



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale

Filologia Moderna

Francesistica – Italianistica

Percorso binazionale - Doppio titolo



Université Grenoble Alpes

UFR de Langues étrangères

Master Langues, Littératures et in Civilisations

Étrangères et Régionales.

Études italiennes - Études Françaises

Double diplôme international

Voyage au féminin: L'Italie racontée par la marquise
Margherita Boccapaduli (1735-1820) et la peintre
Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842)

Téa Socquet-Juglard

Relatrice:

Prof.ssa Marika Piva

Directrice:

Mme Laura Fournier-Finocchiaro

Matricola: 2096077

N° étudiant: 11924154

Anno accademico 2023 – 2024

REMERCIEMENTS :

Je tiens à remercier chaleureusement mes deux directrices de mémoire, Madame Fournier-Finocchiaro et Madame Piva, qui m'ont épaulée tout le long du processus de travail.

Merci à Gilles Bertrand, Ylenia De Luca et Louise Arnoux-Maillet pour les premières pistes bibliographiques.

Un grand merci à ma famille et mes amis pour le soutien émotionnel, ainsi qu'à Romain et Laura pour l'aide informatique.

In fine, un pensiero speciale ai miei compagni della binazionale che mi hanno dato il coraggio di raggiungere questo traguardo. Grazie di cuore.

TABLE DES MATIÈRES :

REMERCIEMENTS :	2
TABLE DES MATIÈRES :	3
ABSTRACT	7
INTRODUCTION :	9
PREMIÈRE PARTIE – VOYAGE ET VOYAGE FEMININ	12
CHAPITRE 1 : À propos du voyage	12
I - Vertus du voyage	12
1. Étymologie et définitions de « voyage ».....	12
2. Transformer l'homme par le voyage	13
2.1. Le voyage comme travail physique et mental	13
2.2. Le voyage moderne comme exercice d'une liberté individuelle	14
2.3. Le voyage comme une fuite... pour se retrouver	15
II - Sur les traces du voyage	16
1. Des voyages pluriels	16
1.1. Typologie des voyageurs	16
1.2. Des motivations diverses	16
1.3. Amélioration des conditions de voyage	18
III - Le Grand Tour, une institution	19
1. Définitions	19
2. Le voyage en Italie, un cas d'école	20
3. Du voyage académique au voyage sentimental	22
IV - Voyage et littérature	24
1. Les récits de voyage : origines et définitions	24
2. Genres et sous-genres	26
2.1. La correspondance en voyage	26
2.2. Carnets et journaux de voyage	27
3. Questions stylistiques	28
3.1. Le récit de voyage : un art du compromis ?	28
3.2. Entre fiction et réalité	30
3.3. Vers une uniformisation du genre ?	32
CHAPITRE 2 : Femmes voyageuses	34
I - Contexte	34

1. Histoire du voyage féminin	34
2. Les femmes sur les routes : un difficile voyage	37
3. Typologie de voyageuses	40
II - Un style « féminin »	42
1. L'émergence des écrits féminins sur la scène littéraire	42
2. Peut-on parler d'une « écriture féminine » ?	45
III - Thèmes et genres « féminins »	51
1. Thèmes « féminins »	51
2. Genres et sous-genres	53
2.1. Correspondances	54
2.2. Journal	57
DEUXIÈME PARTIE : ÉLISABETH VIGÉE LEBRUN ET MARGHERITA	
BOCCAPADULI	60
CHAPITRE 3 : Élisabeth Vigée Le Brun, entre exil et Grand Tour	60
I - Une peintre « révolutionnaire »	60
1. Éléments biographiques	60
2. Après l'exil : le difficile retour	61
II - De peintre à écrivain : les <i>Souvenirs</i>	64
1. Genèse des <i>Souvenirs</i>	64
2. Les <i>Souvenirs</i> : une œuvre autographe ?	66
3. Contenu et structure des <i>Souvenirs</i>	67
4. L'artiste en voyage	68
III - Considérations stylistiques	69
3. Le genre particulier des mémoires	72
3.1. Mémoires et histoire	72
3.2. Les <i>Souvenirs</i> : mémoires d'une artiste ?	74
CHAPITRE 4 : Margherita Boccapaduli, l'Italie vue par une dame romaine	78
I - Une noble romaine « anonyme » dont les mémoires ont été « restituées »	78
1. Éléments biographiques	78
2. « Une marquise en voyage » (1794-1795), du Nord au Sud	80
II - Contexte historique et culturel : la formation culturelle de l'aristocratie romaine au XVIII ^e siècle	84
1. La formation intellectuelle de la marquise et ses salons	84
2.2. L'amitié avec Alessandro Verri et l'ouverture sur l' <i>Illuminismo lombardo</i>	89
CHAPITRE 5 : Analyse comparée des récits de la marquise Boccapaduli et d'Élisabeth Vigée Lebrun	92
I - Deux récits de voyages ancrés dans la tradition viatique	92
1. Entre nature et paysages	92

2. Les grandes villes	97
3. Arts et patrimoine culturel	101
II. Des récits sociologiques	104
1. Rapporter les coutumes	104
2. Intérêt pour les traditions féminines	109
3. Déconstruire ou alimenter les préjugés	113
III. La place du « je » entre les lignes	119
1. Subjectivité de l'écriture	119
1.2. Vigée Lebrun, la nostalgique	124
2. Stratégies littéraires	126
3. Conseils aux voyageurs : quelle portée pour les deux œuvres ?	130
CONCLUSION	133
BIBLIOGRAPHIE	136

ABSTRACT

E se il Grand Tour non fosse stato solo una pratica maschile?

Questo studio si propone di ritracciare la storia del viaggio femminile attraverso il prisma della letteratura francese e italiana dell'Ottocento. Chi sono le viaggiatrici che hanno segnato questa tappa della storia del viaggio? Si può parlare in questo ambito di una cosiddetta scrittura femminile? In che modo le donne si sono appropriate del genere dell'odeporica?

L'Ottocento, secolo romantico per eccellenza, ha introdotto una nuova percezione del viaggio, centrata sull'individualità del viaggiatore. Questa evoluzione dei costumi ha permesso alle donne di farsi strada nel campo della letteratura odeporica, liberandosi dai vincoli dell'epoca. Le donne si sono affermate sulla scena letteraria, condividendo un nuovo punto di vista sul viaggio, influenzate anche da Germaine de Staël e dal suo romanzo *Corinne ou l'Italie*.

Soffermandoci sull'esempio canonico del Tour d'Italia, proponiamo un confronto tra Francia e Italia attraverso i racconti di viaggio della pittrice Élisabeth Vigée Lebrun e della marchesa Boccapaduli, con il fine di individuare delle caratteristiche comuni ed estendibili a un corpus allargato. Studiando il diario di viaggio della marchesa romana Boccapaduli (1794-1795), insieme ai *mémoires* della pittrice Élisabeth Vigée Le Brun (1789-1792), si cercherà di mostrare in che modo le due scrittrici parlano dell'Italia e come, a modo loro, contribuiscono ad arricchire la tradizione letteraria del Grand Tour.

La marchesa Boccapaduli esplora il proprio paese non ancora unito mentre Élisabeth Vigée Le Brun sfugge dal proprio, in preda ai tormenti rivoluzionari. Per tutte e due, il viaggio sarà una fonte di ispirazione, e un'occasione per definire la propria identità di scrittrici. Dopo un richiamo alla nascita del Grand Tour e le sue varie declinazioni, ci interesseremo più nel dettaglio ai racconti di viaggio e alla figura della viaggiatrice-scrittrice. L'ultima parte sarà dedicata allo studio comparato dei *Souvenirs* di Vigée Lebrun e del *Diario* di Margherita Boccapaduli.

Parole chiavi : letteratura di viaggio, Italia, odeporica, grand tour, viaggiatrici, romanticismo, letterature comparate, esilio, identità, scrittura femminile, Ottocento

INTRODUCTION :

Alors que voyager n'a jamais été aussi simple – on peut réserver un billet d'avion en un simple clic – une prise de conscience à contre-courant se fait ressentir chez la population : l'envie de ralentir, de mener un voyage « conscient », souvent décrit sous le terme de *slow travel*. Ce concept anglo-saxon se caractérise par le fait de prendre le temps de ralentir afin d'apprécier et d'envisager le voyage dans sa globalité, de la préparation, au premier déplacement, au voyage effectif et à la sensation éprouvée une fois de retour chez soi : vivre le voyage dans tout ce qu'il implique, du planifié à l'imprévu, de nos attentes à l'inattendu.

Cette ode à la reconnexion à soi et à la nature n'est pas nouvelle et faisait déjà l'objet du combat romantique au XVIII^e siècle, centré sur la sensibilité de l'humain et son rapport à son environnement ; cela se traduisait notamment par la pratique séculaire du Grand Tour.

Bien qu'il en tire son nom, le « Grand Tour » du dix-huitième siècle n'avait rien à voir avec le tourisme de masse que l'on connaît aujourd'hui. Démocratisé par les aristocrates britanniques, cette tradition consistait pour les jeunes nobles au sortir de l'adolescence à sillonner les routes de l'Europe pour enrichir leur culture artistique et littéraire, accompagnés le plus souvent d'un précepteur, chargé de contrôler que le jeune voyageur restait dans le droit chemin. Ce voyage avait pour but la formation intellectuelle mais avait également une valeur initiatique, cette expérience symbolisant le passage à l'âge adulte. La destination de prédilection était l'Italie, réputée pour ses arts et sa formation intellectuelle et artistique et popularisée par les nombreux récits de voyage sur le sujet.

Pratique courante chez l'aristocratie – du moins chez la gent masculine –, le Grand Tour conservait encore une dimension « mystique », même après la fin du voyage. Que ce soit au cours même du voyage par le biais de correspondances ou une fois de retour parmi les siens, la « relation de voyage », racontée oralement ou couchée sur papier constituait une étape presque obligée du processus. En effet, cela permettait à ceux qui n'avaient pas la

chance de partir de pouvoir prendre part au voyage, mais ce compte rendu servait également d'exercice littéraire à des aspirants écrivains.

Cependant, un point d'ombre demeure : où sont les femmes dans ces multiples récits ? En effet, bien que les femmes apparaissent dans ces récits, en tant que figures secondaires qui accompagnent le voyageur, elles sont rares à prendre la plume pour s'emparer du sujet.

Au cours de cette étude, nous retracerons la pratique du Grand Tour et du récit de voyage sous toutes ses formes pour en identifier ses principales caractéristiques, afin de nous intéresser ensuite plus précisément aux récits de voyage féminin et ses enjeux. La seconde partie de ce travail portera sur une étude comparée de deux récits de voyage féminins : les journaux de voyage de la marquise Margherita Boccapaduli et les mémoires de la peintre Élisabeth Vigée Lebrun. Toutes les deux optent pour l'Italie, la destination de prédilection de l'époque, ce qui nous permettra d'envisager ces deux sources sous le prisme de la tradition du « Tour d'Italie ».

Les profils des deux autrices sont très différents. Élisabeth Vigée Lebrun part pour l'Italie dans une situation de crise ; quand la Révolution française éclate en juillet 1789, la jeune peintre au service de la Cour se voit obligée de partir pour sauver sa peau et sa famille. En tant qu'artiste, elle se tourne naturellement vers l'Italie pour sa richesse culturelle et artistique. Mais ce n'est que des années plus tard, à la fin de sa vie, à presque quatre-vingt-ans, que celle-ci s'attelle à ses mémoires, qui vont donner naissance aux *Souvenirs* (1835-1837), compilation en trois tomes des trois grandes phases de sa vie : sa vie à Paris avant la Révolution, son départ pour l'Italie et son tour d'Europe auprès des grandes Académies d'art et enfin son retour à Paris. Ses mémoires sont donc une rétrospective de sa vie et non un simple « récit » pour rendre compte de ses voyages.

Quant à la marquise Boccapaduli, romaine d'origine, elle décide à soixante ans de faire le tour de l'Italie, libérée de toute obligation familiale. Elle débutera son « Tour d'Italie » par un voyage à Rome, Turin, Milan et Florence en 1794, suivi d'un deuxième voyage l'année suivante, cette fois-ci jusqu'à Naples, afin d'explorer le Sud de la péninsule. Le regard porté par la marquise est différent de celui de Vigée Lebrun car elle raconte son voyage en tant que romaine et italienne « en devenir ». Lorsqu'elle rédige son journal en 1794, l'Italie n'était pas encore unifiée et cela a donc des influences sur la nature de son

voyage, la marquise est considérée alors comme une « étrangère », au même titre que Vigée Lebrun.

Par le biais de cette étude, nous allons analyser le regard des deux voyageuses sur l'Italie et dans quelle mesure toutes deux participent à enrichir la tradition littéraire du Grand Tour.

Peut-on réellement parler dans leur cas de récits de voyage ? Reprennent-elles les stéréotypes du Grand Tour ou au contraire s'en distancent-elles ? Que disent-elles sur les conditions des femmes à l'époque et des femmes en voyage ? Nous tâcherons de répondre à ces questions à travers cette étude.

PREMIÈRE PARTIE – VOYAGE ET VOYAGE FEMININ

CHAPITRE 1 : À propos du voyage

I - Vertus du voyage

1. Étymologie et définitions de « voyage »

Qu'entendons-nous par « partir en voyage » ? Le voyage est-il seulement associé à la découverte de l'inconnu et au dépaysement face à un quotidien monotone ou revêt-il d'autres significations ? Du voyage « de nécessité » à la tradition du Grand Tour, comment le voyage a-t-il été perçu au fil des siècles pour devenir aujourd'hui une pratique courante et valorisée en société ?

Tout d'abord, revenons sur l'étymologie du mot. Le substantif « voyage » proviendrait du provençal *viatge* et de l'ancien français *veiage* (pèlerinage, croisade ¹), lui-même issu du latin *viaticum*, qui regroupe toutes les provisions nécessaires au voyage, mais également ce qu'on en ramène, dans un contexte militaire par exemple. Enfin, par extension, en bas latin, il prend le sens de « via, chemin »². Cette pluralité des termes est intéressante car toutes les définitions regroupent finalement toutes les étapes du voyage : sa préparation, le voyage en lui-même et ce qu'on en retire. Aujourd'hui, le terme désigne le fait d'aller d'un lieu à un autre, même si sa manifestation peut prendre des formes très diverses : une migration, un pèlerinage, un voyage de nocces...

Elisabetta Serafini et Antonietta Angelica Zucconi, dans la revue *Genesis* reprennent ainsi la définition de l'encyclopédie *Treccani* pour définir le voyage moderne : « l'andare da un luogo ad altro luogo, per lo più distante, per diporto o per necessità, con un mezzo

¹ Définition du *Larousse étymologique*, dictionnaire de poche de la langue française, Librairie Larousse, Paris, 1971.

² Définition du *Gaffiot de poche TOP*, Hachette-Livres, Paris, 2001.

di trasporto privato o pubblico (o anche, ma oggi raramente, a piedi)³» Dans cette définition, c'est la notion de déplacement qui est avant tout mise en avant, puis la distance, le motif et le moyen de transport. On remarque une perte de sens du mot depuis sa conception antique. En effet, pour le héros antique, le voyage était bel et bien une véritable épreuve et cette conception a perduré pendant des siècles.

2. Transformer l'homme par le voyage

2.1. Le voyage comme travail physique et mental

Eric J. Leed, dans *La mente del viaggiatore*⁴, revient sur l'étymologie du mot « expérience » qui est souvent associée au voyage. La racine **per* serait issue de l'indoeuropéen et signifierait « tenter », « mettre à l'épreuve », « risquer ». Le terme aurait également d'autres significations comme le fait de « traverser un espace », « rejoindre une destination » ou encore « aller au dehors ». Ainsi, le voyage associé à l'expérience serait un moyen de mettre à l'épreuve l'individu en le sortant de sa zone de confort et ainsi fortifier son mental. Il s'agirait alors d'une expérience personnelle qui induit un changement profond, une transformation, au-delà du déplacement en lui-même.

Le voyage comme expérience de transformation de l'individu n'est pas une idée nouvelle. À l'origine, il a longtemps été associé à une punition et à un motif de souffrance physique et mentale. Chez les Antiques, le fait d'avoir survécu au voyage était le signe d'une valeur physique et morale et prouvait la bravoure du héros. Le voyage ferait ainsi ressortir les qualités les plus nobles du héros et conforterait sa place parmi les plus grands. Dans la littérature de voyage occidentale, le premier départ est celui de Gilgamesh, roi d'Uruk, en Mésopotamie, qui se met en quête de l'immortalité pour venger la mort d'un ami. L'épopée de Gilgamesh, d'abord transmise oralement, est ensuite transcrite sur des tablettes aux environs de 2000 avant J.-C et constitue un des récits de voyage les plus anciens⁵.

³ Elisabetta Serafini, Antonietta Angelica Zucconi, « Viaggi e genere: un'introduzione », *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche*, n. 22/1, 2023, p. 7.

⁴ Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'odissea al turismo globale*, Il Mulino, Milan, 2007.

⁵ Florence Braunstein, « Epopée de Gilgamesh », *Encyclopedia Universalis*, consulté le 14/09/2024 :

2.2. Le voyage moderne comme exercice d'une liberté individuelle

Contrairement au voyage antique, le voyage de la modernité est davantage l'exercice d'une liberté individuelle au service de la découverte⁶. Selon Leed, cette liberté proviendrait de l'aspect indéterminé et hasardeux de ce nouveau type de voyage : « L'indeterminatezza del vagabondaggio [...] è per i romantici la fonte di quella libertà che dà valore al viaggio »⁷.

L'association du voyage à la liberté a des racines médiévales, où le voyage était permis uniquement aux hommes libres, qui avaient le droit de porter les armes et de voyager. Leed rapporte dans son livre la coutume médiévale du seigneur qui, souhaitant libérer son serf, devait prêter serment à l'église ou au tribunal, lui donner une lance et une épée et l'escorter jusqu'à un croisement, symbole de la croisée des chemins et de la pluralité des voies qui s'offraient à lui. L'association entre mobilité et autonomie, départ et liberté, devient alors un élément constitutif de la culture européenne, par le concept de l'homme libre et du développement humain par l'autonomie.

Mais qui dit liberté de choisir dit aussi incertitude. Dans son ouvrage *Il viaggio iniziatico*⁸, Emanuele Trevi définit la notion de voyage comme un vagabondage initiatique. Le terme « vagabond » serait un dérivé du latin *vagus*, avec une double acception. Le premier sens serait « incertain, indéterminé » et le second sens, par extension, serait « ce qui est désiré, aimable, plaisant ». Il y aurait alors deux sens différents au terme *vagare* (vagabonder) : d'abord l'aspect négatif d'un manque d'objectif précis mais également l'aspect positif de la recherche d'un but. Enfin, le terme *errare* (errer) désigne également un parcours sans destination précise, comme pour le vagabondage, mais fait référence également à une erreur : vagabonder, c'est aussi choisir des chemins détournés.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/epopee-de-gilgamesh/>

⁶ Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'odissea al turismo globale*, op.cit.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ Emanuele Trevi, *Il viaggio iniziatico*, Rome-Bari, Laterza, 2013.

2.3. Le voyage comme une fuite... pour se retrouver

Dans son livre *Viaggiatrici : lo sguardo delle donne sul mondo*, Manuela Scaramuzzino envisage le voyage comme un mouvement qui est à comprendre de son lancement à son arrivée car tout son processus est synonyme de transformation⁹. Le voyage permet de porter un nouveau regard sur le réel qui, au regard des nouvelles expériences traversées, nous paraît alors différent.

Eppure il viaggio è un tema universale, evocatore di importanti metafore; è ricerca, trasformazione ed educazione alla tolleranza. La storia del viaggio è la storia del passaggio dalla necessità di arrivare ad una metà, alla libertà di raggiungerla; è storia di un movimento dal noto verso l'ignoto e di un ritorno al noto con una consapevolezza nuova¹⁰.

Le voyage serait une perturbation du quotidien, qui développerait une nouvelle sensibilité vis-à-vis du réel qui nous apparaîtrait « sous une lumière diverse et surprenante »¹¹. L'auteur utilise aussi l'image scientifique de « perte » et « d'apport » qui s'équilibrent pour décrire le voyage : le voyageur, en sortant de sa communauté d'appartenance, découvre ce qui l'unit à celle-ci ou au contraire l'en éloigne. Leed poursuit en ce sens en citant l'historien Paul Fussell¹²:

Perché viaggiare è così entusiasmante? In parte perché scatena il brivido della fuga... La fuga è fuga... dall'identità familiare del viaggiatore, e tra estranei è possibile provare come un costume un nuovo senso di se stessi¹³.

Ainsi, le voyage est perçu comme une reconnexion à soi-même par la distanciation de ce qui nous est familier, pour ensuite se retrouver. Après avoir abordé les

⁹ Manuela Scaramuzzino, *Viaggiatrici: lo sguardo delle donne sul mondo*, Effatà Editrice, Cantalupa, 2020.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹² Paul Fussell, *Abroad, British Literary traveling between the wars*, Oxford University Press, 1982.

¹³ Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'odissea al turismo globale*, op.cit., p. 13.

différentes origines du terme « voyage », nous analyserons ses évolutions sociales et historiques.

II - Sur les traces du voyage

1. Des voyages pluriels

1.1. Typologie des voyageurs

Il est difficile d'établir une typologie des voyageurs car ceux-ci peuvent venir de milieux différents. Eric Leed insiste sur la diversité du voyage et des voyageurs : en effet, le voyage répond à de nombreux contextes différents. Au XVII^e siècle, les voyageurs pouvaient aussi bien être des gens fortunés et cultivés que des artisans, guerriers, négociants ou scientifiques. Les deux tendances qui s'opposaient alors étaient le voyage pour le plaisir contre celui de la nécessité¹⁴. Le XVIII^e siècle accueille une nouvelle typologie de voyageurs avec l'émergence des femmes sur les routes. Des écrivaines comme Madame du Boccage ou Lady Montagu contribuent à donner une place à la voix des femmes jusqu'alors éclipsée, instituant un nouveau genre d'écriture.

1.2. Des motivations diverses

La typologie de voyageurs s'enrichit avec le temps, de même que les motivations de déplacement, souvent d'aspect pratique : commerce, pèlerinages, voyage d'études... Entre le XVI^e et le XVIII^e siècle émerge également le voyage philosophique, on découvre alors des îles et des peuples inconnus. Le voyageur se positionne en tant qu'observateur de la nature et de l'homme, il voyage surtout pour voir et connaître le monde. Le voyage

¹⁴ Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'odissea al turismo globale*, op.cit.

devient une expérience formatrice dans l'éducation des jeunes gens de la noblesse européenne. Au XVII^e siècle, s'affirme le Grand Tour, qui s'inspire de la tradition du voyage chevaleresque où le chevalier part poursuivre une quête. Le jeune noble, lui, va se déplacer entre les différentes cours et lieux de pèlerinage en effectuant une sorte de « pèlerinage académique » puisqu'il part compléter sa formation à l'étranger dans les plus grands centres culturels de l'époque comme Paris ou Bologne¹⁵.

L'historien Gilles Bertrand, dans son ouvrage *Le Grand Tour revisité*, revient sur les motivations des voyageurs. Les raisons de la mobilité étaient différentes, il pouvait s'agir aussi bien d'un déplacement professionnel, que d'un voyage de terrain pour acquérir des connaissances directes sur place ou d'un voyage personnel, en quête d'introspection. Ces voyages ne concernaient pas seulement les nobles aristocratiques mais également les philosophes, les artistes ou les officiers. Le voyage avait pour but de sortir de l'ordinaire pour se confronter à la réalité de leurs connaissances livresques :

Tout en reconnaissant dans les églises, les salons, les cabinets de curiosité ou les bibliothèques d'Italie un univers que leur éducation leur avait rendu familier, les voyageurs lettrés ne se trouvaient plus dans leur lieu de vie habituel et attendaient du séjour au-delà des Alpes qu'il leur apporte un plus, une différence par rapport au cours normal de leur existence¹⁶.

Cependant, l'objectif du voyage variait selon les milieux sociaux. Pour les jeunes aristocrates, le but était purement éducatif alors que les jeunes filles issues de la haute-bourgeoisie, suivaient plutôt la famille, ou bien voyageaient pour des questions de santé ou dans un but professionnel. Attilio Brilli, dans son essai *Quando il viaggio era un'arte*¹⁷, reprend ainsi la citation de Samuel Rogers en 1820, issue de son guide *Italy*¹⁸ :

Il nostro è un paese di viaggiatori, come d'altronde è sempre stato con il contributo di ogni ceto dal milord con tanto di seguito, a colui che ha per compagno soltanto la

¹⁵ Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'odissea al turismo globale*, op.cit.

¹⁶ Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, Ecole française de Rome, 2020, p. 1.

¹⁷ Attilio Brilli, *Quando il viaggio era un'arte: il romanzo del Grand Tour*, Il Mulino, Milan, 2017.

¹⁸ Samuel Rogers, *Italy, a poem*, Londres, 1823.

sua ombra. Nessuno ha bisogno di accampare scuse: se uno è ricco, viaggia per divertirsi; se povero, per tirarsi su di morale; se è malato, per guarire; se è dedito agli studi, per imparare; se colto, per trovar svago dall'applicazione⁹.

1.3. Amélioration des conditions de voyage

Au cours du XVIII^e siècle, le voyage revêt une connotation différente. Attilio Brilli, dans son ouvrage *Quando il viaggio era un'arte*²⁰ revient sur le progrès des conditions de voyage. Le XVIII^e siècle est marqué par de grandes transformations, liées entre autres au nombre de voyageurs en augmentation constante. Cela se caractérise par une meilleure qualité des routes et des moyens de transport mais également des itinéraires enrichis grâce à de nombreux guides. Brilli développe son propos dans un autre ouvrage, *Le viaggiatrici del Grand Tour*²¹, en expliquant que les structures d'accueil des voyageurs se développent à leur tour, comme la sécurité des routes avec, par exemple, la construction de ponts ou de systèmes d'accueil aux frontières. Les villes bénéficient aussi de l'éclairage public et les rues sont élargies. Au passage du XIX^e siècle, on observe une nouvelle façon de voyager : on privilégie les voitures avec voituriers et les transports publics plutôt que privés. Grâce au développement des routes et des moyens de transport, ce qui était autrefois lointain paraît accessible et un changement s'opère alors dans l'inconscient collectif. Plus vite, plus loin, le voyage devient une course de vitesse et le voyageur un conquérant, rêvant de visiter la Terre entière.

¹⁹ Attilio Brilli, *Quando il viaggio era un'arte: il romanzo del Grand Tour*, op.cit., p. 85.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Attilio Brilli; Simonetta Neri, *Le viaggiatrici del Grand Tour*, il Mulino, Milan, 2020.

III - Le Grand Tour, une institution

1. Définitions

De cette fièvre du voyage naît l'entreprise du Grand Tour, une pratique démocratisée d'abord par la noblesse britannique consistant à faire un « tour » d'Europe pour se former intellectuellement dans les grandes capitales. Plébiscité principalement par les jeunes nobles, il constitue l'étape ultime de la formation académique. Phénomène apparu au XVI^e siècle, le Grand Tour connaît son apogée au XVIII^e siècle, en pleine époque romantique. Le voyage devient alors aussi un remède au « mal du siècle » qui touche les jeunes romantiques en proie à la nostalgie d'un passé qui n'est plus²².

Le Grand Tour était le voyage éducatif par excellence, il se développe entre le XVII^e et le XVIII^e siècle parmi les aristocrates et les bourgeois du nord et centre de l'Europe, jusqu'en Italie et Grèce, qui souhaitent parfaire leur connaissance de la culture gréco-latine. Ce voyage était considéré comme éducatif, les jeunes gens – majoritairement des hommes – avaient entre seize et vingt-deux ans, le voyage étant considéré comme une part de l'éducation dans les bonnes familles. L'objectif du voyage était que le jeune homme gagne en indépendance et en capacité de commandement, mais aussi qu'il apprenne à entrer en contact avec les autres, les populations étrangères, ou les familles nobles locales²³.

Attilio Brilli s'est interrogé sur l'étymologie du Grand Tour : le terme reprend l'anglais *tour* qui s'oppose aux autres termes rattachés au voyage comme *travel* (voyage) ou *journey* (traversée, escale) davantage lié au langage maritime. Le terme *tour* induit l'idée de parcourir un territoire en partant et en arrivant au même point²⁴. Gilles Bertrand décrit quant à lui le Grand Tour en opposition au vagabondage et à l'errance, qui se basent sur l'incertitude, tandis que le Grand tour est un type de voyage codifié qui laisse peu de place aux digressions. Gilles Bertrand parle alors d'une « aventure aux risques calculés »²⁵. En

²² Attilio Brilli, *Quando il viaggio era un'arte*, op.cit.

²³ Simonetta Ulivieri, *Il viaggio al femminile come itinerario di formazione identitaria*, Franco Angeli, Milan, 2016.

²⁴ Attilio Brilli, *Quando il viaggio era un'arte*, op.cit.

²⁵ Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, op.cit.

effet, en général le jeune homme qui entreprenait de faire un Grand Tour était accompagné d'un précepteur, chargé de « surveiller sa vertu ».

Le voyage du Grand Tour du XVIII^e siècle s'inscrit alors en opposition avec les voyages antiques, marqués par la souffrance, nécessaire pour « purifier » le héros. Dans cette nouvelle optique plus moderne, le voyage ne serait plus une souffrance mais une liberté. Gilles Bertrand parle de « l'exercice d'une liberté du moi » :

Rompant avec le poids de fatalité et de souffrance qui caractérisait le voyage des héros de l'Antiquité, il est parfois vécu sur le registre de la pénitence et répond à un besoin de purification, dont témoignent les pèlerinages. Mais il manifeste avant tout, et le cas de l'Italie est exemplaire à cet égard, un acte volontaire, l'exercice d'une liberté du moi²⁶.

Cependant, le voyage de jeune homme reste très codifié, il doit répondre à des critères précis : des itinéraires préétablis, la compagnie d'un précepteur – chargé de surveiller sa moralité et l'introduire dans les milieux propices à son épanouissement intellectuel.

2. Le voyage en Italie, un cas d'école

Gilles Bertrand a analysé le choix de l'Italie comme première destination des voyageurs du Grand Tour. Au XVIII^e siècle, l'Italie a un statut particulier : bien avant les campagnes d'Italie de 1796, elle possède une existence géographique et symbolique, bien que les frontières ne soient pas délimitées comme telles.

Sir Thomas Palmer²⁷ reprend les cinq causes qui attirent le voyageur en Italie : le climat, les antiquités, les cours, les types de gouvernement et les universités. En effet, le voyage avait une dimension initiatique : à son retour, le jeune voyageur se devait de revenir plus

²⁶ . Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, op.cit., p. 8.

²⁷ Cité par Attilio Brilli, *Quando il viaggio era un'arte*, op.cit.

courageux, plus entreprenant, sachant davantage prendre des décisions, ayant de meilleures capacités dans les langues étrangères.

Dans *Et in arcadia Ego*²⁸, Nicolas Bourguinat parle également de la diffusion de la culture italienne par l'art. L'auteur fait remarquer que le rapport entre l'Italie et les autres pays dépendait notamment de la circulation des œuvres littéraires. Entre la fin de l'Ancien régime et le Risorgimento, d'autres intermédiaires culturels ont permis à la culture italienne de s'exporter, comme les Italiens s'établissant à l'étranger. Dès la fin de la période révolutionnaire, on redécouvre Dante et se développent les études anciennes et archéologiques. Les collaborations avec les universités italiennes se multiplient, ainsi que la présence de scientifiques à l'étranger. Les relations culturelles entre les puissances européennes et l'Italie, passent aussi par l'opéra italien et la circulation internationale des œuvres et des interprètes. Les femmes aussi ont leur rôle à jouer, notamment comme compositrices, traductrices, peintres, chanteuses lyriques, parfois scientifiques.

Nicolas Bourguinat remarque aussi l'évolution des destinations de voyage. Il explique que dans les années 1830, les séjours en Italie sont souvent de longues durées, pour les Anglais par exemple, c'est souvent un voyage d'une année. Mais au milieu du XIX^e siècle la durée des voyages a raccourci, avec notamment l'embourgeoisement des voyageurs, qui plébiscitent le voyage dans les pays du Midi pour des questions de santé et de deuils. Après 1850, les résidents britanniques ou les touristes vont plutôt vers les lacs, la Suisse ou Allemagne, notamment avec le développement des stations thermales. L'Italie devient alors une destination prisée pour des expérimentations scientifiques, par exemple pour l'étude de la composition minéralogique des roches, des montagnes ou des volcans. Ricciarda Ricorda, dans son livre *La letteratura di viaggio in italia*²⁹, cite les récits scientifiques spécialisés : elle mentionne par exemple la figure de Jeanette Power qui écrit *l'Itinerario della Sicilia riguardante tutt'i rami di storia naturale, e parecchi di antichità ch'essa contiene*³⁰.

²⁸ Nicolas Bourguinat, *Et in arcadia ego... Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, Editions du Bourg, Aubonne (Suisse), 2017.

²⁹ Ricciarda Ricorda, *La letteratura di viaggio in italia, Dal Settecento a oggi*, La scuola SEI, Brescia, 2012.

³⁰ Jeanette de Villepreux Power, *Itinerario della Sicilia riguardante tutt'i rami di storia naturale, e parecchi di antichità ch'essa contiene: opera di Madama Jeanette Power*, Fiumara, Messine, 1839.

À cette période, naissent également de nouveaux modes pour découvrir l'Italie à travers l'exploration des phénomènes naturels, comme l'étude de la formation de la croûte terrestre et des roches de montagne en Sicile et dans les Alpes.

3. Du voyage académique au voyage sentimental

Selon Ricorda, le XVIII^e siècle est celui du mouvement³¹ ; la pratique du voyage augmente drastiquement et les conditions de voyage évoluent. Ricorda cite notamment Paul Hazard, qui dans *La crise de la conscience européenne*³² explique qu'une rupture s'opère entre les années 1680 et 1715 dans les mentalités de l'époque et l'on passe d'une psychologie de la stabilité à une idée de mise en mouvement. Francis Bacon, déjà en 1625, dans son essai *Of travel* avait noté l'importance de l'observation directe pour augmenter les connaissances. Le voyage est reconnu comme une pratique fondamentale pour les études anthropologiques et philosophiques.

