Monica Lucioni

Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^{e} siècle)

Avec une sélection d'extraits textuels

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

METODO

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

ISBN 978-88-5513-252-7
https://doi.org/10.7359/2527-lucioni-voyage

Copyright 2026

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto
Via Cervignano 4 - 20137 Milano
www.lededizioni.com - www.ledonline.it - e-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica,
pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale
(comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati)
e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano – e-mail autorizzazioni@clearedi.org – sito web www.clearedi.org

---

Volume realizzato con il contributo
dell'Università della Valle d'Aosta – Université de la Vallée d'Aoste, nell'ambito del progetto
«Sostenibilità e resilienza nei territori montani:
istruzione, economia, disuguaglianza, e autonomie regionali»,
di cui all'Avviso pubblico per la presentazione, da parte delle università aventi sede operativa
nel territorio della Regione autonoma Valle d'Aosta,
di un progetto inerente all'erogazione di assegni di ricerca nell'ambito del PR
FSE+2021/2027 della Regione autonoma Valle d'Aosta.
Codice Avviso 24AJ – codice progetto FSE.44406.24AJ.0.0001. CUP B63C24001040008.
Programma di ricerca «Récits de voyage: itinerari, rappresentazioni, mezzi».

In copertina:
Allégorie de l'Italie, illustrazione in *Usi e costumi di tutti i popoli dell'universo*, vol. II, parte seconda, Milano, Libreria Sanvito, 1859.

Videoimpaginazione: Paola Mignanego
Stampa: Litogì

Table des matières

Note de méthode 9

Les écrivains devant l'Italie au XIX^e siècle 15

1. Hyperbole à Rome : Stendhal 51

2. Comparaison à Milan : Théophile Gautier 67

3. Métaphore à Naples : Alexandre Dumas 83

4. Gradation au Grand-Saint-Bernard : Rodolphe Töpffer 99

5. Hypotypose à Florence : les frères Goncourt 115

6. Personnification à Venise : George Sand 131

7. Accumulation et énumération en Sicile : Guy de Maupassant 147

En guise de conclusion 163

Bibliographie sélective 167

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

À celles et ceux qui auront ce livre entre les mains,
avec le souhait d'un voyage au cœur du texte.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Note de méthode

Ce volume souhaite aborder les récits de voyage en Italie de quelques grands auteurs francophones du XIX^e^ siècle au prisme de la figuration. Avant d'entrer dans le vif de l'analyse, une série de précisions d'ordre méthodologique s'imposent. Tout d'abord, soulignons les limites de ce travail : dans le vaste corpus des écrits issus de figures diverses ayant séjourné dans la Péninsule au XIX^e^ siècle, nous avons décidé de nous concentrer sur le cas des écrivains-voyageurs. Ce choix s'explique, d'une part, par l'intérêt que présente le cas italien pour retracer les transformations qui marquent l'écriture viatique entre la fin du XVIII^e^ et le début du XIX^e^ siècle, au moment où, avec l'« entrée en littérature » du genre, ces auteurs doivent se mesurer, devant le *Bel Paese*, à la longue tradition du Grand Tour, à l'immense « bibliothèque » des écrits savants sur le pays, ainsi qu'à un lieu largement « familier », que l'on désire pourtant raconter encore, mais autrement.

Dans le contexte plus large d'une évolution des goûts et de la sensibilité à l'égard du voyage et de sa narration, étudier les figures de style dans les récits italiens des écrivains du XIX^e^ siècle revient à interroger les ressources stylistiques mobilisées devant le mythe de la *magna parens* par ceux qui ont conscience d'écrire en auteurs [1]. Toutefois, ce choix de corpus n'implique naturellement pas que les écrits d'autres types de voyageurs soient dépourvus d'effets de style ou de stratégies figuratives. Au contraire, en s'intéressant à la figuration dans le cadre de la description viatique, l'on découvre vite à quel point ses procédés contribuent à la fois à l'expérience de la vision et à sa restitution verbale ; sur ce mécanisme du « voir » et du « dire » se greffe cependant, chez les écrivains, l'étincelle du verbe qui leur est propre et qui leur permet d'infléchir de manière

[1] « Depuis le romantisme, l'écriture de voyage est devenue l'occasion d'une intensification du discours viatique (au sens où *intensif* s'oppose à *extensif*), de sa littérarisation par les moyens de la poétique », Claude Reichler, « Pourquoi les pigeons voyagent. Remarques sur les fonctions du récit de voyage », *Versants* 50 (2005), p. 18.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e^ siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

originale les ressources du langage commun à tous, en lui insufflant une vie nouvelle.

Dans ce cadre déjà restreint, le présent volume n'ambitionne pas, en second lieu, de présenter une anthologie exhaustive des écrivains-voyageurs français et francophones ayant visité l'Italie au XIX^e^ siècle. D'autres ouvrages se sont déjà engagés dans cette tâche ardue [2]. Ce livre n'offre pas non plus un aperçu complet des écrits sur l'Italie issus de la plume des auteurs choisis, un ensemble qui est d'ailleurs, comme on le sait, extrêmement hétéroclite, comprenant des romans, des poèmes, des nouvelles, des récits et journaux de voyage, des échanges épistolaires, réels ou fictifs, ainsi que des notes et des carnets tout à fait intimes.

Pour ce qui est des types de textes présentés, nous nous sommes bornée à des écrits de voyage en Italie non fictifs, publiés par leurs auteurs ou, à tout le moins, conçus pour un lectorat [3]. Surtout, devant un corpus si vaste et si polymorphe, cet ouvrage vise moins l'exhaustivité que l'exemplification d'une méthode d'analyse. Les études de cas ici ressemblées sont en effet conçues comme une proposition d'approche textuelle du genre viatique, avant tout à l'usage des étudiantes et des étudiants qui se serviront du présent volume. Ainsi, les commentaires critiques accompagnant les extraits proposés invitent à réfléchir aux enjeux de langue et de style que le récit d'un voyage dans la Péninsule soulève, ainsi qu'aux solutions créatives que les grandes plumes ont pu trouver, à une époque où émerge une véritable poétique de l'écriture viatique.

Quant aux écrivains retenus, nous aurions pu proposer bien d'autres noms que les sept présentés. Comme on le lit dans le tome de la *Bibliothèque du voyage français en Italie* consacré au XIX^e^ siècle, par exemple : « Alfred de Musset adore le pessimisme italien et fait rimer Italie avec

---

[2] Qu'on pense, entre autres, à Yves Hersant, *Italies. Anthologies des voyageurs français aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Paris, Robert Laffont, 1988 ; Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, PUF, 1996 ; Vito Castiglione Minischetti, Giovanni Dotoli, Roger Musnik, *Le voyage français en Italie au XIX^e^ siècle. Bibliographie analytique*, Fasano, Schena, 2007 ; Jean Senelier, *Voyageurs français en Italie du Moyen Âge à nos jours. Premier essai de bibliographie*, Moncalieri, CIRVI, 2014.

[3] En raison même des contours flous du genre viatique, il n'est pas aisé – ni, peut-être, souhaitable – d'en tracer des limites trop nettes. Une part de fiction peut être présente dans une relation de voyage, ne serait-ce que sur les plans génétique ou géographique, et le processus de publication de certains écrits viatiques ne suit pas toujours un parcours linéaire. Nous avons néanmoins exclu de cet ouvrage les œuvres résolument romanesques, ainsi que les écrits expressément pensés comme des notes de travail ou restés à l'état de carnets privés du vivant de l'auteur.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e^ siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

folie [...] Alfred de Vigny aime le sens de la mort qu'il ressent en Italie. Alphonse de Lamartine voit [ce pays] comme la terre du bonheur. [...] Gérard de Nerval voit une Italie d'initiés et de mystiques abolies »[4]. Sans oublier encore Hippolyte Taine, Gustave Flaubert, Émile Zola, Paul Bourget et bien d'autres auteurs qui nous ont laissé une trace écrite de leurs séjours dans la Péninsule.

Une remarque similaire s'impose naturellement à propos des lieux sélectionnés : si des villes comme Rome, Naples, Florence, Venise et Milan sont au cœur de l'imaginaire géographique et symbolique de l'Italie du XIX[e] siècle, elles sont loin d'en être les seules. Les voyageurs parcourant le *Bel Paese* en explorent bien d'autres – ne serait-ce que Turin, Gênes, Padoue ou Bologne –, à une époque où, d'ailleurs, l'horizon du voyage s'étend également aux « alentours » de certaines villes. En témoignent, par exemple, dans le cas de Milan, Monza, Varèse, les lacs Majeur, de Côme et de Lecco.

Plus encore, les lieux racontés dans ce volume reposent eux aussi sur un principe de singularité, propre à chaque récit. Très simplement, la Rome de Stendhal ou la Florence des Goncourt ne rendent pas compte de l'aspect ni du statut de ces deux villes au XIX[e] siècle. Les textes respectifs de ces écrivains procèdent d'un point de vue individuel et d'un moment précis dans l'histoire de lieux qui connaissent des profondes transformations au cours du siècle, tant sur les plans politique, culturel, sociétal que touristique.

Dans l'histoire des récits de voyage, il convient de prendre en compte également les « stratifications successives » qu'Adorno suggérait être toujours présentes dans l'écriture d'une œuvre, laquelle ne peut qu'être chargée des « sédiments » des écrits qui l'ont précédée[5]. Ainsi, l'imaginaire narratif et symbolique d'un écrivain à l'égard des espaces italiens qu'il raconte ne saurait faire abstraction de l'empreinte des récits de ses prédécesseurs. De même, l'état particulier de chaque lieu dans le moment de la visite influe sur la posture du relateur : qu'on pense à la distance qui sépare la visite d'une ville déjà largement mythifiée de celle d'une destination qui vient tout juste d'émerger comme nouveau centre d'intérêt.

Toutes ces variables ont imposé une réflexion initiale sur la structure du volume. Plusieurs logiques d'agencement des études de cas auraient

---

[4] Castiglione Minischetti, Dotoli, Musnik, *Le voyage français en Italie au XIX[e] siècle*, cit., p. 17.

[5] Voir Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Champs essais, 2009, p. 121.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

pu être retenues, à commencer par le principe chronologique. Nous aurions également pu adopter un ordre fondé sur la géographie de la Péninsule (du Nord au Sud, par exemple) ou sur la « géographie symbolique » du *Bel Paese*, en présentant d'abord les lieux qui dominaient le voyage en Italie déjà au XVIII[e] siècle, puis ceux qui, au cours du XIX[e] siècle, se profilent moins comme des « étapes sur la route de… » que comme des destinations à part entière.

Or, le principe qui ordonne les textes proposés est celui d'un parcours guidé par les figures de style elles-mêmes. Chacun des sept chapitres qui suivent présente trois éléments : un lieu, un auteur et une figure de style. Pour ce qui est du premier aspect, ce n'est pas dans ce livre que l'on pourra étudier de manière détaillée son histoire à l'époque du voyage. Cet ouvrage n'a pas non plus pour vocation d'examiner de façon approfondie le positionnement esthétique d'un auteur, qui ne saurait se résumer ni aux extraits choisis ni à la figure de style considérée. Naturellement, ce n'est pas par hasard que chacune des figures étudiées dans ce volume a été associée à un écrivain particulier : chaque auteur possède une vision qui lui est propre et qui s'exprime prioritairement à travers certaines formes figuratives ; de même, comme on le sait, les écrivains explorent préférentiellement certaines « zones » de la langue, qui contribuent à construire ce qu'on appelle leur « style », mais aussi leur horizon symbolique et narratif.

Ainsi, s'il est évident que chacun des auteurs proposés utilise, dans son récit, d'autres figures que celle qui est ici analysée, et si la figure retenue pour tel écrivain apparaît également dans le texte d'un autre, elle représente, dans l'ouvrage du voyageur auquel elle est associée, une présence saillante, qui dialogue avec son point de vue ainsi qu'avec la forme de son récit. Toutefois, à travers l'étude de quelques cas exemplaires, le volume vise avant tout à interroger la « loupe figurative »[6] dans le cadre de l'écriture viatique : au-delà des figures privilégiées par tel ou tel autre auteur, notre véritable objet est le lien structurel qui unit le récit de voyage et la figuration.

---

[6] Voir l'« effet de loupe » dont parle Laurent Perrin à propos de l'hyperbole (« Bonheur et malheur des hyperboles. Les effets de l'exagération dans l'interprétation des énoncés », *Cahiers de linguistique française* 11, 1990, p. 200), et que nous attribuons ici, plus largement, à l'action de la figuration sur la textualité. Comme l'écrit Catherine Kerbrat-Orecchioni, les figures de style apparaissent en effet comme une présence « marquée » au sein de la textualité, « c'est-à-dire qu'elle[s] se "démarque[nt]" de la formulation qui serait en la circonstance la plus "neutre" », « L'hyperbole : approche rhétorique, énonciative et interactionnelle », *Tranel* 61-62 (2014), p. 7.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Dans la description des lieux visités, des paysages admirés, des sites et monuments explorés ou encore des personnes rencontrées, la pensée figurative apparaît en effet comme une ressource puissante, non seulement pour « faire voir », mais aussi pour dépasser la linéarité informative et offrir une narration modelée par un point de vue. Les figures de style favorisent ainsi des gros plans textuels sur tel objet observé, tel sentiment éprouvé ou telle posture du voyageur-narrateur.

Leur usage se trouve également lié, de manière inextricable, à certains des éléments qui caractérisent le genre viatique (de l'aphasie au problème de la visualisation, de la médiation livresque à l'éthos du narrateur dans sa relation avec le lectorat). Dans la pluralité des écritures, ces aspects peuvent d'ailleurs s'associer à un vaste éventail de stratégies narratives. À travers l'expérience singulière que chaque chapitre met en lumière, en faisant dialoguer un lieu, un auteur et une figure, ce volume entend rendre compte de cette pluralité, en proposant des rapprochements qui révèlent tout à la fois la richesse de la palette figurative et les espaces de tension que chaque écrivain ouvre en son sein.

En somme, les figures de style dessinent, dans ces pages, un parcours qui nous conduira, par la voie textuelle, à réfléchir à quelques-uns des éléments structurant l'écriture viatique. Cette enquête se fera par l'exploration des stratégies de représentation déployées par des voyageurs qui parcourent en écrivains un pays mythifié, à une époque où l'on aspire de plus en plus à « voyager » à travers le regard singulier d'un grand auteur.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Les écrivains devant l'Italie au XIX^e siècle

— Monsieur le Comte, les chevaux sont attelés.
— Très bien.
— Où allons-nous, Monsieur le comte ?
— Parbleu, où nous allons ? où veux-tu que nous allions, sinon en Italie ? [1]

En 1842, l'écrivain Edmond Texier – alias Sylvius – et le grand caricaturiste Honoré Daumier publient à Paris une *Physiologie du poète*, où apparaît la figure du « poète touriste ». Partagé entre classification sérieuse et description railleuse de quelques « types » humains, le genre textuel de la physiologie est assez répandu en France dans les années 1820-1840. Il suffit de penser, d'une part, à la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin (1826) e à la *Physiologie du mariage* de Balzac (1829), et, d'autre part, à la *Physiologie du flâneur* (1841) ou bien à la *Physiologie de la portière* (1841), analyse parodique de cette figure populaire qui surveille et domine les bâtiments parisiens, rédigée par James Rousseau avec des vignettes par Daumier [2]. Dans l'ouvrage de Sylvius, l'article cité s'ouvre en nous montrant un certain Monsieur le Comte de C... qui s'apprête à partir en voyage ; lorsque son domestique lui demande quelle est la destination du périple, le noble homme souligne la stupidité de la question : « Parbleu, où nous allons ? où veux-tu que nous allions, sinon en Italie ? ».

L'échange vise naturellement à susciter le rire par une représentation délibérément excessive des personnages et de leurs propos. En même temps, il témoigne du statut du voyage en Italie dans l'imaginaire de l'époque, à savoir à la fois une étape quasi obligée des pérégrinations des membres de la bonne société et une destination associée à une multiplicité de figures de voyageurs, des nobles aux artistes et écrivains, mais aussi aux « touristes ».

---

[1] Sylvius, *Physiologie du poète*, ill. de Daumier, Paris, J. Laisné, 1842, p. 48.

[2] Voir respectivement : Jean Anthelme Brillat-Savarin [anonyme], *Physiologie du goût*, Paris, Auguste Sautelet, 1826 ; Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, Paris, Levavasseur et Urbain Canel, 1829 ; Louis Houart, *Physiologie du flâneur*, ill. de Daumier, Paris, Aubert et Lavigne, 1841 ; James Rousseau, *Physiologie de la portière*, ill. de Daumier, Paris, Aubert et Lavigne, 1841.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Surtout, cette petite scène caricaturale renvoie au statut mythique du *Bel Paese* : destination convoitée des voyages depuis des siècles, terre d'art et d'histoire, saisie dans une quantité considérable de relations, de chroniques, de lettres, de tableaux et de gravures, l'Italie est déjà, au XIX^e siècle, et depuis longtemps, un lieu iconique. Comme toute icône, elle ne manque pas d'avoir ses clichés : c'est le processus même de mythification qui implique une forme de dévidement de l'objet d'admiration, dont l'image se transforme et s'étire au gré des points de vue de ceux qui se l'approprient et y déversent leurs attentes et leurs rêveries les plus variées. De même, ce processus de stylisation favorise l'émergence de poncifs et de lieux communs qui se prêtent volontiers à la raillerie. Or, seuls des motifs largement connus et profondément ancrés dans l'imaginaire collectif peuvent faire l'objet d'une dérision dont l'auteur sait qu'elle sera immédiatement intelligible, tant dans sa portée que dans ses références. La caricature des voyages et des voyageurs en Italie apparaît ainsi moins comme une remise en cause de cette tradition que comme l'envers même de sa consécration : elle témoigne, à sa manière, de la place éminente qu'occupe la destination dans l'imaginaire commun.

Les références comiques et stéréotypées au voyage dans la Péninsule abondent dans la production écrite du XIX^e siècle, de la presse aux vignettes satiriques en passant par les œuvres littéraires. Cela est tout particulièrement vrai lorsqu'il est question de ces figures de voyageurs qui arborent leur périple au-delà des Alpes comme une médaille et l'exhibent comme une source de distinction sociale et culturelle. On pourrait citer, par exemple, la scène du somptueux bal dans le château du marquis d'Andervilliers auquel participe avec trépidation Emma Bovary. Au château de La Vaubyessard, la protagoniste sortie de la plume de Gustave Flaubert assiste pour la première fois à une soirée d'aristocrates et observe, fascinée, tout ce qui se passe. Au cours du bal, elle écoute les conversations des invités ; à un certain moment, le narrateur raconte qu'à trois pas d'Emma « un cavalier en habit bleu causait Italie avec une jeune femme pâle, portant une parure de perles. Ils vantaient la grosseur des piliers de Saint-Pierre, Tivoli, le Vésuve, Castellamare et les Cassines, les roses de Gênes, le Colisée au clair de lune » [3].

Le cavalier qui tente sans doute de faire forte impression sur son élégante interlocutrice, « cause Italie », nous dit Flaubert : l'usage même du nom du pays comme complément d'objet direct du verbe « causer » – une formule quelque peu affectée et nonchalante – suggère l'omnipré-

[3] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. par G. Seginger, Paris, Flammarion, 2018, p. 110-111.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

sence de la Péninsule comme sujet de conversation, servant ici au jeune homme à afficher son raffinement. Les deux interlocuteurs énumèrent dès lors les noms de monuments célèbres et de lieux à la mode : Tivoli, le Vésuve, Castellamare…

Plus encore, selon un mécanisme éminemment flaubertien, l'ironie se déploie ici sans qu'aucun commentaire explicite ne vienne la signaler : elle naît tout entière du décalage que perçoit le lecteur entre les propos des personnages et le regard silencieusement distancié d'un narrateur qui les observe et, implicitement, les soumet à son jugement. Le couple d'aristocrates évoque, en effet, avec le plus grand sérieux, des détails techniques qui passent pourtant à côté de l'essentiel de l'œuvre d'art (vanter « la grosseur des piliers de Saint-Pierre ») ; de même, il se complaît dans des clichés qui ont désormais perdu leur souffle vital, comme celui de voir « le Colisée au clair de lune ». Cette courte scène, qui n'occupe que quelques lignes dans le roman de Flaubert, peint, en peu de mots, l'image d'une pratique et d'un sujet omniprésents.

De même, on pourrait songer à Stendhal qui, dans ce guide atypique que sont les *Promenades dans Rome* (1829), évoque avec un sourire ce même monde de la bonne société qui exhibe sa distinction en racontant ses périples italiens. Présentant sa philosophie d'exploration de la ville, qui refuse les trajectoires préétablies, l'écrivain explique que, si l'on veut se faire une « idée exacte » de la Ville éternelle, il faut acquérir bien vite une connaissance nette de ses onze collines ; toutefois, « si vous voulez revenir à Rome avec plaisir et y avoir des surprises, ne cherchez point cette idée *exacte*, fuyez-la, au contraire » [4], nous dit l'auteur. Avec une touche comique, à cette devise du voyageur, Stendhal ajoute une précision : « Il est vrai que vous ne pourrez briller en parlant de Rome ; quelques personnes penseront même que vous n'y avez pas été » [5].

À nouveau, l'on retrouve une référence fulgurante mais parlante à tout un ensemble de pratiques culturelles et sociales, d'après lesquelles, pour « briller » dans les salons – pour paraître cultivé et instruit –, une bonne stratégie consiste à raconter son voyage en Italie. Plus que cela, dans la belle société, on ne doit pas seulement parler du *Bel Paese*, mais encore le faire selon certains schémas : l'auteur des *Promenades* suggère qu'en l'absence d'un récit ordonné de Rome – c'est-à-dire d'une chronique que l'on puisse rapporter à des parcours connus ainsi qu'à des étapes canonisées –, quelqu'un pourrait même douter de la réalité du

[4] Stendhal, *Promenades dans Rome*, éd. par V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1997, p. 161. L'auteur souligne.

[5] *Ibid*., p. 160-161.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

séjour. En d'autres termes, le discours partagé sur l'Italie, ainsi que sur son exploration, fait émerger des itinéraires définis et des topoï reconnaissables.

Dans ce mécanisme, les guides du voyageur jouent un rôle considérable et ne manquent pas, eux aussi, de faire l'objet de moqueries. Dans le cadre de la profonde transformation des conditions de voyage et du profil des voyageurs qui s'opère à partir de la fin du XVIII^e siècle, une distinction s'affirme progressivement au XIX^e siècle entre un type de voyageur qui effectue son périple quelque peu mécaniquement ou superficiellement – le « touriste » –, et la figure du voyageur « véritable », qui sait, lui, jouir du beau, se laisser surprendre par l'imprévu et garder un esprit curieux et ouvert à tout, au-delà des étapes obligées du déplacement [6]. Le guide de voyage, type de produit éditorial qui connaît un grand succès dès le XVIII^e siècle, devient, au cours du siècle suivant, l'un des symboles comiques de la première de ces deux figures.

Revenons à la description du Comte s'apprêtant à partir pour le *Bel Paese* :

> M. le comte de C... est un poète, et un poète Touriste ; il ne voyage pas pour voyager, mais pour chanter [...]. Il restera froid devant un beau site, si ce site ne se trouve pas dans le guide du voyageur ; mais il s'enthousiasme pour tout ce qui est consacré par les livres et les Port-Folio. Il a une admiration toujours prête pour les merveilles bien et dûment constatées. [...] Cette année il se rend en Italie ; il va à Venise. Salut Piazzetta ! salut lion de Saint-Marc ! salut pont des Soupirs, et le Lido, et la gondole, et la barcarolle, qui vole, etc., etc... Puis il court jusqu'à Rome. Il chante alternativement le Vatican et le Capitole, Jupiter et Jésus-Christ, César et le pape. Il fait un sonnet sur la colonne Trajane et un quatrain sur la coupole de Saint-Pierre. [7]

Le noble se montre ainsi tout disposé à s'enthousiasmer pour les beautés « consacrées » et les merveilles « dûment constatées » ; en d'autres termes, son intérêt ne porte que sur des trésors dont la valeur a déjà été reconnue et légitimée, et qui s'inscrivent à ce titre parmi les étapes canoniques de l'itinéraire choisi (« Il restera froid devant un beau site, si ce site ne se trouve pas dans le guide du voyageur »).

Dans le second paragraphe, la description de son rapport à l'Italie est tout aussi symptomatique de sa posture bornée : Sylvius y accumule d'autres clichés du voyage dans le *Bel Paese*, comme dans la suite rimée

---

[6] Sur ce point, voir Jean-Didier Urbain, *L'idiot du voyage*, Paris, Payot, 1993.

[7] Sylvius, *Physiologie du poète*, cit., p. 52.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

et pathétique « gondole, barcarolle, qui vole… » à propos de Venise. De même, qu'on songe à l'exaltation de la double nature de Rome comme berceau de la culture latine et centre de la chrétienté, évoquée par un va-et-vient entre des éléments propres à l'une et à l'autre de ces deux sphères (le Capitole, Jupiter et César, d'une part ; le Vatican, Jésus-Christ et le pape, de l'autre). Le caractère pompeux et convenu du point de vue du Comte est véhiculé par l'énumération, à vol d'oiseau, de tous ces monuments et symboles, et sa superficialité est peut-être le mieux résumée par le renvoi imprécis à tout un patrimoine connu, réduit ici à un simple « etc., etc... ».

1. Des pratiques viatiques changeantes

Aussi stéréotypés et exagérés soient-ils, ces exemples nous mettent sur la voie d'un ensemble de transformations des pratiques viatiques au XIX^e siècle, et plus particulièrement de celles qui touchent au voyage en Italie. Pour ce qui est du *Bel Paese*, comme le souligne Gilles Bertrand au sujet du « choc italien » entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, l'évolution de la situation politique de la Péninsule joue un rôle important, favorisant une appréhension de plus en plus unitaire de son territoire [8]. Si, en tant qu'entité politique, l'Italie naît en 1861 avec la proclamation du royaume d'Italie et si l'unification de son territoire s'achève en 1870 avec la prise de Rome, la Péninsule possède déjà, au XVIII^e siècle, une « existence géographique et symbolique » [9] qui excède les frontières des différents États (le royaume de Naples, les États pontificaux, le grand duché de Toscane, le royaume de Sardaigne…).

Surtout, le siècle suivant s'ouvre sur les conséquences de la campagne d'Italie et voit ensuite la naissance de la République Cisalpine, puis de la République italienne et du Royaume d'Italie établi par Napoléon en 1805. Au XIX^e siècle, l'imaginaire culturel et politique d'une nation en voie d'affirmation est ainsi sur le devant de la scène. Assurément, les entreprises napoléoniennes contribuent à nourrir l'horizon symbolique italien du siècle naissant et la figure de l'Empereur est présente dans l'esprit de nombreux voyageurs qui visitent le nord de l'Italie, et Milan en

[8] Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité. Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle - début XIX^e siècle)*, Roma, École française de Rome, 2021, p. 252 *sqq*.

[9] *Ibid*., p. 1.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

particulier, entre 1800 et 1830. Qu'on pense seulement au « milanese » Stendhal, qui évoque à plusieurs reprises Napoléon dans son récit *Rome, Naples et Florence* (1817), et cela dès l'une des premières entrées de son journal de voyage, où l'Empereur est cité en relation avec la possibilité, pour l'Italie, d'avoir un jour « deux chambres », c'est-à-dire de conquérir une indépendance politique et intellectuelle [10].

De même, la domination des Habsbourg sur la Vénétie et les vicissitudes du Risorgimento frappent les esprits des Français, touchant artistes et écrivains. C'est le cas, entre autres, de Théophile Gautier qui, lors de son séjour à Venise en 1850, enregistre plusieurs formes de résistance de la Perle de l'Adriatique à la domination autrichienne, du mot « tedesco » lancé comme une insulte par les *barcarols* à la forte impression que lui fit la réaction des vénitiens, résolument enfermés dans leurs maisons, lors de la fête organisée en l'honneur de l'empereur François-Joseph : « Ce peuple qui faisait le mort tandis que ses oppresseurs exultaient de joie, cette ville qui se supprimait pour ne pas assister à ce triomphe, nous firent une impression profonde et singulière » [11].

Le destin politique du *Bel Paese* marque ainsi la géographie symbolique du pays au cours du XIX^e siècle, créant de nouveaux centres d'intérêt [12]. Parallèlement, il convient d'évoquer le cadre plus large de l'évolution des goûts et de la sensibilité à l'égard du voyage au moment charnière entre les dernières décennies des Lumières et l'entrée dans un siècle nouveau. Les guides à l'usage du voyageur en offrent un témoignage précieux : ces produits éditoriaux s'avèrent en effet des espaces « de formation et de transformation de l'expérience du voyage », qui participent à la « création de l'imaginaire [...] des lieux et des objets culturels qu'ils décrivent » [13]. De plus, ces volumes orientent le lecteur

---

[10] Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, éd. par P. Brunel, Paris, Gallimard, 1987, p. 33. Par ailleurs, l'écrivain remarque qu'« il faut un long siècle avant que l'Italie soit à la hauteur des deux chambres ». Se dessine ici l'attitude ambivalente des voyageurs français à l'égard d'une terre et d'un peuple parfois perçus comme obscurantistes et destinés à rester longtemps encore « simple expression géographique », ainsi que l'a souligné Yves Hersant, *Italies*, cit., p. VIII.

[11] Théophile Gautier, *Italia*, dans *Œuvres complètes. Voyages*, éd. par M.-H. Girard, Paris, Honoré Champion, t. IV, vol. I-II, *Voyage en Italie. Italia*, 2017, chap. XX, p. 406.

[12] Nous ne pouvons qu'évoquer brièvement cette évolution politique et historique complexe. Pour approfondir, voir Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, cit.

[13] Annick Farina, « Avant-Propos », dans *Le guide touristique : lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel*, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. IX-X, en partic. p. X.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

potentiel en suggérant des itinéraires dont les étapes répondent aux canons d'une époque donnée.

Or, entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, s'opère une évolution progressive de la structure des guides : le manuel volumineux, abondant en détails savants, cède peu à peu la place à un support plus simple et plus concis. Comme l'observe Gilles Bertrand en évoquant la distance qui sépare *Le Voyage d'Italie* de Charles-Nicolas Cochin (1758) du *Manuel du voyageur* édité par Giegler en 1818, on assiste à un changement discret dans les désirs des voyageurs : « La volonté d'un savoir encyclopédique fait place à une approche à la fois plus brève et plus globale des lieux, où pointe le touriste devenu libre de se hâter, insouciant du détail érudit [...], plus préoccupé [...] de ses émotions ». Sans garantir une nouveauté absolue des comportements, « ces indices [...] tissent un cadre d'intelligibilité » [14], d'où surgit l'image d'un nouveau phénomène : le tourisme naissant.

La première moitié du XIX^e siècle est en effet associée à l'émergence de la figure du touriste au sens moderne du terme. Ce phénomène résulte d'un ensemble de transformations sociales, techniques et économiques. D'une part, l'essor de la bourgeoisie fait apparaître de nouveaux protagonistes désireux de se déplacer et d'accéder à la sphère des voyages de loisir. Ce changement va de pair avec le processus d'industrialisation qui touche l'Europe du XIX^e siècle et favorise l'enrichissement de cette même classe sociale. La révolution industrielle, avec la diffusion de la machine à vapeur, entraîne également la modernisation des moyens de transport : à partir des années 1840, le développement des lignes de chemin de fer et du transport ferroviaire de voyageurs stimulent graduellement de nouvelles pratiques de déplacement.

Que l'on songe, par exemple, aux « trains de plaisir » qui, entre la fin des années 1840 et les années 1850, conduisent les Parisiens à la mer. À l'instar de la première ligne ferroviaire destinée au transport des voyageurs, que son concepteur avait précisément imaginée comme un « joujou » propre à familiariser le public avec ce nouveau mode de locomotion [15], les compagnies de Paris-Rouen et Rouen-Le Havre mettent

[14] Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, cit., p. 9-11.

[15] La première ligne de chemins de fer conçue spécialement pour le transport des voyageurs en France est inaugurée en 1837 ; elle relie la gare de Paris Saint-Lazare à Saint-Germain-en-Laye. Émile Péreire, fondateur de la compagnie ferroviaire, « ne cachait nullement son intention : "Donner aux parisiens le joujou de Saint-Germain afin qu'ils prissent [*sic*] goût au chemin de fer". Il s'agissait en effet de convaincre les Parisiens des avantages du chemin de fer en leur faisant découvrir

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

en circulation, dès 1847, des trains d'agrément, qui remportent un vif un succès. Une fois encore, on retrouve les échos railleurs d'une pratique à la fois viatique et culturelle : dans les années 1850-1860, Daumier publie dans le journal satirique *Le Charivari* deux séries de vignettes caricaturales, intitulées respectivement *La physionomie des chemins de fer* et *Les trains de plaisir*, cette dernière dépeignant de manière grotesque les aventures maritimes des « bons bourgeois ».

Au cours du siècle, s'amorce ainsi un processus conjoint d'industrialisation et de démocratisation du voyage : s'opère le passage d'un « tourisme d'élite à un tourisme que l'on ne peut pas encore appeler de masse, mais qui se donne peu à peu les moyens de le devenir » [16]. Or, dans le milieu intellectuel et artistique, des réalités telles que les guides de voyage et les trains d'agrément deviennent progressivement les symboles d'un « touriste » qui s'oppose au voyageur « véritable » [17].

Naturellement, cette vision est en partie stéréotypée : les écrivains et les artistes eux-mêmes recourent aux nouveaux moyens de transport (même si certains, comme Flaubert, ne manquent pas de les critiquer [18]), et le guide de voyage demeure un objet fort utile, largement consulté même par ceux qui s'en moquent. Toutefois, par sa nature schématique et par la manière dont il structure l'expérience viatique, un tel objet éditorial apparaît aux yeux de plusieurs artistes du XIX^e siècle comme l'incarnation parfaite de ce modèle de périple « exact » que nous avons évoqué à propos de Stendhal et que les écrivains-voyageurs se plaisent à rejeter.

---

des lieux plaisants et les familiariser ainsi à ce nouveau mode de locomotion », Marie-Suzanne Vergeade, « Un aspect du voyage en chemin de fer : le voyage d'agrément sur le réseau de l'Ouest des années 1830 aux années 1880 », *Histoire, économie et société* 9, 1 (1990), p. 113-134, en partic. p. 114.

16 James Buzard, *The Beaten Track: European Tourism, Literature and the Way to Culture (1800-1914)*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 4 (cit. par Chiara Nifosi, « Du marcheur au touriste. La mise en scène des Alpes dans la littérature du XIX^e siècle », *RIEF* 11, 2021, en ligne, https://doi.org/10.4000/rief.8078).

17 Voir à ce sujet l'analyse menée par Ariane Devanthéry sur l'évolution de l'objet guide entre la fin du XVIII^e siècle et le XIX^e siècle : *Itinéraires. Guides de voyage et tourisme alpin. 1780-1920*, Paris, PUPS, 2016.

18 Dans une lettre du 12 mai 1843, l'écrivain avoue à sa sœur : « Si tu t'ennuies d'en entendre parler [des chemins de fer] tu es tout à fait comme moi ». Malgré son agacement, Flaubert aura recours lui-même au train pour certains déplacements, notamment lors de son voyage en Suisse et en Italie en 1845. Voir Aimé Dupuy, « Gustave Flaubert et le chemin de fer », *Bulletin des amis de Flaubert* 17 (1960), p. 15-24.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Que l'on songe, à ce sujet, aux *Tablettes d'un voyageur en Italie* publiées par l'imprimeur Didot l'aîné en 1818 [19] : le livret se compose d'une série de listes ordonnées de monuments et d'œuvres à visiter dans chaque ville italienne. Au sein de cette structure à la fois schématique et rigoureuse, la note préliminaire du volume mérite notre attention ; l'auteur y précise que, même après le voyage, ces tables de lieux et de monuments conserveront leur utilité : « Elles retraceront à la mémoire tous les chefs-d'œuvre de l'antique et belle Italie, les circonstances du voyage qu'on se plaît à y rattacher » [20]. On retrouve ici une image proche de celle que peint ironiquement Stendhal dans ses *Promenades* : la figure d'un voyageur qui pourra reparcourir, de manière quasi géométrique, les étapes de son périple et les raconter par une évocation systématique et ordonnée des trésors découverts.

Or, pour de nombreux écrivains et artistes, marquer leur distance à l'égard d'un tel modèle revient à affirmer un trait identitaire : savoir voyager en écrivain, puis écrire en voyageur véritable. Cette réflexion n'est naturellement pas valable seulement pour le voyage en Italie : plus largement, on constate, au XIX^e siècle, dans les écrits viatiques des gens de lettres, un double effort pour se façonner une image de voyageur capable, d'une part, de demeurer ouvert à tout ce que l'aventure peut lui offrir et, d'autre part, de produire, à partir de cette posture, des écrits alliant la véracité à une structure narrative modelée par le rythme et les détours du périple lui-même.

Celui qui voyage en écrivain doit en effet être capable de flâner, puis raconter le monde découvert dans un texte où la description du réel, les images produites par la fantaisie et les réflexions philosophiques ou historiques s'entremêlent au sein d'un récit qui porte un point de vue de plus en plus individuel. Les lieux à visiter, l'ordre des étapes, les aspects sur lesquels l'œil, puis la plume, s'attardent dépendent ainsi de la « vision » ; en d'autres termes, de la manière dont le réel se présente à un sujet qui est à son écoute, qui l'explore au-delà des contraintes et des idées reçues, tout en s'imposant comme le moteur de la narration. Il en résulte souvent des textes qui interrogent les clichés du genre pour mieux les déjouer. Plus encore, ils se réapproprient des lieux et des images au moyen de formules descriptives qui traduisent une subjectivité singulière, à travers laquelle le monde est appréhendé.

Le voyage d'Italie offre un exemple particulièrement significatif de cette attitude largement répandue dans les récits de voyage dits

[19] *Tablettes d'un voyageur en Italie*, Paris, P. Didot l'aîné, 1818.
[20] *Ibid.*, p. III.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

« littéraires » du XIX^e siècle, en permettant d'observer la manière dont les grands auteurs de cette époque réinvestissent certains éléments qui structuraient, depuis longtemps déjà, l'écriture de voyage.

2. (D)ÉCRIRE LE VOYAGE

Quant au profil des voyageurs qui prennent le chemin du *Bel Paese*, le XIX^e siècle présente d'indéniables éléments de continuité avec l'époque des Lumières et, plus largement, avec la tradition du Grand Tour, périple initiatique et formateur destinée aux jeunes gens issus des classes sociales les plus élevées, inaugurée par les Anglais au XVI^e siècle [21]. L'Italie, on l'a évoqué, compte parmi les étapes essentielles d'un parcours de formation par le voyage ; plus encore, dans cet imaginaire, le *Bel Paese* revêt une signification particulière : déjà au XVIII^e siècle, la Péninsule n'est pas un lieu offrant au voyageur l'inédit absolu, une destination où rechercher l'altérité la plus radicale, comme ce sera le cas, par exemple, avec le mythe de l'Orient pour la génération romantique [22]. L'Italie est le pays où explorer les racines communes de la culture européenne, le berceau de la classicité latine et de la religion catholique.

À cet imaginaire historique et culturel à forte valeur identitaire s'ajoute naturellement une vive admiration pour les trésors de l'art, de la peinture et de l'architecture que recèle le pays, de l'Antiquité classique à la Renaissance. Au XVIII^e siècle notamment, la fascination pour l'art gréco-latin se manifeste avec une acuité particulière, entrant en résonance avec le goût néo-classique qui accompagne l'émergence d'un mouvement européen de retour à l'Antique [23].

---

[21] « [...] when the English travelled to a country whose contemporary culture was as impressive as its past and in many respects still outshone their own », Edward Chaney, *The Evolution of the Grand Tour*, London, Frank Cass, 1998, p. XI.

[22] « L'Orient devient alors une destination reine, promue par la littérature et la peinture, parce que l'Oriental est l'"autre" par antonomase au XIX^e siècle et parce que les Voyages en Orient – on peut notamment penser à ceux de François-René de Chateaubriand et Alphonse de Lamartine – ont largement contribué à associer l'écrivain aux récits viatiques », Armelle Girinon, « Altérités et représentations », dans *Récits de voyage et altérités*, dir. par A. Girinon et F. Lejosne, Paris, PSN, 2024, p. 62. Au sujet du voyage en Orient au XIX^e siècle, voir Sarga Moussa, *La relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, 1995.

[23] Que l'on songe, à ce sujet, à l'importance de certaines découvertes archéologiques, mais aussi aux descriptions détaillées des monuments, des ruines et des

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Sans être la seule destination convoitée d'un voyage dans la Péninsule, la Ville éternelle constitue assurément le grand symbole de ce patrimoine historique et artistique incarnant une culture partagée, et cela depuis des siècles (« Rome fut tout le monde, et tout le monde est Rome »[24]). Il suffit de penser, à ce sujet, au Prix de Rome, fondé au XVII^e siècle par les Académies royales, permettant aux jeunes artistes français de se former dans la *città eterna*.

S'il s'inscrit dans une tradition de formation bien établie, le voyage en Italie au XVIII^e siècle mobilise naturellement une grande diversité de figures : nobles, diplomates, artistes, philosophes, érudits, officiers. Les raisons de leurs déplacements sont aussi variées que les témoignages écrits qui en sont issus. Dans ce panorama déjà hétérogène, entre la fin des Lumières et le début du siècle suivant s'opère un changement graduel mais profond qui conduit à ce que Roland Le Huenen a éloquemment défini comme l'« entrée en littérature » du genre viatique[25].

Avant d'approfondir cette notion, il convient de nous attarder quelques instants sur ce qu'est l'écriture de voyage elle-même. D'un point de vue générique, il n'est certes pas aisé d'en tracer les contours, comme l'ont montré d'importantes contributions critiques[26]. Plusieurs aspects doivent être pris en compte lorsqu'on aborde un écrit ayant pour objet le voyage, à commencer par son hybridité structurelle. En effet, il faut d'abord admettre qu'un texte viatique peut revêtir plusieurs formes. De manière générale, il se caractérise comme une « écriture du moi »,

---

vestiges antiques qui ne manquèrent pas de trouver leur place dans les récits de voyage consacrés à l'Italie. Voir Chantal Grell, *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle*, Napoli, Publications du Centre Jean Bérard, 1982.

[24] Joachim du Bellay, « Qui voudrait figurer la romaine grandeur », *Les Antiquités de Rome*, dans *Poètes du XVI^e siècle*, éd. par A.-M. Schmidt, Paris, Gallimard, 1953, p. 428. Au sujet de Rome comme symbole d'un passé glorieux, nous renvoyons aux considérations déjà développées sur la perception ambivalente de l'Italie par les Français à travers les siècles. Voir la note 10 du présent chapitre.

[25] Roland Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015.

[26] Sur ce point, voir, entre autres : François Moureau, *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris, Honoré Champion, 1986 ; Andreas Wetzel, *Partir sans partir. Le récit de voyage littéraire au XIX^e siècle*, Toronto, Paratexte, 1992 ; Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997 ; Reichler, « Pourquoi les pigeons voyagent », cit. ; Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, cit. ; Sarga Moussa, « Récit de voyage, genre "pluridisciplinaire" », *S. & R.* 21 (2016), p. 241-253 ; Gilles Bertrand, Alain Guyot, « Des arts de voyager au XIX^e siècle ? », *Viatica* 9 (2022), en ligne, https://doi.org/10.52497/viatica2327.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

au centre de laquelle se trouvent le déplacement d'un voyageur, ce que celui-ci a pu voir, les sensations qu'il a éprouvées, les informations qu'il a recueillies et le point de vue qu'il porte sur les lieux visités. Toutefois, cette expérience peut être restituée par différents types de narration dépendant du « je », telles que le carnet ou journal intime, l'échange épistolaire ou encore un récit autobiographique coïncidant avec le temps du voyage. À cela peuvent également s'ajouter d'autres modalités d'écriture, de l'anecdote narrative à la digression scientifique, jusqu'à la remémoration ou à la création poétique.

En dépit de leur variété, toutes ces formes répondent à une même nécessité fondamentale : relater l'expérience d'un sujet qui se déplace [27]. Dans ce cadre, « la rencontre des lieux [...] qui est le principe du voyage induit un rapport renouvelé entre la langue et le réel, suscité par la mise en récit du déplacement » [28]. Malgré la variété de ses réalisations et les multiples transformations qu'elle connaît au fil des siècles, l'écriture de voyage présente certains éléments récurrents qui la distinguent d'autres genres textuels. De ce point de vue, un premier aspect mérite d'être souligné : la place prépondérante accordée à la vue. Dans cette délicate opération qui consiste à ramener l'« inconnu » au « connu », autrement dit à restituer au public demeuré au pays le monde parcouru et découvert, le voyageur s'érige en médiateur – « relateur » [29] selon François Moureau – et il lui appartient de « faire voir » à ceux qui sont restés *ici* ce *là-bas* qu'il a lui-même visité.

Cet aspect met en lumière la double rencontre qui fonde la narration viatique : celle avec le monde d'abord, puis celle avec le public visé. Le relateur « concrétise » [30] ainsi d'abord en sa personne, puis dans le texte,

---

[27] Nous ne prenons ici en considération que les textes impliquant la narration d'un déplacement dans l'espace. Nous renvoyons à ce sujet aux quatre instances structurant le récit de voyage identifiées par Claude Reichler, à savoir : (I) la narration (II) d'un déplacement effectué (III) par le narrateur voyageur (IV) et adressée à un lecteur. Voir Reichler, « Pourquoi les pigeons voyagent », cit., p. 11-36. Rappelons également les remarques de Frédéric Tinguely sur le rôle central de la dimension référentielle dans le genre viatique : « Pour distinguer les voyages réels des voyages fictifs [...] on dira qu'il [le genre] est constitué de l'ensemble des textes référentiels rendant compte en priorité d'un déplacement dans l'espace », « Vibrations du monde. Méditation pascalienne sur la littérature de voyage », *Viatica* 10 (2023), en ligne, https://doi.org/10.52497/viatica2610.

[28] Véronique Magri, Odile Gannier, « Introduction », dans *Frontières de la définition dans le récit de voyage*, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 7.

[29] Voir François Moureau, *Le théâtre des voyages : une scénographie de l'Âge classique*, Paris, PUPS, 2005, p. 12.

[30] L'expression est de Wetzel, *Partir sans partir*, cit., p. 14.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

l'univers qu'il a traversé, agissant « comme une sorte d'interface » qui transmet « une information supposée fiable à un public potentiellement assoiffé de la connaître » [31]. De cette dynamique découle un autre élément essentiel : la véracité du récit, ou du moins sa prétention à la véracité. Dans un texte ayant pour objet le monde exploré, l'exactitude de la restitution écrite apparaît en effet comme l'une des garanties de l'intérêt de la narration elle-même.

Il est aisé de mesurer combien cette exigence est déterminante dans le cas des chroniques à visée savante : pour des écrits à ambition scientifique (textes d'explorateurs, de géographes, de botanistes, d'archéologues, etc.), la fidélité à la dimension référentielle constitue l'une des qualités essentielles assurant la réussite même de l'entreprise d'écriture. Néanmoins, comme l'a montré Réal Ouellet en analysant le « pacte viatique » dans les écrits de voyage en Amérique entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, la relation fondée sur l'engagement du voyageur à « faire rapport » fidèlement du monde se double volontiers d'un « pacte littéraire » destiné à un vaste lectorat, que le relateur cherche à intéresser autant qu'à divertir. Ainsi, « même lorsqu'il affirme péremptoirement sa volonté d'écrire une histoire sans fard ni concession à la plus stricte vérité, l'homme d'action cède au démon littéraire » [32].

Par un mécanisme parallèle mais de signe opposé, on trouve également des écrivains qui revendiquent la transparence de leur narration dans des textes s'écartant pourtant d'une ambition érudite ou universalisante : pour des auteurs qui aspirent à restituer une expérience individuelle, la sincérité s'offre comme une promesse de nouveauté. Au début du XIX^e siècle notamment, cette posture s'accompagne, dans les récits de voyageurs reconnus comme écrivains, d'une affirmation de l'absence de projet éditorial, autrement dit du refus de « faire livre ».

C'est ce qui ressort des « argumentations un peu perverses » [33] développées par certains auteurs majeurs du romantisme naissant dans les péritextes de leurs récits, où ils soulignent notamment que le volume placé sous les yeux du lecteur n'avait pas été conçu comme tel. Qu'on songe, comme le fait Philippe Antoine, à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*

---

31 Alain Guyot, « Donner à voir et à comprendre. Transmission des savoirs et mutations de l'écriture dans le récit de voyage, du Moyen Âge au XIX^e siècle », *Viatica* 4 (2017), en ligne, https://doi.org/10.4000/viatica.592.

32 Réal Ouellet, *La relation de voyage en Amérique (XVI^e-XVIII^e siècles). Au carrefour des genres*, Paris, Hermann, 2015, p. 15.

33 Philippe Antoine, *Quand le voyage devient promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*, Paris, PUPS, 2011, p. 36.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

de Chateaubriand ou au *Voyage en Orient* de Lamartine : dans sa préface, le premier avance que « cet *Itinéraire* n'était point destiné à voir le jour » et – écrit-il – « que je le donne au public à regret et comme malgré moi » ; le second, en revanche, avertit : « Ceci n'est pas un livre ».

Comme le suggère Antoine, il faut sans doute reconnaître dans ce procédé un aspect de *captatio benevolentiae* ; parallèlement, toutefois, cette attitude constitue aussi une manière de réaffirmer la véracité de l'expérience racontée. Surtout, la sincérité apparaît comme un ressort de l'originalité du récit, grâce à ce mécanisme d'authenticité narrative dont le potentiel était déjà clair pour l'auteur des *Essais* au XVI^e siècle, lorsqu'il écrivait dans son avis « Au lecteur » que, s'il l'avait pu, il se serait « peint tout entier et tout nu » [34].

D'un point de vue structurel, certaines des formes privilégiées du genre viatique concourent à produire un effet de spontanéité, voire l'illusion d'une narration saisie au plus près de l'expérience vécue : au bord de la route, sous la tente, dans l'immédiateté de l'exploration ou de la contemplation des lieux. Tel est notamment le cas des carnets et des journaux de voyage, mais aussi des échanges épistolaires, autant de formes qui favorisent une certaine liberté d'expression, liée à leur structure, susceptible d'épouser le rythme et les détours du voyage.

Toutefois, dans bien de cas, il ne s'agit que d'une *impression* de spontanéité, offerte par des ouvrages qui ont en réalité été retravaillés et réécrits par leurs auteurs une fois le voyage achevé. Dans cette perspective, l'étude des textes d'un point de vue génétique vise à discerner le degré de remaniement éventuel des notes ou des carnets issus d'un périple, quand bien même ceux-ci seraient présentés comme des écrits de premier jet ou comme de simples « esquisses » narratives [35].

Ce champ d'enquête contribue d'ailleurs à aborder l'un des aspects les plus délicats des études viatiques, à savoir celui de l'intention auctoriale. En effet, si toute la production viatique présente à nos yeux un intérêt historique, documentaire, testimonial et biographique, il serait

---

[34] Michel de Montaigne, « Au lecteur », dans *Essais*, éd. par D. Martin, Genève, Slatkine, 1976.

