

Le Voyage en Italie et Corinne : pour un imaginaire de la campagne romaine

Autor(en): **Darbellay, Laurent**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 38: **Literarische Landschaftsbilder = Images littéraires du paysage = Immagini letterarie del paesaggio = Images of literary landscapes**

PDF erstellt am: **22.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006440>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Laurent Darbellay

Le Voyage en Italie et Corinne

Pour un imaginaire de la campagne romaine

J'espère que vous aurez trouvé comme moi à Rome un grand *apaisement* de l'âme. Rien ne fait prendre son parti sur les événements présents comme les événements passés.
(Lettre de Chateaubriand à Madame de Staël, 25 mars 1805)¹

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle perce dans les textes français un désintérêt, voire un dégoût pour le paysage de la campagne romaine. Ainsi Charles de Brosses, évoquant dans une de ses *Lettres familières d'Italie* son voyage vers la Ville Éternelle, se montre bien peu convaincu par les alentours de Rome:

Cela nous mena à peu près jusqu'à Ronciglione, bicoque embellie par les maisons de campagne des Romains; et puis voilà la vraie campagne de Rome qui se présente. Savez-vous ce que c'est que cette campagne fameuse? C'est une quantité prodigieuse et continue de petites collines stériles, incultes, absolument désertes, tristes et horribles au dernier point. Il fallait que Romulus fût ivre quand il songea à bâtir une ville dans un terrain aussi laid.²

C'est seulement au tout début du XIXe siècle que la campagne romaine commence à être véritablement découverte et exploitée pleinement, en tant que paysage, par la littérature française, et principalement dans deux textes: d'une part, le *Voyage en Italie*, récit viatique de François-René de Chateaubriand publié en 1827 dans le tome VII de ses œuvres complètes, mais dont deux parties essentielles, la célèbre *Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine* et le *Voyage au Mont-*

1 François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale*, t. I (1789–1807), Paris, Gallimard, 1977, p. 356.

2 Charles de Brosses, *Lettres familières d'Italie*, Paris, Complexe, 1995, p. 134. Ces lettres écrites entre 1739 et 1740 ont été publiées de façon tronquée en 1799 avant d'être republiées au XIXe siècle.

Vésuve, paraissent peu après le séjour italien de l'écrivain, respectivement en 1804 et 1806;³ d'autre part, le roman de Germaine de Staël *Corinne ou l'Italie*, publié en 1807.⁴

Tant Chateaubriand que Madame de Staël se montrent particulièrement sensibles aux paysages qui entourent Rome. Le premier écrit ainsi, contemplant la campagne de Tivoli: "Il serait difficile de trouver dans le reste du monde une vue plus étonnante et plus propre à faire naître de puissantes réflexions. Je ne parle pas de Rome, dont on aperçoit les dômes, et qui seule dit tout ; je parle seulement des lieux et des monuments renfermés dans cette vaste étendue".⁵ Bien que Rome puisse à elle seule dire "tout", ce ne sont pas ses dômes lointains, mais la vue du paysage et des monuments de Tivoli qui sont les plus aptes à éveiller et à toucher l'esprit. De même, la nature italienne, et en particulier romaine, semble avoir exercé une grande influence sur Madame de Staël. Alors que le paysage n'occupe qu'une place restreinte dans ses premiers ouvrages, et principalement dans *Delphine*, il possède dans *Corinne* un statut que Béatrice Didier qualifie de "central, vital".⁶ *Corinne ou l'Italie* est en effet un ouvrage qui oscille entre le roman et le récit de voyage, comme le suggère son sous-titre. Il contient beaucoup de précisions artistiques, archéologiques et paysagères sur l'Italie, et en particulier sur Rome et ses alentours.⁷ Dans leurs études sur *Corinne*, Laure Lévêque⁸ et Simone Balayé⁹ soulignent que Madame de Staël tenait à l'alliance des deux éléments et qualifiait souvent dans sa correspondance *Corinne* de "roman-voyage".

3 La *Lettre* est publiée le 3 mars 1804 dans le *Mercure de France*, les pages sur le Vésuve le 12 juillet 1806 dans la même revue.

4 Ces deux textes sont directement rattachés à une expérience réelle de l'Italie: Chateaubriand, nommé en mai 1803 secrétaire à la Légation de Rome, y réside jusqu'en janvier 1804, tandis que Madame de Staël, exilée de France par Bonaparte, voyage en Italie de décembre 1804 à juin 1805.

5 François-René de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, édition de J.-M. Gautier, Genève, Droz, et Paris, Minard, 1969, p. 140–141.

6 Béatrice Didier, "Mme de Staël et l'écriture du pinceau", *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1991, p. 116.

7 Les Livres I à X, c'est-à-dire la moitié de *Corinne*, sont consacrés au séjour romain de Corinne et Oswald.

8 Laure Lévêque, *Corinne ou l'Italie: poétique et politique*, Paris, Éditions du Temps, 1999.

9 Simone Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël: contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Droz, 1971.

Le rapprochement des deux textes majeurs de ce que Sainte-Beuve appelle une “école romaine”¹⁰ de la littérature française du premier XIXe siècle permet de voir que non seulement Chateaubriand et Madame de Staël, qui se connaissent et entretiennent des rapports intellectuels et amicaux,¹¹ sont les premiers à exalter la campagne romaine, mais qu’ils élaborent un imaginaire très proche de cette campagne. Cet imaginaire partagé, qui combine subjectivité et sensorialité multiple, perception intime et sens de l’Histoire, nature et culture, s’articule essentiellement autour de trois axes: l’interaction entre nature et ruines, la prégnance du pictural dans la description du paysage, et enfin l’importance attribuée aux éléments sonores.