L'intérêt croissant pour les voyages est aussi dû à la naissance de la philosophie esthétique : on affirme alors une sensibilité nouvelle, avec une attention particulière pour la nature et le paysage qui nous entoure. Cette nouvelle façon de voyager naît de motivations diverses : après les voyages des pèlerins et des marchands et les voyages d'études (pour des découvertes scientifiques comme naturalistes), le mouvement romantique met ici l'individu au centre, répondant à un besoin d'évasion et de baigner dans la culture classique et les découvertes scientifiques.

Dès 1775, le voyage devient plus personnel, centré sur l'émotion ; dans les années 1790-1800, c'est l'âge d'or des Français en Italie, tradition qui va se poursuivre également avec les gens de lettres comme Chateaubriand ou Madame de Staël, mais aussi des artistes ou hommes de sciences. Des événements politiques, militaires et intellectuels marquent le siècle : entre 1799 et 1805 est mise en place la société des observateurs de l'homme ; on s'intéresse alors à la dimension mentale du voyage. Le Grand Tour qui autrefois restait une pratique ancrée dans le milieu des élites se retrouve chamboulé, se démocratise et se diversifie. Les chemins de fer réduisent les durées de voyage, les guides sont produits en

³¹ Ricciarda Ricorda, *La letteratura di viaggio in Italia, Dal Settecento a oggi*, op.cit.

³² Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, Paris, 1935.

masse. Chacun a une raison différente de voyager en Italie, et chaque voyage est différent selon les conditions matérielles et psychologiques de chacun³³.

Attilio Brilli décrit en particulier la figure du voyageur romantique, qui apporte une nouvelle vision du voyage, à travers son double rôle de narrateur et personnage du récit³⁴. Au XIX^e siècle naît la figure du *wanderer*, empreint d'une inquiétude existentielle qui le pousse à la recherche de sa propre identité au contact de l'altérité. Il devient un héros au cœur de ses aventures entouré d'autres personnages aux rôles caractéristiques du récit, comme des opposants ou des adjuvants, représentés par exemple par les brigands, les voituriers, les hôtes...

La perception du voyage du XVIII^e siècle est fortement influencée par l'idéologie romantique et la théorie esthétique selon laquelle on s'intéresse à l'âme de celui qui observe. Le voyageur n'est plus le réceptacle d'images mais à l'inverse met en lumière les paysages qui l'entourent, animé par l'expression de ses sentiments. Brilli parle d'une « *ritrovata innocenza* » du regard à travers la faculté de l'émerveillement.

En réalité, cette pratique du voyage comme expérience individuelle non ancrée dans un domaine académique ou professionnel est apparue bien avant le XVII^e mais restait peu courante et invisibilisée : Montaigne par exemple, est un des premiers à raconter son voyage en Italie dans son *Journal de voyage en Italie*³⁵, mais ce texte est publié de façon posthume, presque deux siècles après sa rédaction.

On observe alors que la publication de récits de voyage est en corrélation avec la perception de celui-ci et permet sa diffusion à plus grande échelle. Au XVIII^e siècle, sont publiés les premiers guides de voyages, destinés à la fois à un type de voyage d'études mais également de loisir.

Parmi les tout premiers guides, on retient le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin³⁶, publié en 1758, qui marque un tournant dans l'histoire du voyage en Italie. Les guides forment alors une part importante du discours produit sur le voyage d'Italie. Ils

³³ Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, op.cit.

³⁴ Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, Il Mulino, Bologne, 2008, p. 62.

³⁵ Michel de Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, 1774.

³⁶ Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture et sculpture*, Paris, 1758. Analysé par Gilles Bertrand dans *Le Grand Tour revisité*, op. cit.

peuvent être de nature différente, et porter aussi bien sur la géographie historique que la géographie politique de la péninsule.

Le voyage à l'étranger, qui était surtout un voyage d'études, notamment dans les universités européennes, devient un voyage de « formation », ayant pour but de former les jeunes aristocratiques à leur futur métier : diplomatie, commerce... Un décalage s'observe entre l'approche scientifique et factuelle de certains, en opposition à une subjectivité marquée par les émotions, ce qui est évident dans la typologie et les centres d'intérêt des voyageurs. Par exemple les agronomes, économistes, ou encore statisticiens s'intéressent à la politique agricole et sociale de la Toscane, tandis qu'avant les églises ou la campagne étaient au centre des récits³⁷.

IV - Voyage et littérature

1. Les récits de voyage : origines et définitions

Le genre du récit de voyage est à la frontière entre plusieurs genres littéraires. Le journal et les correspondances racontent par exemple le voyage avec souvent plus de vraisemblance : ils sont tous deux écrits à la première personne en mettant en avant l'expérience directe du sujet. L'auteur du récit de voyage n'est pas un scientifique et en cela le texte produit n'a pas de rigueur scientifique, mais il est conditionné d'un point de vue sociologique (culture, société, nation).

Les premiers prototypes de littérature de voyage, selon Attilio Brilli, sont notamment deux textes : celui de Joseph Addison, *Remarks on Several parts of Italy*³⁸ (1705) et celui de Defoe, *Tour Thro' the whole island of Great Britain*³⁹ (1724-25). Tous deux contribuent à codifier ce nouveau genre, marqué davantage par son authenticité revendiquée. Les

³⁷ Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, op.cit.

³⁸ Joseph Addison, *Remarks on Several parts of Italy, &c, in the years 1701, 1702, 1703*, Londres, 1718.

³⁹ Daniel Defoe, *A Tour thro' the Whole Island of Great Britain*, 1724.

deux ouvrages sont déjà très différents : alors que les *Remarks* s'apparentent plutôt à un guide de voyage, Defoe s'intéresse quant à lui à des aspects plus pratiques du voyage⁴⁰.

Ricciarda Ricorda explique en quoi le récit de voyage, par son caractère non scientifique est intéressant et apporte une valeur ajoutée :

Ed è proprio in questo carattere non pienamente scientifico che la letteratura di viaggio possiede 'quel di più': è un genere dai confini poco identificabili; un genere mutevole, poco prescrittivo, poco codificato e poco codificabile. Esso si configura come un compromesso tra l'istanza descrittiva, che impone di raffigurare un mondo, e una tendenza narrativa, per cui il racconto di viaggio richiede il ricorso ad adeguate tecniche letterarie⁴¹.

Selon Luca Clerici, une des principales caractéristiques des récits de voyage est la stratification de l'écriture⁴² : l'auteur prend comme point de départ ses notes, prises sur le vif alors que l'expérience est encore en cours. Il procède alors à une première phase d'écriture qui peut s'orienter vers une écriture de type journalistique ou évoluer autrement, par exemple être retravaillées sous la forme de livre de voyage ou faire l'objet de plusieurs éditions, comme le montre l'exemple du *Voyage en Grèce* de Saverio Scrofani⁴³, publié en 1799.

Dans la seconde partie du XIX^e et au début XX^e siècle, il est d'usage de diffuser et publier les récits de voyage dans des revues ou des quotidiens, puis de les publier en volumes. L'auteur peut alors se limiter à rassembler les articles sans les réviser. Clerici observe une certaine instabilité entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, dû au fait que la circulation des textes, avant la démocratisation de l'imprimerie, produisait des versions « provisoires » dans des cercles confidentiels, amicaux ou institutionnels, aussi dans l'objectif de recevoir un avis et pouvoir modifier le texte ensuite.

Attilio Brilli⁴⁴ explique que l'auteur du récit de voyage utilise l'imagination pour instruire le lecteur sans recourir au romanesque, par le biais par exemple d'une narration

⁴⁰ Attilio Brilli, *Quando il viaggio era un'arte*, op.cit.

⁴¹ Ricciarda Ricorda, *La letteratura di viaggio in Italia, Dal Settecento a oggi*, op.cit., p. 37

⁴² Luca Clerici, *Scrittori italiani di viaggio*, Mondadori, Milano, 2013.

⁴³ Saverio Scrofani, *Voyage en Grèce, fait en 1794 et 1795*, 1801.

⁴⁴ Attilio Brilli, *Quando il viaggio era un'arte*, op.cit.

épistolaire ou d'un journal, marqué par des divisions de temps et de lieux. Cette particularité stylistique se retrouve dans les appellations des récits de voyage parus à l'époque, comme *Letters from Italy*⁴⁵ en 1766 ou encore *Journal of a voyage to Lisbon*⁴⁶, en 1755. Cette forme de narration se prête davantage à la confidence mais cela reste une sensation de surface parce que souvent le récit est rédigé après le voyage, ce qui induit forcément une reconstitution lacunaire.

Nicolas Bourguinat⁴⁷ commente quant à lui l'utilisation du mot *sketch* pour les voyageuses anglaises, terme qui renvoie à la modestie mais il s'agit en réalité de saisies de données brèves et vives, inachevées, à l'image de George Sand et de son journal intime *Sketches and hints*⁴⁸. D'autres terminologies peuvent aussi renvoyer à une opération mémorielle avec des termes comme « réminiscences et souvenirs », caractéristiques des années 1830-40, dont l'équivalent anglais est *recollections* et *literary remains*. La voyageuse britannique Hester Piozzi utilise pour son titre le terme *observations*⁴⁹, qui n'appartient pas au lexique du visuel mais démontre plutôt un cheminement intellectuel, synonyme de considérations ou propositions, et qui est donc teinté de subjectivité. Le champ viatique s'approprie aussi des termes philosophique et esthétiques, ce qui montre la souplesse du genre qui dérive aussi vers l'histoire et la politique. Mais ce surtout les termes neutres qui dominent, par exemple ceux qui renvoient à la destination et au déplacement : « voyage », « séjour ».

2. Genres et sous-genres

2.1. La correspondance en voyage

La forme épistolaire reste un genre privilégié pour les récits de voyage, notamment car il permet l'organisation du discours et symbolise une connivence intellectuelle. Elisabetta

⁴⁵ Samuel Sharp, *Letters from Italy*, 1766.

⁴⁶ Henry Fielding, *Journal of a voyage to Lisbon*, 1755.

⁴⁷ Nicolas Bourguinat, *Et in arcadia ego... Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

⁴⁸ George Sand, *Journal intime*, Paris, Calmann, 1926.

⁴⁹ Hester Piozzi, *Observations and Reflections made in the Course of a Journey through France, Italy, and Germany*, 1789.

Baccheretti⁵⁰ distingue deux typologies de structure épistolaire : la première est la « lettre-essai », où chacune des lettres traite d'un sujet différent ; la seconde est la « lettre de voyage » qui suit de près les itinéraires de voyage. Au XIX^e siècle, la correspondance sert encore de modèle pour les récits du « voyage en Italie », à l'image de Bartolomeo Gamba et ses *Lettere scritte nel mio viaggio d'Italia e di Sicilia*⁵¹ ou encore la sicilienne Cecilia Stazzone de Gregorio et ses *Rimembranze di un viaggetto in Italia scritte da una signora siciliana*⁵².

Cecilia Stazzone met en place un itinéraire transversal, en voyageant du sud au nord. Comme Sterne⁵³, elle dit vouloir éviter de décrire tout ce qu'elle voit mais plutôt vouloir sélectionner les lieux et faits dignes d'importance. Le « voyage sentimental » se caractérise alors par une combinaison entre le caractère descriptif du manuel touristique et la description des états d'âme du narrateur. Alors que les récits de voyage du XVIII^e étaient caractérisés par une utilisation importante de l'épistolaire, cela s'atténue dans la première moitié du XIX^e siècle.

2.2. Carnets et journaux de voyage

Les récits de voyage peuvent également prendre la forme de carnet ou journaux. Selon Ricciarda Ricorda⁵⁴, le carnet de route ou de voyage, se caractérise par une saisie élémentaire, avec un style typographique, parfois avec des croquis ; il constitue plutôt un support pour conserver la mémoire du voyage et est en général destiné à être modifié par la suite.

Nicolas Bourguinat⁵⁵ précise quant à lui que le journal peut être rattaché ou non au voyage ; il est fait généralement d'entrées successives, datées et géographiquement situées consignnant étapes, faits, rencontres, lectures ou états d'âme. Selon lui, le terme de

⁵⁰ Elisabetta Baccheretti, « Il viaggio e i lumi. Aspetti della prosa di viaggio italiana nel Settecento », *Critica Letteraria* n.31, 1981.

⁵¹ Bartolomeo Gamba, *Lettere scritte nel mio viaggio d'Italia e di Sicilia*, Venezia, 1813.

⁵² Cecilia Stazzone de Gregorio, *Rimembranze di un viaggetto in Italia scritte da una signora siciliana*, 1847.

⁵³ Laurence Sterne, auteur d'*Un voyage sentimental à travers la France et l'Italie*, 1768.

⁵⁴ Ricciarda Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, Palomar, Bari, 2011.

⁵⁵ Nicolas Bourguinat, *Et in arcadia ego... Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

« journal » recouvre des méthodes de rédaction et de composition plus variées, l'exercice n'est pas forcément quotidien, comparé au journal intime qui est plus régulier. Les journaux de voyage sont tenus par intermittence, perturbés par exemple en fonction des conditions météorologiques, avec des intervalles de plusieurs semaines. Une complicité peut aussi naître entre le narrateur et le destinataire, par une ironie bienveillante, à l'image du journal de Dorothy Wordsworth⁵⁶, qui écrivait dans ses carnets de route : « J'écris non pas un journal car nous n'avons pris aucune note, mais des souvenirs de notre voyage sous la forme d'un journal ».

3. Questions stylistiques

3.1. Le récit de voyage : un art du compromis ?

D'après Attilio Brilli⁵⁷, les récits de voyage du XVIII^e siècle se divisent souvent en deux parties : la première se présente en général sous la forme d'une correspondance ou d'un journal, alors que la deuxième partie ouvre davantage la réflexion à partir d'observations générales. En effet, après un bref descriptif de l'itinéraire de la ville, de la région ou du pays, on y trouve des détails sur les caractéristiques générales du lieu, de ses habitants et des coutumes locales. L'équilibre entre les deux sections est variable et varie également en fonction du destinataire auquel on s'adresse. Brilli prend l'exemple de *Travels in France* d'Arthur Young publié en 1793⁵⁸, où l'auteur dit avoir écrit la partie « journalistique » pour le plaisir de ses parents et amis et avoir dédié la seconde partie plus technique aux « passionnés ». Aussi, les *Observations and reflections*⁵⁹ d'Hester Lynch Pozzi peuvent être considérées comme le dernier exemple de la littérature du Grand Tour qui mêle à la fois un compte rendu encyclopédique proche du guide touristique mais également les états d'âme du voyageur et une réflexion sur le pittoresque des lieux.

⁵⁶ William Wordsworth et Dorothy Wordsworth, *The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Early Years, 1787-1805*, Clarendon Press, Oxford, 1967, p. 421.

⁵⁷ Attilio Brilli, *Quando il viaggio era un'arte*, op.cit.

⁵⁸ Arthur Young, *Travels in France during the years 1787, 1788, 1789, 1793*.

⁵⁹ Hester Pozzi, *Observations and reflections Made in the course of a Journey through France and Italy*, op.cit.

Selon Brillì, le récit de voyage est une forme de compromis entre une instance narrative qui fait appel à des techniques littéraires et une instance descriptive qui « impose de représenter un monde » et qui s'impose par son caractère scientifique ; le récit de voyage représentant un équilibre à trouver entre ces deux fonctions. Le narrateur-voyageur doit alors donner vie à un récit de voyage qui se rapproche du modèle du traité, avec des connaissances scientifiques mais aussi être plus subjectif en racontant son propre itinéraire.

Brillì constate également un virement romanesque de la littérature de voyage – du manuel au récit personnel. Ce virement est la conséquence d'une distinction encore plus marquée entre récit mémoriel et compte rendu issu d'un journal de voyage, destiné à partager une expérience en opposition avec des manuels destinés à préparer un voyage avec des rubriques codifiées, comme la présentation des itinéraires. Ces manuels, en vogue depuis le XVII^e siècle, se raréfient au XIX^e. Cela s'explique par une nette amélioration des conditions de voyage grâce au perfectionnement des routes, l'amélioration des moyens de transport et un meilleur accueil dans les auberges.

Le dernier changement, d'après Brillì, s'opère dans la seconde moitié du XIX^e siècle, lorsque la partie romanesque du récit fait place à des digressions topographiques et au récit des coutumes locales. Le lieu possède alors une identité à part entière, nourrie à travers des pages de journal, des impressions de voyage, des analyses anthropologiques sur les villes à travers des parcours et illustrations inédits. Brillì prend l'exemple d'Edward Lear avec son *Journal of a Landscape Painter in Southern Calabria* (1852), qui décrit le Sud de l'Italie.

Enfin, la structure même du récit de voyage donne déjà des indices sur son contenu. Brillì donne l'exemple des « trivialités », section qui rapporte des tranches de vie quotidienne. Dans cette optique, le narrateur prend ses distances avec une approche trop scientifique et documentaire, et cela induit un nouveau rapport avec les lieux et gens décrits. Ricciarda Ricorda⁶⁰ distingue deux formes différentes de récit : le voyage-traité et le voyage-itinéraire. À ces deux formes correspondent aussi des choix stylistiques différents. Dans le « voyage-traité » prévalent les raisonnements du narrateur, l'usage des temps du passé, le discours indirect. À l'inverse, le « voyage-itinéraire » est marqué par l'utilisation du présent, un style plus discursif, caractérisé par l'usage de dialogues. Selon

⁶⁰ Ricciarda Ricorda, *La letteratura di viaggio in Italia, Dal Settecento a oggi*, op.cit.

Ricorda, deux typologies se forment alors concernant le genre de récit de voyage : d'un côté les œuvres qui tendent à s'approcher de la réalité, de façon documentaire et didactique ; de l'autre, des œuvres centrées sur le texte avec une forte dimension subjective.

3.2. Entre fiction et réalité

Les récits de voyage, entre fiction et réalité, ont été pendant longtemps dénigrés pour leur manque d'authenticité, comme le montre la définition de Louis de Jaucourt, auteur de la voix « Voyageur » de l'*Encyclopédie*⁶¹. Ce dernier met en avant dans sa définition le fait que les voyageurs étaient peu fidèles à la réalité observée et avaient tendance à combler leurs prises de notes par leur imagination :

VOYAGEUR, (Hist. particul. des pays.) celui qui fait des voyages par divers motifs, & qui, quelquefois en donne des relations ; mais c'est en cela que d'ordinaire les voyageurs usent de peu de fidélité. Ils ajoutent presque toujours aux choses qu'ils ont vues, celles qu'ils pouvoient voir ; & pour ne pas laisser le récit de leurs voyages imparfait, ils rapportent ce qu'ils ont lu dans les auteurs, parce qu'ils sont premièrement trompés, de même qu'ils trompent leurs lecteurs ensuite.

Ricciarda Ricorda est d'un avis contraire et cite Maupassant, qui écrivait ceci à propos de Venise dans *La vie errante*⁶² :

Il est [...] impossible à l'homme qui va par le monde de ne pas mêler son imagination à la vision des réalités. On accuse les voyageurs de mentir et de tromper ceux qui les lisent. Non, ils ne mentent pas, mais ils voient avec leur pensée bien plus qu'avec leur regard. Il suffit d'un roman qui vous a charmés, de vingt vers, d'un récit qui nous a captivés pour nous préparer au lyrisme spécial des coureurs de route, et quand

⁶¹ Louis de Jaucourt, *L'Encyclopédie*, première édition, « Voyageur », 1751.

⁶² Guy de Maupassant, *La Vie Errante*, 1890.

nous sommes ainsi excités, de loin, par le désir d'un pays, il nous séduit, irrésistiblement.

Si la déclaration d'authenticité du voyage est au centre du récit, elle n'est pas suffisante pour distinguer la littérature de voyage des autres formes littéraires comme les mémoires ou l'autobiographie. En tant que contre-exemple, Ricorda⁶³ cite par exemple les mémoires de Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*⁶⁴, fortement imprégnée de ses expériences de voyage et pourtant œuvre autobiographique.

Un des problèmes des récits de voyage est en effet le rapport à la réalité. L'auteur tente de rassurer le lecteur en se rappelant à l'autorité de témoins oculaires ou en rappelant son regard objectif. Une des tendances du récits de voyage est de « rapporter l'inconnu au connu », c'est-à-dire faire le lien entre différents éléments, par le biais de processus de comparaison pour mettre en relief les ressemblances et points de contact entre les connaissances du lecteur et ce qui est raconté. Daniel-Henri Pageaux ⁶⁵ suggère en effet que le modèle le plus évident du récit de voyage est la comparaison : « Qui expliquera les équivalences entre voyager et comparer ? ».

Les auteurs font référence à des éléments précis, ils citent leurs notes, des extraits de journaux écrits sur le terrain, insèrent des cartes ou des reproductions graphiques. Une des pratiques courantes est par exemple le livre de vues dessinées (*libro di vedute*) en vogue entre le XVIII^e et le XIX^e siècle où l'illustration est au centre accompagné de légendes.

Nicolas Bourguinat⁶⁶ explique que la spontanéité des écrivains voyageurs découlait de l'obligation de modestie que s'était fixé un auteur qui disait ne pas en être un. Dans les préfaces ou avant-propos, la bienséance exigeait de minorer sa propre contribution mais aussi et paradoxalement de se comparer aux autres récits qui étaient jugés incomplets, pour faire comprendre l'originalité de sa contribution. Jean Viviès⁶⁷ explique que le récit de voyage repose sur un pacte entre auteur, narrateur et voyageur, mais il est aussi un moyen de tricher, d'inventer des choses ou de les garder secrètes, de choisir de dévoiler

⁶³ Ricciarda Ricorda, *La letteratura di viaggio in italia, Dal Settecento a oggi*, op.cit.

⁶⁴ Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, éditée conformément au manuscrit par Arthur et Angelika Hübscher, Paris, Brockhaus-Plon, 1960-1962, 12 tomes en 6 vol.

⁶⁵ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 47.

⁶⁶ Nicolas Bourguinat, *Et in arcadia ego... Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

⁶⁷ Jean Viviès, *Redevenir/devenir Gulliver ou l'autre voyage*, Editions rue d'Ulm, Paris, 2016.

ou de dissimuler sa personne. Selon Bourguinat, les récits de voyage ne bénéficient pas de règles strictement codifiées et jouent sur la singularité et l'authenticité pour mieux intégrer le fictionnel, en accordant une place importante au déplacement et à la personne qui l'accomplit. George Sand décrit notamment le récit de voyage comme un « cours de psychologie dont je suis le sujet » :

Ne lis jamais mes lettres avec l'intention d'y apprendre la moindre chose certaine sur les objets extérieurs ; je vois tout au travers des impressions personnelles. Un voyage n'est pour moi qu'un cours de psychologie et de physiologie dont je suis le sujet, soumis à toutes les épreuves et à toutes les expériences qui me tentent⁶⁸.

3.3. Vers une uniformisation du genre ?

Brilli⁶⁹ fait remarquer que la pratique du voyage au XVIII^e siècle était étroitement liée à la littérature. En effet, à cette époque se multiplient les récits et relations de voyage qui ont pour but de satisfaire la curiosité de ceux restés sur place. Le récit de voyage, par la description des peuples « autres » permettait de sensibiliser le lectorat à d'autres pratiques et coutumes, leur permettant une meilleure ouverture d'esprit. Le critique constate « un mouvement identique des passions et une morale commune », malgré une variété de coutumes, de lois et de manières de faire.

Ainsi, dans la pensée scientifique et philosophique de l'époque, le fait de rapporter les traditions et coutumes étrangères permettait de relativiser une nature commune pour tous les hommes. Voltaire, dans son *Essai sur les mœurs*, explique ainsi que « le fonds est partout le même » :

Il résulte de ce tableau que tout ce qui tient intimement à la nature humaine se ressemble d'un bout de l'univers à l'autre : que tout ce qui peut dépendre de la coutume est différent, et que c'est un hasard s'il se ressemble. L'empire de la

⁶⁸ George Sand, *Lettres d'un voyageur*, 1837, citée par Nicolas Bourguinat, *Et in arcadia ego... Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit., p. 271.

⁶⁹ Attilio Brilli, *Quando il viaggio era un'arte*, op.cit.

coutume est bien plus vaste que celui de la nature ; il s'étend sur les mœurs, sur tous les usages ; il répand la variété sur la scène de l'univers : la nature y répand l'unité ; elle établit partout un petit nombre de principes invariables : ainsi le fonds est partout le même, et la culture produit des fruits divers⁷⁰.

Le début du XIX^e siècle, dans le domaine des récits de voyage, reprend principalement les codes des décennies précédentes, cependant on observe de nouvelles exigences, avec le retour de styles plus formels, une périodisation sur le plan historique, politique et culturel avec le Risorgimento.

⁷⁰ Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, chapitre CXCVII, 1756, p. 182.

CHAPITRE 2 : Femmes voyageuses

I - Contexte

1. Histoire du voyage féminin

Dans *Les femmes aussi sont du voyage*⁷¹, Lucie Azema retrace l'histoire des femmes voyageuses. Pour voyager, nous dit l'auteurice, les femmes ont dû avant tout se déplacer, tout d'abord pour des questions pratiques (s'occuper des enfants, aller chercher de l'eau ou de la nourriture), mais ceux-ci restaient en premier lieu associés à leur rôle dit « féminin », c'est-à-dire à la sphère domestique. L'espace de la maison, relégué aux femmes, était caractérisé par des tâches répétitives et chronophages qui ne laissent pas de place à l'exploration, de ce fait, la femme était donc « condamnée » à la sédentarité. Azema reprend la théorie de Pierre Bourdieu⁷² selon laquelle la division sexuelle du monde suppose une structure de l'espace et du temps : alors que le temps masculin est dédié au changement et à l'évolution, le temps féminin est celui de l'attente.

Cette image des femmes ancrées dans la passivité n'est pas nouvelle. Comme l'explique Claudia Montepaone dans *Il viaggio femminile nella ritualità greca*⁷³, les mythes antiques, hérités du modèle homérique, véhiculaient déjà l'idée d'une dualité hommes-femmes concernant le voyage au sens large, en tant que mobilité dans l'espace et ouverture sur le monde. La chercheuse mentionne les travaux de Jean-Pierre Vernant ayant étudié cet aspect des mythes⁷⁴: « Les fonctions féminines sont réduites aux caractéristiques de la divinité Hestia, c'est-à-dire à 'l'espace fermé, fixe, le renfermement du groupe sur lui-même' alors que les caractéristiques masculines sont plutôt celles

⁷¹ Lucie Azema, *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, Flammarion, Paris, 2021.

⁷² Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, 1998. Cité par Lucie Azema, *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, op.cit.

⁷³ Claudia Montepaone, *Il viaggio femminile nella ritualità greca*, GLF Editori Laterza, Bari, 1999.

⁷⁴ Jean-Pierre Vernant, *La traversée des frontières*, Opus Seuil, Paris, 2004. Cité par Claudia Montepaone, *Il viaggio femminile nella ritualità greca*, op.cit.

d'Hermès, c'est-à-dire 'l'extérieur, l'ouverture, la mobilité, le contact avec un autre que soi'⁷⁵ ».

L'homme serait donc naturellement poussé au voyage, à la découverte de l'autre, tandis que la femme n'est pas encouragée à évoluer en dehors de son milieu d'origine.

L'exemple le plus célèbre est la figure de Pénélope, femme d'Ulysse, symbole de la fidélité conjugale. En effet, le mythe d'Ulysse, de manière générale, convoque régulièrement des figures féminines pour épauler le héros dans sa traversée, de nature humaine ou divine. La figure féminine principale reste cependant celle de Pénélope, qui attend son retour à Ithaque, tout en refusant les éventuels prétendants - ce qui permet à Ulysse de reprendre ses fonctions à son retour. Claudia Montepaone écrit, en citant toujours Jean-Pierre Vernant⁷⁶ : « C'est au miroir des yeux de Pénélope, quand ils lui renvoient, intacte, sa propre image qu'Ulysse reconquiert pleinement son identité héroïque et se retrouve à la place qui lui convient, comme époux, père et roi⁷⁷ ».

Cette image est intéressante car bien que ce soit l'homme qui soit représenté en action ici, l'aide de sa femme est tout aussi importante dans la reconnaissance de ses exploits. Lucie Azema explore en profondeur cette dualité qui selon elle illustre bien la notion de patriarcat dans la pratique même du voyage. Pour étayer son propos, l'autrice s'aide des travaux de la philosophe Olivia Gazalé⁷⁸, qui a théorisé le concept de système *viriarcal* (et non patriarcal), car, selon elle, la domination masculine se baserait davantage sur le mythe de la virilité plutôt que celui de la paternité. Gazalé écrit que « l'homme détient le pouvoir, qu'il soit père ou non⁷⁹ ».

D'après Lucie Azema, la notion de *viriarcat* proposée par Olivia Gazalé est plus intéressante que la notion de patriarcat, car appliquée à la masculinité liée au voyage, l'homme, exempt des devoirs paternels, peut se dédier pleinement à l'exploration, affranchi de toutes contraintes. Par le voyage, les hommes démontrent leur nature masculine tandis que les femmes, elles, s'éloignent du rôle qu'on leur a assigné.

⁷⁵ Claudia Montepaone, *Il viaggio femminile nella ritualità greca*, op.cit. p. 6.

⁷⁶ Jean-Pierre Vernant, *Ulysse en personne*, Le Livre qui parle, Houilles, 2014. Cité par Claudia Montepaone, *Il viaggio femminile nella ritualità greca*, op.cit.

⁷⁷ Maria Luisa Silvestre, *Donne in viaggio. Viaggio religioso politico metaforico*, Bari, 1999, p. 16.

⁷⁸ Olivia Gazalé, *Le mythe de la virilité : un piège pour les deux sexes*, Paris, 2017. Cité par Lucie Azema, *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, op.cit.

⁷⁹ Lucie Azema, *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, op.cit., p. 27.

Ensuite, les normes sociales imposées aux femmes ont rendu difficiles les conditions de voyage de ces dernières. Par exemple, les femmes n'avaient pas la possibilité de gérer leur propre argent, avaient peu accès à l'instruction et il leur était interdit par la loi de se déplacer sans la tutelle d'une figure masculine. La nécessité pour la femme de sortir de son cercle avait alors deux dimensions : la première était le fait d'en sortir physiquement, que ce soit en se promenant dans la rue, en pénétrant dans des lieux interdits ; la seconde était le fait de sortir moralement des fonctions qu'on lui avait assignées, en faisant entendre sa propre opinion et en affirmant son indépendance.

Ceci explique que les premiers voyages féminins d'exploration remontent seulement à la moitié du XIX^e siècle. Avant cette date, les femmes voyageaient, mais seulement en tant qu'accompagnatrices ou sous une identité masquée, travesties en hommes. Lucie Azema donne l'exemple d'Anne Bonny et Mary Red, des pirates travesties en hommes, mais restées longtemps sous couverture car combattantes chevronnées. L'autrice mentionne également la période de la Commune de Paris, pendant laquelle les fameuses « pétroleuses » ont aussi été caricaturées dans la propagande sous des traits masculins. Elle analyse ce phénomène et parle d'une « peur archaïque de l'indifférenciation⁸⁰ » entre hommes et femmes, c'est-à-dire une peur de perturber l'ordre social établi.

Cette « peur » se cristallisait notamment dans la pratique du voyage car les femmes, en voyageant, se permettaient d'exister autrement que dans le rôle dans lequel la société les attendait. L'exemple du français Richard Eugène Cortambert, cité par Elisabetta Serafini et Antonietta Angelica Zucconi⁸¹, illustre bien ce propos. Le géographe publie en 1866 son ouvrage *Les illustres voyageuses*, en mettant en avant des pratiques de voyage féminin. Il présente une série de portraits de voyageuses mais rassure néanmoins ses lecteurs sur le fait que ces femmes décrites restent tout de même dans leur « rôle traditionnel » féminin :

Evidemment, si toutes les dames se mettaient à parcourir le monde, l'on serait en droit de se plaindre. La mère de famille, par exemple, a un autre rôle à remplir que d'affronter les périls de lointaines pérégrinations ; — mais je ne vois pas pourquoi une femme dégagée de toutes les obligations, de toutes les exigences qui l'enchaînent

⁸⁰ Lucie Azema, *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, op.cit., p. 56

⁸¹ Elisabetta Serafini; Antonietta Angelica Zucconi, « Viaggi e genere: un'introduzione », *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche*, op.cit.

à la maison, ne pourrait, sans encourir de sévères critiques, se livrer à sa passion pour les voyages⁸².

L'auteur, bien qu'il ne s'oppose pas à la pratique du voyage chez les femmes, rappelle le devoir de la mère de famille de rester s'occuper du foyer. Ainsi, seulement la femme qui ne serait pas mère pourrait être « excusée » de voyager librement, les autres devant s'attendre au poids des critiques.

Malgré une plus grande visibilité des femmes voyageuses, le voyage féminin ne reste pas pleinement intégré dans les mœurs de l'époque, la preuve en est le cas de l'exploratrice belge Carla Serena qui, à la fin de son voyage de la mer Baltique à la mer caspienne, reconnaît les bienfaits de son voyage mais confie qu'elle désirait plus que tout revoir sa famille et son foyer. Cet exemple légèrement moralisateur sert aussi de dissuasion pour les femmes de l'époque qui finalement n'auraient pas de réelles raisons de voyager.

2. Les femmes sur les routes : un difficile voyage

Le voyage pouvait représenter bien des difficultés pour les femmes. En effet, les obstacles étaient bien plus nombreux que pour leurs confrères masculins, notamment à cause des nombreux préjugés concernant les capacités des femmes à voyager mais également des difficultés matérielles comme le manque d'argent, ou l'habillement - le vêtement féminin n'étant pas fait pour partir à l'aventure, il devenait plus facilement vecteur de maladie (rhume, fièvre, toux etc.)⁸³.

La nécessité de connaissances préalables leur faisait aussi défaut, comme le souligne Nicolas Bourguinat⁸⁴, en mentionnant le récit de voyage de la Comtesse de Gasparin

⁸² Richard Cortambert, *Les illustres voyageuses*, Genève, 1866, p. 6. Cité par Elisabetta Serafini; Antonietta Angelica Zucconi, *Genesis*, op.cit.

⁸³ Manuela Scaramuzzino, *Viaggiatrici: lo sguardo delle donne sul mondo*, op.cit.

⁸⁴ Nicolas Bourguinat, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

intitulé *Le voyage d'une ignorante dans le Midi de la France*⁸⁵. De plus, la mise en récit des expériences de voyage était aussi considérée dangereuse pour les femmes car il s'agirait de réflexions censées rester privées : l'écrivaine-voyageuse commet une double transgression, celle de partir et celle d'écrire.