[35] Voir à ce sujet l'étude de Wendelin Guentner sur les *Esquisses littéraires : rhétorique du spontané et récit de voyage au XIX^e siècle*, Paris, Nizet, 1997. Guentner souligne la fortune de « cet *opus in statu nascendi* » qu'est l'esthétique de l'esquisse littéraire pour la génération romantique, au cœur du renouveau du genre viatique au XIX^e siècle : « Dans la mesure où la vérité était considérée comme quelque chose de relatif et d'individuel, tout moyen d'expression favorisant la transcription immédiate des sensations primitives de l'âme se trouvait valorisé », p. 15.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

hasardeux, du point de vue de l'analyse littéraire, de placer sur le même plan des écrits conçus pour être publiés, ou du moins rédigés en vue d'un lectorat, et des textes destinés dès l'origine à demeurer strictement privés ou à l'état de notations brutes.

C'est pour cette raison que la perspective narratologique, qui interroge le rôle du lecteur virtuel [36] supposé par le texte, constitue un axe de recherche fécond. D'une part, la présence de celui-ci est déterminante dans l'élaboration d'un texte qui, dans son effort de « faire voir », est tourné vers un destinataire idéal, lequel coïncidera ou non avec le lectorat réel, mais dont l'existence même modèle la textualité. Cela est vrai, en premier lieu, pour l'horizon de connaissances que le narrateur présuppose chez son lecteur, dont dépendront, au moins en partie, la manière de décrire les lieux ainsi que les références extratextuelles mobilisées par l'auteur. À un second niveau, le type de destinataire que le relateur envisage comme signataire virtuel du « pacte » viatique détermine également une forme et un équilibre narratifs particuliers [37].

D'autre part, c'est dans la relation avec ce narrataire virtuel que se déploient les mécanismes figuratifs, les procédés analogiques et les espaces de connivence humoristique du texte. Dans l'écriture viatique, les procédés stylistiques ne doivent pas être envisagés uniquement sous l'angle de l'esthétique de l'auteur – qui entre d'ailleurs toujours en dialogue avec un interlocuteur virtuel – mais aussi en relation avec son effort de visualisation d'un « ailleurs » à l'intention du lectorat auquel il s'adresse idéalement [38]. En effet, les figures rhétoriques « livrent des indications sur ce qui constitue le contexte de référence de l'auteur mais aussi sur

---

[36] « Cette instance du lecteur virtuel autorise ou entérine la rupture de la relation entre lecteur réel et narrataire. Cette figure du narrataire peut ainsi prendre son autonomie, résider dans le texte », Christine Montalbetti, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de narratologie* 11 (2004), en ligne, https://doi.org/10.4000/narratologie.13.

[37] La relation de voyage en Amérique du XVI^e au XVIII^e siècle étudiée par Réal Ouellet en offre un exemple parlant : lorsqu'au destinataire officiel d'un pacte « actanciel » assignant une mission d'exploration ou de colonisation s'en ajoute un autre – un lectorat virtuel plus large avec lequel s'établit un « pacte littéraire » –, la structure même de la relation se transforme. « En substituant le public lettré au pouvoir politique ou religieux, la publication ne vise plus seulement à rendre compte d'une mission ou dresser un inventaire ; elle veut plaire aux lecteurs davantage intéressés par les curiosités exotiques et le suspens d'une aventure aux confins du connu que par la stricte exactitude historique ou encyclopédique », Ouellet, *La relation de voyage en Amérique*, cit., p. 15.

[38] Voir à ce sujet l'introduction à l'étude d'Alain Guyot, *Analogie et récit de voyage. Voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

les références présumées de son lecteur » ; dans le cas de l'analogie, par exemple, « le deuxième terme de comparaison ne pouvant fonctionner que s'il appartient à des connaissances partagées » [39].

Dans la perspective qui est la nôtre, en étudiant des ouvrages viatiques que leurs auteurs ont destinés à la publication, ou du moins composés dans la perspective de celle-ci, il paraît particulièrement pertinent de s'interroger sur les enjeux d'une stratégie qui consiste à donner pour parfaitement spontané et dépourvu de toute élaboration un texte qui, en réalité, ne l'est nullement. Quelle est, en effet, la fonction textuelle de cette « nudité » revendiquée du récit ? La question est d'importance, car, loin de relever d'une simple coquetterie littéraire, la nécessité de produire un effet de spontanéité s'avère être l'un des symptômes d'un paradoxe majeur de l'écriture de voyage : la coexistence de l'aphasie devant le monde découvert, d'une part, et, d'autre part, du risque de la redite.

En raison même de la nature de son référent, ce genre textuel se heurte constamment au sentiment de l'impossibilité de restituer de manière satisfaisante une réalité étrangère, source de stupeur et d'émerveillement, dont l'ampleur semble irréductible à la page écrite. Cette paralysie du langage tient, d'un côté, à l'intensité d'un spectacle devant lequel les mots font faillite. Parallèlement, la difficulté d'expression, volontiers thématisée à travers la prétérition [40], est également liée à la complexité de l'opération qui consiste à rapprocher les lieux visités d'une langue, d'une culture et d'un public auxquels ils sont étrangers.

Les auteurs d'écrits viatiques se trouvent cependant confrontés à un problème de signe opposé : « Car le réel, indicible, a aussi la particularité paradoxale d'avoir été déjà dit » [41]. Dans la grande majorité des cas, celui qui relate une expérience de voyage est en effet conscient de ne pas être le premier à décrire les lieux qu'il visite. Plus encore, il a lui-même eu accès à une partie de cette « bibliothèque », constituée tour à tour de chroniques, de relations, de récits, de tableaux, de gravures et d'illustrations, qui lui ont permis d'acquérir un ensemble de connaissances préalables

---

[39] Fiona Lejosne, « Dire l'inconnu par le connu : la rhétorique de l'altérité », dans *Récits de voyage et altérités*, cit., p. 88.

[40] Il s'agit de la figure de style consistant à déclarer le refus ou l'impossibilité d'aborder un sujet, alors qu'en réalité on en parle (« Je ne saurais vous dire… » ; « Il serait impossible de décrire… »). La prétérition apparaît comme une stratégie rhétorique qui, par le biais d'une négation explicite, renforce l'intensité et la grandeur d'un spectacle présenté comme dépassant les mots mêmes qui vont suivre.

[41] Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, cit., p. 53.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

sur le réel à explorer. C'est ce que l'on appelle la « médiation livresque » dans le cadre de l'écriture de voyage.

Ainsi, comme l'explique Christine Montalbetti, à l'aphasie liée à la finitude du lexique face à des spectacles qui échappent aux possibilités expressives du langage s'ajoute une seconde forme d'aphasie, causée par la « connaissance d'une somme d'énoncés déjà disponibles »[42] sur le lieu visité. Cet ensemble de savoirs conduit l'écrivain à s'interroger sur les raisons mêmes de l'écriture et sur ce qu'elle peut encore apporter de nouveau à cette « bibliothèque ». Nous verrons à quel point celle-ci interroge les écrivains qui voyagent en Italie au XIX^e siècle.

À ce point de notre réflexion, en complément des éléments récurrents évoqués jusqu'ici, il convient de souligner, sur le plan des définitions, le rôle capital que joue la description dans tout écrit viatique. Comme l'observe Claude Reichler en recourant à une métaphore, « les pigeons voyagent [...] pour rapporter des messages, même lorsque ces messages n'ont pour contenu que la substance du voyage lui-même : "j'étais là-bas, telle chose m'est advenue" »[43]. Dans cette dynamique, la description n'occupe pas une position ancillaire ; au sein de ce genre poreux qu'est l'écriture viatique, et quelle que soit la diversité des formes qu'elle peut revêtir, décrire revient, à la différence de la narration fictionnelle, à raconter[44].

De ce lien essentiel entre le voyage et la description découlent des pratiques scripturales diverses, aux frontières souvent indécises, qui

---

[42] *Ibid.*, p. 55. Comme l'explique Montalbetti, ces énoncés préalables « pourraient paraître une commodité pour le narrateur [...] : ils fournissent des possibles modèles dont je peux me servir pour confectionner mon propre texte. [...] Mais à la fois ces énoncés disponibles [...] constituent un obstacle supplémentaire à la production de chaque texte référentiel particulier ». D'une part, en effet : « J'entretiens avec la bibliothèque un rapport qui est de l'ordre de la *répétition*. Dans mon effort de constitution d'un texte, je me heurte sans cesse au risque de la redite » ; d'autre part, « La bibliothèque exerce sur mon texte un pouvoir de modélisation. En ce sens, elle constitue un filtre entre ma plume et le monde [...] et elle fournit un dessin *a priori* » (*ibid.*).

[43] Reichler, « Pourquoi les pigeons voyagent », cit., p. 12.

[44] Comme l'explique Le Huenen, dans l'écriture viatique, description et narration ne se trouvent pas dans un rapport hiérarchique comparable à celui qui régit le roman. Dans l'écriture fictive, les descriptions sont en effet subordonnées, d'un point de vue structurel, au déroulement des événements et aux actions des personnages. Dans un texte viatique, décrire revient à narrer : la représentation des lieux observés constitue l'événement attendu par le lecteur. Voir « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », rééd. dans Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, cit., p. 17 *sqq*.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

s'échelonnent de celles proches du roman à d'autres qui tendent vers l'essai scientifique. Toute tentative de définition de la production viatique se heurte en effet à une pluralité de catégories génériques, comme en témoigne la coexistence de plusieurs désignations critiques : relation, chronique ou récit. Ces termes renvoient volontiers à l'une ou à l'autre des zones de cette palette nuancée qu'est l'écriture de voyage, dont les deux pôles pourraient être identifiés comme, d'une part, la relation à visée savante et, de l'autre, le récit à ambition littéraire.

La production viatique connaît du reste une évolution multiforme au fil des siècles, en lien avec les pratiques du voyage dominantes et les différents profils de voyageurs : si, aux XVI^e et XVII^e siècles, les explorateurs et les missionnaires apparaissent comme des figures de premier plan, les savants occupent le devant de la scène au siècle des Lumières, avant que les « grandes plumes » ne prennent le relais à l'âge romantique. Toutefois, tant du point de vue de sa structure textuelle que de celui de la figure du relateur ou narrateur, le récit viatique résiste à toute systématisation trop rigide, résistance qui n'est pas sans rapport avec la nature même de ce genre, nécessairement ancré dans la praxis.

Cela dit, à ce tournant particulièrement dense de l'histoire des voyages qu'est le début du XIX^e siècle se cristallise une posture où « la figure du voyageur se confondra de plus en plus avec celle de l'écrivain », et où « le récit devient la condition première du voyage au lieu d'en être la résultante ou l'une de ses possibles conséquences » [45]. Plus encore, avec l'« entrée en littérature » du genre viatique, on constate « le passage d'une économie descriptive centrée sur l'objet à une économie narrative fondée sur le sujet » [46].

Cette transformation, qui s'opère progressivement tout au long du siècle, ne concerne pas le seul horizon des récits consacrés à l'Italie. Surtout, elle ne saurait être appréhendée dans une perspective exclusivement esthético-littéraire : il convient de la replacer dans le contexte plus vaste des mutations qui affectent les pratiques et les conditions du voyage évoquées plus haut. Plus encore, la variété des écritures viatiques ne disparaît pas avec l'émergence de textes à vocation littéraire : les écrits savants demeurent bien présents au XIX^e siècle, ce qui rappelle « l'extrême porosité discursive des Voyages » [47]. Du reste, l'inverse est tout aussi vrai : si, au siècle des Lumières, les composantes philosophique et savante sont

[45] *Ibid.*, p. 97.
[46] Philippe Antoine, « Liminaire », *ibid.*, p. 9.
[47] Moussa, « Récit de voyage, genre "pluridisciplinaire" », cit., p. 247.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

majoritaires dans les écrits viatiques, elles n'excluent pas des nuances plus intimes ou esthétisantes.

Assurément, toute coupure temporelle appliquée à une continuité historique dont les ramifications ne sont pas simplement linéaires implique une part d'artificialité. Néanmoins, un processus de littérarisation du genre se dessine progressivement entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, et transforme en premier lieu la figure de l'auteur : « Le voyageur ne saurait désormais oublier qu'il est aussi écrivain » [48].

3. Les écrivains-voyageurs et le récit d'Italie

Il n'est certes pas aisé de demander *qui est venu en premier* dans la dynamique entre écrivain et récit – conçu au sens restreint d'acte narratif, effleurant par moments le fictif, qui se présente au lectorat imaginé avec la promesse d'une voix qui les conduira à travers l'« action de raconter » (*narratio*) [49]. L'évolution discrète du goût et des centres d'intérêt propres à la relation de voyage au cours du XVIII^e siècle aurait-elle attiré progressivement davantage d'écrivains vers ce genre textuel ? Ou bien, à l'inverse, la présence d'auctorialités fortes – de figures emblématiques d'une nouvelle génération de lettrés s'essayant à la narration de voyage – serait-elle à l'origine d'une littérarisation du récit ? Comme l'enseigne la formule paradoxale sur l'œuf et la poule, une chose est certaine : les deux termes de cette relation sont étroitement liés. D'une part, l'émergence d'une sensibilité préromantique conduit certains auteurs de la fin du XVIII^e siècle à s'attarder sur les paysages admirés – notamment sur ceux offerts par la nature – et sur la manière dont leur intériorité dialogue avec les spectacles qui se présentent à leurs yeux ; d'autre part, on peut identifier quelques plumes dont les écrits, entre la seconde moitié

[48] Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, cit., p. 101.

[49] Nous nous permettons de renvoyer ici à notre essai « Itinéraire de la Bretagne à l'Orient, à la recherche du lecteur flaubertien ». Pour comprendre mieux cette dimension, on peut « évoquer le mot italien pour "récit", "racconto", qui est aussi la première personne de l'indicatif présent du verbe "raconter", ("je raconte") : voici la qualité du "récit", un acte langagier par lequel un sujet relate des événements et des choses vues, mais promettant, dans le pacte qu'il instaure avec son lecteur imaginé, un élément de fascination pour un texte qui "entraîne" l'auditoire, l'invitant à suivre le mouvement établi par le narrateur dans une dimension qui dépend entièrement de ce "je" écrivant », dans *Dire le voyage, définir son récit à l'époque moderne*, Genève, Droz, sous presse.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, ont durablement marqué l'histoire du récit de voyage.

En ce qui concerne notre champ d'enquête, la génération romantique fournit assurément les principaux acteurs de cette évolution. L'attitude nouvelle qu'ils incarnent à l'égard des voyages est volontiers résumée par la déclaration de Chateaubriand dans la préface de la première édition de son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), ouvrage dont on ne saurait exagérer l'importance ni le succès : « J'allais chercher des images » [50]. L'expérience du déplacement et l'exploration du monde ont désormais partie liée avec l'inspiration esthétique. Plus encore, « L'*Itinéraire* se présente comme un voyage d'écrivain, et il inaugure par là l'entrée en scène de l'homme de lettres dans un lieu d'écriture qui, sans lui être absolument étranger, restait néanmoins jusqu'alors hors de sa saisie » [51].

Dans le cadre de ce genre naissant, que l'on nomme le « récit de voyage d'écrivain », et en lien avec la sensibilité romantique,

> [...] le regard ou la sensation prennent le pas sur la chose : cette sorte de révolution copernicienne a pour premier effet d'estomper la dimension proprement informative, ou encyclopédique, du texte viatique. [...] la subjectivité devient omniprésente et, surtout, parfaitement assumée. Il devient ainsi possible, et légitime, de sélectionner ce qui produit une forte impression sur le voyageur, indépendamment de l'intérêt intrinsèque de l'objet. Dès lors, c'est l'arbitraire du relateur qui gouverne la succession des croquis et anecdotes que nous lisons, et le caillou peut avoir plus d'importance que la cathédrale. Le paysage en tant que fruit d'une interaction entre le monde et le moi, se substituera en d'autres termes à la carte. [52]

La formule du « caillou [qui] peut avoir plus d'importance que la cathédrale » condense l'élément essentiel du phénomène complexe qui nous occupe : si la véridicité, ou prétendue telle, dans son rapport à la

---

[50] François-René de Chateaubriand, « Préface », dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Victor Lecou, 1811. Comme le remarque Philippe Antoine, cet ouvrage constitue l'« hypotexte qui sera la condition de possibilité d'un "voyage romantique" », *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 42.

[51] Alain Guyot, Roland Le Huenen, *L'« Itinéraire de Paris à Jérusalem » de Chateaubriand. L'invention du voyage romantique*, Paris, PUPS, 2006, p. 9-10. Comme le précisent les deux critiques, la trame de ce récit « n'obéit plus à une chorographie des pays visités, mais à la chronologie du voyage et à la personnalité du voyageur ».

[52] Antoine, *Quand le voyage devient promenade*, cit., p. 29.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

dimension référentielle demeure un caractère fondamental de l'écriture de voyage, et si la description conserve sa fonction structurante, le récit d'écrivain affirme de plus en plus une hiérarchie du regard guidée par un principe subjectif.

Libéré du souci encyclopédique, l'écrivain-voyageur se livre à des digressions mémorielles ou imaginatives, ainsi qu'à des formulations textuelles qui véhiculent un point de vue résolument individuel. C'est dans le cadre de cette dynamique, qui place l'auteur au centre du dispositif, que s'impose l'importance de la manière dont ce dernier « fait état de ce qu'il a vu » [53], comme l'écrit Alain Guyot : ce qui compte n'est pas seulement la *matière* du récit, mais également sa *manière*, qui devient partie intégrante de la vision.

Or, la relation entre « matière » et « manière » constitue déjà, avant le tournant du romantisme, un jalon important dans les solutions successives trouvées par les auteurs d'écrits viatiques pour affronter les aphasies évoquées plus haut : l'impossibilité de rendre compte de l'hétérogène et la difficulté éprouvée face au risque de la redite conduisent les voyageurs à mobiliser des outils rhétoriques et stylistiques tels que la métaphore et la comparaison, la prétérition ou l'hypotypose. Ces figures fondamentales de l'écriture de voyage contribuent, d'une part, à rapprocher l'altérité d'un « ailleurs » de l'horizon familier au public ; d'autre part, elles construisent l'éthos d'un relateur qui s'approche avec humilité d'une tâche ardue ainsi que d'une tradition établie. Surtout, il montre connaître cette tradition, tout en cherchant à transmettre de la manière la plus marquante une expérience qu'il importe, de toute évidence, d'ajouter à la « bibliothèque » [54].

---

[53] Guyot, *Analogie et récit de voyage*, cit., p. 12.

[54] La métaphore, la comparaison et, plus largement, les stratégies analogiques, constituent l'un des champs figuratifs privilégiés de l'écriture viatique, en lien avec la question de la visualisation de l'ailleurs, comme l'a montré Alain Guyot (*ibid.*). Nous avons évoqué plus haut la récurrence de la prétérition en relation avec l'aphasie : ce procédé rhétorique participe à la construction de l'image que le relateur élabore de lui-même auprès du lectorat virtuel, à travers le « spectacle du texte ». Sur ce point, nous renvoyons à la notion d'éthos textuel telle que l'a définie Dominique Maingueneau, à savoir un éthos intra-discursif qui se construit à travers l'énonciation, grâce à « une manière de dire » (une image de l'auteur qui n'est donc pas caractérisée par la glose ou le commentaire explicite, mais qui est incarnée et rendue évidente par la posture énonciative elle-même). Voir Maingueneau, « L'éthos, un articulateur », *ConTextes* 13 (2013), en ligne, https://doi.org/10.4000/contextes.5772. Enfin, l'hypotypose apparaît comme une figure dont les contours ne sont pas toujours aisés à définir dans la pratique, mais dont le

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Toutefois, avec l'« entrée en littérature » du récit de voyage et l'affirmation du principe subjectif prôné par un relateur qui se sait aussi écrivain, la figuration et le style n'apparaissent plus seulement comme les outils permettant de réduire la distance entre l'*ici* et l'*ailleurs*. La forme est de plus en plus pensée comme une ressource pour élaborer une narration originale, filtrée par un regard dont l'individualité s'exprime à travers les analogies, les contrastes, les images et les formulations qu'il déploie dans le texte. Ainsi, dans la tradition viatique du XIX^e siècle, nous voyons à la fois s'affirmer des clichés figuratifs hérités du siècle précédent – comme celui qui consiste à comparer les cimes des montagnes à des palais ou à des cathédrales dans le cadre du voyage alpestre [55] – et se développer l'usage de formules dont le principe figuratif est de plus en plus subjectif, procédant d'un « je » voyageur qui est aussi créateur.

Les ressources langagières – la figuration, les jeux de rythme et de syntaxe, les effets d'agencement narratif comme les analepses ou les prolepses – apparaissent dès lors comme autant d'outils permettant d'élaborer une textualité adaptée aux vagabondages de l'esprit autant qu'à ceux du corps et qui tisse la trame d'une poétique du récit de voyage. Par ailleurs, en ce qui concerne l'itinérance de l'âme et du corps, l'agencement de la syntaxe et les effets de *tempo* présentent un intérêt particulier en lien avec un autre volet du renouveau esthétique porté par le voyage romantique : la transformation du voyage en promenade [56], activité conçue comme une manière d'explorer et d'admirer « à son aise » [57] le monde. Du choix de la « muse pédestre » découle en effet une prose qui est aussi

---

noyau essentiel réside dans un travail descriptif particulièrement élaboré, qui entre pleinement en résonance avec ce qui structure l'écriture de voyage. L'hypotypose se réalise en effet par le biais d'une description riche en détails et volontiers fondée sur des notations sensorielles, qui contribuent à restituer une image saisissante des lieux ou des scènes.

55 Voir Alain Guyot, « La ville dans la montagne, la montagne comme une ville. Analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs aux XVIII^e et XIX^e siècles », *Revue de Géographie Alpine* 87, 1 (1999), p. 51-60. Voir également Federica Locatelli, *Les Alpes, singuliers spectacles*, Milano, Educatt, 2019, p. 7 *sqq*.

56 « Toutes les fois que je puis continuer un peu ma route à pied, c'est-à-dire convertir le voyage en promenade, je n'y manque pas », Victor Hugo, *Le Rhin. Lettres à un ami*, Paris, Hachette, 1858, t. II, p. 19.

57 Nous renvoyons ici à la célèbre formule de Jean-Jacques Rousseau, tirée du livre IV des *Confessions*, « J'aime marcher à mon aise », qui résume toute une attitude de voyage, qui servira de modèle pour les générations suivantes.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

« vagabonde » que la figure qui l'a inspirée [58]. L'on voit alors des textes accumulant les marques d'une spontanéité affichée, ainsi que les stratégies syntactico-rythmiques propres à un phrasé qui s'adapte aux détours du parcours, à l'alternance entre le temps de la marche et les pauses de la contemplation [59].

Du point de vue de la littérarisation du récit de voyage, l'Italie au XIX^e siècle constitue un terrain d'enquête particulièrement fécond. Assurément, parmi les trois ou quatre mille voyageurs qui ont exploré la Péninsule entre 1700 et 1900, le XIX^e siècle compte une longue liste d'écrivains célèbres qui s'y sont rendus : de Madame de Staël et Chateaubriand à Stendhal, Lamartine et Nerval ; de Gautier à George Sand ; de Flaubert aux frères Goncourt et jusqu'à Maupassant, Zola et bien d'autres.

Certains de ces grands auteurs nous ont livré des récits de leurs périples, tandis que d'autres y ont puisé la matière de leurs œuvres de fiction. Ce simple fait suffirait peut-être à expliquer l'intérêt des spécialistes de l'histoire littéraire pour le sujet. Cependant, il importe de souligner le défi particulier que pose le *Bel Paese* aux écrivains de cette époque, à la différence d'autres destinations. L'univers italien présente en effet un haut degré de familiarité, à la fois comme espace géographique et comme imaginaire symbolique. Si les transformations politiques de la Péninsule occupent le premier plan au cours du XIX^e siècle, et si l'Italie demeure un pôle d'intérêt qui, malgré quelques oscillations, n'a cessé d'attirer les voyageurs, le pays est certes bien connu et s'accompagne, on l'a vu, d'une longue tradition de représentations écrites et picturales de ses lieux et de ses trésors. Comme l'écrit Yves Hersant, il apparaît même comme « le plus puissant pôle d'attraction qu'ait connu le vieil Occident » [60].

Ainsi, la familiarité de ce monde, tout comme le poids de la « bibliothèque » italienne exercent une emprise considérable sur les auteurs qui entreprennent, au XIX^e siècle, de livrer le récit d'un périple au-delà

---

58 Voir Antoine, *Quand le voyage devient promenade*, cit., en partic. le chap. « La muse pédestre ».

59 Comme l'écrit Federica Locatelli : « Le voyageur-penseur s'érige en protagoniste de son expérience, corps et esprit, jouissant d'une ferveur sensorielle et s'égarant dans les spectacles naturels ainsi que dans les "pays du moi" ; sa phrase s'adapte au rythme de ses pas », « Quand la marche se fait écriture : le voyageur-penseur au milieu des sommets (XVIII^e-XIX^e siècles) », *RIEF* 11 (2021), en ligne, https://doi.org/10.4000/rief.8022.

60 Hersant, *Italies*, cit., p. VIII.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

des Alpes. En effet, si le désir de visiter ce pays ne cesse de solliciter les hommes et les femmes de lettres, la question du pourquoi (et du comment) en rendre compte par l'écrit se pose avec une acuité particulière face à un lieu déjà si mythifié. De même, ceux qui arpentent l'Italie en littérateurs doivent, à cette époque, se démarquer à la fois de l'imaginaire érudit hérité de la tradition du Grand Tour et des pratiques du tourisme naissant, qui fait de la Péninsule l'une des terres privilégiées de l'évasion, « une contrée de soleil et de *farniente*, de sérénades et de tarentelles, de liberté et de plaisir » [61].

Dès le début du siècle, certains écrivains perçoivent, en revanche, le séjour en Italie comme un parcours initiatique, comme une quête de soi entreprise par un « voyageur véritable » ; dès lors, le pays « n'est pas le décor de drames exotiques et bariolés, non plus que le thème rebattu de dissertations et de traités ; [il] ordonne le travail d'une âme » [62].

De même, pour se démarquer de la tradition érudite, certains écrivains affichent une sorte de *tabula rasa* des savoirs et de la narration élaborée grâce à une fausse naïveté dans la description des monuments ou des vues iconiques. Il en résulte une prose exaltant l'éblouissement, la surprise et la splendeur des lieux italiens, souvent constellée de figures de l'excès, comme l'hyperbole et la gradation, ou de figures véhiculant un contraste fulgurant, comme l'antithèse ou l'oxymore.

Cette posture va d'ailleurs volontiers de pair avec l'esthétique de l'esquisse et l'effet de spontanéité déjà évoqués. Emblématiques à cet égard sont les pages du *Voyage en Italie* de Chateaubriand, qui s'affirme, avec Madame de Staël, comme l'une des figures tutélaires, pourrait-on dire, du voyage italien au début du XIX^e siècle. C'est d'ailleurs en raison de ce statut que nous les citons en ouverture du présent volume.

Pour ce qui est de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, le texte qui paraît sous le titre de *Voyage en Italie* dans les *Œuvres complètes* de l'écrivain, en 1827, est en réalité constitué de deux articles sur la Péninsule publiés, respectivement, en 1804 et en 1806 dans le *Mercure de France*, complétés par des notes et des « beaux morceaux » inédits, choisis selon une esthétique du fragment parfaitement assumée. En effet, ces pièces, que l'auteur qualifie lui-même de « monceaux de ruines », sont réunies « dans un recueil libéré des contraintes d'un *itinerarium*, composé aussi avec une forme de *sprezzatura*, de négligence » [63].

---

61 *Ibid.*, p. XI.

62 *Ibid.*, p. IX.

63 Jean-Marie Roulin, « Préface », dans François-René de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, Paris, Gallimard, 2024, p. 13.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Ne citons qu'un exemple, tiré de l'*incipit* du célèbre passage « Promenade dans Rome, au clair de lune » :

> Du haut de la Trinité du Mont, les clochers et les édifices lointains paraissent comme les ébauches effacées d'un peintre, ou comme des côtes inégales vues de la mer, du bord d'un vaisseau à l'ancre.
> Ombre de l'obélisque : combien d'hommes ont regardé cette ombre en Égypte et à Rome ?
> Trinité du Mont déserte : un chien aboyant dans cette retraite des Français. Une petite lumière dans la chambre élevée de la villa Médicis.
> Le Cours : calme et blancheur des bâtiments, profondeur des ombres transversales. Place Colonne : Colonne Antonine à moitié éclairée.
> 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, sur les deux fontaines, sur la colonnade circulaire.
> Une jeune femme me demande l'aumône : sa tête est enveloppée dans son jupon relevé ; la *poverina* ressemble à une madone : elle a bien choisi le temps et le lieu. Si j'étais Raphaël, je ferais un tableau. Le Romain demande parce qu'il meurt de faim ; il n'importune pas si on le refuse ; comme ses ancêtres, il ne fait rien pour vivre : il faut que son sénat ou son prince le nourrisse.
> 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 Colisée.
> Que se passait-il il y a dix-huit siècles à pareille heure et aux mêmes lieux ? [64]

Dans ce texte, se dessine une esthétique de la notation donnant l'impression d'être saisie sur le vif, depuis le lieu où l'auteur a « jeté l'ancre » pour admirer le paysage romain de nuit. L'on remarquera notamment que le passage avance en enchaînant une succession de foyers du regard ; les monuments et lieux qui attirent l'attention de l'observateur sont annoncés, puis suivis du deux-points, qui vaut comme le signal introduisant une esquisse rapide de leur aspect. Soulignons, dans ce cadre, la présence de notations sensorielles, qui contribuent à la vivacité de la scène (« Trinité du Mont déserte : un chien aboyant » ; « Le Cours :

[64] Chateaubriand, *Voyage en Italie*, cit., p. 94-95. Comme le remarque Jean-Marie Roulin dans ses notes au texte, « cette promenade illustre par excellence une composition non d'un "ouvrage vraiment joint et consistant", mais "par pages", pour citer Sainte-Beuve », *ibid.*, p. 283.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

calme et blancheur des bâtiments » ; « Colisée : sa grandeur et son silence »).

De même, l'impression de spontanéité de l'écriture se construit sur la base d'un principe elliptique, qui confère à certaines phrases l'allure de simples ébauches. Que l'on songe, par exemple, à cette notation : « Panthéon : sa beauté au clair de la lune ». L'ellipse affecte ici un élément pourtant essentiel à la structuration de l'énoncé, à savoir le verbe susceptible d'expliciter l'impression produite par la vision du Panthéon (« *sa beauté au clair de la lune, elle… me ravit ? m'éblouit ? me surprend ? »[65]) ou bien l'action du sujet écrivant devant ce spectacle (« *sa beauté au clair de la lune, je la… contemple ? observe ? admire ? »). Naturellement, au vu du co-texte, le lecteur saura entrevoir la charge élogieuse de ce qui reste tu. Cependant, la nuance exacte de la sensation que la beauté du lieu engendre se dérobe aux mots.

Ce genre de structure permet de traiter de manière innovante un sujet dont, en réalité, chacun connaît déjà la beauté : le public de référence de l'auteur n'aura certes aucune difficulté à s'imaginer que les monuments et les ruines romaines au clair de la lune sont admirables. Ce qui demeure insaisissable, c'est la nuance exacte de cette admiration, évoquée sans jamais être explicitée. Grâce à la technique de la notation, en effet, le narrateur insuffle une nouvelle vie à cet imaginaire connu, au moyen d'une forme qui laisse au lecteur l'impression d'en vouloir savoir davantage. Plus encore, la structure de la phrase suggère qu'il serait impossible de caractériser la vue du « Panthéon : sa beauté au clair de la lune » (tout comme « Colisée : sa grandeur et son silence à cette même clarté ») ; la stratégie elliptique déployée par Chateaubriand apparaît comme un clin d'œil à l'aphasie que suscite le spectacle romain et parvient, de manière paradoxale, à en dire la splendeur indicible précisément par ses silences.

À cela s'ajoutent, dans l'extrait cité, d'autres figures de style qui contribuent à construire la vision du promeneur. C'est le cas des similitudes qui ouvrent le passage, établissant une analogie entre les édifices lointains et, d'abord, les « ébauches effacées d'un peintre », puis « des côtes inégales vues de la mer ». Les deux images permettent à l'auteur de restituer l'effet visuel quelque peu flou des bâtiments aperçus au loin, de nuit, faiblement éclairés par la lune. Si la première renvoie à une tradition

[65] Nous nous servons de l'astérisque, ici et ailleurs, pour signaler des contenus implicites, supposés ou suggérés. Voir la notion de « suggestion » en tant que phénomène de connotation : *La suggestion*, dir. par É. Benoit et J. de Sermet, Bordeaux, PUB, 2023.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

classique, celle des vues d'Italie fixées par la peinture, la seconde rapproche deux univers visuels plus éloignés, tout en évoquant un imaginaire viatique puissant, celui du voyageur qui aperçoit, depuis un navire, la terre à l'horizon. Dans l'extrait, l'astre nocturne devient à son tour le foyer de la figuration, grâce à une personnification qui le transforme en sujet vagabond, « promenant » ses rayons, métaphorisés par l'expression « pâles solitudes ».

La vision saisissante de la nuit romaine ouvre d'ailleurs sur des interrogations qui entraînent la pensée de l'auteur dans un vertigineux mouvement à travers le temps, de l'Égypte des pharaons à la Rome antique. Ces questions, qui portent sur ce que l'on pouvait voir ou faire « dix-huit siècles auparavant », « à pareille heure et aux mêmes lieux », témoignent d'une poétique des ruines profondément ancrée dans la sensibilité romantique, dont l'œuvre de Chateaubriand constitue l'un des grands modèles [66].

À côté de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, l'autre figure qui donne le ton à l'enthousiasme ravivé pour les périples italiens du XIX^e siècle naissant est assurément Germaine de Staël. Son roman *Corinne ou l'Italie*, publié en 1807, renouvelle la fascination européenne pour la Péninsule, cristallisant un regard sur le pays qui exprime la sensibilité préromantique. L'œuvre se construit en trois parties, et l'Italie est le cadre dans lequel se dénoue l'intrigue amoureuse mettant en scène la poétesse italienne Corinne, femme vibrante et de grand talent, et Oswald, un Anglais mélancolique en route vers le *Bel Paese*.

Or, par-delà les vicissitudes des deux personnages, dont les profils sont déjà hautement symboliques – Corinne étant une incarnation de l'art italien [67] –, le voyage à travers la Péninsule apparaît comme un thème structurant du roman. La deuxième partie de l'œuvre, en particulier, s'organise comme un guide à travers le pays, à la découverte de ses

---

[66] Sur ce point, voir, par exemple, Alain Guyot, « "Ce monceau de ruines". Sens et fonctions des descriptions dans la "Lettre à Monsieur de Fontanes sur la campagne romaine" », *Bulletin de l'association Guillaume Budé* 1 (1998), p. 87-106 ; Clément Jean-Paul, « Chateaubriand et la "fièvre des ruines" », *Anabases* 5 (2007), p. 179-189.

[67] Plus que cela, comme l'écrit Madame Necker de Saussure, cousine de l'écrivaine : « Madame de Staël s'est, pour ainsi dire, divisée entre ses deux principaux personnages [...] : Corinne et Oswald, c'est l'enthousiasme et la douleur, et tous les deux c'est elle-même », cité par Simone Balayé, « Préface », dans Germaine de Staël, *Œuvres complètes. Corinne ou l'Italie*, Paris, Honoré Champion, série II, t. III, 2009, p. XI.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

beautés – Rome et Naples avant tout – décrites dans une prose évocatrice, qui transforme le volume en un « roman-poème » [68].

Par ailleurs, soulignons que Madame de Staël n'écrit pas ce roman italien après s'être rendue dans le pays et en avoir été frappée ; au contraire, l'idée de l'intrigue naît en Allemagne, en 1804 : « C'est parce qu'elle voulait écrire un roman qui se déroulerait en Italie qu'elle décida de s'y rendre » [69]. Cet aspect est révélateur du lien qui s'affirme avec une force inédite, au tournant du XIX^e siècle, entre l'expérience viatique et l'inspiration littéraire. Dans le cas de l'autrice de *Corinne ou l'Italie*, en particulier, nous sont parvenus de précieux carnets de notes prises lors de son premier voyage dans la Péninsule, en 1805, qui témoignent, à bien des endroits, d'une volonté manifeste de fixer la matière italienne afin d'en nourrir ensuite son œuvre romanesque [70].

Pour nous faire une idée du genre de vues du *Bel Paese* que livre le roman, lisons un extrait du livre V, qui s'ouvre sur l'invitation faite par Corinne à Oswald à une « course assez solennelle » : aller visiter les tombeaux antiques hors les murs de la Ville éternelle. La poétesse joue ici le rôle d'un guide d'exception, conduisant son compagnon dans une campagne romaine que la description de la romancière fait revivre :

> — 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 âme [...].
> 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

[68] Tel est le jugement du célèbre critique et littérateur Charles-Augustin Sainte-Beuve, qui ne manque pas, d'ailleurs, de rapprocher Germaine de Staël et Chateaubriand dans leur représentation du monde italien au cours du premier tiers du XIX^e siècle : « Cette Rome, cette Naples, que Mme de Staël exprimait à sa manière dans le roman-poème de *Corinne*, M. de Chateaubriand les peignait vers le même moment dans l'épopée des *Martyrs* », Sainte-Beuve, « Madame de Staël (II) », *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1835, p. 439.

[69] Balayé, « Préface », dans *Corinne ou l'Italie*, cit., p. VIII.

[70] À ce sujet, nous renvoyons à Simone Balayé, *Les carnets de voyage de Madame de Staël*, Genève, Droz, 1971. Dans sa « Préface » à *Corinne ou l'Italie*, Balayé souligne que l'écrivaine s'est largement inspirée de son propre voyage pour composer ceux de son héros Oswald. Elle remarque également, à propos des carnets, qu'« il y est relativement peu question des gens qu'elle rencontre, mais surtout des lieux, et l'on sent bien qu'ils sont destinés à fournir des détails, à soutenir sa mémoire », p. XV-XVI.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

> d'habitations ; mais la terre est couverte de plantes naturelles que l'énergie 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.
>
> Oswald convint que dans ce lieu l'on devait goûter plus de calme que partout ailleurs. L'âme n'y souffre pas autant par les images que la douleur lui représente ; il semble que l'on partage encore avec ceux qui ne sont plus les charmes de cet air, de ce soleil et de cette verdure. [71]

Le lecteur voit ici la campagne autour de Rome s'animer grâce à l'« énergie de la végétation ». À la fois la nature comme entité supérieure et les plantes qui peuplent ce « désert » hors les murs de la ville sont personnifiées. D'une part, les actions des « plantes parasites » sont exprimées par des verbes tels que « se glisser », « décorer » et « honorer ». Si le premier peut paraître adapté au monde végétal, les deux autres construisent plus nettement l'image d'une flore qui devient la gardienne des tombeaux et veille à les orner. D'autre part, se dessine la figure de la Nature comme une femme « orgueilleuse », qui résiste aux tentatives de l'homme de la dompter. Se multiplient alors les verbes qui prolongent cette personnification de la terre romaine, laquelle « chérit » les morts et les « aime ». Ses plantes, dotées d'une volonté propre, ne s'élèvent pas davantage pour ne pas se séparer des tombeaux, qu'elles « caressent ».

En plus de nous donner à voir ce paysage vivant, l'extrait met en scène un thème cher à la sensibilité préromantique et étroitement lié à l'émergence d'une subjectivité qui se confronte aux vues admirées au cours du voyage : la relation spéculaire entre la nature et les émotions intimes.

Cette notion est évoquée dès le début du chapitre, lorsque Oswald remarque que Corinne a su deviner « ce qui convient à la disposition actuelle de [s]on âme ». Le personnage suggère ainsi que la contemplation des paysages entretient un rapport étroit avec l'état d'esprit de

[71] Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, cit., p. 87.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

l'observateur, voire avec la nature même de son « âme » ; dans les pages de Madame de Staël, ce ne sont en effet que les « rêveurs » qui se plaisent à admirer cette campagne funèbre. Surtout, comme on le comprend dans le dernier paragraphe, c'est seulement grâce à la correspondance qu'Oswald perçoit entre le paysage et son état d'esprit qu'il peut trouver un calme paradoxal et une consolation inespérée.

Assurément, *Corinne ou l'Italie* offre une vision de l'espace italien qui exalte l'« impression ». Avec ce roman, nous avons affaire à une œuvre de fiction, ce qu'il convient de rappeler pour éviter toute assimilation abusive au récit de voyage. Cependant, dans le cas de l'histoire de Corinne et Oswald, le roman se nourrit des images et des paysages recueillis au cours d'un périple réel dans la Péninsule. Surtout, bien que romanesque, cette œuvre a profondément marqué l'imaginaire italien du XIX^e siècle français, et celui des écrivains-voyageurs en particulier.

Compte tenu de ces puissants modèles, en ce qui concerne l'exaltation du point de vue individuel dans la description des lieux visités et la littérarisation des récits de voyage, il convient, au risque de se répéter, de réaffirmer le caractère souple et nuancé d'une évolution du genre qui n'est pas marquée, au tournant du XIX^e siècle, par une modernité inédite et absolue. Cela vaut, d'une manière générale, pour l'approche « individuelle » de la narration viatique. Dans son étude sur *Le Grand Tour revisité*, Gilles Bertrand rappelle, par exemple, la publication, en 1774, du *Journal du Voyage d'Italie* de Michel de Montaigne. Datant de 1580-1581, l'ouvrage de l'auteur des *Essais* offre en effet un exemple remarquable de l'ancienneté du primat accordé à l'expérience personnelle dans les écrits de voyage. Néanmoins, comme l'observe le critique, sa publication dans le dernier tiers du XVIII^e siècle est significative : elle constitue le signe d'un goût à la fois plus largement partagé et plus affirmé pour une narration subjectivisée dans le contexte viatique.

Or, si l'on s'intéresse plus particulièrement à la figuration et au style comme formes de la subjectivisation, le voyage en Italie apparaît comme un champ d'expérimentation déjà très vivace au XVIII^e siècle. En effet, en raison de la mythification ancienne de la Péninsule ainsi que de la familiarité de son imaginaire, les germes d'un renouvellement de la « matière » par la « manière » sont déjà perceptibles au siècle des Lumières. Dès cette époque, le voyage d'Italie relève davantage de la mise en mots que de la mise en images. Autrement dit, on accorde une attention croissante à l'expression plutôt qu'à l'information, celle-ci étant, pour une large part, déjà établie.

Qu'on pense, par exemple, à Charles de Brosses. Ses *Lettres familières sur l'Italie*, rédigées entre 1739 et 1740, apparaissent comme un « modèle

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

exemplaire du Voyage d'Italie traditionnel et aristocratique de l'Ancien Régime »[72]. Plus encore, le Président de Brosses est un savant qui publie, au cours de sa vie, des traités dans des disciplines telles que l'archéologie, la philologie latine, la géographie ou l'histoire des religions. Membre de l'élite cultivée de Dijon, il s'inscrit pleinement dans l'imaginaire du voyage de formation dans le *Bel Paese* ; surtout, il appartient à « ces pèlerins de la culture humaniste » pour qui « il est impossible et surtout indigne de décrire un pays comme l'Italie, sans références livresques à l'appui »[73].

Néanmoins, dans les pages que nous livre cet homme de lettres, la représentation du monde italien prend par moments des nuances comiques et offre aux lecteurs des images curieuses qui animent la narration de la Péninsule. Qu'on songe, par exemple, à sa description des gondoles vénitiennes :

> Il n'y a pas dans le monde une voiture comparable aux gondoles pour la commodité et l'agrément. Je ne trouve pas que l'on en ait donné à mon gré une description juste. C'est un bâtiment long et étroit comme un poisson, à peu près comme un requin [...]. Je ne sais pas trop si je me fais entendre. Le bec d'avant de la gondole est armé d'un grand fer en col de grue, garni de six larges dents de fer. Cela sert à la tenir en équilibre, et je compare ce bec à la gueule ouverte du requin, bien que cela y ressemble comme à un moulin à vent. [...] Ces voitures vont vite, mais non pas autant que le carrosse d'un petit-maître. Cependant ne vous avisez pas de tenir la tête hors de votre gondole ; la gueule du requin d'une autre gondole qui passerait vous la couperait net comme un navet.[74]

On constate ici l'effort du relateur pour donner une « description juste » de ce fabuleux moyen de transport, justesse qui repose sur le recours à l'analogie. La gondole a en effet la forme d'un poisson, nous dit le voyageur ; sa proue, dont les « dents » représentent les quartiers de la ville et ses îles, et qui se termine par ce qu'on appelle « le chapeau du doge »,

---

[72] Hermann Harder, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève, Slatkine, 1981, p. 10.

[73] *Ibid.*, p. 245. Le Président de Brosses possédait « cet esprit humaniste un peu exsangue [...] auquel l'élite cultivée de Dijon a été formée » ; toutefois, « vers 1750 l'on peut constater un lent mais net changement dans les orientations intellectuelles de de Brosses [...]. Pour bien comprendre les *Lettres familières sur l'Italie*, il importe de savoir qu'elles ont été écrites dans cette période de mutation intellectuelle où de Brosses, sans abandonner l'humanisme, s'adapte aux idées nouvelles des philosophes », *ibid.*, p. 246.

[74] Président de Brosses, *Lettres familières d'Italie*, Paris, Perrin, 1868, p. 152-153.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

est comparée par l'auteur à la « gueule ouverte d'un requin ». Surtout, on remarquera que l'image proposée sert de tremplin à un avertissement adressé au lecteur dans un but comique : « Ne vous avisez pas de tenir la tête hors de votre gondole ; la gueule du requin d'une autre gondole qui passerait vous la couperait net ».

Si le Président de Brosses nous offre déjà un exemple intéressant de la façon dont la « manière » intervient sur la « matière » italienne au XVIII^e siècle, comment ne pas penser également à Charles Dupaty, dont les *Lettres sur l'Italie*, parues en 1788, « semblent déjà appartenir à une époque nouvelle » et se présentent, dès leur publication, avec des accents inhabituels [75]. Comme le déclare en effet l'auteur dans la lettre CXIV : « D'autres rapporteront de Rome des tableaux, des marbres, des médailles, des productions d'histoire naturelle ; moi, j'en rapporterai des sentiments, des sensations et des idées » [76].

Le magistrat Dupaty était parti pour la Péninsule avec l'objectif d'y comparer les différents régimes judiciaires ; le texte épistolaire qu'il rapporte de son voyage est toutefois considéré comme l'un des modèles du « voyage sensible » dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. De ses lettres émerge en effet la figure d'un « moi » voyageur qui s'impose au centre de la narration et infléchit, par son regard subjectif, la représentation des lieux visités [77]. Cette posture s'accompagne de la « nécessité et [de] la possibilité de compléter les choses vues par l'imagination » [78], ainsi que d'un langage souple qui donne forme à l'impression.

Qu'on pense, par exemple, aux visions des palais découverts lors de l'arrivée à Gênes, dans les lettres VII et VIII du récit épistolaire :

> Je sors des palais *Brignole*, *Sera* et *Kiagera*. Je suis ébloui, étourdi, ravi : je ne sais ce que je suis. Mes yeux sont remplis d'or, de marbre, de cristal, de porphyre, de basalte, d'albâtre en colonnes, en pilastres, en chapiteaux, en ornements de toutes les espèces, de toutes les formes, de tous les genres, ionique, dorique, corinthien. Mille tableaux sont épars en lambeaux dans mon imagination ! Je vois des têtes, des pieds, des mains, des corps et des cadavres, des vieillards et des jeunes filles, des Vénus et des vierges. Voici des larmes douloureuses qui roulent dans les yeux d'un vénérable vieillard.

---

75 Harder, *Le Président de Brosses*, cit., p. 10.

76 Charles Dupaty, *Lettres sur l'Italie*, Paris, De Senne, 1788, t. I, p. 303.

77 Nous nous limitons à évoquer brièvement une figure majeure du voyage en Italie au XVIII^e siècle ainsi que de l'histoire du genre viatique. Pour approfondir : *Dupaty et l'Italie des voyageurs sensibles*, dir. par J. Herman, K. Peeters et P. Pelckmans, Amsterdam - New York, Rodopi, 2012.

78 *Ibid.*, p. 266.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

> Voilà un sourire charmant qui éclate sur les lèvres d'une fille de quinze ans, qui est charmante : c'est, je crois, son premier sourire.
> Cependant, au milieu de tant de débris de tableaux, il en est quelques-uns qui sont entiers. [...]
>
> * * *
>
> Il est six heures du matin. Mon imagination se réveille dans le salon du palais de *Sera*, ou plutôt du palais du Soleil. Je baisse encore les paupières. On ne peut donner une idée de la magnificence de ce salon.
> Ce qu'est la nature quand on la regarde à travers un prisme, tel est le palais *Sera*. Quelles glaces ! Quel pavé ! Quelles colonnes ! Que d'or ! Que d'azur ! Que de porphyre ! Que de marbre ! Le nom qui convient ici, c'est la magnificence. [79]

Dans les deux lettres, l'intention descriptive de l'auteur est évidente ; cependant, le centre de l'intérêt ne réside plus simplement dans les objets de la visite – les trois palais et leurs trésors –, mais dans l'effet que ceux-ci produisent sur l'observateur, voire dans la réalité nouvelle qui naît de la rencontre entre ce qui est vu et ce qui est ressenti. Dans le premier extrait, l'image des trois *Palazzi* est livrée au lecteur par un enthousiaste mélange de fragments, empêchant l'appréhension des lieux dans leur ensemble. Le passage procède en effet par l'accumulation de détails reposant sur un principe de synecdoque : les palais sont évoqués à travers leurs matériaux (or, marbre, cristal, porphyre, basalte, albâtre), leurs éléments architecturaux (colonne, pilastres, types de capitaux) et des fragments des œuvres qu'on y admire (des têtes, des pieds, des mains, des corps, des larmes, des sourires).

À cela s'ajoute l'accent particulier porté sur le sujet de la vision (« *je* vois », « *mes yeux* sont remplis »), renforcé par le climax : « Je suis ébloui, étourdi, ravi ». Cette dernière figure rhétorique traduit pleinement la puissance du spectacle admiré par une inflexion imprévue de la gradation ascendante : l'arc affirmatif qualifiant de manière de plus en plus nette l'état du « je » se termine en effet par la négation : « Je ne sais ce que je suis ». Soustrayant son émotion aux exigences de la précision descriptive, le narrateur donne ainsi forme à une sorte d'aphasie devant le spectacle contemplé, impression que prolonge un passage où l'impossibilité d'embrasser du regard l'ensemble de la vision cède la place à une description vertigineuse du fragment. Quelques lignes plus loin, on retrouve d'ailleurs le procédé de la prétérition, déjà évoqué à propos de la problématique de l'indicible : « Il n'y a de termes dans aucune langue pour les copier [les tableaux] ».

[79] Dupaty, *Lettres sur l'Italie*, cit., t. I, p. 27 et 32.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Toutes ces pièces d'une image éblouissante sont d'ailleurs explicitement filtrées par la faculté mémorielle et recréatrice de l'observateur : comme l'avoue le narrateur à propos des tableaux, leurs « lambeaux » sont « épars » « dans [s]on imagination ». Dans l'extrait cité de la lettre VIII, le mécanisme est encore plus saisissant : le voyageur se décrit au petit matin, au moment d'ouvrir les yeux ; comme il l'écrit : « Mon imagination se réveille dans le salon du palais de *Sera* ». Les images du site visité affleurent alors à sa conscience, et le dormeur décide de « baisser encore les paupières » et de les laisser tourbillonner dans son esprit. C'est à partir de ce « lieu » que le lecteur en reçoit les images fragmentaires : il ne se trouve ni dans les rues de la ville, ni dans les salles du palais, mais auprès du lit du voyageur. Avec Dupaty, nous voyons ainsi s'affirmer une manière nouvelle d'être relateur, qui place au centre non seulement un point de vue individuel, mais encore l'individualité comme force qui transforme le réel, une dynamique dont le *Bel Paese* est, non par hasard, l'un des premiers horizons d'expérimentation.