Ruines et paysages champêtres

Le motif de la ruine apparaît comme une évidence pour penser la perception de Rome dans la littérature française du début du XIXe siècle; ainsi que le résume Jean-Maurice Gautier, la poésie des ruines “est née à Rome”, car c’est tout d’abord là que “maint voyageur a été sensible à la chute des empires, et s’est assis sur le fût d’une colonne brisée”.¹² De nombreux écrivains français du XVIIIe se sont penchés sur les ruines romaines: le président de Brosses, Charles Duclos, le président Dupaty et le chevalier Bertin.¹³ Voici comment Duclos, dans son *Voyage en Italie* de 1791, décrit son approche de Rome: “Dès mon arrivée à Rome, je suivis le plan que je m’étais fait, c’est-à-dire

10 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l’empire*, tome I, Paris, Garnier, 1861, p. 399.

11 Plusieurs échanges épistolaires illustrent cette proximité, par exemple cette lettre à Chateaubriand datée du 3 décembre 1803, c’est-à-dire durant le séjour italien de l’écrivain: “Mon cher Francis, donnez-moi une place dans votre vie [...]. Faites que, de quelque manière, nous nous réunissions. Est-ce que vous ne sentez pas que mon esprit et mon âme entendent la vôtre, et ne sentez-vous pas en quoi nous nous ressemblons, à travers nos différences” (Germaine de Staël, *Choix de lettres*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 237. Cette lettre est également reproduite dans les *Mémoires d’outre-tombe*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 523).

12 Jean-Maurice Gautier, “Chateaubriand: du préromantisme au premier romantisme”, *Le Preromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 225.

13 Voir Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, pp. 142–153.

que je sortais le matin en frac pour me promener dans les ruines. Les débris des monuments qui, dans cet état de destruction, sont encore les témoins de la grandeur romaine, jettent l'âme dans une sorte de mélancolie qui n'est pas la tristesse".¹⁴

Toutefois, la majorité de ces écrivains se concentrent sur les ruines de la ville, et quand ils évoquent Tivoli, c'est en privilégiant la villa d'Hadrien ou les maisons de Mécène et Horace. Et lorsque le chevalier Bertin décrit dans quelques vers de l'*Élégie XI* des *Élégies* la cascade et les champs de Tivoli, il élabore avant tout un paysage imaginaire, un espace délicat et lumineux qui ressemble à un paradis perdu – d'ailleurs, l'auteur ne s'est jamais véritablement rendu en Italie. Quant au président Dupaty, pourtant sensible au motif des ruines tout au long de ses *Lettres sur l'Italie*, il révèle lors de son arrivée à Rome un dédain à la fois pour la ville moderne et pour la nature qui l'entoure:

Quoi ! C'est là Rome ! quoi ! Rome, qu'on présentait autrefois des extrémités de l'Asie, c'est aujourd'hui le désert, c'est le tombeau de Néron qui l'annonce.

Non, cette ville, ce n'est pas Rome; c'est son cadavre: cette campagne, où elle gît, est son tombeau; et cette populace, qui fourmille au milieu d'elle, des vers qui la dévorent.¹⁵

Au contraire, Chateaubriand et Madame de Staël ne considèrent pas la campagne romaine comme le "tombeau" de Rome, mais choisissent d'élaborer des paysages littéraires où ruines et nature s'entremêlent.

On sait que les ruines occupent une place essentielle dans le *Voyage en Italie*, et plus largement dans l'esthétique de Chateaubriand.¹⁶ Elles permettent à l'écrivain un investissement imaginaire tourné vers le passé, vers l'Histoire, et constituent avant tout des *memento mori*

14 Charles Duclos, *Voyage en Italie ou considérations sur l'Italie*, Maestricht, J. P. Roux, 1793, p. 57–58.

15 Charles Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, tome I, Paris, De Senne, 1788, p. 205.

16 Voir le chapitre consacré par Roland Mortier à Chateaubriand (*La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, op. cit., pp. 170–193), Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, Marcel Raymond, "Chateaubriand et la rêverie devant la mort", *Romantisme et rêverie*, Paris, Corti, 1978, ainsi que le volume édité par Jean-Claude Berchet *Chateaubriand. Le tremblement du temps*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994.

rappelant l'aspect éphémère de la vie et la vanité de toutes choses, qu'il s'agisse d'une trajectoire individuelle ou de la destinée d'un Empire. De plus, comme l'a montré Jean-Pierre Richard, à l'érosion externe de la ruine répond chez Chateaubriand un délitement intime du sujet. La ruine est alors l'intuition d'un présent fantôme, d'une existence éprouvée comme fragilité et comme songe.¹⁷

Si les vestiges romains évoqués dans le *Voyage en Italie* s'inscrivent dans cette sensibilité,¹⁸ il faut noter que Chateaubriand envisage souvent les ruines romaines dans une interaction avec leur cadre naturel. Ainsi la *Lettre à Fontanes*, qui constitue un morceau de bravoure dédié aux ruines, rapproche dès les premières lignes les vestiges du passé et l'espace qui les entoure: "Il faut maintenant, mon cher ami, vous dire quelque chose de ces ruines dont vous m'avez recommandé de vous parler, et qui font une si grande partie des *dehors* de Rome, ses campagnes et ses ruines".¹⁹ La campagne et les ruines vont de pair dans la perception de l'écrivain, comme l'illustre la suite de la *Lettre*. La description du Tombeau de Néron n'apparaît que dans un second temps, après que le texte a évoqué en détail le paysage désolé dans lequel viennent s'inscrire les "ruines d'aqueducs et de tombeaux".²⁰ Ce mouvement d'aller-retour entre espace naturel et ruines structure de façon récurrente les descriptions du *Voyage en Italie*, comme durant cette évocation de la voie Tiburtine: "Le grand chemin de Rome se déroule aussi dans la campagne ; c'était l'ancienne voie Tiburtine autrefois bordée de sépulcres, et le long de laquelle des meules de foin élevées en pyramides imitent encore des tombeaux".²¹ La ruine a cédé sa place à des meules de foin, dont la forme mime certes encore le

17 Que l'on songe par exemple au passage suivant du *Voyage en Italie*: "C'est ainsi, mon très cher ami, que nous sommes avertis à chaque pas de notre néant: l'homme cherche au dehors des raisons pour s'en convaincre ; il va méditer sur les ruines des empires, il oublie qu'il est lui-même une ruine encore plus chancelante, et qu'il sera tombé avant ces débris". (François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 133).