D'après Manuela Scaramuzzino, ces « mauvaises » expériences auraient tout de même eu des retombées bénéfiques sur la condition physique et mentale des femmes. Elle prend l'exemple de la montée du Vésuve, qui aurait donné aux femmes un sentiment de conquête et de réalisation, allant contre la prétendue faiblesse physique des femmes. Le fait de se confronter à d'autres cultures et coutumes pouvait aussi inciter les femmes à revendiquer elles aussi le droit à une éducation autre que la vie familiale ou domestique.

L'autrice revient sur le rapport qu'ont entretenu les femmes avec le voyage : pour les femmes de l'époque, voyager, c'était déjà s'autoriser à le faire. Lucie Azema explique que « toutes [les voyageuses] ont cru et croient à la possibilité d'un ailleurs, toutes tendent vers une liberté intransigeante, et toutes refusent d'être assignées aux obligations liées à leur genre. Il leur a fallu briser les chaînes présentes autour d'elles, mais aussi en elles. C'est en cela qu'elles cherchent à être libres *de* voyager, mais aussi libres *pour* voyager⁸⁶ ».

Le voyage était d'autant plus significatif pour les femmes car cela leur permettait de sortir des carcans qui leur étaient imposés par la société. L'autrice, en reprenant les mots de Madame de Staël, insiste notamment sur la *vertu de l'imagination* chez les femmes, qui leur permettrait d'envisager le voyage d'abord par la pensée, avant de le réaliser en pratique :

Il viaggio, soprattutto per le donne, diventa un moto connaturato al desiderio di trasformarsi, di non restare sempre identiche a se stesse e di non chiudersi a ciò che sta intorno. È l'immaginazione che, stimolata dal viaggio, opera la trasformazione del passato, creduto sterile e superato, in un presente pieno e dinamico⁸⁷.

⁸⁵ Valérie de Gasparin, *Voyage d'une ignorante dans le Midi de la France et l'Italie*, Paris, 1835. Cité par Nicolas Bourguinat, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

⁸⁶ Lucie Azema, *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, op.cit., p. 21.

⁸⁷ Manuela Scaramuzzino, *Viaggiatrici: lo sguardo delle donne sul mondo*, op.cit., p. 30.

Manuela Scaramuzzino revient elle aussi sur le lien entre voyage et émancipation féminine. Elle cite Maria Luisa Silvestre qui parle d'un processus de déconstruction dans le processus même du voyage chez les femmes : « Perché per le donne il viaggio può rappresentare un momento di decostruzione e ricostruzione del percorso accidentato e non lineare che le ha condotte all'emancipazione⁸⁸ ».

Grâce au voyage les jeunes femmes, au contact d'autres cultures, affirmaient leur autonomie en tant que sujet par leur façon de s'habiller, leur mode de vie, leurs choix religieux, intellectuels ou amoureux.

L'historien Nicolas Bourguinat⁸⁹ aborde lui aussi le lien entre voyage et émancipation féminine. Il prend l'exemple du voyage d'Italie, qui représente souvent le premier contact avec l'étranger et une pratique solitaire de voyage, permettant aux femmes de gagner en indépendance et sécurité. Le chercheur explique que dans le cas des femmes, les expériences de déplacement sont importantes pour le développement personnel, comme le fait de s'éloigner de la lignée familiale. Il mentionne l'exemple de l'aventurière Flora Tristan, autrice de *Pérégrinations d'une paria*⁹⁰, un récit qui mêle autobiographie, aventure et enquête socio-ethnologique.

Enfin, Attilio Brilli perçoit le voyage comme un moyen pour les femmes d'acquérir des connaissances. L'historien mentionne l'autrice Elizabeth Eastlake (née Rigby), spécialiste en arts, qui met en lumière, comment entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, les voyageuses ont acquis une capacité d'observation nouvelle grâce au voyage, leur permettant de sortir de l'espace domestique. Brilli rapporte ainsi ses propos :

Mentre gli uomini si sono sovente dimostrati pedestri e grettamente pratici, oppure estemporanei e approssimativi, proseguo lady Eastlake, le prime si sono rivelate piene di vivacità e capaci di sapersi soffermare su quello che conta e su cui sono edotte, tralasciando quelle realtà delle quali non hanno una conoscenza sicura⁹¹.

⁸⁸ Maria Luisa Silvestre, *Donne in viaggio : viaggio religioso, politico, metaforico*, Bari, 1999, p. 32.

⁸⁹ Nicolas Bourguinat, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

⁹⁰ Flora Tristan, *Pérégrinations d'une paria*, 1837. Cité par Nicolas Bourguinat, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

⁹¹ Attilio Brilli, *Le viaggiatrici del Grand Tour. Storie, amori, avventure*, op.cit., p. 12.

Ainsi, les femmes se sont révélées par le voyage, en acquérant des connaissances intellectuelles et sur le terrain, de façon à exister aussi au dehors de l'espace domestique. Celles qui se sont mises en marche ont permis aux suivantes de se sentir plus légitimes et de suivre leurs pas afin de constituer un réel mouvement viatique féminin, aux profils variés.

3. Typologie de voyageuses

On observe, entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, différents types de voyageuses : d'abord les femmes qui voyagent pour des motifs professionnels, par exemple des artistes qui suivaient des compagnies ou bien des peintres, comme Rosalba Carriera ; ensuite celles qui voyagent pour des motifs plus personnels, comme c'est le cas pour Amalia Nizzoli qui visite l'Égypte avec ses parents ou Cristina di Belgiojoso qui se déplaçait pour des motifs politiques. Enfin, la dernière catégorie était le noyau de femmes de lettres qui entreprenaient un « Tour culturel ». C'est le cas par exemple de Paolina Secco Suardo, qui en 1778 se retrouve en France pour rencontrer les fameux personnages de la scène intellectuelle européenne, ou également Isabella Teotochi Albrizzi, qui décrit dans son récit de voyage les œuvres d'art et monuments toscans⁹².

Le dénominateur commun de ces voyageuses serait leur condition sociale, qui semble déterminer une vocation particulière pour le voyage. En effet, au XVIII^e siècle, les voyageuses sont issues principalement de l'aristocratie et de la bourgeoisie. Le groupe bourgeois regroupe diverses réalités : des personnes issues de métiers « tertiaires » comme des épouses ou filles d'officiers ou de *clergymen*, celles qui pratiquent l'enseignement, le journalisme ou l'édition mais également des personnes dont l'anoblissement est plus récent comme des épouses de marchands ou de banquiers. Un troisième groupe est constitué de suivantes et dames de compagnie⁹³.

⁹² Ricciarda Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, op.cit.

⁹³ Dinora Corsi, *Altrove. Viaggi di donne dall'antichità al Novecento*, Viella, Rome, 1999.

S'il est possible d'identifier clairement une typologie de voyageuses entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, qu'en est-il de leur intégration dans le corpus du « Grand Tour » ? Sur la question, les avis des chercheurs divergent.

Elisabeth Garms-Cornides⁹⁴ explique que, pour elle, le Grand Tour au féminin a bel et bien existé en tant que phénomène qui a impliqué différentes classes sociales et codes prédéfinis. Dans la majeure partie des cas, il ne s'agissait pas d'un voyage de rupture, avec une séparation voulue à la recherche de la solitude mais plutôt d'un « consensus social⁹⁵ », car les femmes étaient « autorisées » à partir mais seulement en qualité de compagne ou mère. Toutefois, le Grand Tour a permis aux femmes de gagner en expérience en se mêlant peu à peu aux pratiques masculines, permettant une mobilité qui jusqu'alors leur était interdite.

D'après Dinora Corsi, les femmes n'ont pas réellement vécu de Grand Tour au XVIII^e siècle comme un phénomène de masse, hormis le voyage jusqu'à l'île de Lesbos, une sorte de voyage initiatique pour éduquer les jeunes femmes avant le mariage. Le voyage des femmes des classes moyennes-hautes consistait surtout à accompagner leur mari dans des missions diplomatiques. Elles vivaient à l'étranger mais bénéficiaient de plus grands moyens pour l'entretien de la maison ou l'éducation des enfants, souvent accompagnées de dames de compagnie ou d'institutrices. L'histoire des voyages des femmes change au XIX^e siècle lors de l'âge industriel car, grâce au progrès, les conditions de voyage s'améliorent drastiquement. De nouveaux moyens de transport font leur apparition, la qualité des routes s'améliore ainsi que les structures d'accueil des voyageurs⁹⁶.

Manuela Scaramuzzino⁹⁷, insiste, elle, sur le lien entre l'expérience vécue et l'écriture, qui appuierait la thèse selon laquelle le voyage féminin serait un concept à lui tout seul et non une déclinaison du voyage typiquement masculin. Cette dernière souligne le fait que les femmes, en tant que population marginalisée, expérimentent différemment le fait de voyager. La chercheuse parle d'une oscillation entre « marginalité » et « centralité », dont la position double permettrait à la femme voyageuse de prendre confiance en ses capacités en se mettant davantage sur le devant de la scène :

⁹⁴ Elisabeth Garms-Cornides, « Esiste un Grand Tour al femminile? », in Dinora Corsi (dir.), *Altrove. Viaggi di donne dall'antichità al Novecento*, Rome, 1999.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁹⁶ Dinora Corsi, *Altrove. Viaggi di donne dall'antichità al Novecento*, op.cit.

⁹⁷ Manuela Scaramuzzino, *Viaggiatrici: lo sguardo delle donne sul mondo*, op.cit.

Le donne sono l'altro che guarda l'altro, che si rivede e cerca d'identificarsi con l'altro, rigettando talvolta la propria immagine. Nel viaggio, il posizionamento delle donne è più ambiguo di quello degli uomini, è vissuto tra marginalità e centralità. Quest'ambiguità è uno degli aspetti di maggior fascino delle viaggiatrici perché è proprio in questa dimensione che le donne -nel viaggio- partendo da soggetti deboli si costituiscono come soggetti forti⁹⁸.

Que les récits féminins de la période soient considérés comme un corpus littéraire à part ou bien comme partie intégrante des récits viatiques du Grand Tour, leur approche différente du voyage participe à enrichir la tradition du Grand Tour. S'autorisant progressivement à partir, les femmes multiplient leurs déplacements, surtout en Europe et cela donne lieu au même moment à une production de récits de voyage, pour témoigner de ces expériences.

Mais si l'envie d'écrire chez les hommes n'a pas été remise en question, le cas des écrivaines-voyageuses pose question, non seulement dans leur fonction d'écrivaines en tant que telles mais également du point de vue de la qualité et des caractéristiques de leur plume littéraire. Nous verrons dans le prochain chapitre dans quelle mesure les femmes s'imposent progressivement sur la scène littéraire et s'il est possible de dessiner les contours d'une « écriture féminine ».

II - Un style « féminin »

1. L'émergence des écrits féminins sur la scène littéraire

La littérature dite « féminine » fait son apparition dans la seconde partie du XVIII^e siècle, principalement en Angleterre et en Allemagne, sous la forme de romans

⁹⁸ Manuela Scaramuzzino, *Viaggiatrici: lo sguardo delle donne sul mondo*, op.cit., p.14.

épistolaires ou romans de voyage, dans un contexte littéraire influencé par le voyage sentimental de Sterne, les romans gothiques et les robinsonnades ⁹⁹. Au même moment, les récits de voyage se veulent aussi être des guides de voyages pour les éventuels futurs voyageurs¹⁰⁰.

Le type d'écriture le plus diffusé chez les femmes au XVIII^e siècle était celui de la correspondance et des journaux intimes, plébiscités aussi bien par les femmes laïques que religieuses. La chercheuse s'interroge sur l'intention de ces écrits : était-ce vraiment une pratique intrinsèquement féminine ou cela répondait à des codes sociaux de l'époque - les femmes étant davantage associées à l'introspection et à la sensibilité ?

Caffiero mentionne notamment les travaux de Marc Fumaroli¹⁰¹ qui explique que l'écriture de l'intime représente à la fois un genre codifié tout en conservant une certaine liberté d'expression. Il prend l'exemple des journaux spirituels dont l'écriture provient de la personne qui se confesse mais le produit final est soumis à un contrôle de l'Eglise. Ainsi, ce type d'écriture répondrait toujours à des modèles préétablis mais s'en détacherait également, par exemple à travers un langage plus libéré.

Ensuite, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les femmes cherchent un public plus large pour discuter librement de leur voyage et de la découverte du monde et se tournent plus naturellement vers les récits de voyage. De nombreuses femmes, comme Mary Shelley ou Anna Jameson, font de la littérature de voyage une opportunité de travail pour un soutien de famille ou un projet personnel. Les récits de voyage perdent peu à peu leur « caractère de défi » qui leur correspondaient à la moitié du siècle lorsque les dames aristocratiques souhaitaient trouver une échappatoire à la vie domestique¹⁰².

Au moment où la pratique d'écriture se diffuse chez les femmes, celle-ci se professionnalise et devient un moyen de légitimation d'un certain rang dans la société. Pour un quart des autrices françaises, écrit Nicolas Bourguinat¹⁰³, le voyage en Italie représente leur première publication, contrairement à la Grande Bretagne qui comportait déjà beaucoup d'autrices. Ecrire symbolisait pour les Françaises un acte de

⁹⁹ Récits d'aventures loin de la civilisation.

¹⁰⁰ Dinora Corsi, *Altrove. Viaggi di donne dall'antichità al Novecento*, op.cit.

¹⁰¹ Marc Fumaroli, *Les mémoires du XVII^e, au carrefour des genres en prose*, Paris, 1971. Cité par Marina Caffiero, « Écrire au féminin : nouvelles recherches en Italie », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, No. 35, 2012.

¹⁰² Attilio Brilli, *Le viaggiatrici del Grand Tour. Storie, amori, avventure*, op.cit.

¹⁰³ Nicolas Bourguinat, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

« confirmation » d'un rang et d'une notoriété déjà établis, comme c'est le cas par exemple de Madame du Boccage et ses *Lettres d'Italie* ou de la peintre Elisabeth Vigée Le Brun et ses mémoires, écrites à la postérité pour défendre son rang d'artiste. La publication du voyage d'Italie agit comme une valeur de reconnaissance pour les femmes de lettres qui s'essayent à un genre traditionnel canonique. Ainsi, pour les voyageuses d'après 1815, il devient courant d'entreprendre un voyage dans l'objectif d'être publiées.

En France, entre 1770 et 1870, 13,7% des récits de voyage sont attribuables à des femmes mais seulement 5,9% ont été publiées. Si les répertoires bibliographiques montrent une faible participation des femmes à la littérature viatique pour le XVIII^e siècle, ils prennent peu en compte la dimension privée, qui pour les pratiques d'écriture féminines, constitue un facteur important. Le nombre de récits de voyage écrits par des femmes et publiés par la suite est quasiment nul avant la décennie 1770-1780, une période prolifique concernant les publications de récits de voyage féminins. Emergent alors d'importantes contributions féminines, à l'image de la correspondance de Marie Montagu ou les *Lettres sur l'Italie* de Madame du Boccage, qui rendent compte de l'Italie des années 1750.

De l'autre côté des Alpes, l'Italie a connu au XVII^e et XVIII^e siècle un essor important des écrits féminins. Plus de 20% des récits de voyage sont écrits par des femmes mais moins de 10% sont de réels récits de voyage. Une forte croissance s'observe dans la période postérieure à 1800, notamment entre 1814 et 1820. Le XIX^e siècle a connu l'augmentation de la production d'écrits féminins en Italie, notamment dans les régions lombardes et en Vénétie. Une nouvelle typologie d'écrivaines s'affirme, avec des écrits à la croisée entre livres et journaux. La rencontre des écrivaines avec le journalisme est décisive pour le développement de la littérature de voyage au féminin¹⁰⁴.

Selon Marina Caffiero¹⁰⁵, ce phénomène s'explique par le passage d'une écriture pour soi, de l'intime, à une écriture publique et professionnalisante. Le nombre croissant d'écrivaines conduit aussi à une diversification des types d'écriture : il peut s'agir de correspondances, journaux intimes, mémoires, récits historiques...

¹⁰⁴ Ricciarda Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, op.cit.

¹⁰⁵ Marina Caffiero, « Écrire au féminin : nouvelles recherches en Italie », art.cit.

Linda Timmermans¹⁰⁶ explique également dans ses travaux qu'en Italie tout comme en France, s'observe une forte augmentation des écrits féminins et de la figure de la « femme écrivain amateur¹⁰⁷ », liée entre autres à la pratique des salons, mais également à la pratique de la lecture en tant que moyen d'éduquer les jeunes filles.

On observe dans la péninsule une présence croissante des femmes dans divers espaces, dans la vie publique et intellectuelle mais aussi dans le débat philosophique et scientifique, ainsi que sur les routes. Il faudra attendre cependant la moitié du XIX^e siècle voire le début du XX^e pour que le voyage féminin s'impose davantage, suite à la fin d'une série d'interdictions pour la femme, prescriptions et préjugés¹⁰⁸.

2. Peut-on parler d'une « écriture féminine » ?

S'il est aisé de parler de récits de voyage féminins, dans le sens de récits écrits par des femmes, il est plus difficile d'aborder la question d'une prétendue « écriture féminine ». Les critiques ne s'accordent pas forcément sur le sujet. Certains confèrent aux femmes davantage de sensibilité, d'autres envisagent seulement la différence hommes-femmes dans les sujets affrontés.

Dans *Il viaggio in Italia*, Attilio Brilli donne sa propre définition de l'écriture féminine. Selon l'historien, il s'agit de voyageuses qui apportent un regard neuf sur le voyage, c'est-à-dire un regard « sensibile, innovativo e refrattario ai luoghi comuni¹⁰⁹ » rendus populaires par la longue tradition de récits de voyage. L'écriture devient un moyen d'expression et un outil d'émancipation. L'écriture féminine consisterait surtout à faire différemment et apporter un regard nouveau, après une longue tradition de récits quasiment exclusivement masculins. Selon l'historien, les voyageuses seraient par exemple les premières à s'inscrire en contre-courant des stéréotypes répandus par les

¹⁰⁶ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'ancien régime*, Paris, 2005. Cité par Marina Caffiero, « Ecrire au féminin : nouvelles recherches en Italie », art.cit.

¹⁰⁷ Marina Caffiero, *Per una storia delle scritture delle donne a Roma in età moderna e contemporanea* in « Scritture di donne : la memoria restituita : atti del convegno », Roma, 23-24 marzo 2004, p. 181.

¹⁰⁸ Ricciarda Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, op.cit.

¹⁰⁹ Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, op.cit., p. 45.

voyageurs. Elles donnent par exemple leurs avis sur des œuvres d'art, à l'image de Anna Jameson, critiquant l'œuvre des Primitifs.

Rasy, dans *Le disobbedienti*, poursuit en ce sens en expliquant que l'écriture féminine équivaut à un nouveau regard sur la vie, car ces femmes seraient capables de raconter « gioie e ferite come la mano maschile non aveva mai fatto¹⁰ ».

Marina Caffiero défend aussi cette position en tant que porteuse du projet « La memoria restituita. Fonti per la storia delle donne. », une collection qui vise à mettre en lumière un pan de l'histoire « oublié », celui du point de vue féminin. Les sources sont variées, allant des journaux intimes aux autobiographies spirituelles, des livrets de famille aux mémoires. La chercheuse explique le choix d'un corpus féminin en tant que ligne directrice de la collection, qui pour elle constitue une plus-value :

On leur doit, par exemple, la mise en valeur des catégories de la subjectivité, de la construction des identités individuelles ou de groupe, des appartenances et des droits humains, de l'histoire des représentations culturelles et, enfin, de l'écart, mais également des liens, entre règles et pratiques sociales, ou entre privé et public. La recherche historique sur les expériences des hommes et des femmes n'a d'ailleurs pas seulement influencé l'histoire des sociétés européennes et extra-européennes : elle l'a en fait animée et renouvelée en introduisant des perspectives, des périodisations, des questions et des concepts nouveaux et originaux¹¹.

Au milieu du XIX^e siècle, ces thèmes « spécifiquement féminins » servaient de justification pour la production littéraire des autrices car le récit de voyage féminin offrait une perspective didactique sur les habitudes des classes moyennes et populaires. Attilio Brilli écrit dans *Viaggiatrici del Grand Tour. Storie, amori, avventure*: « Le donne tendono a distinguersi dagli uomini sostituendo la tradizionale ricerca erudita e, specie in Italia, la passione predominante per l'antichità classica, con un più ampio ventaglio di interessi, compresa l'attenzione verso i costumi e le condizioni sociali delle popolazioni¹². »

¹⁰ Elisabeth Rasy, *Le Disobbedienti: Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*, Mondadori, Milan, 2020, p. 9.

¹¹ Marina Caffiero, « Écrire au féminin : nouvelles recherches en Italie », art. cit, p. 165.

¹² Attilio Brilli, *Le viaggiatrici del Grand Tour. Storie, amori, avventure*, op.cit., p. 16.

Alors que les thèmes abordés dans la littérature de voyage restent cloisonnés chez les hommes et les femmes, certains auteurs envisagent même une certaine complémentarité de ces récits. L'historien Nicolas Bourguinat cite par exemple Elizabeth Rigby, future lady Eastlake, qui envisageait l'écriture féminine comme une complémentarité de l'écriture masculine, car les hommes traiteraient de la sphère la publique tandis que les femmes s'empareraient du domaine du privé, notamment en traitant des milieux féminins, interdits aux hommes :

Chaque pays qui prétend un minimum à la civilisation possède un double visage, qui s'adresse à deux modes de perception différents et qui se rend rarement visible aux deux simultanément. Chaque pays possède une vie domestique en même temps qu'une vie publique, et la première est tout à fait nécessaire pour interpréter la seconde, de sorte chaque pays, pour être correctement compris, requiert des témoins des deux sexes¹¹³.

Lucie Azema semble être du même avis concernant l'apport non négligeable des femmes dans la tradition de la littérature de voyage. Elle explique qu'en s'intéressant à des ouvrages écrits par des femmes, elle découvrait tout un corpus d'une littérature féminine qu'elle ne soupçonnait pas et qui lui ont permis de se reconnaître davantage dans ses lectures :

Progressivement j'ai aussi commencé à varier mes lectures, à chercher mes classiques intimes. [...] Des fenêtres s'ouvraient sur d'autres fenêtres, je me sentais à ma place : je retrouvais l'autre moitié du monde dont j'avais été privée à travers les récits de voyageurs masculins¹¹⁴.

Elle fait le lien entre les récits de voyage et une certaine vision du monde. Pour Azema, il est intéressant d'étudier cette perspective car le voyage comprend le fait d'être libre de ses mouvements, raconter le monde et se rencontrer soi. Ainsi, pour les femmes, écrire

¹¹³ Nicolas Bourguinat, « *Et in Arcadia Ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit., p. 248.

¹¹⁴ Lucie Azema, *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, op.cit., p. 10.

veut dire aussi dépeindre une réalité différente de celle des hommes, propre aussi à leur identité.

En effet, par leur singularité, les autrices mettent en relief des paradigmes culturels propres à une époque donnée et insistent sur certains éléments pour en occulter d'autres. Manuela Scaramuzzino¹¹⁵ parle de *géographies privées*¹¹⁶ pour évoquer le fait que chaque récit façonne son voyage à sa manière et, par ses choix, nous livre une version du parcours qui lui est propre. Alors que la parole des femmes est discréditée, la subjectivité s'impose chez les voyageuses comme « il luogo della disobbedienza¹¹⁷ ».

Dans *Straniere dell'Ottocento*¹¹⁸, Liana Borghi explore également cette thématique de l'identité féminine en voyage. Elle pose la question suivante : en tant que voyageuse, est-il possible de s'intégrer à la culture locale ou restons-nous une éternelle touriste ? L'autrice montre la dualité de la voyageuse qui exploite son identité personnelle tout en essayant de s'intégrer à la culture locale. Ce point de vue, à la fois intérieur et extérieur lui permet d'apporter une vision tout à fait novatrice. Elle écrit : « Perché in viaggio si esce dal tempo e si vive in una dimensione legata ai propri ritmi interiori, al tempo dei propri desideri. E si può abitare tra le maglie di una cultura. Lo spazio delle viaggiatrici è *in-between*¹¹⁹. »

C'est cet « entre-deux » qui va nous intéresser aussi, quelle est cette marge de flottement qui permet à l'écriture féminine de puiser sa source ?

Les récits de voyage féminins et masculins divergent aussi sur plusieurs points, notamment concernant le degré d'authenticité des événements racontés.

En effet, pour Lucie Azema¹²⁰, le voyageur écrit ce qu'il veut bien raconter. L'autrice reprend le fameux dicton : « Pendant que les hommes racontent des aventures qu'ils n'ont jamais eues, les femmes vivent les aventures qu'elles ne raconteront jamais¹²¹ ». Les récits

¹¹⁵ Manuela Scaramuzzino, *Viaggiatrici: lo sguardo delle donne sul mondo*, op.cit.

¹¹⁶ Terme emprunté à Luisa Rossi et son ouvrage *L'altra mappa. Esploratrici, viaggiatrici, geografe*, Parme, 2011.

¹¹⁷ Expression de Elisabeth Rasy, tirée de son ouvrage *Le Disobbedienti: Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*, op.cit.

¹¹⁸ Liana Borghi, *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, Slatkine, Genève, 1988.

¹¹⁹ Liana Borghi, *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, op.cit., p. 13.

¹²⁰ Lucie Azema, *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, op.cit.

¹²¹ *Ibid.*, p. 50.

féminins et masculins seraient différents car les hommes auraient plus tendance à affabuler tandis que les femmes seraient plus propices à occulter des événements.

D'après l'autrice, les textes féminins seraient différents dans la façon dont ils rapportent une expérience vécue, plutôt que dans leur structure. En effet, le récit de voyage induit forcément un regard subjectif. Azema prend l'exemple de l'anthropologue française Natassja Martin qui expliquait que sur le terrain, elle utilisait deux carnets différents, un de jour et un de nuit, qui correspondent à deux étapes de maturation du projet, qui représenteraient « l'intériorité et l'extériorité » :

Le cahier diurne et le cahier nocturne sont l'expression de la dualité qui me ronge ; d'une idée de l'objectif et du subjectif que je sauve malgré moi. Ils sont respectivement l'intime et le dehors ; l'écriture automatique, immédiate, pulsionnelle, sauvage, qui n'a vocation à rien d'autre que de révéler ce qui me traverse, un état de corps et d'esprit à un moment donné, et celle, paradoxalement moins léchée mais plus contrôlée, qui sera par la suite travaillée pour devenir réflexive, et qui finira dans les pages d'un livre²².

Azema reprend ensuite une citation de Jean-Didier Urbain ¹²³ qui invente la suite du dicton cité plus haut : « Puis au retour raconter plus que ce qui est vécu plus que ce qui a été vu¹²⁴ ». Cette phrase traduit bien que le voyage et les souvenirs qu'on y associe sont différents selon les personnes. En dehors des choses « vues », ce sont les choses « vécues » qui priment, dans cette conception moderne du voyage où l'individualité est au centre.

Enfin, les femmes lettrées ont également pour la plupart une double identité avec leur rôle de salonnière. Attilio Brilli¹²⁵ sent une veine plus descriptive chez les femmes, elles seraient plus libres d'exprimer un jugement. Il prend l'exemple de Madame du Boccage, qui préfère séduire le lecteur par une approche plus spontanée, plutôt qu'apporter de réelles connaissances du terrain.

¹²² Lucie Azema, *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, op.cit., p. 58.

¹²³ Jean Didier Urbain, *L'idiote du voyage : Histoire de touristes*, Paris, 1991. Cité par Lucie Azema, *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, op.cit.

¹²⁴ Lucie Azema, *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, op.cit., p. 50.

¹²⁵ Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, op.cit.

Mais cette spontanéité peut aussi être tournée en dérision. Nicolas Bourguinat ¹²⁶ parle de la convention d'excuse de féminité qui avait pour but de dénigrer la valeur du témoignage en revendiquant la spontanéité et le naturel féminins. Parfois, cela allait même jusqu'à l'ironie, par une charge contre la littérature de voyage masculine, comme l'écrit Lady Montagu dans ses lettres : « Là où le voyageur mâle écrit toujours sur le même ton et traite toujours des mêmes affaires, une femme aura l'adresse nécessaire pour tracer un nouveau chemin, et pour embellir un sujet battu et rebattu à l'aide d'un éventail de procédés frais et élégants¹²⁷ ».

Ainsi, l'écriture féminine est soumise à de nombreux stéréotypes, notamment en comparaison avec l'écriture masculine, que l'on juge supérieure. Attilio Brilli explique que le regard féminin est souvent perçu comme limité par rapport à la vision masculine¹²⁸. L'historien met en avant le fait que la vision féminine est sans cesse rattachée à la sphère domestique, les hommes ne les croyant pas capables de s'emparer de sujet plus « sérieux ». De cette façon, la vision masculine est davantage considérée, pour une soi-disant vision « plus ample » du monde.

L'auteur mentionne par la suite Elisa von der Recke, ambassadrice des idées des Lumières en Europe, qui s'insurge contre le préjugé selon lequel les femmes devraient être exclues du « culte de la raison et du sentiment » car cela les éloignerait de leur mission de mère. Dans la même veine, Mary Wortley Montagu, dénonce le fait que les jeunes aristocrates sont élevées dans l'ignorance alors que selon elle, la culture est nécessaire à l'épanouissement des femmes.

De manière générale, les écrits féminins sont jugés insuffisamment maîtrisés et trop passionnés. Nicolas Bourguinat reprend les propos de Anthony Trollope qui explique que les femmes qui écrivent ont tendance à procéder par *dashes*, c'est-à-dire par petites touches plutôt que par une écriture cumulative ou démonstrative. En 1845, Lady Eastlake caractérise le voyage féminin comme « une prédominance du privé sur le public, du sélectionné sur l'exhaustif et de la confession sur la description neutre¹²⁹ ».

¹²⁶ Nicolas Bourguinat, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.,

¹²⁷ *Ibid.*, p. 221.

¹²⁸ Attilio Brilli, *Viaggiatrici del Grand Tour: Storie, amori, avventure*, op. cit., p. 12.

¹²⁹ Nicolas Bourguinat, « *Et in Arcadia Ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit., p. 226.

Pour conclure, les femmes voyageuses ont partagé une vision nouvelle du voyage, enrichie d'interprétations et jugements personnels, se démarquant notamment par une attention aux détails, une observation fine des populations et des coutumes, un ton sentimental et une « conception supranationale », c'est-à-dire le fait de se percevoir aussi en dehors de leur propre communauté à l'intérieur d'un tout plus grand¹³⁰.

Manuela Scaramuzzino se demande si le genre de la littérature de voyage semble plus accessible aux femmes pour certaines caractéristiques ou bien si les femmes s'en emparent car la frontière de la littérature devient plus poreuse au XVIII^e siècle. En effet, la littérature de voyage correspond à différentes typologies d'écritures à l'intérieur même de l'œuvre, comme le genre autobiographique, romanesque ou encore ethnographique¹³¹.

III - Thèmes et genres « féminins »

1. Thèmes « féminins »

Les femmes ont toujours été cantonnées à des thèmes particuliers, soi-disant propres à leur sexe, par exemple les travaux d'éducation et de morale, les textes de piété, la littérature enfantine ou encore l'écriture autobiographique. Ces exemples montrent que l'attention des voyageuses s'est concentrée sur des thèmes différents de ceux de leurs homologues masculins, notamment dans la possibilité d'observer des espaces fermés aux hommes, leur donnant l'occasion de pénétrer dans des lieux où les hommes étaient habituellement exclus¹³².

L'originalité de l'écriture des voyageuses réside en effet dans leur intérêt pour les aspects socio-culturels et les coutumes locales. Les femmes s'intéressent notamment plus volontiers aux coutumes et institutions qui regardent les femmes. Par exemple, un des traits particuliers des récits féminins en Italie est l'intérêt porté aux usages des femmes

¹³⁰ Manuela Scaramuzzino, *Viaggiatrici: lo sguardo delle donne sul mondo*, op.cit.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

italiennes, principalement d'origine noble, accompagnées de leur fidèle cicisbée, leur « chaperon » officiel. La figure de ce chevalier servant pouvait être interprétée comme un signe de liberté pour la femme italienne, qui relègue l'homme à un rôle servile et inverse le rapport de force entre les sexes. De la même façon, en Italie, les femmes étaient appréciées pour leurs capacités intellectuelles alors qu'en Angleterre les mêmes qualités étaient dépréciées. Les voyageuses racontent le quotidien, la mode, les coiffures, la gastronomie, l'usage des langues et des dialectes, un pan de l'Italie peu traité par les voyageurs masculins¹³³.

La subjectivité de l'autrice et ses sensations sont perçues à travers une attention particulière pour la description de la nature. Les préférences de la voyageuse sont celles de son temps : scènes pittoresques, vestiges du passé, belles cultures, des jolies collines habitées par des bergers. La voyageuse est disposée à s'abandonner à la fascination de la nature pour la soulager des fatigues du voyage. Nous pouvons citer comme exemple Ottavia Borghese-Masino di Mombello, qui écrit *Le mie emozioni nel viaggio da Torino nella Valle d'Aosta e Savoia*. La voyageuse « sentimentale » se déplace dans un paysage romantique, décrit dans des tons emphatiques. Le lac et ses environnements deviennent un décor pour réévoquer une histoire médiévale d'amour et de mort¹³⁴.

Les voyageuses peuvent aussi offrir une image différente des voyages alpins, avec un équilibre possible entre le fait de fréquenter de près un environnement dit masculin et affirmer sa propre identité féminine sans renverser les normes sociales, de façon à montrer leur capacité de survie dans les milieux difficiles. Selon Irene Gaddo, les femmes peuvent tirer des bénéfices des séjours en montagne en termes de santé physique et mentale, mais également du point de vue des connaissances et de l'étude des populations locales – surtout féminines – tout en faisant l'expérience d'un séjour plaisant avec des compagnons de route¹³⁵. L'autrice explique que le voyage dans les régions alpines a été pendant longtemps une narration exclusivement masculine en tant qu'expérience virilisante : elle nécessite des connaissances, une force physique et mentale, et faisait naître un désir de conquête. Ainsi, la présence féminine a été marginalisée, cantonnée à des remarques genrées, comme le fait de les réduire à des compagnes passives ou exceptionnelles.