Au sein du riche champ des études consacrées au voyage en Italie, il paraît fécond de réfléchir au rôle du style et de ses figures dans ce genre de récits : la Péninsule est une destination qui impose, avec une vigueur particulière, la question de la forme. En raison de sa familiarité et de son statut mythique, elle stimule, depuis le XVIII^e siècle, l'élaboration d'un langage vif et volontiers figuratif. Dans le prolongement des précurseurs du siècle des Lumières et dans le sillage des grandes figures du tournant de l'*Ottocento*, les écrivains-voyageurs du XIX^e siècle redoublent d'efforts pour saisir l'Italie à partir d'un point de vue individuel et dans une langue subjectivisée.

Ce qui compte est, toujours davantage, la trajectoire personnelle de l'exploration et la manière originale d'en élaborer la restitution écrite. Dans ce cadre, l'usage expressif des procédés stylistiques permet de marquer la distance avec d'autres formes discursives du voyage et d'autres types de voyageurs. Surtout, la figuration contribue à densifier le langage afin de saisir la richesse du paysage italien, vu à la lumière d'une individualité artiste. Comme l'écrit Théophile Gautier dans *Italia* : « Le poète, moins heureux que le peintre et le musicien, ne dispose que d'une seule ligne ; le premier a toute une palette, le second tout un orchestre » [80]. La parole doit alors se faire souple et mobile pour fixer

[80] Gautier, *Italia*, cit., chap. VI, p. 194.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

l'impression – fuyante, multiforme, stratifiée – et s'approprier une terre qui est *magna parens*[81].

Aborder les récits de voyage des écrivains ayant visité l'Italie au prisme des figures de style revient à explorer la manière dont chacun d'entre eux a puisé à cette source de fascination intarissable qu'est la Péninsule. De même, s'intéresser à la forme de ces écrits conduit à s'interroger sur la manière dont leurs auteurs ont tenté d'articuler le connu – les lieux – et l'inédit – leurs sensations –, tout en infléchissant un modèle narratif et générique : insuffler une vie nouvelle à des clichés et des parcours établis, afin de répondre autrement à certains des enjeux de l'écriture de voyage depuis des siècles, devant ce mythe européen qu'est le *Bel Paese*.

[81] À l'approche de Rome, saluant l'Italie, Stendhal s'exclame : « *Salve magna parens rerum* » [Salut, grande mère des choses]. Il s'agit d'une variation sur le vers des *Géorgiques* de Virgile (II 173) : *Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus*. Stendhal, *Promenades*, cit., p. 13.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

1.
Hyperbole à Rome : Stendhal

Dans le cimetière de Montmartre, à Paris, repose Henry Beyle, dit Stendhal (1783-1842) ; sur sa tombe figure une épitaphe en italien, devenue célèbre : « Milanese. Scrisse. Amò. Visse. ». La passion de Stendhal pour l'Italie est largement connue : l'écrivain lui-même aimait à se dire *milanese*. Sa trajectoire biographique autant que son œuvre portent en effet l'empreinte profonde de ses multiples séjours dans la Péninsule, ce pays que Roland Barthes désignera comme la « matrie » de l'écrivain [1].

À l'âge de dix-sept ans, le jeune Stendhal se rend pour la première fois dans le *Bel Paese*, grâce à son cousin Pierre Darou, qui obtient pour lui un petit emploi auprès du ministère de la Guerre napoléonien. Au mois de mai, le jeune Henry suit ainsi la réserve de l'armée française lors de la deuxième campagne d'Italie. Ce voyage s'avère une rencontre éblouissante : Stendhal franchit le col du Grand-Saint-Bernard avec les soldats de l'Empereur, traversant des paysages inoubliables et éprouvant un sentiment d'aventure inédit [2] ; au-delà des Alpes, il découvre la peinture, l'architecture et la musique italiennes, de Corrège et Raphaël à Cimarosa. Il arrive ensuite à Milan, lieu qui fascine particulièrement l'auteur et qu'il chérira longtemps. Dans la ville lombarde, Stendhal fréquente les salons de la bonne société, assiste aux spectacles du théâtre de la Scala et tombe amoureux d'une jeune italienne, Angela Pietragrua.

Après cette première visite, l'écrivain retournera à Milan à plusieurs reprises et y séjournera notamment de 1814, après la chute de l'Empereur, à 1821 [3]. C'est en raison de cette longue résidence que l'écrivain se considérera comme un Milanais d'adoption, même si les années passées

---

1 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 354.

2 Voir Michel Crouzet, *Stendhal et l'italianité*, Paris, José Corti, 1982.

3 À la suite des mouvements insurrectionnels qui ont éclaté dans le Piémont et à Naples, en 1821 les autorités autrichiennes pourchassent les libéraux étrangers présents dans la ville. Pour une chronologie de la vie d'Henry Beyle, voir Victor Del Litto, *La vie de Stendhal*, Paris, Éditeurs du Sud, 1965.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

en Lombardie sont loin de constituer une période de paix et de bonheur inaltérés[4]. Néanmoins, au fil d'une existence placée sous le signe du mouvement, les retours répétés de Stendhal dans ce pays, devenu pour lui une véritable patrie d'élection, témoignent tout à la fois de son attachement à l'Italie et de son goût prononcé pour le voyage.

L'écrivain compte assurément parmi les grands voyageurs de la génération romantique, parmi ceux qui vivent le déplacement comme une expérience qui « n'a de sens et de sel que [...] s'il révèle quelque chose qui, sans prévenir, frappe au cœur »[5]. Surtout, comme le souligne Philippe Berthier, lorsqu'on évoque le goût du voyage chez l'écrivain, il convient de remarquer qu'il n'a jamais été question, pour lui, d'une quête de l'exotisme absolu (par exemple, l'Orient). Dans ses périples – et l'on voit ainsi émerger d'emblée l'attrait constant de la Péninsule pour l'auteur – Stendhal cherche la rencontre avec « un socle commun de culture et de civilisation »[6], que l'univers italien est précisément en mesure de lui offrir.

L'écrivain apparaît ainsi comme un héritier du Grand Tour, pour ce qui est de l'imaginaire du *Bel Paese* comme le berceau de la culture européenne. Toutefois, l'auteur s'éloigne également de cette tradition, tant par sa manière d'explorer les lieux que par la forme dont il se sert pour en rendre compte. Stendhal affirme par ailleurs avec netteté que l'intérêt du voyage ne réside pas seulement dans la découverte des œuvres et des monuments, mais aussi, voire surtout, dans celle des peuples, de leurs mœurs et de leurs habitudes. Or, c'est précisément cette dimension humaine et sociale qu'il juge insuffisamment explorée par les guides, les relations et les chroniques de voyage du siècle précédent, dont les auteurs, selon sa formule, « n'ont vu que les murs »[7].

---

[4] Ces années sont marquées par des soucis d'argent, une relation amoureuse tumultueuse avec Angela ainsi que par les conséquences pratiques et intellectuelles de la défaite de Waterloo. Rappelons que Stendhal était un grand admirateur de Napoléon. Il avait servi comme fonctionnaire dans son armée et participé à plusieurs campagnes militaires, parmi lesquelles il convient de mentionner l'expérience marquante de la campagne de Russie, en 1812. L'écrivain a également consacré deux ouvrages à l'Empereur : sa *Vie de Napoléon*, rédigée en 1817-1818, et ses *Mémoires sur Napoléon*, datant de 1836-1837.

[5] Philippe Berthier, *Stendhal et le grand art de voyager*, Paris, Honoré Champion, 2021, p. 16.

[6] *Ibid*., p. 14.

[7] « Excepté de Brosses, les voyageurs ne se sont pas doutés des mœurs, des habitudes, des préjugés, des diverses manières de chercher le bonheur du peuple qu'ils traversaient, ils n'ont vu que les murs », *L'Italie en 1818*, dans *Voyages en Italie*, éd.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

La Péninsule que Stendhal a tant admirée et longtemps observée de près traverse son œuvre : des récits de voyage comme *Rome, Naples et Florence* (1817) ou les *Promenades dans Rome* (1829) jusqu'à un roman comme *La Chartreuse de Parme* (1839), en passant par son ouvrage sur l'*Histoire de la peinture italienne* (1817). Qu'on pense également à l'ensemble polymorphe de textes connu sous le titre de *Chroniques italiennes* [8], ou encore à son œuvre autobiographique inachevée, *Vie de Henry Brulard*, qui s'ouvre sur l'une des collines de la Ville éternelle [9].

Dans ce panorama narratif, Milan joue assurément un rôle central [10] : malgré son titre, une partie significative du récit *Rome, Naples et Florence* est, par exemple, consacrée à la ville lombarde ; de même, *La Chartreuse de Parme* s'ouvre sur une évocation saisissante du Milan de la première campagne d'Italie. Toutefois, « en se disant *milanese*, Stendhal nous a tous égarés sur sa dette envers l'Italie. Les *Promenades* montrent qu'il faut le définir aussi et autant "romain". Milan ville du cœur, ville de la révélation italienne, musicale, amoureuse, est toute sa vie. Mais Rome est (presque) toute son œuvre » [11].

Stendhal est en effet à la fois « milanais » et « romain ». Plus encore, son guide de la Ville éternelle constitue un jalon important dans l'évolution de l'écriture viatique à l'époque romantique : les *Promenades dans Rome* témoignent de l'émergence d'une sensibilité nouvelle. Assurément, il convient de démythifier quelque peu la genèse de cet ouvrage, rédigé sous la forme d'un journal de voyage. Son processus d'écriture a commencé pour des raisons au moins en partie pratiques et, au fil de

---

par V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1973, p. 226 (cit. par Berthier, *Stendhal et le grand art de voyager*, p. 27).

[8] Stendhal, *Chroniques italiennes*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855. Comme l'écrit Xavier Bourdenet : « Les *Chroniques* sont de longue date une pièce maîtresse [...] de ce qu'on a coutume d'appeler "l'italianité" de leur auteur. Elles sont en cela un marqueur stendhalien très fort [...]. Mais la gageure est que les *Chroniques italiennes* n'existent tout simplement pas. [...] L'enseigne est posthume et le regroupement d'œuvres qu'elle tente d'unifier sous un pavillon commun est à géométrie très variable selon les éditions », « *Chroniques italiennes* ? Creuser le temps, dire le vrai, "faire gémir la morale" », *Revue Stendhal* 5 (2024), en ligne, https://journals.openedition.org/stendhal/1817.

[9] Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Charpentier, 1890. Cette œuvre autobiographique, restée inachevée, ne fut publiée qu'à la fin du siècle, par les soins de Casimir Stryienski.

[10] Sur ce point, voir Annie Collet, *Stendhal et Milan. De la vie au roman*, Paris, José Corti, 1986. Voir aussi le dossier *Milanese* de la *Revue Stendhal* 2 (2021), en ligne, https://journals.openedition.org/stendhal/333.

[11] Michel Crouzet, « Préface », dans *Promenades*, cit., p. XXX-XXXI.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

ses descriptions, l'auteur s'appuie non seulement sur ses propres visites, mais aussi sur des ouvrages déjà parus consacrés à la ville et à son histoire [12]. Malgré cela, le récit de la Rome stendhalienne a sans doute résisté à l'épreuve du temps. Surtout, par le projet qui l'anime, sa structure et son style, ce volume constitue un exemple emblématique de l'évolution du goût et des pratiques viatiques chez les écrivains du premier tiers du XIX[e] siècle, notamment dans le contexte du voyage en Italie.

Les *Promenades dans Rome* offrent ainsi au lecteur un nouveau modèle de guide de voyage et proposent une exploration « libérée » de l'espace urbain, affranchie des contraintes imposées par les itinéraires consacrés. Il suffit d'évoquer l'avertissement placé par l'auteur au début de son livre pour saisir la posture qu'il entend encourager : « Je conseille d'effacer chaque article avec un trait de crayon, à mesure qu'on aura vu le monument dont il parle ». Il s'agit là d'une tentative de désacralisation de l'objet « guide », mais aussi d'une invitation au « désordre », tant dans l'exploration des lieux que dans la lecture même du texte.

Ce positionnement est d'autant plus intéressant au regard du sujet du récit : l'emblématique voyage de Rome, qui occupe une place centrale dans la longue tradition du voyage en Italie. En effet, Stendhal évoque explicitement le mythe de la Péninsule et la « bibliothèque » des chroniques consacrées à la Ville éternelle, qu'il réélabore volontiers sur le mode comique. Surtout, avec ses *Promenades*, l'écrivain prône une « école du regard » nécessairement fondée sur la remise en question des certitudes, sur un désapprentissage permettant de faire du voyage une véritable expérience de formation et de conversion intime.

Cette philosophie de l'observation s'ancre dans la subjectivité et dans la sensation, érigées en principes directeurs de la vision. Elle s'accompagne, en outre, d'une forme d'« errance méthodique » [13] – véritable parti pris de la flânerie – qui seule permettrait de jouir pleinement du spectacle romain, au prix d'un renoncement à l'idéal, jugé illusoire, de l'« exactitude » [14]. Cette attitude s'exprime dans une phrase qui apparaît

[12] Sur ce point, voir Victor Del Litto, « Notice », dans *Promenades*, cit., p. 608 *sqq*. Rappelons également que, malgré la déclaration de Stendhal selon laquelle il se serait rendu six fois à Rome, « en fait, à cette date [publication des *PdR*], Stendhal n'avait fait que quatre voyages à Rome, soit en 1811, 1816-1817, 1823-1824 et 1827 ». Parmi les ouvrages auxquels l'auteur recourt pour élaborer ses descriptions figure assurément le célèbre *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766* de Jérôme Lalande (Venezia - Paris, Desaint, 1769).

[13] Crouzet, « Préface », dans *Promenades*, cit., p. X.

[14] Voir l'extrait de Stendhal analysé dans l'essai introductif du présent volume.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

dès les premières pages des *Promenades*, qu'il convient de garder à l'esprit au moment d'aborder son journal de voyage : « être à Rome en toute liberté, et *sans songer au devoir* de voir » [15].

Extraits
Promenades dans Rome

Rome, 3 août 1827. — C'est pour la sixième fois que j'entre dans la Ville éternelle, et pourtant mon cœur est profondément agité. C'est un usage immémorial parmi les gens affectés d'être ému en arrivant à Rome, et j'ai presque honte de ce que je viens d'écrire.

9 août 1827. — Notre projet étant de passer ici plusieurs mois, nous avons perdu quelques jours à courir, comme des enfants, à tout ce qui nous semblait curieux. Ma première visite, en arrivant, fut pour le Colisée ; mes amis allèrent à Saint-Pierre ; le lendemain nous parcourûmes le Musée et les *stanze* (ou chambres) de Raphaël au Vatican. Effrayés du nombre de choses à noms célèbres devant lesquelles nous passions, nous nous enfuîmes du Vatican : le plaisir qu'il nous offrait était trop sérieux. Aujourd'hui, pour voir la ville de Rome et le tombeau du Tasse, nous sommes montés à Saint-Onuphre : vue magnifique ; de là, nous avons aperçu de l'autre côté de Rome le palais de Montecavallo, nous y sommes allés. Les grands noms de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Jean-de-Latran nous ont ensuite attirés. Hier, jour de pluie, nous avons vu les galeries Borghèse, Doria, et les statues du Capitole. Malgré l'extrême chaleur, nous sommes toujours en mouvement, nous sommes comme affamés de tout voir, et rentrons, chaque soir, horriblement fatigués. [...]

12 août 1827. — Cette première folie s'est un peu calmée. Nous désirons voir les monuments d'une façon complète. C'est ainsi, maintenant, qu'ils nous feront le plus de plaisir. Demain matin nous allons au Colisée, et ne le quitterons qu'après avoir examiné tout ce qu'il y faut voir.

13 août 1827. — Le 3 août nous traversâmes ces campagnes désertes, et cette solitude immense qui s'étend autour de Rome à plusieurs lieues de distance. L'aspect du pays est magnifique ; ce n'est point une plaine plate ; la végétation y est vigoureuse. La plupart des points de vue sont dominés par quelque reste d'aqueduc ou quelque tombeau en ruine qui impriment à cette campagne de Rome un caractère de grandeur dont rien n'approche. Les beautés de l'art redoublent l'effet des beautés de la nature et préviennent la satiété, qui est le grand défaut du plaisir de voir des paysages. Souvent, en Suisse, un instant

[15] Stendhal, *Promenades*, cit., p. 12.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

après l'admiration la plus vive, il se trouve qu'on s'ennuie. Ici l'âme est préoccupée de ce grand peuple, qui maintenant n'est plus. Tantôt on est comme effrayé de sa puissance : on le voit qui ravage la terre ; tantôt on a pitié de ses misères et de sa longue décadence. Pendant cette rêverie, les chevaux ont fait un quart de lieue ; on a tourné un des plis du terrain ; l'aspect du pays a changé, et l'âme revient à admirer les plus sublimes paysages que présente l'Italie. *Salve magna parens rerum*.

Le 3 août nous n'avions pas le loisir de nous livrer à ces sentiments, nous étions troublés par la coupole de Saint-Pierre qui s'élevait à l'horizon ; nous tremblions de n'arriver à Rome qu'à la nuit. Je parlai aux postillons [...] ; la vue d'un écu les fit sortir de leur torpeur. Enfin, comme le soleil se couchait derrière le dôme de Saint-Pierre, ils s'arrêtèrent dans la *via Condotti*, et nous proposèrent de descendre chez Franz, près la place d'Espagne. Mes amis prirent un logement sur cette place ; là nichent tous les étrangers.

La vue de tant de fats ennuyés m'eût gâté Rome. Je cherchai des yeux une fenêtre de laquelle on dominat la ville. J'étais au pied du *Pincio* ; je montai l'immense escalier de la *Trinità dei Monti*, que Louis XVIII vient de faire restaurer avec magnificence, et je pris un logement dans la maison habitée jadis par Salvator Rosa, *via Gregoriana*. De la table où j'écris je vois les trois quarts de Rome ; et, en face moi, de l'autre côté de la ville, s'élève majestueusement la coupole de Saint-Pierre. Le soir, lorsque le soleil se couche, je l'aperçois à travers les fenêtres de Saint-Pierre, et, une demi-heure après, ce dôme admirable se dessine sur cette teinte si pure d'un crépuscule orangé surmonté au haut du ciel de quelque étoile qui commence à paraître.

Rien sur la terre ne peut être comparé à ceci. L'âme est attendrie et élevée, une félicité tranquille la pénètre tout entière. Mais il me semble que, pour être à la hauteur de ces sensations, il faut aimer et connaître Rome depuis longtemps. Un jeune homme qui n'a jamais rencontré le malheur ne les comprendrait pas.

Le soir du 3 août j'étais si troublé, que je ne sus pas faire mon marché, et je paye mes deux chambres de la *via Gregoriana* beaucoup au-delà de leur valeur. Mais en un tel moment comment s'occuper de soins si petits ? Le soleil allait se coucher, et je n'avais plus que quelques instants ; je me hâtai de conclure, et une calèche ouverte (ce sont les fiacres du pays) me conduisit rapidement au Colisée. C'est la plus belle des ruines ; là respire toute la majesté de Rome antique. Les souvenirs de Tite-Live remplissaient mon âme ; je voyais paraître Fabius Maximus, Publicola, Menennius Agrippa. Il est d'autres églises que Saint-Pierre : j'ai vu Saint-Paul de Londres, la cathédrale de Strasbourg, le dôme de Milan, Sainte-Justine de Padoue ; jamais je n'ai rien rencontré de comparable au Colisée.

* * *

Grottaferrata, *23 novembre 1827*. — Le temps est décidément à la pluie ; nous allons passer trois jours à Rome, afin de voir Saint-Pierre, comme si nous devions nous en *éloigner à jamais*. [...]

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Article iv
Vue générale de l'intérieur de Saint-Pierre

On pousse avec peine une grosse portière de cuir, et nous voici dans Saint-Pierre. On ne peut qu'adorer la religion qui produit de telles choses. Rien au monde ne peut être comparé à l'intérieur de Saint-Pierre. Après un an de séjour à Rome, j'y allais encore passer des heures entières avec plaisir. Presque tous les voyageurs éprouvent cette sensation. On s'ennuie quelquefois à Rome le second mois du séjour, mais jamais, le sixième ; et, si on y reste le douzième, on est saisi de l'idée de s'y fixer.

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. Elle est ornée de grosses statues de saints de treize pieds de proportion. Saint-Pierre est si beau, qu'on oublie leur laideur. Le *rococo*, mis à la mode par le Bernin, est surtout exécrable dans le genre colossal. [...] C'est encore le Bernin qui a gâté l'intérieur de Saint-Pierre par une foule de mauvais médaillons de marbre représentant divers papes [...].

En arrivant près du grand autel (en vérité, c'est un voyage), on aperçoit une sorte de trou revêtu de marbres magnifiques et de bronzes dorés. Quatre-vingt-seize petites lampes sont allumées jour et nuit autour de la balustrade de marbre qui environne ce lieu surbaissé [...].

Le grand autel est disposé comme dans la primitive église ; le célébrant regarde le peuple, le pape seul a le droit d'y dire la messe.

Heureusement, cet autel est assez simple ; je le voudrais d'or massif ; un baldaquin en bronze d'une hauteur énorme le fait apercevoir de loin. Cet ornement était nécessaire, mais on gémit quand on se rappelle qu'il a été fait avec du bronze enlevé au Panthéon. C'est le cavalier Bernin qui exécuta ce baldaquin en 1663. Croiriez-vous qu'il est plus élevé que le palais Farnèse ? Le sommet est à quatre-vingt-six pieds du pavé ; c'est vingt et un pieds de plus que le fronton de la colonnade du Louvre ; on y employa mille huit cent soixante-trois quintaux de bronze.

Rien ne sent l'effort dans l'architecture de Saint-Pierre, tout semble grand naturellement. La présence du génie de Bramante et de Michel-Ange se fait tellement sentir, que les choses ridicules ne le sont plus ici, elles ne sont qu'insignifiantes. Je ne crois pas que des architectes aient jamais mérité un plus bel éloge [...].

En levant les yeux quand on est près de l'autel, on aperçoit la grande coupole, et l'être le plus plat peut se faire une idée du génie de Michel-Ange. Pour peu qu'on possède le feu sacré, on est étourdi d'admiration. Je conseille au voyageur de s'asseoir sur un banc de bois et d'appuyer sa tête sur le dossier ; là il pourra se reposer et contempler à loisir le vide immense qui plane au-dessus de sa tête.

* * *

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

1 avril 1828. — Le plus beau reste de l'antiquité romaine, c'est sans doute le Panthéon ; ce temple a si peu souffert, qu'il nous apparaît comme aux Romains. En 608, l'empereur Phocas, celui-là même à qui les fouilles de 1813 ont rendu la colonne du Forum, donna le Panthéon au pape Boniface IV, qui en fit une église. Quel dommage qu'en 608 la religion ne se soit pas emparée de tous les temples païens ! Rome antique serait presque debout tout entière.

Le Panthéon a ce grand avantage : deux instants suffisent pour être pénétré de sa beauté. On s'arrête devant le portique ; on fait quelques pas, on voit l'église, et tout est fini. Ce que je viens de dire suffit à l'étranger ; il n'a pas besoin d'autre explication, il sera ravi en proportion de la sensibilité que le ciel lui a donnée pour les beaux-arts. Je crois n'avoir jamais rencontré d'être absolument sans émotion à la vue du Panthéon. Ce temple célèbre a donc quelque chose qui ne se trouve ni dans les fresques de Michel-Ange, ni dans les statues du Capitole. Je crois que cette voûte immense, suspendue sur leurs têtes sans appui apparent, donne aux nigauds le sentiment de la peur ; bientôt ils se rassurent et se disent : « C'est cependant pour me plaire que l'on a pris la peine de me donner une sensation si forte ! ».

* * *

Rome, 28 novembre 1828. — [...] 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 que M. Isimbardi nous avait dit est vrai : ce climat est si beau, il respire tellement la volupté, que le clair de lune même y perd toute tristesse. [...] Minuit sonnait, le *custode* du Colisée était prévenu, il nous a ouvert ; mais il tenait à nous suivre, c'est son devoir. Nous l'avons prié d'aller nous chercher à la prochaine *osteria* quelques *boccali* de *vin buono*. Le spectacle dont nous avons joui, une fois seuls dans cet immense édifice, s'est trouvé plein de magnificence, mais nullement mélancolique. C'était une grande et sublime tragédie, et non pas une élégie. On a exécuté fort bien le sublime *quartetto* de *Bianca e Faliero* (de Rossini), sans pouvoir chasser les images imposantes qui nous assiégeaient. Le clair de lune était si vif, que nous avons pu lire plus tard quelques vers de lord Byron. *I see before me the gladiator lie*...

Commentaire : l'hyperbole

Dans la troisième entrée des *Promenades dans Rome*, qui date du 9 août 1827, Stendhal offre un exemple du principe d'« errance méthodique » qui préside à l'exploration de la Ville éternelle. Le lecteur comprend d'emblée que c'est Rome elle-même qui guide le parcours des voyageurs, en leur offrant des vues qui s'apparentent à des apparitions. C'est le cas ici avec la montée vers l'église de Saint-Onuphre, sur le Mont Janicule : depuis son sommet, le groupe voit apparaître le palais de Montecavallo,

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

sur le Mont Quirinal, et il s'y rend aussitôt, bien qu'il se trouve, très littéralement, « de l'autre côté de la ville ». Le surgissement des lieux dans le champ de vision détermine ainsi, de manière imprévisible, le tracé peu linéaire de la flanêrie.

Surtout, dans cette entrée de journal se dessine l'image d'une ville qui regorge de trésors – églises, tableaux, palais, galeries, monuments – et offre au voyageur une abondance vertigineuse. C'est précisément cette richesse, que l'auteur qualifie d'« effrayante », qui impose le principe du vagabondage : tout parcours trop rigoureusement ordonné, voué à l'admiration méthodique des beautés artistiques et architecturales, risque en effet de susciter le « dégoût » [16] par un phénomène de saturation.

Rome apparaît ainsi, par sa nature même, comme une ville de l'excès, une ville hyperbolique, pourrait-on dire. À la profusion du spectacle qu'elle offre répond, en outre, l'intensité du désir de découverte qui anime le voyageur. Soulignons, dans la dernière phrase du passage du 9 août, les expressions qui portent les actions et les sensations des protagonistes à leur plus haut degré : la chaleur est « extrême », les visiteurs sont « toujours » en mouvement, ils sont « affamés » de voir les lieux et, après chaque journée, ils rentrent « horriblement » fatigués. Dès le début du récit, l'exploration de Rome se caractérise ainsi comme une expérience de haute intensité – physique, émotionnelle, esthétique.

Dans ce cadre, l'hyperbole s'impose presque naturellement comme l'une des figures privilégiées pour rendre compte de la *Urbs aeterna*. Elle fonctionne en effet comme une « hyper-assertion » [17], une manière d'intensifier, « fut-ce jusqu'à l'impossible » [18], la réalité, selon un principe d'excès.

Par la magnification de l'objet qu'il produit, le procédé hyperbolique se prête bien à la description d'un spectacle d'une beauté éblouissante, ainsi qu'à la restitution des sensations dont l'acuité est difficile à exprimer. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'hyperbole compte parmi les figures de style fréquemment mobilisées, aux côtés de l'hypotypose et de la litote, dans les écrits de voyage qui cherchent à transmettre l'émerveillement suscité par une vision, ainsi que la condition d'aphasie qui l'accompagne. Plus particulièrement, dans le cas de la figure qui nous occupe, le simple fait de recourir à une exagération linguistique suggère

[16] L'auteur lui-même parle du « dégoût de l'admiration » comme « le seul sentiment que le voyageur ait à redouter » à Rome, dans l'entrée du 20 août 1827.

[17] Kerbrat-Orecchioni, « L'hyperbole », cit., p. 7.

[18] Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 2015, p. 238.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

la présence d'un sentiment ou d'un objet « extra-ordinaire », que les mots peinent à saisir [19].

Dans les *Promenades dans Rome* toutefois, la présence de cette figure de l'excès se révèle, en réalité, ambiguë et touche au cœur de la tension qui traverse le récit. Dans le volume, la Ville éternelle apparaît à la fois comme un objet d'émerveillement et comme un mythe viatique qu'il convient de bousculer quelque peu : si les grands sites de la Rome antique et moderne demeurent merveilleux aux yeux de l'écrivain, le narrateur manifeste à plusieurs reprises une forme de fascination « à contre-cœur » à leur égard ; ou, pour mieux dire, il laisse percevoir au lecteur qu'il exprime avec réticence ce sentiment « usé » qu'est l'admiration pour cette ville.

C'est le cas de la première brève entrée citée, datée du 3 août 1827, où Stendhal décrit son arrivée à Rome et son état d'esprit « profondément agité ». Dans le paragraphe, l'écrivain ridiculise immédiatement son propre aveu en pointant l'« usage immémorial » qui consiste à s'émouvoir devant la Ville éternelle. L'expression de ce sentiment – comiquement ravalé au rang de consuétude – constitue un véritable cliché ; et pourtant, le narrateur est lui aussi ému, et il le reconnaît. Il précise cependant aussitôt : « J'ai presque honte de ce que j'ai écrit ». Une tension s'établit ainsi, dès les premières pages des *Promenades*, entre l'admiration sincère du mythe de Rome hérité du Grand Tour et le « refus de la gravité », selon la formule de Daniel Sangsue [20].

De manière similaire, on peut songer à l'entrée du 30 août 1827, lorsque Stendhal et ses compagnons s'installent dans la campagne romaine. Lors d'une traversée nocturne de la forêt de Grottaferrata, l'écrivain déclare : « Je serais obligé de faire du style pour donner une idée de ce que nous éprouvions, malgré nous… » [21]. Or, ce type de posture – avoir honte de se dire ému, considérer le fait de « faire du style » comme une pratique qu'il vaudrait mieux éviter – semble, au premier abord, s'accorder mal avec une figure « mythifiante » telle que l'hyperbole.

---

[19] Dans son analyse des mécanismes d'intensification associés à l'hyperbole, Laurent Perrin explique que « le procédé hyperbolique consiste à exploiter une exagération comme l'indice contextuel d'une perception émotive de l'énormité de ce dont il s'agit de rendre compte », « L'intensification dans l'hyperbole et la litote », *Tranel* 61-62 (2014), p. 43-61, en partic. p. 52.

[20] Daniel Sangsue, « Le récit de voyage humoristique (XVII^{e}-XIX^{e} siècles) », *RHLF* 101, 4 (2011), p. 1155.

[21] Stendhal, *Promenades*, cit., p. 49.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^{e} siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

À cet égard, on peut également penser à l'effet de « prestissimo » [22] que l'on reconnaît dans la prose des *Promenades*. Dans ce volume, on constate la présence de détours continuels, de digressions, d'entrechocs de sujets, d'ellipses et d'analepses. Les extraits consacrés au Colisée en fournissent un exemple : dans l'entrée du 9 août, le narrateur nous apprend que sa première visite a été pour ce monument, sans toutefois la raconter ; le 12 août, indiquant que la « folie » des premières courses s'est apaisée, il annonce que le moment est venu de voir les trésors romains « d'une façon complète » et qu'il se rendra, le lendemain, au Colisée afin de l'examiner systématiquement. Vient ensuite l'entrée du 13 août, ce « jour suivant » annoncé comme le moment d'une exploration détaillée du monument. Pourtant, le narrateur revient, par une analepse, au jour de son arrivée à Rome (« Le 3 août nous traversâmes ces campagnes désertes… »), auquel avait pourtant déjà été consacrée une entrée quelques pages auparavant.

Comme dans le cas de l'émoi « honteux » suscité par l'arrivée dans la Ville éternelle, l'hyperbole est bien présente dans ce récit au *tempo* accéléré. Nous en trouvons plusieurs exemples dans l'entrée du 13 août, à travers l'emploi de formules de jugement absolu : les tombeaux en ruine de la campagne romaine – qu'admiraient déjà Corinne et Oswald – confèrent à la nature « un caractère de grandeur dont *rien* n'approche ». De même, devant la vision magnifique de la coupole de Saint-Pierre se détachant, au couchant, sur un ciel orangé, le narrateur déclare que « *rien sur la terre* ne peut être comparable à ceci ». Le Colisée est ensuite présenté comme « la plus belle des ruines », à laquelle « rien » n'est comparable. Ces formules reposent sur un principe hyperbolique, dans la mesure où l'affirmation d'une grandeur absolue dépasse tout rapprochement factuel (« rien sur la terre » ne peut s'y comparer ; mais le narrateur a-t-il vu « toute » la terre ?).

Ces déclarations s'accompagnent d'ailleurs d'un ensemble de verbes, d'adjectifs et d'adverbes qui soutiennent un discours marqué par l'abondance, la plénitude et l'intensification. C'est le cas du choix du verbe « trembler », plutôt que « craindre » ou « s'inquiéter », pour exprimer la peur de n'arriver à Rome qu'à la nuit tombée. Il en va de même pour les verbes « pénétrer » et « remplir » – le premier étant d'ailleurs renforcé par la précision « toute entière » –, qui décrivent respectivement le surgissement puissant du sentiment de « félicité tranquille » devant le couchant et celui des souvenirs de Tite-Live face au Colisée.

[22] Crouzet, « Préface », dans *Promenades*, cit., p. VII.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Dans ce passage, l'admiration contemplative de l'écrivain pour la splendeur de Rome éclate en somme. La formule par laquelle Stendhal salue la Péninsule alors qu'il approche de la ville en carrosse en constitue peut-être l'emblème : « *Salve magna parens rerum* » [Salut, grande mère de toutes choses [23]]. Cette déclaration exprime la reconnaissance de la part de l'auteur de ses racines culturelles dans cette terre « mère » et s'inscrit pleinement dans la tradition mythique du voyage en Italie. De même, l'empressement du narrateur, soucieux de ne pas manquer le moment du couchant, ainsi que le suspense ménagé par le récit, contribuent à intensifier l'attente et, partant, l'effet produit par le spectacle enfin offert au regard. L'hyperbole vient alors consacrer l'exceptionnalité de l'expérience contemplative.

Si l'on s'intéresse ensuite aux entrées citées consacrées à Saint-Pierre, au Panthéon et au Colisée, on retrouve un tissu textuel similaire. Pour ce qui concerne la Basilique, le degré d'intensité de l'expérience est suggéré dès l'annonce de l'état d'esprit avec lequel les voyageurs s'apprêtent à l'explorer : ils s'y rendent « comme s'ils devaient s'en éloigner à jamais ». L'article s'ouvre ensuite sur une affirmation hyperbolique qui donne le ton à l'ensemble du passage : « Rien au monde ne peut être comparé à l'intérieur de Saint-Pierre ».

Dans les lignes qui suivent, on retrouve des hyperboles telles que la « foule », employée pour décrire la quantité des médaillons, ou la remarque « c'est un voyage », qui rend compte de la longueur de la nef de l'église, si immense que la parcourir pour rejoindre l'autel revient à devenir un voyageur. Soulignons également la présence de constructions corrélatives d'intensification du type « si ... que » et « tellement ... que ». Des phrases comme « Saint-Pierre est si beau qu'on oublie leur laideur [des grosses statues] » ou « La présence du génie de Bramante et de Michel-Ange se fait tellement sentir, que les choses ridicules ne le sont plus ici » acquièrent une valeur hyperbolique : elles expriment un degré extrême de beauté et de génie, capables, en raison de leur grandeur même, d'annuler le niveau factuel du réel (la laideur, le ridicule). La seconde de ces remarques est d'ailleurs suivie d'une autre déclaration absolue (à l'instar de « rien au monde » ou « rien sur la terre ») : « Je ne crois pas que des architectes aient jamais mérité un plus bel éloge ».

---

[23] *Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus, magna virum* [Salut à toi, grande mère des moissons, terre de Saturne, grande mère des héros], Virgile, *Géorgiques*, II 173-174.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Comme c'était le cas pour l'arrivée à Rome, la description de Saint-Pierre est également parsemée d'éléments verbaux marquant l'intensité et la grandeur : on « adore », plutôt qu'on admire, la religion qui a produit ce lieu ; on est « étourdi » d'admiration ; le baldaquin de l'autel n'est pas simplement « grand », mais « énorme », et le vide créé par la coupole est « immense ». Dans ce cadre, les données architecturales – la longueur de la basilique, (« cinq cent soixante-quinze pieds »), la nef de « quatre-vingt-deux pieds de largeur », les « quatre-vingt-seize petites lampes » etc. – deviennent des détails au service de la vision du voyageur-écrivain : une donnée hyperbolique supplémentaire plutôt que l'essentiel de l'information à transmettre. Autrement dit, ce n'est pas la « grosseur des piliers de Saint-Pierre » qui importe [24], mais l'effet produit par cette immensité sur l'observateur. Du reste, l'écho ironique aux relations savantes centrées sur ces éléments est évident : « Quand vous serez assez malheureux pour désirer connaître les dimensions de Saint-Pierre… ».

De manière similaire, dans l'entrée du 1er avril 1828 on retrouve le verbe « pénétrer » pour décrire une splendeur qui investit avec force l'observateur, ainsi que l'adjectif « immense » pour qualifier la voûte du Panthéon. Dans le cas du monument funéraire, on remarquera la portée hyperbolique d'une observation telle que : « Deux secondes suffisent pour être pénétré de sa beauté ». De toute évidence, la phrase exprime la rapidité extrême avec laquelle ce lieu frappe l'observateur, tant sa beauté s'impose à lui ; toutefois, l'indication temporelle « deux secondes » est manifestement hors mesure [25].

De même, dans sa description nocturne du Colisée, le narrateur revient aux constructions corrélatives qui confèrent à la vision une nuance extrême : « ce climat est *si* beau, il respire *tellement* la volupté… » ; « le clair de lune était *si* vif… ». Dans ce dernier passage, où Stendhal assiste, comme Chateaubriand, au spectacle des ruines romaines éclairées par la lune, l'auteur des *Promenades* associe ce moment moins à la « douce mélancolie » qu'à la « sublime tragédie ». Même la nuit, sous les rayons de l'astre lunaire, rien de calme, rien d'apaisant dans les paysages romains : les émotions que suscite la Ville éternelle sont grandes, intenses, presque

[24] Voir l'analyse de la scène de *Madame Bovary* proposée dans l'essai introductif du présent volume.

[25] Rappelons, avec Kerbrat-Orecchioni, que la distinction entre hyperbole et litote se situe « au niveau de l'orientation argumentative » : si la formule réduit ici la donnée temporelle, elle agit, argumentativement, comme une hyper-assertion à fonction d'exagération (« L'hyperbole », cit., p. 10-11).

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

effrayantes. En témoigne l'association d'idées provoquée par la vue du Colisée : les vers tragiques et glorieux du quatrième chant du long poème *Childe Harold's pilgrimage* de Lord Byron [26].

L'hyperbole « sincère » de l'écrivain amène à se demander comment celle-ci peut s'harmoniser avec les aspects de-pathétisants que nous avons mentionnés et qui structurent les *Promenades*. Pour donner des éléments de réponse, il faut admettre, tout d'abord, que – qu'on le veuille ou non – le poids symbolique de Rome comme berceau de la culture européenne influe sur l'imaginaire collectif de l'époque. En d'autres termes, Rome *est* un mythe, et ses trésors *sont* admirables. Du reste, si Stendhal s'intéresse aux mœurs et aux habitudes des peuples lors de ses périples, les « murs » – c'est-à-dire les sites et les monuments « classiques » – demeurent bien présents dans son récit ; c'est d'ailleurs surtout dans leur description que se concentre l'émergence de l'hyperbole, comme dans le cas de l'intérieur de Saint-Pierre ou du Colisée au clair de lune. Néanmoins, Stendhal renouvelle l'hommage de la tradition à la *magna parens* en le combinant avec l'effet de fusée, avec le « prestissimo » du journal désordonné.

Parallèlement, soulignons comme l'étude de l'hyperbole dans le récit stendhalien nous conduit vers la tension fondamentale inscrite dans la figuration : toute figure de style, actualisée dans l'écriture, se situe à mi-chemin entre, d'une part, l'universalité du procédé, la tradition rhétorique, le cliché figuratif, et, d'autre part, le pôle de l'individualité créative d'un écrivain qui se réapproprie cette figure. Certains auteurs renouvellent de l'intérieur les outils de style ; d'autres s'en distancient par le biais comique ; d'autres encore insufflent une vie nouvelle aux figures par la voie du choc, de l'incohérence ou de la surprise.

Chez Stendhal, le statut de l'hyperbole apparaît particulièrement frappant. D'un côté, on l'a vu, elle s'impose presque naturellement face au mythe de Rome, tout en relevant d'un répertoire rhétorique traditionnel de l'écriture viatique. Aussi trouve-t-elle un terrain d'élection dans la description des grands sites et monuments de la Ville éternelle. Cette présence s'inscrit pourtant dans un récit qui ne cesse d'afficher la méfiance du narrateur à l'égard du pathos associé aux visions de Rome.

---

[26] *Childe Harold's Pilgrimage* [*Le Pèlerinage de Childe Harold*] est un poème narratif en quatre « chants » de Lord Byron, publié en Angleterre en 1812. Il relate les pérégrinations du jeune héros byronien à travers l'Europe ; dans le quatrième chant en particulier, Harold arrive en Italie après la bataille de Waterloo et évoque le passé glorieux mais désormais disparu de cette terre, qui entre en résonance avec sa propre mélancolie.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Ainsi, si l'hyperbole consiste à exagérer la réalité, le contexte stendhalien dans lequel elle est plongée produit l'effet paradoxal de renforcer l'impression de réalité liée à son usage. Autrement dit, si l'écrivain a honte de son émoi « typique » devant la Ville éternelle et s'il cherche autant que possible à éviter de « faire du style » [27], lorsque le discours hyperbolique s'impose à lui, c'est que la réalité qui en constitue l'objet doit véritablement posséder une splendeur hors du commun. Dès lors, un doute s'insinue chez le lecteur : peut-être Rome est-elle réellement le lieu auquel « rien au monde ne peut être comparé ».

[27] Il s'agit, bien entendu, de la manière dont l'auteur souhaite se représenter, autrement dit de l'éthos qu'il construit par le biais de la textualité.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

2.
Comparaison à Milan : Théophile Gautier

« Grand voyageur devant l'éternel » [1], épris par la « maladie du bleu » [2], Théophile Gautier (1811-1872) est l'un des grands écrivains-voyageurs du XIX[e] siècle. De l'Italie à l'Espagne, de Constantinople à l'Algérie, du Mont Blanc à la Russie, le poète et romancier a visité au cours de sa vie de nombreux pays européens et du bassin de la Méditerranée. Charles Baudelaire, songeant aux récits de voyage de son « ami et maître », écrira de lui qu'il possède un « amour du Beau, amour immense, sans cesse rajeuni » [3].

Au cours de ses multiples périples, « Gautier investit aussi de son propre imaginaire poétique les lieux qu'il traverse », si bien qu'il existe dans ses écrits « des parentés descriptives entre des espaces aux caractéristiques physiques apparemment opposés » [4], comme les Alpes et l'Afrique du Nord. De plus, au fil de ses nombreux récits, l'auteur a élaboré un véritable art de voyager [5], définissant également une manière de raconter propre à celui qui explore le monde en écrivain.

---

1 Alain Guyot, « L'art de voyager de Théophile Gautier », *Viatica* 3 (2016), en ligne, https://doi.org/10.52497/viatica578.

2 « Nous avons la nostalgie de l'azur : [...] nous voyons s'élever, du bleu foncé de la mer vers le bleu foncé du ciel, des dentelures de villes éblouissantes de blancheur. [O]n se sent exilé dans sa propre patrie ; et le seul remède au mal, c'est de partir du côté où vole l'hirondelle », Théophile Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie*, éd. par M. Cottin, Genève, Droz, 1973, p. 159-160. Sur ce point, voir le *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 29 (2007), consacré à la *Maladie du bleu*.

3 « Par son amour du Beau, amour immense, fécond, sans cesse rajeuni (mettez par exemple, en parallèle les derniers feuilletons sur Pétersbourg et la Néva avec *Italia* ou *Tra los montes*), Gautier est un écrivain d'un mérite à la fois nouveau et unique », Charles Baudelaire, article article paru dans *L'Artiste* le 13 mars 1859 (cit. par Federica Locatelli, « La neige robuste "seule a l'éternité". Théophile Gautier et la description du paysage russe et alpestre », *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 44, 2022, p. 95).

4 Alain Guyot, Sarga Moussa, « Introduction », *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 44 (2022), p. 13.

5 Voir l'analyse d'Alain Guyot, « L'art de voyager de Théophile Gautier », cit.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Dès le texte qui marque son entrée dans le genre viatique, le *Tour en Belgique* (1836)[6], le jeune Gautier s'inscrit une lignée excentrique[7]. D'une part, le voyageur prend ses distances avec une visée didactique ou encyclopédique : « Je n'emprunterai rien au Guide du voyageur, ni aux livres de géographie ou d'histoire, et ceci est un mérite assez rare pour que l'on m'en sache gré »[8]. D'autre part, Gautier démythifie certains des rituels et des topoï viatiques cristallisés par la première génération romantique[9].

Ainsi, l'écriture viatique se présente, pour l'écrivain, comme une pratique à entreprendre avec humour, fondée non pas sur des imaginaires préétablis, mais sur ce que le monde offre au voyageur. De même, Gautier refuse un récit qui correspondrait à une « somme érudite ou à tout le moins attendue sur le pays visité »[10]. Ce qui doit primer, pour l'auteur, est l'*impression*, nécessairement partielle, fondamentalement fuyante et profondément subjective. Celle-ci agit comme une force qui guide à la fois le parcours d'exploration et l'élaboration du récit ; c'est en elle que réside la véritable originalité et l'intérêt même de la narration.

De ce principe de l'impression découlent une attention particulière accordée aux notations sensorielles et, surtout, la centralité de la « vision », entendue non pas simplement comme une activité de l'œil,

---

[6] Le *Tour en Belgique* est publié en six articles dans *La Chronique de Paris*, du 25 septembre au 25 décembre 1836. Il relate le voyage effectué avec Gérard de Nerval entre juillet et août de la même année. Le récit est ensuite repris par l'auteur dans le recueil *Zigzags* (1845), puis dans *Caprices et zigzags* (1852). L'année précédant ce voyage en Belgique, Gautier avait publié sa première grande œuvre romanesque, qui le rendit célèbre : *Mademoiselle de Maupin* (Paris, Eugène Renduel, 1835).

[7] Comme l'explique Daniel Sangsue, la tradition du récit excentrique se fonde, d'une part, sur la « mise à nu des procédés » de l'écriture et, d'autre part, sur leur détournement à des fins comiques. Voir Daniel Sangsue, « Vous avez dit excentrique ? », *Romantisme* 59 (1988), p. 41-58, en partic. p. 42. Voir également Susan Pickford, *Le voyage excentrique*, Lyon, ENS, 2018, en ligne, https://doi.org/10.4000/books.enseditions.9030.

[8] Théophile Gautier, *Un tour en Belgique*, Paris, Hachette, 1856, p. 1.

[9] Rappelons que Gautier, né en 1811, appartient à ce que l'on a pu appeler la « seconde génération romantique », qui s'est formée à la lecture des œuvres d'auteurs tels que Rousseau, Madame de Staël et Chateaubriand. Pour ce qui est des topoï viatiques mobilisés par l'auteur dans le *Tour en Belgique*, voir Sarga Moussa, « Clichés et intertextualité dans *Un tour en Belgique et en Hollande* de Gautier », dans *Voyages en France au temps du romantisme*, dir. par A. Guyot et C. Massol, Grenoble, UGA, 2019, en ligne, https://books.openedition.org/ugaeditions/3696.

[10] Guyot, « L'art de voyager de Théophile Gautier », cit., en ligne.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

mais plutôt comme une faculté de l'esprit e du corps, où la perception du monde s'allie à l'activité imaginative qui transforme les paysages et se les approprie par sa force recréatrice [11].

Dans le récit de son voyage en Italie, effectué entre août et novembre 1850, l'on retrouve l'affirmation d'une telle posture de la part de l'écrivain. Gautier s'y définit en effet comme « un voyageur sans parti pris, curieux de tout, – très flâneur, capable d'abandonner un vieux monument pour une jeune femme qui passe, – prenant le hasard pour cicérone » [12]. Ainsi, les objets d'admiration s'offrent d'eux-mêmes à l'écrivain dont le regard demeure disponible, plutôt qu'ils ne font l'objet d'une quête systématique de la part du voyageur.

Surtout, l'auteur prolonge cette réflexion en assumant le risque de l'incomplétude : « Ce sont des croquis faits d'après nature, des plaques de daguerréotype, de petits morceaux de mosaïque, recueillis sur place, que nous juxtaposons » [13]. Émergent ainsi les idées de partialité des vues et de fidélité à l'impression ; plus encore, le voyageur met en avant l'activité d'organisation subjective des images – la juxtaposition – opérée par un écrivain qui s'était déjà défini, dans son *Voyage en Espagne* (1845), comme un « daguerréotype littéraire » [14].

Lorsqu'il se rend en Italie, Gautier a en effet déjà effectué plusieurs voyages, notamment en Espagne et en Algérie, et il a publié le récit de son périple dans le pays ibérique, initialement intitulé *Tra los montes* (1843) [15]. Cet ouvrage le consacre comme auteur de littérature viatique et, en 1850, c'est en voyageur désormais confirmé qu'il se rend dans le *Bel Paese*. Les raisons de ce périple sont multiples : comme on le comprend à la lecture de sa correspondance, à la suite des moments difficiles vécus après la révolution de 1848, l'auteur souhaite visiter la Péninsule pour recevoir « une forte dose d'azur » qui, seule, pourrait apaiser sa mélancolie [16].

---

11 « La géographie de Gautier se présente sous l'aspect d'un va-et-vient, voire d'un jeu entre réalité et imaginaire, entre mémoire et création », Guyot, Moussa, « Introduction » (*Bulletin de la Société Théophile Gautier*), cit., p. 14.

12 Gautier, *Italia*, cit., chap. XXIV, p. 448.

13 *Ibidem*.

14 Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier, 1845, p. 149.

15 Le récit, issu du périple effectué de mai à septembre 1840, connaît plusieurs étapes éditoriales : il paraît d'abord en feuilleton dans *La Presse* (1840), puis dans la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes*, avant d'être publié en volume sous le titre de *Tra los montes* (1843), puis, dans une version remaniée, en 1845 sous le titre définitif de *Voyage en Espagne*.

16 Voir Girard, « Introduction » (dans Gautier, *Italia*), cit., p. 11 *sq*.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Cependant, « pour élégante que soit [cette] raison, ce n'était pas la seule » [17]. Confronté à des difficultés financières, Gautier entreprend ce voyage avec le projet explicite de parcourir l'Italie pour la raconter. Tout indique en effet que son voyage fut en grande partie financé par le patron de *La Presse*, Émile Girardin, à la condition que l'écrivain – « feuilletoniste-vedette » [18] à une époque où le reportage était devenu une pratique courante – puisse en tirer des articles destinés au journal.

Les pages consacrées à l'Italie paraissent ainsi dès 1850 dans *La Presse*, avant d'être réunies en volume en 1852 sous le titre d'*Italia*. Gautier parcourt donc la Péninsule en écrivain-voyageur, avec l'intention, mais aussi la mission, de transformer son périple en récit. L'auteur ne part d'ailleurs pas seul, mais accompagné de son ami Louis de Cormenin, et rejoint également la fascinante Marie Mattei [19], rencontrée à Londres l'année précédente. Pour gagner la Péninsule, Gautier et Cormenin empruntent la route du Simplon et visitent Milan, Venise, puis Florence, Rome et Naples, suivant un itinéraire qui comprend les principales étapes du voyage italien.