18 Voir Jean-Paul Clément, "Chateaubriand et la campagne romaine", *Chateaubriand romain*, catalogue d'exposition, Nanterre, Conseil Général des Hauts-de-Seine et Châtenay Malabry, Maison de Chateaubriand, 2004, pp. 115–135.

19 François-René de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 123.

20 *Ibid.*, p. 124.

21 *Ibid.*, p. 140.

vestige du passé, mais qui replacent la nature au cœur de la description paysagère.

Alors que dans un célèbre passage du *Génie du Christianisme*, Chateaubriand juge que “les ruines jettent une grande moralité au milieu des scènes de nature” et que les yeux “reviennent toujours s’attacher sur elles”,²² dans le *Voyage en Italie* les ruines ne sont pas pensées en elles-mêmes, mais dans leur profonde interaction avec la nature qui les entoure. D’ailleurs, l’auteur relève déjà dans sa *Lettre sur l’art du dessin dans les paysages* de 1795 l’importance d’envisager le paysage – pictural ou littéraire – comme un tout, comme une combinaison de tous ses éléments: “ce qui nous charme dans ces tableaux [picturaux], ce sont les harmonies et les oppositions des vieux bois et des bocages, des rochers arides et des prairies parées de toute la jeunesse des fleurs”.²³ Quant à Madame de Staël, elle adopte une approche similaire dans *Corinne*, en particulier dans le Livre V intitulé “Les tombeaux, les églises et les palais”; ce n’est pas de façon “autonome”, mais au gré de promenades dans la nature romaine et de commentaires sur les paysages que sont évoqués différents vestiges païens et chrétiens.

Il existe toutefois une différence importante dans les rapports élaborés par les deux auteurs entre les ruines et les éléments naturels du paysage. Chez Chateaubriand, la dimension mélancolique et mortifère de la ruine romaine tend à contaminer la nature environnante. Au début de la lettre à Fontanes, et reprenant un topos du XVIIIe siècle, Chateaubriand juge que la campagne romaine rappelle un désert: les ruines surgissent dans “une terre composée de la poussière des morts et des débris des empires”. Il poursuit: “Souvent dans une grande plaine j’ai cru voir de riches moissons; je m’en approchais: des herbes flétries avaient trompé mon œil. Parfois sous ces moissons stériles vous distinguez les traces d’une ancienne culture”.²⁴ La stérilité “irradie” autour des ruines.

Au contraire, Madame de Staël choisit de “dynamiser” narrative-ment les vestiges du passé, une dynamique qui va même jusqu’à une

22 François-René de Chateaubriand, “Des ruines en général”, *Le Génie du Christianisme*, tome II, troisième partie, livre cinquième, chapitre trois, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 40.

23 François-René de Chateaubriand, “Lettre sur l’art du dessin dans les paysages”, *Correspondance générale*, t. I, op. cit., p. 70.

24 François-René de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 124.

revitalisation de la nature. Dans son *Étude sur le temps humain* consacrée à Madame de Staël, Georges Poulet observe que le souvenir possède souvent dans son œuvre une dimension douloureuse: “dans la façon même dont elle appréhende le passé, il est difficile de discerner une détente, une impression de douceur et d’apaisement”.²⁵ Et pourtant, le contexte particulier de la campagne romaine, qui mêle paysage et ruines, permet aux personnages et au narrateur de *Corinne* de déployer une rêverie autour de l’Antiquité:

Oswald ne pouvait se lasser de considérer les traces de l’antique Rome, du point élevé du Capitole où Corinne l’avait conduit. La lecture de l’histoire, les réflexions qu’elle excite, agissent bien moins sur notre âme que ces pierres en désordre, que ces ruines mêlées aux habitations nouvelles. Les yeux sont tout-puissants sur l’âme: après avoir vu les ruines romaines, on croit aux antiques Romains, comme si l’on avait vécu de leur temps.²⁶

Les ruines, perçues en combinaison avec l’espace qui les entoure (ici la Rome moderne et vivante, ailleurs la campagne), n’ont pas sur les observateurs l’effet mélancolique du *memento mori*. Ainsi, dans un passage ultérieur du livre, situé à la Villa Borghèse (donc à la limite entre la ville et la campagne), le narrateur de *Corinne* met en scène, à partir d’un paysage de ruines, une rêverie ressuscitant presque la mythologie antique:

Oswald et Corinne terminèrent leur voyage de Rome par la Villa Borghèse, celui de tous les jardins et de tous les palais romains où les splendeurs de la nature et des arts sont rassemblées avec le plus de goût et d’éclat. On y voit des arbres de toutes les espèces et des eaux magnifiques. Une réunion incroyable de statues, de vases, de sarcophages antiques, se mêlent avec la fraîcheur de la jeune nature du sud. La mythologie des anciens y semble ranimée. Les naïades sont placées sur le bord des ondes, des nymphes dans des bois dignes d’elles, les tombeaux sous des ombrages élyséens, la statue d’Esculape est au milieu d’une île, celle de Vénus semble sortir des ombres; Ovide et Virgile pourraient se promener dans ce beau lieu, et se croire encore au siècle d’Auguste.²⁷

25 Georges Poulet, “Madame de Staël”, *Études sur le temps humain IV, Mesure de l’instant*, Paris, Plon, 1968, p. 202.

26 Germaine de Staël, *Corinne*, édition de Simone Balayé, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985, p. 111.

27 *Ibid.*, p. 141.

On passe progressivement d'une modalisation, qui garde une certaine prudence (la mythologie "semble ranimée"), à des formules plus ambiguës qui jouent sur les référents: les "naïades" qui sont positionnées "sur le bord des ondes", "des nymphes" qui occupent des "bois dignes d'elles," renvoient évidemment à des œuvres d'art – statues ou décorations de tombeaux –, mais le choix de les placer en sujet leur donne une dimension active, presque "vivante".