¹³³ Attilio Brilli, *Viaggiatrici del Grand Tour: Storie, amori, avventure*, op.cit.

¹³⁴ Ricciarda Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, op.cit.

¹³⁵ Irene Gaddo, « Donne e montagna: viaggi e scritture femminili sulle Alpi occidentali tra XIX e XX secolo », *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche*, n. 22/1, 2023, p. 65-88.

Enfin, une autre des caractéristiques des récits féminins était la capacité de transgresser les frontières domestiques pour s'attarder sur les questions politiques. L'intérêt pour la péninsule italienne augmentait d'autant plus avec les événements de la Restauration. Les femmes ont alors permis de sortir d'une vision « monotone » de l'Italie pour forger de nouvelles visions en s'intéressant à des caractéristiques esthétiques ; ses luttes et idéaux, notamment à travers le récit romantique de la nation, en les comparant aux modèles conservateurs de la Grande-Bretagne et des révolutionnaires français¹³⁶.

2. Genres et sous-genres

Au cours des siècles, les femmes mobilisent différents genres littéraires. Alors qu'au XVIII^e siècle, il s'agissait surtout de lettres, de mémoires ou bien de journaux, le siècle suivant laisse place aux récits de voyage. Les femmes ont ainsi plusieurs façons de raconter leur voyage, comme sous la forme de correspondances privées, par des lettres à des amis, ou bien des journaux privés non destinés à la publication. Ces pratiques d'écriture indiquent une préférence pour une écriture d'ordre privé¹³⁷.

On distingue, parmi les genres principaux, l'autobiographie, reliée au genre de « l'écriture de soi ». Nicolas Bourguinat fait remarquer qu'entre l'époque préromantique et les années 1860, la frontière est fine entre littérature de voyage et autobiographie¹³⁸. D'après l'auteur, l'autobiographie évoque différents types de mobilité, que ce soient des voyages programmés ou des vagabondages, on distingue les récits d'aventure et les voyages professionnels ou de nature spirituelle. Le terme *autobiography* apparaît pour la première fois en 1809 et gagne en popularité seulement à la fin du XIX^e siècle. Dans le troisième quart de siècle les *developmental autobiographies* font aussi leur apparition : ce sont des ouvrages de femmes ayant professionnellement accompli quelque chose et assuré leur indépendance. Une autre facette des écritures de soi est caractérisée par les journaux personnels, qui comportent une chronologie proche des développements de

¹³⁶ Elisabetta Serafini, Antonietta Angelica Zucconi, « Viaggi e genere: un'introduzione », *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche*, op.cit.

¹³⁷ Ricciarda Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, op.cit.

¹³⁸ Nicolas Bourguinat, « *Et in Arcadia Ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit

l'autobiographie, dont l'essor se situe dans les années 1770-80. On parle aussi d'expériences religieuses avec des écrits spirituels.

Parmi les sous-genres des récits de voyage, on peut retrouver également le récit d'émigration, qui inclut notamment un passage par l'Italie. Il comporte des points communs avec le *bildungsroman*, comme la prise de conscience et le développement d'une personnalité à travers des épreuves de l'existence. Les techniques narratives utilisées sont issues de la fiction, comme le fait de multiplier les péripéties, de faire des allusions érotiques ou exotiques pour exciter/susciter la curiosité du lecteur. Bourguinat cite le cas des mémoires d'actrices ou des courtisanes ou encore les souvenirs de femmes de soldats.

Mais le genre de prédilection des femmes à l'époque et des voyageuses en particulier reste celui de la correspondance et des journaux de voyage, davantage propices à la confiance et ayant l'avantage de pouvoir rester privés si la voyageuse ne souhaite pas publier ses écrits.

2.1. Correspondances

A partir du XVIII^e siècle, la littérature de voyage change pour se transformer davantage en récit épistolaire ; voyager devient l'occasion d'entretenir une correspondance avec les proches et la famille. Attilio Brilli cite l'exemple des lettres de Anna Miller, écrites à sa mère dans l'objectif de soulager sa solitude et sa mélancolie. Le genre de la correspondance permet de privilégier un style discursif, et permet une contemporanéité avec les événements décrits, ce qui participe à l'authenticité du récit. En ce sens, les correspondances s'opposent au journal intime qui, lui, raconte le voyage souvent divisé en journées, marqué par les dates d'arrivée et d'escale. La forme épistolaire est directement écrite pour un destinataire et érige les sentiments et les idées de celui qui écrit au premier plan, alors que les mémoires sont souvent écrites à des années de distance des événements, comme celles de Elisabeth Vigée Le Brun¹³⁹.

¹³⁹ Attilio Brilli, *Le Viaggiatrici del Grand Tour. Storie, amori, avventure*, op.cit.

Marina Caffiero¹⁴⁰ définit l'épistolaire comme le genre d'écriture privilégié par les femmes. La correspondance pose question par sa dimension totalisante, présente aussi bien dans les cercles privés que dans l'espace public. A travers le prisme féminin, Caffiero se demande également si la correspondance est le type d'écriture qui permettrait de s'exprimer le plus librement, mais elle rappelle qu'il faut analyser cette pratique sans occulter les stéréotypes culturels de l'époque. En effet, la correspondance était considérée comme une pratique littéraire « moins noble » que d'autres car rattachée aux sentiments et en cela convenait davantage à un public féminin. En ce sens, les femmes pouvaient être davantage reconnues pour leurs qualités d'épistolaires, comme l'explique Caffiero :

En d'autres termes, la supériorité et l'art reconnus aux femmes dans le genre épistolaire - comme d'ailleurs dans la conversation- serait le résultat paradoxal de leur infériorité culturelle. Les femmes n'étaient pas censées respecter les règles de la rhétorique et du style, mais devaient cependant observer celles imposées par leur condition de femmes et par les éléments qui la définissaient¹⁴¹.

Le genre épistolaire présente aussi des particularités diverses, par exemple, certaines pratiques épistolaires sont destinées d'office à un public extérieur. Marina Caffiero prend le cas des « lettres circulaires » des Visitandines, des lettres écrites par des sœurs et transmises à un réseau de couvents pour une lecture publique. Cela pose la question de la spontanéité de la source, alors que l'auteur sait déjà qu'il va être lu par un public extérieur. Enfin les correspondances, en tant que récits de soi, nous livrent bien sûr des considérations personnelles mais également des informations cruciales sur l'époque de son auteur. Marina Caffiero illustre son propos en évoquant le personnage de la marquise Boccapaduli, *nobildonna* romaine, bien insérée dans la société qui va s'engager dans un tour de l'Italie avec son cher ami Alessandro Verri¹⁴².

Se pose également la question du caractère proprement féminin des écritures épistolaires. Les recherches de Marina Caffiero sur les archives des familles romaines et les fonds religieux ont délimité les pratiques d'écriture féminines sous deux prismes :

¹⁴⁰ Marina Caffiero, « Écrire au féminin : nouvelles recherches en Italie », art.cit.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁴² Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)* in *La memoria restituita*, Rome, Viella, 2019.

l'environnement familial et les couvents. L'autrice fait remarquer que dans le cas d'un document inédit, la frontière entre la sphère publique et privée est poreuse. Elle cite Giulia Calvi, autrice de *Barrocco al femminile*¹⁴³, pour appuyer son propos : « les discours écrits nous amènent dans une sphère de pratiques relationnelles faites de pouvoirs informels et non de pure subordination¹⁴⁴ ».

La recherche a démontré également à quel point les lettres sont au centre du rapport des femmes à l'écriture. Le fait d'écrire pouvait répondre à des exigences pratiques domestiques ou familiales, mais pouvait être aussi privilégié comme moyen d'expression facilité, fait de formules plus brèves. Les correspondances féminines, insérées aussi bien dans des mémoires que dans le milieu religieux font émerger de nouvelles problématiques qui dépassent leur sphère d'origine. Caffiero parle de « faire ressortir la subjectivité, la volonté, les projets, pouvoirs informels et stratégies individuelles et collectives¹⁴⁵ ».

Ainsi, les correspondances disent quelque chose de certaines sociétés de l'époque ; Caffiero prend l'exemple des aristocrates qui, par leurs correspondances, témoignaient d'un lien familial fort, notamment entre femmes. Selon l'historienne, cette observation viendrait questionner l'optique patrilinéaire qui avait prévalu jusqu'alors dans l'analyse historiographique sur la famille. En effet, la dimension privée et personnelle de cette pratique permet de livrer des éléments que d'autres écrits plus officiels n'apporteraient pas, comme des testaments ou des documents financiers. A travers les lettres se dessinent les dynamiques familiales de l'époque entre conflits de pouvoir, question des dots et des mariages...

Cependant, Marina Caffiero ajoute que les correspondances ne sont pas à analyser uniquement du point de vue familial. En effet, transparait également une vision individuelle, affective et parfois politique. Selon la chercheuse, l'historiographie permettrait aussi de mettre en lumière différents intérêts féminins : leurs intérêts politiques, leurs valeurs, leur place en tant que citoyenne, les questions familiales et domestiques...

¹⁴³ Giulia Calvi, *Barrocco al femminile*, Bari, 1992. Cité par Marina Caffiero, « Écrire au féminin : nouvelles recherches en Italie », art.cit.

¹⁴⁴ Marina Caffiero, *Per una storia delle scritture delle donne a Roma in età moderna e contemporanea*, op.cit., p. 183.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 184.

En effet, la femme a depuis longtemps été associée au politique, notamment dans le domaine iconographique, en tant que symboles civiques et liés à la citoyenneté, comme les saintes patronnes ou comme figures allégoriques associées à la patrie, comme l'Italie, la République ou Rome. Marina Caffiero prend notamment l'exemple des « lettres circulaires » rédigées par des religieuses, ces lettres étaient écrites puis diffusées dans tous les couvents de l'Ordre, aussi bien en Italie qu'à l'étranger. Il s'agissait d'un devoir de transmission de la vie du couvent, à travers une pratique codifiée, consistant à augmenter le prestige des événements narrés. Cette pratique pose la question de la nature même de l'épistolaire, censé être spontané. Le genre de la correspondance interroge également différents types de relations : la relation entre la personne qui écrit et le monde extérieur, mais aussi le rapport de l'écrivaine avec elle-même et la façon dont elle se représente à travers l'écriture.

2.2. Journal

Nicolas Bourguinat explique la nuance entre journal et correspondance de voyage, deux genres à la frontière poreuse ¹⁴⁶. Pour la période entre 1770 et 1870, les carnets de route sont indistincts de la correspondance. En effet, pour les récits de voyage publiés, la lettre jouait un rôle de composition et d'ordonnancement, et il était courant de réécrire les lettres a posteriori pour former les relations de voyage ou mémoires. Par exemple, à la fin des années 1830, la peintre Elisabeth Vigée Le Brun utilisait l'épistolaire comme moyen d'authentification de ses expériences à l'étranger mais aussi comme moyen de légitimation de sa carrière d'artiste. Les lettres sont généralement destinées à d'autres artistes, comme Hubert Robert à qui elle raconte les monuments romains ou l'architecte Brogniart sur le Vésuve. Bourguinat cite également Amélie Odier, dont les lettres circulent dans les milieux cultivés, mais ses propres journaux intimes restent destinés à un cercle proche. Il devient alors difficile de distinguer les deux pratiques car elles ont toutes deux en commun une régularité dans la succession des dates, et des informations ordonnées ou en vrac. De même que la souplesse et facilité de composition des récits et

¹⁴⁶ Nicolas Bourguinat, « *Et in Arcadia Ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

la compilation de correspondance peu réaménagées après sur le marché éditorial sauf pour préserver l'anonymat des personnages cités.

Nicolas Bourguinat revient également sur les caractéristiques du journal. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les carnets et lettres de voyage sont destinés à être lus dans un petit cercle et pas nécessairement dans cercle restreint de la famille. L'écriture d'un journal peut aussi être une expérience littéraire. Bourguinat cite l'exemple des *Lettres d'un voyageur* de George Sand, mariée et avec deux enfants, qui voyait le journal comme un moyen d'émancipation et y raconte sa cure en Auvergne. Le journal de voyage se change parfois en journal intime et dispose des caractéristiques de la littérature romantique du voyage, à l'écoute des émotions et sensations du sujet. L'écriture de journaux a en outre joué un rôle dans l'apprentissage de l'écriture romanesque de la part de l'auteure. En effet, à l'époque le journal ne relevait pas trop de l'écriture de soi ou de l'intime, mais était plutôt vu comme un exercice d'écriture destiné à un public, souvent retravaillé du point de vue linguistique, partageant des impressions de voyage mais aussi ayant une visée didactique. Bourguinat cite en ce sens *Adèle et Théodore*, un roman de Madame de Genlis.

Pour ce qui est des journaux intimes, Philippe Lejeune a écrit un essai sur la périodisation des journaux, *Histoire de la pratique féminine des journaux intimes*, pratique en vogue à la fin de l'ancien régime, et dont la renaissance se situe dans les années 1830, avec un épanouissement dans les années 1850. Au cours du premier XIX^e siècle, les journaux personnels sont souvent des livres d'heures traditionnels, qui racontent par exemple des visites, promenades, ou soirées au théâtre. Lorsqu'il s'agit d'un journal de voyage, la matière est plutôt composée de comptabilité des dépenses, hôtels et lieux visités, préoccupations de santé, comme la qualité du sommeil, la capacité à se déplacer, les conditions météorologiques.

Ainsi, Bourguinat explique les enjeux de la dimension pédagogique et pratique des journaux qui sont perçus comme des instruments de perfectionnement moral, notamment après la vogue des manuels de conduite pour jeunes femmes au XVIII^e siècle. Ces journaux constituent une pratique d'éducation pour les classes supérieures, de façon à s'assurer aussi que le voyage porte ses fruits intellectuels, notamment la connaissance de l'antiquité, l'initiation aux beaux-arts, les qualités d'observation, l'exactitude de l'expression... On véhicule l'idée d'une valeur pédagogique et mémorielle – avec une

bonne connaissance des langues mais aussi de l'histoire de l'Italie antique et médiévales, des courants picturaux et des monuments.

Bourguinat établit un parallèle entre l'exercice du journal de voyage et le journal intime. Si le premier est fourni par les circonstances de mobilité, l'autre est un choix personnel. Les deux permettent une découverte et acceptation de soi comme sujet. Mais dans le cas des écrits de voyage féminin, les deux points peuvent converger, si le contenu dépend bien de l'expérience viatique, la forme sera plutôt celle du journal intime forme caractéristique de l'écriture féminine en voyage.

Nous analyserons dans le chapitre suivant le récit de voyage de la marquise Boccapaduli et les mémoires de la peintre Vigée Lebrun, proches du journal de voyage par leur contenu mais qui, par leur subjectivité empruntent aussi des caractéristiques au journal intime.

DEUXIÈME PARTIE : ÉLISABETH VIGEE LEBRUN ET MARGHERITA BOCCAPADULI

CHAPITRE 3 : Élisabeth Vigée Le Brun, entre exil et Grand Tour

I - Une peintre « révolutionnaire »

1. Éléments biographiques¹⁴⁷

Née le 16 avril 1755, Élisabeth Louise Vigée Le Brun grandit à Paris. Sa passion pour la peinture lui vient de son père, Louis Vigée, lui-même artiste. Découvrant chez sa fille un talent précoce pour la peinture, il lui apprend les rudiments de son art avant de mourir alors que la jeune fille avait seulement douze ans ; celle-ci continue d'exercer sa passion, épaulée notamment par le peintre Joseph Vernet, qui l'encourage à poursuivre dans cette voie. La jeune fille se fait rapidement un nom dans le monde de la peinture, jusqu'à côtoyer les plus grands noms.

À seulement vingt ans, elle devient la peintre attitrée de la reine Marie-Antoinette, qui la prendra sous sa protection. C'est en 1776 qu'elle se marie avec Étienne Le Brun, marchand d'art, un mariage qui se révélera malheureux, source de conflits financiers et familiaux. Peu de temps après, elle est reçue à l'Académie royale de peinture et de sculpture, une consécration pour cette jeune peintre qui attire bien des convoitises. Marc Fumaroli écrit à propos de cette période faste pour la jeune peintre :

¹⁴⁷ Françoise Pitt-Rivers, *Madame Vigée Lebrun*, Gallimard, Paris, 2001.

En accédant à la dignité de peintre de la reine, en obtenant d'elle un fauteuil académique, en devenant au Salon de l'Académie l'apologiste patent » de sa beauté, de sa majesté, de sa grâce contre les blasphèmes qui l'assaillaient, Élisabeth Louise Vigée Le Brun eut beau ne pas convaincre un public trop prévenu, elle avait rempli sur la scène historique l'ambition qu'elle s'était fixée pour son art⁴⁸.

En juillet 1789, les tensions révolutionnaires se font de plus en plus fortes dans la capitale et la peintre se voit obligée de quitter Paris, elle qui est étroitement liée à la Cour. Elle saisit alors l'occasion pour partir sur les routes d'Europe et mener enfin son « Grand Tour », à la découverte des « lieux où les arts fleurissent⁴⁹ ».

La nuit du 5 octobre, aidée par un ami, elle monte dans une diligence en compagnie de sa fille et de sa gouvernante, sans savoir qu'elle ne reviendra à Paris que douze ans plus tard, après avoir fait le tour de l'Europe. C'est d'abord en Italie qu'elle pose bagages, pour y rester jusqu'en 1792. Elle visitera ensuite les plus grandes cours d'Europe en passant par Rome, Naples, Vienne ou encore Saint-Pétersbourg. Ce long périple constituera la matière première des *Souvenirs*, ses mémoires, parues entre 1835 et 1837⁵⁰.

2. Après l'exil : le difficile retour⁵¹

Exil ou Grand Tour, la question est polémique pour Vigée-Lebrun qui forte de sa notoriété à l'étranger, poursuit sa carrière d'artiste sur les routes de l'Europe. Son mari, Jean-Baptiste Lebrun tente de la faire revenir en France en 1793, sans succès, en publiant un opuscule intitulé *Précis Historique de la Citoyenne Lebrun*. Il revient sur le parcours de l'artiste depuis ses débuts, vante ses qualités morales et assure qu'Élisabeth est bel et bien partie pour un voyage d'études et pour fuir les calomnies à son sujet :

¹⁴⁸ Marc Fumaroli, *Mundus Muliebris: Élisabeth Louise Vigée Lebrun, peintre de l'Ancien régime féminin*, Editions de Fallois, Paris, 2015, p. 16.

¹⁴⁹ Fernando Mazzocca, *Viaggio in Italia di una donna artista: i souvenirs di Élisabeth Vigée Le Brun, 1789-1792*, Electa, Milan, 2004, p. 70.

¹⁵⁰ Les trois volumes ont été imprimés par la librairie d'Hippolyte Fournier, à Paris, sous le nom de *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée Lebrun*. Les deux premiers tomes paraissent en 1835 tandis que le troisième et dernier volume est publié deux ans plus tard, en 1837.

¹⁵¹ Françoise Pitt-Rivers, *Madame Vigée Lebrun*, op.cit.

Il me manque à parler de son voyage, qu'on n'a pas manqué d'appeler une émigration. C'était une conséquence toute simple des calomnies qui la poursuivent. Il y avait plusieurs années que la Citoyenne Lebrun avait le projet de voir l'Italie ; déjà deux fois elle avait tout préparé pour s'y rendre, mais des tableaux commencés ou promis, la retenaient toujours à Paris, et ses désirs furent long-tems contrariés. Il arriva enfin, ce moment terrible et glorieux où le peuple français se leva tout entier contre les abus, les privilégiés et la tyrannie. Ce n'est pas au milieu du choc des armes, dans le tumulte et les agitations inséparables d'une révolution naissante qu'on peut cultiver des arts¹⁵².

Mais c'est seulement près de dix ans plus tard, le 5 juin 1800, qu'Élisabeth est officiellement retirée de la liste des émigrés, elle quitte la Russie au printemps de 1801, après douze années d'exil. Ce n'est pas sans crainte qu'elle revient en France, elle écrit d'ailleurs : « il me semble enfin que je marche vers un tombeau ¹⁵³. » Son retour au pays natal qu'elle attendait tant s'apparente désormais à une condamnation.

Douze années d'absence ont laissé place à beaucoup de changements dans la vie politique et sociale des Français et Vigée Lebrun se retrouve nostalgique de la période prérévolutionnaire. En dehors des événements politiques évidents, sa situation familiale s'est dégradée : elle a peu de rapports avec son mari de qui elle veut divorcer et qui a dilapidé une bonne partie de son argent...

Le conflit conjugal est également dû au sort de leur fille Julie, dite « Brunette », dont l'éducation a fait débat au cours du voyage, par des échanges de lettres interposées. Sa fille souhaitait en effet rester à Saint-Pétersbourg pour se marier, mariage qui n'est pas vu d'un bon œil par sa mère, qui préférerait garder sa fille auprès d'elle. Elle finit par céder après discussions avec son mari. Les rapports conflictuels s'intensifièrent également lors du décès de Julie.

La peintre partage dans ses mémoires la douleur ressentie lors de ce retour après plus de dix ans d'exil :

¹⁵² Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, *Précis historique de la vie de la citoyenne Lebrun*, Paris, 1793, p. 16.

¹⁵³ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de Madame Louise- Élisabeth Vigée Lebrun*, Tome premier, op.cit., p. 119.

Je n'essaierai point de peindre ce qui se passa en moi lorsque je touchai cette terre de France que j'avais quittée depuis douze ans ; la douleur, l'effroi, la joie qui m'agitaient tour à tour (car il y avait de tout cela dans les mille sensations qui me bouleversaient l'âme). Je pleurais les amis que j'avais perdus sur l'échafaud ; mais j'allais revoir ceux qui me restaient encore. Cette France dans laquelle je rentrais avait été le théâtre de crimes atroces mais cette France était ma patrie¹⁵⁴ !

Vigée Lebrun rentre donc seule, ayant perdu sa fille, rejoignant un mari qu'elle n'aime plus, dans un pays qui est bien différent de celui qu'elle a connu. Ce mal-être la pousse à fuir la ville pour la campagne, à Meudon. Françoise Pitt-Rivers mentionne un extrait de la lettre qu'Élisabeth écrit à son frère alors de retour de Russie : « Le séjour des villes me tue et les grands chemins me guérissent¹⁵⁵ ».

Cette fièvre du voyage continue pour Élisabeth qui, seulement deux ans après son retour à Paris, repart déjà pour l'Angleterre. Elle s'y installe trois années pour repartir ensuite en Suisse, en compagnie de sa femme de chambre. Elle insiste alors sur la volonté de solitude : « En voyageant, j'ai un si grand besoin de me croire seule, écrit-elle, que je me suis fait arranger dans ma voiture un rideau qui m'isole entièrement¹⁵⁶. »

C'est seulement des années plus tard, à la fin de sa vie, que Vigée Lebrun prend la plume pour raconter ce périple au cœur des royaumes d'Europe.

¹⁵⁴ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de Madame Louise-Elisabeth Vigée Lebrun*, Tome troisième, op.cit., p. 128.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 288.

II - De peintre à écrivain : les *Souvenirs*

1. Genèse des *Souvenirs*

Quelles raisons ont poussé Élisabeth Vigée Le Brun à débiter la rédaction des *Souvenirs* à quatre-vingts ans ? Son périple à travers l'Europe était bien lointain et sa renommée n'était plus à faire.

Dans l'avant-propos de *Louise Élisabeth Vigée Le Brun : Histoire d'un regard*, Geneviève Haroche-Bouzinac entreprend de raconter la genèse de l'œuvre et comment la peintre, en faisant le choix d'écrire ses mémoires, décide de reprendre le contrôle du « récit de sa vie » :

Afin d'éviter qu'on ne s'empare du récit de sa vie, Madame Lebrun entreprend, sur le conseil de ses amis, de la raconter elle-même. De son écriture aux jambages échevelés, elle se met à couvrir des cahiers et, durant presque dix années, recompose sa destinée sur le papier, éclaire les zones qui lui plaisent et laisse dans l'ombre ce qui inquiète, rationalise ses choix et détourne peut-être la postérité de l'essentiel¹⁷.

Donner sa version des faits, répondre à des accusations fallacieuses, tel est le prétendu projet d'Élisabeth Vigée Le Brun. Après une vie passée à essuyer les critiques en tous genres, la peintre est décidée à retracer sa vie, sans artifices et sans détours.

Il ne va pas sans dire que le récit de Vigée Le Brun n'est en aucun cas objectif, le but étant également de redorer son image et mettre en avant sa qualité d'artiste et sa détermination, ce qui l'a poussée à construire son parcours exemplaire. Contrairement à un biographe qui retracerait son parcours, elle seule est maîtresse de ce qu'elle écrit et

¹⁵⁷ Geneviève Haroche-Bouzinac, *Louise Elisabeth Vigée Le Brun : Histoire d'un regard*, Flammarion, Paris, 2011, p. 9.

décide alors de valoriser ses atouts, comme l'explique Melissa Percival dans son article « Sentimental poses in the *Souvenirs* of Vigée Le Brun » :

Vigée Lebrun writes from the vantage-point of the successful, mature artist, her aim being to amplify the praise and recognition already accorded to her ; however, she is also at pains to stamp out forever the damaging allegations about her private life that she had endured as a beautiful and independant woman painter¹⁵⁸.

Cependant, bien que la peintre écrive son récit à la première personne, elle confie ne pas être à l'aise avec son identité d'écrivain, habituée à être seulement « spectatrice ». Joseph Baillio, spécialiste de Vigée-Lebrun retranscrit les mots de l'artiste dans son livre consacré à l'exposition de son œuvre :

vous savez combien j'avois d'aversion pour faire ce que vous appelez mes Mémoires, car il faut bien malgré tous les événements dont j'ai été spectatrice...que je parle de moi, ce moi est si ennuyeux pour les autres que, vrai, sous ce rapport, j'y avais renoncé¹⁵⁹ [...]

On note dans les mots de l'artiste sa crainte de ne pas plaire dans un univers qui lui est étranger, celui de la littérature. Ceci explique peut-être pourquoi les *Souvenirs* ne ressemblent pas au style traditionnel des mémoires. En effet, le ton ironique et badin de Vigée Le Brun nous plonge dans un récit dont les caractéristiques sont plutôt celles d'un journal intime, entre confidences et anecdotes personnelles. Elle assume d'ailleurs sa démarche et décrit ainsi son style d'écriture : « Vous n'y verrez ni style, ni phrase, ni période. Je trace seulement les faits avec simplicité et vérité comme on écrit une lettre à son amie¹⁶⁰ ... ».

¹⁵⁸ Melissa Percival, « Sentimental poses in the *Souvenirs* of Vigée Le Brun », *French studies*, Vol. LVII, No. 2, p. 150.

¹⁵⁹ Joseph Baillio, *Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, Kimbell Art museum, Forth Worth, 1982, p. 129. Traduction de Françoise Pitt-Rivers.

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 130.

Le premier éditeur de Vigée Lebrun, le libraire H. Fournier, présentait d'ailleurs dans sa préface l'œuvre comme ceci : « Les souvenirs de madame Lebrun sont écrits d'un style simple et naturel, dans lequel le désir de briller comme écrivain ne se montre jamais. Le public, nous l'espérons, les goûtera d'autant plus, que l'auteur ne songeait point à lui en tenant la plume¹⁶¹. »

2. Les *Souvenirs* : une œuvre autographe ?

Si l'on a souvent refusé à Vigée Le Brun la paternité de ses *Souvenirs*, c'est en réalité car elle ne les a pas rédigés seule. Ses proches ont en effet participé à retranscrire à l'écrit la voix de la voyageuse et à retravailler ses notes.

Dans l'édition italienne des *Mémoires d'une portraitiste*, Fernando Mazzocca précise que ce sont les nièces de Vigée Le Brun, Caroline et Eugénie, aidées du mari de cette dernière, qui ont permis à Vigée Le Brun de rédiger les trois volumes des *Souvenirs*. Cependant, Mazzocca défend tout de même l'autorité de Vigée le Brun sur les *Souvenirs* : « Se Madame Vigée le Brun non è l'esecutrice materiale dell'impresa, sua ne è certamente la concezione d'insieme e l'idea di fondo¹⁶². »

Dans son article « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des *Souvenirs* de Mme Vigée-Lebrun », Mary D. Sheriff défend également l'autorité de Vigée sur ses *Souvenirs* en tant que compilation de souvenirs sur sa vie et son art :

Ils reposent non seulement sur les souvenirs personnels et les notes prises par l'artiste – les coupures de presse et les lettres qu'elle a collectées –, mais aussi sur sa production artistique. Si elle n'avait jamais eu un pinceau entre les mains, Élisabeth Vigée-Lebrun aurait-elle rédigé ses *Souvenirs* ? Le fait que ce texte a été publié de son vivant sous son nom et avec son consentement confère à l'ouvrage une autorité

¹⁶¹ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée Lebrun*, Tome premier, op.cit., préface, p. 4.

¹⁶² Fernando Mazzocca, *Viaggio in Italia di una donna artista: i souvenirs di Elisabeth Vigée Le Brun, 1789-1792*, op.cit.

et en fait la version autorisée du récit de sa vie, la vie qu'elle admit avoir été la sienne¹⁶³.

3. Contenu et structure des *Souvenirs*¹⁶⁴

Divisés en trois volumes, les *Souvenirs* racontent la vie de l'artiste à travers ses pérégrinations artistiques.

Le premier volume, dédié à la princesse Kourakin de Russie, est consacré à sa vie parisienne avant son départ en 1789. Dans la première édition, a été insérée une série de « portraits à la plume », isolés du texte, qui complètent parfois les tableaux décrits dans le corps du texte. Le volume se termine par une liste chronologique des tableaux, année après année, de sa carrière jusqu'à son départ pour l'Italie.

Le second volume raconte son départ pour l'Italie et sa vie à Vienne et Saint-Pétersbourg. Il reprend des thématiques chères aux voyageurs du Grand Tour, telles que la description des monuments et œuvres d'art, la perception des peuples et lieux étrangers et raconte également les rencontres des cercles aristocratiques de l'époque.

Le troisième et dernier volume raconte ses derniers instants à Saint Pétersbourg, son passage à Berlin et en Angleterre et enfin son voyage en Suisse après un bref retour à Paris. Les trois derniers chapitres racontent son déménagement à Louveciennes et les derniers événements politiques dont elle fut témoin. Le volume se termine par le texte « Sur la peinture du portrait », manuel destiné à d'autres femmes aspirant à devenir peintres.

Les trois volumes des *Souvenirs* paraissent avec quelques années d'écart, interruption due au décès de la princesse Kourakin dont Élisabeth était proche et qui a été son premier soutien lors de la rédaction de ses mémoires. Mais c'est à sa nièce Eugénie, qu'elle

¹⁶³ Mary D. Sheriff, « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des *Souvenirs* de Mme Vigée Le Brun », *Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) — Essais*, Institut national d'histoire de l'art, Dijon, 2012, p. 2.

¹⁶⁴ Fernando Mazzocca, *Viaggio in Italia di una donna artista: i souvenirs di Elisabeth Vigée Le Brun, 1789-1792*, op.cit.

dédiara la dernière partie du volume, rassemblant des conseils techniques pour les amatrices de peinture.

4. L'artiste en voyage

La lecture des mémoires de Vigée Lebrun permet d'en savoir plus sur les conditions de voyage de l'artiste. Cette dernière partage notamment les difficultés rencontrées lors de ses déplacements, par exemple des problèmes pour se loger, financiers ou bien, en tant qu'exilée, le mal du pays. Au chapitre 2, Vigée Lebrun retranscrit une lettre écrite à Robert, son paysagiste, dans laquelle elle détaille la gestion de ses finances :

De plus, il [le directeur] me prête dix louis pour que je puisse achever de payer mon voiturin ; car il faut dire que je n'ai emporté avec moi que quatre-vingts louis, mon cher mari gardant tout pour lui, comme vous savez qu'il avait coutume de faire¹⁶⁵.

On y apprend que la peintre fait face à des difficultés financières, notamment à cause de son mari qui avait pour habitude de récupérer ses cachets d'artiste. Bien qu'elle soit une artiste reconnue, Vigée Lebrun doit continuer à peindre en voyage pour couvrir toutes ses dépenses, mais aussi pour honorer son titre de membre de toutes les académies d'Italie, point qu'elle détaille dans cet extrait :

Ces idées me revenaient souvent en tête ; j'ai plus d'une esquisse dans mon portefeuille, qui pourraient en fournir la preuve ; mais, tantôt le besoin de gagner de l'argent, puisqu'il ne me restait pas un sou de tout ce que j'avais gagné en France ; tantôt la faiblesse de mon caractère, me faisait prendre des engagements, et je me séchais à la portraiture¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée Lebrun*, Tome second, op.cit., p. 32.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

L'artiste se déplace de cours en cours au gré de ses commandes et de ses contacts, on en oublierait presque ce pourquoi elle est partie, vu le peu de références que celle-ci fait au contexte politique français. Néanmoins, quelques remarques en filigrane laissent deviner son inquiétude face à la situation et surtout son inconfort dans des pays dont elle sait ne pas réellement faire partie. Elle est l'artiste de passage, reconnue pour son art mais sait qu'elle ne compte pas s'y établir de façon pérenne. Elle ressent alors « le mal de pays » et fait souvent référence au fait qu'elle se sait loin de son pays et ne sait pas si elle va le retrouver un jour.

La voyageuse reste souvent de longues périodes dans les pays qu'elle traverse, ce qui lui permet de rencontrer du monde et de se sentir un peu chez elle, comme lorsqu'elle explique être triste après son départ de Saint-Pétersbourg : elle quitte un « chez soi » pour en retrouver un autre :

Lorsque je passai les frontières de la Russie, je fondais en larmes ; je voulais retourner sur mes pas, je me jurais de venir retrouver ceux qui m'avaient comblée si longtemps de marques de bienveillance et d'amitié, dont le souvenir est dans mon cœur ; et il faut croire à la destinée, puisque je n'ai point revu le pays que je regardais, que je regarde encore comme une seconde patrie¹⁶⁷.

III - Considérations stylistiques

1. Une écriture moderne : les *Souvenirs* comme une « conversation »

Malgré leur dimension historique, les *Souvenirs* restent avant tout un témoignage personnel, au style authentique, marqué par un détachement des formalités stylistiques du genre.