Les contraintes journalistiques qui pèsent sur l'écrivain ne sont certes pas sans infléchir la posture adoptée par le narrateur dans *Italia* : elles expliquent à la fois l'autocensure qui s'exerce sur certaines aventures intimes et la nécessité de ménager des scènes de « couleur locale » susceptibles de répondre aux attentes du lectorat de *La Presse*. Gautier parvient néanmoins à conférer à son récit une cohérence propre, fondée moins sur les données biographiques ou les repères géographiques que sur la « perception singulière qu'a du monde un artiste » [20], c'est-à-dire sur cette faculté de vision évoquée plus haut, qui affleure dans le texte par-delà les contraintes de l'itinéraire et de l'horizon d'attente inhérent au feuilleton.

---

[17] *Ibid*., p. 12.

[18] Voir *ibid*., p. 13. Comme le précise Girard, rappelons que Gautier avait déjà collaboré avec Girardin avant 1848 et qu'à cette époque le reportage en feuilleton des voyages d'écrivains constituait une pratique éditoriale bien établie. C'est notamment en raison du statut de Gautier comme écrivain-voyageur reconnu que Girardin accepte de financer son voyage ; l'Italie occupait en effet une place centrale dans l'actualité politique et historique récente, en raison des soulèvements de 1848. Sur ce point, voir le *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 30 (2008), portant sur *Le cothurne étroit du journalisme*.

[19] Voir Madeleine Cottin, « Marie Mattei inspiratrice de Théophile Gautier », *RHLF* 65, 3 (1965), p. 421-429, en partic. p. 422.

[20] Girard, « Introduction » (dans Gautier, *Italia*), cit., p. 40.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Il convient de préciser que, dans *Italia*, une ville en particulier joue un rôle central : Venise, la Perle de l'Adriatique. En effet, malgré les multiples lieux célèbres que Gautier a pu visiter, dix-sept des vingt-sept chapitres du récit publié en 1852 sont consacrés à la ville des Doges qui s'avère, pour l'écrivain, une « patrie idéale » [21].

Toutefois, dans le cadre de notre enquête, il est intéressant d'analyser les pages que le grand voyageur consacre à une ville comme Milan, qui, avec sa région, s'était affirmée comme un nouveau centre d'intérêt politique, intellectuel et touristique au cours du premier tiers du XIX[e] siècle [22]. On peut en effet apprécier le regard subjectif porté par l'auteur sur un lieu venant d'acquérir une grande célébrité dans l'imaginaire collectif. Dans un récit traversé par la tension entre les nécessités éditoriales et la puissance de la vision, Gautier, loin de se limiter à « faire voir » Milan au bénéfice de l'amateur de couleur locale, s'attache à animer la ville par ses impressions.

---

[21] « Chaque homme, poète ou non, se choisit une ou deux villes, patries idéales qu'il fait habiter par ses rêves [...]. Pour notre part, trois villes nous ont toujours préoccupé : Grenade, Venise et le Caire », Gautier, *Italia*, cit., chap. VII, p. 177.

[22] Milan, et plus largement la Lombardie, font l'objet d'un regain d'intérêt de la part des voyageurs français et anglais à la lisière des XVIII[e] et XIX[e] siècles, alors que cette région était considérée auparavant comme une étape secondaire du Grand Tour. Le succès croissant de la ville se manifeste notamment par le foisonnement de guides et d'ouvrages spécialisés qui lui sont consacrés : Milan devient progressivement une destination à part entière, plutôt qu'un simple lieu de passage. Un témoin majeur de cette transformation est sans doute Stendhal le « Milanais ». À ce sujet, voir Apolline Strèque, « Stendhal, les guides de voyage et Milan : l'invention d'un discours touristique ? », *Revue Stendhal* 2 (2021), en ligne, https://doi.org/10.4000/stendhal.395. En ce qui concerne l'imaginaire lié à Milan au début du XIX[e] siècle, voir aussi Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, cit., en partic. le chap. « L'image nouvelle de la Lombardie ». Comme l'explique Bertrand, la Lombardie devient, avec la sensibilité préromantique, une « étape jugée de plus en plus nécessaire avant de se rendre vers le reste de la péninsule » ; « l'image traditionnelle de sa nature fertile [...] alimente avec une vigueur précédemment inconnue des rêveries littéraires », p. 283. De même, au cours du premier tiers du siècle, Milan était « devenu haut lieu symbolique, caisse de résonance de l'histoire de l'Italie [...]. Les événements de la période napoléonienne ont transformé [la ville] en une capitale de la République cisalpine, puis italienne, enfin en 1805 en la capitale du Royaume d'Italie, jouant un rôle moteur sur le plan politique mais également aux niveaux intellectuel et culturel », p. 300.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Extraits
Italia

IV. Le lac Majeur. — Sesto-Calende, Milan

[...] Quand le jour parut, nous étions sur les bords du lac Majeur, à la hauteur de Baveno ; l'eau, agitée par le mauvais temps de la nuit, ondulait assez fortement, et le lac se donnait des airs de houle comme la mer. Cependant le ciel se faisait clair devant nous, mais de grandes nuées noires et grises, qui dégouttaient encore restaient amoncelées sur les montagnes de l'autre côté du lac. Ces montagnes, d'un ton vigoureux qu'elles doivent à la végétation qui les recouvre, faisaient valoir les cimes vaporeuses du mont Rosa, du Simplon et du Saint-Gothard, ébauchées au fond de la perspective ; leurs reflets rembrunissaient les eaux, le paysage était sévère ; le lac Majeur que nous nous étions figuré comme une coupe d'or remplie d'azur, avait une mine tempétueuse et mâle. Nous trouvions la beauté où nous attendions la grâce.

La route ourle le lac, et la vague vient lécher la chaussée ; on longe une interminable suite de jardins et de villas avec de blancs péristyles, des toits en tuiles rondes, et des terrasses guirlandées de vignes luxuriantes, soutenues par des étais de granit. Le granit remplit là l'office du bois de sapin chez nous. On en fait des clôtures, des pieux, et même des planches, ou plutôt des dalles, sur lesquelles les lavandières savonnent le linge à genoux au bord du lac, comme pour lui demander pardon de cet outrage [...].

Sesto-Calende est sur l'autre rive, et l'on traverse le fleuve sur un bac, car la route de Milan passe par cette petite ville. [...] Sesto-Calende nous plut assez. C'était jour de marché. Circonstance favorable pour un voyageur, car un marché fait venir du fond des campagnes une foule de paysans caractéristiques qu'il serait fort difficile de voir sans cela : la plupart des femmes avaient une coiffure originale et d'un charmant effet ; les cheveux, nattés et roulés avec soin sur la nuque, sont fixés par trente ou quarante épingles d'argent disposées en auréole et formant au-dessus de la tête comme une dentelure de peigne ; une plus grosse épingle, ornée à ses deux bouts d'énormes olives de métal et passée à travers le chignon, complète cette parure, qui nous rappela les femmes de Valence.

[...] Ne quittons pas Sesto-Calende sans faire le portrait d'une jeune fille qui se tenait debout sur le seuil d'une boutique. L'intérieur obscur lui faisait un fond vigoureux et chaud, sur lequel elle se détachait comme une tête de Giorg[i]one. Nous saluâmes en elle la beauté méridionale dans son type le plus pur. Ses yeux noirs brillaient comme des charbons sous son front couleur d'ambre [...]. Ses cheveux drus, épais, luisants, crespelés par petites ondes, se soulevaient sur ses tempes, comme si le vent les eût gonflés, et son col s'attachait à ses épaules par une ligne simple et puissante. Elle nous laissa tranquillement la regarder sans sauvagerie ni coquetterie, nous devinant peintre ou poète, peut-être tous les deux, et nous faisant l'aumône d'un de ses aspects.

[...] De Sesto-Calende à Milan, la route est bordée de vignes et de plantations d'arbres de la végétation la plus vigoureuse et la plus luxuriante [...].

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Gallarate et Rho vous amènent à Milan en deux relais. Une magnifique allée d'arbres annonce qu'on approche de la ville qui se présente fort majestueuse de ce côté. Un arc de triomphe à qui celui du Carrousel passerait entre les jambes, et qui pourrait lutter de grandeur avec l'arc de l'Étoile, donne à cette entrée un caractère monumental que le reste ne dément pas [...]. Cette porte dépassée, on traverse la place d'Armes, qui nous a paru presque aussi grande que le Champ-de-Mars. [...] Au fond s'élève le vieux château, et plus loin se découpe sur le bleu du ciel, comme un filigrane d'argent, la blanche silhouette du dôme qui n'a aucunement le contour d'une coupole ; mais dôme, en Italie, est le terme générique, et n'implique pas l'idée de coupole.

V. Milan, le Dôme, le théâtre diurne

Le Dôme est la préoccupation naturelle de tout voyageur qui arrive à Milan. Il domine la ville, il en est le centre, l'attraction et la merveille. C'est là qu'on court tout de suite, même la nuit quand il ne fait pas de lune, pour en saisir au moins quelques profils.

La *piazza del Duomo*, assez irrégulière dans sa forme, est bordée de maisons dont il est d'usage de dire du mal ; pas de guide du voyageur qui ne demande qu'elles soient rasées pour en faire une grande place symétrique dans le goût Rivoli. Nous ne sommes pas de cet avis. Ces maisons, avec leurs piliers massifs, leurs bannes couleur de safran faisant face à des bâtisses sans ordre et d'inégales hauteurs, forment un très-bon repoussoir pour la cathédrale [...].

Quand on regarde le Dôme de la place, le premier effet est éblouissant : la blancheur du marbre, tranchant sur le bleu du ciel, vous frappe tout d'abord ; on dirait une immense guipure d'argent posée sur un fond de lapis lazuli. C'est la première impression, et c'est aussi le dernier souvenir. Lorsque nous pensons au dôme de Milan, c'est ainsi qu'il nous apparaît. Le Dôme est une des rares églises gothiques de l'Italie, mais ce gothique ne ressemble guère au nôtre. Ce n'est pas cette foi sombre, ce mystère inquiétant, cette profondeur ténébreuse [...] ; c'est un gothique plein d'élégance, de grâce et d'éclat, qu'on rêverait pour les palais féeriques, et avec lequel on pourrait bâtir des alcazars et des mosquées aussi bien qu'un temple catholique. La délicatesse dans l'énormité et la blancheur lui donnent l'air d'un glacier avec ses mille aiguilles ou d'une gigantesque concrétion de stalactites ; on a peine à croire que ce soit un ouvrage fait de main d'homme.

Le dessin de la façade est des plus simples : c'est un angle aigu comme le pignon d'une maison ordinaire, et bordé d'une dentelle de marbre, portant sur un mur, sans avant-corps, sans ordre d'architecture, percé de cinq portes et huit fenêtres et rayé de six groupes de colonnes fuselées, ou plutôt de nervures se terminant en pointes évidées surmontées de statues, et remplis, dans leurs interstices, de consoles et de niches supportant et abritant des figures d'anges, de saints et de patriarches. Par derrière, jaillissent en innombrables fusées, comme les tuyaux d'une grotte basaltique, des forêts de clochetons, de pinacles, de minarets, d'aiguilles en marbre blanc, et la flèche centrale, qui semble une congélation cristallisée en l'air, s'élance dans l'azur à une hauteur effroyable, et

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

met à deux pas du ciel la Vierge qui se tient debout à sa pointe, le pied sur un croissant.

[...]. On arrive d'abord sur le toit de l'église en gravissant un escalier garni à tous ses angles d'inscriptions préventives ou comminatoires, qui ne prouvent pas beaucoup en faveur de la piété et de la propreté italiennes.

Ce toit, tout hérissé de clochetons et côtoyé d'arcs-boutants qui forment des corridors en perspective, est fait de grandes dalles de marbre, comme le reste de l'édifice. Il s'élève déjà bien au-dessus des plus hauts monuments de la ville. Un bas-relief de la plus fine exécution s'enclave dans chaque arc-boutant ; chaque clocheton est peuplé de vingt-cinq statues. Nous ne croyons pas qu'aucun autre endroit du monde renferme dans le même espace un si grand nombre de figures sculptées. On ferait à une ville importante une population de marbre avec les statues du Dôme ; on en compte six mille sept cent seize [...]. À propos de personnages peints ou sculptés, nous avons eu souvent cette chimère, si jamais nous étions investi d'un pouvoir magique, d'animer toutes les figures créées par l'art dans le granit, dans la pierre, sur le bois et sur la toile, et d'en remplir un pays dont les sites seraient des fonds de tableaux réalisés. Les multitudes sculptées du Dôme nous remirent cette fantaisie en tête. [...]

De cette plate-forme l'on découvre un panorama immense : on voit en même temps les Alpes et les Apennins, les vastes plaines de la Lombardie, et l'on peut avec une lunette régler sa montre sur le cadran de l'église de Monza, dont on distingue les assises blanches et noires. C'est à Monza qu'on garde la fameuse couronne de fer que Napoléon posa sur sa tête lorsqu'il se fit sacrer roi d'Italie, en disant : « Dieu me la donne ; garde à qui la touche ! » [...].

Nous n'essayerons pas de décrire plus en détail cette gigantesque basilique. Il faudrait un volume pour sa monographie. Simple artiste, nous devons nous contenter d'un aspect général et d'une impression personnelle. Quand on est redescendu dans la rue et qu'on fait le tour de l'église, on retrouve sur les façades latérales et l'abside la même foule de statues, la même cohue de bas-reliefs : c'est une débauche effrénée de sculptures, un entassement incroyable de merveilles.

VI. La Cène, Brescia, Vérone

[...] Comme nous regardions une gravure de la Cène, de Léonard de Vinci, que nous pensions tout à fait effacée, d'après les doléances des voyageurs, on nous dit qu'elle existait encore assez visible dans un couvent, transformé en caserne autrichienne, près de Sainte-Marie-des-Grâces. Le lendemain, notre première visite fut pour Sainte-Marie-des-Grâces, charmante église du Bramante, tout[e] en briques, que le crépi, tombé en beaucoup d'endroits, laisse voir comme une chair vermeille ; ce qui donne à l'édifice, quoique délabré, un aspect rose et blanc, un air vivace et jeune ; les chapelles latérales sont ornées de fresques représentant des supplices ; [...] les voûtes basses, les incrustations de marbre, les miroirs et les cristaux à facettes qui les décorent sont tout à fait dans le goût espagnol, et nous en avons vu une toute semblable dans le couvent de San-Domingo, à Grenade.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

En sortant de l'église par la sacristie, dont le plafond bleu est semé d'étoiles d'or, on débouche dans le cloître de l'ancien couvent. La guerre habite l'antique asile de la paix ; les soldats, ces moines violents, ont remplacé les moines, ces soldats paisibles [...].

La Cène de Léonard de Vinci occupe le mur du fond du réfectoire. L'autre paroi est couverte par un Calvaire de Montorfano, daté de 1495. Il y a du talent dans cette peinture. Mais qui peut se soutenir devant Léonard de Vinci ?

Certes, l'état de dégradation où se trouve ce chef-d'œuvre du génie humain est à jamais regrettable ; pourtant il ne lui nuit pas autant qu'on pourrait croire. Léonard de Vinci est par excellence le peintre du mystérieux, de l'ineffable, du crépusculaire ; sa peinture a l'air d'une musique en mode mineur. Ses ombres sont des voiles qu'il entr'ouvre ou qu'il épaissit pour faire deviner une pensée secrète. Ses tons s'amortissent comme les couleurs des objets au clair de lune, ses contours s'enveloppent et se noient comme derrière une gaze noire, et le temps, qui ôte aux autres peintres, ajoute à celui-ci en renforçant les harmonieuses ténèbres où il aime à se plonger.

La première impression que fait cette fresque merveilleuse tient du rêve : toute trace d'art a disparu, elle semble flotter à la surface du mur, qui l'absorbe comme une vapeur légère. C'est l'ombre d'une peinture, le spectre d'un chef-d'œuvre qui revient. L'effet est peut-être plus solennel et plus religieux que si le tableau même était vivant : le corps a disparu, mais l'âme survit tout entière.

Le Christ occupe le milieu de la table, ayant à sa droite saint Jean, l'apôtre bien-aimé ; saint Jean, dans l'attitude d'adoration, l'œil attentif et doux, la bouche entr'ouverte, le visage silencieux, se penche respectueusement, mais affectueusement, comme le cœur appuyé sur le maître divin. [...]

Nous aurions pu rester plus de jours à Milan, visiter les seize colonnes antiques de Saint-Laurent, le grand hôpital, le palais Belgiojoso, plusieurs églises riches ou belles ; mais nous avons pour principe de ne plus rien chercher au-delà d'une grande émotion, et la Cène de Léonard de Vinci ne peut être dépassée par rien ; d'ailleurs Venise nous attirait invinciblement.

Commentaire : la comparaison

Nous avons rappelé dans l'essai introductif que le relateur d'un voyage se trouve confronté à deux formes d'aphasie : d'une part, celle qui surgit devant la nécessité de restituer au lecteur l'altérité des lieux parcourus – le jamais vu, l'inouï, l'inconnu – ; d'autre part, celle qui naît lorsqu'il s'agit de rendre compte d'un spectacle dont la beauté ou les sensations qu'il suscite paraissent se dérober à toute tentative de description. Or, les figures d'analogie, dont la comparaison fait partie, constituent des formes essentielles de la pensée viatique : en visant le rapprochement de

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

réalités sémantiques disjointes [23], elles permettent de « résoudre dans le même temps l'indicible exotique et l'indicible visuel » [24].

La comparaison apparaît dans ce domaine comme une stratégie rhétorique dont les auteurs d'écrits de voyage se sont servis bien avant l'« entrée en littérature » du genre, à des fins explicatives. Cette figure consiste en effet à mettre en relation, sur la base d'attributs communs et au moyen de ce qu'on appelle un « outil comparatif » (souvent le mot « comme »), deux éléments distincts : le *comparant* et le *comparé*. Dans le cadre viatique, ce dernier désigne l'objet de l'observation du voyageur – paysage, monument, site –, tandis que le premier constitue le terme de comparaison convoqué par l'auteur pour saisir un aspect, une qualité ou un effet de cet objet [25].

À la différence de la métaphore, les deux termes d'une comparaison demeurent à la fois explicitement rapprochés et syntaxiquement séparés par l'outil comparatif. Ainsi, en identifiant une égalité de rapports entre les qualités de deux entités qui restent clairement distinctes, la comparaison favorise la compréhension, de la part du lecteur, d'une réalité découverte au cours du voyage.

Pour ce qui est de la fonction de connaissance du monde que recouvre cette figure de style, rappelons d'ailleurs qu'en rhétorique on distingue généralement une comparaison de type *quantitatif*, qui établit des relations de supériorité, d'infériorité ou d'égalité, et une comparaison de type *qualitatif*. La première s'inscrit pleinement dans une logique explicative, et elle ne produit pas forcément une « image » ; comme l'explique Michel Le Guern, agissant au niveau d'un rapprochement quantitatif, elle n'instaure pas le surgissement d'une « représentation mentale étrangère à l'objet de l'information » [26].

---

[23] Nous suivons ici la définition générale des « figures d'analogie » proposée par Alain Guyot dans son étude *Analogie et récit de voyage* (cit.), qui reprend d'ailleurs Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 64. Comme le précise Guyot, d'un point de vue rhétorique et terminologique, le champ des figures d'analogie demeure largement débattu et complexe. Ayant à l'esprit la visée pédagogique de cet ouvrage, nous nous limitons à quelques éléments définitoires d'un domaine plus vaste et plus nuancé.

[24] Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, cit., p. 177.

[25] Rappelons que le principe analogique à l'œuvre dans une figure comme la comparaison n'établit pas une égalité entre le comparant et le comparé, mais met en relation des qualités communes aux deux termes.

[26] Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p. 54. Le Guern rappelle également la distinction entre *comparatio* et *similitudo* (*ibid*., p. 52). Compte tenu de la visée du présent ouvrage, par souci

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

La comparaison fondée sur des caractères qualitatifs peut, quant à elle, conduire à ce que François Hartog identifie comme l'opération de « visualisation » [27]. La comparaison ne sert ainsi pas seulement à expliquer, à « traduire » le monde, mais aussi à le « faire voir », selon des rapprochements qui peuvent se révéler plus ou moins inattendus, plus ou moins subjectifs. Ainsi, cette figure de style, en apparence plus rigide et « ordonnée » que la métaphore, possède, elle aussi, un potentiel de vertige que les écrivains-voyageurs savent faire émerger [28].

Si certaines comparaisons se présentent donc comme des formes d'explication du monde, d'autres agissent plutôt sur le plan de l'évocation et de la production d'images. Au sein même de la comparaison qualitative, il existe d'ailleurs tout un éventail de modalités de la visualisation, allant des rapprochements les plus évidents – voire des clichés comparatifs, comme dans « ses cheveux brillent comme de l'or » – à d'autres, plus inattendus. La comparaison peut ainsi, à l'occasion, faire surgir des réalités nouvelles et peu prévisibles, si celui qui préside à l'acte d'observation est un « visionnaire ».

Dans l'écriture de voyage, cette gamme de possibilités comparatives – qui va du quantitatif au qualitatif, puis au qualitatif audacieux, pourrait-on dire – constitue parfois un défi : la comparaison se trouve prise entre le risque d'une transparence excessive, qui effacerait l'altérité du comparé (quel intérêt présenterait, pour le public, une image trop « domestiquée » ?), et celui d'une opacité résultant de rapprochements trop poussés, qui empêcherait le lecteur de se représenter l'objet décrit [29].

Or, dans un récit déjà tendu entre les attentes du lectorat potentiel du feuilleton et la « vision » subjective, Gautier sait marcher sur la corde raide, en combinant des comparaisons qui facilitent la saisie d'une image avec d'autres qui relèvent davantage de la recréation artistique.

---

de simplicité nous employons le terme « comparaison » pour désigner la figure de style, tout en précisant qu'elle peut relever tantôt d'un rapport quantitatif, tantôt d'un rapport qualitatif. Il s'agit toutefois, dans bien des cas, de *similitudo* que l'on rencontre chez Gautier.

[27] François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, 2001 (cit. par Guyot, *Analogie et récit de voyage*, cit., p. 33).

[28] Alain Guyot observe que les figures d'analogie permettent au voyageur de restituer un objet au lecteur tout en évitant une description purement didactique (fonction explicative). Cependant, le critique s'interroge : « Peut-on raisonner de la même manière lorsqu'on analyse de plus près le raisonnement opéré par Chateaubriand entre les flamants et des "flèches empennées avec des plumes couleur de rose" [...] ? », *ibid.*, p. 32.

[29] Voir *ibid.*, p. 32-33.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Considérons le premier extrait cité, dans lequel l'auteur relate son arrivée sur les rives du lac Majeur et son passage par le village de Sesto-Calende, sur la route empruntée depuis le Simplon pour rejoindre Milan.

On remarque le souci du narrateur de restituer la « couleur locale » à l'intention de son lectorat virtuel. C'est le cas, par exemple, dans la représentation des lavandières, dont Gautier décrit l'action familière tout en la mettant en relation avec le caractère sacré du lac, que l'écrivain se figurait « *comme* une coupe d'or remplie d'azur ». Ces femmes du peuple, nous dit l'auteur, « savonnent le linge à genoux au bord du lac, comme pour lui demander pardon de cet outrage ». De même, songeons aux paysannes lombardes que le voyageur chanceux peut voir à Sesto-Calende s'il y arrive le jour du marché. Dans leur description, l'écrivain cherche à rendre compte de leur « coiffure originale et d'un charmant effet ». Pour permettre au lecteur de se figurer leur *sperada* [30], Gautier recourt à une comparaison : les « trente ou quarante épingles d'argent disposées en auréole » sur les cheveux des paysannes forment « au-dessus de la tête *comme* une dentelure de peigne ».

De manière similaire, pour décrire l'effet produit par la vue d'une jeune fille debout sur le seuil d'une boutique, l'écrivain la compare à « une tête de Giorgione ». Dans ce cas, le rapprochement du profil de la femme avec un tableau du grand peintre ne sert pas simplement à suggérer la beauté de la figure, mais à concrétiser l'*image* produite par son teint blanc, qui se détache nettement sur le fond obscur de l'intérieur de la boutique, à la manière de certains portraits du maître du *Cinquecento*, dont les protagonistes à la peau nacrée se découpent en silhouette sur un arrière-plan sombre. Peu après, le narrateur compare d'ailleurs l'éclat des yeux de la jeune femme à celui des charbons ardents, selon une association conventionnelle, dont chacun comprendra qu'elle renvoie à l'intensité du regard.

Or, dans ces cas, la figure d'analogie remplit une fonction figurative qui accompagne l'effort descriptif et favorise la visualisation chez le lecteur. Il en va de même pour d'autres comparaisons, comme celle qui décrit l'aspect du Lac Majeur, lequel « se donnait des airs de houle *comme*

[30] La *sperada* est une coiffure traditionnelle arborée par les femmes des campagnes lombardes, notamment dans les régions de Côme, de Lecco et de la Brianza, aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Les cheveux sont relevés et maintenus par une série de longues épingles en argent, les *spadine* (« petites épées »), disposées en éventail autour de la coiffure. La *sperada* est également connue pour être celle de Lucia Mondella, l'héroïne du roman *I Promessi Sposi* [*Les Fiancés*] d'Alessandro Manzoni (1827).

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e^ siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

la mer », ou encore celle qui rend compte de la forme de la façade du Duomo, dans l'extrait tiré du chapitre V : « C'est un angle aigu *comme* le pignon d'une maison ordinaire ».

Du reste, le récit de Gautier est marqué par une logique de rapprochement entre le monde visité et l'horizon de référence du lectorat. S'il ne s'agit pas toujours de comparaisons au sens strict, on constate néanmoins la présence d'une « pensée analogique » orientée vers la compréhension. Qu'on songe simplement à l'arrivée à Milan, vers la fin du chapitre IV, où, par un parallèle quantitatif, l'écrivain explique la grandeur de l'arc de triomphe dont le projet avait été lancé par Napoléon. Le narrateur affirme qu'il s'agit d'un monument « à qui celui du Carrousel passerait entre les jambes ». De même, la place d'armes qui s'étend devant le Castello Sforzesco est jugée « presque aussi grande que le Champ-de-Mars ». Il sera aisé de voir que l'évocation de sites et monuments parisiens permet à l'auteur de fournir à son lectorat un point de référence pour se représenter l'aspect et les dimensions de ces lieux milanais.

À propos du lien entre comparaison et visualisation, citons encore deux occurrences de cette figure, respectivement lors de la visite de l'écrivain à Sainte-Marie-des-Grâces et dans sa description de la Cène. Pour ce qui est de l'église, le texte nous apprend que l'enduit recouvrant les murs, en partie endommagé, « laisse voir comme une chair vermeille ». L'écrivain rapproche ainsi la couleur de cette chair à la teinte des briques rouges caractéristiques du style roman milanais.

Quelques lignes plus loin, décrivant l'état de la fresque léonardienne admirée dans le réfectoire, Gautier explique que « ses tons s'amortissent comme les couleurs des objets au clair de lune, ses contours s'enveloppent et se noient comme derrière une gaze noire ». Ces deux comparaisons permettent ici de rendre compte de l'effet ouaté des couleurs de la Cène, ainsi que de l'impression de teintes voilées qu'elles produisent chez l'observateur.

Toutefois, si ces figures d'analogie contribuent à la visualisation, il faut admettre qu'elle se chargent également d'une dimension évocatrice : l'expression « chair vermeille » permet de rendre compte de l'éclat des briques rouges milanais ; du même geste, elle confère à l'image un aspect violent (la chair ne devenant vermeille que lorsqu'elle est mise à nu). L'image fait ainsi écho à la brutalité du spectacle offert par l'église, dont l'auteur constate l'état de dégradation. De même, la comparaison de la couleur de la fresque avec celles des objets au clair de la lune traduit l'atténuation des teintes, mais elle évoque aussi l'atmosphère séduisante, depuis longtemps poétisée, d'un nocturne lunaire. Gautier suggère ainsi que, dans une certaine mesure, la Cène est peut-être d'autant plus

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

fascinante qu'elle se trouve dans un état de décadence, lequel lui confère une part de mystère [31].

Au sein même de l'effort visant à « faire image » pour le lecteur se dessine un espace où celui qui voyage en écrivain laisse transparaître ses impressions et son point de vue. Ce mécanisme devient plus évident encore dans le cas de certaines comparaisons rapprochant des réalités plus éloignées ou dont les qualités communes sont de nature moins évidente. Gautier en offre des exemples saisissants dans ses descriptions du Duomo, emblème de la capitale lombarde, mais aussi monument qui, au cours du premier tiers du XIX[e] siècle, acquiert une valeur symbolique en tant que seuil de l'Italie, point de jonction entre le gothique du Nord et le monde méditerranéen du Sud [32].

Le Duomo constitue à la fois une étape obligée dans la ville (« La préoccupation naturelle de tout voyageur qui arrive à Milan ») et un monument proprement stupéfiant. La première image que Gautier nous offre de la cathédrale apparaît vers la fin du chapitre IV : l'écrivain explique qu'en arrivant dans la ville, on aperçoit au loin, derrière le château, une silhouette qui est « comme un filigrane d'argent ». Ce rapprochement traduit tout à la fois un effet chromatique – le marbre de l'église scintille comme l'argent sur le fond bleu du ciel – et une impression de finesse : le réseau foisonnant de statues, de pinacles et d'ornements qui recouvre le monument évoque la minutie d'un ouvrage en filigrane.

Plus que cela, le raffinement du comparant, qui renvoie à un délicat travail d'orfèvrerie, suggère d'emblée la préciosité de cette cathédrale monumentale, perceptible avant même que le voyageur n'en distingue précisément les formes. Du point de vue de la visualisation toutefois, la formule ne permet guère de se représenter la silhouette de l'église aperçue à distance : si Gautier en précisera les contours dans le chapitre suivant (le pignon de maison), cette première apparition textuelle du Duomo relève moins d'une entreprise de restitution descriptive que de la saisie d'une impression.

---

31 À juste titre, Jean-Pierre Guillerm compte Gautier parmi les précurseurs de l'engouement pour la beauté mystérieuse des tableaux léonardiens qui se développera durant la seconde moitié du XIX[e] siècle. Voir *Tombeau de Léonard De Vinci*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1981, en ligne, https:// https://doi.org/10.4000/books.septentrion.69399.

32 « Pour les gens de lettres, ce sont le lac Majeur et le Dôme de Milan qui offrent à l'attente de l'Italie l'occasion de se concrétiser », Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, cit., p. 198. Bertrand cite, par exemple, Edgar Quinet, qui « lit [...] dans le monument lombard, vu au début de son voyage en 1832, la marque de l'union entre le monde rigoureux du Nord et le monde pathétique du Sud », p. 311.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Considérons ensuite, dans le chapitre V, la comparaison qui résume l'aspect des innombrables clochetons, pinacles, minarets et aiguilles : tous ces éléments de marbre jaillissent du bâtiment « comme les tuyaux d'une grotte basaltique ». Pour restituer l'effet produit par la vision de cette cathédrale unique, dont les décors « effrénés » sont difficiles à saisir par les mots, Gautier choisit un comparant tout aussi rare et inusuel : les colonnes de lave d'une caverne de basalte [33]. Le rapprochement entre ces deux termes facilite moins la restitution de la réalité référentielle que l'émergence d'une vision presque magique, qui relève de l'impression de féerie que l'église produit sur l'écrivain.

À ces comparaisons s'ajoutent d'ailleurs plusieurs formules relevant d'une logique analogique, des approximations fondées sur des expressions telles que « semble », « paraît » ou « on dirait » [34]. Ces dernières participent de la même atmosphère enchantée : la cathédrale est alors rapprochée tour à tour d'une « immense guipure d'argent posée sur un fond de lapis lazuli », d'un « glacier avec ses milles aiguilles », d'une « gigantesque concrétion de stalactites », tandis que la flèche centrale « semble une congélation cristallisée en l'air ». Du reste, dans l'extrait tiré du chapitre V, on voit bien que le Duomo stimule l'imagination de l'écrivain, qui avoue que la cathédrale lui a remis en tête une « chimère » : celle de pouvoir animer, tel un magicien, les statues et les figures des tableaux afin d'en peupler un pays.

Le voyageur qui annonce se contenter d'une « impression personnelle » de la cathédrale, reprend ensuite ce même principe dans sa description de la Cène (« La première impression que fait cette fresque [...] tient du rêve »). Ainsi, dans les pages du chapitre VI, la peinture de Léonard est rapprochée d'« une musique en mode mineur » ; quant à la fresque milanaise, elle « semble flotter à la surface du mur, qui l'absorbe comme une vapeur légère ». Dans ce cas aussi, les approximations facilitent moins la représentation d'un aspect précis du réel – la couleur vermeille, la pâleur d'une jeune femme – qu'elles ne cherchent à traduire l'effet fuyant des spectacles admirés.

On pourrait s'étonner de voir que ces images semblent rendre la visualisation plus ardue, au lieu de la faciliter. Cependant, en se laissant guider par la narration de Gautier, l'on découvre que cette complexité

---

33 Cette formation géologique spectaculaire est également appelée « orgue basaltique » ou « orgue volcanique » par analogie avec l'instrument musical. Ses colonnes minérales sont ainsi comparées à des « tuyaux ».

34 Voir Michele Prandi, « Métaphore, similitude, à-peu-près », *Le Français moderne* 79, 1 (2011), p. 78-88.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

est nécessaire au récit : elle constitue la seule manière de tenter de fixer l'impression produite par les lieux, plutôt que d'en restituer la seule réalité référentielle. Du reste, on remarquera la richesse figurative de l'écriture gautieriste, qui se déploie aussi bien dans les métaphores nourrissant un dense réseau analogique que dans le chiasme qui fait des soldats des « moines violents » et des moines des « soldats paisibles ».

Dans ces passages d'*Italia*, on voit ainsi se cristalliser, au sein de cette figure portante de l'écriture de voyage qu'est la comparaison, la tension entre les exigences du feuilletoniste et la faculté visionnaire de l'artiste. Surtout, l'usage que Gautier fait des figures d'analogie contribue à affermir sa position énonciative d'écrivain-voyageur : par moments, tout se passe comme s'il nous disait : « Cela se ressemble, puisque j'ai dit *comme* » [35].

[35] Comme l'explique Alain Guyot, lorsqu'un rapprochement se fonde sur une analogie fictive – ou, ajouterait-on, sur une faible évidence référentielle, voire sur une subjectivité assumée – la figure établit « un mécanisme à valeur de force argumentative : "ça se ressemble, puisque j'ai dit comme" », *Analogie et récit de voyage*, cit., p. 44.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

3.
Métaphore à Naples : Alexandre Dumas

Dans un magazine anglais de la fin du XIX^e siècle, on lit qu'« il y a peu de livres plus amusants que *Le Corricolo* d'Alexandre Dumas » [1]. L'auteur des *Trois mousquetaires* (1802-1870) ne fut pas seulement un romancier au succès considérable, mais aussi un écrivain-voyageur particulièrement fécond, dont les récits, volontiers divertissants, connurent une large diffusion. Pour mesurer la place qu'occupait cette facette de son œuvre dans l'imaginaire de son temps, il suffit de songer à deux vignettes satiriques réalisées par deux des plus grands caricaturistes du XIX^e siècle, Roubaud et Grandville. Ces artistes nous livrent, respectivement dans le *Grand chemin de la postérité* et la *Grande course au clocher académique* [2], des compositions chorales mettant en scène les intellectuels de leur époque sous un jour satirique ; chaque personnage représenté possède ainsi un trait caractéristique qui le rend reconnaissable.

Or, dans ces deux vignettes Dumas père est précisément identifié par son activité d'écrivain-voyageur : chez Grandville, l'auteur porte sous le bras un paquet qui « tient impressions de voyage à domicile » ; chez Roubaud, il ploie sous l'énorme fardeau de ses « réimpression[s] de voyage ». L'activité de voyageur apparaît ainsi comme l'un des attributs distinctifs de la figure de Dumas, immédiatement reconnaissable par son public contemporain. Naturellement, les deux représentations ne sont pas dépourvues d'une nuance satirique, liée au caractère abondant de la production viatique de l'écrivain ; on y suggère en effet que la méthode dumasienne implique une certaine dose de « recyclage » de la

[1] Holcombe Hingleby, « Unromantic Naples », *Murray's Magazine: A Home and Colonial Periodical for the General Reader* 1, 5 (1887), p. 638. Nous traduisons de l'anglais.

[2] Benjamin Roubaud, *Grand chemin de la postérité*, 1842-1843, première planche, Paris-Musées, Maison de Balzac ; Grandville, *Grande course au clocher académique*, 1839, Paris-Musées, Maison de Balzac.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

matière narrative – les « ré-impressions » – ainsi qu'une visée par trop commerciale – les « impressions à domicile ».

Dumas a sans doute visité de nombreux pays au cours de sa vie et a été un prolifique narrateur de ses voyages. Son premier périple a lieu en Suisse durant l'été 1832, alors qu'il est âgé de trente ans. Le jeune écrivain découvre alors les Alpes et rencontre Chateaubriand ; il en rapporte un récit, *Impressions de voyage : en Suisse*, qui paraît d'abord en feuilleton entre 1833 et 1834, puis en volume chez Gosselin, en 1834. Suivent des voyages en Allemagne, en Espagne, en Algérie, en Tunisie et au Maroc, en Russie et dans le Caucase, puis encore en Autriche et en Hongrie. De tous ces périples, Dumas tire des chroniques et des récits, parmi lesquels *De Paris à Cadix* (1846), *Le Véloce, ou Alger, Tanger et Tunis* (1855) et *Voyage en Russie* (1865).

Dans ce riche panorama, l'auteur des *Trois mousquetaires* entretient un lien particulier avec l'Italie. L'écrivain séjourne en effet plusieurs fois dans la Péninsule au cours de sa vie : son premier grand périple, en 1835, le conduit à Gênes, Livourne, Pise, Florence, Rome, puis Naples, en Sicile et en Calabre ; son long séjour à Florence, en 1840 ; enfin, son aventure aux côtés des *Mille* de Garibaldi, que Dumas rejoint en Sicile en 1860 et qu'il suit jusqu'à Naples, où il s'établit pendant quatre ans [3].

Ces voyages donnent lieu à plusieurs récits : *Une année à Florence* (1841), *Le Speronare* (1842), *Le Capitaine Aréna* (1842) et *Le Corricolo* (1843). À ces « impressions » s'ajoutent les ouvrages historico-politiques de la période 1860-1864, dont la chronique *Les Garibaldiens* (1861), précédée de l'édition des *Mémoires de Garibaldi* (1860). Rappelons également le travail de l'écrivain pour le journal *L'Indipendente*, fondé à Naples en 1860 et dont Dumas assume la direction sous l'impulsion du chef des *Mille* [4].

Si, grâce à ces expériences politiques et littéraires plus tardives, Dumas voit s'épanouir sa conception de l'écrivain comme figure engagée dans les événements historiques, c'est surtout du voyage qu'il effectue en 1835 qu'il tire l'essentiel de la matière viatique de ses récits

[3] Au sujet du séjour à Naples entre 1860 et 1864 ainsi que de l'engagement aux côtés de Garibaldi, voir Annie Collet, *Alexandre Dumas et Naples*, Torino, CIRVI, 1994 ; Isabelle Safa, « Dumas journaliste romancier, la geste de Garibaldi », dans *Un mousquetaire du journalisme : Alexandre Dumas*, éd. par S. Mombert et C. Saminadayar-Perrin, Besançon, PUFC, 2019, en ligne, https://doi.org/10.4000/books.pufc.6202.

[4] Voir Anne Quinney, Michael Hoffheimer, « Alexandre Dumas in Naples », *Dalhausie French Studies* 94 (2011), p. 155-164 ; Safa, « Dumas journaliste romancier, la geste de Garibaldi », cit.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

consacrés au *Bel Paese*. Dans ces derniers, l'auteur s'attache à restituer ses aventures dans une prose envoûtante et comique.

À ce sujet, qu'on songe à l'article publié dans la *Revue des Deux Mondes* à l'occasion du centenaire de la parution du premier voyage dumasien, dans lequel l'écrivain et essayiste André Bellessort déclare : « De tous les personnages que ce prodigieux amuseur a campés dans notre mémoire et dont nous continuons de nous rappeler les gestes, les attitudes, le rire gaulois ou les grands coups d'épée, le plus sympathique, le plus débordant de vie, le plus divertissant, le plus étourdissant, c'est encore lui-même » [5].

Par ailleurs, les monuments, les œuvres d'art et les sites célèbres ne constituent pas le véritable centre d'intérêt pour cet auteur « inépuisable en anecdotes » [6] : ce sont plutôt les rencontres qu'il fait, les petites aventures qu'il vit, les mœurs des habitants et tout ce qui lui paraît amusant ou captivant qui retiennent son attention. En effet, Dumas a « un sens du comique qui ne laisse rien échapper des petites gaietés de la vie » [7].

De ce point de vue, les pages du *Corricolo*, publié en 1843 [8], offrent un témoignage exemplaire de la manière vivace et pénétrante dont l'écrivain relate les lieux qu'il a visités. Ce récit, qui tire son nom de la « fantastique machine » typiquement napolitaine [9], retrace le séjour que l'auteur effectue clandestinement dans la ville parthénopéenne lors de son voyage de 1835. Parti de France au mois de mai avec sa maîtresse Ida Ferrier et son ami, le peintre Louis Godefroy Jadin, Dumas arrive à Rome au mois d'août, puis franchit secrètement la frontière du Royaume des Deux-Siciles, les autorités bourboniennes lui ayant refusé l'accès en raison de ses sympathies républicaines. Il s'embarque aussitôt pour la

---

[5] André Bellessort, « Un centenaire : les voyages d'Alexandre Dumas », *Revue des Deux Mondes* 12, 3 (1932), p. 651-670, en partic. p. 651.

[6] *Ibid*., p. 656.

[7] *Ibid*., p. 664.

[8] *Le Corricolo* paraît d'abord en feuilleton en 1842-1843 dans *Le Siècle*, puis en volume chez Dolin en 1843.

[9] Le *corricolo* est une « voiture légère, d'origine napolitaine, à deux roues, attelée d'un cheval et que le cocher conduisait debout » (TLFi). Dumas lui-même explique avec humour la nature de ce véhicule dans l'introduction de son récit : « Le *corricolo* est le synonyme de *calessino*, mais comme il n'y a pas de synonyme parfait, expliquons la différence qui existe entre le *corricolo* et le *calessino*. Le *corricolo* est une espèce de tilbury primitivement destiné à contenir une personne et à être attelé d'un cheval ; on l'attelle de deux chevaux, et il charrie de douze à quinze personnes ».

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Sicile, dont les souvenirs seront relatés dans *Le Speronare*. En octobre, il retourne à Naples, où il demeure jusqu'au 23 novembre, date à laquelle il découvre que sa présence dans la ville a été dénoncée aux autorités.

Or, lors de cette première rencontre entre Dumas et Naples, la ville du Mezzogiorno « semble tendre un miroir à la personnalité aventureuse et jouisseuse de l'écrivain » [10]. Ce dernier éprouve une « totale affinité de peau » [11] avec ce lieu fourmillant, palpitant, joyeux et charismatique, affinité qui transparaît nettement dans son récit.

Toutefois, il convient de souligner que l'auteur n'en entame la rédaction que plusieurs années après le périple, lors de son séjour à Florence, en 1840, pour « s'efforce[r] de se rédimer de ses dilapidations » [12]. Ainsi, « si l'on ne doute pas, à la lecture du *Corricolo*, que Naples a laissé une vive impression à Dumas, il est bien évident que les années qui se sont écoulées entre le voyage et son écriture sont un obstacle à la composition d'un récit qui se baserait uniquement sur les observations de l'auteur » [13]. L'écrivain s'appuie en effet sur des sources multiples pour composer son récit napolitain, ce qui le conduit « sinon au plagiat, du moins à l'emprunt massif » [14].

Malgré la multiplicité de ses sources et son caractère composite, le *Corricolo* n'en possède pas moins une profonde unité, fondée sur le pacte de lecture qui sous-tend le récit et place d'emblée le voyage sous le signe de la littérarité [15]. Publié en feuilleton à une époque où Dumas s'était déjà imposé comme l'auteur d'*Impressions de voyage*, l'ouvrage cherche sans doute à captiver son public en proposant une représentation de la cité parthénopéenne explicitement inscrite dans le cadre aventureux

---

[10] Héléna Demirdjian, « *Le Corricolo* : Naples et Dumas, un cheminement amoureux », dans *Dumas amoureux*, dir. par J. Anselmini et C. Schopp, Caen, PUC, 2020, en ligne, https://doi.org/10.4000/books.puc.12352.

[11] Jean-Noël Schifano, « Alessandro Dumas napoletano », dans Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, Paris, Desjonquères, 2025, p. 7.

[12] Claude Schopp, « Préface », dans Alexandre Dumas, *Voyage en Calabre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989, p. 21.

[13] Voir Demirdjian, « *Le Corricolo* : Naples et Dumas », cit. L'écrivain recourt en effet non seulement à ses notes, mais aussi à des ouvrages historiques, à d'autres récits, ainsi qu'aux souvenirs personnels et aux matériaux documentaires fournis par le Napolitain Pier Angelo Fiorentino (1811-1864).

[14] *Ibidem*.

[15] Voir *ibidem*. Nous avons abordé, dans l'essai introductif, le thème du « pacte viatique » et du « pacte littéraire », qui orientent l'écriture de voyage en fonction de la visée du texte et du lectorat virtuel que le relateur construit pour son œuvre. Voir Ouellet, *La relation de voyage en Amérique*, cit., p. 15.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

d'un séjour clandestin. Cette intrigue presque romanesque imprime au récit un rythme soutenu et confère aux scènes une tension accrue (« Il fallait voir Naples le plus tôt possible » [16]).

Parallèlement, dans le cadre de cette vertigineuse aventure *Le Corricolo* nous livre également le portrait qu'un voyageur sagace et observateur a su brosser d'une ville, de ses habitants, de leur manière de vivre et de penser, à travers des anecdotes hétéroclites, parfois recréées plutôt que vécues [17].

Cette tâche, l'écrivain l'accomplit en adoptant la posture d'un relateur pleinement conscient de la force du mythe parthénopéen dans la tradition du Grand Tour [18] ; Dumas renonce ainsi aux descriptions minutieuses des sites et des excursions – revoyant, à l'occasion, aux écrits d'autres voyageurs et savants – pour privilégier une puissance susceptible de renouveler de l'intérieur l'image de Naples : le regard amusé d'un sujet qui voyage en écrivain et le trait d'esprit d'un auteur qui, ayant voyagé, raconte en humoriste.

Extraits
Le Corricolo

II. Les chevaux spectres

J'étais à Naples, c'est vrai ; mais j'y étais sous un nom de contrebande ; et comme d'un jour à l'autre le gouvernement napolitain pouvait découvrir mon incognito et me prier d'aller voir à Rome si son ministre y était toujours, il fallait voir Naples le plus tôt possible.
Or, Naples, à part ses environs, se compose de trois rues où l'on va toujours, et de cinq cents rues où l'on ne va jamais.
Ces trois rues se nomment la rue de Chiaja, la rue de Tolède et la rue de Forcella.

---

16 Voir *infra*, extrait du chapitre II.

17 « Il est presque impossible de discerner les anecdotes réellement vécues des anecdotes tirées de la littérature. Dumas use en effet de stratagèmes visant à se mettre en scène lors d'événements auxquels il n'a pas pu assister », Demirdjian, « *Le Corricolo* : Naples et Dumas », cit., en ligne.

18 Au sujet du statut de Naples dans l'imaginaire du Grand Tour, voir, par exemple, Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006, en partic. le chap. « L'itinerario ricorrente e le città rituali » ; Melissa Calaresu, « From the Street to Stereotype: Urban Space, Travel and the Picturesque in Late Eighteenth-Century Naples », *Italian Studies* 62, 2 (2007), p. 189-203.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Les cinq cents autres rues n'ont pas de nom. C'est l'œuvre de Dédale ; c'est le labyrinthe de Crète, moins le Minotaure, plus les lazzaroni.
Il y a trois manières de visiter Naples :
À pied, en corricolo, en calèche.
À pied, l'on passe partout.
En corricolo, l'on passe presque partout.
En calèche, l'on ne passe que dans les rues de Chiaja, de Tolède et de Forcella.
Je ne me souciais pas d'aller à pied. À pied, l'on voit trop de choses.
Je ne me souciais pas d'aller en calèche. En calèche, on n'en voit pas assez.
Restait le corricolo, terme moyen, juste milieu, anneau intermédiaire qui réunissait les deux extrêmes.
Je m'arrêtai donc au corricolo.
Mon choix fait, j'appelai M. Martin Zir. M. Martin Zir monta aussitôt.
— Mon cher hôte, lui dis-je, je viens de décider dans ma sagesse que je visiterai Naples en corricolo.
— À merveille, dit M. Martin. Le corricolo est une voiture nationale qui remonte à la plus haute antiquité. C'est la biga des Romains, et je vois avec plaisir que vous appréciez le corricolo.
[...]
— C'est miraculeux ! Et pour dix ducats j'aurai un corricolo ?
— Magnifique.
— Neuf ?
— Oh ! vous en demandez trop. D'abord, il n'y a pas de *corricoli* neufs. Le corricolo n'existe pas, le corricolo est mort, le corricolo a été tué légalement.
— Comment cela ?
— Oui, il y a un arrêté de police qui défend aux carrossiers de faire des *corricoli*.
— Et combien y a-t-il que cet arrêté a été rendu ?
— Oh ! il y a cinquante ans peut-être.
— Alors comment le corricolo survit-il à une pareille ordonnance ?
[...]
— Il est défendu de faire des *corricoli*, mais il n'est pas défendu de mettre des roues neuves aux vieilles caisses, et des caisses neuves aux vieilles roues.
— Ah ! je comprends.
— De cette façon, le corricolo résiste et se perpétue ; de cette façon, le corricolo est immortel.
— Alors vive le corricolo, avec des roues neuves et une vieille caisse ! Je le fais repeindre, et fouette cocher ! Mais l'attelage ? Vous dites que pour trente francs j'aurai un attelage.
— Superbe ! et qui ira comme le vent.
— Quelle espèce de chevaux ?
— Ah ! dame ! des chevaux morts.
— Comment ! des chevaux morts ?
[...]
— Voici l'endroit où l'on tue les chevaux, au ponte della Maddalena.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

— J'écoute.
— Il y a des amateurs en permanence.
— Bon !
— Et lorsqu'on amène un cheval…
— Lorsqu'on amène un cheval ?
— Ils achètent la peau sur pieds trente carlins, c'est le prix ; il y a un tarif.
— Eh bien ?
— Eh bien ! au lieu de tuer le cheval et de lui enlever la peau, les amateurs prennent la peau et le cheval, et ils utilisent les jours qui restent à vivre au cheval, sûrs qu'ils sont que la peau ne leur échappera pas. Voilà ce que c'est que des chevaux morts.
— Mais que diable peut-on faire de ces malheureuses bêtes !
— On les attelle aux *corricoli*.
[...]
— Avez-vous quelque chose sur votre ville ?
— Voulez-vous *Napoli senza sole* ?
— Naples sans soleil ?
— Oui.
— Qu'est-ce que c'est que cela ?
— Un ouvrage à l'usage des gens à pied, et qui vous sera plus utile que tous les Ebels et tous les Richards de la terre [19].
— Et de quoi traite-t-il ?
— De la manière de parcourir Naples à l'ombre.
— La nuit.
— Non, le jour.
— À une heure donnée ?
— Non, à toutes les heures.
— Même à midi ?
— À midi surtout. Le beau mérite qu'il y aurait de trouver de l'ombre le soir et le matin !
— Mais quel est le savant géographe qui a exécuté ce chef-d'œuvre ?
— Un jésuite ignorant, que ses confrères avaient reconnu trop bête pour l'occuper à autre chose.
[...]
— Mais voilà un homme qui méritait d'être canonisé !
— On ne sait pas son nom.
— Ingratitude humaine !
— Alors ce livre vous convient ?
— Comment donc ! c'est un trésor. Envoyez-le-moi le plus tôt possible.

