

De la célébration artistique au trouble émotionnel : les représentations discursives de Florence dans les récits des écrivains-voyageurs

*From Artistic Celebration to Emotional Disorder: The Discursive Representations
of Florence in the Narratives of Travel Writers*

Annick Farina and Lorella Sini



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/aad/5598>

DOI: 10.4000/aad.5598

ISSN: 1565-8961

Publisher

Université de Tel-Aviv

Electronic reference

Annick Farina and Lorella Sini, "De la célébration artistique au trouble émotionnel : les représentations discursives de Florence dans les récits des écrivains-voyageurs", *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], 27 | 2021, Online since 14 October 2021, connection on 16 October 2021. URL: <http://journals.openedition.org/aad/5598> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.5598>

This text was automatically generated on 16 October 2021.



Argumentation & analyse du discours est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

De la célébration artistique au trouble émotionnel : les représentations discursives de Florence dans les récits des écrivains-voyageurs

From Artistic Celebration to Emotional Disorder: The Discursive Representations of Florence in the Narratives of Travel Writers

Annick Farina and Lorella Sini

- 1 Les récits de voyage rendent compte d'expériences particulières en relation avec l'objet patrimonial et, plus spécifiquement ici, avec la ville de Florence. Tout au long des siècles, ils ont contribué à en offrir une représentation ancrée dans le contexte socio-historique qui les a vus naître. C'est, en l'occurrence, le berceau de la Renaissance italienne et du pouvoir médicéen qui offre un attrait naturel pour des auteurs provenant de différents siècles et pays, dont les discours ont construit et légitimé la valeur patrimoniale de la capitale toscane et des chefs-d'œuvre dont elle regorge, témoins de son histoire tourmentée.
- 2 Notre analyse se fondera sur un sous-corpus de langue française du *Lessico dei Beni Culturali*¹ qui est constitué tant de relations de voyages que de correspondances, de fictions ayant l'Italie pour toile de fond, d'articles d'amateurs d'art ou de voyages publiés dans des revues littéraires comme *La Revue des deux Mondes*. Ce sous-corpus d'environ 2 millions de mots contient les seuls textes que nous avons étiquetés comme littéraires. Il couvre une large période, allant du 16^e au 21^e siècle, mais le 19^e siècle dont nous avons tiré la majeure partie de nos citations est celui qui est le mieux représenté. En effet, ce siècle marque le passage d'un intérêt quasi exclusif pour les vestiges antiques de la part des voyageurs du Grand Tour – dans les ouvrages desquels Florence est bien peu présente – vers l'engouement des Romantiques pour la Renaissance et donc pour cette ville. La prise en compte de textes sur un axe temporel aussi étendu

devait permettre de mener une analyse discursive élargie des récits de voyageurs en Italie, ouvrant sur des études comparées avec les corpus des autres langues. Au-delà de leur hétérogénéité (genres discursifs, siècles, origines géographiques des auteurs), ces textes ont donc naturellement mis en évidence un invariant : l'intérêt porté au *Rinascimento* à Florence, autour duquel se déploient les imaginaires et les représentations collectives dont ils se font l'écho.

- 3 Comme nous le verrons dans une première partie, cet intérêt s'exprime à travers le parcours obligé du voyageur passant par les monuments devenus « hauts-lieux » (Micoud 1991) symboliques de la Florence médicéenne. « Inscrit dans une histoire et une culture et raconté de manière légèrement fictive » (Antoine 2021), le récit de l'écrivain-voyageur engage sa « responsabilité énonciative active » (Koren 2016), et contribue à fonder des mythes touristiques. L'objet de notre deuxième partie s'attachera à circonscrire l'usage de l'adjectif « beau » et à analyser plus généralement le jugement de valeur relatif à la beauté, une valeur intrinsèquement associée à l'art, qui contribue à forger des représentations préconstruites. Dans une troisième partie, nous analyserons les modalités affectives de cet attrait pour la ville de Florence : « la poétique du Voyage joue sur cette ambivalence qui consiste à valider référentiellement un énoncé tout en lui conférant un fort pouvoir émotionnel, assuré conjointement par la facture du texte et la puissance inhérente au témoignage » (Antoine 2021). Le mélange de fiction et de diction, ou de rêverie sur une expérience réelle ou fictive, immédiate ou dont on se souvient après coup, est ce qui permet à tous ces textes d'acquérir un fort pouvoir émotionnel, conduisant à ce que l'on nomme « le syndrome de Stendhal » que nous souhaitons justement sonder et qui fera l'objet de notre quatrième volet.