Jean-Pierre Cuzin, dans la préface de *Mémoire d'une portraitiste*, présente d'ailleurs Élisabeth Vigée Le Brun comme « une femme qui raconte, non un peintre qui

¹⁶⁷ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée Lebrun*, Tome second, op.cit., p. 96.

s'explique¹⁶⁸ ». Cette approche est intéressante car l'on a souvent réduit Vigée Le Brun à sa carrière d'artiste peintre et ses mémoires sont aussi connues car elles témoignent de sa vie d'artiste. Mais beaucoup moins de travaux s'intéressent à son écriture en tant que femme écrivain, indépendamment de sa carrière artistique.

Quant à Elisabeth Rasy, elle décrit ainsi le style littéraire des *Souvenirs* dans *Le Disobbedienti* :

I *Souvenirs* sono vivaci, talvolta leggermente ironici, spesso acuti nel descrivere un personaggio o una situazione o un paesaggio, ma evitano malignità, pettegolezzi, ostilità manifeste. La cortesia è il loro stile, la settecentesca civiltà della conversazione la loro matrice¹⁶⁹.

On y retrouve le terme de « conversation », aussi employé par Fernando Mazzocca dans l'édition italienne des *Mémoires d'une portraitiste* ; l'auteur parle de « conversazione ininterrotta¹⁷⁰ » pour évoquer le style des *Souvenirs*.

2. À la croisée de plusieurs genres

Deux tiers des *Souvenirs* sont dédiés aux voyages de Vigée Le Brun, ce qui donne à ses mémoires des allures de récit de voyage. En effet, la peintre couchera sur papier ses impressions de voyage, entre annotations techniques et considérations personnelles. Elle n'hésite pas à parler cru du petit monde qui l'entoure et des coutumes sociales qu'elle ne comprend pas toujours. Entre journal de bord et récit plus traditionnel, l'artiste nous donne à voir une Europe dynamique en s'infiltrant chez les élites locales.

¹⁶⁸ Jean-Pierre Cuzin, *Élisabeth Vigée Le Brun : Mémoires d'une portraitiste*, Nouvelles éditions Scala, Lyon, 2003, p. 7.

¹⁶⁹ Elisabeth Rasy, *Le Disobbedienti: Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*, op.cit., p. 87.

¹⁷⁰ Fernando Mazzocca, *Viaggio in Italia di una donna artista: i souvenirs di Élisabeth Vigée Le Brun, 1789-1792*, op.cit., p. 11.

L'autrice n'échappe pas aux clichés du Grand Tour pour autant, ses destinations restent celles des grand-touristes précédents, mais elle y apporte une toute nouvelle légèreté en rapportant avec humour les anecdotes qui ont parsemé son parcours.

En préambule de son ouvrage, Vigée Le Brun cite un extrait des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, qui est considéré le père de l'autobiographie : « En écrivant mes souvenirs, je me rappellerai le temps passé, qui doublera pour ainsi dire mon existence¹⁷¹ ». De cette façon, la peintre inscrit ses mémoires dans la grande tradition littéraire et souhaite démontrer au lecteur l'authenticité de son propos. Elle souhaite aussi, par l'écriture, durer dans le temps.

Mais les mémoires de Vigée Le Brun, difficiles à classer, se démarquent aussi par leur complexité. Françoise Pitt-Rivers, dès le début de son ouvrage *Madame Vigée Le Brun*, raconte le genre hybride des *Souvenirs*, qui se présentent comme des mémoires mais qui sont, en réalité, à la croisée de plusieurs genres :

Ni vraies mémoires, ni encore moins confessions, ces souvenirs, influencés, comme il se doit, par l'image qu'elle voulait laisser d'elle-même, n'en sont pas moins une chronique du milieu qui tenait alors le haut du pavé, et l'on voit défiler un grand nombre de personnages remarquables qu'elle a côtoyés¹⁷²

Quant à Mary D. Sheriff, elle classe les mémoires de Vigée Le Brun en tant qu'« ego-document », concept théorisé par l'historien Jacques Presser dans les années 1950. Ce terme regroupe journaux de bord, mémoires, lettres personnelles et autres formes d'écrits biographiques¹⁷³.

Les *Souvenirs* sont en effet une œuvre riche car ils comportent différentes formes d'écriture. Par exemple, le premier volume intitulé « Lettres à la princesse Kourakine », est présenté sous la forme d'une correspondance personnelle avec une amie proche, qui aurait demandé à la peintre de lui confier ses souvenirs.

¹⁷¹ Élisabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée Le Brun*, Tome premier, op.cit., page de couverture.

¹⁷² Françoise Pitt-Rivers, *Madame Vigée Le Brun*, op.cit., p. 7.

¹⁷³ Mary D. Sheriff, « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des Souvenirs de Mme Vigée Le Brun », art.cit., p. 2.

Des documents insérés au fil du récit enrichissent cette pluralité d'écritures, comme des lettres reçues par l'auteur, des copies de comptes rendus d'œuvres, notices ou poèmes.

Sheriff explique :

En incluant ce genre de documents, les mémoires présentent la vie et l'œuvre de l'auteur de différents points de vue, et pour peu que les documents soient élogieux (ce qui était souvent le cas), ils accroissent le prestige des réalisations de l'auteur. La modestie de celui ou celle qui rédige le récit de sa vie n'est pas écornée et la « documentation » rend les éloges crédibles¹⁷⁴.

3. Le genre particulier des mémoires

3.1. Mémoires et histoire

Dans son article¹⁷⁵, Mary D. Sheriff revient aussi sur la fonction originelle des mémoires, d'après les travaux de Pierre Nora. Ce dernier explique que dans la première moitié du XIX^e siècle, les mémoires étaient perçues comme de l'histoire. L'historien parle de la « période romantique¹⁷⁶ » de l'histoire, qu'il situe entre 1820 et 1840, où les mémoires constituaient une « forme privilégiée de l'histoire » car étant « la seule manière de ressusciter le passé et d'embrasser son authenticité ». De fait les mémoires de Vigée Le Brun, publiées en 1835 intéressent à la fois pour leur dimension personnelle mais également pour leur fonction de témoignage d'une époque.

Sheriff poursuit ensuite en disant que les mémoires étaient également lues par les nostalgiques de l'Ancien régime ou pour connaître la vie culturelle et sociale de la France prérévolutionnaire :

¹⁷⁴ Mary D. Sheriff, « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des Souvenirs de Mme Vigée Le Brun », art.cit, p. 3.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 4.

Selon Nora, les mémoires offraient à leurs lecteurs un passé collectif, comme s'ils l'avaient vécu eux-mêmes, et de surcroît, avec toute la saveur du langage original. Mais j'imagine que les mémoires n'étaient pas uniquement un moyen pour les lecteurs d'accéder au passé ; c'était aussi le moyen de visualiser l'histoire. Leurs auteurs avaient été les témoins directs d'événements remarquablement exceptionnels et s'étaient même essayés à la célébrité et au courage. Grâce aux portraits et tableaux saisissants que l'on trouvait dans les mémoires, les lecteurs étaient à même de voir ces personnages et de réagir à ces événements à distance¹⁷⁷.

D'après Sheriff, le prospectus réimprimé dans le premier volume des *Souvenirs* fonctionne de la même manière car il atteste de l'authenticité de ses mémoires. Ainsi, elle ajoute :

S'il fut un temps où les mémoires, y compris ceux de Vigée-Lebrun, relevaient de l'histoire, Nora affirme que tout changea quand l'histoire devint une science et s'affirma comme référence principale. Les mémoires passèrent alors d'une forme d'histoire à une source, parmi d'autres, de l'écriture de l'histoire¹⁷⁸.

Les mémoires de Vigée Lebrun marquent par une certaine modernité et une temporalité secondaire. Les références historiques sont peu nombreuses, choix volontaire de la part de l'autrice qui souhaitait se détacher de l'actualité afin de ne pas lire de mauvaises nouvelles. Dans le récit se superposent aussi plusieurs strates narratives liées aux événements socio-historiques observés.

Les *Souvenirs* superposent plusieurs strates historiques. Tout d'abord, la période narrée ne correspond pas à celle de l'écriture, contrairement aux récits de voyage plus traditionnels, où les deux périodes se superposent/chevauchent. Pour le cas de Vigée Le Brun, les tumultes de la Révolution ont fait place à la période de la Restauration, marquée par les campagnes napoléoniennes.

¹⁷⁷ Mary D. Sheriff, « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des *Souvenirs* de Mme Vigée Le Brun », art.cit.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 5.

Ensuite, à l'intérieur même du texte, les *Souvenirs* font l'objet également d'une double temporalité. Au cours de son périple, Elisabeth reçoit aussi des nouvelles « de l'extérieur » via des correspondances ou des journaux, relatant par exemple la fuite du roi à Varennes, ou plus tard le décès du couple royal. Ainsi, même à l'étranger, celle-ci reste informée des dernières nouvelles françaises.

3.2. Les *Souvenirs* : mémoires d'une artiste ?

Les *Souvenirs* de Vigée Le Brun ont fait l'objet de plusieurs éditions, qui montrent notamment l'importance de cette peintre parmi les grandes figures de son époque.

Les trois volumes autobiographiques sont publiés une première fois entre 1835 et 1837. Après la mort de Vigée Lebrun en 1869, un nouvel éditeur, Charpentier, publie le texte dans une nouvelle édition, en réécrivant certains passages.

Geneviève Haroche-Bouzinac décrit comme ceci la nature de l'intervention de l'éditeur dans la nouvelle édition :

jugeant sans doute que le style naturel de Mme Le Brun manquait d'emphase, il le manière pour le rendre conforme à l'image mignonne que l'on se fait d'une artiste d'Ancien régime à la fin du Second Empire¹⁷⁹.

On pourrait alors épiloguer sur la façon dont Vigée Le Brun a été en partie dépossédée de son œuvre mais également porter un regard contraire : le choix-même de republier les *Souvenirs* était déjà significatif de l'influence de l'artiste à l'époque.

Mary D. Sheriff explique ainsi pourquoi les *Souvenirs* occupent une place particulière dans le panorama de l'histoire littéraire parmi les mémoires d'artistes : « Les *Souvenirs* d'Élisabeth Vigée-Lebrun sont significatifs pour plusieurs raisons : ce sont, en France, les

¹⁷⁹ Geneviève Haroche-Bouzinac, *Louise Élisabeth Vigée Le Brun : Histoire d'un regard*, op.cit., p. 12.

mémoires d'artistes les plus célèbres et les plus souvent réédités, et ils projettent eux aussi une aura autour d'eux¹⁸⁰ ».

De plus, les mémoires de Vigée Lebrun ne sont pas des mémoires comme les autres car sa qualité d'artiste lui confère une approche particulière centrée sur les arts. Elle s'éloigne ainsi des traditionnelles mémoires et récits de voyage qui s'intéressent à l'art seulement de manière périphérique. Sheriff reprend alors dans son article les mots de Jean Schaefer :

La discussion de ses propres œuvres par Vigée-Lebrun va aussi au-delà des remarques habituelles aux récits de voyage. L'artiste ne fait pas seulement référence aux portraits réalisés pendant l'exil : elle devise régulièrement sur les chefs-d'œuvre célèbres pour prouver son bon goût, qui est toujours à l'unisson du goût dominant chez ses contemporains. Un artiste revient régulièrement dans ses récits, Raphaël, dont la Madonna della Sedia inspira Vigée-Lebrun en 1789 pour un autoportrait avec sa fille Julie. Non seulement les Souvenirs réservent les éloges les plus enthousiastes à Raphaël, mais aussi ils identifient implicitement Vigée-Lebrun au maître italien et signalent l'influence déterminante qu'il eut sur son art⁸¹.

Melissa Percival, poursuit cette analyse en disant que les références artistiques de Vigée au cours de son œuvre lui permettent de s'inscrire elle aussi dans une tradition artistique :

Through her borrowings, she pays homage to great writers, artists and musicians, but by creatively adapting her sources, she also succeeds in aligning herself with them. Hence, as a woman, she proves that her art is every bit as valid as theirs. By fictionalizing, poeticizing, or allegorizing her experiences she also ennobles them, raising them to the level of tragedy or history painting⁸².

Mary D. Sheriff va également plus loin dans l'analyse en reprenant les mots de l'historienne de la littérature Faith Besley, qui dit considérer les *Souvenirs* comme

¹⁸⁰ Mary D. Sheriff, « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des Souvenirs de Mme Vigée Le Brun », art.cit., p. 2.

¹⁸¹ Jean Owens Schaefer, « The Souvenirs of Élisabeth Vigée-Lebrun: The Self-Imaging of the Artist and the Woman », *International Journal of Women's Studies*, 4, 1, 1981, p. 35-49.

¹⁸² Melissa Percival, « Sentimental poses in the Souvenirs of Vigée Le Brun », art.cit., p. 163.

une histoire alternative de l'art¹⁸³. L'historienne s'intéresse à la façon dont les femmes du XVII^e siècle ont créé leurs propres représentations du passé à travers leurs mémoires. Ainsi, elle avance que les femmes partageaient un type d'histoire reconnu pour sa « nature particulière ».

Les *histoires particulières* seraient les motivations, secrets et intentions des personnages, en somme, des sujets qui s'opposeraient à une histoire générale ou publique, qui traiterait seulement des grands événements publics dignes d'être retenus. Faith Besley explique que « [l]es auteurs de ces histoires particulières se présentaient eux-mêmes comme des témoins oculaires, capables de donner des détails que l'on ne trouvait nulle part ailleurs¹⁸⁴ ».

Les femmes avaient alors peu de place dans l'histoire dite « générale » mais disposaient d'une place de choix dans les histoires particulières qui racontaient par exemple les dessous de la vie de cour. Cette distinction entre « histoire générale » et « histoire particulière » persiste jusqu'au XIX^e siècle. Mary D. Sheriff poursuit son analyse en proposant de classer les *Souvenirs* à la fois comme « une histoire particulière » et une histoire de l'art :

Je propose d'envisager les *Souvenirs* de Vigée-Lebrun à la fois comme une histoire particulière et comme une histoire particulière de l'art, car non seulement ils montrent la vie de l'artiste, mais ils témoignent aussi, en direct, de l'art et de la société de son temps. À travers cet ouvrage, les femmes se voient conférer une place remarquable dans l'histoire, et la plus importante de celles-ci est l'artiste elle-même. Il est nécessaire de garder à l'esprit que nous avons affaire à une artiste qui se percevait comme un maître digne de voir figurer sa vie et son œuvre dans les annales de l'histoire de l'art, même s'il lui fallait en être l'auteur¹⁸⁵.

Selon l'historienne, les *Souvenirs*, davantage que ses peintures, accordent à Vigée Le Brun une place dans l'histoire des arts, dû également au fait que la biographie était

¹⁸³ Faith Beasley, *Revising Memory: Women's Fiction and Memoirs in Seventeenth-Century France*, Rutgers University Press, 1990.

¹⁸⁴ Mary D. Sheriff, « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des *Souvenirs* de Mme Vigée Le Brun », art.cit., p. 6.

¹⁸⁵ *Ibid.*

considérée autrefois aussi comme une forme d'histoire de l'art. Elle poursuit : « Non seulement les *Souvenirs* revisitent les conventions communes aux biographies d'artistes, mais ils intègrent également les discussions sur les grandes œuvres de Vigée-Lebrun, déplaçant finalement le genre de la biographie vers ce que nous appelons aujourd'hui la monographie d'artiste¹⁸⁶ ».

D'après Mary D. Sheriff, Vigée Lebrun se distance bel et bien de la stratégie rhétorique habituelle des biographies d'artistes, qui mettent en place une trame linéaire, jusqu'au succès quasiment inévitable de l'artiste, présenté comme talentueux et voué de façon innée à un destin brillant. La peintre décentre son intrigue pour mettre en avant son expérience viatique, même si l'art y occupe tout de même une place particulière.

L'originalité de Vigée Le Brun réside alors dans sa capacité à se mettre en scène, que ce soit en peinture ou par écrit. Melissa Percival conclut comme ceci son article :

Simultaneously inside and outside her role, she is both passive embodiment of feeling and active producer of its representation on canvas and paper. The scenes are framed via the perspective of the memoir-writer, who recounts with ironic amusement her youthful whimsies, and recreates the sentimental tableaux of a past era¹⁸⁷.

Ainsi, les mémoires de Vigée Le Brun nous permettent d'en savoir plus sur la femme qu'elle était mais également de redécouvrir ses œuvres, dont les références sont parsemées au fil de l'ouvrage. Entre « femme qui raconte » ou « peintre qui s'explique¹⁸⁸ », Vigée Le Brun n'a pas à trancher et l'originalité de son œuvre réside bien dans cette dualité, qui vient brouiller les codes du genre.

¹⁸⁶ Mary D. Sheriff, « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des *Souvenirs* de Mme Vigée Le Brun », art.cit., p. 7.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹⁸⁸ Expression de Jean-Pierre Cuzin, issue de la préface des *Mémoires d'une portraitiste*, op.cit.

CHAPITRE 4 : Margherita Boccapaduli, l'Italie vue par une dame romaine

I - Une noble romaine « anonyme » dont les mémoires ont été « restituées »

1. Éléments biographiques

La marquise Boccapaduli, de son vrai nom Margherita Sparapani Gentili Boccapaduli¹⁸⁹ est une marquise romaine, originaire des Marches, mais ayant vécu une bonne partie de sa vie à Rome où résidait une partie de sa famille maternelle.

Margherita naît le 29 octobre 1735 à Camerino, dans une famille noble des Marches. A sa majorité, elle est mariée à Giuseppe Boccapaduli, mais le mariage s'avère désastreux. En 1760, Giuseppe fortement endetté, se voit contraint à résider chez ses parents, à la suite d'un décret pontifical, tandis que la marquise se retire dans un domaine familial à San Nicola in Arcione, près de Rome, en compagnie de sa mère.

Sa vie est également marquée par son amitié avec le comte Alessandro Verri, sur lequel on reviendra, avec qui elle partage notamment ses lectures. Influencée par Verri, la marquise Boccapaduli s'intéresse aux classiques, notamment Boccaccio, Alfieri ou encore Sacchetti, ainsi qu'aux comédies et tragédies grecques. Le comte sera aussi son fidèle compagnon de voyage lors de ses excursions en Italie, qui inspireront à la marquise deux

¹⁸⁹ Fiana Satta, *Dizionario Biografico degli Italiani* – Volume 93 (2018), Enciclopedia Treccani, disponible au lien suivant: [https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-sparapani-gentili_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-sparapani-gentili_(Dizionario-Biografico)/)

journaux de voyage, le *Diario del Nord* et *Diario del Sud*, à l'origine réservés à un usage privé¹⁹⁰.

La marquise s'intéresse également aux sciences naturelles ; elle a même installé dans ses appartements un « cabinet scientifique », où elle regroupe des objets et ouvrages scientifiques divers. Les correspondances épistolaires de son compagnon Alessandro Verri attestent que sa « collection » aurait débuté au cours de l'année 1771. Dans une lettre datée du 8 janvier 1772, Verri écrit ceci à propos de la collection de la marquise :

La mia cara marchesa va radunando un gabinetto di storia naturale che si rende interessante di giorno in giorno ; conchiglie bellissime, pietrificazioni, cristallizzazioni, minerali d'ogni sorta, uno smisurato serpente, un grandissimo cocodrillo, ossa d'elefante impietrite, coralli ed altri nomi greci dell'arte che non comunichiamo ai profani. È una grande felicità quella di prendere gusto alle oneste occupazioni¹⁹¹.

Au cours de l'année 1794, la marquise de Boccapaduli quitte sa campagne romaine en compagnie de Alessandro Verri pour faire le tour de l'Italie du Nord. A soixante ans et libérée des obligations conjugales, la marquise est bien décidée à profiter du voyage. Elle traversera entre autres, l'Emilie Romagne, la Vénétie et la Lombardie. La chercheuse Claudia Messina mentionne dans sa thèse sur Alessandro Verri ¹⁹² l'enthousiasme de la marquise concernant son voyage. Dans sa correspondance à son frère Pietro, Alessandro Verri, compagnon de voyage de la marquise, raconte que le voyage, originellement prévu pour l'automne 1794 a été avancé au 21 septembre, à cause de l'impatience de la marquise.

Après avoir visité l'Italie septentrionale, la marquise s'embarque pour l'Italie du Sud l'année suivante, cette fois-ci accompagnée d'Alessandro Verri, mais aussi de son secrétaire Domenico Genovesi et de Pietro Malvolti, dit « Pietrino », jeune serviteur et aristocrate, pris sous sa protection. Elle effectuera donc deux grands voyages distincts

¹⁹⁰ Marina Caffiero, *Per una storia delle scritture delle donne a Roma in età moderna e contemporanea*, op.cit, p. 65.

¹⁹¹ Irene Colucci, « Il Salotto e le collezioni della marchesa Boccapaduli », *Quaderni storici* 116, août 2004, p. 458.

¹⁹² Claudia Messina, *Alessandro Verri e la cultura del suo tempo. Milano, Roma e l'Europa (1741-1816)*, thèse de doctorat, Université de Rome, 2016-2017.

entre 1794 et 1795, le premier en Italie du Nord, de septembre 1794 à juin 1795 et un second dans l'Italie du Sud d'une durée de deux mois, entre octobre 1795 et fin décembre 1795.

La marquise racontera son premier voyage italien avec Verri, dans un ouvrage intitulé *Indice delle cose principali registrate nel viaggio d'Italia fatto dall'Ecc.ma Sig.ra Marchesa Sparapani Gentili Boccapadule*. Ce journal de voyage sera publié par Alessandro Giuliani, en 1917. La première partie du voyage paraît sous le titre de *Milano ed i suoi dintorni nel diario di una dama romana del Settecento*. Le second voyage, en Italie méridionale, fera également l'objet d'un journal de voyage intitulé *Viaggio d'Italia della marchesa Sparapani Gentili Boccapadule – parte seconda*. Cette deuxième excursion est alors considérée comme une suite logique du premier voyage, formant un ensemble littéraire cohérent¹⁹³.

2. « Une marquise en voyage » (1794-1795), du Nord au Sud

Marco Severini, dans son article sur le voyage féminin¹⁹⁴, revient sur l'évolution de la pratique du voyage. Alors que le XVIII^e siècle était caractérisé par une conception « didattica e documentaria » du voyage, l'esprit des Lumières fait du Grand Tour « uno strumento di incontro e conoscenza fra intellettuali aristocratici, uomini di scienza, finanzieri, diplomatici, artisti e studenti del continente europeo, sorretti da un nuovo sostrato ideologico, la razionale e ottimistica fede nell'identità uniforme della natura umana¹⁹⁵ ».

Le *Settecento*, « secolo d'oro dei viaggi », laisse des traces et notamment ouvre la voie à un nouveau type de voyageurs : les femmes. Severini parle ainsi d'un « novero di infaticabili appassionate viaggiatrici » et de « donne in viaggio attente e curiose, acute e refrattarie ai luoghi comuni nel descrivere l'Italia e gli italiani¹⁹⁶ ».

¹⁹³ Marina Caffiero, *Per una storia delle scritture delle donne a Roma in età moderna e contemporanea*, op.cit.

¹⁹⁴ Marco Severini, *Il circolo di Anna: Donne che percorrono i tempi*, Zefiro SRL, Ponte Felcino, 2019.

¹⁹⁵ Marco Severini, *Il circolo di Anna: Donne che percorrono i tempi*, p. 12.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 13.

La marquise Margherita Boccapaduli fait partie de cette nouvelle vague de voyageuses. Par le voyage, la marquise cherche à rompre avec son cercle mondain et ses habitudes romaines, point déjà souligné par son secrétaire dans la préface de la seconde partie du journal, *Viaggio del Sud* :

Se non è cosa nuova lo scrivere il viaggio in Italia, e però novissimo che questo sia lavoro di una Dama Romana, la quale rinunziando ai circoli, alle società, al fasto delle corti, ha impiegato il tempo nell'osservare la naturale esposizione de' luoghi, i lavori dell'arte, gli avanzi delle antiche magnificenze, e di che' monumenti che hanno credito presso le storie¹⁹⁷.

Le cas de Boccapaduli se différencie des « Grands Tours » traditionnels car la marquise visite son propre pays. Cependant, son voyage reste celui d'une touriste « étrangère » car bien qu'elle soit italienne, la plus grande partie de la péninsule lui était inconnu. En effet, à l'époque, l'unité n'était pas encore faite et l'Italie que l'on connaît actuellement était constituée de plusieurs royaumes. Les populations de régions différentes ne se rencontraient alors que très peu et les us et coutumes étaient également très différents d'une région à l'autre. C'est donc en exploratrice que Marguerita Boccapaduli s'engage dans l'entreprise de faire elle aussi son « Grand Tour » mais à une échelle plus locale. Elle documentera ses voyages en écrivant ses carnets de voyage, comme on l'a vu un premier pour l'Italie du Nord et un second pour l'Italie du Sud. Outre les carnets de voyage, des correspondances de ses amis et compagnons de voyage, Alessandro Verri et Domenico Genovesi, nous fournissent également des éléments instructifs sur le déroulement du voyage¹⁹⁸.

Selon Gilles Bertrand, ce voyage serait original pour plusieurs raisons, tout d'abord pour le contexte politique tendu : en effet, au même moment à Rome ont lieu des agitations politiques, on craint une révolution. Ensuite, contrairement aux habitudes des Italiens, la marquise ne s'attarde pas à Rome mais lui préfère des séjours de plus longue

¹⁹⁷ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 187.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 71.

durée de plusieurs mois dans des villes, qui attiraient moins l'attention, comme Venise, Milan ou Naples.

Enfin, les carnets de voyage de la marquise diffèrent des récits habituels par leur structure et leur dimension intime, ils ne sont pas destinés à l'origine à la publication. Même la dimension « journalistique » du carnet est originale. En effet, la marquise ne procède pas forcément de manière chronologique ou par écriture quotidienne mais par regroupements thématiques, souvent par ville.

Malgré son approche particulière, le récit n'en est pas moins instructif, la marquise s'emploie à décrire de façon très détaillée son voyage, récit qui prend les allures de guide de voyage. Elle suit les pas des voyageurs précédents en passant par les villes phares qui ont marqué la tradition viatique ; parmi les lieux visités, nous retrouvons les principaux musées et lieux culturels mais également des propriétés privées auxquelles la marquise a accès compte tenu de son rang.

Ses descriptifs sont toujours très fournis et commencent par une sorte de notice indicative sur la ville pour ensuite développer le propos sur les principales attractions de la ville mais également sur la vie mondaine. Gilles Bertrand ajoute que contrairement à son ami Alessandro Verri, qui se préoccupe de la dimension matérielle et financière du voyage, la marquise se prête davantage à des considérations plus personnelles, en s'intéressant à des sujets divers. Domenico Genovesi, le secrétaire de la marquise, dans la préface du *Diario del Sud*, présente ainsi l'œuvre :

Se non è cosa nuova lo scrivere il viaggio della Italia, è però novissimo che questo sia lavoro di una Dama Romana, la quale rinunziando ai circoli, alle società, al fasto delle corti, ha impiegato il tempo nell'osservare la naturale esposizione de' luoghi, i lavori dell'arte, gli avanzi delle antiche magnificenze, e di que' monumenti che hanno credito presso le storie. Non ha trascurato di prestare attenzione all'indole e al costume de' Popoli, ai frutti delle arti, e delle scienze, e à vari metodi de' governi¹⁹⁹

¹⁹⁹ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit, p. 187.

Dans ses journaux de voyage, Margherita Boccapaduli s'attarde sur l'architecture des villes, aux œuvres qui y sont exposés ou aux figures locales. Elle s'intéresse aussi bien à la ville en elle-même qu'aux mœurs des habitants, présentés « in movimento ²⁰⁰ » : au théâtre, dans les moyens de transport ou bien dans les rues. La marquise décrit ce qui l'entoure, de la ville à la nature environnante. Cet attrait pour la nature lui vient de sa passion pour l'histoire naturelle, dont sa fine connaissance se remarque dans ses commentaires parsemés de références scientifiques en tous genres.

Enfin, finissons par les mots de Marco Severini à propos des qualités de l'écriture féminine à l'époque et notamment celles du journal de la marquise :

Accanto alle prime grandi autrici di libri di viaggio francesi e inglesi [...] va collocato il dirai della marchesa Margherita che contiene gli elementi maggiormente caratterizzanti l'*odeporeia* delle nobildonne straniere in questo secolo così importante: la curiosità e l'amore per la varietà e la novità ; l'acutezza dell'osservazione; lo spirito aperto e cosmopolita e l'assoluta libertà di giudizi²⁰¹.

Ces qualités ne sont pas anodines lorsque l'on en apprend plus sur la formation intellectuelle de la marquise, que nous aborderons dans la prochaine partie.

²⁰⁰ Ricciarda Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, op.cit.

²⁰¹ Marco Severini, *Il circolo di Anna: Donne che percorrono i tempi*, op.cit., p. 13.

II - Contexte historique et culturel : la formation culturelle de l'aristocratie romaine au XVIII^e siècle

1. La formation intellectuelle de la marquise et ses salons

Marco Severini, dans son article, ne tarit pas d'éloges sur la « cultura eccezionale ²⁰² » de la marquise. Le titre donné à son chapitre, « Emancipata, moderna, e itinerante : la lunga vita di Margherita » résume bien la personnalité libérée de cette dernière.

Décrite par Severini comme « una specie di regina della mondanità capitolina ²⁰³ », la marquise brille en société par sa vaste culture et le rayonnement de ses salons. À Rome, elle se présente sous le pseudonyme de « Rosa Califronia, contessa romana » ; en 1794, sous le même pseudonyme, elle écrit le volume *Breve difesa de diritti delle donne*, œuvre vouée à revendiquer les droits des femmes face aux révolutions au-delà des Alpes. Elle fait alors le portrait de sa propre personne sous le nom de « Margherita Romana » :

ella è perita primieramente nella musica, nel disegno e poi nelle lingue francese, inglese, latina, erudita assai, principalmente nella storia naturale, di cui conserva un ricco Museo; ed è parimente dotta in altre scienze; sicché non solo è la di le conversazione quella dei letterati, abitatori Romani, ma di tutti i più colti e nobili forestieri, che nel di lei quadrato ingegno, nella sua erudizione, e nella facondia ritrovano un pascolo ben proporzionato al loro saper²⁰⁴.

Outre un compte-rendu détaillé de ses excursions et une vision nouvelle de l'Italie à travers les yeux d'une « dame romaine », les journaux de Margherita Boccapaduli nous livrent aussi un précieux témoignage sur les dynamiques culturelles aristocratiques de son temps, notamment féminines, comme le dit Marina Caffiero :

²⁰² Marco Severini, *Il circolo di Anna: Donne che percorrono i tempi*, op.cit., p. 10.

²⁰³ *Ibid.*, p. 11.

²⁰⁴ *Ibid.*

D'autres textes, comme le journal de la marquise Margherita Boccapaduli, révèlent une série d'informations cruciales sur le thème de la formation culturelle des femmes sous l'Ancien Régime, en mettant en relief le rôle fondamental joué par les espaces de la sociabilité mondaine (les salons et les conversations), relativisant l'influence de l'instruction reçue dans les collèges et les pensionnats²⁰⁵.

Les salons de la marquise Boccapaduli attiraient des intellectuels de tous horizons, des différentes régions de l'Italie à toute l'Europe. Son salon se transforme alors en laboratoire de lecture collective mais aussi de musique, théâtre et langues étrangères. Son ami Alessandro Verri avait d'ailleurs pour habitude de la surnommer « la sola europea di Roma », comme on peut le lire dans l'article d'Irene Colucci sur les salons de la marquise²⁰⁶ :

Infatti che i suoi interessi culturali fossere già sviluppati ampiamente ancor prima della conoscenza di Alessandro Verri lo dimostra proprio il fatto che l'incontro tra i due avvenne nel salotto in cui ormai da tempo la Marchesa ospitava i più begli spiriti residenti o di passaggio a Roma (e ciò non avveniva ovviamente per semplice gusto di fatua mondanità). Significativa a tal riguardo la testimonianza del De Lalande che a Roma nel 1765 lo ricorda come un ritrovo di letterati e scienzati. D'altra parte, anche il mondo in cui lo stesso Alessandro parla della Marchesa al fratello Pietro e soprattutto le parole con cui questo gli risponde ci accertano della sua già compiuta maturità culturale. Fu il letterato milanese che nel 1767 l'aveva altresì definita 'la sola europea' di Roma²⁰⁷.

Dans ce passage, Irene Colucci insiste sur le fait que la marquise bénéficiait déjà d'une formation intellectuelle solide avant de rencontrer Alessandro Verri. C'est donc sans surprise que ses réceptions attiraient les grandes figures intellectuelles de son temps. Colucci évoque aussi le lien étroit entre la formation intellectuelle de la marquise et la réussite de son salon :

²⁰⁵ Marina Caffiero, « Écrire au féminin : nouvelles recherches en Italie », art.cit, p. 172.

²⁰⁶ Irene Colucci, « Il salotto e le collezioni della marchesa Boccapaduli », art.cit.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 4.

D'altronde, definire le caratteristiche o la tipologia del salotto della Marchesa è esercizio sostanzialmente superfluo se non si stabilisce prioritariamente, per quanto ci sia possibile fare, di che tipo fosse la sua formazione culturale e soprattutto il modo in cui si svilupparono i suoi interessi. Infatti se è verosimile che il salotto della marchesa Boccapaduli potesse essere in qualche misura il portato ultimo del clima accademico già consolidato nel palazzo di via in Arcione - ereditato dallo zio cardinal Gentili che fu l'erudito protettore dell'Accademia degli Infecondi, la quale vi si riunì dal 1732 al 1752 - è però ancor più vero che palazzo Gentili, come luogo di società e sede del salotto Boccapaduli, viene ad assumere nel corso dell'ultimo quarto del XVIII secolo ben altre caratteristiche e contenuti attraverso l'azione di organizzatrice che vi svolse in modi sempre più consapevoli la sua proprietaria²⁰⁸.

Tandis qu'Irene Colucci insiste sur la diversité du public des salons de la marquise, Claudia Messina, dans sa thèse sur Alessandro Verri²⁰⁹, s'intéresse au lien entre la personnalité de la marquise et ses salons, qu'elle qualifie de « rationnels ». Ce trait de personnalité se remarque en effet à la lecture de ses journaux qui dénotent par leur caractère très factuel et des sections très compartimentées. Claudia Messina nous apporte une clé d'analyse supplémentaire en affirmant que le sérieux de la marquise s'est manifesté dans sa vie au sens large, notamment dans sa passion pour la science, concrétisée par sa nomination à l'Académie de l'Arcadia », aux côtés d'autres figures littéraires et scientifiques.