Ainsi que l'a relevé Béatrice Didier, la perception dynamique et revitalisante des vestiges situés dans la campagne tend même à "contaminer" la nature environnante, qui se trouve alors vivifiée.²⁸ Tandis que Chateaubriand observe autour des ruines des "herbes flétries" et des "moissons stériles", le narrateur de *Corinne* renverse totalement, dès les premières pages du chapitre consacré aux tombeaux, cette dynamique entre ruines et nature:

L'aspect de la campagne autour de Rome a quelque chose de singulièrement remarquable: sans doute c'est un désert, car il n'y a point d'arbres ni d'habitations; mais la terre est couverte de plantes naturelles que l'énergie 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.²⁹

Là où l'aspect semi-désertique constitue pour Chateaubriand un cadre immuable et stérile pour les ruines, il représente dans *Corinne* un point de départ à partir duquel le texte peut décrire différentes activités des plantes: se glisser dans les tombeaux, les décorer, se reproduire. La demeure même de Corinne à Tivoli, située au-dessus de la cascade et en face du temple de la Sibylle, offre un paysage dont le charme tient à la combinaison dynamique entre nature et ruine: les vestiges "se confondent avec les arbres, avec la nature", et en conséquence, "le paysage, de quelque point de vue qu'on le considérât, faisait tableau avec le temple qui était là comme le centre ou l'ornement de tout".³⁰

28 Béatrice Didier, "Mme de Staël et l'écriture du pinceau", art. cit., p. 120–121.

29 Germaine de Staël, *op. cit.*, p. 130.

30 *Ibid.*, p. 230.

Paysages picturaux

Si les ruines occupent une place importante dans les deux textes, et en particulier dans le *Voyage en Italie*, la peinture y joue également un rôle essentiel, au point que l'on puisse parler d'une véritable prégnance du pictural dans la perception de la campagne romaine chez Chateaubriand et Madame de Staël.

Bien sûr, la ruine en elle-même contribue à renforcer la dimension *pittoresque* d'un paysage naturel. Chateaubriand souligne ainsi, dans le *Génie*, le potentiel effet pittoresque des ruines: "Les ruines, considérées sous les rapports du paysage, sont plus pittoresques dans un tableau, que le monument frais et entier. [...] quand ces temples viennent à crouler, il ne reste que des débris isolés, entre lesquels l'œil découvre au haut et au loin les astres, les nues, les montagnes, les fleuves et les forêts".³¹ Ainsi, la description littéraire de paysages romains combinant ruines et nature s'inscrit dans une esthétique fortement "picturale".

Qui plus est, et comme l'a montré Philippe Antoine dans son étude sur les récits viatiques de Chateaubriand,³² le *Voyage en Italie* contient de nombreuses occurrences de termes connotés picturalement – tableau scène, peinture, point de vue, fond, pinceau. De même, on peut relever le souci qu'a Chateaubriand de construire certains paysages par lignes (horizontales et verticales), ainsi que par un étagement rigoureux des plans. Pour Antoine, ces procédés inspirés de l'art pictural s'inscrivent dans le débat qui rapproche peinture et littérature dans l'*ut pictura poesis*;³³ la poésie serait supérieure à la peinture, à condition de lui ressembler et d'aboutir à un morceau détachable, un paysage écrit qui est lui-même sa propre fin, une prose qui "se donne en spectacle".

31 François-René de Chateaubriand, "Effet pittoresque des ruines", *Le Génie du Christianisme*, tome II, op. cit., chapitre quatre, p. 42.

32 Philippe Antoine, *Les Récits de Voyage de Chateaubriand: contribution à l'étude d'un genre*, Paris, Champion et Genève, Slatkine, 1997, pp. 137–138 et 276–281. Voir aussi Alain Guyot, "Ce monceau de ruines ... Sens et fonction des descriptions dans la Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine", *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, n° 1, avril 1998, pp. 87–106.

33 Pour une réflexion d'ensemble sur cette tradition, voir Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis, Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e*, Paris, Macula, 1991 (1^{ère} édition anglaise en 1967).

Mais la démarche de Germaine de Staël, et surtout celle de Chateaubriand, dépassent cet aspect pictural relativement traditionnel du paysage littéraire. D'une part, les deux écrivains proposent un jeu plus complexe et plus profond sur les modalités picturales de traitement du paysage romain. D'autre part, la valeur picturale de la description paysagère n'est pas chez les deux auteurs envisagée seulement comme morceau détachable, mais aussi comme choix stylistique destiné à rendre compte d'une réalité qui semble, ontologiquement, tirée en direction de l'art.

Ainsi, Chateaubriand choisit à plusieurs reprises de décrire un paysage à travers un procédé de surcadrage, par exemple durant sa visite à Tivoli:

Le temple des Stoïciens est peu éloigné de la place d'Armes. Par l'ouverture d'un portique, on découvre, comme dans un optique, au bout d'une avenue d'oliviers et de cyprès, la montagne de Palomba, couronnée du premier village de la Sabine. À gauche du Poecile, et sous le Poecile même, on descend dans les *Cento-Cellae* des gardes prétorienne.³⁴

Il ne s'agit plus pour Chateaubriand, dans ce passage, d'utiliser simplement au sens métaphorique des termes tels que pinceau ou peinture, ou d'élaborer une description comme un "tableau autonome". L'auteur signale doublement, par le motif du cadre et par l'évocation d'un dispositif optique, la dimension picturale de son regard sur le paysage romain. On ne peut s'empêcher de penser, *mutatis mutandis*, à ce que Roland Barthes écrit au sujet de *Sarrasine* de Balzac: "Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même".³⁵

Le goût de Chateaubriand pour une perception surcadrée du paysage apparaît d'ailleurs déjà dans le chapitre du *Génie du Christianisme* consacré à la valeur pittoresque des ruines: les vestiges peuvent en effet susciter "un jeu de l'optique" par lequel "l'horizon recule, et les galeries suspendues en l'air se découpent sur les fonds du ciel et de

34 François-René de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 84

35 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 56.

la terre”.³⁶ Commentant cet extrait, Jean-Pierre Richard relève la dimension active de la ruine, qui “oblige l’étendue à s’écarter du spectateur”.³⁷ Mais il faut préciser que cette “activité” optique se traduit par un effet de cadrage, comme si la ruine devenait alors doublement pittoresque: en elle-même, comme élément du paysage, et comme “structure optique” qu’elle propose au regard de l’observateur.