1. La sacralisation artistique de Florence

- 4 Florence est pour les érudits du 19^e et encore de nos jours, la ville symbole du pouvoir médicéen et du faste des œuvres du *Rinascimento*. Sa puissance se matérialise de manière monumentale dans les Palais Médicis (surtout ceux qui se trouvent dans le centre de la ville : le Palazzo Vecchio et le Palazzo Pitti), véritables hauts-lieux du pouvoir, comme peut l'être le palais de Versailles en France auquel on les compare parfois. Résidence privée de la famille des Médicis en son temps, devenu progressivement espace public jusqu'au Pacte de famille signé en 1738 par la dernière représentante de la famille, le Palais Médicis concentre les activités sociales, économiques et politiques florentines. « Le texte des signes architecturaux, en quelque sorte, érige, par les façades, le palais, les forces comme une totalité symbolique » (Marin 1991 : 120).
- 5 À l'instar des palais, la puissance que représente la Cathédrale comme haut-lieu florentin est certainement révélatrice de l'histoire de la ville et de ses représentations : remplaçant l'ancienne église de Santa Reparata, la cathédrale Santa Maria del Fiore (Sainte-Marie-des-Fleurs) s'institue dès le début de sa construction, en 1296, non plus comme symbole du pouvoir ecclésiastique mais comme une véritable sacralisation du pouvoir politique de la ville, pour devenir peu à peu le chef-d'œuvre symbolique de l'art de la Renaissance, puis de l'art gothique et néogothique, indéfectiblement lié à la ville de Florence. Le Dôme, comme on la désigne de plus en plus fréquemment au fil des siècles, assume en effet rhétoriquement la fonction de synecdoque par rapport à la ville

(Flinz et Farina 2020 : 92) ; il en est la signature, là où le toponyme Florence désigne toute la période du *Rinascimento*.

- 6 Nous avons pu ainsi remarquer que l'attrait pour ce qui constitue le point focal de la visite de Florence pour nos voyageurs, la cathédrale de Sainte-Marie des-Fleurs, se reflète dans ses différentes dénominations relevées entre le 16^e et le 21^e siècle (Flinz et Farina 2020 : 95). Dès le 19^e, ce n'est plus l'église consacrée à la Vierge à la Fleur, la sainte portant le lys, « *fior d'ogni fiore* » (fleur d'entre les fleurs), blason de la ville de Florence, qui y est désignée mais plutôt le Dôme, cette coupole de Brunelleschi, synecdoque de la cathédrale, chef-d'œuvre artistique du *Rinascimento*. La fameuse coupole est même devenue aujourd'hui, dans les reproductions industrielles, l'emblème de la ville.
- 7 Florence peut ainsi être considérée comme le parangon, le meilleur exemplaire de la cité de la Renaissance italienne. Ce haut-lieu se constitue à travers un investissement mémoriel, c'est-à-dire une représentation discursive établie dans les récits par la mention de grandes figures qui sont la preuve de la faculté créatrice innée des Italiens (leur « génie ») dont les Toscans sont les hérauts :

telle est la puissance du génie, qu'il me semblait apercevoir sous le marbre et comme à travers les nuages des souvenirs les ombres du Dante, de Machiavelli, de Michel-Ange et d'Alfieri, se tendant la main, et regardant en haut. Cette vision me remplit d'un saint respect pour le génie italien (Revel 1863).
- 8 Cette admiration est également alimentée par la convocation d'épisodes d'une grandeur prodigieuse et inouïe. C'est ainsi que des faits historiques tragiques mais sensationnels sont mobilisés dans le discours à travers de véritables « noms de mémoire » (Paveau 2005 : 128). Chargés de connotations culturelles et historiques, leur signifiant subsume une certaine atmosphère attachée à ces lieux hantés, témoins muets de l'histoire de Florence. On pourra citer parmi les événements qui ont cristallisé l'attention des observateurs et autres « amoureux » de l'Italie dans le monde occidental, certains épisodes matérialisés dans les expressions susceptibles d'être traitées comme des noms propres d'événement (entre autres Krieg-Planque 2009) : la Conjuración des Pazzi (1478), une conspiration qui faillit détrôner les Médicis à Florence, le Bûcher des Vanités (1497), l'autodafé perpétré par Savonarole, ou encore la Peste de Florence (1348). De même, les inondations dévastatrices du fleuve Arno (celle de 1333 tout comme celle de 1966) ont laissé des traces dans les textes ; elles accentuèrent les dissensions entre les quartiers et les familles qui les habitaient. Le fleuve séparant la ville en deux zones géographiquement opposées conserve ou évoque aussi le souvenir de guerres fratricides entre les Guelfes et les Gibelins : ainsi, l'assassinat de Buondelmonte (1216) ou celui de Manelli (1295), l'apparition du cadavre de Iacopo de' Pazzi, auteur de la fameuse conjuration contre les Médicis, qui affleure à la surface de l'Arno sous le pont Vecchio en 1478 (Farina 2019 : 141). En particulier, le récit de la peste de Florence, rendu célèbre par Boccace dans le *Décameron* est une référence obligée pour les voyageurs qui la citent inmanquablement, contribuant à la construction discursive stéréotypique de l'événement, dans des représentations simplifiées répétables d'un récit à l'autre sous des formes relativement figées :

Boccace se retira pendant la peste de Florence, avec cette délicieuse suite de beaux seigneurs et de gentilles femmes qu'il avait rencontrés dans l'église de Santa-Maria-Novella, à Florence. (Dumas 1843)

La villa, cachée sous les pins bleuissants, où les dames et les cavaliers du Décaméron allèrent fuir la peste qui ravageait Florence et se divertirent en disant des contes galants, facétieux ou tragiques. (France 1894)