---

[19] Johann Gottfried Ebel (1764-1830) et J.-B. Richard, pseudonyme de Jean-Marie-Vincent Audin (1793-1851), sont deux auteurs célèbres de guides de voyage. Richard, en particulier, publia en 1826 le *Guide du voyageur en Italie, ou Itinéraire complet de cette terre classique* (Paris, Audin).

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Je passai la journée à étudier ce précieux itinéraire : deux heures après, je connaissais mon Naples sans soleil, et je serais allé à l'ombre du ponte della Maddalena au Pausilippe, et de la Vuaria à Saint-Elmo.
Le soir vint, et avec le soir la fraîcheur. Alors, à cette douce brise de mer, on vit toutes les fenêtres s'ouvrir comme pour respirer. Les portes roulèrent sur leurs gonds, les voitures commencèrent à sortir, Chiaja se peupla d'équipages, et la Villa-Reale de piétons.
Je n'avais pas encore mon équipage, je me mêlai aux piétons.

III. Chiaja

Chiaja, c'est la rue où tous les jours, à trois heures de l'après-midi pendant l'hiver, et à cinq heures de l'après-midi pendant l'été, l'aristocratie napolitaine fait corso. [...]
Comme toutes les autres noblesses européennes, à quelques exceptions près, la noblesse de Naples est ruinée. Quand je dis ruinée, il est bien entendu qu'on doit prendre le mot dans une acception relative, c'est-à-dire que les plus riches sont pauvres comparativement à ce qu'étaient leurs aïeux [...]. Mais la chose curieuse, c'est qu'il faut être prévenu de cette différence pour s'en apercevoir. En apparence, tout le monde a la même fortune.
Cela tient à ce qu'en général tout le monde vit dans sa voiture et dans sa loge.
[...] Quant aux maisons, elles sont presque toutes hermétiquement closes aux étrangers. Quatre ou cinq palais princiers ouvrent orgueilleusement leurs galeries dans la journée, et fastueusement leurs salons le soir ; mais pour tout le reste il faut en faire son deuil. [...] Grâce à la vie en voiture et en loge, on ne voit rien de tout cela. On met sa carte au palais, mais on se rencontre au Corso, mais on fait ses visites au Fondo ou à Saint-Charles. De cette façon, l'orgueil est sauvé ; comme François I[er], on a tout perdu, mais du moins il reste l'honneur.

IV. Toledo

Toledo est la rue de tout le monde. C'est la rue des restaurants, des cafés, des boutiques ; c'est l'artère qui alimente et traverse tous les quartiers de la ville ; c'est le fleuve où vont se dégorger tous les torrents de la foule. L'aristocratie y passe en voiture, la bourgeoisie y vend ses étoffes, le peuple y fait sa sieste. Pour le noble, c'est une promenade ; pour le marchand, un bazar ; pour le lazzarone, un domicile.
Toledo est aussi le premier pas fait par Naples vers la civilisation moderne, telle que l'entendent nos progressistes, c'est le lien qui réunit la cité poétique à la ville industrielle, c'est un terrain neutre où l'on peut suivre d'un œil curieux les restes de l'ancien monde qui s'en va et les envahissements du nouveau monde qui arrive. À côté de la classique *osteria* aux vieux rideaux tachetés par les mouches, un galant pâtissier français étale sa femme, ses brioches et ses babas. En face d'un respectable fabricant d'antiquités à l'usage de messieurs les Anglais se pavane un marchand d'allumettes chimiques. Au-dessus d'un bureau

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

de loterie s'élève un brillant salon de coiffure ; enfin, pour dernier trait caractéristique de la fusion qui s'opère, la rue de Toledo est pavée en lave comme Herculanum et Pompeïa, et éclairée au gaz comme Londres et Paris.

VIII. Le Lazzarone

Comme nous l'avons dit, la pizza est la nourriture d'hiver. Au 1 mai, la pizza fait place au *cocomero* ; mais la marchandise disparaît seule, le marchand reste le même. Le marchand c'est le Janus antique, avec sa face qui pleure au passé, et sa face qui sourit à l'avenir. Au jour dit, le *pizza-jolo* se fait *mellonaro*.
[...] Chaque ouverture d'un nouveau *cocomero* est une représentation nouvelle ; les concurrents sont en face l'un de l'autre : c'est à qui donnera le coup de couteau le plus adroitement et le plus impartialement. Les spectateurs jugent.
Le *mellonaro* prend le *cocomero* dans le panier plat, où il est posé pyramidalement avec une vingtaine d'autres, comme sont posés les boulets dans un arsenal. Il le flaire, il l'élève au-dessus de sa tête, comme un empereur romain le globe du monde. Il crie : C'est du feu ! ce qui annonce d'avance que la chair sera du plus beau rouge. Il l'ouvre d'un seul coup, et présente les deux hémisphères au public, un de chaque main. Si, au lieu d'être rouge, la chair du *cocomero* est jaune ou verdâtre, ce qui annonce une qualité inférieure, la pièce fait fiasco ; le *mellonaro* est hué, conspué, honni : trois chutes, et un *mellonaro* est déshonoré à tout jamais !

XV. La Jettatura

Naples, comme toutes les choses humaines, subit l'influence d'une double force qui régit sa destinée : elle a son mauvais principe qui la poursuit, et son bon génie qui la garde ; elle a son Arimane qui la menace, et son Oromaze qui la défend ; elle a son démon qui veut la perdre, elle a son patron qui espère la sauver.
Son ennemi, c'est la jettatura ; son protecteur, c'est saint Janvier.
Si saint Janvier n'était pas au ciel, il y aurait longtemps que la jettatura aurait anéanti Naples ; si la jettatura n'existait pas sur la terre, il y a longtemps que saint Janvier aurait fait de Naples la reine du monde.
Car la jettatura n'est pas une invention d'hier ; ce n'est pas une croyance du moyen-âge, ce n'est pas une superstition du bas-empire : c'est un fléau légué par l'ancien monde au monde moderne ; c'est une peste que les chrétiens ont héritée des gentils ; c'est une chaîne qui passe à travers les âges, et à laquelle chaque siècle ajoute un anneau. [...] La jettatura est née dans l'Olympe ; c'est un fléau d'assez bonne maison, comme on voit.
[...] Vous n'entrez pas dans une maison de Naples quelque peu aristocratique, sans que le premier objet qui frappe vos yeux dans l'antichambre ne soit une paire de cornes ; plus ces cornes sont longues, plus elles sont efficaces. [...] Outre ces cornes à domicile, qu'on ne peut, vu leur volume, transporter facilement avec soi, on a d'autres petits cornillons que l'on porte au cou, au doigt,

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

à la chaîne de la montre : cela se trouve à tous les coins de rue, chez tous les marchands de bric-à-brac. [...] Lorsqu'un étranger arrive à Naples, il commence par rire de la jettatura, puis peu à peu il s'en préoccupe ; enfin, au bout de trois mois de séjour, vous le voyez couvert de cornes des pieds à la tête.

Commentaire : la métaphore

Nous ne répétons pas ici ce qui a été mis en avant au sujet des figures d'analogie et de leur lien étroit avec la pensée viatique. Il sera aisé de constater que la métaphore, tout comme la comparaison, peut remplir une fonction heuristique, en contribuant à la fois à la visualisation des lieux et à la restitution de l'impression qu'ils suscitent. Avec la métaphore toutefois, ce double processus se condense dans une figure plus fulgurante, traditionnellement considérée comme l'un des tropes par excellence [20]. À la différence de la comparaison, qui maintient distincts les deux termes du rapport analogique, la métaphore tend en effet à les identifier, en opérant un véritable « transfert de signification » [21].

Dans ce mécanisme advient ce que Paul Ricœur appelle la « redescription » du réel, nécessairement tensionnelle et dérivant d'une « vérité métaphorique » [22] : « Le sentiment poétique [...] développe une expérience de réalité dans laquelle inventer et découvrir cessent de s'opposer et où créer et révéler coïncident » [23]. Ricœur se demande même si, en raison de cette faculté de redescription, il ne faudrait pas renoncer à une opposition nette entre un discours tourné vers le « dehors » (la description) et un discours tourné vers le « dedans » (l'état d'âme) [24] : la métaphore fusionne les deux, ce qui présente un grand intérêt pour réfléchir aux récits de voyage d'écrivain. On sait en effet que, dans les textes viatiques des grands auteurs du XIX^e siècle, la préoccupation ancienne pour la restitution des données référentielles se double d'un effort d'élaboration de l'impression, de l'émotion et de la « vision » subjective et créatrice.

---

[20] Il s'agit du trope de la ressemblance selon la classification de Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 99.

[21] Le Guern, *Sémantique de la métaphore*, cit., p. 55.

[22] « On peut se risquer à parler de vérité métaphorique pour désigner l'intention "réaliste" qui s'attache au pouvoir de redescription du langage poétique », Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 311.

[23] *Ibid.*, p. 310.

[24] *Ibid.*, p. 387.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Pour ce qui est de la structure formelle d'une métaphore, rappelons que, selon la rhétorique classique, cette figure peut être *in presentia* ou *in absentia*. La première maintient la présence du comparé dans la formulation métaphorique (« Cet homme est un lion ») ; la seconde se structure autour du seul comparant (« Le lion arriva »). Dans les deux cas, l'outil comparatif (*comme, pareil à*, *semblable à*) qui caractérise la figure étudiée chez Gautier, disparaît. Alors que la comparaison rapproche deux réalités tout en maintenant explicitement leur distinction, la métaphore abolit cette séparation linguistique. La distance entre les deux figures ne repose pourtant pas simplement sur une divergence de structure ; dans la métaphore, le comparé et le comparant ne sont plus seulement mis en parallèle : les deux référents se superposent dans l'énoncé, ils sont identifiés l'un à l'autre [25].

Cela n'empêche pas que, dans le cadre viatique, la métaphore puisse participer à l'explication du monde à l'intention d'un lectorat appelé à se le représenter. Son fonctionnement se révèle toutefois décidément moins univoque que celui de la comparaison. En fusionnant les deux référents, la figure ne se borne pas à transférer une propriété déterminée, mais mobilise un faisceau de traits dont les contours et la hiérarchie demeurent incertains. Ainsi, lorsque l'on affirme qu'« un homme est un lion », la métaphore ne commande pas une lecture unique : renvoie-t-elle au courage, à la force, à la majesté, ou à plusieurs de ces qualités

[25] Comme l'observe Le Guern (*Sémantique de la métaphore*, cit.), on a parfois tendance à présenter la métaphore « comme une similitude où il serait fait ellipse de l'outil de comparaison et, dans la plupart des cas, du terme que l'on compare ». Toutefois, cette explication ne saisit pas un élément essentiel : le rapprochement qu'opère la similitude se situe au niveau du langage, et le comparant comme le comparé conservent leur sens propre ; la métaphore, en revanche, agit également au niveau « de l'esprit » (p. 54). « On peut rendre compte de la différence des effets produits en disant que la similitude s'adresse à l'imagination par l'intermédiaire de l'intellect, tandis que la métaphore vise la sensibilité par l'intermédiaire de l'imagination » (p. 57). Pour mieux comprendre cette différence, on peut confronter les deux énoncés métaphoriques à une comparaison telle que : « Cet homme est courageux comme un lion ». Grâce au *comme*, la comparaison rapproche la vaillance de l'homme de celle du lion tout en maintenant la distinction entre les deux référents : l'homme demeure un homme et le lion un lion ; tous deux sont courageux. À l'inverse, dans les énoncés « Cet homme est un lion » ou « Le lion arriva » l'homme est identifié au lion. La métaphore ne se contente donc pas de suggérer logiquement une ressemblance : elle déclenche un mouvement par lequel tout un ensemble de propriétés traditionnellement associées au lion – le courage, la force ou la noblesse – est attribué au personnage, qui se transforme alors en une figure nouvelle.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

simultanément ? Et, dans ce dernier cas, quels poids respectifs convient-il de leur attribuer dans l'interprétation ? À considérer les implications sémantiques de cette indétermination, on comprend mieux que les voyageurs savants du XVIII[e] siècle aient pu se méfier de la figure, préférant récourir à la comparaison [26].

Dans les pages dumasiennes, on peut repérer des occurrences de la métaphore qui contribuent à retranscrire le réel observé. Considérons, par exemple, la description de la rue de Toledo, au chapitre IV. Cette rue est, nous dit l'auteur, « de tout le monde » : elle constitue un véritable centre de la vie napolitaine, à la fois pour les nobles, les marchands, les gens du peuple et les *lazzaroni* [27]. Pour rendre compte de sa place au sein de la géographie de la ville, Dumas écrit : « C'est l'artère qui alimente [...] tous les quartiers », « c'est le fleuve où vont dégorger tous les torrents de la foule ».

La métaphore corporelle de l'artère véhicule la qualité vitale de la rue Toledo, qui « nourrit » la ville avec ses commerces, ses restaurants et ses cafés ; de même, elle permet de saisir le caractère « pulsant » d'un lieu toujours animé. Plus encore, l'impression de confusion, de désordre et d'abondance qu'elle transmet se concrétise dans les deux métaphores aquatiques : la rue est le fleuve, et les différents groupes humains qui composent l'immense foule napolitaine sont les torrents qui s'y déversent.

De manière similaire, on peut songer au début du chapitre II, lorsque le narrateur nous explique la configuration de Naples, avec ses « trois rues où l'on va toujours » et les « cinq cent rues où l'on ne va jamais ». L'ensemble de ces dernières est, nous dit l'écrivain, « l'œuvre de Dédale », « le labyrinthe de Crète ». On comprendra vite que les deux métaphores servent à véhiculer l'idée d'un enchevêtrement de rues que l'on ne distingue pas et où l'on risque de s'égarer. Ce qui compte n'est pas l'exactitude d'une donnée quantitative (le chiffre cinq cents lui-même jouant un rôle d'antonomase qui vaut pour « quantité immense »),

[26] Comme l'observe Alain Guyot, avant l'« entrée en littérature » du récit de voyage, la métaphore est significativement moins sollicitée que la comparaison ; en effet, « par la polysémie qui la fonde et le pouvoir de suggestion qui l'anime [la métaphore], est un lieu d'égarement virtuel pour celui qui la reçoit », *Analogie et récit de voyage*, cit., p. 39.

[27] Aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, *lazzarone* désigne un homme appartenant à la classe la plus pauvre de la société napolitaine. En 1811, par exemple, Stendhal écrit dans son *Journal* : « La dernière classe du peuple à Naples est célèbre, dans toute l'Europe, sous le nom de *lazzaroni*. Ce mot vient de *lazzari*, nom qu'on leur donnait à cause de leur nudité ». Voir l'entrée « lazzarone » du TLFi.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

mais plutôt la restitution de l'*impression* qu'engendre chez le voyageur cet amas confus, pour revenir aux confins flous entre le discours du « dehors » et le discours du « dedans ».

Toutefois, si ces deux expressions donnent au lecteur une idée de ce que signifie cheminer dans les ruelles étroites de la ville parthénopéenne, on constate que Dumas assigne également à ces figures une autre fonction : susciter le rire. Dans *Le Corricolo*, la métaphore apparaît ainsi non seulement comme une stratégie descriptive, mais aussi comme un ressort d'humour. La force comique de l'image tient au contraste entre l'insignifiance des ruelles évoquées et la grandeur du comparant, noble et mythique, que constitue l'œuvre de l'ingénieux Dédale. Il en résulte une amplification disproportionnée du comparé, dont l'inadéquation manifeste avec la réalité référentielle produit l'effet humoristique [28].

À cette disproportion s'ajoute enfin une forme de jubilation interprétative : le lecteur, invité à saisir le décalage expressif sur lequel repose la formule figurée, éprouve le plaisir d'être complice avec le narrateur. On le voit, par exemple, dans l'extrait consacré à la rue Chiaja, où Dumas s'amuse à commenter l'état de la noblesse napolitaine et déclare que « tout le monde vit dans sa voiture et dans sa loge ». La formule relève d'une hyperbole métaphorique – la vie des nobles étant identifiée à leur habitation, et celle-ci étant réduite à l'extrême à leur carrosse et à leur place au théâtre ; aux côtés de l'écrivain, le lecteur jouit ainsi de l'image comique des aristocrates orgueilleux enfermés dans leurs loges et leurs voitures.

Assurément, l'humour qui circule dans le récit de Dumas se fonde volontiers sur une logique hyperbolique [29]. Dans ce cadre, on peut repérer

---

[28] Comme l'observe Laurent Perrin, l'exagération constitue en effet le minimum de fausseté requis par le procédé tropique (*L'ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Kimé, 1996, p. 33).

[29] Même si c'est d'une manière trop rapide et nécessairement limitée, il convient de rappeler ici la différence essentielle entre la sphère de l'humour et celle de l'ironie. Ce terrain périlleux de l'analyse du discours est en effet essentiel pour l'analyse des figures tropiques. Si l'humour vise à faire rire ou sourire, l'ironie s'appuie plus spécifiquement sur l'antiphrase et consiste donc, dans son fonctionnement structurel, à dire le contraire de ce que l'on pense afin de se moquer de quelque chose ou de quelqu'un. Considéré comme plus « bienveillant » – comme une forme de comicité qui n'implique pas nécessairement l'agression ou la critique –, l'humour constitue un ensemble quelque peu flou du point de vue des formes et des stratégies énonciatives. Ce qu'il faut cependant souligner, c'est qu'il ne repose pas sur le principe antiphrastique qui gouverne l'ironie (dire A pour signifier B, où B est le contraire de A). Je pourrais, par exemple, m'adresser à un ami

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

d'autres métaphores qui invitent au sourire sur la base de la grande distance perçue – sur le plan quantitatif ou qualitatif – entre les deux référents identifiés par la figure. Qu'on pense au chapitre XV du *Corricolo*, consacré à la Jettatura et aux Jettatori, contre lesquels il existe plusieurs moyens de se protéger.

Le chapitre s'ouvre sur l'explication, de la part du narrateur, du double pouvoir auquel est soumise Naples : celui d'un ennemi, la « jettatura », et celui d'un protecteur, saint Janvier. Le saint patron de la ville, d'une part, et l'action de jeter un mauvais sort, de l'autre, sont métaphorisés par l'écrivain à travers les figures d'Oromaze et d'Arimane [30]. Comme dans le cas de Dédale, l'identification de cette croyance populaire à l'entité maligne de l'ancienne religion orientale paraît disproportionnée et donne la note humoristique au chapitre-traité. Quelques lignes plus loin, la veine hyperbolique se poursuit avec d'autres métaphores : la jettatura devient, tour à tour, « un fléau », « une peste », « une chaîne » à laquelle chaque époque ajoute un anneau. La terrible pestilence, précise d'ailleurs Dumas, est « d'assez bonne maison », observant avec amusement qu'elle dérive de la noble Grèce ancienne.

On pourrait penser également, dans le chapitre II, à la métaphore du « trésor » dont l'auteur se sert lors de son échange saccadé et quelque peu incohérent avec M. Martin Zir, l'hôte qui introduit le voyageur aux mœurs napolitaines et l'instruit sur la manière de récupérer un *corricolo*. Lorsque son interlocuteur lui explique la nature et l'usage de *Napoli senza sole*, Dumas déclare que le livre est un trésor ; la métaphore, certes lexicalisée, amplifie néanmoins le jugement sur cet ouvrage bizarre, d'autant plus qu'elle s'accompagne d'autres expressions relevant d'une

---

qui m'a rendu service en l'apostrophant ainsi : « Mon Roi ! Mon Messie ! ». Cette adresse relève de l'humour : l'ami n'est littéralement ni une tête couronnée ni un dieu sauveur ; il s'agit d'une exagération qui exprime la gratitude tout en suscitant le sourire. Si l'on considère, en revanche, l'énoncé « Pierre est un génie ! », prononcé dans le contexte « Pierre ne dit que des bêtises », il ne s'agit pas de réduire la portée ou l'intensité de l'image pour en comprendre la signification : Pierre n'est même pas un peu « un génie » ; il est, en réalité, tout le contraire. La visée est ici ironique. À ce sujet, voir Perrin, *L'ironie mise en trope*, cit., en partic. le chap. II. Voir aussi Susanna Alessandrelli, *Ironie vs humour. Essai de définition typologique*, Perugia, Morlacchi Editore, 2006. Comme le fait Perrin (*ibid.*), rappelons qu'il existe également une forme d'exagération ironique par reprise en écho.

30 Arimane et Oromaze sont les noms employés, dans la tradition française des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, pour désigner les deux principes antagonistes du zoroastrisme, respectivement associés au Mal et au Bien dans la représentation occidentale de cette ancienne religion orientale fondée par le prophète Zoroastre.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e^ siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

logique de l'exagération : le pauvre moine cherchant l'ombre dans Naples serait un « savant géographe », et son livre un « chef-d'œuvre » pour lequel son auteur mériterait « d'être canonisé ! ».

Considérons enfin le cas du « mellonaro » et celui des « chevaux fantômes », qui permettent d'avancer une remarque supplémentaire. Dans le chapitre consacré à la figure du *lazzarone*, Dumas peint le portrait du marchand de *cocomeri*, qui devient, pendant l'hiver, *pizza-jolo* : l'art de ce personnage consiste à savoir vendre ce qui convient à chaque saison. Il est, dit l'écrivain, « le Janus antique » : l'identification du marchand au dieu romain des commencements et des fins ne constitue toutefois que le point de départ d'une description plaisamment grandiose. Le jeu analogique se prolonge en effet par une comparaison qui assimile le *cocomeraio*, brandissant sa marchandise, à un « empereur romain qui élève au-dessus de sa tête le globe du monde ». La similitude devient le tremplin d'une métaphore, qui identifie les deux moitiés du *cocomero* ouvert à « des hémisphères », dont la chair avait déjà été métaphorisée par le Janus du peuple à travers l'imposante image des flammes (« C'est du feu ! »). La scène entière est, à la fin du passage, définie métaphoriquement comme une pièce de théâtre.

Or, l'extrait montre bien que la comicité ne dérive pas simplement du caractère hyperbolique des analogies, mais aussi de l'image que le comparant fait surgir et qui ne se dissout pas devant le comparé : si la métaphore de Janus nous fait comprendre que le marchand est bifront – *pizza-jolo* de l'hiver, *mellonaro* de l'été –, elle ne fonctionne pas uniquement sur ce plan conceptuel. La figure solennelle du dieu se fusionne avec celle de l'homme, et les deux, unies, créent une vision bizarre et comique. Si le sens de la métaphore est figuré, l'expression possède également un contenu littéral qui « fait image » et qui devient le « prisme déformant » à travers lequel le premier est véhiculé [31].

Dans le cas du chapitre au titre métaphorique, « Les chevaux fantômes », ces animaux que les habitants eux-mêmes appellent « morts » sont identifiés à des spectres. L'image permet de donner au lecteur une idée de l'aspect de ces chevaux épuisés, arrivés au terme de leur vie. Toutefois, la figure fait apparaître également la vision grotesque de ces fantômes chimériques qui tirent une voiture qui « n'existe pas », ce qui s'accorde bien avec l'atmosphère de jubilation et d'incongruité qui caractérise le Naples saisi dans le *Corricolo*.

[31] « Le propre des énoncés tropiques, c'est de permettre au locuteur de communiquer figurément sa pensée à travers le prisme déformant de ce qui est exprimé littéralement », Perrin, *L'ironie mise en trope*, cit., p. 48.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Du reste, comme l'écrit Daniel Sangsue, l'humour dans le récit de voyage accompagne un mouvement d'exploration « centrifuge », qui exalte l'« éparpillement » et les « petits riens » rencontrés en chemin [32]. Au sein de cet ouvrage hétérogène qu'est le récit de Dumas, face à une ville multiforme et contradictoire, le principe unificateur du volume n'est pas seulement le cadre de l'aventure, mais aussi cette attitude humoristique envers la découverte, qui assure une cohérence de vision, certes bigarrée, mais portée par un point de vue d'auteur.

[32] Sangsue, « Le récit de voyage humoristique », cit., p. 1142.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

4.
Gradation au Grand-Saint-Bernard : Rodolphe Töpffer

Rodolphe Töpffer (1799-1846) fut un pédagogue, écrivain, dessinateur et caricaturiste suisse, figure majeure de la littérature illustrée et pionnier de la bande dessinée. L'artiste genevois ne fut pas seulement le père de cet art graphique, mais également son théoricien [1]. Ses albums, nommés « histoires en estampes », connurent un grand succès et ouvrirent la voie à un genre qui envahirait la presse au cours du XIX[e] siècle, à une époque marquée par l'essor de la « civilisation du journal » [2]. Qu'on pense notamment à l'*Histoire de M. Jabot* (1835), à l'*Histoire de M. Crépin* (1837) et à l'*Histoire de M. Vieux Bois* (1839) [3], qui furent d'ailleurs une source d'inspiration pour d'autres grands caricaturistes, comme Cham et Daumier.

Töpffer est aussi l'auteur d'un roman, les *Voyages et aventures du docteur Festus* (1840), et d'un recueil de *Nouvelles genevoises*, publié en 1845 et préfacé par Xavier de Maistre. Surtout, l'artiste et professeur fut un voyageur passionné, qui sut allier la pratique de la marche à la pédagogie, organisant avec ses élèves de la pension Heyer, à Genève, de nombreuses excursions et prônant ainsi un « nouveau mode de rapport au savoir et

---

1 Comme l'écrit Thierry Groensteen, dans le vaste horizon de la caricature, Töpffer a opéré un « geste discriminant » : il « avait posé la bande dessinée comme une nouvelle forme de littérature, distincte et autonome », « Bande dessinée : toute une histoire ! », *Revue d'histoire culturelle XVIII[e]-XXI[e] siècles* 10 (2025), en ligne, https://doi.org/10.4000/14z4p. Voir aussi Thierry Groensteen, *Monsieur Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014.

2 Nous empruntons cette expression à Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Therenty, Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX[e] siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011.

3 Ces trois histoires en estampes sont consultables en ligne sur *Gallica/BnF*. Voir « Bandes dessinées de Rodolphe Töpffer », *Gallica/BnF*, en ligne, https://gallica.bnf.fr/selections/fr/html/bandes-dessinees-de-rodolphe-topffer.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

aux autres »[4]. De ces périples töpfferiens nous restent plusieurs récits de voyage édités, des autographies[5] ainsi que des carnets et des albums demeurés à l'état de manuscrit, qui témoignent de la richesse de l'œuvre viatique de l'auteur[6].

Parmi les textes passés sous la presse, l'on compte notamment ses célèbres périples « en zigzag » : les *Premiers voyages en zigzaz* (1844) et les *Nouveaux voyages en zigzag* (1854), qui recueillent une sélection des récits autographiés des années 1830, remaniés pour la publication[7]. Comme l'écrit Claude Brulhart, « ces expéditions pédagogiques, organisées avec les élèves de son pensionnat à travers les Alpes, la Suisse ou l'Italie donnèrent lieu à des ouvrages pleins d'humour, alliant finesse d'observation et virtuosité graphique »[8]. D'autres récits de l'artiste n'ont pas été inclus dans les *Voyages en zigzag* et n'ont connu que l'état d'autographie : c'est le cas, par exemple, de l'*Excursion dans les Alpes 1832* et du *Voyage à Milan 1833*[9].

Dans ce contexte, l'année 1832 constitue un tournant dans la carrière de Töpffer, qui influe sur l'évolution de ses albums du point de vue du processus éditorial. Cette année-là, l'auteur publie en effet la nouvelle « La Bibliothèque de mon oncle », qui connaît un succès retentissant, « propulsant Töpffer sur la scène littéraire européenne »[10].

---

[4] Olivier Hoibian, « Les voyages en zigzag de Rodolphe Töpffer », *Babel* 8 (2003), en ligne, https://doi.org/10.4000/babel.1311.

[5] L'autographie est un procédé par lequel des écritures ou des dessins réalisés à la main sont reportés sur une pierre lithographique afin d'en permettre la reproduction en un nombre déterminé d'exemplaires.

[6] Pour une bibliographie détaillée, voir le catalogue de Alexandre Illi, *Rodolphe Töpffer*, Genève, Illibrairie ; voir aussi Susan Pickford, « Éditions et traductions des *Voyages en zigzag* de Rodolphe Töpffer, 1825-2016 », dans *Le voyage excentrique*, cit., en ligne.

[7] Le titre original du volume qui sera par la suite connu sous le titre de *Premiers voyages en zigzag* est *Voyages en zigzag, ou Excursions d'un pensionnat en vacances dans les cantons suisses et sur le revers italien des Alpes* (Paris, Dubochet et Cie, 1844). Les *Nouveaux voyages en zigzag* paraissent à titre posthume en 1854 (Paris, Victor Lecou), reprenant toutefois une seconde série de récits préparés par l'auteur avant son décès.

[8] Claude Brulhart, « Préface », dans Illi, *Rodolphe Töpffer*, cit., p. 1.

[9] Ces récits furent autographiés par le lithographe genevois Jacques Freydig. Comme le précise Alexandre Illi (*Rodolphe Töpffer*, cit., p. 14), le *Voyage à Milan* est en réalité paru au début de l'année 1834. Ces ouvrages apparaissent ensuite dans les *Œuvres complètes* de Töpffer dirigées par Pierre Cailler et Henri Darel (Genève, Skira, 1942-1957, en partic. t. XXII).

[10] Susan Pickford, « Métamorphoses de l'excentricité : Rodolphe Töpffer et les *Voyages en zigzag* », dans *Le voyage excentrique*, cit., en ligne.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Ce fait l'« encourage à développer son activité d'auteur en diffusant plus largement ses écrits » [11] ; si, déjà dans les albums manuscrits des voyages datant de la fin des années 1820, on peut remarquer une tension progressive vers un modèle textuel « susceptible de faire l'objet d'une diffusion publique » [12], l'*Excursion dans les Alpes* inaugure la période de l'autographie.

Cet écart est d'importance, car il comporte l'inscription explicite des récits viatiques de l'artiste dans un « paradigme de diffusion publique », quoique limité par les tirages [13]. Le grand public commence ainsi à connaître ce qu'Auguste Blondel appelle, dans sa biographie de l'auteur publiée en 1886, la « grâce malicieuse et souriante » [14] de Töpffer en écrivain de voyages.

Dans ses albums et récits, le *Bel Paese* apparaît à plusieurs reprises, depuis les excursions multiples sur le versant italien des Alpes à partir de la Suisse jusqu'aux visites de plusieurs villes du nord du pays : Aoste, Turin, Gênes, Milan, Côme, Venise. L'expérience de l'artiste en Italie ne suit donc pas la logique du Grand Tour, ni celle d'un long périple qui permettrait de traverser la Péninsule, mais plutôt celle d'incursions multiples, en *zigzag* [15].

Dans ce cadre, le *Voyage à Milan* de 1833 associe le récit d'une ville annoncée comme destination ultime à la narration, volontiers humoristique, du chemin parcouru pour l'atteindre. Au fil de la longue aventure pédestre de l'auteur et de ses compagnons, le groupe de promeneurs, parti de Genève, franchit le col du Grand-Saint-Bernard, traverse le Val d'Aoste et gagne successivement les plaines du Piémont, puis celles de la Lombardie.

---

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*. Susan Pickford analyse dans le détail la structure et le contexte de réalisation de ces albums, ainsi que l'écart introduit par le tournant de 1832.

13 *Ibidem*. Comme le précise Pickford, l'*Excursion dans les Alpes* fait l'objet d'un tirage en autographie de plusieurs centaines d'exemplaires. Avec les albums autographiés, poursuit l'autrice, « Töpffer entre dans le circuit du livre-marchandise. Il doit par conséquent modifier le style des albums manuscrits, les rendre plus accessibles pour un lectorat plus large [...]. Finie aussi la participation des élèves : désormais, la seule voix auctoriale est celle de Töpffer », Pickford, cit., en ligne.

14 Auguste Blondel, *Rodolphe Töpffer. L'écrivain, l'artiste et l'homme*, Paris, Hachette, 1886, p. 3.

15 Comme l'écrit Daniel Sangsue, « Töpffer déteste en effet ce qu'il appelle les "rubans", c'est-à-dire les routes et les chemins en ligne droite », « Le récit de voyage humoristique », cit., p. 1158.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Le col qui se découvre au promeneur au terme de l'ascension depuis Bourg-Saint-Pierre, puis la vallée qui se déploie à ses yeux lors de la descente sur le versant italien, constituent des espaces particulièrement intéressants lorsqu'on les envisage sous le regard d'un voyageur qui se plaît à prendre, avec une désinvolture amusée, le contre-pied des mythes viatiques. Les récits de voyage töpfferiens affichent en effet une posture « quelque peu iconoclaste pour l'époque » : « dans ce XIX[e] siècle commençant, largement pénétré de la nouvelle sensibilité romantique, l'auteur se garde de toute évocation grandiloquente des paysages et de l'exagération des sentiments [...]. Dans ses jugements, il oppose souvent le charmant au grandiose, mais sans emphase » [16].

Dans ce cadre, le col du Grand-Saint-Bernard et le Val d'Aoste apparaissent comme des lieux féconds pour analyser les stratégies de dépathétisation du récit viatique mises en œuvre par l'artiste. Dans le premier tiers du XIX[e] siècle, ils sont chargés d'une puissante valeur symbolique. Non par hasard, du reste, dans « ce petit chef-d'œuvre d'ironie romantique » [17] qu'est la nouvelle « Le Grand-Saint-Bernard », Töpffer choisit le col comme cadre pour caricaturer la posture par trop grandiloquente des écrivains-voyageurs « de l'école d'Alexandre Dumas » [18].

Dans l'introduction au *Voyage à Milan*, en revanche, l'auteur évoque le lien entre les souvenirs d'un passé glorieux et le parcours qui, depuis le Grand-Saint-Bernard, descend vers Aoste, puis le bas de la vallée éponyme et conduit jusqu'au Piémont : « Hannibal ! grand nom ! » et puis « toute l'histoire romaine… ». À ces mythes historiques s'ajoutent, plus proches de notre auteur, les vicissitudes de la campagne d'Italie et la célèbre descente dans la Péninsule de l'armée napoléonienne en 1800, qui franchit le col alpin, passa par Aoste et Bard, avant de poursuivre sa route vers Ivrée puis Milan.

Au début du XIX[e] siècle, l'imaginaire du col se trouve tout particulièrement lié à la traversée de Napoléon, qui renvoie elle-même à celle d'Hannibal [19]. Plus largement, à l'époque romantique, le col et son Hos-

---

16 Hoibian, « Les voyages en zigzag de Rodolphe Töpffer », cit., en ligne.

17 Michel Viegnes, « Rodolphe Töpffer. Le Grand-Saint-Bernard », *Onuphirius. Revue contemporaine de la nouvelle* 45 (2021), en ligne, https://onuphrius.fr/n45-le-grand-saint-bernard/.

18 Voir *infra*. À côté du récit *Voyage à Milan 1833*, nous proposons des extraits de la nouvelle « Le Grand-Saint-Bernard ».

19 Voir, par exemple, l'évocation du grand général par Charles Nodier, dans son récit viatique « Le Mont Saint-Bernard », *Revue des Deux Mondes* 4 (1831), p. 268-278, en partic. p. 275. Le débat historiographique considère aujourd'hui comme peu probable le franchissement du Grand-Saint-Bernard par Hannibal.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

pice font partie de la constellation des lieux alpestres qui suscitent des images d'immensité et acquièrent la renommée de « lieux maudits », en raison de l'âpreté de leurs chemins et du mystère qui les entoure. Pour ces raisons, ils offrent au promeneur des paysages propices à l'introspection et à l'émergence du sentiment de sublime [20]. Il suffit de penser à l'une des figures les plus emblématiques de l'homme romantique, *Obermann* (1804) : au cours de ses périples, le héros de Senancour se dirige vers Aoste et décide de gravir seul le seuil du col du Grand-Saint-Bernard, précisément après avoir appris les dangers d'une ascension sans guide : « [...] s'établit la lutte contre les obstacles ; alors commença la jouissance toute particulière que suscitait la grandeur du péril » [21].

Or, dans le *Voyage à Milan* de Töpffer, on voit bien comment, par le mouvement « centrifuge » [22] propre au récit humoristique, l'artiste voyageur désamorce la charge héroïque attachée à ce haut lieu de la bravoure romantique qui est le col, ainsi qu'à cette voie d'entrée en Italie consacrée par l'épopée napoléonienne. Par la franchise amusée de son regard, l'auteur donne ainsi de cet itinéraire devenu légendaire une représentation affranchie de sa solennité mythique et, par là même, profondément originale.

Si les sources ne permettent pas de déterminer avec certitude l'itinéraire emprunté par le grand général carthaginois, l'hypothèse d'un passage par ce col était encore largement défendue au début du XIX[e] siècle.

20 Sous l'influence des ouvrages de la fin du XVIII[e] siècle, notamment ceux d'auteurs comme Rousseau, De Saussure et Bourrit, les Alpes deviennent, à l'époque romantique, un lieu idéalisé. Sur le paysage alpestre se projette alors la valeur d'une expérience initiatique : celle du franchissement d'un seuil ouvrant sur une autre dimension, un « paysage absolu » – c'est-à-dire, comme l'explique Claude Reichler, un lieu qui est à la fois représentation et réalité, projection du sentiment et espace naturel concret. La sensation de « sublime » que suscite la montagne est liée à la fois à l'altérité de ces paysages, qui paraissent hors du monde – vierges, intouchés, aux architectures minérales littéralement indescriptibles –, et à leur caractère périlleux, voire « maudit ». Sur ce point, voir Guyot, « La ville dans la montagne, la montagne comme une ville », cit., en ligne ; Claude Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg Editeur, 2002 ; Claude Reichler, *Les Alpes et leurs imagiers*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2013 ; Locatelli, *Les Alpes, singuliers spectacles*, cit.

21 Étienne Pivert de Senancour, *Obermann*, Paris, Charpentier, 1863, p. 419-420.

22 Sangsue, « Le récit de voyage humoristique », cit., p. 1142.

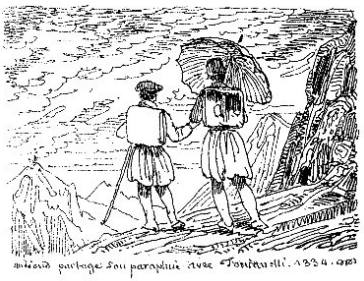
M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Extraits
Voyage à Milan [23]

Troisième journée

Bientôt l'on atteint les neiges qui dans ce moment réfléchissent un soleil éblouissant que l'œil peut à peine supporter. Toute la troupe suit à la file la trace des premiers. Plusieurs sont annihilés par le jeûne, la pente, l'essoufflement, mais l'espérance d'apercevoir bientôt l'Hospice les ranime et les repose. Enfin l'on arrive sur la dernière chaussée, les bâtiments se montrent, puis les chiens, puis les Pères qui nous font cet accueil aimable dont nous avons joui déjà tant de fois. Transis de froid, nous trouvons un bon feu ; affamés, nous voyons la table qui se prépare, et en attendant le Prieur nous entretient de mille choses curieuses ou intéressantes. Le repas est exquis. [...]

Visite à l'église, aux antiquités, aux chiens et au cabinet de physique où une machine électrique est mise en branle pour notre service. L'on fait une grande chaîne à laquelle une bouteille chargée donne une vigoureuse commotion qui rompt les anneaux au milieu de grands éclats de rires. Nous voilà électrisés pour longtemps et traités à l'avance contre toutes paralysies futures.



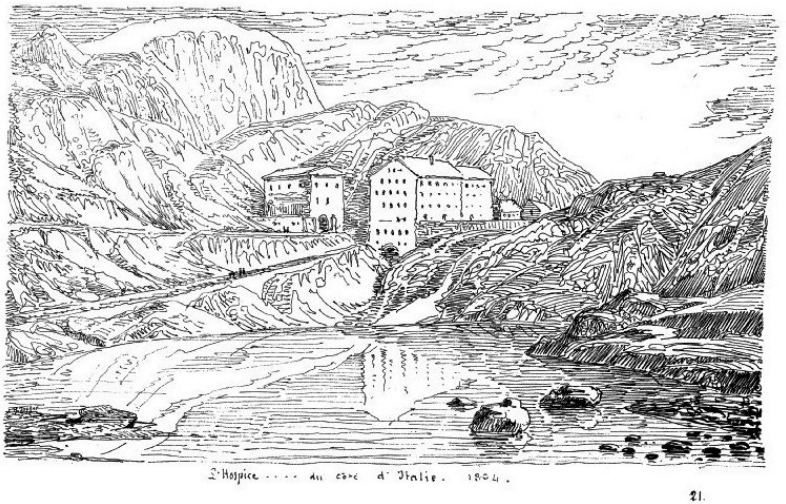


Après avoir pris congé des bons Pères, nous descendons le revers opposé du col par un temps menaçant. Pluie et grésil. [...] Le voyageur Hentsch s'enveloppe dans une guérite en toile cirée. Le tuteur s'égoutte. Galline se bat le nez des baleines faibles de son parapluie. Martorelli se trempe d'autant mieux qu'il découvre que la toile cirée de son manteau absorbe comme une éponge. M. Ritter se protège d'un corbin percé. Il cherche des amis et la paix, mais attaqué continuellement par le voyageur Martorelli, il ne trouve que guerre, balles de neige, hostilités, et affreux déchirements... à son parapluie. Son ennemi lui offre la paix contre un tribut de figues, mais il refuse, malgré les conseils de M. Töpffer qui lui conseille d'user de la foi punique puisqu'après tout Annibal a passé par là. Faute de quoi, son parapluie finit par laisser passer le jour comme ferait la coupole d'un temple, en sorte que ce voyageur chemine inondé de lumière et de pluie.

[23] Pour les illustrations : source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Mais bientôt la guerre cesse et le beau temps revient. Les cimes de ces magnifiques montagnes sortent dorées de derrière les grises nuées et tout serait poétique n'était la discussion sur les chemins de fer qui vient de se rallumer pour ne s'éteindre qu'à la douane de Saint-Rhémy [...].



Quatrième journée

De bonne heure on quitte Saint-Rhémy pour gagner la cité des figues. Les hôtels Marcot, père, fils et mère, vomissent les voyageurs par les portes et les fenêtres ; Rouville descend l'échelle, M. Töpffer l'escalier tournant, quelques uns couchés au dessous du niveau du sol remontent vers la surface de la terre, et tous se lancent sur Aoste [...].
Messieurs Galline, Ritter et Töpffer qui forment l'arrière garde pendant toute cette matinée, se permettent à Étroubles une légère halte [...]. Repartis pleins d'ardeur, ils font de grands pas afin de regagner le temps perdu. Mais bientôt tous trois pensent en eux-mêmes que les grands pas ont ce désavantage, c'est qu'ils fatiguent plus que les petits pas, en sorte qu'ils ralentissent comme d'un commun accord. Bientôt, M. Töpffer apercevant qu'Audéoud est en arrière : Nous devons à Audéoud, nous nous devons à nous-mêmes d'attendre Audéoud, qui marche seul, sans compagnie et sans défense. L'humanité le veut, dit M. Ritter, l'exige, ajoute M. Galline ; et tous trois se couchent sur le pré, pour Audéoud.
L'humanité le voulant, ces trois voyageurs continuent à attendre Audéoud tout le long de la route, et même lorsque Audéoud est bien en avant. Or, rien n'engendre les haltes comme les haltes elles-mêmes. [...] Par malheur encore, M. Ritter vient à trouver un raisonnement nouveau qui fait sur ces traînards

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

enracinés un effet si puissant que ni honneur, ni honte, ni principes ni souvenirs de famille ou de patrie ne peuvent plus les faire bouger [...].
Voici le raisonnement de M. Ritter, raisonnement spécieux s'il en fut, et qui perdra tous les piétons qui auront le malheur de le connaître : au fait, que recherche-t-on en voyage ? Le plaisir. Or, dix minutes de halte en route représentent une somme de plaisir dix fois plus forte qu'une heure de séjour de plus une fois à l'auberge. Vingt minutes, que deux heures. Trente minutes, que trois heures. Quarante minutes que quatre heures, et ainsi de suite indéfiniment. [...] Ainsi parle M. Ritter, et ses deux compagnons l'écoutent ravis, convaincus, frappés.

Cinquième journée

Le Val d'Aoste est un des plus délicieux vallons qui se puissent voir. Tantôt large et riant, tantôt encaissé entre de sombres cimes, il offre les aspects les plus variés. Mais c'est surtout dans cette partie qui s'étend depuis Chatillon à Ivrée qu'il offre le plus de beautés. C'est d'abord un pays sauvage et solitaire où, parmi des rocs noirs, de magnifiques châtaigniers ombragent quelques huttes de charbonniers. Plus loin ce pays se resserre et ne laisse plus passage qu'aux eaux de la Doire et à une route en corniche qui débouche dans les prairies de Verrès. Alors le fleuve coule tranquille dans un lit bordé de saules et de noyers, et ses flots baignent des collines plus douces que couronnent d'anciennes masures. Après Verrès [...] la vallée se rétrécissant de nouveau semble se terminer contre la paroi de rochers où s'adosse le Fort de Bard.
Mais surtout il n'est pas de pays plus agréable pour le voyageur à pied. Après Aoste, plus de Commandant militaire, plus de Carabinieri, mais des campagnes paisibles, des routes agrestes ignorées encore des chaises de poste, partout des ombrages qui vous appellent à eux [...]. Il semble que dans ce pays fermé l'on voyage chez soi, et la vie du piéton y est en quelque sorte plus confortable que celle de l'homme en carrosse. [...]
Plus loin nous descendons la route en corniche, taillée dans le roc, sans trop de difficultés inouïes, à ce qu'il nous semble. Néanmoins une inscription latine entasse les hyperboles pour faire comprendre qu'un roi de Sardaigne seul a pu vaincre ainsi la nature elle-même et percer cette *intentatam Romanis viam*. C'est la phrase consacrée dans ce pays pour les ouvrages de ce genre. À la vue de l'inscription, Champollion qui réclame pour son héros Napoléon tous les grands ouvrages, s'indigne et philippise à coups redoublés sur les rois de Sardaigne qui s'attribuent cette route. – On lui fait observer que son éloquence porte à faux car la date montre que la route existait avant que Napoléon fût au monde. – Mais Champollion [...] n'en philippise pas moins à droite et à gauche, d'estoc et de taille, à tort et à travers, en long et en large, jusqu'à complète évaporation de sa bile généreuse.
Cependant M. Töpffer cherche la note sur son accordéon, et prévient ironiquement ses amis qu'il la trouvera, qu'il veut la trouver, car il s'agit de leurs plaisirs encore bien plus que du sien propre.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Extraits
« Le Grand-Saint-Bernard », *Nouvelles genevoises*

Nous étions à l'hospice du Grand-Saint-Bernard, les pieds contre le feu [...]. En ce moment quelque tumulte se fit entendre dans le bas de l'hospice, du côté du seuil [...] « Ce sont des arrivants » dit le prieur. [...] Au bout de quelques instants, un monsieur entra dans la salle.

Ce monsieur était un touriste, âgé de trente ans environ, fort bien mis, très communicatif. « Je vous salue, messieurs. » Il prit un siège ; nous nous rangeâmes pour lui faire place.

« Pardon, mais le feu fait plaisir quand on sort de l'avalanche.

— Une avalanche ! dit le gros monsieur.

— Dans cette saison ? ajoutai-je.

— Et puis belle, je vous en réponds : d'un quart de lieue au moins. »

Je ne compris rien à l'avalanche de ce monsieur. En effet, nous étions à la fin de juillet, dans une saison par conséquent où, les sommités voisines étant entièrement dépouillées de neige, cette neige qui n'y est pas ne saurait se précipiter en avalanche. N'osant toutefois contredire, je me bornai à prier ce monsieur de nous conter son aventure.

« Volontiers, dit-il. Nous avons quitté la cantine à six heures. (La cantine, c'est, du côté du Valais, la dernière maison habitée que l'on rencontre avant d'arriver à l'hospice.) J'avais à quinze pas devant moi une société ; ce sont eux qui arrivent. Deux messieurs, une jeune fille, jolie, ma foi ! mais poitrinaire. Ils l'emmènent passer l'hiver en Italie. [...] Arrivés sur l'avalanche, je vois que la mule de cette demoiselle y enfonce jusqu'au ventre, et qu'ils ne s'en tireront pas, à cause du guide qui n'entend rien à manœuvrer une bête. Alors je m'approche, j'écarte le manant, je prends la bride, et je vous fais marcher la mule, il fallait voir ! Mais voici que la demoiselle s'effraye, le père se fâche, le fiancé crie, si bien que la rosse devient quinteuse [...] ; la bête s'abat, et la demoiselle roule au fond de l'avalanche…

— Mais permettez, interrompis-je encore, c'est ordinairement l'avalanche qui roule sur la demoiselle…

— Attendez donc. Voilà mes deux poltrons qui se mettent à vociférer, le guide qui jure, la demoiselle qui crie au secours. Je les envoie à tous les diables, et, n'apercevant ni père ni chiens, je me lance dans l'avalanche, j'arrive droit sur leur demoiselle, et, aidé du guide, je la ramène saine et sauve sur la chaussée. Voilà l'histoire » dit notre touriste en terminant.

Puis s'étant pris à tousser : « Ça enrhume, l'avalanche. Bonne nuit, messieurs. Je vais me coucher et boire chaud. » Là-dessus il se retira, sans nous avoir donné le temps de rectifier l'idée singulièrement erronée qu'il se faisait d'une avalanche.

[...] Les chambres réservées aux voyageurs à l'hospice du Grand-Saint-Bernard sont de petites cellules séparées les unes des autres par une cloison en bois. Lorsque j'eus éteint ma lumière, j'aperçus une clarté qui se projetait sur mon lit

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

au travers des fentes de cette cloison. Il est rare, en pareille conjoncture, qu'une curiosité très indiscrète, mais très vive aussi, ne vous porte pas à approcher votre œil de celle des fentes qui vous paraît la plus large. [...] Alors je vis, à ma grande surprise et peut-être avec quelque désappointement, notre touriste assis sur son lit, le buste et la tête chaudement enveloppés, et qui, tenant la plume, paraissait absorbé dans un travail de composition. [...] Un moment il ne put résister au désir d'écouter le flatteur murmure de sa période, et, dans le morceau qu'il se lut à lui-même, je distinguais seulement qu'il s'agissait de *molosses*, de *violettes*, et d'une jeune personne nommée *Emma*. Je conclus que notre touriste était un auteur, peut-être même un voyageur de l'école d'Alexandre Dumas, qui était occupé pour le moment à rédiger les impressions, les souvenirs et les catastrophes de sa journée.