Se da ciò risulta chiaro il predominante carattere “razionalistico” del salotto Boccapaduli, è inoltre facendo riferimento a questa attività, documentata a partire dagli anni Settanta del secolo, e costante per tutta la vita della nobildonna, che si spiega anche la sua iscrizione all'Arcadia con il nome di Semira Epicense, accanto agli artisti e ai nomi più rappresentativi del mondo delle lettere, delle scienze e dell'antiquaria, all'interno di quella nuova fioritura dell'Accademia che, attuata a

²⁰⁸ Irene Colucci, « Il salotto e le collezioni della marchesa Boccapaduli », art.cit, p. 3.

²⁰⁹ Claudia Messina, *Alessandro Verri e la cultura del suo tempo. Milano, Roma e l'Europa. 1741-1816*, thèse de doctorat, Université de Rome, 2016-2017.

partire dal nuovo connubio illuministico di letteratura e scienza, caratterizzò la nota istituzione sotto il custodiato del Pizzi prima, e del Godard dopo²¹⁰.

La personnalité « rationnelle » et scientifique de la marquise se remarque aussi dans sa manière de rédiger ses journaux de voyage, d'après Irene Colucci. En effet, la marquise Boccapaduli ne cache pas son intérêt pour les sciences, sans sens du détail rappelant la rigueur scientifique :

La formazione scientifica della Boccapaduli rivelandosi pertanto lontana dal puro dilettantismo, tenderà sempre più nel tempo a strutturarsi e ad aggiornarsi attraverso conoscenze, frequentazioni ed esperienze dirette che, come s'è accennato, delle scienze esatte privilegeranno soprattutto gli aspetti applicativi e sperimentali. Il che è ancora verificabile nelle memorie dei viaggi che la nobildonna compì circa venticinque anni dopo i suoi primi documentati studi scientifici. Infatti nei suoi resoconti periegetici, accanto alla descrizione delle dimore e delle opere d'arte, dei monumenti e dei teatri, delle usanze e dei costumi dei luoghi visitati, ella tratta anche dei moderni mezzi messi a punto per le osservazioni astronomiche, della prassi sperimentale attuata attraverso nuove tecnologie nei moderni laboratori scientifici, nonché di alcune collezioni di strumentazioni tecniche ormai distanti dalle vecchie raccolte di meccanismi da Wunderkammer²¹¹.

Cette passion de la marquise pour les arts et les sciences est confirmé par Verri dans sa lettre datant de septembre 1769 adressée à son frère Pietro. Il y raconte que la marquise a fait la connaissance de deux Frères franciscains, François Jacquier et Thomas Lesueur, experts en science et astronomie. En mars de l'année suivante, Verri et la marquise suivent les cours de « physique expérimentale » dispensés par les deux religieux à l'Université de la Sapienza. Alessandro Verri finit par quitter le cours, confiant dans une lettre du 3 août 1771 ne pas avoir la même fibre scientifique que la marquise : «il mio genio sono

²¹⁰ Claudia Messina, *Alessandro Verri e la cultura del suo tempo. Milano, Roma e l'Europa. (1741-1816)*, op.cit., p. 151.

²¹¹ Irene Colucci, « Il salotto e le collezioni della marchesa Boccapaduli, art.cit, p. 453.

l'erudizione e tutto quello che è filosofia, fuorché le scienze che, per mia somma barbarie, mi hanno ritrovato insensibilissimo»²¹².

Enfin, la personnalité de la marquise pourrait se résumer en image grâce au portrait de Laurent Pécheux, peint en 1777. Le tableau la représente dans son élément, en rendant compte de ses intérêts artistiques et scientifiques (botanique, zoologie, géologie). Elle se trouve dans son cabinet scientifique, entourée de deux statues antiques, pointant du doigt sa collection de papillons. D'après Claudia Messina ²¹³, le tableau de Pécheux montre la personnalité intellectuelle de la marquise, représentée dans son milieu érudit, rappelée par des éléments de décoration, des aménagements typiques de la culture artistique et antiquaire de l'époque, l'art de l'antiquité et surtout de l'Égypte antique.



Figure 1.

Pécheux Laurent, *Portrait de la marquise Margherita Sparadani Gentili Boccapaduli*, 1777, conservé au Palazzo Braschi à Rome.

Source :

<https://www.museodiroma.it/it/immagini/ritrato-della-marchesa-margherita-sparapani-gentili-boccapaduli>

²¹² Claudia Messina, *Alessandro Verri e la cultura del suo tempo. Milano, Roma e l'Europa. 1741-1816*), op.cit., p. 145.

²¹³ *Ibid.*

2.2. L'amitié avec Alessandro Verri et l'ouverture sur l'*Illuminismo lombardo*

Toutes sources confondues, la personne de Margherita Boccapaduli semble indissociable de son ami Alessandro Verri.

Alessandro Verri est un intellectuel de Milan, traducteur, dramaturge, et romancier. Également journaliste, il fut un des fondateurs de la revue « Il Caffè » (1764-1766), dont les publications débutent le premier juin 1764. A la différence du modèle anglais « The Spectator » qui refusait toute prise de position politique, ici l'objectif politique était affirmé clairement. Claudia Messina reprend dans sa thèse²¹⁴ l'expression de Carlo Capra qui a défini la revue comme une « vivace spicciola enciclopedia », car faite d'une diversité d'arguments et de tons, de la vulgarisation scientifique aux interventions polémiques, satiriques ou débats juridiques.

Grand lecteur des philosophes européens des Lumières comme Montesquieu, Voltaire ou Hume, Verri a fait partie des représentants des lumières italiennes, le courant de l'*illuminismo lombardo*. L'*illuminismo lombardo*, inspiré des Lumières françaises, se caractérise par une opposition à la tradition culturelle des siècles passés et l'idée que les intellectuels doivent collaborer activement au progrès collectif de la société. Ses grandes figures sont Cesare Beccaria, et les frères Alessandro et Pietro Verri, qui ont formé notamment l'institution culturelle de l'Accademia dei Pugni²¹⁶.

Dans sa thèse de doctorat, Claudia Messina revient longuement sur la relation entretenue entre Alessandro Verri et la marquise. Les deux amis – qui se sont rencontrés au salon de la marquise – deviennent rapidement inséparables. Leur lien se renforce suite aux décès de la mère et de la sœur de la marquise, qui hérite du domaine familial. En échange de la collaboration de Verri pour l'administration de ses biens, une chambre lui était réservée au domaine. Claudia Messina rapporte les propos d'Alessandro lui-même sur la nature de sa relation avec la marquise :

²¹⁴ Claudia Messina, *Alessandro Verri e la cultura del suo tempo. Milano, Roma e l'Europa. 1741-1816*, op.cit., p. 45.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Franco Venturi, *Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 7 (1970)*, in Enciclopedia Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-beccaria_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-beccaria_(Dizionario-Biografico)/)

Le ore, che viviamo sono dal mezzogiorno sino alle due dopo. Poi a mezz'ora di notte la raggiungo alla sua carrozza, facciamo una trottata sino alle tre; quindi a casa sua sino alla mezza notte. Dopo le tre riceve gli amici e forestieri, che la frequentano come la sola europea di Roma. Talvolta vado a casa sua alle ventitré. In tai confini sono posto dalle circostanze. In tal guisa saremo tranquilli. Qualche riguardo a certi vecchi amici, che hanno acquistata la nuziale confidenza e che li meritano per sé stessi; convive con la sua madre, ottima signora e la di cui difficile e pregevole grazia mi sono acquistata. Eccoti qualche cosa su un così raro e fecondo argomento²¹⁷.

Claudia Messina insiste sur le fait sur le fait que l'amitié entre les deux intellectuels n'était pas unilatérale, comme le montrent d'autres sources en décrivant Alessandro Verri comme le moteur de la relation :

Di questa specifica dimensione di discussione, confronto e sperimentazione teatrale Margherita Boccapadule fu senz'altro l'indiscussa protagonista. Forse messo in ombra dagli aspetti più romantici e romanzeschi evidenziati sin dall'inizio dallo stesso Alessandro, il ruolo che la marchesa rivestì nel delicato momento della formazione del gusto e della definitiva fisionomia intellettuale del Verri in realtà fu insomma tutt'altro che marginale: fu il suo ambiente neoclassico e cosmopolita, crocevia di eruditi, antiquari, intellettuali e artisti, non ultimo il Canova, che il Verri conobbe, a fungere da imprescindibile stimolo culturale per la produzione verriana, coacervo di elementi e istanze che se appartengono a quel particolare ambiente culturale, non erano tuttavia in contraddizione con le convinzioni maturate prima e durante il viaggio europeo²¹⁸.

Messina qualifie la marquise de « interlocutrice ideale²¹⁹ » pour Verri, ce qui expliquerait leur relation si particulière. Deux intellectuels à forte influence, la *coppia* ne

²¹⁷ Claudia Messina, *Alessandro Verri e la cultura del suo tempo. Milano, Roma e l'Europa. 1741-1816*), op.cit., p. 142.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 156.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 154.

passee pas inaperçue dans les milieux mondains. Marco Severini décrit lui aussi ce couple mythique en quelques mots, comme on le voit dans cet extrait :

Margherita vive un altro quarto di secolo, assistendo alla fine dell'antico regime e scorgendo gli inizi della contemporaneità con accanto sempre il suo Alessandro: con lui trascorre 49 anni, più della metà dell'intera esistenza, alternando fasi di passione e di coinvolgimento ed altre di noia e fastidio e condividendo la vita mondana e la costante passione nei confronti della cultura, dell'arte e della natura. Sono, in sostanza, una coppia autonoma, invidiata e rispettata, che, nonostante i controlli dell'autocrazia papalina, costituisce un punto di riferimento per la diffusione delle novità filosofiche ed estetiche che stanno circolando nel vecchio continente²²⁰.

Ainsi, entre voyages et événements mondains, la marquise Margherita Boccapaduli, « donna libera ed emancipata²²¹ », a mené une vie intense et marqué les esprits parmi les figures intellectuelles de son temps.

Après avoir retracé les parcours de ces deux femmes voyageuses, nous allons analyser les deux récits de voyage à l'étude, les *Diario del Nord* et *Diario del Sud* de la marquise Boccapaduli ainsi que les *Souvenirs* d'Élisabeth Vigée Lebrun.

²²⁰ Marco Severini, *Il circolo di Anna: Donne che percorrono i tempi*, op.cit, p. 16.

²²¹ *Ibid.*, p. 9.

CHAPITRE 5 : Analyse comparée des récits de la marquise Boccapaduli et d'Élisabeth Vigée Lebrun

Ce chapitre est dédié à l'étude comparative des récits des voyages en Italie de la marquise Boccapaduli et de la peintre Élisabeth Vigée Lebrun. Par une comparaison thématique et stylistique, nous nous emploierons à identifier les principales caractéristiques des deux œuvres pour mettre en valeur leur façon de raconter l'Italie.

I - Deux récits de voyages ancrés dans la tradition viatique

1. Entre nature et paysages

Si la nature et les paysages ont longtemps été une thématique majeure de la littérature romantique, ils se sont faits plus rares dans la littérature de voyage, au profit des grandes villes et centres culturels. On observe cependant un tournant dans les récits de voyage du XVIII^e siècle avec un intérêt croissant pour les paysages naturels, en tant qu'espaces qui se situent entre la ville et la périphérie, des lieux qui habituellement ne sont pas mis en lumière, loin des sentiers battus. Gilles Bertrand ²²² explique ce phénomène par le fait qu'avant les années 1770, les voyageurs restaient confinés dans leur voiture, rideaux fermés, et donc voyaient peu les villes et villages « entre » les grandes villes.

Nicolas Bourguinat²²³ parle d'un « Grand tour agronomique » pour désigner cette démarche d'enquête sur les systèmes agraires, à l'image de Lalande dans son ouvrage de 1756 ou Arthur Young du côté anglais. La manière de voir le paysage rural chez les deux sexes était fondée sur la description de la végétation et le soin des cultures, en commentant

²²² Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, op.cit.

²²³ Nicolas Bourguinat, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

la densité de la présence humaine et l'activité des travailleurs agricoles. Ces recherches étaient encouragées par des institutions savantes comme l'Académie des Georgofili à Florence. A la fin de l'Ancien régime, l'intérêt baisse, sauf dans le cas d'une littérature spécialisée, comme Sismondi qui écrit sur l'agriculture toscane.

Ce dernier cite comme exemple le témoignage de Francesca Alexander, autrice américaine installée à Florence en 1850. Alors qu'elle découvre la ville de Pistoia, en périphérie de Florence, elle se met à s'intéresser à la figure des *contadini*, croyants, alors même qu'ils ne connaissent pas les textes sacrés. Le récit d'Alexander se rapproche de celui d'autres femmes autrices comme Janet Ross ou Margaret Collier, deux expatriées britanniques familières de l'Italie rurale, en particulier des Marches. Selon l'historien, la deuxième vague de ces « récits agricoles » n'idéalise pas le monde rural ni ses rapports sociaux, mais donnent une vision plutôt réaliste de la condition des paysans en racontant par exemple leurs histoires de famille. Ils promeuvent de meilleures connaissances des systèmes agraires italiens, comme le montre par exemple leur développement sur le système agricole de la *mezzadria*.

Nos deux autrices s'inspirent de ces deux tendances : alors que la marquise Boccapaduli est plus factuelle et se concentre sur les aspects techniques, la peintre Vigée Lebrun partage davantage ses ressentis face à l'esthétisme de la scène. Toutes deux accordent de l'importance à la nature ou à ces villes de passage, qu'elles considèrent également comme une part du voyage.

Pour décrire la relation de la marquise avec les paysages qu'elle rencontre sur sa route, Gilles Bertrand parle de « spazio sperimentato ²²⁴ » car Margherita Boccapaduli décrit non seulement l'aspect esthétique du panorama mais aussi la façon dont elle le « vit », par exemple en fonction des conditions météorologiques ou des chemins empruntés. A propos de l'ascension du Vésuve, la voyageuse décrit par exemple les couleurs des roches, les inconvénients de la chaleur et de la fumée et dresse un inventaire de la faune et la flore observées. Sur des aspects plus techniques, la marquise s'intéresse aussi aux différents moyens de navigation. Par exemple, elle décrit chaque barque lors de son périple dans la région des lacs, ou bien s'attarde sur les navires de guerre à Livourne²²⁵.

²²⁴ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 32.

²²⁵ Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, op.cit.

Dans la région des Abruzzes, Margherita Boccapaduli s'attarde sur la qualité des cultures qu'elle observe sur son passage : « le belle pianure che passai sono tutte coltivate in una maniera singolare. » Elle commente ensuite la qualité des pâturages qui, selon, elle, expliquent la bonne laine des moutons de la région : « le pianure di Abruzzo sono specialmente piene di pascoli per le pecore le quali sono più belle che altrove nella Italia ed hanno corpo più pingue; lana più molle, e più candida, coda corta, e larga²²⁶ ».

Ainsi, la marquise confère à son récit de voyage une double fonction : outre raconter factuellement son voyage, elle se permet de s'intéresser aux particularités de chaque région traversée, à la manière d'une rédactrice de guide de voyage. De plus, la marquise a cet avantage, contrairement à Vigée Lebrun, de bien connaître l'Italie et donc de pouvoir plus facilement produire des comparaisons entre ce qu'elle découvre et ce qu'elle connaît déjà.

Ensuite, les deux voyageuses mettent en avant l'aspect esthétique des panoramas italiens. Margherita Boccapaduli exprime son enthousiasme devant les beaux paysages du Sud de l'Italie, que ce soit sur la côte adriatique ou bien des paysages montagneux. Cette dernière se met parfois en scène dans ses descriptions : « Quando più mi avvicinava [sic] a Capua tanto più si allontanavano da me le montagne ²²⁷ ». On retrouve alors une certaine approche romantique, qui plaçait l'individu au centre du récit, même si la marquise reste très discrète sur ce point, préférant décrire les paysages environnants que ses propres ressentis.

De son côté, Élisabeth Vigée Lebrun, en tant qu'artiste peintre, fait souvent référence dans ses *Souvenirs*²²⁸ au « potentiel pittoresque » des paysages qu'elle découvre lors de son voyage, par exemple pour la ville de Narni, en Ombrie : « Ces rochers nous enveloppèrent jusqu'à Narni ; mais à peine a-t-on traversé cette ville, dont l'aspect est très pittoresque, que l'on jouit du plus magnifique coup d'œil²²⁹. »

²²⁶ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 196.

²²⁷ *Ibid.*, p. 197.

²²⁸ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, Paris, 1869.

²²⁹ *Ibid.*, p. 155.

Ou bien à propos des lacs italiens qui lui permettent de nourrir sa création artistique :
« En général, la nature de cette contrée est une des plus riches de l'Italie, et les environs de Milan sont si ravissants, que je ne cessais d'en faire des croquis²³⁰. »

Les mémoires de l'artiste regroupent certaines caractéristiques des récits d'artistes, qui entreprennent un Grand Tour culturel dans le but de se former dans certaines techniques artistiques ou de trouver l'inspiration dans le pays des arts. Ses descriptions convoquent souvent des clichés romantiques, déjà surinvestis dans les relations de voyage. Sa visite de l'île de Procida dans la province de Naples, lui inspire par exemple une description pleine de lyrisme, dans un décor romanesque :

Nous suivîmes entre autres un chemin à pic rempli de laves grosses comme des maisons, qui ressemblait tout-à-fait au chemin de l'enfer, et cette superbe horreur nous conduisit dans un lieu de délices, sous des berceaux de vignes parfaitement cultivées, et près d'une très belle forêt de châtaigniers²³¹.

Dans cet extrait, l'oxymore « superbe horreur » participe à cette description tout droit sortie d'un monde fantastique. La référence dantesque crée un clivage de plus entre « le chemin de l'enfer » et le paradis décrit ici, en tant que représentation d'une Italie comme lieu d'abondance, dont les plaines ont longtemps été admirées pour leur fertilité. La description de Vigée Lebrun ici est volontairement empreinte de lyrisme, en usant cette particularité du récit de voyage qui a cette capacité de « transformer le réel » tout en rendant compte d'une expérience réellement vécue. La peintre ici aurait très bien pu se contenter d'une description synthétique et factuelle mais choisit d'en faire un passage onirique. Le mouvement romantique n'est pas étranger à cette nouvelle façon de raconter le voyage, en insistant sur le regard du voyageur.

Un des thèmes romantiques récurrents est également l'esthétique des ruines, en référence au passé grandiose de l'Italie, par exemple lorsque Vigée Lebrun raconte sa visite de Paestum, dans la région de Salerne, au Sud de l'Italie :

²³⁰ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, op.cit., p. 203.

²³¹ *Ibid.*, p.120.

Je voulus aussi aller à Pæstum ; quoique la distance de Naples ne soit que de vingt-cinq lieues, nous étions prévenus que le voyage est très fatigant, mais on ne tient pas au désir d'aller admirer des monumens qui ont trois ou quatre mille ans, quand ils se trouvent si près de vous²³².

Nous pouvons observer le même procédé dans sa description du Colisée, qui insiste sur sa grandeur passée :

Le côté où on peut le croire entier suffit pour faire estimer parfaitement sa grandeur, et cette ruine est encore une des plus belles choses qu'on puisse voir ; le ton de ses pierres, les effets que la végétation y a semés partout, en font un monument admirable pour la peinture²³³.

Encore une fois, Vigée Lebrun commente le potentiel pittoresque du lieu qui, pour elle, est gage de qualité. Le pittoresque est compris ici au sens propre mais également en tant que vecteur d'une image fantasmée de l'Italie.

Mais le pittoresque, outre que le sens « digne d'être peint » possède aussi le sens de folklore. Liana Borghi préfère ce terme qu'elle définit comme une « riappropriazione iconografica dell'ignoto, spesso attraverso un immaginario letterario ». Elle prend alors l'exemple de l'Italie comme « luogo di possibilità » et lieu romantique par excellence²³⁴.

Ainsi, la littérature de voyage participe fortement à véhiculer une image positive et idéalisée de la péninsule mais outre les mots, ce sont aussi les images réelles qui frappent le regard. L'imaginaire de l'Italie passe par également par l'iconographie, c'est-à-dire sa représentation visuelle. Les illustrateurs, notamment anglais et français, participent à un système de représentation des paysages culturels italiens, comme les monts romains, les villes toscanes, la Rome pontificale ou encore le royaume de Naples. Ces images conditionnent alors le regard des voyageurs des deux sexes et permettent de satisfaire les attentes du public, car ils ont déjà des images en tête lorsqu'ils arrivent sur place²³⁵.

²³² Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, op.cit., p. 124.

²³³ *Ibid.*, p. 38.

²³⁴ Liana Borghi, *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, op.cit., p. 11.

²³⁵ Nicolas Bourguinat, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

La façon dont les voyageurs vivent les paysages italiens correspond à l'image projetée par l'écrivain, qui a lui-même déjà un certain imaginaire en tête. Attilio Brilli cite comme exemple l'autrice Hester Piozzi qui en débarquant sur la place Saint-Marc a en tête les images du védutisme vénitien²³⁶.

Margherita Boccapaduli et Élisabeth Vigée Lebrun n'échappent pas à la règle : leurs descriptions s'inspirent aussi des lectures des voyageurs qui les ont précédées, cependant le style et la tonalité de leur écriture varient au fil de l'œuvre. Vigée Lebrun cède à des tonalités lyriques mais sa propension à livrer au lecteur des anecdotes sans filtre nous sort d'une image trop fantasmée du voyage. De son côté, la marquise Boccapaduli est sensible au pittoresque mais la structure de son journal, aux parties inégales ne permet pas des digressions trop « sentimentales ».

Après avoir analysé la place de la nature et des paysages dans nos œuvres à l'étude, nous nous concentrerons sur la description des villes dans les deux récits.

2. Les grandes villes

Les ouvrages de Vigée Lebrun et de la marquise de Boccapaduli, en tant que récits de voyage ont chacun un itinéraire bien particulier. Suivant les étapes canoniques du « Grand Tour » tout en se permettant des détours, nos deux autrices livrent un compte-rendu singulier de leur « Tour d'Italie », entre visites et mésaventures. En s'inspirant de la structure d'un guide de voyage, elles s'attardent aussi sur certaines villes en particulier qui les ont marquées lors de leur voyage.

La marquise Boccapaduli s'intéresse surtout à la Lombardie dont Milan et la région des lacs ainsi que Florence et Naples. À l'origine, l'auteure ne devait pas faire de second voyage dans le Sud, d'où l'intitulé de la première édition de son journal, *Milano e i suoi dintorni nel diario di una dama romana del Settecento*. Vigée Lebrun s'intéresse de son côté principalement aux villes de Rome, Naples et Florence, encore trois villes avec une forte influence artistique et culturelle.

²³⁶ Attilio Brilli, *Viaggiatrici del Grand Tour: Storie, amori, avventure*, op.cit.

Les deux voyageuses reprennent certains codes du récit de voyage de l'époque, notamment les descriptions des « entrées » dans les villes, qui confèrent une dimension pittoresque à la scène. La peintre raconte par exemple à propos de Florence :

Plus loin, le chemin s'étant élevé, je découvris Florence, située au fond d'une large vallée, ce qui d'abord me parût triste ; car j'aime beaucoup que l'on bâtisse sur les hauteurs ; mais sitôt que j'entrai dans la ville, je fus surprise et charmée de sa beauté²³⁷.

Ou encore à propos de Venise :

Quoi qu'il m'eût été dit jusque alors sur l'aspect extraordinaire de cette ville, mes yeux seuls m'en donnèrent la juste idée, et j'avoue qu'il me surprit autant qu'il me charma. A la première vue on croit n'apercevoir qu'une ville submergée ; mais bientôt ces superbes palais, bâtis dans le style gothique, dont ces beaux canaux baignent les murs, offrent l'effet le plus grandiose et le plus ravissant par son originalité²³⁸.

Quant à Margherita Boccapaduli, elle fait une description plus sobre de l'entrée à Milan en insistant sur le progrès technique des éclairages publics : « la vidi per la prima volta una città illuminata di notte²³⁹. » La façon dont les autrices racontent ce premier contact fait penser à la personnification de la ville en tant que figure féminine, puisqu'elles leur prêtent des caractéristiques humaines.

On note un brusque changement d'émotions au fur et à mesure que les voyageuses entrent dans la ville, d'une façon presque romanesque, à l'image d'un héros qui arrive dans un nouvel univers. Cette façon de raconter l'entrée dans les villes s'apparente au « choc italien » théorisé par Gilles Bertrand dans son *Grand Tour revisité*²⁴⁰.

²³⁷ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit., p. 14.

²³⁸ *Ibid.*, p. 163.

²³⁹ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 110.

²⁴⁰ Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, op.cit.

On utilise cette expression pour décrire cet effet de surprise que le voyageur ressent lorsqu'il arrive pour la première fois en Italie, caractérisé par un « choc » climatique et culturel. Nicolas Bourguinat²⁴¹ définit le choc italien comme un contraste dû au climat et au ciel méditerranéens. Il donne l'exemple de la ville de Gênes, associée au Paradis par les Anglais car il s'agit de leur première vision de l'Italie en arrivant sur la Méditerranée. Gilles Bertrand, lui, va plus loin dans sa définition en parlant de « choc interculturel » et d'une « expérience de l'altérité dominée par une violence fondatrice, génératrice d'un brouillage au moins momentané des valeurs de référence dans la société de départ²⁴². »

La description des villes chez les deux autrices s'inscrit aussi dans une démarche de comparaison. Cela leur permet non seulement de construire leur opinion sur un sujet précis en ayant des références en tête, mais également de rappeler au lecteur ce qui a été raconté précédemment.

La marquise Boccapaduli utilise beaucoup ce procédé descriptif, son style littéraire se rapproche d'une sorte d'inventaire, où les chapitres ne sont pas clairement délimités, avec des parties inégales. La « section » dédiée à la Lombardie et aux lacs italiens prend par exemple beaucoup d'espace dans l'économie de l'œuvre et cela est propice à des comparaisons entre les différents lacs qu'elle visite. A propos du lac de Lugano, en Suisse-italienne, elle nous dit qu'il est « sempre circondato di montagna meno alte di quelle del lago di Como, ma più sterili²⁴³. » Quant au lac Majeur, comme son nom l'indique, il est « molto più grande degli altri²⁴⁴. »

La voyageuse utilise aussi ce même procédé à Pouzzoles, dans la région de Naples, lorsqu'elle visite le temple de Jupiter :

Non rimangono erette che tre sole colonne di cipollino che a colpo di occhio mi sembrarono grandi come quelle del Panteon di Roma. È meraviglioso il vedere che un a terza parte di dette colonne quella cioè di mezzo è tutta consumata e forata da conchiglie marine che si trovano nelle loro [170] nicchie, ed assomigliano a quelli,

²⁴¹ Nicolas Bourguinat, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

²⁴² Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, op.cit., p. 202.

²⁴³ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 142.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 148.

che in Ancona si chiamano ballani, e che abitano ordinariamente in pietre spongose²⁴⁵.

Dans cet extrait, on observe une double comparaison, tout d'abord concernant le matériau utilisé pour la construction du monument lorsqu'elle compare les colonnes du temple à celles du Panthéon de Rome, mais c'est la seconde qui est tout à fait originale car la marquise s'intéresse aux sortes de coquillages incrustés dans le marbre qui lui rappellent ceux vus à Ancône. Ce passage montre bien l'originalité du récit de la marquise, ses intérêts très spécifiques : elle accorde la même importance au détail scientifique et aux descriptions plus canoniques des monuments traditionnels.

Ses analyses « scientifiques » sont toujours d'une grande précision, comme cet extrait lorsqu'elle visite la caverne de la Sybille à Cumes, qu'elle compare aux autres grottes visitées aux alentours de Naples :

Se dopo un esame che mi costò molta fatica posso azzardare il mio giudizio dirò che la decantata grotta non è che un'antichissima cava di tufo simile alle [193] moderne, di cui presso Napoli ne ho vedute diverse²⁴⁶.

Élisabeth Vigée Lebrun s'attarde moins sur les détails, et ses comparaisons, contrairement à ceux de la marquise, tournent davantage autour du monde de la peinture et des arts, qu'elle maîtrise davantage. Par exemple, lors de sa visite de Milan, la peintre compare le Duomo à ceux qu'elle a pu voir à Parme et de Bologne :

De retour à Milan, j'allai voir la cathédrale qui est fort belle, et différentes curiosités que renferment les palais, qui sont bien loin d'être aussi riches en tableaux que les palais de Parme, et surtout ceux de Bologne²⁴⁷.

²⁴⁵ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 253.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 264.

²⁴⁷ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit., p. 204.

Dans cet autre passage, elle parle de Naples de façon élogieuse en les comparant aussi avec la population de Rome, mais finit tout de même avec une touche d'humour, toujours une pique destinée à son compagnon de voyage :

Ce soleil si brillant, l'étendue de cette mer, ces îles que l'on aperçoit dans le lointain, ce Vésuve d'où s'élevait une forte colonne de fumée, et jusqu'à cette population si animée, si bruyante, qui diffère tellement de celle de Rome qu'on penserait qu'il existe entre elles mille lieues de distance ; tout me ravissait ; le plaisir de me séparer de mon ennuyeux compagnon de voyage entraînait peut-être bien pour quelque chose dans ma satisfaction²⁴⁸.

Ainsi, entre surprise, déception et nostalgie, nos deux voyageuses nous livrent des témoignages sur leurs expériences citadines. Descriptions des monuments, habitudes locales, choc culturel, tout y passe. Mais puisque l'on se trouve en Italie, un élément y est central : l'art est au cœur des visites.

3. Arts et patrimoine culturel

Margherita Boccapaduli, tout comme Élisabeth Vigée Lebrun accorde une place importante à l'art dans son récit. Même si la marquise a plus de qualifications concernant les sciences naturelles, en tant que bonne salonnière, elle sait donner son avis sur les œuvres d'art qu'elle rencontre sur son chemin. A Parme, elle écrit le 12 avril 1795, lors de sa visite à l'Académie des Beaux-Arts : « vi sono quadri dei Premiati ma niente di sorprendente²⁴⁹. »

La marquise reste curieuse du monde de l'art et accumule des connaissances aussi grâce à son expérience de collectionneuse. Gilles Bertrand, dans *Una Marchesa in Viaggio* présente son journal de voyage comme ceci :

²⁴⁸ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit., p.91.

²⁴⁹ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 151.

Giudica molto, distribuisce voti buoni e cattivi, condivide con il suo tempo un tradizionale disprezzo nei confronti del “gusto gotico” e delle architetture dei tempi remoti del Medioevo²⁵⁰ [...]

Gilles Bertrand poursuit à la page suivante :

La sorpresa che le procurano le opere va per di lei di pari passo con l’idea della loro nobiltà. [...] La marchesa è sensibile ai criteri che riguardano la maniera di esporre e presentare le opere²⁵¹.

Margherita Boccapaduli s’intéresse également aux stratégies de conservations du patrimoine artistique. Par exemple, à la Galleria dell’Accademia delle Belle arti à Parme, la marquise parle de « statue molto conservate, e di bella maniera ²⁵² » ou, à propos de la scène du Théâtre antique de Farnese : « Il Teatro scenario è vasto, ma non diversifica dai comuni ; ora pero è rovinato, essendo tutto di legno. Dico rovinato per servire, ma non per vederlo²⁵³ ». La voyageuse aime bien aussi traiter de l’architecture des palais et jardins, les couleurs du mobilier, l’aménagement et les choix de décoration. A Naples par exemple, elle s’attarde sur le Teatro San Carlo ou encore la Reggia di Caserta. Elle fait aussi des « visites privées » pour visiter des ateliers de peintres²⁵⁴.

À Florence, la marquise conclut comme ceci la visite du musée des Offices, en dressant un portrait élogieux de l’art italien :

²⁵⁰ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l’Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 37.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 38.

²⁵² *Ibid.*, p. 151.

²⁵³ *Ibid.*, p. 151.

²⁵⁴ *Ibid.*, p.139.

Fra il Museo e Palazzo concludo con dire, che in Italia non vi è verun Sovrano, che abbia una simile collezione de' Pittori di ogni nazione, e de' capi d'opera, incominciando dal nascimento della pittura fino a quest'epoca²⁵⁵.

Vigée Lebrun n'a pas choisi l'Italie comme terre d'exil par hasard. Fernando Mazzocca explique ce choix de l'Italie pour débiter son périple au début de l'édition italienne des *Mémoires d'une portraitiste* : « Per lei l'Italia non è solo il paese dell'arte, ma anche quello della Musica e, in negativo, dei rumori²⁵⁶. »

Au fil de ses Mémoires, la peintre fait référence à l'influence culturelle et artistique de l'Italie en parlant de l'éducation de sa fille : « Me trouvant en Italie, on imagine bien que je n'avais point négligé de lui donner un maître de musique²⁵⁷. »

Ainsi, les deux voyageuses n'oublient pas de faire la part belle à l'art italien, symbole de la richesse culturelle de la péninsule. Avec des sensibilités différentes, elles n'hésitent pas à donner leur avis sur les œuvres ou faire des considérations sur l'art en général. L'Italie en tant que centre culturel majeur, attire, et ce depuis les prémices du Grand Tour.

L'Italie joue un rôle primordial dans l'éducation artistique et culturel des élites aristocratiques car elle abrite tous les arts. Mabel Crawford écrit ainsi dans *Life in Tuscany* :

The name of Italy has for the educated world a kind of magic sound. It's glory, grandeur, and might of old, joined to its more modern triumphs in the arts of the poet, painter, sculptor and musician, give it a foremost position in the sympathies of every cultivated mind²⁵⁸.

²⁵⁵ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 168.

²⁵⁶ Mazzocca Fernando, *Viaggio in Italia di una donna artista: i souvenirs di Elisabeth Vigée Le Brun, 1789-1792*, op.cit., p. 20.

²⁵⁷ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit., p. 132.

²⁵⁸ Mabel Crawford, *Life in Tuscany*, New York, 1859, p. 116.

Après s'être intéressés aux villes, nous nous intéresserons aux habitants qui l'occupent en montrant dans quelle mesure Margherita Boccapaduli et Élisabeth Vigée Lebrun nous livrent le témoignage d'une vie « à l'italienne ».