- 9 Les récits des voyageurs investissent ainsi les lieux visités d'un véritable capital symbolique, qu'ils contribuent eux-mêmes à créer dans la relation discursivement tissée entre des éléments patrimoniaux et artistiques et la remémoration des grands récits auxquels ils les lient, et où fiction et chronique historique se mêlent souvent. L'extrait ci-dessous, signé Louise Colet, nous montre comment la visite de certains lieux, ici des villas « peuplées de souvenirs romanesques et historiques », se déploie sur des itinéraires obligés, tracés par une enfilade de personnages de renom :

Au bord d'un sentier accessible seulement aux piétons, est la villa Ricasoli, bâtie au commencement du quinzième siècle. Sa chapelle, par Michelozzi, renferme un beau tableau de Beato Angelico ; des saints, des philosophes et de grands politiques ont médité dans les vergers qui l'entourent. La villa Pinzauti, recouverte aujourd'hui de chinoiserries, fut habitée par Dante Alighieri ; les ombrages de la villa Mozzi, plantés par Côme le Vieux, ont prêté leur mystère et leur silence à la conjuration des Pazzi, tramée contre Laurent le Magnifique, petit-fils de Côme. La splendide villa Schifanoia (en français Sans-Souci) est encore souriante et joyeuse du souvenir de Boccace ; c'est dans ces bosquets que le gai conteur lisait aux belles Florentines les récits d'amour du Décaméron, tandis que la peste dévastait Florence (Colet 1862).

- 10 On notera l'excès des références historiques associées à ces lieux hantés, s'enchaînant les unes les autres, en ligne de fuite. Le rythme accéléré de l'évocation de ces « tableaux » – devenus de véritables clichés, au sens photographique du terme –, mimétique d'un processus mémoriel qui s'emballe, crée un effet de saturation subjuguant le lecteur.
- 11 C'est en vertu de cet investissement collectif que les désignations de faits historiques exemplaires, probablement ressentis comme anecdotiques par les témoins directs, deviennent des dénominations stables d'évènements lorsque les commentateurs les constituent *a posteriori* en objet de chroniques, de récits puis de légendes ; le passage des différentes désignations aux dénominations lexicales stabilisées et codées en sont une preuve (voir Koren 2016, entre autres). Ainsi « les œuvres d'art ne sont pas seulement des représentations destinées au plaisir du regard ou à la construction de la mémoire : il s'agit aussi de signifiants inscrivant l'histoire et le fait politique dans un langage, qui permettent son appropriation par tous » (Lamizet 2011 : 50).
- 12 De même, le statut appellatif de l'intitulation des œuvres d'art florentines qui balisent le parcours touristique reflète cette appropriation. Le statut des noms de tableaux, leur prédicat d'appellation, rejoint la problématique des noms propres (Bosredon 1997). Les intitulés des œuvres n'ont pas encore acquis le statut – avec son présupposé arbitraire – d'étiquette ou de légende. La fonction du titre est, dans nos récits, essentiellement désignative dans la mesure où il décrit ce à quoi il est fait référence (réfèrent extrapictural). Il s'agit d'un « titre visuel », c'est-à-dire qui rapporte la figuration à une catégorie d'objet (Bosredon 1997). L'évolution linguistique des titres d'œuvres d'art est aussi significative de l'accès à une forme de célébrité, c'est-à-dire de l'acquisition d'une reconnaissance qui présage déjà de leur reproductibilité future, leur marchandisation comme « fétiches » dans la société de consommation. Nathalie Heinich (1993) les appelle des « objets-personne », « dont le propre n'est pas tant d'agir comme une personne, mais avant tout, d'avoir appartenu à une personne, dont l'objet en question porte la trace, ou avec laquelle il a entretenu un contact ». On dira ainsi la Vénus de Botticelli au lieu de « la naissance de Vénus », le Persée de Cellini au lieu de « Persée

tenant la tête de Méduse », et « le David » désigne nécessairement la statue signée de Michel-Ange. Les récits de voyageurs entérinent, par l'intermédiaire de l'article défini, la visibilité de l'œuvre indissolublement liée à l'artiste qui l'a signée et dont le nom constitue une propriété permanente et définitoire. Cet usage qui s'est pérennisé au cours des siècles témoigne d'une proximité affective, au même titre que celui de dénommer les artistes majeurs de la Renaissance par leur simple prénom, en italien comme dans leur traduction française : Leonardo/Léonard, Michelangelo/Michel-Ange, Tiziano/(Le) Titien, Donatello (hypocoristique du prénom Donato), Masaccio (hypocoristique du prénom Tommaso).

- 13 La topographie des haut-lieux de la Renaissance est donc discursivement établie par ces récits. Cette perception mythifiée de Florence, parangon de l'âge d'or de l'expression littéraire et artistique, sera relayée au cours des siècles par différents écrivains-voyageurs, contribuant à en façonner des représentations préconstruites.