Au procédé du surcadrage vient s’ajouter chez Chateaubriand et Germaine de Staël, et en particulier dans le *Voyage en Italie*, un goût prononcé pour l’immobilité des scènes décrites. L’auteur semble désireux de figer, du moins partiellement, l’univers qu’il évoque dans un temps suspendu, soulignant même le contraste entre éléments immobiles et mobiles:

Immédiatement au-dessus de la chute, un troupeau de bœufs, d’ânes et de chevaux s’est rangé le long d’un banc de sable: toutes ces bêtes se sont avancées d’un pas dans le Teverone, ont baissé le cou et ont bu lentement au courant de l’eau qui passait comme un éclair devant elles, pour se précipiter. Un paysan sabin, vêtu d’une peau de chèvre et portant une espèce de chlamyde roulée au bras gauche, s’est appuyé sur un bâton et a regardé boire son troupeau, scène qui contrastait par son immobilité et son silence avec le mouvement et le bruit des flots.³⁸

La scène est décrite dans une combinaison entre le mouvement de la chute d’eau et la fixité du groupe constitué par le paysan et les animaux, *tableau vivant* champêtre qui se donne d’autant mieux à saisir qu’il est figé sous le regard. Le paysage n’est plus alors simplement perçu comme “pittoresque”, mais plutôt comme directement “pictural”.

Madame de Staël, quant à elle, choisit dans *Corinne* de mettre en scène une extrapolation sur le paysage romain à partir de la description d’une toile réelle. La démarche ne consiste plus à envisager un “morceau” de nature comme tableau, mais à effectuer une description de paysage pictural afin de parler, indirectement, de la véritable campagne de Rome. Les tableaux évoqués appartiennent à la collection de

36 François-René de Chateaubriand, “Effet pittoresque des ruines”, *Le Génie du Christianisme*, tome II, op. cit., p. 42.

37 Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, op. cit., p. 67.

38 François-René de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 77.

Corinne, qui est accrochée non à Rome, mais de façon prédestinée dans sa maison de Tivoli. Après avoir présenté à Oswald plusieurs œuvres d'art, elle décrit trois paysages, en particulier une peinture inspirée de l'histoire romaine qui représente un épisode de l'histoire de Cincinnatus: "C'est tout le luxe du midi que vous verrez dans ce paysage, son abondante végétation, son ciel brûlant, cet air riant de toute la nature qui se retrouve dans la physionomie même des plantes".³⁹ Certes, Corinne stipule que la valeur du tableau tient avant tout au fait que "l'histoire et la poésie sont heureusement unies au paysage", mais la description qu'elle fait oublie vite le sujet de l'œuvre d'art (Cincinnatus et les consuls) pour s'étendre sur le paysage qui sert de cadre à la scène. Le commentaire de Corinne se "dégage" ainsi de la simple démarche "ekphrastique"; non seulement le nom du peintre et celui du tableau ne sont pas donnés par le texte (seule une note de l'auteur précise qu'il s'agit d'une réalisation du peintre anglais Wallis), mais la description dépasse le contexte précis de la toile, pour renvoyer plus largement au référent, la campagne du midi, sa végétation, son air et son ciel.

Chateaubriand va encore plus loin que Madame de Staël dans cette contamination du réel par la peinture: plutôt que de décrire la nature des environs de Rome par le biais d'œuvres picturales, il élabore des parallèles singuliers entre paysage peint et paysage naturel. La campagne romaine est ainsi dépeinte en passant par le "filtre" des paysagistes français travaillant en Italie au XVIIIe siècle – il évoque les "riants coteaux de Tibur et de Lucrétile, dont le seul génie français a pu retracer les grâces, et qui attendaient le pinceau de Poussin et de Claude Lorrain".⁴⁰

Mais surtout, Chateaubriand suggère à plusieurs reprises un lien entre la lumière de Rome et celle de l'art pictural. Il constate par exemple que la lumière romaine rappelle celle qui éclaire les salons de peinture: le jour "descendait presque toujours de la voûte ou des fenêtres percées très haut ; cette lumière perpendiculaire, si égale et si tranquille, avec laquelle nous éclairons nos salons de peinture, servait, si j'ose m'exprimer ainsi, servait au Romain à contempler le tableau

39 Germaine de Staël, , *op. cit.*, p. 237.

40 François-René de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 141.

de sa vie”.⁴¹ Le choix des termes crée une correspondance entre le réel romain et la peinture: la vie du Romain est un “tableau”, et la lumière éclaire Rome comme elle illuminerait une galerie de tableaux. Ce lien intrinsèque entre la lumière de Rome et la peinture transparaît clairement au début de la *Lettre à Fontanes*. Chateaubriand détaille la singularité des teintes de la campagne romaine (“une vapeur particulière”, des ombres qui ne sont “jamais lourdes et noires”, une “gradation insensible de couleurs”), et conclut: “Vous avez sans doute admiré dans les paysages de Claude Lorrain cette lumière qui semble idéale et plus belle que nature ? Eh bien, c’est la lumière de Rome !”.⁴² C’est l’art de Lorrain qui doit permettre au lecteur de cerner le plus précisément possible cette lumière si “particulière”.