II. Des récits sociologiques

1. Rapporter les coutumes

En plus de décrire les villes traversées, nos deux autrices s'attardent également sur les traditions locales et les mœurs des habitants, mais elles ne portent pas le même regard sur ce qu'elles observent. Alors que Margherita Boccapaduli porte un regard plus extérieur à la situation en restant factuelle, Élisabeth Vigée Lebrun décrit plutôt les situations sous le prisme de voyageuse étrangère et d'exilée.

Commençons par la marquise Boccapaduli. Cette dernière fait des observations d'ordre ethnographique, elle interroge les passants pour mieux connaître les pratiques populaires, elle décrit les animaux rares qu'elle peut observer, elle renseigne les repas pris par les princes en public, les pratiques du tribunal de la Vicaria à Naples. La marquise échange avec à toutes les classes sociales, s'intéresse aussi bien aux cérémonies qu'aux sépultures, comme à Milan où elle s'intéresse à la façon dont ils transportent les morts ou en suivant les processions du Jeudi Saint à Livourne²⁵⁹.

Gilles Bertrand dans son analyse de l'œuvre fait remarquer que la marquise n'est pas seulement une « spettatrice passiva²⁶⁰ ». Il prend l'exemple des tableaux qu'elle décrit à l'intérieur de l'église San Ferdinando à Naples. Plutôt que de faire une description des œuvres d'art et tenues traditionnelles, ses réflexions vont plutôt vers des remarques d'ordre comportemental, en effet elle s'étonne que si peu de personnes se mettent à genoux lors de l'élévation.

Quasiment systématiquement, elle ne décrit pas seulement la ville mais aussi les habitants qui l'occupent, à propos de Colorno, une ville dans la province de Parme, elle

²⁵⁹ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

déclare : « la città è allegra, strade molto larghe, e le persone di ogni ceto estremamente pulite, e cordiali²⁶¹ ».

Ou encore à propos des habitants de Busto, une province en périphérie de Milan : « Questo è un borgo di gente facoltosa, poichè [sic] tutti sono ben vestiti, e non vi è chi cerchi la limosina, cosa molto rara²⁶². »

La marquise prend le soin de détailler les coutumes locales, elle mentionne par exemple l'usage de la calèche, non réservée uniquement aux nobles : « Vi sono moltissime carrozze non solo per la numerosa Nobiltà, ma molto buona cittadinanza tiene carrozza²⁶³ ». La voyageuse mentionne également les cafés et la numérotation des maisons : « De' caffè ve ne sono molti ; pochi gelano, e questi male. Dicono che l'uso è di farli fare a casa. Le case tutte numerizzate. La mia è 637²⁶⁴ ».

La marquise enchaîne ainsi des remarques sur les mœurs italiennes, sans vraiment lier ses propos mais de façon à couvrir énormément de choses de son voyage.

L'intérêt de son récit réside aussi dans sa connaissance des particularités et coutumes régionales en tant « qu'italienne ». Pour Côme, elle raconte par exemple :

Terminano gli Stati Imperiali poco dopo Como [...] parlano però Milanese, ma i costumi sono diversi. Mi sembrano buona gente, e non sciocchi. Vi sono dappertutto [sic] molti emigrati francesi, i quali vivono con economia, e con tranquillità²⁶⁵.

Un des points intéressants dans cet extrait est le fait qu'il montre qu'une même région peut contenir des différences même si les habitants parlent plus ou moins la même langue. En tant qu'italienne, elle rapporte aussi la présence d'émigrés étrangers et atteste donc de l'attractivité de l'Italie à l'époque. Elle tient à préciser tout de même que leur niveau de vie est celui des privilégiés, ce qui fait écho aussi aux propos de la peintre Vigée Lebrun qui reconnaissait que son appartenance à la noblesse européenne et son statut d'artiste reconnue lui avaient permis de mener un train de vie avantageux. C'est aussi là que

²⁶¹ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 155.

²⁶² *Ibid.*, p. 149.

²⁶³ *Ibid.*, p. 133.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.134.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 142.

remarque que le voyage n'est pas le même pour tout le monde et dépend notamment des classes sociales et des conditions de voyage de chacun.

Parler des frontières régionales permet aussi d'informer les lecteurs de la situation politique de l'Italie à l'époque, pour ceux qui ne s'y étaient jamais rendus :

Punto politico: entrambe queste isole sono soggette al re di Sardegna, come o sono alcuni paesi da una parte del lago Maggiore per concessione della Casa d'Austria per i servigi resile nelle guerre d'Italia²⁶⁶.

Quant à Vigée Lebrun, l'artiste a une façon bien à elle de raconter les coutumes locales observées lors de son périple. Entre traits d'humour et véritable partage d'informations à but éducatif, la peintre traite de sujets vastes. Elle n'est jamais dans le jugement et malgré les généralités, elle inscrit toujours ses anecdotes dans un contexte particulier de son voyage à elle.

La marquise Boccapaduli partait un peu plus instruite des coutumes habitant déjà en Italie mais Vigée Lebrun, en tant qu'exilée, a parfois résidé plusieurs années ou plusieurs mois dans les villes visitées, ce qui lui a permis de se forger un avis un peu plus précis sur celles-ci. Plus qu'une voyageuse, dans ces cas-là, Vigée Lebrun prend la place de la guide expérimentée qui explique à ses lecteurs les subtilités des villes visitées.

Le récit de voyage de Vigée Lebrun n'est jamais « lissé » dans le but de donner une vision idéalisée de son voyage. Par exemple, la peintre reste très transparente sur les aléas du voyage. Elle est parfois surprise par les coutumes locales mais finit par s'y conformer, comme raconté ici dans cet extrait :

Mais voilà le plaisant : ce matin on me réveille à sept heures en m'annonçant la famille du cardinal de Bernis. Je suis bien saisie, comme vous imaginez ! Je me lève, tout essoufflée, et je fais entrer. Cette famille était cinq grands laquais en livrée qui venaient me demander la buona mano. On m'expliqua que c'était pour boire. Je les

²⁶⁶ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 148.

congédiaï en leur donnant deux écus romains. Vous concevez toutefois mon étonnement, n'étant pas instruite de cet usage²⁶⁷.

La voyageuse raconte cette anecdote comme une aventure, ce qui montre bien l'état d'esprit d'un voyageur. On part avec les codes de notre coutume locale et le fait de faire face à des coutumes étrangères à ce dont on a l'habitude peut s'avérer déstabilisant.

Par ailleurs, lorsqu'elle raconte les coutumes locales, Vigée Lebrun prend le soin d'utiliser les expressions exactes des coutumes dont elle fait l'expérience, ce qui permet de donner une coloration typique/couleur locale à ses anecdotes de voyage :

A la vérité, entre le mur et cette maison, il y avait une place sur laquelle les voitures élégantes, les mêmes voitures qui m'empêchaient de dormir à Chiaja, venaient stationner, pour ce qu'on appelle à Naples, *faire heure*²⁶⁸.

Ce n'est pas la première fois que Vigée Lebrun reprend des expressions italiennes qu'elle intègre dans son récit. Plutôt que de dédier un chapitre ou une partie aux expressions italiennes, elle les parsème dans son texte de manière naturelle, ce qui permet de ne pas encombrer le texte tout en instruisant ses lecteurs. Lorsqu'elle repasse par Florence et revoit le tableau de Raphael, elle écrit alors : « J'entrepris aussitôt une copie du portrait de Raphael, que je fis *avec amour*, comme disent les Italiens, et qui depuis, n'a jamais quitté mon atelier²⁶⁹. »

Par son expérience personnelle et particulière, elle revient sur des généralités concernant les coutumes italiennes. Elle donne par exemple des détails sur les conditions de vie des habitants en Italie :

²⁶⁷ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit., p. 40.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 128.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 161.

je fis faire du feu dans mon atelier, mais comme on s'occupe bien plus en Italie d'obtenir de la fraîcheur que de la chaleur, les cheminées sont si mal soignées que la fumée nous étouffait²⁷⁰.

Elle parle également de l'importance de la musique, même pendant des moments aussi impromptus :

Le lendemain, nous passâmes la Somma, une des plus hautes montagnes des Apennins. Je me rappelle qu'en la descendant, nous vîmes dans une tour, près du chemin, plusieurs bergères qui chantaient en chœur une musique suave et délicieuse ; ces bonnes fortunes ne sont pas rares en Italie²⁷¹.

L'artiste explique aussi les traditions plus locales qui ne l'enchantent guère, comme à Pérouse, où elle assiste à combat entre taureau et chiens :

Ce spectacle, qui n'a lieu que tous les cinq ou six ans en mémoire d'une sainte, se donne dans une espèce d'arène, à la manière des anciens ; je puis dire qu'il ne me réjouit pas du tout²⁷².

Lors de ses visites, elle n'hésite pas à donner des précisions et anecdotes sur les habitudes italiennes, pour informer ses lecteurs mais aussi pour que cela fasse « couleur locale », comme lors de sa visite de Vérone : « Comme en Italie, les églises sont ouvertes toute la journée, je fis ma tournée²⁷³ ».

Elle peut être factuelle ou bien aussi confirmer des stéréotypes, à la page suivante, elle écrit ; à propos des assemblées à laquelle elle assiste : « la vivacité, la gesticulation italienne, rendent ces réunions assez piquantes à observer²⁷⁴ ».

²⁷⁰ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit., p. 129.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 159.

²⁷² *Ibid.*, p. 160.

²⁷³ *Ibid.*, p. 186.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 187.

De manière générale, les récits du « Tour d'Italie » ne sont jamais réellement objectifs car ils comportent souvent des traces des lectures passées qui racontent la grandeur de l'Italie. Par exemple alors que Vigée Lebrun raconte la bénédiction du pape à Rome pour Pâques, elle nous dit : « A Rome où tout est resté grandiose, on n'illumine point avec de misérables lampions²⁷⁵ ». Rien n'est fait dans la demi-mesure dans la capitale et tout est impressionnant pour tout bon voyageur qui fait ses premiers pas dans la ville.

Les intérêts des deux voyageuses sont multiples mais celles-ci se rejoignent sur une même thématique : les mœurs et coutumes féminines.

2. Intérêt pour les traditions féminines

Dans le chapitre précédent nous nous sommes interrogée sur la possibilité de thèmes spécifiquement traités par les femmes, notamment concernant les mœurs féminines. Cela semble se vérifier dans les deux œuvres à l'étude. La marquise Boccapaduli s'intéresse par exemple à la mode féminine. Grâce à sa connaissance de la péninsule, cette dernière en vient même à comparer les habitudes vestimentaires entre les différentes régions, de façon à dresser une sorte d'inventaire des tenues traditionnelles régionales.

Elle commence par la Lombardie :

nella Lombardia vi è la moda nelle contadine di fare una canestrella di trecce di tutti i capelli, e questa è contornata di tanti spadini d'argento, fin che ne possono capire. Le più povere la contornano di spille con grossa testa. Un filo di capelli tagliati di una certa lunghezza contorna la testa²⁷⁶.

Puis c'est le tour de l'Emilie-Romagne, de passage à Parme :

²⁷⁵ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit., p. 59.

²⁷⁶ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 137

le contadine Parmigiane acconciano i capelli nella maniera consimile delle Donne di Lombardia aggiungendo di più una specie di linguetta, alcune un piccolo tondo, ed alcune in forma di triangolo composto di fettucetta, e spesso di qualche merlettino di argento situandolo nella sommità della testa²⁷⁷.

Enfin à Capoue, elle écrit :

le donne generalmente portano in vece di gonnella un pezzo di drappo di lana rossa nel di dietro, e verde innanzi; dai lati poi si scopre con semplicità la camicia. Tengono molto coperto il corpo con panni di lana bianca, [21] e sopra di lana rossa²⁷⁸.

Vigée Lebrun semble avoir les mêmes intérêts. A Rome, l'artiste raconte sa surprise concernant la toilette des femmes :

Ce qui m'a beaucoup étonnée à Rome, c'est de trouver le dimanche matin au Colysée une quantité de femmes des plus basses classes extraordinairement parées, couvertes de bijoux, et portant aux oreilles d'énormes girandoles en diamant faux » [...] pour faire croire qu'elles sont aussi parties pour la campagne²⁷⁹.

Fréquentant aussi la noblesse napolitaine, Vigée Lebrun entend aussi toutes sortes de préjugés. Dans ce même chapitre, elle accorde quelques lignes aux rumeurs qui circulent sur les femmes de la noblesse napolitaine. La peintre reprend les propos de son ami Lord Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples :

Il me contait sur les plus grandes dames mille histoires, que je m'abstiens de répéter, comme trop scandaleuses. Selon lui, les Napolitaines étaient d'une ignorance surprenante ; elles ne lisaient rien, quoiqu'elles fissent semblant de lire ; car un jour

²⁷⁷ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 155.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 197.

²⁷⁹ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit., p. 64.

étant arrivé chez l'une d'elles, et lui trouvant un livre à la main, il reconnut, en s'approchant, que la dame tenait ce livre sens dessus dessous. Privées de toute espèce d'instruction, plusieurs d'entre elles, selon lui, ne savaient pas qu'il existât un autre pays que Naples, et leur unique occupation était l'amour qui, pour elles, changeait souvent d'objet²⁸⁰.

On remarque néanmoins dans cet extrait la retenue de Vigée Lebrun qui ne souhaite pas colporter trop de calomnies mais en parle tout de même pour faire état d'un caractère général et donner de la matière à ses lecteurs.

Selon Nicolas Bourguinat²⁸¹, ces perspectives féminines sur les femmes italiennes au cours du XIX^e siècle sont les indices d'un propos plus global sur l'Italie en tant que société. Selon Jane Watts, qui écrivait au cours de la période entre 1814 et 1820, la dégradation des mœurs viendrait de l'absence de fond et fermeté du caractère national lui-même. L'Italie, nous dit l'historien est perçue aussi avec ses défauts : paresse, crimes, perte de sentiment moral.

Ensuite, la question des us et coutumes féminins interroge aussi en perspective avec les habitudes masculines, le voyage soulève aussi des questions sociales et politiques sur l'égalité des sexes.

Par exemple, à Livourne, la marquise s'étonne que les femmes se rendent au café, au même titre que les hommes. Elle s'interroge sur l'égalité des sexes concernant les conditions sociales, qu'elle compare avec l'image de la France, en parlant du « paese dell'eguaglianza francese²⁸². »

En tant que femme, Vigée Lebrun peut aussi être soumise aux coutumes locales. Alors qu'elle voyageait avec sa fille et sa gouvernante, on l'arrête en lui disant qu'il est nécessaire qu'un homme l'accompagne :

Le soir même, elle me proposa de me mener au café, ce qui me surprit un peu, ne connaissant pas l'usage du pays ; mais je le fus bien davantage quand elle me dit

²⁸⁰ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit., p. 146.

²⁸¹ Nicolas Bourguinat, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

²⁸² Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 159.

« Est-ce que vous n'avez point d'ami qui vous accompagne ? ». Je répondis que j'étais venue seule avec ma fille et sa gouvernante. « Eh bien, reprit-elle, il faut au moins que vous ayez l'air d'avoir quelqu'un ; je vais vous céder M. Denon, qui vous donnera le bras, et moi je prendrai le bras d'une autre personne ; on me croira brouillée avec lui, et ce sera pour tout le temps que vous séjournerez ici ; car vous ne pouvez pas aller sans un ami²⁸³.

Suite aux interrogations des chapitres précédents, il est possible de se demander si nos deux autrices correspondent aux attentes que l'on se fait de l'écriture féminine en voyage. En réalité, la narration des us et coutumes des habitants n'était pas une vision si originale du récit de voyage féminin. Nicolas Bourguinat rappelle qu'au cours du second XVIII^e siècle, la narration de l'aire domestique prend aussi place dans les écrits masculins. On jugeait que le lectorat était las des « catalogues d'antiquité » et on demandait donc plus de « couleur locale ». Les hommes se mettent alors à dépeindre aussi les coutumes ou les menus des auberges, thématiques autrefois associées au féminin.

Cette nouvelle tendance d'écriture s'explique par l'embourgeoisement de la population des voyageurs. Ce nouveau public porte un regard différent de celui des nobles qui se concentraient sur la vie de cour, et leur groupe social restreint. Les centres d'intérêt se diversifient alors au-delà du voyage de formation et de culture : on raconte les visites de manufactures, de cabinets d'histoire naturelle -à l'image du journal de la marquise Boccapaduli, ou encore les dessous des institutions hospitalières. A partir du dernier quart du XVIII^e, peu de domaines d'observation restent réservés uniquement aux femmes sauf en ce qui concerne les couvents, bains ou harems.

Après s'être intéressés aux coutumes, nous aborderons la question des préjugés en voyage car le récit des mœurs étrangers est toujours réalisé sous un prisme biaisé du voyageur qui a en tête ses propres codes culturels.

²⁸³ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit, p. 166.

3. Déconstruire ou alimenter les préjugés

Les récits de voyage en tant que documentation d'une expérience à l'étranger sont souvent source de nombreux stéréotypes. Dans la littérature de voyage, ceux-ci deviennent presque un horizon d'attente des lecteurs qui, n'ayant pas forcément la chance de se rendre dans le pays en question, se le représentent à travers des idées reçues.

Attilio Brilli évoque la stéréotypisation des Italiens dans les récits de voyage. Il écrit :

ma cosa si aspetta degli italiani? Dalla gente si esige né più né meno che di adattarsi ad un modello previsto: essere folla costituita di figure di maniera rispondenti ai canoni del bozzettismo e del pittoresco, e con essi ai pregiudizi più vieti che sull'Italia e sugli italiani circolano nei paesi d'origine dei viaggiatori, il che significa essere figure inconsistenti e inanimate, dei veri e propri manichini distinguibili tutt'al più dai costumi e dagli orpelli regionali²⁸⁴.

L'historien alerte sur les dangers du pittoresque qui enferme les populations étrangères dans des cases. Les italiens sont décrits comme des « tableaux figés » à qui l'on ajoute des particularités régionales pour faire davantage couleur locale. L'historien mentionne l'écrivain William Hazlitt, et son ouvrage *Notes from a January journey through France and Italy* (1826) dans lequel il écrit : « La règle, pour voyager à l'étranger, est de laisser nos préjugés derrière nous et d'emporter notre bon sens avec nous²⁸⁵ ».

Cette vision stéréotypée de l'Italie naît de la théorie des climats, théorisée par Montesquieu dans son essai *L'Esprit des lois* (1748). Le penseur nous dit que « l'empire du climat est le premier de tous les empires²⁸⁶ ». D'après lui, les populations qui vivent sous un climat froid auraient tendance à avoir un sens du travail plus développé, à être plus organisés, contrôler davantage leurs émotions ; à l'inverse ceux vivants dans les climats chauds auraient tendance à être plus paresseux, avec des actions moins réfléchies. Cette binarité se retrouve dans la description que l'on peut retrouver de l'Italie dans les

²⁸⁴ Attilio Brilli, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, il Mulino, Bologne, 2003, p. 15.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 241.

²⁸⁶ Charles de Secondat baron de Montesquieu, *L'Esprit des lois*, 1748, p.13.

récits de voyage où les Italiens du Nord contrastent avec les Italiens du Sud, jugés plus paresseux²⁸⁷.

Les stéréotypes varient également en fonction de la vision du voyageur et de son bagage culturel. Parmi les stéréotypes les plus fréquents, on retrouve la description des napolitains, à travers la figure du *lazzaro* ou *lazzarone*, que l'on pourrait traduire par « voyou » en français. Ce terme générique désignerait les Italiens du Sud et en particulier les Napolitains.

Etant donné que les stéréotypes découlent d'un préjugé culturel, ils varient également au cours du temps et cela se vérifie selon Attilio Brilli également pour le cas des *lazzaroni*. Pour les voyageurs étrangers du XVII^e siècle et ensuite de la première partie du XVIII^e siècle, les *lazzaroni* sont des hors-la-loi, capables de fomenter des révoltes et commettre des délits. D'autres voyageurs comme Sade dans la première partie du XVIII^e les décrivent plutôt comme des « imbéciles heureux » qui vivent dans la rue. Selon Brilli, la situation de Naples s'y prête aussi par sa masse d'habitants, qui est associée à l'anarchie, la misère et la dégradation sociale.

De plus, la découverte de l'extrême Sud de l'Italie est un phénomène récent, le territoire se prête davantage au colportage d'idées reçues. En 1806, Creuzé de Lesser publie son *Voyage en Italie et en Sicile*, où l'Italie méridionale est fortement dénigrée. Sa « découverte » de la partie Sud de la péninsule seulement dans le dernier quart du XVIII^e siècle témoigne de conditions de transport plus difficiles et moins sûres. Pour cette raison, peu de voyageurs dépassaient la Campanie, et encore moins les femmes. Il faudra attendre 1850 pour avoir des relations de voyage féminines sur la Sicile, rencontres et expériences jusqu'à présent masculines.

En 1848, le récit de voyage de la comtesse Pasqualino, écrivaine anglaise expatriée à Naples, donne une image plus positive du Sud en mettant en avant le courage et honneur des Siciliens. Le récit de Louise Colet sur la révolution napolitaine de 1860 dans *L'Italie des Italiens* participe aussi à redorer l'image de l'Italie; elle articule ainsi son histoire personnelle, attirée toute jeune par l'Italie d'après les récits de son père : pour elle, l'Italie rime avec nostalgie et idéal romantique de liberté, notamment avec l'entrée en scène de Garibaldi²⁸⁸.

²⁸⁷ Attilio Brilli, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, op.cit.

²⁸⁸ Nicolas Bourguinat, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

Derrière cette association des Italiens au pittoresque, se cache également une stratégie narrative et rhétorique. Attilio Brilli compare l'utilisation de stéréotypes à l'art de la caricature, qui se base sur le principe d'économie par « una necessità di sintesi espressiva e di concisione semantica²⁸⁹ ». C'est ce que l'on retrouve chez les *lazzaroni*, rassemblés sous une seule et même expression :

L'estensione a tutti i napoletani della qualifica di lazzaroni equivale alla drammatica, o patetica caricatura del corpo sociale della città. Così facendo, la figura retorica opera in maniera analoga alla caricatura mettendo in risalto le differenze che caratterizzano gli indigeni agli occhi dei viandanti²⁹⁰.

Vigée Lebrun et Margherita Boccapaduli livrent toutes les deux des considérations générales sur l'Italie mais semblent se distancer des stéréotypes ou du moins préciser s'il s'agit de paroles rapportées.

Dans le cas de Margherita Boccapaduli, ce point est intéressant car lorsqu'elle parle ainsi, elle nous donne l'impression qu'elle ne s'inclut pas dans l'analyse et qu'elle observe son pays avec les yeux d'une voyageuse étrangère : « questo paese è un complesso di tutte le Nazioni, e tutti sono commercianti²⁹¹. »

A Livourne, elle nous livre une description détaillée des mœurs des habitants de la ville, en confirmant des rumeurs qu'elle aurait entendues sur cette population : « Livorno non ha veruna veduta [...] le persone, come dissi altrove, sono tutte occupate ne' loro affari, e pare che poco conoschino quelle maniere comuni alla buona Società²⁹². »

La marquise prend la précaution de parler à la première personne pour donner son propre avis, sans filtres :

²⁸⁹ Attilio Brilli, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, op.cit., p. 34.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 36.

²⁹¹ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 157.

²⁹² *Ibid.*, p. 159.

Alle Botteghe sono così di mala grazia i Venditori, che fanno passare la voglia di comprare; oltre di che prendono il Forestiere per gonzo, se gli riesce di ingannarlo. Ai Caffè ci vanno donne e uomini. Questi servono bene, ma pare di star sempre in pessima compagnia, senza esser tentati d'indirizzare la parola a veruno. A me sembra il Paese dell'eguaglianza francese, con il di più, che non vi è vernice di pulitezza. Parlo in generale, perchè [sic] ho veduto delle Persone molto gentili e cordiali. La maggior parte però forastieri²⁹³.

Dans ce passage, elle critique l'accueil des Italiens et dénonce leur manque de politesse. Elle précise tout de même qu'elle parle « in generale » et est donc consciente de faire des généralités et d'avoir un regard biaisé sur ce qu'elle observe.

La partie de l'Italie qui alimente le plus de préjugés est le Sud de l'Italie. Margherita Boccapaduli écrit dans son journal :

il popolo di questa nazione, non l'ho trovato come mi dicevano, cioè che i lazzaroni erano mezzi nudi e scalzi [...] Mi avevano anche supposto che spesso litigano, ma non si offendano. Devo ammettere la prima parte ma non la seconda⁹⁴.

Vigée Lebrun, de son côté, a son propre avis sur les méridionaux :

Ces gens ont simplifié la vie, au point de se passer de logement et presque de nourriture ; car ils n'ont d'autre habitation que les marches des églises, et leur frugalité égale leur paresse, ce qui n'est pas peu dire²⁹⁵.

Elle fait également des généralités sur la population italienne. Dans cet extrait, elle évoque le caractère sanguin et le désir de vengeance des Italiens, toujours dans la légèreté de la formulation avec la chute finale :

²⁹³ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 213.

²⁹⁵ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit., p. 140.

Dans le cas dont il est question notamment, il y avait dix ans que l'assassin et l'homme assassiné s'étaient pris de querelle : le premier venait de reconnaître son adversaire, et l'avait frappé de son poignard ; ce qui prouve combien de temps un Italien peut conserver sa rancune²⁹⁶.

La première partie de la citation est seulement le rappel des faits mais c'est la chute finale qui contribue à accentuer les préjugés sur le peuple italien, la voyageuse produit une conclusion hâtive, en partant d'un événement particulier qui donnerait déjà une vision générale du comportement de la population italienne.

Elle prend également le temps de décrire les coutumes des habitants qu'elle observe, comme dans ce passage des *Souvenirs* où elle décrit sa vue depuis l'hôtel ; Vigée Lebrun est autant émerveillée par la nature que par les habitants qu'elle observe vaquer à leurs occupations :

La mer et l'île Caprée en face; à gauche le Vésuve, qui promettait une éruption par la quantité de fumée qu'il exhalait; à droite le coteau de Pausilipe, couvert de charmantes maisons, et d'une superbe végétation; puis ce quai de Chiaja est toujours si animé qu'il m'offrait sans cesse des tableaux amusans et variés; tantôt des lazzaroni venaient se désaltérer au jet d'eau qui sortait d'une belle fontaine placée devant mes fenêtres, ou de jeunes blanchisseuses y lavaient leur linge; le dimanche de jeunes paysannes, dans leurs plus beaux atours, dansaient la tarentelle devant ma maison, en jouant du tambourde basque, et tous les soirs je voyais les pêcheurs avec des torches dont la vive lumière reflétait dans la mer des lames de feu²⁹⁷.

Nous pouvons noter la mention des *lazzaroni*, qui reviennent déjà à plusieurs reprises sous la plume de la peintre en tant que population « typique » selon elle du Sud de l'Italie. De même, Vigée Lebrun utilise le terme « tableaux », terme éclairant qui rappelle les propos de Brilli sur la tendance à déshumaniser la population italienne. Ici l'artiste ne fait pas exception, bien qu'elle ne fasse que décrire ce qu'il se trouve devant sa fenêtre,

²⁹⁶ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit., p. 166.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 97.

la façon de présenter la scène, à la manière d'un tableau avec plusieurs angles de vue, participe à donner une vision stéréotypée de l'Italie.

En racontant les mœurs italiennes du point de vue d'une voyageuse étrangère, Vigée Lebrun porte souvent un jugement. Cependant, l'artiste est consciente de ce biais et en fait la remarque. En effet, celle-ci reconnaît avoir un point de vue biaisé du fait de sa classe sociale élevée et s'être intégrée notamment grâce à cela :

A coup sûr, les mœurs de la classe élevée sont plus douces, car la haute société est à peu près la même dans toute l'Europe. Toutefois, j'en serais assez mauvais juge ; car à l'exception des rapports relatifs à mon art, et des invitations qui m'étaient adressées pour des réunions nombreuses, j'ai eu peu de moyens de connaître les grandes dames romaines. Il m'est arrivé ce qui arrive naturellement à tout exilé, c'est de rechercher à Rome, pour société intime, celle de mes compatriotes²⁹⁸.

Pour autant, l'artiste explique avoir eu du mal à tisser des liens avec les habitants locaux, ce qui l'empêche d'être totalement objective dans le portrait que celle-ci fait de la vie en Italie.

Ainsi, les deux voyageuses confirment dans leurs expériences de voyage respectives certains préjugés mais prennent le soin aussi d'en déconstruire d'autres, en insistant davantage sur leur point de vue subjectif plutôt que de créer des généralités.

²⁹⁸ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op.cit., p 166.

III. La place du « je » entre les lignes

1. Subjectivité de l'écriture

Les mémoires de Vigée Lebrun et les journaux de la marquise Boccapaduli ne sont pas des récits de voyage traditionnels. En effet, par leur singularité, ils racontent aussi l'histoire de leurs autrices.

L'originalité du récit de Margherita Boccapaduli réside dans des thématiques personnelles qu'elle prend plaisir à exploiter dans ses écrits, comme le domaine des sciences naturelles, qui revient de façon récurrente dans son récit. Cette passion se traduit dans le choix de ses visites où bien dans sa description des monuments visités, comme le cabinet d'anatomie et d'histoire naturelle de Florence : « la serie degli uccelli con i loro nidi, de pesci, ed altri animali non mi ha sorpresa [sic], dopo quella di Pavia ²⁹⁹. » Elle s'attarde également sur la collection d'Histoire naturelle du fils du duc de Parme. Dans son article « Il salotto e le collezioni della marchesa Boccapaduli », Isabelle Colucci évoque la tendance à collectionner de la marquise en analysant la représentation de celle-ci sur le tableau de Laurent Pécheux :

Esso inoltre ne attesta la pratica collezionista, con il connesso tentativo di musealizzare i prodotti naturali e umani, che disposti su mobili e espositori opportunamente ideati (si noti, fra le altre cose, la teca con le farfalle opera di alta oreficizia), sono collocati in un ambiente che nel 1777, anno di realizzazione del dipinto dallo stesso Pechéux quale il « cabinet d'histoire naturelle » della Marchesa³⁰⁰.

Comme on l'a vu, le fait que le peintre ait choisi de la représenter de cette façon montre à quel point ces passions étaient centrales dans la vie de la marquise.

²⁹⁹ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 171.

³⁰⁰ Irene Colucci, « Il salotto e le collezioni della marchesa Boccapaduli », art.cit., p. 2.

De plus, la marquise prend toujours le soin de donner son avis, qu'il soit positif ou négatif. Lorsque la marquise n'aime pas les lieux visités, elle n'hésite pas à le faire savoir, elle dit par exemple à propos de Lugano : « non ha veruna cosa rimarchevole, la popolazione è di 6000 anime³⁰¹. »

A Pise aussi, la marquise dresse un portrait négatif de la ville : « Fui alla Catedrale [sic], ove non vi è niente di rimarchevole. La bella strada è la via grande. Vi è una bella Piazza, poche strade, molto popolate³⁰². » De même à Milan, où la poste est « la peggiore³⁰³ » et « la Nobiltà va sempre come vuole³⁰⁴ ».

Margherita Boccapaduli prend aussi le soin de commenter ses expériences négatives, par exemple sa connaissance des auberges et tavernes comme la « pessima osteria di Baia³⁰⁵ ». Elle subit aussi une mésaventure au Vésuve où le guide et les paysans lui font prendre un raccourci qui finalement l'empêche d'atteindre le sommet : « devo confessare che in questo viaggio fui ingannata tanto dal condottiero che da alcuni contadini, arrivata a 2/3 della montagna³⁰⁶ ». De même, à son retour du Bevento après son accident de calèche, elle se plaint de recevoir peu d'aide.

Bien qu'elle soit friande de critiques, la marquise est capable aussi de faire à l'inverse des commentaires élogieux, comme lorsqu'elle évoque sa visite des îles Borromées, sur le lac Majeur. Elle nous dit à propos de l'Isola Bella : « Questa veramente merita questo titolo, perché vi è una gran fabbrica³⁰⁷ ».

Dans leur ouvrage *Una marchesa in viaggio*, Marina Pieretti et Gilles Bertrand dédient un chapitre au voyage de la marquise comme expression d'une liberté. Ils y analysent la place de l'individualité de l'autrice dans son texte. Ils rapportent en premier lieu une utilisation fréquente de la première personne au passé simple, mais décèlent aussi la subjectivité de la voyageuse dans la façon d'organiser le récit, ses choix lexicaux, ou encore le recours aux anecdotes personnelles. Cependant, la voyage se distancierait de l'usage traditionnel de l'anecdote que l'on peut retrouver dans les récits de voyage en

³⁰¹ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 142.

³⁰² *Ibid.*, p. 156.

³⁰³ *Ibid.*, p. 124.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 127.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 189.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 265.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 179.

Italie, avec une fonction spécifique « d'ornamento della narrazione senza coinvolgimento fisico e psicologico del viaggiatore³⁰⁸ ».

Quant à Vigée Lebrun, la subjectivité et la personnalité de l'autrice dans ses mémoires s'observe beaucoup par la façon légère dont elle raconte ses anecdotes de voyage. Entre humour et critiques, elle lance des piques par exemple à son domestique et compagnon de voyage. Parfois la frontière est fine entre une véritable tentative d'humour ou la réaction du lecteur face à une description factuelle qui provoque le rire par sa dimension insolite.

Malgré son statut d'exilée, nous pouvons aussi considérer Elisabeth Vigée Lebrun comme une voyageuse du Grand Tour, par exemple lorsqu'elle commente l'itinéraire proposé par son guide de façon ironique en expliquant qu'il a occulté des lieux de visite qu'elle jugeait intéressants, comme dans ce passage :

La seule chose que je puisse regretter, après avoir parcouru cette belle route, c'est de n'avoir pas vu le pont d'Auguste, que mon voiturin, très mauvais cicerone, négligea de me faire remarquer³⁰⁹.

L'artiste s'attarde longuement aussi sur ses problématiques de logement. Cette dernière est sans langue de bois concernant ses problématiques de logement à Rome – elle finit par en changer plusieurs fois. Elle explique qu'elle est gênée la nuit par le bruit alentours :

De plus une foule de gens des diverses classes du peuple s'y réunissait ; quand j'étais au lit pour chanter en chœur des morceaux que les jeunes filles et les jeunes garçons improvisaient d'une manière charmante, il est vrai, que la nation italienne semble avoir été créée pour faire de la bonne musique ; mais ce concert habituel, qui m'aurait enchantée le jour, me désolait la nuit¹⁰.

³⁰⁸ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit, p. 43.

³⁰⁹ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op. cit. p.156.