2. Paradigme esthétique de Florence : autour de la valeur absolue de « beauté »

- 14 Visiter Florence c'est aller voir absolument les œuvres de cette poignée d'artistes passée à la postérité, et en particulier ces « objets-personnes » dont on verra que les voyageurs relèvent systématiquement les mêmes attributs : la Vénus associée à la nudité / virginité, le Persée à la grâce héroïque, le David à la puissance juvénile... Le récit de voyage comme les guides touristiques de toutes les époques sont une fabrique de clichés, de représentations stéréotypées réactivées tout au long des parcours obligés entrepris par les voyageurs successifs, en particulier à Florence, ville-musée par excellence. Leur notoriété et leur popularité participent à cet ancrage mémoriel dans des discours qui biaisent en quelque sorte notre perception directe des objets du réel (voir Amossy et Herschberg Pierrot 1997, entre autres). Le cliché est à l'origine d'une fétichisation de l'objet d'art, devenu, à l'époque contemporaine, un banal objet de consommation par l'intermédiaire de la reproduction de masse.
- 15 Ces figures stéréotypées revêtent généralement une valeur intensive, en accord avec la *doxa* d'une époque. Parmi les formes axiologiques identifiées dans notre corpus, nous pouvons souligner celles qui relèvent d'un paradigme esthétique attaché traditionnellement à l'art : il s'agit du jugement de valeur relatif à la beauté, nécessairement dépendant d'une hiérarchisation (Perelman et Olbrechts-Tyteca 1988 : 119, Koren 2018 : 10).
- 16 Ainsi pourra-t-on évoquer parmi les valeurs directement reliées à la beauté – qualité intrinsèque par laquelle on évalue les œuvres d'art depuis l'époque classique –, la célébrité, le travail, mais aussi la spiritualité ou la sacralité alors que ces mêmes valeurs, nous dit Heinich (2017 : 207), ne sont guère présentes dans le paradigme de celles attribuées à l'œuvre d'art contemporaine. On remarquera que la qualité absolue de la beauté, qui se définit encore au 18^e et 19^e selon les principes platoniciens, n'a nul besoin d'être justifiée ; montrée comme une pétition de principe, donc comme allant de soi, elle témoigne du sens commun des esprits de cette période, qui apprécient la conformité avec les systèmes de règles artistiques, fixées a priori, considérées alors comme universelles. C'est ce que démontrent la plupart des occurrences des adjectifs présents en très grande proportion dans le corpus.

- 17 Ces adjectifs apparaissent dans des textes descriptifs de lieux visités où, comme nous le voyons ci-dessous, l'effacement énonciatif révèle bien peu des jugements ou des sentiments de leurs observateurs. Il s'agit d'un discours épideictique vantant la beauté et la perfection (Bonhomme 2014), basé sur l'hyperbole rehaussante et l'amplification ; en particulier telle œuvre artistique considérée comme la meilleure représentante de sa classe, en devient un véritable prototype. La fréquence de ces adjectifs dans notre corpus le confirme. Ceux qui comptent plus de 500 occurrences sont dans un ordre décroissant : grand, deux, autre, même, petit, beau, premier, jeune, fort, nouveau et haut. Dans cette liste, seul « beau » semble revêtir une fonction d'adjectif subjectif évaluatif (Kerbrat-Orecchioni 2009), indiquant un positionnement esthétique particulier de l'énonciateur. Or, généralement préposé au substantif, il participe de fait à la construction de clichés en délestant l'adjectif de son poids sémantique et en figeant l'expression : « des plus beaux monuments de Florence » (Beaugrand 1888), des chapelles « construites d'une belle architecture » (de Brosses 1739), « une de ces belles grottes en rocailles de la Renaissance » (Colet 1862), « ce beau pont de la Trinité » (Dumas 1843). Ceci démontre en partie que la dimension axiologique du beau n'est pas vraiment prise en charge par l'énonciateur comme un jugement de valeur relatif (comme le serait par exemple l'affirmation « je trouve que ce pont est beau ») mais il est simplement asserté, le beau étant une valeur-principe ayant un caractère autotélique, c'est-à-dire une valeur intrinsèquement admise par un auditoire universel, à propos de laquelle on n'argumente pas (Heinich 2017 : 137).
- 18 La primauté donnée à des adjectifs purement objectifs, typiques de l'appareil formel de la description, attestant d'une absence d'implication de la part du narrateur, ressort clairement de l'analyse des proportions des différents items présents dans la liste complète des mots de notre corpus : une très large place est ainsi donnée à des adjectifs se référant à l'orientation dans l'espace (droit, gauche, ...), à la couleur (blanc, noir, rouge...), à l'appartenance à un style ou une époque (antique, romain, moderne ...), etc.
- 19 Ailleurs, cependant, les affects de nos auteurs s'expriment dans nombre d'autres adjectifs qui accompagnent leurs récits et dont la variété synonymique explique probablement la moindre fréquence de chacun d'entre eux. L'appréciation esthétique se décline ainsi, par exemple, à travers des qualités toujours reliées à la beauté comme l'harmonie, la symétrie, l'élégance dans la série des joli, magnifique, admirable, charmant, superbe, élégant, merveilleux, excellent, gracieux. Ces adjectifs contiennent, de plus, pour la plupart, une valeur hyperbolique que l'on retrouve dans un autre registre, celui de la grandeur et de la puissance, du monumental avec immense, vaste, puissant, énorme et toute une série de structures superlatives qui augmentent le degré des plus faibles d'entre eux : « les plus grands génies italiens » (Bard 1854) ; « c'est un des plus grands tableaux qui existent » (Stendhal 1817) ; « La nef principale, très élevée, est soutenue par des piliers puissants à colonnes engagées, très distants les uns des autres » (Grandgeorge 1907).