Les différents procédés stylistiques “picturaux” employés par Germaine de Staël, et surtout par Chateaubriand, suggèrent un lien très intense entre l’art et la vie dans la campagne de Rome. Comme s’il s’agissait d’évoquer littérairement une réalité que l’on est non seulement habitué à voir à travers les arts – la peinture de Lorrain, Poussin –, mais qui possède ontologiquement une nature artistique. Se dégage ainsi des deux ouvrages une sorte de syllogisme: si tous les éléments romains ont un rapport à l’art, si Rome est à ce point une ville d’art, alors les paysages de la campagne romaine doivent être perçus comme des œuvres artistiques.

D’ailleurs, si l’on quitte un instant la campagne romaine pour la ville, on constate que l’univers pictural est si intimement rattaché à Rome qu’il contamine même les corps. Ainsi, dans une description du *Voyage en Italie*, l’auteur compare les habitantes de Rome avec des personnages et des statues antiques: “Elles rappellent par leur port et leur démarche les Clélie et les Cornélie ; on croirait voir des statues antiques de Junon ou de Pallas descendues de leur piédestal et se promenant autour de leurs temples”. Mais à cette première étape de la comparaison, déjà très importante par l’accent mis sur la potentielle dynamique des statues antiques,⁴³ à laquelle répondrait celle des Ro-

41 *Ibid.*, p. 85.

42 *Ibid.*, pp. 126–127.

43 Sainte-Beuve juge ainsi que cette dernière formule “achève et accomplit la pensée”, et qu’elle est la marque “du grand écrivain, qui ne laisse rien à dire après lui et qui ferme le cercle d’or” (*Chateaubriand et son groupe littéraire sous l’empire*, tome I, op. cit., p. 399).

maines, vient s'adjoindre un second commentaire: "on retrouve chez les Romains *ce ton des chairs* auquel les peintres ont donné le nom de *couleur historique*, et qu'ils emploient dans leurs tableaux".⁴⁴ Le mouvement entre le réel et l'art à Rome devient alors particulièrement complexe: ce n'est plus la peinture qui imite la nature, c'est la teinte des véritables corps qui se trouve définie, et même identifiée et nommée (la "couleur historique"), via une référence picturale. L'art permet de mieux voir et dire le réel romain.

Au souci que manifeste Chateaubriand "d'artialiser"⁴⁵ les habitants de Rome répond, dans le Livre II de *Corinne*, la célèbre scène de première apparition de Corinne, que la narration transforme progressivement en une figure artistique. Lorsque la protagoniste apparaît aux yeux d'Oswald sur un char tiré par quatre chevaux blancs, le narrateur débute sa description physique par un parallèle pictural: elle est vêtue "comme la Sibylle du Dominiquin, un schall des Indes tourné autour de sa tête, et ses cheveux du plus beau noir entremêlés avec ce schall". Quelques lignes plus loin, cette nature "artistique" s'enrichit encore d'une comparaison avec la statuaire antique: "sa taille grande, mais un peu forte, à la manière des statues grecques, caractérisait énergiquement la jeunesse et le bonheur". Enfin, lorsque Corinne monte les marches du Capitole, la métaphore de la Sibylle renvoie aussi bien à l'Antiquité qu'à la toile du Dominiquin: "La musique se fit entendre avec un nouvel éclat au moment de l'arrivée de Corinne, le canon retentit, et la Sibylle triomphante entra dans le palais préparé pour la recevoir".⁴⁶

Un bref et singulier épisode du *Voyage en Italie* illustre l'intensité extrême du lien entre art et perception de Rome. Évoquant la fin de sa première visite à Tivoli, Chateaubriand écrit: "Je n'ai pas quitté la *villa Adriana* sans remplir d'abord mes poches de petits fragments de porphyre, d'albâtre, de vert antique, de morceaux de stuc peint et de mosaïque".⁴⁷ Certes, l'auteur précise avoir "tout jeté" par la suite,⁴⁸

44 François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 130.

45 Pour reprendre la notion développée par Alain Roger, en particulier dans *Nus et paysages: essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978, et dans *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

46 Germaine de Staël, *op. cit.*, p. 52.

47 François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 89.

mais l'essentiel réside dans le désir, au cœur de la campagne romaine, d'une appréhension littéralement matérielle de l'art (sculptural et surtout pictural).⁴⁹ Face à d'autres ruines, Chateaubriand pense à l'immensité ou à la vanité du monde; ici, en revanche, prime une sensualité intime de la matière artistique, une sorte de goût fétichiste pour la relique artistique (le stuc du décor ou le morceau de mosaïque). Renversant le topos de la grandeur romaine, l'écrivain passe par un étonnant mouvement d'un paysage potentiellement grandiose à un paysage "apprivoisé" au creux de la main et dans la poche. Dans un des passages les plus célèbres du *Voyage en Italie*, l'auteur juge que "chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger".⁵⁰ En recueillant des fragments de la villa Adriana, Chateaubriand forge à sa sensibilité intérieure le paysage pictural romain "vu et aimé".

Paysages sonores

Le geste de Chateaubriand à Tivoli, qui combine les arts de la vue (peinture, sculpture) avec la sensualité du toucher, illustre non seulement l'importance des arts plastiques, mais aussi la perception multisensorielle du paysage champêtre par les deux écrivains. Et dans cette sensorialité complexe qui semble caractériser la campagne romaine, les sonorités jouent un rôle clé. Ainsi, dans l'esprit des travaux

48 Le désir de préserver un fragment d'œuvre d'art se retrouve dans *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, cette fois de façon pleinement assumée: "Je pris, en descendant de la citadelle, un morceau de marbre du Parthénon; j'avais recueilli un fragment de la pierre du tombeau d'Agamemnon; et depuis j'ai toujours dérobé quelque chose aux monuments sur lesquels j'ai passé". (François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, édition de J.-C. Berchet, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 187).

49 Durant la même visite à Tivoli, Chateaubriand est plus précis: "la villa Adriana a fourni quelques restes précieux de peinture: le peu d'arabesques que j'y ai vus est d'une grande sagesse de composition, et d'un dessin aussi délicat que pur" (*op. cit.*, p. 87).