* * *

« — Et ce livre, quel est-il ? Une impression de voyage. Pas gaie ?
— Non.
— Triste ?
— Très fort. » [...]
« Cependant la nuit approchait, les noires dentelures des cimes semblaient mordre les nuages du soir, et les gorges du Saint-Bernard absorber, immenses gueules, les dernières lueurs du couchant. L'avalanche était là, béante, insondable, pâle comme un linceul, avide comme une tombe ! Tout à coup, une blanche apparition s'élance, tournoie, et s'abîme dans le gouffre… C'est Emma ! (Emma ! m'écriai-je… en moi-même.) Plus prompt que l'éclair, je m'y jette sur sa trace, je roule ; je bondis, je plonge de vide en vide, cherchant à devancer la mort qui roule à ma poursuite, et, vainqueur dans cette lutte funèbre, j'arrive auprès de la vierge pâlissante et glacée… Elle avait voulu trouver dans ce gouffre la fin de ses tourments ! Alors je lui laissai voir que moi, l'étranger, que moi, l'inconnu, j'avais deviné sa pensée. Comprise enfin, pour la seule fois peut-être, ses paupières s'ouvrirent pour laisser briller la flamme du ravissement, et le sourire radieux, ineffable, accourut sur les violettes (!!) de ses lèvres. En même temps arrivaient les molosses (!!!) de l'hospice, chargés de cordiaux, aboyant le secours et la délivrance. »
Je partis d'un grand éclat de rire…

Commentaire : la gradation

Pour comprendre le rôle de la gradation dans le récit de Töpffer, il est utile de commencer par l'analyse de l'exemple que, quelques années après le *Voyage à Milan*, l'artiste lui-même nous donne de ce qu'il convient d'éviter dans l'emploi de cette figure de style : l'*Impression de voyage* « fort triste » qui clôt la nouvelle « Le Grand-Saint-Bernard ».

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Or, ce récit des *Nouvelles genevoises* apparaît manifestement comme une caricature, et cela au moins à deux niveaux. D'une part, il constitue « une satire de l'exaltation et de l'imagination romantiques » [24]. Le curieux personnage qui arrive à l'Hospice après avoir sauvé une jeune fille d'une avalanche – qui n'est, en réalité, qu'un névé, comme le laissent entendre les apartés comiques de notre narrateur – est un écrivain, ou du moins aspire-t-il à le devenir. La haute estime dans laquelle il tient ses propres talents littéraires se révèle dans l'instant où, retiré dans sa cellule, il « écoute le flatteur murmure de sa période », en relisant le récit de ses aventures, écrit en disciple d'Alexandre Dumas. L'auteur des *Trois mousquetaires* en vient ainsi à désigner, par antonomase, une certaine pratique romantique de l'« impression » de voyage [25].

Parallèlement, le protagoniste grandiloquent de la nouvelle est aussi un « touriste » : Töpffer brosse un portrait satirique de cette catégorie de voyageurs un peu bornés et ridicules que Daumier et Sylvius résument, dans leur *Physiologie*, avec le Comte de C... En particulier, il est question ici du tourisme de montagne, qui commence à se diffuser au cours de la première moitié du XIX[e] siècle et qui portera, sous la Troisième République, à l'aménagement massif des sentiers, des refuges et des hôtels dans les Alpes françaises [26]. Avec ce processus, « le beau et le grand, ressassés, se dévalorisent, le sublime même devient l'objet d'admirations tarifés » [27].

Dans le passage écrit par l'auteur-touriste et que notre narrateur écoute, avec surprise, à la fin de la nouvelle, on peut remarquer une restitution extrêmement pathétique et exagérée de l'encontre avec l'« avalanche ». L'un des éléments caractérisant le style du récit est la gradation. Cette figure consiste à établir une suite d'éléments qui s'enchaînent selon une progression croissante ou décroissante. Dans le premier cas, on parle de gradation ascendante, ou *climax* ; dans le second de gradation descendante, ou *anticlimax* [28]. Cette figure présente ainsi « un ordre tel

---

[24] Viegnes, « Rodolphe Töpffer. Le Grand-Saint-Bernard », cit., en ligne.

[25] Rappelons que le célèbre écrivain-voyageur a également publié un récit consacré à son ascension du col du Grand-Saint-Bernard : Alexandre Dumas, « Le Saint-Bernard », *Revue des Deux Mondes* 2 (1833), p. 296-318, en partic. p. 308.

[26] Voir Nifosi, « Du marcheur au touriste », cit., en ligne.

[27] Claude Reichler, « Postface », dans John Ruskin, *Écrits sur les Alpes*, Paris, PUPS, 2013, p. 247. À ce sujet, comment ne pas penser à la satire du tourisme alpestre à l'œuvre dans *Tartarin sur les Alpes* de Daudet ? Voir Geoffrey Hare, « Daudet et le regard touristique », *Bulletin des amis d'Alphonse Daudet* 99 (2010), p. 61-72.

[28] Comme le précise Bernard Dupriez, en citant Léo Spitzer, la notion de gradation ascendante ou descendante peut également s'appliquer aux signifiants, « et

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

que ce qui suit dise toujours ou un peu plus ou un peu moins de ce qui précède » [29].

La relation entre les éléments de la gradation doit être conçue également en termes d'intensité ascendante ou descendante. Dans le cas d'une suite ascendante, la figure établit un effet d'attente et de pathos et peut servir à restituer une émotion intense, un crescendo sur le plan du raisonnement ou de l'impression ; par là, elle se trouve volontiers associée à un mécanisme d'amplification ou d'exagération [30].

On le voit bien dans la scène qui s'ouvre au moment où « le noires dentelures des cimes semblaient mordre les nuages du soir » : le héros-touriste raconte que « l'avalanche était là, béante, insondable, pâle comme un linceul, avide comme une tombe ! ». Cette suite d'adjectifs – dont l'effet connotatif est renforcé par la double comparaison « comme un linceul », « comme une tombe » – établissent une intensification graduelle de la vision [31]. La description de l'ampleur de l'ouverture qui s'étend devant les yeux du protagoniste cède la place à l'image de sa profondeur abyssale ; la couleur pâle introduit ensuite, par le biais de la comparaison, l'évocation d'un danger mortel, qui atteint son paroxysme dans la personnification d'une nature prête à dévorer les vivants. La vision qui en résulte est hyperbolique, saturée de pathos et, aux yeux d'un lecteur qui sait qu'il ne s'agit nullement d'une avalanche, d'autant plus ridiculement excessive.

De manière similaire, l'apparition de la jeune « vierge pâlissante et glacée » est marquée par une gradation dynamique qui dessine une trajectoire s'accélérant fatalement jusqu'à la chute : « une blanche apparition s'élance, tournoie, et s'abîme dans le gouffre ». De même, le narrateur décrit son propre mouvement par une spirale ascendante, en termes

---

parfois à l'inverse du signifié ». C'est le cas du célèbre vers de *Phèdre* de Racine, analysé par Spitzer, « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue », où le crescendo stylistique correspond au decrescendo des forces de Phèdre. Voir Dupriez, *Gradus*, cit., p. 221.

[29] Fontanier, *Les figures du discours*, cit., p. 333.

[30] Voir la planche thématique que Nicole Ricalens-Pourchot consacre aux figures de l'amplification dans son *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2025, p. 133.

[31] Si la gradation, au sens le plus strict, exige une suite comportant des termes comparables sur une même échelle sémantique, nous envisageons cette figure dans une acception plus large, fondée sur la notion d'intensité. Celle-ci inclut également ce que Henri Morier appelle le « pittoresque », c'est-à-dire une gradation orientée vers le terme le plus expressif. Voir Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, p. 175-176. De même, Ricalens-Pourchot parle de « sens de plus en plus fort » (*Dictionnaire des figures de style*, cit., p. 71).

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

d'intensité et de vitesse : « je m'y jette sur sa trace, je roule ; je bondis, je plonge de vide en vide ». De l'impulsion initiale et brusque (se jeter), le corps du héros perd sa maîtrise (rouler), puis ses mouvements se font plus violents (bondir) et enfin se transforment en une succession de chutes dans le vide (plonger), dans laquelle « la mort roule à la poursuite » du protagoniste.

Or, ce compte-rendu de l'aventure du touriste n'est pas ridicule simplement en raison de l'« idée singulièrement erronée qu'il se faisait d'une avalanche », comme l'écrit Töpffer. Il l'est aussi à cause du style manifestement grandiloquent dont le disciple de Dumas se sert pour la relater. Sur ce point, on remarquera, à côté de la gradation, la présence de métaphores et de comparaisons à la fois pathétiques et usées – le linceul, la tombe, la vierge pâle –, ainsi que d'un lexique hyperbolique qui fait des chiens des « molosses » et des montagnes tour à tour des « gorges », des « dentelures mordant les nuages » et des « gueules immenses ».

Ce n'est certes pas un hasard si le cadre ayant inspiré ce récit est le col du Grand-Saint-Bernard : la posture narrative du touriste ne reflète pas seulement son ego, mais renvoie également au mythe du « lieu maudit » dans l'imaginaire alpestre de l'époque. Or, quelles figures de la gradation apparaissent, en revanche, dans le récit que nous livre Töpffer de sa montée au col, puis de sa descente vers la vallée parcourue par l'armée de Napoléon ?

Assurément, au début de l'extrait tiré de la troisième journée du *Voyage à Milan*, on peut voir le charme que ce lieu unique exerce sur l'écrivain. La narration se déploie à partir d'une focalisation du regard qui rend compte de la montée à pied : les éléments du paysage apparaissent l'un après l'autre, au fur et à mesure que l'œil du promeneur les aperçoit. Dans ce cadre, Töpffer restitue l'éclat du col, ainsi que la joie et la satisfaction sereine d'avoir atteint son sommet. Cette impression est également rendue par la magnifique vignette qui dépeint l'Hospice, posé dans la plaine, entouré des cimes et reflété dans les eaux du lac.

Toutefois, aucune description grandiose de ce paysage n'est offerte : le col et son Hospice font en réalité office de toile de fond à une bataille légendaire qui prend le devant de la scène, aussi bien sous la plume que sous le crayon de l'artiste : la lutte contre les éléments d'abord, puis contre les boules de neige, au moment où le groupe commence la descente vers l'Italie. Ce décentrement de la progression narrative est accompagné par une multiplication de figures de style : on remarquera la présence de métaphores guerrières – l'« ennemi », le « tribut de figues » –, d'hyperboles – « inondé de lumière et de pluie » –, et d'une gradation belligérante qui culmine dans un tournant imprévu et comique.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Si déjà M. Galline et M. Ritter se voient assaillis par une pluie persistante, contre laquelle ils tentent de se défendre, l'un à l'aide d'une toile cirée fort inefficace et l'autre d'un parapluie percé, le voyageur Martorelli passe, lui aussi, à l'attaque : M. Ritter ne trouve alors « que guerre, balles de neige, hostilités, et affreux déchirements ». L'enchaînement de ces termes – « guerre », « hostilités », « déchirements » – porte à un crescendo d'intensité qui, dès l'instauration d'un imaginaire belliqueux, conduit à l'évocation d'un corps à corps dont on s'attendrait qu'il entraîne quelque grave blessure pour le pauvre Ritter. Or, celle-ci n'est finalement infligée qu'à « [...]son parapluie », comme le révèle la chute de la phrase, après les points de suspension qui en retardent malicieusement l'apparition. Tel est le dénouement comique de cette bataille dérisoire, dont le récit trouve un prolongement visuel dans les vignettes représentant le voyageur sous le feu des balles de neige.

L'effet humoristique est renforcé par la mention du décor glorieux où se joue la scène : en évoquant le passage d'Hannibal, le narrateur glisse un clin d'œil à ses lecteurs, suggérant une superposition consciente de la bataille puérile et du cadre potentiellement sublime d'un récit de la traversée du col sous l'averse, sur les pas du grand général carthaginois. Ainsi, Töpffer opère un décalage délibéré du centre focal, amplifiant par l'humour des aspects anodins au premier regard.

On voit bien ce positionnement de l'écrivain à la fin de l'extrait de la troisième journée, où pourrait s'épanouir une description plus solennelle de la beauté des cimes « dorées » sortant des nuages gris après la tempête, « n'était la discussion sur les chemins de fer ». Cet élément prosaïque coupe court à la possibilité du « poétique » ; toutefois, par là même, le voyageur établit, à l'intention d'un lectorat virtuel, l'image d'un narrateur franc et amusant, qui les conduira par la main dans une véritable aventure de promeneurs.

Au sujet de l'effet de loupe figurative que la logique de la gradation établit vis-à-vis des petits faits du voyage, qu'on songe également à la scène relatée dans la quatrième journée, où les voyageurs se dirigent vers Aoste. Le désir tout naturel et, a priori, marginal dans l'économie du récit, de faire une pause sur le chemin devient le sujet central de la narration. On voit ainsi s'épanouir deux raisonnements pseudo-logiques fondés sur le climax. D'abord, ce sont les promeneurs qui s'avertissent du retard d'Audéoud qui, de manière chorale, créent une gradation ascendante : s'arrêter pour l'attendre est un geste qu'ils « doivent » à leur ami, pensent-ils d'abord ; puis ils se corrigent : « nous nous devons à nous-même » ; « l'humanité le veut » ; « l'exige ». D'une simple gentillesse envers Audéoud, il est bientôt question de leur propre honneur,

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

puis d'un principe universel qui suggère la décision avant de l'imposer nettement.

Par la suite, la descente vers la « ville des figues » est marquée par une autre scène hyperbolique qui a peu à voir avec les vues qu'offre la magnifique vallée du Grand-Saint-Bernard : le raisonnement avancé par M. Ritter, suscitant une succession de réponses d'intensité croissante. L'effet de ce discours est si puissant qu'il porte les voyageurs à délaisser, tour à tour, l'honneur, la honte, les principes, les souvenirs de la famille et même ceux de la patrie. Le raisonnement lui-même est fondé sur un crescendo quantitatif qui, au sein d'une démonstration pseudo-logique dont la forme déclenche l'effet comique, aboutit à une amplification potentiellement infinie (« Vingt minutes, que deux heures. Trente minutes, que trois heures. Quarante minutes, que quatre heures, et ainsi de suite indéfiniment »). Les réactions se succèdent alors selon la logique d'un climax : les amis de M. Ritter l'écoutent « ravis, convaincus, frappés ».

Ces scènes comiques, qui restituent l'esprit du caricaturiste, s'unissent à de brèves descriptions des lieux et des émotions par lesquelles se révèle le véritable sujet du récit : le plaisir de la marche, pratique qui permet à la fois l'admiration de la nature et le partage des petites aventures avec les compagnons de route. En effet, Töpffer n'est pas simplement un voyageur, mais surtout un promeneur, qui admire ici une vallée qui semble faite exprès pour ceux qui se déplacent à pied (« dans ce pays fermé [...] la vie du piéton est [...] plus confortable que celle de l'homme en carrosse »).

Au début de la cinquième journée du récit, l'artiste nous livre une magnifique vue de ce qu'est la descente douce dans le Val d'Aoste, ce lieu « sauvage et solitaire » qui dévoile au voyageur à pied, tour à tour, la beauté discrète des châtaigniers, de la Doire qui coule vers les plaines, des collines et des prairies vertes. Seul le rythme lent du promeneur permet, suggère l'auteur, de jouir de ces petits plaisirs, qui s'expriment alors par le style dédramatisé de celui qui marche [32].

Toutefois, le rappel du contexte historique et géographique grandiose, ainsi que sa réinterprétation humoristique, sont toujours au détour du chemin. Au cours de la cinquième journée, en descendant vers

[32] Comme le suggère Philippe Antoine, loin de s'écouler tout naturellement, l'écriture inspirée par la *musa pedestris* construit en réalité, de manière consciente, « l'éthos du promeneur » : « Modestie, simplicité, sincérité : le texte fabrique un personnage qui présente ces trois qualités » (*Quand le voyage devient promenade*, cit., p. 60).

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Bard, une inscription latine « hyperbolique » rappelle aux voyageurs les histoires glorieuses liées à ce parcours, qui fut d'abord une *romanis via*, puis approprié par un courageux roi de Sardaigne et ensuite emprunté par Napoléon.

Le souvenir de l'Empereur, à l'approche du Fort, déclenche dans l'esprit du voyageur Champollion, fervent napoléonien, une réaction véhémente devant l'inscription qui prive son héros de la gloire d'avoir lui-même rétabli l'ancienne voie romaine. À nouveau selon une gradation ascendante, le compagnon de Töpffer « réclame », « s'indigne » et « philippise » « jusqu'à complète évaporation de sa bile généreuse ».

Par la voie de l'humour, réapparaît ainsi l'attitude quelque peu « iconoclaste » de l'artiste promeneur : après avoir remplacé le rappel grandiose d'Hannibal par une bataille de boules de neige sur le col « maudit », il conclut la défense du grand Napoléon, sur les lieux mêmes de sa glorieuse entreprise militaire, sans éclat et avec une simplicité amicale. Tout bonnement, le narrateur écarte la philippique de Champollion en cherchant la note sur son accordéon, avant de reprendre la marche.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

5.
Hypotypose à Florence : les frères Goncourt

Figures majeures de l'histoire du roman dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, les frères écrivains Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) de Goncourt partagèrent une grande partie de leur vie personnelle et de leur carrière littéraire. Les Goncourt signent ensemble plusieurs ouvrages historiques et romans, parmi lesquels *Germinie Lacerteux* (1865) et *Manette Salomon* (1867). Dès 1851, ils écrivent également à quatre mains leur imposant *Journal*, sous-titré *Mémoires de la vie littéraire*.

C'est ensemble aussi qu'ils voyagent dans différents pays. Sans être atteints par la « maladie du bleu » qui affligeait Gautier, les deux frères vivent tout de même des « années vagabondantes »[1], visitant plusieurs pays européens – la Suisse, la Belgique, l'Angleterre, les Pays-Bas, l'Allemagne, l'Autriche, l'Italie. Ils entreprennent ces périples en artistes : ils visitent les musées, admirent l'architecture et les œuvres d'art, observent les villes étrangères et leurs habitants, à la recherche d'informations et d'inspiration littéraire. On retrouve des traces de ces voyages dans leurs carnets, dans leur correspondance et dans le *Journal* qu'ils partagent ; cependant, les deux auteurs ne s'engagent pas, d'une manière générale, à publier des récits de leurs périples.

Le volume consacré à *L'Italie d'hier* constitue une exception notable. Celui-ci recueille les notes prises au cours du premier voyage des deux frères dans la Péninsule, en 1855-1856, publiées presque quarante ans plus tard par les soins d'Edmond[2]. C'est d'ailleurs ce décalage temporel qui explique le titre choisi pour le volume par l'aîné des deux frères.

---

[1] L'expression est d'Edmond de Goncourt. L'écrivain s'en sert, dans son *Journal* (14 décembre 1894), pour désigner une série d'aquarelles de son frère, exécutées dans les années 1849-1851. À ce sujet, voir Alain Barbier Sainte Marie, « "Les années vagabondantes" 1850-1852 », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* 2 (1993), p. 41-47.

[2] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Italie d'hier. Notes de voyage 1855-1856*, entremêlées des croquis de J. de Goncourt jetés sur le carnet de voyage, Paris, Charpentier-Fasquelles, 1894.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Ce voyage dans le *Bel Paese* est entrepris par Jules et Edmond avec leur ami Louis Passy, et il sera suivi d'un second séjour en Italie, précisément à Rome, en 1867. L'aventure de 1855-1856 avait été longtemps désirée par les deux frères, dès l'époque de leur séjour en Algérie en 1849 [3]. Toutefois, elle avait dû être reportée en raison du contexte politique agité autour de l'année 1848. Finalement, en 1855, partis le 8 novembre, les deux jeunes artistes se rendent au-delà des Alpes en passant par la Suisse. Ils visitent, entre autres, Milan, Brescia, Vérone et Venise ; ils se dirigent ensuite vers Florence, où ils séjournent pendant plus d'un mois avant d'aller à Pise, puis à Rome et, enfin, à Naples. Ils regagnent la France le 6 mai 1856 [4].

L'entrée du 16 mai de leur *Journal* marque la reprise de l'activité de diaristes après le voyage en Italie ; on y lit : « Je reviens. J'ai la tête comme si on y rangeait un musée de toiles et de marbres… » [5]. Au cours du périple, en effet, « innombrables, disparates, ont été les "choses vues", glanées, puis narrées, la plume, le crayon, le pinceau à la main, par nos duettistes friands de curiosités » [6]. En témoigne le carnet que Jules et Edmond achètent dès leur arrivée dans la première ville italienne du parcours, Domodossola, qui contient un ensemble bigarré de notes et de fragments sur les détails les plus divers, complétés par les dessins au crayon réalisés par le frère cadet.

Parmi ces curiosités, une place centrale est consacrée au patrimoine artistique : architectures civiles et religieuses, sculptures, tableaux dans les musées et les pinacothèques (qu'on pense à l'Ambrosienne à Milan, aux salles du Vatican à Rome, aux Uffizi à Florence). À cela s'ajoute l'intérêt des deux artistes pour les figures locales qui animent les villes visitées – leurs coutumes, leurs boutiques, leurs allures –, ce qui crée,

---

3 Voir la lettre écrite par Edmond à Léonidas Labille en novembre 1848, dans laquelle l'écrivain exprime son désir de passer avec son frère l'hiver 1849 à Florence, cit. par Elisabeth Launay, « L'Italie des flâneurs. 1855-1856 et 1867 », *Cahiers d'Edmond et Jules de Goncourt* 2 (1993), p. 48-54, en partic. p. 50.

4 Voir les notes de Robert Ricatte à Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 1851-1863, t. I, Paris, Flammarion, 1956, p. 230. Pendant le voyage en Italie, Le *Journal* s'interrompt, remplacé par les lettres des deux artistes ainsi que par le carnet des *Notes d'un voyage en Italie*, dont Edmond tirera la matière de l'ouvrage *L'Italie d'hier*. Le carnet des *Notes* est conservé au musée du Louvre (n° 3.987 R.F), et son contenu a été publié dans l'édition établie par Nadeije Laneyrie-Dagen et Elisabeth Launay : Edmond et Jules de Goncourt, *Notes sur l'Italie*, Paris, Desjonquères, 1998.

5 *Ibid*., p. 231.

6 Launay, « L'Italie des flâneurs », cit., p. 51.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

par juxtaposition, un mélange curieux qu'Edmond lui-même évoque dans la préface à *L'Italie d'hier*. L'écrivain y annonce en effet que dans l'ouvrage le lecteur trouvera « aussi bien la description d'une fromagerie de parmesan, que la boucle de cheveux de Lucrezia Borgia, conservée à l'Ambrosienne » [7].

Assurément, la description et l'esquisse des œuvres d'art occupent une place d'importance dans l'ensemble du volume, notamment en ce qui concerne Florence, cette ville « qui n'a pour elle que le bon marché de la vie, et le merveilleux musée des Uffizi », écrivent les Goncourt. Du reste, rappelons que les frères sont des visiteurs assidus des musées [8], et qu'ils rapportent de leurs voyages d'autres notes tout aussi saisissantes, restituant les trésors admirés. Les deux écrivains ne se présentent pas devant les tableaux en observateurs naïfs : ce sont des amateurs d'art informés, qui publient ensuite, après plusieurs de leurs séjours à l'étranger, des articles et des essais sur les musées et les bâtiments examinés [9].

Pour ce qui est du récit de *L'Italie d'hier*, la finalité manifeste à la fois du voyage de 1855-1856 et de la prise de notes dans le carnet était de recueillir une matière romanesque. Dans le sillage d'une tradition désormais établie par les grands écrivains-voyageurs du premier tiers du XIX[e] siècle, comme l'écrit Edmond dans sa préface, « mon frère et moi, partions pour l'Italie, dans l'intention de trouver sur cette terre inspiratrice, les éléments d'un livre » [10]. Au début de leur carrière dans les Lettres, les Goncourt envisageaient alors de tirer de leur périple un récit fantaisiste, intitulé *L'Italie la Nuit* [11]. Le seul texte qu'ils publièrent à leur retour à Paris, *Venise la nuit*, paru dans la revue *L'Artiste*, fut cependant si mal reçu qu'il les découragea de poursuivre le projet [12].

---

[7] Voir *infra*, l'extrait cité de la préface d'Edmond de Goncourt à *L'Italie d'hier*.

[8] Sabine Cotté, « Les Goncourt au musée : connoisseurship et interprétation », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* 12 (2005), p. 91-109, en partic. p. 91. Qu'on songe, par exemple, aux descriptions des œuvres observées au cours des voyages en Allemagne et en Autriche (septembre 1860), puis aux Pays-Bas (septembre 1861).

[9] Voir *ibidem*.

[10] Voir *infra*, l'extrait cité de la préface.

[11] Comme le rappelle Federica D'Ascenzo (*I fratelli Goncourt e l'Italia*, Milano, LED Edizioni, 2012, p. 83), à l'époque de leur premier voyage en Italie, les frères Goncourt s'inscrivent dans un horizon littéraire fantaisiste – « l'atmosphère est celle du rêve » –, dont ils s'éloigneront au cours de leur carrière.

[12] Voir *ibid.*, en partic. le chap. I. Dans ce même chapitre, voir aussi la partie consacrée aux lettres d'Italie, qui complètent, avec le carnet de notes, le panorama de l'expérience italienne des frères Goncourt, p. 64 *sqq*.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Peut-être précisément parce que le carnet sert d'aide-mémoire en vue d'un ouvrage littéraire, la matière recueillie dans les notes des deux écrivains apparaît fouillée et, surtout, vive. On remarque ainsi, dans les *Notes 1855-1856*, l'effort des frères pour restituer avec précision les menus détails des œuvres, ainsi que l'intensité des visions qu'ils contemplent. En effet, ces notes sont prises avec le souci de la plus grande fidélité aux choses vues, comme le déclare en rétrospective Edmond. Naturellement, être fidèle ne signifie pas simplement être didascalique, ni absolument « objectif » (si jamais une telle chose peut exister) : au contraire, on relève dans les pages des deux frères la présence d'un point de vue d'artistes, vivace et humoristique, ainsi que d'un regard perçant fondé sur une « approche sensible de l'œuvre d'art » [13], nécessairement liée à la perception subjective des deux voyageurs.

Il convient d'ailleurs de souligner le statut particulier de *L'Italie d'hier* au regard de son parcours éditorial. Nous avons mentionné que c'est Edmond qui, resté seul après la mort de Jules, s'engage dans la publication des notes du voyage de 1855-1856, qu'il envisage comme une introduction à la réédition du récit *Venise la nuit*. L'aîné des frères Goncourt remanie cependant les notes écrites à quatre mains avec Jules : il donne tout d'abord aux morceaux un certain ordre, éliminant des passages, ajoutant des parties ou combinant les éléments de plusieurs textes pour en faire un seul. De même, il regroupe thématiquement les fragments, conférant ainsi au récit publié une plus grande unité narrative ; il procède également à une mise au net du style, concernant certaines répétitions ou incorrections [14].

Force est ainsi de considérer *L'Italie d'hier* comme un produit distinct du carnet initial [15], en raison à la fois de la réorganisation d'ensemble opérée par Edmond et d'un fait non secondaire : cette opération ne fut réalisée que par l'un des deux auteurs qui constituent « l'unité et la dualité de ce "nous" » [16] qui parle dans les *Notes sur l'Italie 1855-1856* [17].

---

[13] Cotté, « Les Goncourt au musée », cit., p. 91.

[14] Voir Wendelin Guentner, « La poétique de l'esquisse littéraire. *L'Italie d'hier* des frères Goncourt », *Nineteenth-Century French Studies* 26, 1-2 (1998), p. 204-219, en partic. p. 207.

[15] « En examinant de près les deux textes on se rend compte qu'il s'agit à bien des égards de deux ouvrages différents » (*ibid.*).

[16] Jean-Pierre Leduc-Adine, « Préface », dans Edmond et Jules de Goncourt, *L'Italie d'hier. Notes de voyage 1855-1856*, Paris, Éditions Complexe, 1991.

[17] Sur ce point, voir l'article d'Elisabeth Launay, « L'Italie des flâneurs », cit., p. 48-54.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Si l'intention première du carnet n'était donc pas de donner naissance à un récit de voyage, les parties remaniées par Edmond en 1893 s'inscrivent néanmoins dans une perspective de publication, au sein d'un travail éditorial conscient entrepris par l'auteur après la mort de son frère. À l'approche de la fin de sa propre vie, Edmond porte en effet un regard rétrospectif et synthétique sur l'œuvre littéraire élaborée avec Jules, tout en s'interrogeant sur la place qu'elle occupe dans le monde des Lettres. Dans ce contexte, l'aîné des deux frères présente *L'Italie d'hier* comme le témoignage d'une écriture spontanée, nourrie de notations « fidèles, exactes, rigoureusement prises sur le vif des êtres ou le calque des choses » au fil du périple de jeunesse. Dans le même esprit, les dessins de Jules qui accompagnent le texte sont présentés comme « des croquis *jetés* sur le carnet de voyage » [18].

Si l'étude comparée du carnet des notes et de *L'Italie d'hier* a montré que le premier a subi une transformation pour donner lieu au second, on pourrait se demander si les notes initiales elles-mêmes constituent ou non un « premier jet » absolu, amorcé sur la page au moment même de l'observation. Toutefois, plus intéressante encore que la question du degré exact de spontanéité des deux ouvrages est l'opération consciente menée par Edmond, qui consiste à présenter le contenu du volume de 1894 comme rigoureusement spontané et « pris sur le vif ». L'ouvrage s'inscrit en effet, de ce fait, dans cette « esthétique de l'esquisse » [19] qui a occupé une place importante dans l'écriture de voyage au XIX^{e} siècle.

Offrant au lecteur l'impression d'une écriture discontinue, hâtive et fragmentaire, mais néanmoins portée par un style fortement imagé et par une restitution saisissante des sensations suscitées par les « choses vues », ce carnet devenu récit témoigne à la fois de la sensibilité d'artistes des frères Goncourt et de la fortune d'un imaginaire narratif et viatique fondé sur le principe du fragment saisissant.

---

[18] Il s'agit du sous-titre de l'ouvrage. Nous soulignons.

[19] Rappelons la distinction qu'opère Wendelin Guentner entre l'« esquisse verbale » et l'« esquisse littéraire » : la première serait l'équivalent langagier d'une esquisse picturale, caractérisée par un manque d'élaboration structurelle et stylistique. La seconde correspondrait, en revanche, à « tout texte fragmentaire et apparemment improvisé qui intéresse néanmoins par la composition ou par le style » (« La poétique de l'esquisse littéraire », cit., p. 205). Selon Guentner, dans le cas des Goncourt, l'opération de remaniement menée par Edmond transforme l'esquisse verbale du carnet en esquisse littéraire.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^{e} siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Extraits
L'Italie d'hier

Préface

Dans l'automne de 1855, à ce moment de la vie, où nous étions presque à notre début littéraire, mon frère et moi, partions pour l'Italie, dans l'intention de trouver sur cette terre inspiratrice, les éléments d'un livre.
Or, à la première ville italienne, à Domodossola, nous achetions un carnet de papeterie primitive [...] et sur ce carnet, tour à tour, nous jetions, en notes, tout ce qui nous tombait sous les yeux aussi bien la description d'une fromagerie de parmesan, que de la boucle de cheveux de Lucrèce Borgia, conservée à l'Ambroisienne ; aussi bien la description des bals du grand-duc de Florence, que de « l'Apothéose de Thomas d'Aquin » dans le tableau de Taddeo Gaddi [...].
Et ces descriptions, pour mieux les faire parler plus tard à notre mémoire, mon frère, avec son incontestable talent de peintre, les doublait de rapides croquis à la mine de plomb, et même, quelquefois, en faisait revivre la couleur, dans de lumineuses aquarelles, entremêlées avec l'écriture sur le mauvais papier du carnet. Toutes ces descriptions de la plume et du crayon étaient fidèles, exactes, rigoureusement prises sur le vif des êtres ou le calque des choses.
[...] Je dois le dire, quand j'eus remis les yeux dans le petit manuscrit, j'eus un étonnement de ce qu'il contenait d'intéressant, sur les peintres primitifs, sur l'aspect des paysages, sur les silhouettes du populaire, sur le caractère de la beauté de la femme italienne, sur la cour de Toscane, sur les cérémonies de la semaine sainte à Rome, enfin, au milieu de choses encore vivantes, sur tant de choses mortes aujourd'hui. Et [...] je tirai de nos croquis de 1855-1856, en leur laissant leur jeunesse, un volume qui sert aujourd'hui d'introduction à Venise la nuit.

Auteuil, mars 1893
Edmond de Goncourt

* * *

Florence

Déjeuner chez Donnet, un café qui tient la place à Florence du café de Paris, chez nous. Là, une tasse de chocolat, avec un pain grillé et un rond de beurre, le déjeuner du pays, coûte un demi paul : cinq sous et demi.

Dans ce café, un type : le fleurisseur de la boutonnière des gens, le marchand de camélias.

Un glabre, à la figure chafouine, avec deux maigres bouquets de poils de barbe, en forme de papillottes, près des oreilles, le cou enveloppé d'un cache-nez sans couleur, le corps dans le veston râpé d'un jockey anglais : un être gris et mystérieux, vous faisant l'effet de l'énuque d'un sérail de fleurs, quand il vient à vous, un bouquet de camélias blancs dans une main, et sous un bras, un grand panier évasé, d'où se penchent en dehors toutes les voluptueuses nuances de chair des camélias carnés, des camélias, comme éclaboussés de goutte lettes de sang de Vénus.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Uffizi

Simon Memmi. — Une « Annonciation ». Grande peinture dans les architectures romano-byzantines, égayée de carrelages aux mille couleurs : peinture toute riche, toute somptueuse, toute luxueuse d'étoffes, toute orientale, et comme meublée des présents des rois Mages.

Une Vierge, au bandeau d'orfèvrerie garni de pierres précieuses, à la robe d'azur, à demi retroussée sur sa cathèdre, la figure baissée, une main sur son cœur, l'autre tenant un livre, qui s'est refermé sur son pouce, dans une pose de modestie effarouchée, dans une reculade de pieux effroi, sa petite bouche contractée, presque chagrine. Devant, jaillissant d'un calice d'or, un lys tout chargé de fleurs, se dresse comme une barrière entre la Vierge et un ange, l'ange de l'Annonciation, vêtu d'une robe blanche aux tons changeants, et comme reflétée de lapis lazuli en ses légères ombres, et étincelante en sa lumière, d'une jonchée de fleurettes d'or, pareille à la dentelle aux petits fers d'une reliure et qui fait comme un fourmillement d'or sur la neige. De la bouche de l'ange agenouillé se déroule, ainsi qu'en un phylactère, ces mots gaufrés sur le fond de la toile : « *Ave Maria, gratia plena. Dominus tecum* ».

Cet ange de l'Annonciation, un ange déconcertant, presque satanique, avec ses ombres et ses demi-teintes, doucement verdâtres, dans des chairs veloutées du ton rose des pastels du dix-huitième siècle, avec son long cou de serpent, avec son regard, dont l'étroit filet blanc de l'œil, entre les deux lignes à demi fermées des paupières, luit comme l'acier d'une lame de couteau, – avec l'étrangeté de sa beauté perverse.

* * *

Filippo Lippi. — Dans Filippo Lippi, ce peintre à la vie pleine d'aventures d'amour, un sentiment d'élégance qui va jusqu'au maniérisme, à la mignardise du type, en un dessin, cependant brisé et ressautant d'un *goût gothique*.

Ce sont des fronts énormément bombés, aux tons de la nacre, des cheveux légers comme une poussière, des paupières relevées sur un regard interrogateur, sur un chaste étonnement de l'œil, des nez, avec un petit méplat au bout, des bouches où la lèvre supérieure avance un peu, ainsi que dans une grave bouderie, des mentons pointus, et ce sont sur les blanches et transparentes chairs, des robes d'un vert ou d'un rouge passé de vieilles tapisseries, avec des flots de plis sur la poitrine. Et ses têtes de vierge, Lippi ne les enveloppe plus de lourdes étoffes, mais de gazes tortillées, tuyautées, envolées, qui mettent de l'air autour des figures, et où la rougeur d'une petite oreille perce la transparence de ce voile à jour, descendant dans un arrangement coquet le long du col.

De Lippi, il faut encore voir à l'Académie des Beaux-Arts, cette tête de femme aux cheveux du blond pâle du chanvre, avec dedans des reflets violacés de la gorge de tourterelle, et tortillés et relevés, ces cheveux au-dessus des oreilles, dégageant les sveltes et élancées lignes du cou : cette femme aux carnations légèrement liliacées, et qui, dans ce doux effacement de la couleur réelle,

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

dans cette espèce de dématérialisation spirituelle, n'a plus de la créature vivante que la vie du regard et le rouge amoureux de la bouche.

* * *

Botticelli. — Les maigreurs de la longue prière, de l'ascétisme, de la macération. Des corps, où le contour matériel, atténué, aminci, raffiné, pour ainsi dire, par les aspirations spirituelles, est sec, anguleux. Des chairs semblables aux fleurs fleurissant à l'ombre, des chairs exsangues, dont les ombres ont des transparences d'ambre. Avec cela, des attitudes rêveuses, songeuses, absentes de la terre, dans les étoffes vaguescentes aux plis cassés d'Albert Durer : des attitudes telles qu'on en trouve chez ces deux femmes de l'Académie des Beaux-Arts, où le tulle grisâtre courant dans leurs cheveux, a l'air de la cendre rapportée d'un mercredi des Cendres, et où le deuil des grandes draperies violettes, que leurs belles longues mains de cire ramènent autour d'elles, leur donne le caractère de deux figures allégoriques du Crépuscule.

Oh ! les mystérieuses et troublantes figures de femmes, aux bouches nerveusement découpées, où se dessine une si énigmatique mélancolie du sourire, aux yeux qui sont un point noir dans le glauque céruléen de la pupille : yeux qui ne sont plus l'œil d'un exemple d'un dessin, mais bien la fenêtre d'un cerveau ou d'un cœur.

Ce Botticelli, le maître d'une peinture un peu surnaturelle, [...] le maître de cette Vénus blonde, au bleu de l'œil étrange, et qu'on ne retrouve plus en Italie, de cette Vénus jaillissant dans son tableau des Uffizi, comme une aurore boréale.

Ce tableau c'est une « Naissance de Vénus » où ce n'est plus la Vénus brune de l'antiquité, mais une Vénus qui paraît avoir pris naissance sur le Valpurgis : le type de la femme blonde du Nord, avec ses cheveux aux fils d'or, se déroulant autour de son corps blanc posant sur une hanche, éclairé par une sorte de lumière de clair de lune d'hiver, et qui n'a gardé du paganisme mort que le pudique mouvement de la Vénus de Médicis, une main devant son sein, une autre main cachant avec une mèche de cheveux son sexe.

Et la Vénus de Botticelli se dessine, en sa nudité, dans une tombée de lignes presque idéales, jusqu'à ses pieds, reposant sur une large coquille. À terre, une servante enveloppée d'une étoffe blanche, au semis de petites fleurs, pareil à un semis héraldique, tend un manteau à la déesse, pendant que, dans le ciel, sont suspendus deux petits dieux d'amour, dont l'un sème de roses l'éther, dont l'autre laisse tomber de sa bouche gonflée, un filet d'ambroisie sur les épaules de la déesse : petits dieux ou anges, qui ont l'aspect, élégamment souffreteux, de beaux enfants anglais qui seraient poitrinaires.

Commentaire : l'hypotypose

Dans sa classification des figures du discours, Fontanier définit l'hypotypose comme une stratégie par laquelle on « peint les choses d'une

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » [20]. Comme on peut le pressentir à la lecture de cette définition aussi suggestive qu'ample, la détermination précise de ce qui constitue, sur le plan textuel, une hypotypose ne va pas sans difficulté. Cette figure trouve cependant un terrain d'élection dans le récit de voyage, en raison de l'intensité de l'effort descriptif qu'elle requiert. Sa mise en œuvre suppose en effet, de la part du relateur, un travail approfondi sur les ressources du langage afin de trouver les mots et les agencements les plus aptes à transmettre aussi bien l'« exactitude » de la vision qu'une représentation vive, saisissante et douée d'une véritable force de présence.

Il s'agit ainsi, avec cette figure, de matérialiser une scène sous les yeux du lecteur, dans toute l'étendue du sens de ce verbe : non seulement en donnant à voir une image fixe, mais aussi en restituant le mouvement, l'éclat, le relief, le rythme et les impressions perceptives. Comme l'observe Liliane Louvel, la notion de « présence », appliquée à ce qui est en réalité absent, est ici centrale : l'hypotypose est une figure qui « représente » [21], qui décrit son objet tout en l'actualisant, en l'incarnant et en le rendant manifeste.

Dans ce cadre général, ancré dans l'idée de « mettre sous les yeux », on peut distinguer deux sphères d'action de l'hypotypose : l'une est volontiers associée à l'ekphrasis, tandis que l'autre est liée plutôt au récit d'une suite d'événements. Alors que la première concerne la description d'objets observés – puis, selon l'évolution de la réflexion rhétorique, en particulier d'œuvres d'art [22] –, la seconde porte sur les « scènes », entendues comme une succession d'actions au sein du récit. Dans ce dernier cas, l'hypotypose se détache alors du cotexte narratif et se déploie, par contraste discursif, comme l'irruption d'un tableau dynamique.

Pour ce qui est, en revanche, de l'hypotypose envisagée dans son rapport à l'ekphrasis, c'est « de sa qualité au "vif semblant" que la figure

[20] Fontanier, *Les figures du discours*, cit., p. 390. Fontanier classe l'hypotypose parmi les figures « d'imitation ».

[21] Liliane Louvel, *L'œil du texte*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 50.

[22] Voir l'analyse de Ruth Webb consacrée à l'ekphrasis dans la rhétorique grecque, qui montre que cette figure n'était pas définie comme la description d'une œuvre d'art (au sens moderne), mais comme tout discours capable de rendre son objet « visible », *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Abingdon, Routledge, 2016.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

tire son statut d'analogie avec le tableau, ce qui en fait une figure d'imitation de la peinture »[23]. Il convient cependant de rappeler la différence entre les deux notions : l'ekphrasis a en effet une portée plus large ; elle se profile comme une macro-figure de la description et de l'« exhaustion » (décrire en détail, décrire afin d'épuiser l'objet), dont l'hypotypose serait l'une des modalités énonciatives privilégiées, voire quasi constitutives[24].

Si l'on considère cette dernière figure comme une « stratégie », on peut avancer que l'hypotypose sollicite moins la sphère de la raison que celle des sens, afin non seulement de susciter la visualisation, mais encore d'« induire un effet de sidération », qui mettrait le lecteur « comme bouche bée, devant une représentation si forte qu'elle s'impose à lui »[25]. Or, dans cette perspective, cette figure apparaît moins comme une structure syntactico-grammaticale unique – comme pourrait l'être « comparé + outil comparatif + comparant » – que comme un effet de discours. Elle constitue ainsi un lieu discursif « de forte concentration des figures »[26] et elle peut se réaliser au moyen d'un ensemble diversifié de procédés langagiers et stylistiques, parmi lesquels le déploiement d'une adjectivation riche et concrète, la multiplication des détails sensoriels, le recours à un lexique fortement expressif, des effets d'accélération liés au *tempo* syntaxique, un embrayage spatial ou temporel marqué, ainsi que l'usage de figures d'intensification ou d'analogie.

Dans cette dynamique, l'on soulignera enfin que le lyrisme, compris comme l'exaltation des sentiments du locuteur, est exclu : le « moi » est mis à l'écart pour laisser au premier plan la réalité qui fait l'objet de la description (en l'absence, par exemple, de formules comme « je ressens… », « il me semble voir… », etc.). Naturellement, à travers les scènes vives qu'il propose, le texte permet néanmoins d'entrevoir la présence d'un sujet doué d'une sensibilité exceptionnelle, qui préside à l'acte descriptif.

Ce dernier point est tout particulièrement significatif dans l'écriture de voyage, au sein de formes textuelles – le carnet, le journal, l'échange épistolaire – qui construisent un cadre énonciatif cohésif, lié à l'expérience vécue et relatée d'un sujet. Néanmoins, l'hypotypose est une figure dont le centre focal est l'objet à « mettre sous les yeux » ; cette fo-

---

[23] Liliane Louvel, *Texte/Image*, Rennes, PUR, 2002, en ligne, https://doi.org/10.4000/books.pur.40826.

[24] Voir Yves Le Bozec, « L'*hypotypose* : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale* 92 (2002), p. 3-7.

[25] *Ibid.*, p. 4.

[26] Louvel, *Texte/Image*, cit., p. 53.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

calisation même renforce l'effet sidérant qui est le propre de la figure, car si, parfois, la matière verbale construisant l'hypotypose relève manifestement de l'inventivité d'un sujet écrivant, ses formulations expressives sont présentées comme la chair même de la réalité décrite, sa « vérité ».

Dans les pages consacrées aux chefs-d'œuvre contemplés à Florence par les frères Goncourt, l'on voit bien que l'enjeu n'est pas seulement de décrire exhaustivement un objet artistique, mais encore de lui conférer une intensité sensible et de l'animer. La visée ekphrastique se réalise alors par le procédé de l'hypotypose, grâce à l'accumulation de détails visuels, à la précision chromatique, aux verbes de mouvement et aux comparaisons expressives, qui dépassent la simple restitution iconographique pour produire un effet de présence.

Considérons, par exemple, le fragment consacré à l'*Annonciation* peinte par Simone Memmi [27]. La description de ce retable représentant la vierge Marie et l'archange Gabriel met en œuvre plusieurs stratégies destinées à recréer l'œuvre de manière vivante. Dans le premier paragraphe, on remarquera la multiplication des adjectifs convoqués pour cerner l'effet des étoffes dans le tableau ; la perception se diffracte alors en plusieurs nuances qui rendent compte de l'aspect de la peinture : « toute riche, toute somptueuse, toute luxueuse d'étoffes ». Le verbe « diffracter » permet de comprendre le principe d'hypotypose qui préside à la description : en multipliant, au lieu de sélectionner, les outils de qualification, la phrase explore les différentes nuances de l'impression produite par les étoffes, qui sont à la fois abondantes, superbes et précieuses.

À cela s'ajoute une comparaison qui relève moins de la visualisation concrète que de la restitution d'un effet : ce riche tableau coloré – dont le fond est doré – semble « comme meublé des présents des rois Mages ». L'or, l'encens et la myrrhe ne sont nullement présent dans le tableau, mais ils sont évoqués, par la voie analogique, afin d'ajouter une nouvelle dimension à la concrétisation, par les mots, de l'impression d'opulence dégagée par l'œuvre.

Après cette première manifestation de l'éclat que font naître les vêtements des personnages, la description se porte sur la figure de la Vierge, puis plus précisément sur celle de l'ange et sur sa robe. L'aspect « changeant » de cette dernière est restitué dans une longue phrase qui, par le deploiement même de sa syntaxe, nous entraîne dans un mouvement allant toujours plus loin dans l'exploration du détail chromatique. La robe est « comme reflétée de lapis-lazuli » dans ses zones d'ombre et, dans ses

[27] Il s'agit de l'*Annonciation entre les saints Ansan et Marguerite*, peinte par Simone Martini [Simone Memmi] en collaboration avec Lippo Memmi en 1333.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

parties éclairées, elle « étincelle d'une jonchée de fleurettes d'or ». Cette première image est redoublée par une deuxième, qui compare l'amas de fleurs « à la dentelle aux petits fers d'une reliure » ; survient enfin un troisième terme, précisant que cette double vision « fait comme un fourmillement d'or sur la neige ». Ces enchaînements analogiques procèdent selon le même principe que les adjectifs employés dans le premier paragraphe : chaque élément de la progression syntaxique cherche à saisir une nuance subtile de l'aspect d'ensemble que forme cet or brillant sur le blanc de la robe – la délicatesse des fleurettes, la finesse du décor à dentelle, le mystère fascinant du fourmillement.

La figure de la Vierge, elle aussi, nous apparaît comme en relief grâce à la restitution de l'émotion inscrite dans sa pose, dont la description capte les détails les plus menus. Ainsi, par exemple, le texte ne dit pas simplement que la main de Marie marque la page de son livre refermé, mais précise que c'est « son pouce » qui le fait. Son mouvement de recul devant l'archange est ensuite cerné par le syntagme « pieux effroi », qui fait pendant à l'expression « modestie effarouchée », employée pour décrire sa posture. Le travail de qualification sert ainsi à « re-présenter » la dualité inscrite dans la figure de la Vierge : d'une part, le recul et la défiance (l'effroi, l'effarouchement) ; de l'autre, l'humble disposition à l'acceptation (la piété, la modestie).

Dans le tableau, en effet, le corps de la Madone à la fois recule devant l'ange et demeure lié à lui par le regard, ce qui fige le personnage dans une position contradictoire, ici reflétée par l'association, sinon oxymorique, du moins inhabituelle, des qualifiants et des noms qu'ils déterminent. On remarquera d'ailleurs, encore une fois, le procédé de multiplication adjectivale qui conduit à une recherche de précision accrue dans le cas de la « petite bouche » de la Vierge, décrite comme « contractée, presque chagrine ».

Le dernier paragraphe, enfin, livre une image fulgurante de Gabriel, « cet ange déconcertant, presque satanique ». Comme cela advient ailleurs, la qualité de sidération descriptive propre à l'hypotypose se réalise par la dissonance apparente ou le caractère inattendu des qualifiants. C'est le cas non seulement des deux adjectifs attribués le plus directement à l'ange – « déconcertant », « satanique » –, mais aussi de la description des « ombres et demi-teintes » de sa figure, qui sont « doucement verdâtres ». L'adverbe et l'adjectif se heurtent, établissant une association marquée et, par cela même, d'une intensité expressive remarquable.

La formule véhicule en effet l'aspect ambigu de cet « ange de l'Annonciation », associant la notion de douceur à une couleur qui, par le

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

suffixe péjoratif *-âtre*, transmet en revanche une certaine âpreté chromatique. L'expression met ainsi sous les yeux du lecteur à la fois l'indécidabilité de ce rose-vert et l'impression d'ambivalence de l'attitude de l'ange, comme c'était le cas pour la Vierge.

Pour ce qui est du caractère inattendu de la qualification, soulignons également que la brillance des yeux de l'ange est comparée, non pas aux étoiles, mais plutôt à l'acier « d'une lame de couteau ». Remarquons enfin les détails sensoriels liés à la caractérisation de la chair de Gabriel : l'impression « veloutée » de ses tons roses convoque le toucher, tandis que la mention explicite de la matière de composition – les pastels – concrétise la consistance de la couleur sur le tableau ; en d'autres termes, non seulement son teint, mais aussi son épaisseur sur le retable.

Les mêmes stratégies linguistiques de description vive et perçante sont à retrouver dans les fragments successifs. En ce qui concerne ce que nous avons appelé la diffraction adjectivale, qu'on pense, par exemple, à la restitution de l'effet d'« air » que Filippo Lippi crée autour de ses « têtes de vierges » par la manière dont il peint les voiles qui les entourent[28]. Ces derniers ne sont pas des « lourdes étoffes », mais des « gazes tortillées, tuyautées, envolées ». La suite de qualifiants restitue l'impression de gazes tantôt régulièrement plissées, tantôt s'enroulant de manière désordonnée, mais toujours agencées en une composition aérienne – la spirale, le tuyau, la gaze emportée par le vent – qui couronne des figures dont les cheveux eux-mêmes sont déjà « légers comme une poussière ».

De même, on peut observer l'effort déployé pour saisir le style de Botticelli, avant que le texte ne s'attarde sur sa célèbre *Vénus naissant de la mer*. La physionomie caractéristique des personnages du peintre est d'abord évoquée à travers la série consacrée aux « maigreurs » – « de la longue prière, de l'ascétisme, de la macération » –, puis précisée par un enchaînement d'adjectifs qui cherche à cerner la qualité singulière de leurs lignes : le contour « atténué, aminci, raffiné par les aspirations spirituelles », qui apparaît « sec, anguleux ». On remarquera, d'une part, la valeur connotative propre à chacun des éléments de la série, qui ne désignent nullement un même processus – atténuer n'est ni amincir, ni raffiner ; d'autre part, on retrouve cette coexistence quelque peu inattendue, et par là même particulièrement expressive, de qualités en apparence difficilement conciliables. Ces contours « atténués » sont en même temps « secs » : comme dans le cas de la « douceur verdâtre » de

[28] Qu'on songe, par exemple, à la célèbre *Madone avec l'Enfant et deux anges*, dite *La Lippina*, conservée à la galerie des Offices.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Gabriel, la juxtaposition des deux caractères ne donne pas seulement à percevoir une particularité formelle du tableau ; elle introduit également l'impression d'ensemble, où la délicatesse se conjugue avec une certaine austérité.