3. Florence et ses monstres sacrés

- 20 La monumentalité et les signes architecturaux s'imposent à la vue comme s'érige la force absolue et sacrée d'un pouvoir politique qui en est, en fait, le signifié (Marin 1991), jusqu'à effacer, paradoxalement, parfois, leur valeur esthétique. Ainsi le Palais Pitti s'impose-t-il selon Taine (1864) par le « grandiose sévère » de son architecture :

l'édifice impressionne le visiteur par la puissance austère de « l'énormité des matériaux » qui reflètent mimétiquement l'autorité redoutable du pouvoir politique à Florence. Taine relève la « barbarie originelle » des blocs de pierre « à peine dégrossis, rugueux, noirâtres » et les « irrégularités primitives » des colossales arcades. Ce type de description n'est pas dénué de marques pathémiques qui, contrairement à ce à quoi l'on aurait pu s'attendre, ne reflète pas l'admiration béate, mais une sorte de crainte face à cette force grossière ou brutale, aux antipodes de l'élégance raffinée que d'aucuns associent souvent aux œuvres de la Renaissance, mais que l'on retrouve pourtant dans la prédilection médicéenne pour la statuaire monumentale et les représentations olympiennes².

- 21 La désacralisation progressive de la Cathédrale que nous avons déjà observée dans l'évolution même de ses dénominations (l'église de Santa Maria dei Fiori /Sainte-Marie-des-Fleurs devient le Duomo/Dôme), va de pair avec la manière dont nos voyageurs appréhendent la visite de cet édifice et, plus généralement, des églises italiennes qui, de lieux de culte, sont peu à peu assimilées, plus laïquement, à des panthéons de l'art de la Renaissance. La désaffection empreinte de rejet envers l'Église et ses représentants se lit chez nombre de nos voyageurs français. Les rites chrétiens et ceux qui les pratiquent sont ainsi perçus avec une trivialité à la limite du blasphème : « j'entendis la Messe dans le Chœur du Dôme [...] : On chanta cette Messe à force de poumons, & ce ne fut pas grand-chose » (Montaigne 1580) ; « j'ai entendu ces fameux castrats de la Sixtine. Non, jamais charivari ne fut plus exécration : c'est le bruit le plus offensant que j'aie rencontré depuis dix ans » (Stendhal 1817) ; « Au lieu de livrer sa bataille ex cathedra, il se colletait avec le démon au niveau de la rue comme un athlète de foire [...] Le jeune prêtre dansait comme un boxeur. Les coups que les péchés mortels assenaient chaque jour sur son auditoire, il montrait comment il fallait y répondre » (Giono 1953).
- 22 La fréquence de ces marques axiologiques péjoratives chez de nombreux auteurs détonne par rapport à l'expérience sensorielle agréable révélée par l'usage des hyperboles déjà illustré. En effet, à travers ces réactions désenchantées, l'écrivain-voyageur laisse transparaître des « constellations émotionnelles conflictuelles, tel le plaisir triste » (Schaeffer 2014). Cette désillusion est omniprésente dans l'appréciation esthétique des édifices. « Tout cela est parfaitement beau et n'a nulle grâce, mais seulement beaucoup de force » écrit par exemple Charles de Brosses (1739) dans sa description de l'église de Saint-Laurent où se trouvent les tombeaux des frères Médicis, Julien et Laurent, sculptés par Michel-Ange. « La pierre brune » mentionnée par Sade (1775) qui « donne un air sombre » aux palais se retrouve chez les frères Goncourt (1855) qui les décrivent comme de « vraies maisons en demi-deuil ». Madame de Staël (1807) confirme ces impressions dans un verdict sans appel devant les allures de forteresse de ces palais : « On dirait que la ville est bâtie pour la guerre civile ». Ci-dessous, la description de Grandgeorge (1907) de la Cathédrale de Florence est emblématique de cette même dualité émotionnelle antagonique. Sous une forme exacerbée, ses émotions, telles que l'« angoisse » et la « terreur » en lieu et place du « ravissement » et de « l'extase » attendus, indiquent un mal-être qui assaille le voyageur :

Cet édifice de Santa Maria del Fiore, presque repoussant au premier aspect, tant il paraît froid et nu, saisit peu à peu et force l'admiration. Mais le sentiment définitif est plus voisin de l'angoisse et de la terreur que du ravissement et de l'extase. Quelle différence entre le Dôme et Santa Croce ! Le Dôme est peut-être une œuvre d'art plus élevée dans l'échelle du Beau, mais c'est à Santa Croce que va mon cœur.

Ce Dôme colossal représente non pas le style, mais l'âme de Florence au moyen âge ;
il semble qu'on y voit errer l'ombre de Dante, rêvant de l'Enfer.