³¹⁰ *Ibid.*, p 41.

On retrouve une fois de plus ce ton attachant et ironique qui la caractérise. Dans cette critique, l'artiste alimente le stéréotype selon laquelle l'Italie est associée à la musique.

Elle décide néanmoins de quitter la maison quelques pages plus tard, en nous offrant cette conclusion teintée d'ironie : « aussi suis-je restée convaincue que la chose la plus difficile à faire dans Rome, c'est de s'y loger³¹¹. »

Cette dernière ne cache pas ses difficultés rencontrées en voyage, comme les problèmes de nuisance sonore dans son logement à Vérone. Elle rapporte dans ses Mémoires sa discussion avec l'hôte de maison :

Madame, me dit mon hôtesse, ce n'est rien de fâcheux. Le maître de danse de la ville loge ici dessus, et tous les jours les jeunes gens viennent prendre leur leçon pendant deux heures, voilà tout. Je trouvai que c'était assez pour me décider à chercher ailleurs³¹².

De plus, la personnalité de Vigée Lebrun dans son œuvre s'exprime aussi dans son rapport aux autres, notamment à ses compagnons de voyage. Alors que la marquise « invisibilise » ses compagnons de voyage et donne l'impression de voyager seule, Vigée Lebrun elle, se moque par exemple de l'abbé Bertrand qui l'accompagne en expédition sur le Vésuve :

Malgré ma frayeur, je ne pus m'empêcher de rire en regardant un de nos compagnons de voyage, l'abbé Bertrand. Il faut vous dire qu'il est bossu par derrière et par devant : un grand manteau couvrait son âne et lui, et tous deux étaient tellement confondus ensemble, que, la petite humanité de l'abbé disparaissant, je ne voyais plus qu'un chameau³¹³.

³¹¹ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p 44.

³¹² *Ibid.*, p. 180.

³¹³ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op. cit., p. 113.

Ou encore dans ce passage quelques pages plus tôt où Vigée Lebrun critique son domestique, qui fait du bruit avec ses chaussures : « Pour cette raison, je lui dis un jour : Germain, éloignez-vous, je vous prie, vous m'empêchez de penser³¹⁴. »

Par ces détails et cet humour, le lecteur se sent même à l'intérieur de la scène. Cette façon d'écrire permet d'inclure le lecteur dans le récit, comme pour l'anecdote de l'ermite :

C'est, dit-il, que je viens de faire ma prière auprès de mon compagnon qui est mort cette nuit, et qui est là sous ce rideau. A ces mots, on peut imaginer si je me lève à mon tour et si je sors pour aller respirer le grand air³¹⁵.

Vigée Lebrun, avec son écriture décomplexée, dédramatise toutes les situations, même celles qui semblent les plus terrifiantes. Elle raconte par exemple, alors qu'elle se baladait avec une amie dans les bois, avoir été suivie par un mystérieux personnage. Alors que la situation aurait pu être traumatisante, Vigée choisit d'en rire : « Je n'ai jamais su si celui qui nous forçait à nous essouffler était un brigand ou le plus honnête homme du monde³¹⁶. »

Malgré son côté décalé, la peintre alimente un des clichés des récits de voyage en Italie, le brigandage, mention obligée pour les récits de voyages en Italie, surtout pour les écrits destinés à un public. Cet avertissement était jugé nécessaire pour le futur voyageur qui se destinait à voyager en Italie. Nicolas Bourguinat ³¹⁷ définit le banditisme comme un « horizon d'attente » des voyageuses et du lectorat. Il cite par exemple les mots de Christine Reinhard, de Hambourg, qui écrit à sa mère : « j'avais l'esprit hanté par la crainte des brigands », lors de la traversée des Apennins.

Les romans gothiques, notamment de Ann Radcliff avaient déjà participé à véhiculer cette image inquiétant du bandit, notamment en faisant référence à la contre-révolution napolitaine en 1799 et aux mésaventures des Français dans les états pontificaux. D'autres auteurs comme Dumas, Stendhal ou Scott s'inspirèrent aussi du banditisme pour nourrir

³¹⁴ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op. cit., p 82.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 117.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

³¹⁷ Nicolas Bourguinat, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, op.cit.

leur trame de romans. Le brigandage devient donc un objet d'enquête et un sujet de fiction, très présent dans l'iconographie, comme sujet ou décor pittoresque et fait l'objet de mythes et d'exagérations.

1.2. Vigée Lebrun, la nostalgique

En outre, Vigée Lebrun perçoit différemment les étapes de son parcours car il ne s'agit pas d'un simple voyage mais d'un exil de plusieurs années. En tant qu'exilée, Vigée Lebrun expérimente aussi le mal du pays, en manque de sa terre natale. Une des dimensions que l'on ne retrouve pas chez la marquise Boccapaduli est l'insistance sur cet aspect car la marquise, bien qu'elle change de région reste sur un terrain relativement connu. Dans le récit de Vigée Lebrun, il y a toujours un peu cette ambivalence entre l'extase des paysages et la vie à l'étranger, en contre-point avec le manque de sa terre natale et de ses proches. C'est bel et bien la condition de l'exilée, qui est très différent de celui de la simple voyageuse. L'artiste nous dit par exemple au début de son voyage :

Ces promenades et mes courses du matin à la galerie Médicis, aux églises et aux palais de la ville, me faisaient passer mes journées d'une manière ravissante ; et si j'avais pu ne point penser à cette pauvre France, j'aurais été alors la plus heureuse des créatures³¹⁸.

Au chapitre 3, l'artiste aborde une fois de plus la question du mal du pays alors qu'elle se trouve encore à Rome :

La satisfaction d'habiter Rome pouvait seule me consoler un peu du chagrin d'avoir quitté mon pays, ma famille, et tant d'amis que je chérissais. L'intérêt qu'inspirent

³¹⁸ Elisabeth Vigée Lebrun, Souvenirs de madame Vigée-Lebrun, Tome second, op. cit, p 29.

les beaux lieux est si vif pour tout le monde et si profitable à un artiste, qu'il suffit pour répandre, quelque douceur sur la vie³¹⁹.

Bien qu'elle raconte être satisfaite de sa vie romaine, elle ne peut s'empêcher de penser à ses proches. L'artiste expérimente aussi à l'inverse le « mal du pays inversé » : après avoir passé trois ans en Italie, elle se sent aussi nostalgique au moment du départ, ce qu'elle raconte au chapitre 8 :

Je quittai Rome le 14 avril 1792. En montant en voiture, je pleurais amèrement. J'enviais le sort de tous ceux qui restaient, et sur la route, je ne pouvais rencontrer des voyageurs sans m'écrier : 'ils sont bien heureux ceux-ci, ils vont à Rome³²⁰ !

Vigée Lebrun expose aussi l'opposition entre un simple séjour dans un lieu et le fait d'y habiter, le « vivre pleinement ». Pour elle, la ville de Naples illustre bien cette opposition. Dans cet extrait, elle montre la dualité de la ville, entre magnificence et craintes liées aux volcans ou aux maladies :

Tout magnifique que soit le pays que j'allais quitter, il n'aurait pas été dans mon goût d'y passer ma vie. Selon moi, Naples doit être vue comme une lanterne magique ravissante, mais pour y fixer ses jours, il faut s'être fait à l'idée, il faut avoir vaincu l'effroi qu'inspirent les volcans ; quand on songe que tout ce qui habite les lieux d'alentour vit dans l'attente ou d'une éruption ou d'un tremblement de terre, sans parler de la peste, qui pendant les chaleurs existe à deux ou trois lieues de là. En outre, les lacs où l'on met rouir le lin produisent un air infect qui donne aux habitants de ces belles campagnes la fièvre et la mort. Tous ces inconvénients sont graves, on en conviendra ; mais aussi, s'ils n'existaient pas, qui ne voudrait habiter ce délicieux climat³²¹ ?

³¹⁹ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op. cit, p. 48.

³²⁰ *Ibid.*, p. 154.

³²¹ *Ibid.*, p. 144.

Ainsi, entre les lignes, Élisabeth Vigée Lebrun et Margherita Boccapaduli nous dévoilent une part de leur personnalité. La place des autrices dans leur texte s'observe aussi dans leurs quelques digressions concernant leur processus d'écriture.

2. Stratégies littéraires

Rédiger un récit de voyage nécessite de faire des choix, en fonction de ses préférences ou de ce que l'on juge le plus utile.

Dans son *diario*, Margherita Boccapaduli explique qu'elle parle peu de certains endroits car elle les considère moins dignes d'intérêt et donc leur accorde seulement quelques lignes, comme ici : « passai per due paesi che s'incontrano in quella strada, uno de quali Anversa (Aversa, provincia Caserta), ma tutti e due a dire il vero mi parvero di niuna importanza³²² ».

A l'inverse, par moment la marquise prend le soin de détailler une scène, de façon très romanesque, par exemple lorsqu'elle raconte son accident sur le retour du Benevento. La calèche se renverse et la voyageuse se retrouve écrasée sous le poids de ses amis, Alessandro Verri et Domenico Genovesi. Elle décrit alors ses douleurs physiques et devient la réelle protagoniste de l'expérience viatique alors que jusqu'alors elle n'était qu'une intermédiaire de la narration. Elle raconte aussi les conséquences de l'accident, ses impressions sur le moment et détaille ensuite les soins du chirurgien.

Ensuite, la marquise est très libre dans les sujets qu'elle aborde, en partageant dans son journal ses goûts et ses intérêts personnels. Gilles Bertrand, en reprenant les mots de Marina Caffiero³²³, parle d'une « invenzione di un nuovo linguaggio e di un rapporto più libero e disordinato, meno codificato con la scrittura³²⁴ ».

³²² Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit. p. 198.

³²³ Marina Caffiero, *Per una storia delle scritture delle donne a Roma in età moderna e contemporanea*, op.cit.

³²⁴ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 24.

La marquise Boccapaduli donne l'exemple d'une plume libérée, avec une façon singulière de concevoir le voyage et la vie sociale. Gilles Bertrand et Marina Pieretti expliquent dans leur édition commentée du journal³²⁵ que la marquise exploite la dimension hybride du récit de voyage. Celle-ci rompt avec le côté machinal de la lettre, et opte pour la forme du journal mais sans se forcer à une narration quotidienne. Elle est libre aussi de choisir les itinéraires, elle se distance des étapes classiques et en ajoute de nouvelles comme le passage par les Abruzzes. Concernant les objets d'étude, sa liberté est plus relative : elle visite surtout les monuments et lieux à la mode, les villes et ruines antiques mais aussi des étapes intermédiaires, comme la visite de collections privées, et observe aussi le comportement de personnes qui ne font pas partie de sa classe sociale.

La marquise est aussi libre dans le ton qu'elle emploie, elle juge librement ce qu'elle voit, caractéristique propre au fait que le journal n'était pas destiné à la publication. Le journal devient alors le lieu d'expression d'une liberté à travers l'écriture. Selon les auteurs, elle réalise une véritable « rivoluzione » en étant une femme et en voyageant avec un groupe dit « atipico » : un chevalier servant, un secrétaire, un jeune pupille et des domestiques³²⁶.

La marquise raconte et se raconte, cultive le sens du détail, partage son goût pour les objets du monde, de la campagne et des appartements privés. Son récit est unique car elle construit sa propre subjectivité et se soustrait aux obligations de la vie en société et de la mode et au regard d'autrui³²⁷.

Quant à Vigée Lebrun, elle fait, au fil de son récit, plusieurs remarques d'ordre métalittéraire sur la façon par exemple dont elle rédige ses mémoires.

Du point de vue stylistique, l'artiste peintre sait être synthétique, suivant le style du journal qui sélectionne les éléments que l'auteur juge le plus digne d'intérêt. Comme à Turin où elle écrit : « Cette anecdote me suffit, je l'avoue, pour me donner une mince opinion des habitants de Turin sous le rapport des arts³²⁸ ».

De plus, puisqu'elle rédige ses mémoires, elle commente à posteriori son voyage et donc peut procéder à des modifications de ses notes initiales :

³²⁵ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit.

³²⁶ *Ibid.*, p. 46.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op. cit. p. 13.

je me suis décidée à ne donner ici qu'un très léger aperçu de ces magnifiques habitations et des beautés qu'elles renferment, d'abord parce qu'il existe une multitude d'ouvrages qui les décrivent en détails, ensuite parce que tant d'années se sont écoulées depuis mon voyage à Rome, que beaucoup de chefs d'œuvres ont changé de place. J'apprends sans cesse aujourd'hui, par des gens arrivés d'Italie, que telle statue ou tel tableau n'est plus où je l'avais vu, et je ne veux point induire en erreur les amis des arts³²⁹.

Plus que les villes en elle-même, ce qui intéresse l'artiste est le fait de raconter son expérience de voyageuse, notamment sous le prisme des arts dû à sa qualité de peintre. A Bologne, notamment, elle raconte son énervement quand le « gardien » du musée la croit incapable de reconnaître les œuvres des grands noms qui sont exposées :

Il faudrait des volumes pour décrire les beautés dont le Guide, le Guerchin, les Carraches, le Dominicain, ont orné ces pompeuses habitations. Dans l'un de ces palais, le custode me suivait, s'obstinant à me nommer l'auteur de chaque tableau. Cela m'impatientait beaucoup, et je lui dis doucement qu'il prenait une peine inutile ; que je connaissais tous ces maîtres³³⁰.

Ensuite, les *Souvenirs* de Vigée disposent aussi de plusieurs « strates » d'écriture. Elle y explique ici comment elle sélectionne les éléments dont elle veut parler et comment elle aborde le fait de traiter d'une expérience de voyage qui a eu il y a des années, quand le style du récit de voyage est censé être de manière générale assez spontané et pris sur le vif :

je me suis décidée à ne donner ici qu'un très léger aperçu de ces magnifiques habitations et des beautés qu'elles renferment, d'abord parce qu'il existe une multitude d'ouvrages qui les décrivent en détails, ensuite parce que tant d'années se sont écoulées depuis mon voyage à Rome, que beaucoup de chefs d'œuvres ont

³²⁹ Elisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de madame Vigée-Lebrun*, Tome second, op. cit., p. 51.

³³⁰ *Ibid.*, p. 12.

changé de place. J'apprends sans cesse aujourd'hui, par des gens arrivés d'Italie, que telle statue ou tel tableau n'est plus où je l'avais vu, et je ne veux point induire en erreur les amis des arts³³¹.

Ce passage est intéressant car l'on en apprend plus sur sa manière d'écrire et sa volonté de ne pas écrire un énième récit redondant, mais d'offrir un récit plus personnel.

De plus, la peintre interrompt parfois son discours pour faire des commentaires sur le fait qu'elle fait trop de digressions, on remarque alors la flexibilité du genre qui permet de faire des allers-retours entre la narration sans trop de problème, comme dans cet extrait où elle se recentre sur le récit après digression sur Lady Hamilton « Nous voilà bien loin de Naples et de 1790 ; j'y reviens³³² ».

La soi-disant « subjectivité » de Vigée Lebrun a aussi ses limites étant donné qu'outre raconter ses aventures, elle se met aussi en scène sous un angle avantageux. De plus, le choix des mémoires n'est pas anodin car il s'agit de l'œuvre qui résume son parcours et la dernière image que la peintre va laisser d'elle.

Mary D. Sheriff, parle d'une « mythification »³³³ de la figure d'Élisabeth Vigée Lebrun, image que la peintre contribue elle-même à alimenter, notamment dans son récit de la scène des pinceaux avec Marie-Antoinette. En effet, la peintre raconte dans ses Souvenirs une de ses entrevues avec la souveraine. Alors qu'elle s'apprêtait à faire son portrait, la peintre, à un stade avancé de sa grossesse, perd l'équilibre et fait tomber son nécessaire de peinture. Marie-Antoinette se baisse alors pour ramasser ses pinceaux, en prétextant qu'elle ne devrait pas trop se fatiguer, dû à son état.

Cette scène assez insolite, dont l'on ne sait pas si la vérité est attestée, rappelle le même genre d'épisode raconté par le Titien, à propos de Charles V. Que l'anecdote soit vraie ou non, le parallèle est fait et il est évident que Vigée Le Brun a partagé cette anecdote dans une intention bien précise. Cette scène avec Marie-Antoinette la ramène aussi à son humanité en dehors de son rôle de souveraine. Il faut aussi rappeler que les deux jeunes

³³¹ Élisabeth Vigée Lebrun, Souvenirs de madame Vigée-Lebrun, Tome second, op. cit., p. 51.

³³² *Ibid.*, p. 104.

³³³ Mary D. Sheriff, « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des Souvenirs de Mme Vigée Le Brun », art.cit.

femmes sont à peu près du même âge et expérimentent toutes deux la maternité, il ne s'agit donc pas juste d'un rapport hiérarchique³³⁴.

Margherita Boccapaduli et Élisabeth Vigée Lebrun, en optant pour la forme du journal et des mémoires sont assez libres dans le contenu de leurs œuvres. La marquise, en s'aidant de notes prises sur le vif, ne prend parfois même pas le temps de faire des phrases et décide quel point de son voyage elle veut accentuer. Vigée Lebrun de son côté a un objectif bien précis en écrivant ses mémoires, elle souhaite améliorer son image et donc se montre sous un angle avantageux. De plus, celle-ci rédige ses *Souvenirs* à la fin de sa vie, son périple en Italie est déjà loin, elle se permet donc des modifications ultérieures.

3. Conseils aux voyageurs : quelle portée pour les deux œuvres ?

Après avoir expliqué dans ce chapitre en quoi récits de voyage de la marquise Boccapaduli et de la peintre Vigée Lebrun témoignaient aussi entre les lignes de leur personnalité propre, nous verrons dans cette dernière partie en quoi ces récits de voyage livrent aussi des conseils aux futurs voyageurs.

Margherita Boccapaduli notamment, bien que son journal ne fût pas destiné à la publication, parseme son récit de commentaires détaillant son expérience de voyage, à la manière d'un guide de voyage qui recense les points négatifs des sites.

La marquise fait par exemple des remarques sur l'accueil des Italiens. En livrant son expérience, elle renseigne aussi son lecteur sur ses bonnes expériences comme ici à Florence : « Sono stata in varie Botteghe. I Mercanti sono di buonissima grazia ³³⁵ » ...mais aussi sur les mauvaises, notamment les auberges. Elle critique la qualité d'accueil des auberges en mentionnant la « pessima locanda³³⁶ » du lac Majeur.

³³⁴ Mary D. Sheriff, « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des Souvenirs de Mme Vigée Le Brun », art.cit.

³³⁵ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 178.

³³⁶ *Ibid.*, p. 189.

A Sulmona, près de Pescara, elle critique une fois de plus l'auberge : «Ci sono ottimi confetti, e pessima Locanda corredata di due sole posate di argento e di cattiva biancheria³³⁷ ».

Parfois, elle fait aussi des remarques sur les particularités topologiques des lieux visités comme à propos des modes de transport sur les routes de Florence à Bologne, difficilement praticables : « Partii da Firenze il dì 18 Maggio per vettura, come fanno tutti andando a Bologna, a cagione delle montagne³³⁸ ».

La marquise de Boccapaduli porte toujours une attention particulière aux détails, par exemple l'état de la route au retour du Benevento : « la strada era larga, cognita, e buonissima³³⁹ », ou sur la route de Naples : « la strada era soffribile³⁴⁰. » Dans les Abruzzes, elle observe à la fois de bonnes routes (« la costruzione di tutta la strada non può esser più solida³⁴¹. ») mais aussi des mauvaises : « Dal Tronto cessa ogn'idea di strada³⁴² ».

En dehors des visites, des considérations sur le caractère des habitants ou l'état des routes, le voyage de la marquise est aussi ponctué de vérifications administratives dues au contrôle des frontières, comme à Capoue : « Giunta in Capua trovai dei Soldati alla porta, ed esibii ad un' [sic] Ufficiale il mio passaporto, che passò poi ad altro Ufficiale in Piazza di Armi, il quale venne a confrontare le persone³⁴³ ».

On se trouve alors dans un journal et récit de voyage assez authentique qui ne consiste pas seulement à décrire de beaux paysages mais aussi montrer la réalité de l'expérience de voyageuse. En effet, même si la marquise était italienne, les régions italiennes n'étaient pas encore unifiées et chacune bénéficiait de ses particularités administratives.

De plus, la marquise fait référence à plusieurs reprises à sa gestion financière, thème sensible pour les nobles en voyage. Elle déplore par exemple le coût de la vie à Livourne dû aux temps de guerre, l'obsession des commerçants pour leurs affaires, qui leur aurait soutiré de l'argent plus que nécessaire.

³³⁷ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit., p. 193.

³³⁸ *Ibid.*, p. 184.

³³⁹ *Ibid.*, p. 268.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 189.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 195.

³⁴² *Ibid.*, p. 194.

³⁴³ *Ibid.*, p. 197.

Selon Gilles Bertrand et Marina Pieretti³⁴⁴, même si le journal de la marquise ne rejoint pas la précision des lettres envoyées par Alessandro Verri, il est possible de faire un catalogue des pourboires et rétributions données par la marquise à différents personnages (prêtres, soldates, gardes), notamment durant son voyage dans le Sud de l'Italie, à l'image de la section dédiée à la ville de Pescara qui se réduit à une liste :

Appena comparvi venne un Alfieri di quella poca guarnigione che ritrovasi in quella mediocre Fortezza, e mi disse ch'egli aveva aperte le Porte innanzi giorno, perche [sic] io potessi far sortire la mia carrozza quando mi fosse piaciuto. Lo ringraziai con una mancia. Altra mancia feci dare al Cocchiere del Comandante che l'aveva custodita e finalmente, a due Soldati, e due sforzati che dissero averla guardata³⁴⁵.

Paradoxalement les journaux de Margherita Boccapaduli nous donnent davantage de détails pratiques pour partir en voyage, alors même que ceux-ci devaient rester à usage privé. Nous pouvons alors nous interroger sur l'utiliser de ces vastes notes : la marquise comptait-elle finalement publier, conservait-elle ces notes pour un futur voyage ? Le mystère reste entier.

Les récits de la marquise et de la peintre Vigée Lebrun s'opposent et se complètent. Alors que Margherita Boccapaduli reste très synthétique et avare de détails concernant ses ressentis personnels, Vigée Lebrun saisit l'opportunité de la rédaction de ses Mémoires pour se présenter au monde, en partageant avec ses lecteurs un récit intime, destiné au plus grand nombre.

³⁴⁴ Gilles Bertrand, Marina Pieretti, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, op.cit.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 191.

CONCLUSION

Margherita Boccapaduli et Élisabeth Vigée Lebrun prouvent le fait qu'à leur époque, les femmes pouvaient s'accorder le droit de voyager et découvrir le monde, au même titre que leurs homologues masculins. Le mouvement romantique, davantage centré sur l'exploration de soi, y a contribué, remettant sur le devant de la scène les femmes, qui jusqu'alors avaient été reléguées seulement au sein de l'espace domestique. Par le biais de leurs ouvrages respectifs, les deux femmes endossent le rôle de femmes-écrivains, en couchant sur le papier leurs impressions de voyage.

Analyser deux plumes féminines nous a permis de nous interroger sur la possibilité d'une écriture et d'un style féminins, tâche complexe dû à un corpus disparate. En effet, si les œuvres masculines sont disponibles à profusion, les écrits de voyage féminins publiés restent une minorité.

Peut-on parler d'une même écriture face à cette disparité de corpus ? D'après nos recherches, la différence entre une écriture féminine et une écriture masculine ne serait pas inhérente à une nature féminine ou masculine mais plutôt relative à une certaine posture face au contexte socio-politique de la période. En arrivant « après », les femmes héritent d'une tradition masculine, qu'elles peuvent décider de suivre ou non. Les voyageuses reprennent des thèmes masculins mais en introduisent aussi de nouveaux, notamment par l'analyse de la mode féminine ou de milieux non mixtes fermés aux hommes. Ces « nouveaux » récits enrichissent la tradition du Grand Tour et sont d'autant plus remarquables qu'ils sont le résultat d'une transgression et donc d'un projet plus réfléchi : le fait de publier sous son vrai nom, aller au-delà des préjugés...

Les recherches s'accordent à dire que les récits de voyage féminins semblent plus libres dans leur expression et les sujets abordés. Cela était dû notamment au fait que les comptes rendus de voyage féminins s'avoisinaient plus du journal et moins d'une écriture académique, ce qui permettait une plus grande souplesse et flexibilité dans l'écriture. Le « point de vue » féminin ne se retrouve alors pas seulement dans les modalités d'écriture mais aussi dans les conditions de voyage des femmes. Leurs récits mettent en lumière des difficultés « inhérentes » à leur sexe comme le manque d'éducation culturelle, le fait de

dépendre d'une figure masculine pour voyager, le manque de condition physique liée à la sédentarité, une gêne vestimentaire à cause de vêtements non adaptés pour une mobilité...

Des siècles ont passé mais le voyage – solitaire – féminin est encore aujourd'hui soumis à des interrogations. Peu de femmes osent voyager seules pour sensiblement les mêmes raisons qu'avant : un sentiment d'insécurité, un manque de confiance en soi, la culpabilité de mettre de côté la vie de famille... Si autrefois les guides et récits de voyage féminin incitaient d'autres femmes à partir en voyage, c'est le développement personnel désormais qui reprend le flambeau de vecteur d'un empouvoirement féminin : en libérant la parole et en créant des espaces adaptés et plus propices à la confiance et au lâcher-prise, certains programmes proposent aux femmes, par le voyage, de « prendre le pouvoir de leur vie ».

Enfin, les récits de Vigée Lebrun et de la marquise Boccapaduli se complètent par leurs différences. La France face à l'Italie, un voyage de jeunesse et celui de la maturité, des mémoires et un compte rendu aux allures de guide de voyage...

La comparaison était pertinente pour tenter d'identifier plusieurs types d'écriture féminine sur le Grand Tour d'Italie, tout en soulignant la personnalité de chaque autrice dans leur œuvre respective. Cependant, la littérature de voyage, par son aspect hybride ne permet pas une comparaison très stricte, les deux œuvres n'ayant pas la même structure, le travail de comparaison était plus complexe. De plus, la richesse des œuvres n'a pas été pleinement exploitée car le cadre d'un mémoire de master ne permettait pas de s'attarder longuement sur les détails, l'analyse étant concentrée uniquement dans le chapitre final.

Cette étude s'est focalisée sur le récit de voyage féminin en regard avec la tradition et les étapes canoniques du Grand Tour, néanmoins l'aspect historique aurait pu être plus approfondi, de même que l'analyse de la construction de la figure de l'écrivaine-voyageuse.

Concernant les mémoires de Vigée Lebrun, nous nous sommes concentrés principalement sur le deuxième volume – consacré à l'Italie – mais les deux autres volumes détaillant la vie parisienne de l'artiste, puis la suite de son exil en Europe et son retour à Paris, fournissent également un matériel intéressant pour approfondir l'analyse de l'écriture de l'autrice, au-delà de l'exil italien.

De plus, notre connaissance limitée d'un corpus à la fois français et italien de récits de voyage ne nous a pas permis d'approfondir davantage une comparaison franco-italienne au sens large. Notamment, nous aurions voulu explorer d'autres liens avec des voyageuses de la même époque ou ultérieures, par exemple travailler sur l'influence de *Corinne et l'Italie* de Germaine de Staël, ou étudier la figure passionnante de Cecilia Stazzone du côté italien.

Il s'agissait d'une première pour nous dans le domaine de la recherche. Ce travail nous a permis de nous intéresser à un sujet en profondeur et de développer notre esprit critique. Travailler sur une vaste bibliographie nous a permis de travailler notre sens de la synthèse et m'a donné l'opportunité de travailler dans trois langues différentes. Enfin, ces recherches nous ont appris que chaque sujet est inépuisable si l'on sait où chercher.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal :

BERTRAND Gilles, PIERETTI Marina, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)*, Viella, Rome, « La memoria restituita », 2019.

VIGEE LEBRUN Élisabeth, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, Tome second, Librairie H. Fournier, Paris, 1835.

VIGEE LEBRUN Élisabeth, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée Lebrun*, Tome premier, Librairie H. Fournier, Paris, 1835.

VIGEE LEBRUN Élisabeth, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée Lebrun*, Tome troisième, Librairie H. Fournier, Paris, 1837.

Sur Margherita Boccapaduli :

BERTRAND Gilles, PIERETTI Marina, *Una marchesa in viaggio per l'Italia: Diario di Margherita Boccapaduli (1794-1795)* in *La memoria restituita*, Viella, Rome, 2019, p. 11-105 et 281-307.

CAFFIERO Marina, « Écrire au féminin : nouvelles recherches en Italie », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, No. 35, 2012, p. 163-175.

CAFFIERO Marina, *Per una storia delle scritture delle donne a Roma in età moderna e contemporanea* in « *Scritture di donne : la memoria restituita : atti del convegno* », Viella, Rome, 2012.

COLUCCI Irene, « Il Salotto e le collezioni della marchesa Boccapaduli », *Quaderni storici*, vol. 39, no. 116, août 2004, p. 449-93.

MESSINA Claudia, *Alessandro Verri e la cultura del suo tempo. Milano, Roma e l'Europa (1741-1816)*, thèse de doctorat, Université de Rome, 2016-2017.

SEVERINI Marco, *Il circolo di Anna: Donne che percorrono i tempi*, Zefiro SRL, Ponte Felcino, 2019.

Sur Élisabeth Vigée Lebrun :

BAILLIO Joseph, *Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, Kimbell Art museum, Forth Worth, 1982.

CUZIN Jean-Pierre, *Élisabeth Vigée Le Brun : Mémoires d'une portraitiste*, Nouvelles éditions Scala, Lyon, 2003.

DE LUCA Ylenia, « Le paysage italien vu par Élisabeth Vigée Le Brun, une artiste peintre de la Révolution », *Transalpina*, n°27, 2024, 37-52.

HAROCHE-BOUZINAC Geneviève, *Louise Élisabeth Vigée Le Brun : Histoire d'un regard*, Flammarion, Paris, 2011.

FUMAROLI Marc, *Mundus Muliebris : Élisabeth Louise Vigée Lebrun, peintre de l'Ancien régime féminin*, Éditions de Fallois, Paris, 2015.

LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, *Précis historique de la vie de la citoyenne Lebrun*, Paris, 1793.

MAZZOCCA Fernando, *Viaggio in Italia di una donna artista: i souvenirs di Élisabeth Vigée Le Brun, 1789-1792*, Electa, Milan, 2004.

PERCIVAL Melissa, « Sentimental poses in the Souvenirs of Vigée Le Brun », *French studies*, Vol. LVII, No. 2, p. 149-165.

PITT-RIVERS Françoise, *Madame Vigée Lebrun*, Gallimard, Paris, 2001.

SHERIFF Mary D., « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des Souvenirs de Mme Vigée Le Brun », in *Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)* — Essais, Institut national d'histoire de l'art, Dijon, 2012. Disponible sur

Internet : <http://books.openedition.org/inha/4061>

Sur le voyage et la littérature viatique :

BERTRAND Gilles, *Le Grand Tour revisité : Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, École française de Rome, 2020.

BRILLI Attilio, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, Il Mulino, Bologne, 2008.

BRILLI Attilio, *Quando il viaggio era un'arte: il romanzo del Grand Tour*, Il Mulino, Bologne, 2017.

BRILLI Attilio, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, Il Mulino, Bologne, 2003.

CLERICI Luca, *Scrittori italiani di viaggio. 1861-2000*, Mondadori, Milan, 2013.

LEED Eric J., *La mente del viaggiatore. Dall'odissea al turismo globale*, Il Mulino, Bologne, 2007.

RICORDA Ricciarda, *La letteratura di viaggio in Italia, Dal Settecento a oggi*, La scuola SEI, Brescia, 2012.

URBAIN Jean Didier, *L'idiot du voyage : Histoire de touristes*, Éditions Plon, Paris, 1991.

Sur le voyage féminin :

AZEMA Lucie, *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, Flammarion, Paris, 2021.

BARSOTTI Susanna, *E cammina, cammina, cammina... Fiaba, viaggio e metafora formativa*, Edizioni ETS, Pise, 2004.

BOURGUINAT Nicolas, « *Et in arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, Éditions du Bourg, Aubonne (Suisse), 2017.

BORGHI Liana, *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, Slatkine, Genève, 1988.

BRILLI Attilio, NERI Simonetta Neri, *Le viaggiatrici del Grand Tour: storie, amori, avventure*, il Mulino, Milan, 2020.

CAFFIERO Marina, « Écrire au féminin : nouvelles recherches en Italie », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, No. 35, 2012, p. 163-175.

CAFFIERO Marina, *Per una storia delle scritture delle donne a Roma in età moderna e contemporanea* in « Scritture di donne : la memoria restituita : atti del convegno », Viella, Rome, 2012, p 9-27.

COMBERIATI Daniele, FOURNIER-FINOCCHIARO Laura et MUSIANI Elena, *Le regard féminin sur le territoire italien : récits de voyages et de migrations (XVIIIe-XXIe siècles)*, Transalpina, n°27, 2024, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/transalpina/5422>

CORSI Dinora, *Altrove. Viaggi di donne dall'antichità al Novecento*, Viella, Rome, 1999.

GARMS-CORNIDES Elisabeth, « Esiste un Grand Tour al femminile? », in Dinora Corsi (dir.), *Altrove. Viaggi di donne dall'antichità al Novecento*, Viella, Rome, 1999, p. 175-200.

MONTEPAONE Claudia, *Il viaggio femminile nella ritualità greca*, GLF Editori Laterza, Bari, 1999.

RASY Elisabeth, *Le Disobbedienti: Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*, Mondadori, Milan, 2019.

RICORDA Ricciarda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, Palomar, Bari, 2011.

ROSSI Luisa Rossi, *L'altra mappa. Esploratrici, viaggiatrici, geografe*, Diabasis, Parme, 2011.

SCARAMUZZINO Manuela, *Viaggiatrici : lo sguardo delle donne sul mondo*, Effatà Editrice, Cantalupa, 2020.

SERAFINI Elisabetta; ZUCCONI Antonietta, « Viaggi e genere: un'introduzione », *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche*, n. 22/1, 2023, p. 5-23.

SILVESTRE Maria Luisa, *Donne in viaggio. Viaggio religioso politico metaforico*, Laterza, Bari, 1999.

ULIVIERI Simonetta, *Il viaggio al femminile come itinerario di formazione identitaria*, Franco Angeli, Milan, 2016.