50 François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 81.

d'Alain Corbin et de Jean-Pierre Gutton,⁵¹ peut-on parler de “paysages sonores” au sujet du *Voyage en Italie* et de *Corinne*.⁵²

Le début de la *Lettre à Fontanes* exemplifie bien cette importance du sonore. Si Chateaubriand utilise tout d'abord des métaphores picturales en annonçant qu'il va “peindre les dehors de Rome, ses campagnes et ses ruines”, en essayant de donner “une idée bien juste du tableau que présente la Campagne de Rome”, il enchaîne immédiatement non pas sur des éléments visuels, mais sur le silence qui se dégage de cette nature:

Figurez-vous quelque chose de la désolation de Tyr et de Babylone, dont parle l'Écriture ; un silence et une solitude aussi vastes que le bruit et le tumulte des hommes qui se pressaient jadis sur ce sol. On croit y entendre retentir cette malédiction du prophète: *Venient tibi duo haec subito in die unâ, sterilitas et viduitas*.⁵³

La construction de ce “paysage sonore” est complexe. Chateaubriand attribue tout d'abord au silence un qualificatif spatial (“vaste”), comme si ce silence se déployait dans tout l'espace champêtre. Jean-Pierre Richard a relevé l'importance, dans la perception chateaubrianesque du paysage, de la réverbération sonore.⁵⁴ Au cœur campagne romaine, ce n'est toutefois plus l'écho qui se répand à l'infini, mais une autre expérience auditive: l'absence de tout bruit. Dans un second temps, un jeu d'écho est effectivement mis en place, mais entre le silence et le bruit et entre le présent et le passé. Enfin, la citation du prophète Isaïe, que l'on pourrait entendre retentir dans la nature, nous fait passer du bruit à la parole, et à une parole sainte. Ce paysage sonore combine ainsi plusieurs temporalités, plusieurs types de sonorités, et il autorise même Chateaubriand à transformer une citation littéraire: la phrase latine n'est plus simplement insérée dans le texte, comme souvent dans le *Voyage en Italie*, mais elle est “mise en scène” comme malédiction qui résonnerait dans la campagne.

51 Alain Corbin, *Les Cloches de la terre*, Paris, Albin Michel, 1994; Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons de notre histoire. Essai sur la reconstruction du paysage sonore*, Paris, PUF, 2000.

52 Dans une récente intervention, intitulée “L'Orient par l'oreille”, Guy Barthelémy a souligné l'importance de la dimension sonore dans *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*.

53 François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, pp. 123–124.

54 Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, pp. 87–102.

Dans d'autres passages des deux textes, la valeur sonore du paysage est rattachée à une expérience sensorielle plus large. Cela est particulièrement frappant dans l'épisode des harpes éoliennes de *Corinne*:

En se promenant avec Corinne, Oswald s'aperçut que le souffle du vent avait un son harmonieux, et répandait dans l'air des accords qui semblaient venir du balancement des fleurs, de l'agitation des arbres, et prêter une voix à la nature. Corinne lui dit que c'étaient des harpes éoliennes que le vent faisait résonner et qu'elle avait placées dans quelques grottes du jardin, pour remplir l'atmosphère de sons aussi bien que de parfums. Dans cette demeure délicieuse, Oswald était inspiré par le sentiment le plus pur.⁵⁵

Non seulement la nature romaine a "une voix" qui se fait entendre lorsque le vent caresse les fleurs ou agite les arbres, mais Corinne accentue artificiellement, par le recours aux harpes éoliennes, la prégnance du sonore dans cet espace extérieur. L'immatérialité du vent qui balaie la campagne de Rome se traduit ainsi sensoriellement par une harmonie sonore. De plus, en camouflant les harpes, la protagoniste renforce l'impact de leurs sonorités surgies de nulle part, et qui en quelque sorte appartiennent à la nature romaine dans sa globalité.

On notera également la véritable synesthésie à l'œuvre dans ce paysage: les données auditives se combinent avec les parfums de la nature, avec certains éléments visuels (les fleurs, les arbres), et même avec la dimension quasi tactile du vent passant autour des cordes. Ainsi, au contraire du début de la *Lettre à Fontanes*, la dimension sonore de ce paysage staëlien n'est pas exclusive, elle ne cherche pas à s'affranchir des autres sens. Le paysage sonore se donne comme englobant, apte à accueillir des éléments visuels, olfactifs ou tactiles, dans une atmosphère idéale où "les parfums, les couleurs et les sons se répondent".⁵⁶

Mais l'aspect le plus frappant du sonore apparaît sans doute dans le *Voyage en Italie*, lorsque des éléments essentiellement sonores d'un paysage déclenchent chez Chateaubriand une réflexion intime et mnémonique. C'est par exemple le cas au moment où il arrive à Tivo-

55 Germaine de Staël, *op. cit.*, p. 230.

56 Charles Baudelaire, "Correspondances", *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 11.

li. Il s'agit, dans le *Voyage en Italie*, de sa première excursion hors de Rome, mais au lieu de proposer au lecteur une description visuelle de Tivoli et de la nature qui l'entoure, l'écrivain met en scène un autre type d'expérience sensorielle:

J'occupe une petite chambre à l'extrémité de l'auberge, en face de la cascade, que j'entends mugir. J'ai essayé d'y jeter un regard ; je n'ai découvert dans la profondeur de l'obscurité que quelques lueurs blanches produites par le mouvement des eaux. Il m'a semblé apercevoir au loin une enceinte formée d'arbres et de maisons, et autour de cette enceinte un cercle de montagnes. Je ne sais ce que le jour changera demain à ce paysage de nuit.

Le lieu est propre à la réflexion et à la rêverie: je remonte dans ma vie passée...⁵⁷

D'une part, l'accent est mis sur la dimension sonore de ce paysage vu par la fenêtre (le mugissement de la cascade). D'autre part, dans un contexte nocturne, la perception visuelle de Chateaubriand se trouve diminuée – bien que le regard du voyageur passe par l'encadrement pictural d'une fenêtre, seuls des "lueurs" et le contour d'une enceinte sont visibles. C'est donc en se confrontant à un paysage sonore très particulier, où il n'est plus question de synesthésies, mais au contraire d'une primauté de l'ouïe sur la vue, que la rêverie rétrospective de Chateaubriand peut se mettre en place.