- 23 Ce n'est pas seulement l'architecture des temples chrétiens qui porte les stigmates de l'âme ténébreuse de la Florence moyenâgeuse mais aussi les représentations picturales des artistes du *Rinascimento* qui, à l'instar de Dante et de son Enfer, « tourmentent l'imagination » : « Ma plus forte objection [...] contre les sujets chrétiens en peinture, c'est le sentiment pénible que fait éprouver l'image du sang, des blessures, des supplices » (Staël 1807). Le rejet qu'inspirent ces représentations réside dans la force presque démesurée de l'imitation de personnages menaçants – « Il est impossible que dans de semblables tableaux l'on ne cherche et l'on ne craigne pas en même temps de trouver l'exactitude de l'imitation » (de Staël 1807). Il s'agit donc d'une menace présente dans la technique des artistes de la Renaissance et dans leur capacité à imprimer tempéraments ou personnalités tumultueuses aux personnages bibliques : « Quand Michel-Ange, avec son terrible talent, a voulu peindre ces sujets, il en a presque altéré l'esprit, en donnant à ses prophètes une expression redoutable et puissante qui en fait des Jupiter plutôt que des saints » (de Staël 1807). Elle s'exprime aussi à travers les matériaux, qu'il s'agisse du marbre des sculptures ou des couleurs des peintures : « Le seul sentiment que la Divinité puisse inspirer aux faibles mortels, c'est la terreur, et Michel-Ange sembla né pour imprimer cet effroi dans les âmes par le marbre et les couleurs » (Stendhal 1817b). Certes, la terreur est ce qui caractérise l'esprit chrétien qui enjoint à la sujétion des fidèles ; mais ce sentiment se rapproche, dans le jugement esthétique, du sublime qui convoque à la fois des sentiments de souffrance, de crainte mais aussi de plaisir relatif, ce que Burke appelle *delight*, une « terreur délicate » susceptible de transformer la violence d'une vision en impulsion vitale (Lombardo 1988 : 16, Chabanne 1999).
- 24 L'hybridation de passions discordantes présentes dans les œuvres d'art et, en particulier, dans l'iconographie chrétienne, préfigure, pensons-nous, l'expérience intime appelée « Syndrome de Stendhal ».

4. À propos du « syndrome de Stendhal » : l'« extase » entre *ethos* et *pathos*

- 25 « Extase » au 17^e siècle est synonyme d'« excès » et de « ravissement » (ce dernier comprenant un trait sémantique de violence absent dans les deux premiers) et se réfère essentiellement à la sphère de la mystique religieuse, qui est bien présente dans de nombreux énoncés tirés de notre corpus. Ces épisodes d'élan mystique qui transportent et qui – littéralement – secouent le voyageur au contact des œuvres artistiques, adviennent souvent en présence de la représentation même de l'extase religieuse. Nous relevons ainsi : « Saint Thomas d'Aquin, tout radieux d'extase » (Colet 1862) ; « L'expression du visage de saint Bernard est ineffable ; c'est l'extase qui est sur le point de transfigurer l'homme » (Grandgeorge 1907). Le sentiment de communion envers une image sacrée est également mentionné en tant qu'émotion perceptible chez les observateurs de certaines œuvres, quelle que soit l'époque, comme ici à propos de l'origine de la Vénus de Praxitèle : « sa chevelure exhalait encore les parfums de la mer Ionienne comme la déesse dont elle est la divine image ; sa radieuse nudité donnait des extases d'amour au prêtre qui la couronnait de myrte, à la veillée de ses fêtes » (Méry 1853). À l'époque romantique, la représentation de l'extase se rapproche du sublime, en

particulier dans l'art, dont l'effet est d'émouvoir le public, par un transport de l'âme pouvant aller jusqu'à une forme de fascination.

26 L'étymologie même du vocable « sublime » peut éclairer son sens en le rapprochant de celui d'extase. En effet, *sub-* indique le déplacement vers le haut mais aussi un rapport d'infériorité et de soumission ; tandis que *limis* ou *limen* peuvent se comprendre l'un comme « oblique, de travers », et l'autre au contraire comme « limite, seuil » (Cassin et Lichtenstein 2004 : 1226).

27 Nous retrouvons ces mouvements apparemment contradictoires, ce désordre mental de l'âme à l'origine du *pathos* dans ce que certains ont baptisé du nom de celui qui l'expérimenta et le décrivit : « Syndrome de Stendhal ». La dynamique, l'obliquité mais aussi le dépassement interprété en tant que dépassement du seuil, sont identifiables dans cet émoi particulier que d'aucuns ont qualifié de pathologie (Magherini 1989). L'extase se mêle au sublime dans ce célèbre passage, extrait de *Rome, Naples et Florence* où Stendhal nous fait part de l'« émotion profonde » et du « vif plaisir » qui l'envahissent lors de sa visite de la basilique de Santa Croce. Cette émotion s'exprime à travers la description d'un syndrome défini comme « une synthèse temporaire d'états de divers ordres », dont les caractéristiques psychologiques et cognitives induisent des configurations comportementales particulières (Plantin 2016 : 225) :

Mon émotion est si profonde, qu'elle va presque jusqu'à la piété. Le sombre religieux de cette église, son toit en simple charpente, sa façade non terminée, tout cela parle vivement à mon âme. [...] Là, assis sur le marchepied d'un prie-Dieu, la tête renversée et appuyée sur le pupitre, pour pouvoir regarder au plafond, les Sibylles du Volterrano m'ont donné peut-être le plus vif plaisir que la peinture m'ait jamais fait. J'étais déjà dans une sorte d'extase, par l'idée d'être à Florence, et le voisinage des grands hommes dont je venais de voir les tombeaux. Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux-arts et les sentiments passionnés.

En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs, à Berlin ; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber (Stendhal 1817).