Outre la multiplication adjectivale, le décalage que certains qualifiants instituent par rapport aux attentes en matière de collocation établit l'effet d'une recherche poussée du descripteur « juste ». Il en va de même pour les analogies imprévues, qui jaillissent moins d'une visualisation directe que d'un effort de traduction de l'effet sensible. Pour ce qui est de l'adjectivation, qu'on songe, en plus des accouplements déjà cités, à l'apparition de cette « aurore boréale » qu'est la *Vénus* de Botticelli.

Les « fils d'or » de cette créature du Nord « se déroulent autour de son corps blanc » : les cheveux de la déesse ne tombent ni ne cascadent ni ne ruissellent, mais « se déroulent ». Évoquant un déploiement graduel, ce verbe assurément marqué prolonge la restitution de l'impression générale du chef-œuvre de la Renaissance, dont la protagoniste « jaillit » du tableau : elle surgit ainsi à la vue dans une pose fixe qui, paradoxalement, véhicule la fluidité d'une créature née de l'eau. Ainsi, à la chevelure même est imprimé un mouvement lent et élégant, par l'emploi d'un verbe qui établit d'ailleurs un parallèle entre les cheveux et l'étoffe absente du corps : les fils d'or se déploient comme un ruban autour de la figure nue. C'est précisément de tels écarts lexicaux et expressifs – qui déplacent les propriétés d'un objet à l'autre et font surgir des rapprochements inattendus – que naît l'effet de sidération qui est propre à l'hypotypose.

Il convient d'ajouter que, dans les descriptions d'art des Goncourt, une attention particulière est accordée au chromatisme. L'on peut relever, à ce sujet, l'usage de comparants expressifs ou inusités pour transposer les nuances de couleur, ainsi qu'une tension vers la demi-teinte. Il en résulte une restitution de la nuance recherchée jusque dans ses moindres variations, qui établit, tout comme la richesse adjectivale, une forte prégnance descriptive. On peut observer, par exemple, l'abondance de procédés d'atténuation ou d'approximation : le suffixe « -âtre » dans « verdâtre » (Memmi) ou « grisâtre » (Botticelli) ; les reflets « violacés » plutôt que « violets » ; la carnation non pas « lilacée » mais « légèrement lilacée » (Lippi) ; le céruléen redoublé de l'adjectif « glauque » (Botticelli). Pour ce qui est de la tête de femme peinte par Lippi, admirée à l'Académie des Beaux-Arts, soulignons la présence de comparants chromatiques particulièrement précis, comme la « gorge de tourterelle », irisée et mauve-gris, ou le « blond pâle du chanvre ».

De manière similaire, la couleur du tulle dans les cheveux des femmes de Botticelli exposées dans le même musée « a l'air de la cendre » ; plus

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

encore, dit le texte, « de la cendre rapportée d'un mercredi de cendres ». Cette dernière image, qui suit la tendance générale à une plongée graduelle dans une description toujours plus fine, ne fournit pas seulement une information chromatique, mais rend sensible l'effet « spirituel » qui se dégage du tableau. Parallèlement, la *Vénus* de Botticelli est « éclairé[e] par une sorte de lumière de clair de lune d'hiver ». En plus de l'approximation introduite par l'expression « une sorte », on peut remarquer le raffinement consistant à définir la nuance du « corps blanc » par analogie non pas simplement avec les rayons lunaires, mais aussi avec le clair de lune « d'hiver », que l'on imagine plus pur encore dans l'air glacé de la saison.

Comme l'a observé Sabine Cotté à propos des tableaux d'Antoine Watteau que les frères Goncourt ont admirés à Dresde, l'effort descriptif des deux écrivains devant les œuvres d'art débouche sur un style « qui semble greffé directement sur la connaissance physique du tableau, qui cherche à en restituer l'intimité, à provoquer par le regard une jouissance physique ». Surtout, « ce n'est pas seulement l'imagination qui se libère, mais le langage qui crée une impression de contact physique » [29].

Or, tout cela se déploie, il faut le rappeler, dans des fragments placés sous le signe de la spontanéité et de la fidélité de la notation recueillie sur le vif, au cours du voyage. Chateaubriand avait déjà pratiqué, au début du siècle, cette technique de l'esquisse, devant Rome au clair de lune, avec un style télégraphique et elliptique. Chez les frères Goncourt, eux-mêmes artistes autant qu'écrivains, le principe de l'esquisse – « cadre d'une tension féconde [...] entre spontanéité et travail littéraire » [30] – acquiert une intensité nouvelle : elle nourrit la vision pénétrante d'une hypotypose profondément ancrée dans l'expérience sensible.

[29] Cotté, « Les Goncourt au musée », cit., p. 98, 107-108.
[30] Guentner, « La poétique de l'esquisse littéraire », cit., p. 218.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

6.
Personnification à Venise : George Sand

Aurore Dupin, connue sous le nom de plume de George Sand (1804-1876), fut une romancière, dramaturge, journaliste et critique littéraire, célèbre par l'« immense cathédrale » [1] de sa production littéraire, ainsi que par la liberté intellectuelle et personnelle qu'elle sut conquérir. L'ensemble de son œuvre constitue l'une des expressions majeures du romantisme français. Dès la parution du roman qui lance sa carrière, *Indiana* (1832), cette femme à la « personnalité de feu » [2] manifeste également un engagement social et politique qui s'affirmera dans plusieurs de ses écrits consacrés à la condition des femmes, des paysans et des ouvriers.

La vie et l'œuvre de cette femme de lettres sont marquées par plusieurs voyages. Le premier grand périple de sa vie est celui qu'elle entreprend en 1833-1834 en Italie, pays qui exercera sur l'écrivaine une profonde fascination tout au long de sa vie, et où elle retournera en 1855 [3]. Son séjour à Majorque, de novembre 1838 à février 1839, est également célèbre ; entrepris en compagnie de Frédéric Chopin, avec lequel elle entretenait alors une liaison, ce voyage donne lieu au récit *Un hiver à Majorque*, publié en 1842 [4]. Ensuite, dans les années 1840-1860, Sand voyage surtout en France (dans les Pyrénées, en Auvergne), dans des lieux

---

[1] Béatrice Didier, « Présentation générale », dans George Sand, *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, t. I, 2008, p. 18.

[2] Henri Bonnet, « Introduction », dans George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Flammarion, 2004, p. 21.

[3] « Toute la vie de George Sand, de son enfance à sa mort, est animée par l'intérêt qu'elle porte à l'Italie », Annarosa Poli, *L'Italie dans la vie et l'œuvre de George Sand*, Moncalieri, CIRVI, 2000, p. XXI. Le second séjour de Sand en Italie, en 1855, s'effectue dans un état d'esprit bien différent de celui qui avait présidé au périple de 1833-1834. Conduisant notamment l'écrivaine à Rome, ce voyage de l'âge mûr est marqué par le deuil et se trouve davantage lié à une réflexion historique et politique. Voir *ibid*., p. 263 *sqq*.

[4] George Sand, *Un hiver à Majorque*, Paris, H. Souverain, 1842.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

qui nourrissent son imaginaire narratif et son esprit critique à la fois par leurs paysages naturels et par la condition de vie de leurs habitants.

Quant au périple dans le *Bel Paese*, il s'inscrit dans le contexte de la relation intense que l'écrivaine entame, en juillet 1833, avec Alfred de Musset, autre figure majeure du milieu littéraire de l'époque, poète et dramaturge qu'elle avait rencontré en juin de la même année. Ces deux « monstres sacrés de l'amour romantique » [5] se rendent ensemble à Venise, en décembre 1833. Ils quittent la France le 12 décembre ; ils font étapes à Gênes, Florence et Bologne, avant d'arriver dans la ville des Doges le 31 du même mois.

Lors du séjour, Musset tombe gravement malade ; il quitte ensuite Venise en mars 1834, tandis que Sand, qui s'est liée sentimentalement avec le médecin Pietro Pagello, demeure en Vénétie. Elle visite alors avec lui plusieurs villes des environs de Venise (comme Trévise, Calstelfranco, Vicence, Bassano). Le 15 mai 1834, la *Revue des Deux Mondes* publie la première des *Lettres d'un voyageur*, titre sous lequel seront réunies en volume, en 1837, chez l'éditeur Bonnaire, plusieurs missives parues en revue entre 1834 et 1836 [6]. Les trois premières lettres de ce volume, qui mêle récit de voyage, méditation personnelle, critique littéraire et réflexion politique, constituent en particulier le « triptyque italien » [7].

La lettre parue en mai 1834 est rédigée au cours du mois d'avril, après le départ de Musset pour Paris, et est envoyée à ce dernier à la fin du même mois. La deuxième lettre du volume de 1837, entièrement consacrée à Venise, paraît ensuite, toujours dans la *Revue des Deux Mondes*, le 15 juillet 1834, alors que Sand est encore en Italie. En août, l'écrivaine rentre en France ; à l'automne de la même année, elle reprend sa liaison avec Musset. La relation est pourtant turbulente, et conduira à leur rupture en mars de l'année suivante. Entre 1835 et 1836, trois autres *Lettres d'un voyageur* sont ensuite publiées [8]. L'année 1835-1836 est également marquée par la procédure de séparation de Sand d'avec son mari, le baron Casimir Dudevant, qu'elle avait épousé en 1822. Une fois le procès achevé, entre août et octobre 1836, l'écrivaine se rend en Suisse, pour

[5] José-Luis Diaz, *Sand et Musset. Le Roman de Venise*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 7.

[6] George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Bonnaire, t. I-II, 1837.

[7] Bonnet, « Introduction » (dans Sand, *Lettres d'un voyageur*), cit., p. 14.

[8] Il s'agit de deux lettres sans numéro, qui deviendront respectivement les lettres VIII et V du volume de 1837. Pour une chronologie détaillée de la publication en revue des *Lettres d'un voyageur*, voir l'édition critique établie par Suzel Esquier, dans George Sand, *Œuvres complètes 1836-1837*, dir. par B. Didier, Paris, Honoré Champion, 2016, en partic. p. 231-232.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

rejoindre des amis ; le groupe visite alors Genève, Chamonix et Fribourg, dans une aventure relatée, elle aussi, dans les *Lettres* [9].

Comme le signale Henri Bonnet, dans cet ouvrage épistolaire, le lecteur pourrait relever une certaine « carence thématique » [10] par rapport au titre annoncé : les lettres ne traitent que de deux voyages réels, en Italie et en Suisse. L'autrice elle-même comptait en réaliser davantage ; c'est pourquoi aux périples réels s'ajoutent, dans les pages du volume, les « voyages du rêve aussi » [11]. Plus encore, le thème du voyage fait écho à un état de déplacement qui, long ou bref, loin où à peu de distance de Paris, « est le *tempo* de l'existence de G. Sand » [12].

Assurément, dans ce livre « un et divers » [13], caractérisé par l'hétérogénéité de lettres qui ne constituent pas une seule narration continue, se détachent les trois premières, relatives au voyage en Italie et idéalement destinées à Musset [14]. Il faut toutefois rappeler que, même si certaines missives furent effectivement adressées à divers interlocuteurs, « ces lettres réelles ont acquis par un important travail de réécriture le statut de lettres fictives » [15].

Ce constat conduit à souligner l'ambiguïté du volume quant à l'identité de celui qui signe « le voyageur ». Au cœur même de la voix du narrateur qui dit « je » se dessine en effet une tension entre vérité biographique et masque fictif, sous la plume d'une personnalité elle-même « foncièrement double » [16]. Du reste, Bonnet rappelle que Sand ne conçoit pas le rapport entre la vie et l'art selon une opposition binaire ; celui-ci relève plutôt d'un « compromis » sans cesse redéfini [17].

---

[9] Il s'agit de la lettre X du volume, dédiée à Charles Didier, successivement désigné sous le nom d'Hebert.

[10] Bonnet, « Introduction » (dans Sand, *Lettres d'un voyageur*), cit., p. XX.

[11] *Ibid.*, p. 19.

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibid.*, p. 17. Malgré l'hétérogénéité des sujets et des situations qui caractérise les *Lettres d'un voyageur*, celles-ci « font volume », comme le précise Bonnet. Surtout, avant 1837, ces lettres ont été publiées en tant que telles dans des revues et possèdent donc une unité qui dérive de la personnalité dont elles émanent.

[14] « Le premier destinataire, celui à qui sont adressées les trois premières lettres, bien qu'il ne soit pas explicitement nommé, est Musset, dont l'ombre plane sur tout le recueil », Esquier, « Présentation » (dans Sand, *Œuvres complètes 1836-1837. Lettres d'un voyageur*), cit., p. 236.

[15] *Ibid.*, p. 234.

[16] Voir Nicole Mozet, « Signé "le voyageur". George Sand et l'invention de l'artiste », *Romantisme* 55 (1987), p. 23-32.

[17] Voir Bonnet, « Introduction » (dans Sand, *Lettres d'un voyageur*), cit., p. 27.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Tout en gardant à l'esprit le voile fictif qui distingue les *Lettres d'un voyageur* de cette modalité directe du récit, ancrée dans le référentiel, sur laquelle repose traditionnellement le pacte viatique, on peut néanmoins s'attacher au portrait que Sand, par l'intermédiaire du « voyageur », brosse de la Perle de l'Adriatique en 1833-1834. Dans les lettres I-III, transparaît en effet une matière proprement vénitienne – vues, impressions et expériences sensibles – recueillie par l'écrivaine lors de son séjour. Parallèlement, il convient de souligner que ce récit épistolaire se place lui-même sous le signe de la véracité et, plus encore, de la spontanéité.

Dans la préface à réédition de 1843 des *Lettres*, on lit en effet : « Jamais ouvrage, si ouvrage il y a, n'a été moins raisonné et moins travaillé que ces deux volumes de lettres » [18]. Ce regard rétrospectif porté par Sand sur le volume témoigne, à l'instar du geste accompli par Edmond de Goncourt dans sa préface à *L'Italie d'hier*, de la fécondité du modèle de l'« esquisse littéraire » qu'elle revendique. Plus précisément, dans cette œuvre placée « au printemps du romantisme » [19], le principe esthétique de l'esquisse se noue à la possibilité d'exprimer l'élan de l'émotion, ainsi que la puissance de l'imagination et du « rêve », comme c'est le cas dans la lettre II.

Cette missive, consacrée entièrement à la Perle de l'Adriatique, « ruisselle de beautés » et, surtout, apparaît comme « l'une des œuvres qui donnent une idée assez exacte de ce que le romantisme a pu signifier » [20]. Venise y apparaît à la fois comme décor, comme cadre où s'épanouissent l'émotion et la pensée, mais aussi comme matière brute réélaborée par « ce mode d'être particulier de la réalité qu'est le rêve » [21]. Des visions féeriques s'entremêlent alors à des micro-descriptions des *calli*, des palais, des *gondoles*, des dangers de Venise la nuit, de la *piazzetta*, du Grand Canal…

Toutefois, cette forme maîtresse de l'« impression désordonnée » qu'est l'esquisse se combine avec un riche tissu de stratégies stylistiques [22]. Plus encore, il convient de relier ces impressions présentées comme spontanées au riche imaginaire associé à l'une des terres d'élection du romantisme. En d'autres termes, le fragment spontané doit être envisagé non seu-

---

18 Il s'agit de l'édition Perrotin (Paris, 1843), reprise dans l'édition critique des *Lettres d'un voyageur* par Suzel Esquier (cit., p. 253).

19 Bonnet, « Introduction » (dans Sand, *Lettres d'un voyageur*), cit., p. 26.

20 Pierre Laforgue, *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, PUV, 2001, en ligne, https://doi.org/10.4000/books.puv.493.

21 *Ibidem*.

22 Susan Pickford aborde, quoique brièvement, ce thème dans *Le voyage excentrique*, cit., en partic. le chap. « Le récit de voyage : un genre mensonger ? », en ligne.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

lement dans son rapport à l'éventuel remaniement stylistique, mais aussi à la « médiation livresque », dans ce cas éminemment littéraire, qui influe sur une vision revendiquée comme non réfléchie et absolument intime [23].

À la fin du premier tiers du XIX[e] siècle, Venise était un mythe, fascinant notamment par ses « puissantes et lamentables destinées » [24], comme le dit Lamartine. En effet, « la double singularité de son espace et de son histoire, [...] et l'idée que cette Atlantide était au bord de l'anéantissement, suscitèrent de nouvelles configurations narratives » [25]. Parallèlement, la Perle de l'Adriatique en tant que « ville du rêve » se trouve liée à l'horizon narratif qui fait de l'Italie l'un des territoires privilégiés du fantastique, sous la plume d'auteurs comme Jacques Cazotte, E.T.A. Hoffmann ou Anne Radcliffe [26]. Pour ce qui est de Venise en particulier, rappelons que la ville lagunaire est le cadre du célèbre récit de Hoffmann *Doge et Dogaresse* (1821), et que c'est vers ce lieu que se dirige, avec la femme-diable Biondetta, le protagoniste du *Diable amoureux* de Cazotte (1772).

Or, la vision féerique de la Venise racontée par Sand ne découle pas directement de l'influence, par exemple, d'Hoffmann [27], et l'écrivaine

---

23 Nous renvoyons à la discussion du thème de la « médiation livresque » dans l'essai introductif du présent volume.

24 Il s'agit de l'expression qu'utilise Alphonse de Lamartine en 1830, dans son discours de réception à l'Académie française, lorsqu'il évoque l'histoire de Venise, devenue « à elle-même son tombeau ! ».

25 Marie-Hélène Girard, « Ce nom magique de Venise… », dans *Métamorphoses des mythes : cristallisations et inflexions*, dir. par D. Mortier *et al.*, Grenoble, UGA, 2022, en ligne, https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.31533. Girard évoque, à ce propos, le discours de Lamartine (1830), la tragédie de Lord Byron consacrée à *Marino Faliero, doge de Venise* (1821), ainsi que le poème de Musset « Venise », publié en 1834 et nourri par son aventure avec Sand.

26 Le *Bel Paese* constitue le cadre de plusieurs récits fantastiques et gothiques écrits entre la fin du XVIII[e] et le début du XIX[e] siècle, comme *The Mysteries of Udolpho* d'Anne Radcliffe – qui compte parmi les lectures de jeunesse de George Sand –, *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte ou *La Princesse Brambilla* d'Hoffmann. La péninsule est en effet associée à la passion, au diable et, surtout, au carnaval. Rappelons que le fantastique doit être distingué du merveilleux et qu'il naît d'une génération qui se donne comme champ d'enquête « les désordres de la vie affective, les illusions des sens, les vertiges de l'imagination » (Pierre-Georges Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, José Corti, 2004, p. 5).

27 Sur ce point, voir Laforgue, *Romanticoco*, cit., chap. « Fantasie vénitienne (*Lettres d'un voyageur II*) », p. 109-118. Voir cependant, plus largement, les liens de l'écrivaine avec le fantastique hoffmannien, notamment à travers le récit *Cora* (1833), qui « raconte les "vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann" » et qu'Yvon Le Scanff décrit en reprenant le titre de la nouvelle de Gautier *Onuphrius*. Le Scanff, « Les fictions fantaisistes de George Sand (1833-1835) : un

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

possède une « approche singulière du rêve et du surnaturel » [28]. Néanmoins, le fantastique sandien présente des contours étendus, qui recouvrent à la fois les contes de fées et le roman gothique. À partir de cette sensibilité particulière, sur le terrain fertile d'un espace déjà investi de représentations et mythifié par l'imaginaire collectif, l'écrivaine élabore une vision originale et intense de la ville des Doges, située entre réel observé et rêve sublime.

Extraits

Lettres d'un voyageur

II

J'étais au jardin public vers le coucher du soleil. Il y avait, comme d'ordinaire, très peu de promeneurs. [...] Peu à peu je me trouvai seul, et l'élégant café qui s'avance sur les lagunes éteignait ses bougies plantées dans des iris et dans des algues de cristal de Murano. Tu as vu ce jardin bien humide et bien triste la dernière fois ! Moi, je n'y allais pas chercher des douces pensées, et j'y n'espérais pas m'y débarrasser de mon spleen. Mais le printemps ! Comme tu dis, qui pourrait résister à la vertu du mois d'avril ? À Venise, mon ami, c'est bien plus vrai. Les pierres mêmes reverdissent. [...]
Le soleil était descendu derrière les monts Vicentins. De grandes nuées violettes traversaient le ciel au-dessus de Venise. La tour de Saint-Marc, les coupoles de Sainte-Marie, et cette pépinière de flèches et de minarets qui s'élèvent de tous les points de la ville se dessinaient en aiguilles noires sur le ton étincelant de l'horizon. Le ciel arrivait, par une admirable dégradation de nuances, du rouge cerise au bleu de smalt ; et l'eau, calme et limpide comme une glace, recevait exactement le reflet de cette immense irisation. Au-dessous de la ville elle avait l'air d'un grand miroir de cuivre rouge. Jamais je n'avais vu Venise si belle et si féerique. Cette noire silhouette, jetée entre le ciel et l'eau ardente comme dans une mer de feu, était alors une de ces sublimes aberrations d'architecture que le poëte de l'Apocalypse a dû voir flotter sur les grèves de Patmos quand il rêvait sa Jérusalem nouvelle, et qu'il la comparaît à une belle épousée de la veille.

. . . . . .

C'est grâce à cette manie de faire de mon cerveau un microscope que j'ai trouvé d'abord le vrai si petit et si peu majestueux. Il m'a fallu du temps pour l'accepter sans dédain et pour y découvrir enfin des beautés particulières et des sujets

---

comique innocent ? », dans *George Sand comique*, éd. par O. Bara et F. Kerlouégan, Grenoble, UGA, en ligne, https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.13198.

[28] Philippe Chavasse, « George Sand. Entre rêve et raison », *Dalhousie French Studies* 39-40 (1997), p. 101-109, en partic. p. 102-103.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

d'admiration autres que ceux que j'y avais cherchés. Mais dans le vrai, quelque beau qu'il soit, j'aime à bâtir encore. Cette méthode n'est ni d'un artiste ni d'un poëte, je le sais ; c'est le fait d'un fou. Tu m'en as souvent raillé, toi qui aimes les grandes lignes pures, les contours hardiment dessinés, la lumière riche et splendide. Tu veux aborder franchement dans le beau, voir et sentir ce qui est, savoir pourquoi et comment la nature est digne de ton admiration et de ton amour. J'expliquais cela à notre ami un de ces soirs, comme nous passions ensemble en gondole sous la sombre arcade du pont des Soupirs. Tu te souviens de cette petite lumière qu'on voit au fond du canal, et qui se reflète et se multiplie sur les vieux marbres luisants de la maison de Bianca Capello ? Il n'y a pas dans Venise un canaletto plus mystérieux et plus mélancolique. Cette lumière unique, qui brille sur tous les objets et qui n'en éclaire aucun, qui danse sur l'eau et semble jouer avec le remous des barques qui passent, comme un follet attaché à les poursuivre, me fit souvenir de cette grande ligne de réverbères qui tremble dans la Seine et qui dessine dans l'eau des zigzags de feu. Je racontai à Pietro comme quoi j'avais voulu un soir te faire goûter cette illumination aquatique, et comme quoi, après m'avoir ri au nez, tu m'embarrassas beaucoup avec cette question : — En quoi cela est-il beau ? — Et qu'y trouviez-vous de beau en effet ? me dit notre ami. — Je m'imaginais, répondis-je, voir dans le reflet de ces lumières des colonnes de feu et des cascades d'étincelles qui s'enfonçaient à perte de vue dans une grotte de cristal. La rive me paraissait soutenue et portée par ces piliers lumineux, et j'avais envie de sauter dans la rivière pour voir quelles étranges sarabandes les esprits de l'eau dansaient avec les esprits du feu dans ce palais enchanté.

. . . . . .

Tu ne te doutes pas, mon ami, de ce que c'est que Venise. Elle n'avait pas quitté le deuil qu'elle endosse avec l'hiver, quand tu as vu ses vieux piliers de marbre grec, dont tu comparais la couleur et la forme à celles des ossements desséchés. À présent le printemps a soufflé sur tout cela comme une poussière d'émeraude. [...] Tous les balcons se couvrent de vases de fleurs, et les fleurs de Venise, nées dans une glaise tiède, écloses dans un air humide, ont une fraîcheur, une richesse de tissu et une langueur d'attitudes qui les font ressembler aux femmes de ce climat, dont la beauté est éclatante et éphémère comme la leur. Les ronces doubles grimpent autour de tous les piliers, et suspendent leurs guirlandes de petites rosaces blanches aux noires arabesques des balcons. L'iris à odeur de vanille, la tulipe de Perse, si purement rayée de rouge et de blanc qu'elle semble faite de l'étoffe qui servait de costume aux anciens Vénitiens [...] ; quelquefois un berceau de chèvrefeuille à fleurs de grenat couronne tout le balcon d'un bout à l'autre, et deux ou trois cages vertes cachées dans le feuillage renferment les rossignols qui chantent jour et nuit comme en pleine campagne. [...] La nuit, ils s'appellent et se répondent de chaque côté des canaux. Si une sérénade passe, ils se taisent tous pour écouter, et, quand elle est partie, ils recommencent leurs chants, et semblent jaloux de surpasser la mélodie qu'ils viennent d'entendre.

. . . . . .

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

On ne nous avait certainement pas assez vanté la beauté du ciel et les délices des nuits de Venise. La lagune est si calme dans les beaux soirs que les étoiles n'y tremblent pas. Quand on est au milieu, elle est si bleue, si unie, que l'œil ne saisit plus la ligne de l'horizon, et que l'eau et le ciel ne font plus qu'un voile d'azur, où la rêverie se perd et s'endort. L'air est si transparent et si pur que l'on découvre au ciel cinq cent mille fois plus d'étoiles qu'on n'en peut apercevoir dans notre France septentrionale. J'ai vu ici des nuits étoilées au point que le blanc argenté des astres occupait plus de place que le bleu de l'éther dans la voûte du firmament. C'était un semis de diamants qui éclairait presque aussi bien que la lune à Paris. [...].
Quand le vent de minuit passe sur les tilleuls et en secoue les fleurs sur les eaux ; quand le parfum des géraniums et des girofliers monte par bouffées, comme si la terre exhalait sous le regard de la lune des soupirs embaumés ; quand les coupoles de Sainte-Marie élèvent dans les cieux leurs demi-globes d'albâtre et leurs minarets couronnés d'un turban ; quand tout est blanc, l'eau, le ciel et le marbre, les trois éléments de Venise, et que du haut de la tour de Saint-Marc une grande voix d'airain plane sur ma tête, je commence à ne plus vivre que par les pores, et malheur à qui viendrait faire un appel à mon âme ! je végète, je me repose, j'oublie.

. . . . . .

J'étais de la plus mauvaise humeur du monde quand nous rencontrâmes, en face de la Salute, une barque qui descendait doucement vers le Grand-Canal en répandant derrière elle, comme un parfum, les sons d'une sérénade délicieuse. — Tourne la proue, dis-je au vieux Catullo : tu auras au moins, j'espère, la force de suivre cette barque.
Une autre barque, qui flânait par là, imita mon exemple, puis une seconde, puis une autre encore, puis enfin toutes celles qui humaient le frais sur le canalazzo, et même plusieurs qui étaient vacantes, et dont les gondoliers se mirent à cingler vers nous en criant : *Musica ! musica !* d'un air aussi affamé que les Israélites appelant la manne dans le désert. En dix minutes, une flottille s'était formée autour des dilettanti ; toutes les rames faisaient silence, et les barques se laissaient couler au gré de l'eau. L'harmonie glissait mollement avec la brise, et le hautbois soupirait si doucement, que chacun retenait sa respiration de peur d'interrompre les plaintes de son amour. Le violon se mit à pleurer d'une voix si triste et avec un frémissement tellement sympathique, que je laissai tomber ma pipe, et que j'enfonçai ma casquette jusqu'à mes yeux. [...] Puis le cor arriva comme du fond des bois, et chacun de nous crut voir son premier amour venir du haut des forêts du Frioul et s'approcher avec les sons joyeux de la fanfare. Le hautbois lui adressa des paroles plus passionnées que celles de la colombe qui poursuit son amant dans les airs. Le violon exhala les sanglots d'une joie convulsive ; la harpe fit vibrer généreusement ses grosses cordes, comme les palpitations d'un cœur embrasé, et les sons des quatre instruments s'étreignirent comme des âmes bienheureuses qui s'embrassent avant de partir ensemble pour les cieux. Je recueillis leurs accents, et mon imagination les entendit encore après

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

qu'ils eurent cessé. Leur passage avait laissé dans l'atmosphère une chaleur magique, comme si l'amour l'avait agitée de ses ailes [...].
La lune s'élevait peu à peu et commençait à montrer sa face curieuse au-dessus des toits ; elle aussi avait l'air d'écouter et d'aimer cette musique. Une des rives de palais du canal, plongée encore dans l'obscurité, découpait dans le ciel ses grandes dentelles mauresques, plus sombres que les portes de l'enfer. L'autre rive recevait le reflet de la pleine lune, large et blanche alors comme un bouclier d'argent, sur ses façades muettes et sereines. Cette file immense de constructions féeriques, que n'éclairait pas d'autre lumière que celle des astres, avait un aspect de solitude, de repos et d'immobilité vraiment sublime. Les minces statues qui se dressent par centaines dans le ciel semblaient des volées d'esprits mystérieux chargés de protéger le repos de cette muette cité, plongée dans le sommeil de la Belle au bois dormant, et condamnée comme elle à dormir cent ans et plus.

Commentaire : la personnification

Dans le cadre de l'imaginaire mystérieux et fantaisiste qui se construit autour de la Perle de l'Adriatique à l'époque romantique [29], il est intéressant d'observer le rôle d'une stratégie rhétorique au potentiel « féerique » comme l'est la personnification. Cette figure de style agit en effet « par une fiction toute verbale » [30] : par la pure action des mots, elle vivifie des entités abstraites ou des éléments inanimés. Son procédé consiste à attribuer à ces réalités les traits, les propriétés ou les actions d'un être vivant ; la personnification repose en effet sur un principe de « transfert » d'un ordre de choses à un autre – dans ce cas, de l'inanimé à l'animé [31].

Cette figure est ancrée dans une logique métaphorique. Elle attribue à une chose ou à une idée des caractéristiques humaines, par le moyen, par exemple, d'un verbe ou d'un adjectif : « la mer *fâchée* » ; « la ville *frissonne* dans l'air hivernal ». Dans ces cas, l'attribution relève d'un sens figuré : la mer en colère est en réalité agitée par une tempête ; une ville qui « frissonne » connaît des températures particulièrement basses. Dans les deux exemples, l'usage, respectivement, d'un adjectif et d'un

---

[29] « Fantaisie. Ce mot-clef du romantisme est particulièrement approprié dans le cadre de cette lettre vénitienne, tout entière consacrée à la description d'une réalité qui échappe à la représentation. Fantaisie qui suscite un monde fantastique, dans le cadre d'une ville elle-même féerique », Laforgue, *Romanticoco*, cit., en ligne.

[30] Fontanier, *Les figures du discours*, cit., p. 111.

[31] Voir la classification thématique par Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, cit., p. 210-211.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

verbe associés à l'humain vivifie les entités évoquées. Parallèlement, il existe un effet de personnification par métonymie, qui advient lorsqu'un élément inanimé est employé pour désigner une personne ou un ensemble de personnes associé à cet élément par un lien logique : « La salle applaudit » ; « L'Élysée a parlé » [32].

Si l'on s'intéresse aux extraits de la lettre II du « voyageur », on remarque une multiplication des personnifications liées à Venise, qui restituent l'image d'une ville vive, qui s'agite, se meut, respire et se transforme sous les yeux – et par la fantaisie – du narrateur. Considérons le premier passage cité : l'épistolier se promène « au jardin public » au coucher de soleil, suggérant une idée digne de Corinne et d'Oswald : il déclare qu'il n'allait pas chercher dans ce lieu « des douces pensées » pour « se débarrasser de son spleen » ; au contraire, il s'y rend précisément parce qu'il sait que le jardin est « bien humide et bien triste », apte donc à se faire le miroir de son intériorité.

Assurément, le moment du couchant n'est pas neutre : il incarne une dimension liminaire, qui permet à la fois d'accéder à l'espace mystérieux de la nuit et d'admirer Venise dans un état de beauté particulière. Dans cette ville, il n'est en effet pas seulement question, au crépuscule, des couleurs magnifiques qu'offre le ciel, mais encore de la manière dont les canaux et la lagune les redoublent. Nous le voyons bien dans ce passage : l'horizon est, nous dit le voyageur, « étincelant », et le ciel, « par une admirable dégradation des nuances », va « du rouge cerise au bleu de smalt » : la précision chromatique des teintes – qui désignent une intensité et une brillance particulières sur l'échelle du rouge et du bleu – restituent une image saisissante. Cependant, l'éclat de la vision est surtout amplifié par l'eau, dont l'effet est décrit à travers une accumulation de figures de style (similitude, hyperbole, métaphore…) : la lagune est « calme et limpide comme une glace », reflète « cette immense irisation », a l'air « d'un grand miroir de cuivre » et devient ensuite « une mer de feu ».

Or, ce moment intense et presque effrayant, où l'eau est « ardente » et où le narrateur évoque le poète de l'Apocalypse, s'ouvre par une vue

[32] Rappelons que la métonymie est une figure qui « consiste à remplacer le nom d'un objet par le nom d'un autre : l'un est en relation avec l'autre, relation d'appartenance ou de contiguïté », *ibid.*, p. 90. Ce lien logique entre les deux éléments peut être de nature différente (la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, la partie pour le tout) ; c'est pourquoi la métonymie est considérée comme un procédé général « pour couvrir une variété de transferts », dont certains ont reçu des dénominations spécifiques, comme la synecdoque (le tout pour la partie ou la partie pour le tout : *une voile* pour *un bateau à voile*).

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

plus discrète mais non moins fascinante, qui introduit à la féerie vénitienne et repose sur une personnification. Avant le jaillissement de la vision splendide du ciel et de l'eau en flammes, le voyageur présente l'image d'une ville qui se prépare à la nuit, comme le ferait quelqu'un qui, dans sa maison, s'apprête à se coucher. Il observe ainsi « l'élégant café qui s'avance sur les lagunes » et qui « éteignait ses bougies ». Ce lieu prend alors vie grâce au verbe « éteindre », qui lui attribue une action humaine ; par ailleurs, par une extension implicite – rendue possible par l'abondance de cafés et commerces que le lecteur imagine aisément dans la ville des Doges –, la phrase suggère l'image d'une cité entière qui, doucement, se prépare au sommeil.

Du reste, la suggestion d'une vivification de Venise apparaît également, de manière indirecte, à la fin du passage, lorsque le narrateur associe la ville « ardente » aux visions sublimes du poète de l'Apocalypse : si la Jérusalem nouvelle est comparée à « une belle épousée », la « Venise si belle et si féerique » se trouve elle aussi rapprochée d'une figure féminine. Ce qui n'est encore qu'une suggestion comparative devient ensuite une véritable personnification, dans le troisième passage cité, où est décrit un autre moment transformatif pour la Perle de l'Adriatique : l'arrivée du printemps qui souffle sur la lagune « comme une poussière d'émeraude ».

S'adressant au destinataire de sa lettre, le voyageur lui rappelle que, lorsque ce dernier avait vu Venise, « elle n'avait pas quitté le deuil qu'elle endosse avec l'hiver ». On voit bien que, dans cette phrase, la ville acquiert les traits d'une femme : les expressions « ne pas avoir quitté le deuil » et « endosser » lui attribuent des actions humaines. Venise apparaît ainsi comme une créature qui revêt, pendant l'hiver, une tenue noire de deuil, donnant à voir sa tristesse. La personnification se double d'ailleurs d'une métaphore vestimentaire, qui transforme le paysage hivernal lui-même en un habit porté après la mort d'un proche.

Or, si l'identification d'une ville à une femme ne constitue certes pas un procédé littéraire inédit – notamment lorsque la personnification sert à suggérer la beauté –, la vivification de Venise dans les *Lettres d'un voyageur* s'étend également aux différents éléments qui composent son espace. Se crée ainsi le sentiment d'une atmosphère véritablement magique, émanant d'un lieu où toute chose semble susceptible de s'animer.

Que l'on songe, dans ce même extrait, aux fleurs « écloses dans l'air humide » vénitien, qui « ressemble[nt] aux femmes de ce climat ». Non seulement femmes et fleurs sont ici rapprochées, mais l'iris, la tulipe et leurs compagnes possèdent, nous dit le narrateur, « une langueur d'attitudes ». L'expression parachève la personnification en prêtant aux fleurs

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

une posture, une manière de se tenir propre à l'être humain, tout en leur attribuant les signes visibles d'un état intérieur – une douce lassitude, une mélancolie rêveuse.

On peut remarquer également, dans le prolongement de cette image, l'action des ronces qui, grimpant autour des piliers, « *suspendent* leur guirlandes », comme le ferait une personne qui décore son habitation. Les oiseaux qui apparaissent à la fin du passage, bien qu'ils soient déjà des créatures animées, acquièrent à leur tour des attitudes proprement humaines : ils « se taisent » pour écouter une sérénade et deviennent « jaloux » de sa mélodie, cherchant ainsi à la surpasser.

Dans les deux extraits successifs, on retrouve le même procédé, qui se déploie, non par hasard, dans le temps féerique de la nuit. Dans le premier cas, le lecteur se trouve devant une saisissante description des « délices des nuits de Venise », qu'« on ne nous avait certainement pas assez vanté », déclare le narrateur par une fulgurante référence à l'ensemble des témoignages consacrés à la ville des Doges. À partir de ce constat se déclenche la vision du voyageur, dont la restitution est marquée, une nouvelle fois, par une richesse particulière des figures, notamment par l'hyperbole (« on découvre au ciel cinq cent mille fois plus d'étoiles » ; « des nuits étoilées au point que le blanc argenté des astres occup[e] plus de place que le bleu ») et par la métaphore (« c'était un semis de diamants »).

Dans ce monde nocturne, lorsque souffle le vent de minuit, le parfum des fleurs vénitiennes monte dans l'air ; alors, c'est comme si « la terre exhalait sous le regard de la lune des soupirs embaumés ». Par une seule image, les deux entités se trouvent personnifiées : la lune qui « regarde », et la terre qui peut respirer et, plus encore, « soupirer ». Ce dernier terme implique naturellement l'attribution d'une émotion (on soupire de plaisir, d'amour, de désir, d'ennui ou de mélancolie…). De même, dans ce moment nocturne où, de manière surprenante et fascinante, « tout est blanc » [33], on retrouve l'éclat de « la grande voix d'airain » qui plane sur la tête du narrateur depuis la tour de Saint-Marc. Le son des cloches de la basilique est ainsi métaphorisé par l'expression « voix d'airain », qui attribue en même temps à ces objets sonores la faculté humaine de la parole.

D'une manière similaire, dans le dernier extrait cité, lors d'une autre vision située entre le soir finissant et la pleine nuit, nous assistons à une

[33] « Tout est blanc » car les trois éléments essentiels qui composent le panorama vénitien – « l'eau, le ciel et le marbre » – sont baignés par les rayons lunaires et par l'éclat immense de ce « blanc argenté des astres », qui l'emporte sur l'obscurité du ciel nocturne.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

vertigineuse vivification des objets, dans le cadre d'une scène synesthésique où, sur la lagune, les sons d'une sérénade « se répandent comme un parfum ». Ce spectacle se déroule d'ailleurs devant un public qui, par hyperbole, est « aussi affamé que les Israélites appelant la manne dans le désert ».

Dans ce passage, qui s'ouvre sous le signe de la figuration, apparaît une longue série d'expressions personnifiant des êtres inanimés, à commencer par les gondoles qui, lit-on, « flânent » et « hument le frais ». À la fois l'action de se promener sans but précis et celle de respirer volontairement pour percevoir une odeur animent les barques, les faisant entrer dans la sphère de l'humain. Puis, la « flottille » qui s'est rapidement réunie à l'annonce de la « musica ! musica ! » se prépare à écouter, comme l'indique l'expression « toutes les rames faisaient silence ». Cette dernière personnifie les avirons des gondoles en leur attribuant une attitude volontaire.

S'épanouit alors un concert où les instruments de musique prennent vie à leur tour. Ainsi, « le hautbois *soupirait* », exprimant les « plaintes de *ses amours* » et « le violon se mit à *pleurer* », avec « sa *voix* triste » ; puis « le cor *arriva* », comme marchant du fond d'un bois. Alors, « le hautbois lui *adressa* des paroles *passionnées* », « le violon *exhala les sanglots* d'une *joie* convulsive » et les vibrations de la harpe furent comme « les *palpitations d'un cœur* embrasé ».

Le passage tout entier est porté par un remarquable crescendo, au terme duquel subsiste, une fois le concert terminé, « une chaleur magique ». Après ce spectacle, l'astre lunaire se trouve à son tour personnifié, aussi bien par des verbes d'action que par l'attribution de sentiments humains : la lune montre ainsi « sa face *curieuse* » et elle paraît « *écouter* et *aimer* cette musique ». La scène s'achève enfin dans un véritable tourbillon fantasmatique, porté par une succession de figures qui réactive et amplifie l'imaginaire de Venise comme lieu du merveilleux et de l'étrange : les dentelles des palais sont en effet « plus sombres que les portes de l'enfer » ; les constructions baignées par les rayons de la lune apparaissent « féeriques » et « sublimes » ; les statues deviennent « des volées d'esprits », qui protègent une ville « plongée dans le sommeil » par un maléfice, à l'image de la Belle au bois dormant.

La mention du mot « sublime », ainsi que la référence à la princesse des contes de fée, résument bien l'ambivalence de Venise, tout particulièrement la nuit : les canaux, les bâtiments dentelés, les couleurs et les sons nocturnes font surgir chez l'observateur une impression à la fois de grâce délicieuse et d'intensité inquiétante, de charme et d'effroi. Ce statut double de la Perle de l'Adriatique est propice à l'épanouissement de la

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

fantaisie du narrateur, qui déclare lui-même que « dans le vrai, quelque beau qu'il soit, [il] aime à bâtir encore ».

Dans ce récit hybride que constituent les *Lettres d'un voyageur*, remonte ainsi à la surface une prise de position esthétique, que l'on retrouve ensuite dans la pratique narrative du voyageur, qui est à la fois observateur et créateur. On le voit bien dans la description de la « petite lumière » du *canaletto* « mystérieux » et « mélancolique » évoqué dans le deuxième extrait de la lettre, où le narrateur réfléchit, à l'adresse de son destinataire, à ce qu'est la beauté.

La personnification y contribue au déploiement d'une vision féerique : la petite lumière « *danse* sur l'eau », selon une formule certes quelque peu usée, mais redoublée ici par l'action de « *jouer* avec les remous des barques ». Cette lueur devient bientôt un « follet » : il s'agit du premier élément d'un spectacle fantastique où le narrateur imagine, tour à tour, des colonnes de feu, des cascades d'étincelles, une grotte de cristal et toute une « sarabande » animée par les esprits de l'eau et du feu dans « ce palais enchanté » qui n'est autre – rappelons-le – que l'espace façonné par les reflets de la lumière sur le canal.

Ainsi, au cœur du processus de vivification généralisée qui touche la Venise de Sand réside le principe de la fantaisie, qui trouve dans la ville des Doges un terrain particulièrement propice pour donner libre cours à ses féeries. Dans cette dynamique, l'imaginaire collectif d'un lieu devenu « le tombeau de lui-même » [34], ainsi que l'univers littéraire qui fait de l'Italie et de Venise des hauts lieux du fantastique, ne sont certes pas étrangers à la vision de l'écrivaine. Toutefois, si cette « bibliothèque » favorise tout au moins une certaine disposition de l'esprit, ce qui importe ensuite est l'originalité de la vision de Sand et l'expérience concrète du voyage.

Un dernier point est en effet à souligner : le recours massif à la personnification répond assurément à un regard fantaisiste sur Venise ; ce procédé est cependant accompagné d'une attention particulière portée à une sphère on ne peut plus concrète : celle de la sensorialité. La dimension sensible apparaît comme ce qui relie peut-être le plus intimement l'expérience de l'écrivaine à la narration du « voyageur ». Qu'on pense, par exemple, à certaines remarques sur le contexte acoustique particulier de la ville lagunaire : « l'absence de chevaux et de voitures et la sonorité des canaux font de Venise la ville la plus propre à retentir sans cesse de chansons et d'aubades » ; « cette magie des effets acoustiques et le besoin d'entendre une harmonie quelconque dans le silence de ces nuits

[34] Voir le discours de Lamartine cité dans l'introduction à ce chapitre.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

enchantés font écouter avec indulgence, je dirais presque avec reconnaissance, la plus modeste chansonnette qui arrive, passe et se perd dans l'éloignement » [35].

On peut songer également au spectacle presque baroque de la sérénade avec hautbois, violons et harpe sur les gondoles. Le passage suscite en effet quelques doutes quant à la vraisemblance de la scène. De ce fait même, toutefois, on peut avancer que sa description, à travers une vision personnifiée, restitue peut-être moins la réalité référentielle – vraie ou prétendue telle – que l'intensité des impressions sonores telles qu'on les éprouve dans cette ville lagunaire, qui fonctionne comme une véritable caisse de résonance pour les sens. Il en va de même pour les parfums qui se répandent, auxquels Venise semble conférer une allure et une « chair », ou encore pour la voix d'airain qui plane sur la tête du narrateur dans le silence des *calli*. Le voyageur avoue, du reste, que la ville des Doges permet de « ne plus vivre que par les pores ».

Ainsi, dans cette figure de la « fiction verbale » qu'est la personnification se concentrent les traces d'un imaginaire antérieur au voyage, d'une expérience sensible vécue sur les lieux et d'une fantaisie subjective qui transforme l'un et l'autre, qui « aime à bâtir encore » à la fois dans la Venise réelle et dans la ville des récits.

[35] Il s'agit de deux passages non reproduits de la lettre II. Dans l'édition des *Lettres d'un voyageur* établie par Bonnet (cit.), p. 86.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

7.
Accumulation et énumération en Sicile : Guy de Maupassant

Quitter la « prison ! » pour aller vers « une gare ! un port ! un train qui siffle et crache son premier jet de vapeur ! un grand navire [...] dont le ventre halète d'impatience et qui va fuir là-bas, à l'horizon, vers des pays nouveaux ! ». Tel est le souhait qu'exprime Guy de Maupassant (1850-1893) dans la dédicace de son premier volume de voyages, publié en 1884 [1]. L'écrivain et journaliste a marqué la littérature du dernier tiers du XIX[e] siècle par des romans comme *Une Vie* (1883) et *Bel-Ami* (1885). Il est aussi l'auteur de nombreuses nouvelles, parmi lesquelles *Boule de suif* (1880), *Les Contes de la bécasse* (1883) et *Le Horla* (1887), dont la première, publiée dans le recueil collectif des *Soirées de Médan* [2] – aux côtés, entre autres, des textes d'Émile Zola et de J.-K. Huysmans – lui assure le succès littéraire et le consacre comme un maître de la forme brève.

Encore jeune pensionnaire au lycée Corneille de Rouen, Maupassant entre en correspondance avec Louis Bouilhet et Gustave Flaubert, avec qui il nouera une amitié mêlée d'admiration. Après la guerre de 1870, il s'installe à Paris, où il fait ses premiers pas dans le monde des Lettres – fréquentant plusieurs écrivains liés aux mouvements réaliste et naturaliste, parmi lesquels Zola – mais aussi dans le domaine du journalisme, commençant à fournir des articles à des titres de presse comme *Le Figaro*, *Gil Blas*, *Le Gaulois*. L'écrivain deviendra en effet un chroniqueur prolifique, dimension de son œuvre qu'il convient de ne pas négliger [3].

Ayant grandi en Normandie, son imaginaire littéraire est profondément marqué par ses paysages – « la mer brumeuse, les valleuses pro-

---

1 Guy de Maupassant, *Au Soleil*, Paris, Victor Havard, 1884.

2 Émile Zola, Guy de Maupassant, J.-K. Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique, Paul Alexis, *Les soirées de Médan*, Paris, Charpentier, 1880.

3 Sur ce point, voir l'introduction au volume des *Œuvres complètes* de l'écrivain consacré aux *Chroniques, I (1876 - mars 1882)*, dir. par A. Fonyi, éd. par M.-F. Melmoux-Montaubin et A. Geisler-Szmulewicz, Paris, Classiques Garnier, 2019.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

fondément creusées dans les falaises, les fermes entourées d'arbres »[4] ; cependant, au cours de sa vie, l'écrivain entreprend également plusieurs voyages qui le conduisent vers ce qu'on a pu appeler les « pays du soleil ». L'espace méditerranéen – la Corse, puis l'Algérie, la Sicile, la Tunisie – s'avère pour Maupassant une dimension éblouissante et vitalisante, qui ne manque pourtant pas de nuances plus sombres, voire funèbres[5]. Les lieux « ensoleillés » contemplés au cours de ces périples nourrissent de nombreux articles de presse, ensuite remaniés et réunis en plusieurs volumes de voyages. Cette matière viatique constitue également une source d'inspiration pour des récits de fiction, à partir des nouvelles fantastiques et jusqu'aux scènes romanesques[6].

Son premier voyage « au soleil », Maupassant l'effectue en septembre-octobre 1880, en visitant la Corse. Le jeune écrivain est profondément fasciné par l'atmosphère de ce lieu insulaire, par ses paysages quelque peu sauvages, ainsi que par l'identité forte de ses habitants. C'est ensuite pour *Le Gaulois* que l'auteur de *Boule de suif* effectue sa grande expédition en Algérie, en 1881, en tant qu'envoyé spécial du journal. L'écrivain séjourne dans le pays pendant plusieurs mois afin de rédiger des reportages sur la situation politique et coloniale[7]. Cet ensemble de

[4] Marie-Claire Bancquart, « Préface », dans Guy de Maupassant, *Au Soleil. Suivi de La Vie errante*, Paris, Gallimard, 2015, p. 7.

[5] Voir par exemple les essais de Jacques Bienvenu – « Voyage initiatique en Sicile » – et de Louis Forestier – « Ischia ou l'île des morts » – dans le volume *Maupassant et les pays du soleil*, dir. par J. Bienvenu, Paris, Klincksieck, 1997. Du reste, comme l'avance Antonia Fonyi dans son compte rendu de cet ouvrage, « le Midi de Maupassant se prête, comme tant d'autres composantes de son œuvre, à une double lecture. Mais ces visions opposées ne s'excluent pas, au contraire, elles se complètent », *Romantisme* 111 (2001), p. 130-131, en partic. p. 131.

[6] Voir, par exemple, la « célèbre ouverture vers les pays du soleil » du cinquième chapitre du roman *Une Vie* (1883), qui relate un voyage de noces en Corse « suivant les pas de Maupassant lui-même » et qui, plus largement, est « ponctué » par le périple que l'écrivain effectue dans l'île à l'automne de 1880 (Robert Lethbridge, « Parenthèses solaires », dans *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 83-85). Pour ce qui est des récits fantastiques, rappelons, par exemple, la nouvelle « La Peur », publiée dans *Le Gaulois* le 23 octobre 1882, où apparaît le soleil meurtrier et hallucinatoire des dunes d'Afrique du Nord.