Ce processus apparaît de façon encore plus claire dans le récit de la nuit suivante à Tivoli. Chateaubriand explique:

À une heure du matin, le vent soufflant avec violence, je me suis levé, et j'ai passé le reste de la nuit sur la terrasse. Le ciel était chargé de nuages; la tempête mêlait ses gémissements, dans les colonnes du temple, au bruit de la cascade: on eût cru entendre des voix tristes sortir des soupiraux de l'ancre de la Sibylle. La vapeur de la chute d'eau remontait vers moi du fond du gouffre comme une ombre blanche: c'était une véritable apparition.

Je me croyais transporté au bord des grèves ou dans les bruyères de mon Armorique, au milieu d'une nuit d'automne ; les souvenirs du toit paternel effaçaient pour moi ceux des foyers de César.⁵⁸

Les éléments visuels sont à nouveau imprécis: les nuages dans le ciel nocturne, et surtout la vapeur de la cascade, qualifiée d'ombre *blanche*. Cette formule oxymorique signale la singularité de cette "apparition"

57 François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 76.

58 *Ibid.*, pp. 80–81.

dans l'ancre de la Sibylle (une ombre qui est à la fois ténèbres et lumière), mais elle indique également le flou du spectacle perçu visuellement depuis la terrasse. Le paysage sonore est quant à lui très riche, deux sources auditives s'entremêlant: la tempête et la cascade. De plus, Chateaubriand personnifie ces éléments sonores – l'un gémit, l'autre fait entendre sa triste voix –, comme pour mieux les distinguer des données visuelles. Enfin, la scène se construit comme une sorte d'éveil progressif de l'ouïe vis-à-vis de la nature déchaînée.

Et tout comme dans le passage précédent, la combinaison d'une vision "floue" et d'une perception auditive intense débouche sur un surgissement visuel du passé intime, un surgissement dont l'intensité semble cette fois anticiper les anamnèses proustiennes.⁵⁹ Même si nous sommes à Tivoli, l'ombre blanche de la Sibylle ne guide pas le visiteur vers le futur. Bien au contraire, c'est l'enfance de Chateaubriand qui apparaît, dans une interaction entre la puissance sonore de la nature et la blancheur de la vapeur, qui fonctionne comme une sorte "d'écran".

Dans cette approche du paysage qui combine plusieurs sens, et qui place la subjectivité, voire la mémoire intime, de l'auteur ou des personnages face à l'espace naturel, Chateaubriand et Madame de Staël illustrent parfaitement l'émergence d'un voyage préromantique, où la sensibilité et l'individualité jouent un rôle central dans l'appréhension de la campagne romaine, alors même que cet espace renvoie à l'univers classique – à la fois les monuments de Rome, son Histoire, et la peinture française de Claude Lorrain et Nicolas Poussin. L'écrivain n'est désormais plus le voyageur-philosophe du XVIII^e siècle, dont la démarche est dominée par un regard objectif et par un souci didactique ou encyclopédique,⁶⁰ mais un voyageur dont l'imagination face à la nature romaine constitue une donnée essentielle. Comme Chateaubriand l'exprime déjà dans sa *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* (1795), "le paysage a sa partie morale et intellec-

59 Voir Jean-François Perrin, "Le récit de réminiscence avant Proust", *Poétique*, n° 102, avril 1995, pp. 193–213.

60 Que l'on songe aux préliminaires de Denis Diderot à son *Voyage en Hollande* de 1774: "Et surtout, méfiez-vous de votre imagination et de votre mémoire. L'imagination dénature, soit qu'elle embellisse, soit qu'elle enlaidisse" (*Voyage en Hollande, Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Société encyclopédique française et Club français du livre, 1971, p. 334).

tuelle comme le portrait; il faut qu'il parle aussi, et qu'à travers l'exécution matérielle on éprouve ou les rêveries ou les sentiments que font naître les différents sites".⁶¹

Revenant dans les *Mémoires d'outre-tombe* sur les charmes des alentours de Rome, Chateaubriand relève que si Poussin et Lorrain "ne disent pas un mot de la campagne romaine" dans leurs lettres, "leur pinceau parle", mieux même que les peintres italiens. En conséquence, "chose singulière, ce sont des yeux français qui ont le mieux vu la lumière de l'Italie".⁶² Au même titre que ces peintres, c'est un auteur de l'hexagone, ainsi que la plus française des écrivains helvétiques, qui ont su les premiers peindre avec leur plume les charmes de la campagne romaine, et en rendre toute la complexité sensorielle.

61 François-René de Chateaubriand, *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* (1795), *Correspondance générale*, t. I, op. cit., p. 70.

62 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, op. cit., p. 255.

Abstract

In this article, I focus on the representation of the Roman countryside in two texts of the early nineteenth century: *Le Voyage en Italie* by François-René de Chateaubriand and the novel *Corinne* by Germaine de Staël. These two writers were among the first to concentrate on the beauty of the Roman countryside, and my aim here is to show that they share several characteristics in their descriptions of this landscape and that their approach to the Roman landscape exemplifies a new pre-romantic sensitivity. The latter combines classical cultural heritage (especially the pictorial tradition of Poussin and Lorrain) with a very personal imagination. First, I examine the role of the ruins in the Roman countryside depicted in the two books. In this way I demonstrate that Chateaubriand and de Staël modify the eighteenth century's literary topos of the ruin, by integrating the fragments of the past in a wider perception of the natural landscape. Secondly, I analyze the essential influence of painting, thematically and stylistically, on the literary construction of the pastoral Roman landscape. Finally, the question of sound is addressed as being essential to both writers' perception of the Roman landscape.