28 Nous relevons dans cette séquence discursive « émotionnée » une description oxymorique de cet état particulier (Volli 2014), un entre-deux où l'instabilité de la frontière entre réel et fiction semble rompre avec la vision ordonnée du monde tangible. Ces énoncés paradoxaux sont l'expression d'une dissociation (Perelman 1998 : 587) entre la présence physique du monde réel et une conscience altérée, voire anéantie, par la vision d'une œuvre d'art. En effet, cette émotion est ineffable, ne peut se dire – ce qui est une gageure pour celui ou celle qui souhaite la partager avec son lecteur –, elle peut seulement s'éprouver. À la fois recueillement intime et communion avec un Autre transcendant, l'extase est un transport de l'âme comparable à « l'attachement fervent à Dieu, autrement dit à la "piété" »³, mais qui est ici provoquée par la représentation picturale des Sibylles dont les seuls signifiants ravissent le spectateur, un ravissement à l'origine de l'expérience esthétique (« les sensations célestes »). Il est également intéressant que Stendhal compare cette émotion à une contemplation esthétique, celle que l'on peut ressentir « pour les beaux-arts et les sentiments passionnés », écartant de fait la dévotion religieuse et confirmant au passage, en héritier des Lumières, son hostilité envers l'Église (Bourdieu 1994, Chabanne 1999). Ce qui est remotivé ici, c'est bien sûr, le *topos* du voyage à rebours dans l'espace-temps : « J'étais déjà dans une sorte d'extase, par l'idée d'être à Florence, et le

voisinage des grands hommes dont je venais de voir les tombeaux ». En effet, l'extase semble être le résultat d'un écart entre un voyage par la pensée où la chronologie historique est abolie, et l'expérience tangible du sujet dans l'ici et maintenant à travers la vue et le toucher : « je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire ».

- 29 Par ailleurs, ce bouleversement de l'axe spatio-temporel ressenti comme atemporel, se double d'un mouvement contradictoire qui allie l'élévation à l'abaissement (axe vertical de l'envol et de la chute). Ainsi le regard s'élève-t-il vers une vision suprême (« regarder au plafond les Sibylles du Volterrano »), alors que l'observateur est « assis sur le marchepied d'un prie-Dieu, la tête renversée ». À cette contorsion peu naturelle, voire inconvenante dans un lieu sacré, fait suite un état de sidération provoqué par « la contemplation de la beauté sublime » qui anéantit le sujet. Le vidant de ses forces, il est pris de vertige et frôle la chute.
- 30 L'émotion et, en l'occurrence l'extase, sont construites socialement, transmises à la manière d'une injonction établie par une communauté de pensée (les écrivains-voyageurs), induisant les mêmes schémas intériorisés. En cela, le Syndrome de Stendhal pourrait bien préfigurer l'esquisse d'un *ethos* collectif du voyageur dans les villes d'art imprégnées d'icônes culturelles, voire de symboles mystiques (Yanoshevsky 2020) et que l'on peut retrouver par exemple à travers ces autres expériences émotionnelles, dénommées « Syndrome de Jérusalem », « Syndrome de Paris » etc. Marchant sur les traces des voyageurs précédents, l'écrivain auteur de ce genre de récits n'hésite pas à invoquer ce *topos*, à témoigner de l'extra-ordinaire qui enivre et transporte : « En face de ce beau paysage, l'âme est comme ravie, et passerait facilement de la contemplation à l'extase » (Taine 1864). Ce *topos* est à rapprocher de la métaphore du voyage en tant que rêve – voire en tant qu'hallucination – où, comme dans l'extase, les repères temporels sont brouillés, voire intervertis (Richard 2006) : « Il est clair qu'à ce moment toute la culture supérieure de l'esprit se rassemble autour du rêve maladif et sublime » (Taine 1864) ; « Je vis toutes les belles choses qu'il fallait voir et je les vis à travers une sorte de rêve qui me les faisait paraître un peu fantastiques » (Sand 1856).
- 31 Il n'est pas rare que ces récits mettent en scène des troubles, en particulier une sensation à la fois émotionnelle et physique, proche de celle ressentie au cours de l'extase, identifiée comme désarroi, confusion ou vertige et dont les symptômes témoignent d'un désordre psychique ou affectif : « le vertige vous prend à mesure qu'on avance sous ces galeries ouvertes et que l'œil ébloui par l'intensité de la lumière d'un jour d'été embrasse l'horizon immense qui se déploie alentour ; le corps comme attiré par l'attraction du précipice chancelle à travers l'interstice » (Colet 1862). Que ce soit la perte d'équilibre, le manque d'assise, l'illusion d'un mouvement en apesanteur, ces signes indiquent bien une excitation des sens causés par un trop-plein d'émotion : les corps et les âmes ne semblent plus contenus par l'équilibre et l'harmonie des géométries spatiales face à ces lignes de fuite tridimensionnelles qui aspirent le regard vers l'infini et donnent le tournis.
- 32 Plus près de nous, les caractéristiques de l'état extatique, également désigné comme « crise extatique », furent décrites par le psychologue Pierre Janet en particulier chez des femmes saisies par une forme de catalepsie, de quasi-immobilité et, sur le plan psychologique, d'une joie intime indicible. Celles-ci s'accompagnent d'une sorte de méditation où les pensées sont, dit-il, toutes « coordonnées autour de quelque sujet religieux » (Janet 1901). Pour rester dans le domaine de la psychanalyse, Freud fait état de ce même sentiment de déréalité et d'« inquiétante étrangeté » (*das Unheimliche*) lors