[7] Maupassant part du port de Marseille le 9 juillet 1881, accompagné de son valet François Tassart et de son ami, le journaliste Harry Alis (alias Hippolyte Percher). L'écrivain séjourne en Algérie jusqu'en octobre de la même année. À cette époque, le pays occupe une place importante dans la presse, en raison de l'insurrection guidée par Cheikh Bouamama, qui débute au printemps 1881 contre les forces coloniales françaises.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

chroniques, « assez profondément revues, complétées et modifiées » [8], sera ensuite réuni dans le récit *Au Soleil* (1884).

Avec la découverte de l'Afrique du Nord, « on peut parler d'une véritable révélation [...]. Des paysages nouveaux, aux couleurs crues, souvent très âpres » [9]. Maupassant est fasciné par la netteté, l'intensité et la nature extrême de ces lieux (la terre brûlée, la chaleur intolérable, la lumière éblouissante, les aubes brusques), ainsi que par l'omniprésence de cet astre magnifique et terrible qui donne son titre au volume de 1884.

Après l'expédition de 1881, l'écrivain retournera chercher cette atmosphère de brillance farouche lors d'un voyage effectué entre novembre 1888 et janvier 1889 en Algérie et en Tunisie. Il séjourne notamment à Alger et à Tunis, avant de se diriger « Vers Kairouan » [10], ville sainte de l'Islam. S'il effectue ce voyage en lien avec son activité de journaliste, son goût personnel et ses intérêts littéraires y occupent également une place importante. La situation de l'auteur a en effet changé : Maupassant est désormais un écrivain et un journaliste célèbre, que les salons et les journaux se disputent. Toutefois, en raison aussi bien de sa situation familiale difficile que de la maladie qui l'afflige depuis des années, l'auteur a grand besoin d'argent. Ainsi, au cours du périple, il envoie plusieurs chroniques au *Gaulois*, qui trouveront ensuite leur place dans *La Vie errante*, publié en 1890 [11].

Avec *Au Soleil*, puis, en 1888, *Sur l'eau* [12], *La Vie errante* complète le triptyque des volumes de voyage de l'écrivain. C'est dans ce dernier ouvrage qu'est intégrée la « matière italienne » issue des périples de Maupassant, bien qu'avec quelques variantes par rapport aux publications

---

[8] Bancquart, « Préface » (dans Maupassant, *Au Soleil*), cit., p. 9.

[9] *Ibid.*, p. 11. Naturellement, si ces paysages sont inédits pour Maupassant, qui se rend pour la première fois en Afrique du Nord, leur narration s'inscrit dans une longue tradition orientaliste, des récits d'écrivains comme Chateaubriand, Lamartine ou Maxime Du Camp aux toiles des peintres comme Marilhat ou Fromentin, en passant par les campagnes militaires et les fouilles archéologiques. À ce sujet, voir Moussa, *La relation orientale*, cit.

[10] « Vers Kairouan » est le titre de la chronique que Maupassant publie dans la *Revue des Deux Mondes* le 1er février 1889. De ce même périple, il tire également plusieurs articles pour *Le Gaulois*, publiés à partir de décembre 1888.

[11] Guy de Maupassant, *La Vie errante*, Paris, Ollendorff, 1891.

[12] Guy de Maupassant, *Sur l'eau*, Paris, Marpon et Flammarion, 1888. Ce volume est le récit d'une croisière que l'écrivain effectue le long de la Côte d'Azur. Comme le signale Jacques Dupont, ce « pseudo-journal » repose sur une « quinzaine de jours qui définit la chronologie fictive », mais est en réalité nourri de plusieurs textes et chroniques antérieures. Voir Dupont, « Préface », dans Guy de Maupassant, *Sur l'eau*, Paris, Gallimard, 1993, p. 10.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

antérieures en revue. L'auteur effectue un premier voyage dans la Péninsule en avril-mai 1885 [13], partant le 5 avril avec ses amis Henri Amic, Henri Gervex et Georges Legrand. Le parcours comprend Venise, Pise, Florence, Rome, Naples et Ischia. Maupassant se rend ensuite en Sicile, étape majeure du voyage ; dans l'île, il visite Palerme, Monreale, Catane et Syracuse, explore les vestiges des temples grecs et découvre de près, à travers des excursions, l'impressionnant spectacle du Vulcano et de l'Etna. Plusieurs articles consacrés à ce voyage paraissent ensuite dans *Le Figaro* et dans *Gil Blas*, du 13 mai 1885 au 12 janvier 1886 [14].

En septembre-octobre 1889, à bord de son yacht, le *Bel Ami II*, Maupassant part pour une nouvelle aventure qui, depuis Cannes, le conduit à la découverte de la côte de la Ligurie (Port-Maurice [Imperia], Savone, Gênes, Porto Fino, Santa Margherita, Sestri Levante, La Spezia) ; l'écrivain quitte ensuite le *Bel Ami II* pour se rendre en train à Pise et à Florence. Ce périple est relaté dans une série d'articles sur « La côte italienne », parus dans *L'Écho de Paris* le 15, 17 et 24 janvier 1890. Or, ces deux périples italiens « se situent à deux époques bien différentes de la courte vie de Maupassant » [15] : d'une part, celle de la pleine activité d'un écrivain devenu célèbre (1885) ; de l'autre, celle d'un auteur dont la santé est en déclin, traversant un moment de deuil personnel et de profond découragement qui le pousse à vouloir fuir Paris (1889).

Pour ce qui est de la Sicile, explorée en 1885, rappelons qu'elle ne comptait pas parmi les étapes canoniques d'un voyage en Italie, notamment dans le cadre du tourisme désormais bien établi. Dans les années 1880, Maupassant trouve cependant quelques prédécesseurs notables parmi les hommes de lettres, comme Alexandre Dumas, avec son récit *Le Speronare* (1842), ou Ernest Renan, qui avait publié sa chronique « Vingt jours en Sicile » dans la *Revue des Deux Mondes* en 1875 [16]. Toutefois, comme l'observe Maupassant lui-même au début de la section

---

[13] L'écrivain se trouve, en réalité, pour la première fois en Italie en 1880 : il passe par Gênes au retour de Corse, afin de retrouver sa mère, avec laquelle il se rend ensuite à Florence. Comme le signale Henri Mitterand toutefois, ce premier passage dans les deux villes italiennes demeure marginal dans le cadre de la pratique viatique et ne donne pas lieu à des chroniques ou à des récits (« Maupassant : les itinéraires italiens », dans *Maupassant aujourd'hui*, dir. par J.-L. Cabanès et L. Helms, Nanterre, RITM, 2008, p. 211).

[14] Bancquart, « Préface » (dans Maupassant, *Au Soleil*), cit., p. 34-36.

[15] *Ibid*., p. 27.

[16] Ernest Renan, « Vingt jours en Sicile. – Le congrès de Palerme », *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1875, p. 241-265. Pour ce qui est du récit de Dumas, nous renvoyons au chapitre consacré à l'écrivain dans ce volume.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

de *La Vie errante* consacrée à l'île, la Sicile demeurait largement associée à l'image d'un pays « sauvage, difficile et même dangereux à visiter ». Or, nous dit l'écrivain, cette réputation contraste avec les attraits d'une terre qui devrait au contraire appeler les voyageurs : aussi bien par cet « étrange et divin musée d'architecture » que constitue l'île tout entière, avec ses temples et ses ruines, que par ses beautés naturelles, allant du « sol fleuri dont l'air [...] n'est qu'un parfum » au « fanal monstrueux de l'Etna ».

Comme le laisse déjà entrevoir cette caractérisation, la Sicile appartient pleinement à ces « pays du soleil » dont la beauté se révèle à la fois séduisante et presque violente. Maupassant y découvre en effet, tour à tour, le bleu « cru » de la mer, la quiétude des monastères, l'odeur pénétrante du soufre, la grâce des colonnes antiques et l'éclat des mosaïques. La perception de l'île se construit ainsi par la succession d'impressions contrastées, où la douceur et l'harmonie côtoient constamment l'intensité des couleurs, des odeurs et des sensations.

La narration de ces lieux se trouve partagée entre l'attitude du chroniqueur, qui dévoile au lecteur une terre encore en partie méconnue, et la notation, en apparence spontanée, des impressions qu'engendre cette autre expression du Midi maupassantien qu'est l'île italienne. Avec ses pages sur la Sicile, l'écrivain restitue cette atmosphère « ensoleillée » qui exerce sur lui un attrait puissant, tout en livrant un récit écrit par un auteur qui appartient à la fin d'un siècle de grands voyageurs.

Extraits

La Vie errante

La Sicile

La forme de Palerme est très particulière. La ville, couchée au milieu d'un vaste cirque de montagnes nues, d'un gris bleu nuancé parfois de rouge, est divisée en quatre parties par deux grandes rues droites qui se coupent en croix au milieu. De ce carrefour, on aperçoit, par trois côtés, la montagne, là-bas, au bout de ces immenses corridors de maisons, et, par le quatrième, on voit la mer, une tache bleue, d'un bleu cru, qui semble tout près, comme si la ville était tombée dedans !

Un désir hantait mon esprit en ce jour d'arrivée. Je voulus voir la chapelle Palatine, qu'on m'avait dit être la merveille des merveilles. [...] Quand on pénètre dans la chapelle, on demeure d'abord saisi comme en face d'une chose surprenante dont on subit la puissance avant de l'avoir comprise. La beauté colorée et calme, pénétrante et irrésistible de cette petite église qui est le plus absolu chef-d'œuvre imaginable, vous laisse immobile devant ces murs

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

couverts d'immenses mosaïques à fond d'or, luisant d'une clarté douce et éclairant le monument entier d'une lumière sombre, entraînant aussitôt la pensée en des paysages bibliques et divins où l'on voit, debout dans un ciel de feu, tous ceux qui furent mêlés à la vie de l'Homme-Dieu. [...]

Deux lignes d'admirables colonnes de marbre, toutes différentes de couleur, conduisent sous la coupole, d'où vous regarde un Christ colossal, entouré d'anges aux ailes déployées. La mosaïque, qui forme le fond de la chapelle latérale de gauche, est un saisissant tableau. Elle représente saint Jean prêchant dans le désert. On dirait un Puvis de Chavannes plus coloré, plus puissant, plus naïf, moins voulu, fait dans des temps de foi violente par un artiste inspiré. L'apôtre parle à quelques personnes. Derrière lui, le désert, et, tout au fond, quelques montagnes bleuâtres, de ces montagnes aux lignes douces et perdues dans une brume, que connaissent bien tous ceux qui ont parcouru l'Orient. Au-dessus du saint, autour du saint, derrière le saint, un ciel d'or, un vrai ciel de miracle où Dieu semble présent.

* * *

En revenant vers Palerme, je regardais, à ma gauche, une petite ville vers le milieu d'un mont, et, sur le sommet, une ruine. Cette ville, c'est Monreale, et cette ruine, Castellaccio, le dernier refuge où se cachèrent les brigands siciliens, m'a-t-on dit. [...]

Qu'on aille visiter le cloître désolé de la chartreuse de la Verne, dans les sauvages montagnes des Maures. Il donne froid jusque dans les moelles. Le merveilleux cloître de Monreale jette, au contraire, dans l'esprit une telle sensation de grâce qu'on y voudrait rester presque indéfiniment. Il est très grand, tout à fait carré, d'une élégance délicate et jolie ; et qui ne l'a point vu ne peut pas deviner ce qu'est l'harmonie d'une colonnade. L'exquise proportion, l'incroyable sveltesse de toutes ces légères colonnes, allant deux par deux, côte à côte, toutes différentes, les unes vêtues de mosaïques, les autres nues ; celles-ci couvertes de sculptures d'une finesse incomparable, celles-là ornées d'un simple dessin de pierre qui monte autour d'elles en s'enroulant comme grimpe une plante, étonnent le regard, puis le charment, l'enchantent, y engendrent cette joie artiste que les choses d'un goût absolu font entrer dans l'âme par les yeux. [...] La Sicile est la patrie, la vraie, la seule patrie des colonnades.

* * *

Tout le monde a vu Pœstum et admiré les trois ruines superbes jetées dans cette plaine nue que la mer continue au loin, et qu'enferme, de l'autre côté, un large cercle de monts bleuâtres. Mais si le temple de Neptune est plus parfaitement conservé et plus pur (on le dit) que les temples de Sicile, ceux-ci sont placés en des paysages si merveilleux, si imprévus, que rien au monde ne peut faire imaginer l'impression qu'ils laissent à l'esprit.

Quand on quitte Palerme, on trouve d'abord le vaste bois d'orangers qu'on nomme la Conque d'or ; puis le chemin de fer suit le rivage, un rivage de montagnes rousses et de rochers rouges [...].

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Ensuite on s'en va, à travers un pays largement soulevé, comme une mer, de vagues monstrueuses et immobiles. Pas de bois, peu d'arbres, mais des vignes et des récoltes ; et la route monte entre deux lignes ininterrompues d'aloès fleuris. [...] On suit, à perte de vue, la troupe infinie de ces plantes guerrières, épaisses, aiguës, armées et cuirassées, qui semblent porter leur drapeau de combat.

Après deux heures de route environ, on aperçoit tout à coup deux hautes montagnes, reliées par une pente douce, arrondie en croissant d'un sommet à l'autre, et, au milieu de ce croissant, le profil d'un temple grec [le temple de Ségeste], d'un de ces puissants et beaux monuments que le peuple divin élevait à ses dieux humains.

Il faut, par un long détour, contourner l'un de ces monts, et en découvre de nouveau le temple qui se présente alors de face. Il semble maintenant appuyé à la montagne, bien qu'un ravin profond l'en sépare ; mais elle se déploie derrière lui, et au-dessus de lui, l'enserre, l'entoure, semble l'abriter, le caresser. Et il se détache admirablement avec ses trente-six colonnes doriques, sur l'immense draperie verte qui sert de fond à l'énorme monument, debout, tout seul, dans cette campagne illimitée.

[...] Le lendemain du jour où l'on a vu Ségeste, on peut visiter Sélinonte, immense amas de colonnes éboulées, tombées tantôt en ligne, et côte à côte, comme des soldats morts, tantôt écroulées en chaos. [...] Mais Girgenti, l'ancienne Agrigente, placée, comme Sélinonte, sur la côte sud de la Sicile, offre le plus étonnant ensemble de temples qu'il soit donné de contempler.

Sur l'arête d'une côte longue, pierreuse, toute nue, et rouge, d'un rouge ardent, sans une herbe sans un arbuste, et dominant la mer, la plage et le port, trois temples superbes profilent, vus d'en bas, leurs grandes silhouettes de pierre sur le ciel bleu des pays chauds.

* * *

Au bout de la colline aux temples de Girgenti commence une surprenante contrée qui semble le vrai royaume de Satan, car si, comme on le croyait jadis, le diable habite dans un vaste pays souterrain, plein de soufre en fusion, où il fait bouillir les damnés, c'est en Sicile assurément qu'il a établi son mystérieux domicile.

La Sicile fournit presque tout le soufre du monde. C'est par *milliers* qu'on trouve les mines de soufre dans cette île de feu [...]. Mais je loue une barque pour aller visiter Volcano. Entraînée par quatre rameurs, elle suit la côte fertile, plantée de vignes. Les reflets des rochers rouges sont étranges dans la mer bleue. Voici le petit détroit qui sépare les deux îles. Le cône du Volcano sort des flots, comme un volcan noyé jusqu'à sa tête. [...] Tout est jaune autour de moi, sous mes pieds et sur moi, d'un jaune aveuglant, d'un jaune affolant. Tout est jaune : le sol, les hautes murailles et le ciel lui-même. Le soleil jaune verse dans ce gouffre mugissant sa lumière ardente, que la chaleur de cette cuve de soufre rend douloureuse comme une brûlure. Et l'on voit bouillir le liquide jaune qui coule, on voit fleurir d'étranges cristaux, mousser des acides éclatants et bizarres au bord des lèvres rouges des foyers.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

L'Anglais qui dort au pied du mont cueille, exploite et vend ces acides, ces liquides, tout ce que vomit le cratère ; car tout cela, paraît-il, vaut de l'argent, beaucoup d'argent.

Je reviens lentement, essoufflé, haletant, suffoqué par l'haleine irrespirable du volcan ; et bientôt, remonté au sommet du cône, j'aperçois toutes les Lipari égrenées sur les flots. Là-bas, en face, se dresse le Stromboli : tandis que, derrière moi, l'Etna gigantesque semble regarder au loin ses enfants et ses petits-enfants.

De la barque, en revenant, j'avais découvert une île cachée derrière Lipari. Le batelier la nomma : « Salina ». C'est sur elle qu'on récolte le vin de Malvoisie.

Je voulus boire à sa source même une bouteille de ce vin fameux. On dirait du sirop de soufre. C'est bien le vin des volcans, épais, sucré, doré et tellement soufré, que le goût vous en reste au palais jusqu'au soir : le vin du diable.

* * *

Un homme n'aurait à passer qu'un jour en Sicile et demanderait : « Que faut-il y voir ? » Je lui répondrais sans hésiter : « Taormine ». [...] J'ai dit, en parlant du théâtre de Ségeste, que les Grecs savaient choisir, en décorateurs incomparables, le lieu unique où devait être construit le théâtre, cet endroit fait pour le bonheur des sens artistes.

Celui de Taormine est si merveilleusement placé qu'il ne doit pas exister, par le monde entier, un autre point comparable. Quand on a pénétré dans l'enceinte, visité la scène, la seule qui soit parvenue jusqu'à nous en bon état de conservation, on gravit les gradins éboulés et couverts d'herbe, destinés autrefois au public, et qui pouvaient contenir trente-cinq mille spectateurs, et on regarde.

On voit d'abord la ruine, triste, superbe, écroulée, où restent debout, toutes blanches encore, de charmantes colonnes de marbre blanc coiffées de leurs chapiteaux ; puis, par-dessus les murs, on aperçoit au-dessous de soi la mer à perte de vue, la rive qui s'en va jusqu'à l'horizon, semée de rochers énormes, bordée de sables dorés, et peuplée de villages blancs ; puis à droite, au-dessus de tout, dominant tout, emplissant la moitié du ciel de sa masse, l'Etna couvert de neige, et qui fume, là-bas.

Où sont donc les peuples qui sauraient, aujourd'hui, faire des choses pareilles ? Où sont donc les hommes qui sauraient construire, pour l'amusement des foules, des édifices comme celui-ci ?

Commentaire : accumulation et énumération

L'accumulation et l'énumération constituent assurément des procédés particulièrement féconds dans le cadre de la description, notamment lorsqu'il s'agit de restituer une vue saisissante. Toutes deux reposent sur

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

la logique d'une succession d'éléments – noms, adjectifs, verbes, adverbes ou courts segments de phrase – articulés entre eux soit par asyndète, c'est-à-dire par la suppression des termes de coordination au profit de la ponctuation, soit par polysyndète, qui consiste au contraire à multiplier les coordonnants. La distinction entre ces deux figures devient parfois tenue. Cependant, l'on considère généralement que l'énumération présente les éléments d'un tout : elle « passe en revue » les aspects d'une même réalité qui présuppose un ensemble clos, composé d'un nombre d'éléments limité. L'accumulation, quant à elle, se construit par une série d'unités de même nature ou de même fonction, formant une succession ouverte ; en d'autres termes, même lorsqu'elle est très longue et très riche, elle conserve la possibilité virtuelle d'un prolongement indéfini.

Qu'on pense, par exemple, à la différence entre ces deux séries : « Je pense toujours à toi, au printemps, en été, en automne, en hiver… » ; « Il était charmant, doux, timide, brun, beau… ». Alors que la première liste présuppose un ensemble clos – résumé par l'adverbe « toujours » et correspondant aux quatre saisons (il n'en existe pas une cinquième [17]) –, la seconde pourrait être virtuellement inexhaustible par l'ajout d'un nombre indéfini d'autres qualités attribuées à ce jeune homme charmant et doux [18].

---

[17] Comme le précise Bernard Dupriez, l'énumération n'est pas toujours exhaustive par rapport à l'ensemble qu'elle désigne : lorsqu'elle est partielle, elle s'apparente à la dynamique de l'exemple, selon un procédé du type « Dans la boîte à lettre, il y avait des cartes postales, des magazines, des lettres, etc. ». Si la liste n'est pas complète, elle présuppose néanmoins un ensemble clos (l'ensemble des choses présentes dans la boîte aux lettres). De même, « on peut aussi indiquer seulement les limites extrêmes de l'énumération, ce qui implique le reste. Ex. *Femmes, moines, vieillards, tout était descendu* ; les hommes et les enfants y sont a fortiori », Dupriez, *Gradus*, cit., p. 185-186.

[18] Ces exemples sont naturellement assez tranchés ; comme on l'a mentionné, la frontière entre les deux figures peut devenir plus ténue dans certains cas. On pourrait, par exemple, pousser l'énumération à son extrême limite au sein d'un ensemble comme « toujours » : si l'on prend en compte une phrase telle que « Je pense toujours à toi, au printemps, en été, en automne, en hiver, à minuit, à midi, dans la rue, au bureau, quand je dors, quand je mange, quand je rêve… », on se rapproche d'un effet de liste virtuellement inépuisable, malgré le fait que l'ensemble de référence demeure le même (« toujours »). Il convient de préciser, par ailleurs, que l'on distingue parfois l'énumération de l'accumulation sur la base d'un principe d'expressivité, selon lequel cette dernière figure produirait un effet de « profusion ». Cette notion est toutefois potentiellement ambiguë : l'effet de profusion ne peut-il pas être produit même par une liste brève et logiquement délimitée, fondée sur un ensemble clos, mais dont la présence serait superflue sur le plan informationnel ?

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

L'accumulation est également volontiers associée à un effet moins logique, engendré par la possibilité de « sauter d'un point de vue à un autre »[19]. Toutes deux, pourtant, relèvent des procédés de l'amplification (I) et de la mise en relief (II) : elles développent une image par l'addition d'éléments successifs (I) et la mettent en évidence dans la textualité par une pratique lexicale de l'allongement (II)[20].

Dans les pages de *La Vie errante*, on peut repérer de nombreuses accumulations et énumérations qui accompagnent la description des vues et des impressions suscitées par la Sicile. Le premier extrait cité, par exemple, relate la visite de Maupassant à la chapelle Palatine de Palerme. Dès le premier paragraphe, consacré à l'aspect de la ville, on relève l'effort descriptif de l'écrivain, qui approfondit son objet d'observation afin de mieux le restituer : qu'on pense aux montagnes « d'un gris bleu nuancé parfois de rouge » ou à la mer, qui est « une tache bleue, d'un bleu cru, qui semble tout près ». De même, on remarque une tendance qui se manifeste à plusieurs reprises au cours de la narration : celle d'une description progressive du paysage, portée par une syntaxe qui avance par courts segments. Le phrasé suit ainsi le mouvement du regard de l'observateur et le reproduit pour le lecteur : « De ce carrefour, on aperçoit, par trois côtés, la montagne, là-bas, au bout de ces immenses corridors de maisons, et, par le quatrième, la mer ».

Dans le paragraphe suivant, le voyageur livre la description de cette « merveille des merveilles » qui « hantait » son esprit, tant était grand son désir de la voir. La vision est en effet splendide, et elle se construit à travers plusieurs phrases fonctionnant selon un principe d'addition. Pour distinguer entre nos deux figures, considérons la mosaïque de la chapelle de gauche, ayant pour sujet Saint-Jean dans le désert. Deux listes s'y détachent : la première rend compte de l'effet général de l'image – « On dirait un Puvis de Chavannes plus coloré, plus puissant, plus naïf, moins voulu » –, tandis que la seconde situe le ciel de la

---

Par exemple : « Le parfum se répandait dans toute la pièce » ; « Le parfum se répandait dans toute la pièce, devant moi, derrière moi, au-dessus de moi, à droite, à gauche ». Pour cette raison, nous nous en tenons au critère avancé par Dupriez. Toutefois, c'est précisément parce que la distinction entre les deux figures se révèle nuancée dans la pratique que nous les envisageons ensemble dans ce chapitre.

[19] Dupriez, *Gradus*, cit., p. 186. Cet effet relève de la nature moins rigide de l'ensemble de référence. Dans la description du jeune homme charmant, par exemple, apparaissent à la fois des caractéristiques physiques et des traits de caractère.

[20] Selon la catégorisation thématique opérée par Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, cit., respectivement p. 133 et 172.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

mosaïque : « Au-dessus du saint, autour du saint, derrière le saint, un ciel doré ».

Cette dernière série de groupes circonstanciels de lieu se présente comme une énumération, puisqu'elle se rapporte aux différentes positions occupées par le ciel dans l'espace du tableau. L'effet produit est immédiatement celui d'une intensité accrue ; à bien y regarder, en effet, une seule des trois locutions employées suffirait à restituer, sur le plan strictement informationnel, la présence du « ciel doré » (par exemple : « Autour du saint, un ciel doré » ou « derrière le saint, un ciel doré »). L'opération d'ajout instaurée par l'énumération, détachée de toute nécessité référentielle, impose ainsi un effet de saturation visuelle, permettant de rendre compte de la forte présence de l'or dans ce « vrai ciel de miracle ».

La suite adjectivale qui se déploie à partir de la mention du style de Puvis de Chavannes constitue, quant à elle, une accumulation de qualifiants – potentiellement inépuisable – qui cherche à cerner l'atmosphère propre à cette œuvre. Plus encore, l'accumulation vient ici traduire les difficultés auxquelles se heurte le voyageur lorsqu'il tente de mettre en mots un spectacle qui semble résister au langage. Si, d'une part, cette impossibilité de « dire » peut prendre, dans l'écriture viatique, la forme d'un procédé tel que la prétérition (« Je ne saurai pas vous expliquer… »), elle trouve également à s'incarner, selon une logique parallèle mais inverse, dans une figure du « dire trop ». Par la succession de qualifiants qu'elle déploie, l'accumulation suscite en effet chez le lecteur l'impression d'un observateur qui s'efforce de cerner la nuance exacte d'une vue qui, pourtant, se dérobe ; faute de trouver le mot juste, les expressions se multiplient. Ce Saint-Jean est alors à la fois « plus puissant, plus naïf, moins voulu » qu'un tableau de Puvis de Chavannes.

On peut relever cette tendance à l'accumulation également dans le paragraphe précédent, qui décrit l'aspect d'ensemble de la chapelle. L'auteur nous dit que la première réaction qu'elle suscite est la surprise devant une réalité qui dépasse l'entendement. Sa beauté, poursuit alors Maupassant, est « colorée et calme, pénétrante et irrésistible » ; cette suite d'adjectifs fait naître insensiblement un effet de tension, dans le prolongement de la déclaration qui précède. Soulignons en effet le contraste subtil entre la notion de « calme », associée à la quiétude et à la douceur, et celle d'une force « pénétrante et irrésistible » : l'accumulation fait ainsi émerger l'idée d'une puissance discrète, d'une force tranquille qui envahit le sujet. Quelques lignes plus loin, l'aspect des mosaïques est d'ailleurs décrit par une formule qui produit un chiasme sémantique (« luisant d'une clarté douce et éclairant [...] d'une lumière

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

sombre » [21]), enrichissant l'impression de complexité d'un lieu qui laisse l'observateur « saisi ».

Avec la description de la chapelle Palatine, on constate donc le rôle conjoint de l'énumération et de l'accumulation dans la restitution de l'aspect du lieu visité et des sensations qu'il suscite. La présence d'un point de comparaison connu du lecteur, tel que le style du peintre de la *Vie de Sainte-Geneviève* [22], témoigne également de cet effort de visualisation. L'engagement à recréer les « choses vues » dans le récit s'inscrit cependant, chez Maupassant, dans l'horizon d'une perception suraiguë, suscitée par l'intensité lumineuse des pays ensoleillés, ainsi que par la splendeur du « musée en plein air » qu'est l'île italienne.

Que l'on songe, à propos de ce dernier aspect, à l'extrait consacré au cloître de Monreale ou à celui qui décrit les ruines du théâtre grec de Taormina. Le cloître, élégant et délicat, « jette dans l'esprit une sensation de grâce » et porte l'auteur à déclarer que la Sicile est « la vraie, la seule patrie des colonnes ». Pour restituer ces éléments architecturaux, l'écrivain enchaîne de courts segments phrastiques qui, au sein de l'accumulation, s'organisent par couples, reproduisant ainsi, dans la structure même de la phrase, la disposition des colonnes. Ces dernières, en effet, vont « deux par deux, côte à côte, toutes différentes » ; la suite de segments descriptifs avance alors, elle aussi, deux par deux : « les unes vêtues de mosaïques, les autres nues ; celles-ci couvertes de sculptures d'une finesse incomparable, celles-là ornées d'un simple dessin de pierre [...] ».

Le passage se clôt ensuite selon ce même principe de l'addition, décrivant l'effet de ce gracieux ensemble de colonnes, qui « étonnent le regard, puis le charment, l'enchantent, y engendre cette joie artiste… ». De manière similaire, dans l'extrait consacré au lieu où il faut, d'après Maupassant, se rendre absolument – le théâtre de Taormine –, les ruines antiques sont saisies par une accumulation d'adjectifs qui fige à la fois l'aspect du lieu et son effet sur l'observateur : « la ruine, triste, superbe, écroulée ».

Le spectaculaire théâtre de Taormine inspire d'ailleurs des réflexions inscrites dans le sillage de cette poétique des ruines chère aux voyageurs

---

21 On remarquera le croisement des relations de sens entre le verbe « luire », associé à la clarté, et le verbe « éclairer », associé à la lumière.

22 Figure majeure de la peinture de la seconde moitié du XIX^{e} siècle et précurseur de l'art symboliste, Puvis de Chavannes est chargé, en 1874, de réaliser un cycle mural consacré à la vie de sainte Geneviève au Panthéon. Après ce cycle (1874-1878), il réalisera également, entre autres, le décor de l'escalier du musée des Beaux-Arts de Lyon et celui du grand amphithéâtre de la Sorbonne (1886-1889).

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^{e} siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

romantiques [23], mais qui s'épanouit, chez ce voyageur de la fin de siècle, sur une note mineure. L'écrivain évoque en effet l'image saisissante de ceux qui ont vu ces vestiges dans leur gloire, sans toutefois la développer ; de même, on observe une posture qui relève moins de l'épanouissement de l'émotion que de la critique : aujourd'hui, « Où sont donc les hommes qui sauraient construire, pour l'amusement des foules, des édifices comme celui-ci ? ».

Le passage sur Taormine est également marqué par une accumulation de participes passés – la mer « semée de rochers énormes, bordée de sables dorés, et peuplée de villages blancs » –, qui apparaît dans un paragraphe décrivant, une fois encore, le paysage selon un mouvement graduel, suivant la progression du regard de l'observateur. D'abord, « on gravit les gradins », que l'écrivain précise être « éboulés et couverts d'herbe » – autant de détails que le promeneur peut percevoir en suivant des yeux l'avancement de ses pas ; puis, nous dit l'écrivain, « on voit la ruine » ; ensuite, une longue période guide le regard du lecteur « pardessus les murs », jusqu'à la mer ; enfin, par une gradation qui restitue l'imposante masse du célèbre volcan sicilien, le voyageur focalise son attention sur « l'Etna couvert de neige », « *au-dessus* de tout, *dominant* tout, *emplissant la moitié du ciel* de sa masse ».

Par ailleurs, les volcans que Maupassant découvre en Sicile font surgir une dimension plus inquiétante de ce pays ensoleillé, qui est au cœur du « contraste entre l'horreur et la sérénité » qu'Henri Mitterand relève à propos d'Ischia [24]. Considérons le passage consacré à cette partie de l'« île de feu » qui semble constituer, selon la métaphore de l'écrivain, le « royaume de Satan ». Dans cet extrait, Maupassant gagne en bateau Vulcano, dans l'archipel des îles Éoliennes ; la visite est placée sous le signe du soufre, dont la couleur et l'odeur pénétrantes envahissent la scène.

La restitution de l'aspect de cette terre sulfureuse passe, encore une fois, par l'énumération : après avoir affirmé que, sur l'île, « tout est

[23] Sur ce point, nous renvoyons au passage consacré à la poétique des ruines dans l'essai introductif du présent volume.

[24] Mitterand, « Maupassant : les itinéraires italiens », cit., p. 212. Par ailleurs, il convient de rappeler qu'il existe une tradition importante de descriptions du paysage volcanique dans le cadre de la « bibliothèque » italienne, et plus précisément du voyage à Naples. Déjà en 1788, Dupaty (*Lettres sur l'Italie*, cit., t. II, p. 213) écrivait, par une prétérition, que « l'éruption du Vésuve est un de ces spectacles que ni le pinceau, ni la parole ne sauraient reproduire ». Sur ce point, voir John Brewer « Visiting Vesuvius: Guides, Local Knowledge, Sublime Tourism, and Science, 1760-1890 », *The Journal of Modern History* 93, 1 (2021), en ligne, https://doi.org/10.1086/712588.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIXe siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

jaune », Maupassant décline les différents éléments du paysage auxquels s'étend cette couleur omniprésente : « tout est jaune : autour de moi, sous mes pieds et sur moi » ; « tout est jaune : le sol, les hautes murailles et le ciel lui-même ». L'addition relève manifestement d'une logique expressive plutôt qu'informationnelle : chaque « lieu » auquel est attribuée la couleur jaune est déjà compris dans le « tout » absolu énoncé par le voyageur. L'effet est saisissant, car la figure insiste sur la présence « aveuglante » et « affolante » de cette matière volcanique, qui sature véritablement l'espace.

L'élément sulfureux est d'ailleurs saisi à travers une série de verbes qui en décrivent les mouvements inquiétants et quasi sataniques. Le soufre prend tour à tour la forme d'un liquide jaune qui « bouillit », d'« étranges cristaux » minéraux qui « fleurissent » ou d'« acides éclatants et bizarres » qui « moussent » aux lèvres du volcan. L'ensemble des matières menaçantes produites par Vulcano est à son tour restitué par une accumulation, dont la force est redoublée par la métaphore : « ces acides, ces liquides, tout ce que vomit le cratère ». Le voyageur émerge alors de cette plongée infernale « *essoufflé*, *haletant*, *suffoqué* par l'haleine irrespirable du volcan ».

Or, si l'on comprend aisément que le paysage volcanique soit particulièrement propice à l'expression d'une nature violente au sein de l'imaginaire des « pays ensoleillés », il n'en constitue nullement la seule manifestation. On peut aussi songer au deuxième extrait cité de *La Vie errante*, dans lequel Maupassant peint les paysages qui se dévoilent au fil des déplacements d'un point à l'autre de la Sicile. Par le travail de la figuration, l'auteur confère à ces espaces naturels une qualité tranchante, acérée et crue qui constitue, à ses yeux, l'un des traits distinctifs des lieux placés « au soleil ».

Ainsi, on retrouve une accumulation qui fait des aloès des « plantes guerrières, épaisses, aiguës, armées et cuirassées ». L'aspect menaçant de la végétation est rendu par une suite de termes relevant à la fois de la sphère de ce qui est incisif (épais, aigu) et de celle du combat ; les qualificatifs guerriers sont d'ailleurs amplifiés par l'analogie finale : les aloès « semblent porter leur drapeau de combat ». De manière similaire, on remarquera l'intensité presque possessive avec laquelle la montagne, sous le regard de l'écrivain, semble entourer le temple de Ségeste : « elle se déploie derrière lui, et au-dessus de lui, l'enserre, l'entoure… ». L'accumulation des verbes est renforcée par un effet de personnification, qui confère au mont les traits d'un amant possessif, à la fois capable d'« enserrer » et de « caresser » ce trésor de l'architecture antique.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Soulignons enfin la suite d'éléments décrivant le cadre cru sur lequel se détachent les « trois temples superbes » d'Agrigente : la côte « pierreuse » et « nue », « sans herbe et sans arbustes », le rouge « ardent », ainsi que leur position dominante sur « la mer, la plage et le port ». Par ailleurs, le texte précise que leurs silhouettes se profilent nettement à la vue « sur le ciel bleu des pays chauds » : c'est grâce aux latitudes ensoleillées où ils se trouvent que les temples peuvent acquérir cet aspect pur et imposant. Les figures de l'addition accompagnent ainsi la restitution de l'éblouissement causé pas cette « île du soleil », entre effort pour « faire voir » et tentative de saisir la qualité particulière de cette beauté violente que l'écrivain associe à l'expérience du Midi.

Au sein de ces splendides visions, soulignons que des figures comme l'énumération et l'accumulation peuvent aisément créer un *effet* de spontanéité de l'écriture. L'ajout abondant, voire déréglé, de qualifiants, ainsi que l'impression d'auto-correction produite par une suite d'adjectifs ou de verbes qui cherchent à fixer avec exactitude leur objet, contribuent à modeler un texte ancré dans le principe de la notation. La remarque est d'importance, car, comme l'a souligné Jacques Dupont, le Maupassant chroniqueur littéraire tend à donner à ses textes « la forme, et donc l'allure » des notes [25]. Surtout, à une époque qui voit la fin de l'« innocence » du rapport de l'écrivain à son journal intime, « avec Maupassant on passe même à un autre stade : [...] une intimité qui se donne d'emblée comme publique, publiable » [26].

Le sens et la portée de cette ruse littéraire se transforment cependant par rapport à la « naïveté » affichée de l'élan du voyageur romantique. L'effet de spontanéité tient désormais non seulement à la restitution immédiate du sentiment et à la « volonté de paraître prosaïque » [27], mais aussi à la construction d'une posture auctoriale empreinte d'une certaine nonchalance. En cette époque d'épigones qu'est la fin de siècle, le flux de la notation et l'« esquisse » du chroniqueur permettent en effet de récuser le positionnement énonciatif d'un sujet qui se prendrait trop au sérieux en tant qu'« Auteur ».

L'accumulation et l'énumération participent alors à la création d'une impression de franchise du voyageur, qui feint s'effacer comme auteur pour sembler se borner à restituer les lieux visités, comme si revenait à ceux-ci seuls le pouvoir de faire surgir des images tour à tour pathétiques, sataniques ou radieuses. Cette attitude n'exclut pourtant

[25] Dupont, « Préface » (dans Maupassant, *Sur l'eau*), cit., p. 11.
[26] *Ibid.*, p. 21-22.
[27] Antoine, *Quand le voyage devient promenade*, cit., p. 60.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

ni le travail de la figuration ni l'émerveillement que la Sicile suscite chez l'auteur de *Bel-Ami*. À la fin d'un siècle marqué par de grands écrivains-voyageurs, Maupassant forge une écriture qui se tient en équilibre entre l'élaboration stylistique et la liberté apparente de la chronique, portée par l'éblouissement de ce pays du soleil.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

En guise de conclusion

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. [1]

En couverture du présent volume se trouve une allégorie de l'Italie, réalisée dans les années 1850 pour un ouvrage consacré aux mœurs des peuples et des nations du monde entier. Cette réalité complexe et plurielle qu'est un pays – avec ses caractéristiques géographiques, son histoire, sa politique, ses traditions, son art et ses coutumes – est incarnée par cette grande figure rhétorique qui réorganise, à travers des éléments concrets, une réalité abstraite, selon un principe métaphorique. Apparaît alors dans l'image une femme *turrita*, portant la couronne composée de tours et de remparts qui symbolise l'unité des villes italiennes. Cette gracieuse figure se détache sur un paysage réunissant les cimes des Alpes et des Apennins à la mer Méditerranée, enrichi de fleurs et d'arbustes qui renvoient à la fertilité du sol de la Péninsule.

La femme qui personnifie l'Italie tient dans sa main une corne d'abondance, d'où surgit une multiplicité d'objets caractérisant le *Bel Paese* : plusieurs armes et armures rappelant l'histoire militaire, de la Rome impériale au Moyen Âge ; la croix et la tiare pontificale, symboles de la religion chrétienne et du pouvoir papal ; la lyre, qui évoque la musique, la poésie et les arts ; le livre et le compas, renvoyant à la science et à l'esprit humaniste... Ce faisceau d'objets, réunis par l'*Italia turrita*, condense et incarne un pays et un imaginaire.

Cette image allégorique, qui s'inscrit dans une longue tradition iconographique et rhétorique, témoigne d'une manière de penser et de fixer le réel foncièrement figurative. Au cours du présent volume, nous avons analysé les récits de plusieurs écrivains-voyageurs ayant visité l'Italie et relaté ensuite leur périple. Nous avons ainsi pu mettre en évidence le rôle structurant des figures de style dans la description, tant des lieux visités que des impressions qu'ils suscitent, ainsi que leur contribution à la construction de l'éthos d'un voyageur et relateur dont le regard sur le monde se révèle manifestement singulier.

---

[1] Stendhal, *Promenades*, cit., p. 160.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Adoptant une perspective élargie, on constate que la figuration agit souvent comme un filtre dans notre élaboration de l'expérience du réel : à partir des figures ou des stratégies lexicalisées dans le langage courant (il suffit de penser à certaines métaphores et comparaisons, ou encore à la litote comme outil ironique), jusqu'à la création verbale destinée à saisir tout ce qui est bizarre, inusité, comique ou trop abstrait, qu'il s'agisse d'un objet, d'une situation vécue, d'une émotion ou d'une sensation. Ainsi, on comprend comment les figures permettent d'emprunter des raccourcis discursifs ou logiques, de se frayer des nouveaux chemins linguistiques ou encore de mieux cerner, en la fixant par les mots, une réalité fuyante ou facettée.

Or, toutes ces dynamiques se trouvent accentuées par l'expérience du voyage et par cet acte de réélaboration complexe qu'est sa restitution écrite pour un public qui n'a pas « vu » et n'a pas « ressenti ». Si la figuration apparaît comme un ensemble de stratégies par lesquelles l'homme traduit la perception et l'idée en représentation, l'écriture de voyage tient une relation particulièrement étroite avec ces formes de l'expression, et cela bien avant l'« entrée en littérature » [2] du genre. La figuration structure ainsi la narration viatique en contribuant à répondre à certains enjeux qui lui sont propres, de l'aphasie devant le spectacle du monde (prétérition, énumération) au rôle de pont entre l'*ici* et l'*ailleurs* que le relateur assume (comparaison), jusqu'au besoin qui naît parfois de nommer des réalités absolument inédites (métaphore, catachrèse).

Toutefois, lorsque les artistes du verbe prennent la voie du récit de voyage, les figures se transforment en véritables noyaux de la vision subjective. La langue doit alors être modelée, voire forcée, pour restituer une expérience dont la matière référentielle se double du regard individuel. Les figures de style deviennent ainsi un espace d'enquête fécond pour le lecteur comme pour le critique : s'y cristallise en effet l'effort de l'écrivain-voyageur pour donner forme tour à tour à l'élan de l'émotion, à la force de l'imagination et à l'originalité de la vision, le tout à partir des paysages admirés.

Nous avons souligné les enjeux particuliers auxquels se trouvent confrontés les auteurs qui voyagent en écrivains dans l'Italie du XIX[e] siècle et souhaitent ensuite raconter leur périple. Dans les pages de leurs récits, ce que nous avons nommé la « loupe figurative » permet alors de suivre de près la manière dont chacun d'entre eux a pu se positionner à l'égard du mythe viatique italien et construire, par le langage, son propre éthos – de l'excès hyperbolique paradoxalement « juste » du

[2] Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, cit.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX[e] siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Stendhal flâneur romain au renouvellement visionnaire de la comparaison qu'opère Gautier ; de la métaphore que Dumas déplace du « faire voir » au « faire rire » à la gradation töpfferienne comme outil de décentrement du récit ; de l'œil pénétrant que les Goncourt affichent par l'hypotypose à la fantaisie créatrice que Sand canalise dans la personnification, jusqu'aux figures de l'addition qui jaillissent de la posture de Maupassant en chroniqueur envahi par le soleil.

Dans le domaine des études viatiques, l'hybridité même de l'objet de recherche qui est le nôtre autorise, et peut être exige, une multiplicité de regards critiques. Dans ce vaste panorama, à côté des approches qui permettent de dégager le cadre historique, géographique, social et culturel indispensable pour aborder tout écrit de voyage, la voie de l'analyse textuelle permet de creuser un autre volet de l'imaginaire du voyageur à une époque et dans un lieu donné : celui du langage et de la manière dont il choisit de s'en servir, dans un équilibre à chaque fois renouvelé entre pacte viatique, attentes littéraires, rapport à la tradition, aux mythes et aux clichés. Assurément, ce *Bel Paese* qu'est l'Italie offre aux écrivains du XIX^e^ siècle un terrain de mise à l'épreuve du regard et du récit ; en retour, sous leurs plumes, les lieux de la Péninsule se transforment et se renouvellent sans cesse.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e^ siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Bibliographie sélective*

Antoine Philippe, *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Paris, Honoré Champion, 1997.

Antoine Philippe, *Quand le voyage devient promenade. Écritures de voyage au temps du romantisme*, Paris, PUPS, 2011.

Berthier Philippe, *Stendhal et le grand art de voyager*, Paris, Honoré Champion, 2021.

Bertrand Gilles, *Le Grand Tour revisité. Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle - début XIX^e siècle)*, Roma, École française de Rome, 2021.

Bertrand Gilles, Guyot Alain, « Des arts de voyager au XIX^e siècle ? », *Viatica* 9 (2022).
https://doi.org/10.52497/viatica2327

Brilli Attilio, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006.

Buzard James, *The Beaten Track: European Tourism, Literature and the Way to Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

Castiglione Minischetti Vito, Dotoli Giovanni, Musnick Roger, *Le voyage français en Italie au XIX^e siècle. Bibliographie analytique*, Fasano, Schena, 2007.

Chaney Edward, *The Evolution of the Grand Tour*, London, Franck Cass, 1998.

Girard Marie-Hélène, « Ce nom magique de Venise ... », dans *Métamorphoses des mythes : cristallisations et inflexions*, dir. par D. Mortier *et al.*, Grenoble, UGA, 2022.
https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.31533

Girinon Armelle, Lejosne Fiona, *Récits de voyage et altérités*, Paris, PSN, 2024.

Guentner Wendelin, *Esquisses littéraires : rhétorique du spontané et récit de voyage au XIX^e siècle*, Paris, Nizet, 1997.

Guyot Alain, Le Huenen Roland, *L'« Itinéraire de Paris à Jérusalem » de Chateaubriand. L'invention du voyage romantique*, Paris, PUPS, 2006.

* Toutes les indications bibliographiques sont données en bas de page. Nous rassemblons ici une bibliographie critique sélective consacrée à la théorie du récit de voyage et au voyage en Italie, destinée plus particulièrement aux étudiantes et aux étudiants universitaires.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Guyot Alain, *Analogie et récit de voyage. Voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Guyot Alain, « Donner à voir et comprendre. Transmission des savoirs et mutations de l'écriture dans le récit de voyage, du Moyen Âge au XIX^e^ siècle », *Viatica* 4 (2017). https://doi.org/10.4000/viatica.592

Harder Hermann, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève, Slatkine, 1981.

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

Hersant Yves, *Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Paris, Robert Laffont, 1988.

Le Huenen Roland, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015.

Locatelli Federica, *Les Alpes, singuliers spectacles*, Milano, Educatt, 2019.

Magri Véronique, Gannier Odile (dir.), *Frontières de la définition dans le récit de voyage*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

Martinet Marie-Madeleine, *Le voyage d'Italie dans les littérature européennes*, Paris, PUF, 1996.

Montalbetti Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.

Moureau François, *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris, Champion, 1986.

Moussa Sarga, *La relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, 1995.

Moussa Sarga, « Récit de voyage, genre "pluridisciplinaire" », *S & R* 21 (2016), p. 241-253.

Ouellet Réal, *La relation de voyage en Amérique (XVI^e^-XVIII^e^ siècles). Au carrefour des genres*, Paris, Hermann, 2015.

Pickford Susanne, *Le voyage excentrique*, Paris, ENS, 2018.

Reichler Claude, « Pourquoi les pigeons voyagent. Remarques sur les fonctions du récit de voyage », *Versants* 5 (2005), p. 11-36.

Reichler Claude, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg Editeur, 2002.

Sangsue Daniel, « Le récit de voyage humoristique (XVII^e^-XIX^e^ siècles) », *RHLF* 101, 4 (2011), p. 1139-1162.

Senelier Jean, *Voyageurs français en Italie du Moyen Âge à nos jours. Premier essai de bibliographie*, Moncalieri, CIRVI, 2014.

Tinguely Frédéric, « Vibrations du monde. Méditation pascalienne sur la littérature de voyage », *Viatica* 10 (2023). https://doi.org/10.52497/viatica2610

Wetzel Andreas, *Partir dans partir. Le récit de voyage littéraire au XIX^e^ siècle*, Toronto, Paratexte, 1992.

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e^ siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

M. Lucioni - *Le voyage en Italie au prisme des figures de style (XIX^e siècle)* - Milano, LED, 2026
ISBN 978-88-5513-252-7 - https://www.ledonline.it/ledonline/2527-voyage-Italie.html

Titoli dal catalogo LED

L'effetto Proust: olfatto, memoria e narrativizzazione dell'esperienza • A cura di P. Basso Fossali e M. Verna

Pedrazzini M. - Verna M. • *Paris, un lieu commun*

Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand. Convegno internazionale di studi – Gargnano, Palazzo Feltrinelli – 15-17 giugno 2017 • Édité par A. Preda et E. Sparvoli

Le cantique des cantiques dans les lettres françaises. Convegno internazionale di studi – Gargnano, Palazzo Feltrinelli – 24-27 giugno 2015 • Édité par M. Barsi et A. Preda

Les lieux de l'Enfer dans les lettres françaises. Convegno internazionale di studi – Gargnano, Palazzo Feltrinelli – 12-15 giugno 2013 • Édité par A. Preda et L. Nissim

La prose française et l'espace • Édité par F. D'Ascenzo

Poictevin F. • *Songes*. Édition présentée et annotée par F. D'Ascenzo

D'Ascenzo F. • *I fratelli Goncourt e l'Italia*

Pellegrini L.P. • *"Le fantôme de l'opéra" by G. Leroux. The novel's evolution and its theatrical and cinematic adaptations in the Twentieth Century*

Pellegrini L.P. • *"Le fantôme de l'opéra" di G. Leroux. Evoluzione del romanzo e suoi adattamenti*

Nuti M. • *Au pays des mots. Francis Ponge et l'inaperçu du réel*

Preda A. • *Ilarità e tristezza. Percorsi francesi del «Candelaio» di Giordano Bruno (1582-1665)*

Colombo M. • *Lancelot et Yvain au Siècle des Lumières. La Curne de Sainte-Palaye et la Bibliothèque Universelle des Romans*

Barsi M. • *L'enigme de la Chronique de Pierre Belon. Avec édition critique du Manuscrit Arsenal 4651*

Vichard de Saint-Réal C. • *Dom Carlos. Nouvelle historique (1672-1691).* Edizione critica a cura di G. Sale

D'Amico S. • *Heureux qui comme Ulysse ... Ulisse nella Poesia Francese e Neolatina del XVI Secolo*

Riva S. • *Rulli di tam-tam dalla torre di Babele. Storia della letteratura del Congo Kinshasa*.

Antologia cronologica della letteratura francese.

Vol. 2. *Cinquecento* (a cura di R. Campagnoli)

Vol. 3. *Seicento* (a cura di G. Giorgi)

Vol. 4. *Settecento* (a cura di A. Principato)

Vol. 5. *Ottocento* (a cura di E. Nissim)

Vol. 6. *Novecento* (a cura di L. Nissim)

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web https://www.lededizioni.com, dove si possono trovare anche informazioni dettagliate sui volumi sopra citati: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono proposte diverse pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati online.