d'une visite à l'Acropole où il nous décrit une « étonnante expérience scopique » (Farrugia 2010) due au malaise psychologique qui l'avait saisi en voyant de ses propres yeux les vestiges athéniens dont il avait eu connaissance sur les bancs de l'école. Les lieux chargés d'histoire et imprégnés de la charge émotionnelle que leur confère la mémoire collective, où se sont stratifiés des récits successifs, réapparaissent ainsi de manière impromptue à la conscience comme dans un palimpseste, pour produire un effet aussi littéralement déroutant que le syndrome de Stendhal.

Conclusion

- 33 Cette étude ne rend compte que très partiellement des modalités d'analyse qu'offre notre base de données initialement élaborée pour être au service des traducteurs et des concepteurs de guides touristiques. C'est à partir de certains mots-occurrences (adjectifs comme « beau », « sublime », mots génériques comme « palais », « église », « peinture », « statue », et noms associés à des émotions comme « sensation », « extase », etc.) que nous avons tenté de développer ici une analyse discursive pouvant nous permettre de retracer l'évolution des intérêts des écrivains-voyageurs envers l'Italie et de mettre en évidence leur engouement pour certains types d'objets patrimoniaux plutôt que d'autres. Nous pensons en effet que ce genre d'étude qui s'appuie sur une base de données relativement étendue puisqu'elle devrait idéalement recueillir tous les textes littéraires ou simplement touristiques mettant en scène la ville de Florence, permet d'avoir une vision ample de l'expérience du voyage et des discours qui la communiquent. Qui plus est, des recherches automatiques ou semi-automatiques sur une grande quantité de textes font émerger des données qui pourraient passer inaperçues dans une lecture linéaire où l'on s'attache plutôt aux particularités stylistiques et discursives de chaque récit singulier ou de chaque auteur.
- 34 En accédant à des données qui resteraient autrement éparses, nous pouvons ainsi mettre en évidence des phénomènes typiques de cette expérience, ce qui nous a aidées à dresser, en quelque sorte, une généalogie des imaginaires touristiques liés à la capitale de la Renaissance italienne. Notre corpus nous a permis en effet de déceler les permanences dans les représentations discursives du voyage en Italie à travers les siècles, dans les récits des auteurs francophones chez qui nous avons noté, par exemple, une forme d'irrévérence pour le sujet religieux. De même, la représentation de la ville de Florence qui ressort de notre analyse permet de souligner l'apparition de parcours qui préfigurent un passage « du sacré à l'ordinaire et au profane » (Farina et Flinz 2020), passant de la dévotion religieuse à la dévotion artistique. Nous avons également pu relever les particularités du statut de l'écrivain-voyageur incarné par des hommes et des femmes de lettres tels que Montaigne, Stendhal, De Brosses ou Colet dont l'énonciation s'écarte de celle des auteurs de guides touristiques du 20^e siècle. Ce n'est pas une narration froidement distanciée qui caractérise les modalités expressives de ces textes. Bien au contraire, nous avons pu mettre en évidence le rôle primordial que joue le trouble émotionnel dans la plupart des descriptions, dont la teneur laisse entrevoir, dès le 19^e, les développements des sciences anthropologique et psychanalytique, de même que ceux de l'esthétique moderne ou de la philosophie de l'art.

BIBLIOGRAPHY

- Amossy, Ruth & Anne Herschberg Pierrot. 1997. *Stéréotypes et clichés - Langue, discours, société* (Paris : Nathan)
- Antoine, Philippe. 2021. « Une littérature légèrement fictive », *Viatica 7* [En ligne] <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=1287> [mis à jour le : 17/03/2021]
- Billero, Riccardo, Annick Farina, & María Carlota Nicolás Martínez (éds). 2020. *I Corpora LBC: Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali* (Florence : Firenze U. P.)
- Bonhomme, Marc. 2014. « La réception de l'hyperbole publicitaire » *Tranel* (Travaux neuchâtois de linguistique) 61-62, 111-127
- Bosredon, Bernard. 1997. *Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification* (Paris : PUF)
- Bourdieu, Pierre. 1994. « Piété religieuse et dévotion artistique – Fidèles amateurs d'art à Santa Maria Novella », *Actes de la recherche en sciences sociales* 105, 71-74
- Cassin Barbara & Jacqueline Lichtenstein. 2004. « L'“ekstasis” sublime », Cassin, Barbara (éd.). *Vocabulaire Européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (Paris : Seuil & Dictionnaires Le Robert)
- Chabanne, Marie-Pierre. 1999. « L'histoire de la peinture en Italie : de l'ekphrasis à la satire anticléricale », Sangsue, Daniel (éd.). *Stendhal et le comique*, Paris : UGA éditions), 61-74
- Farina, Annick. 2019. *Florence en V.O.* (Paris : Atlande)
- Farina, Annick & Carolina Flinz. 2020. « LBC-Dictionary: a multilingual cultural heritage dictionary. Data collection and data preparation. » *Euralex proceeding. XIX Congress of the European Association for Lexicography*, Alexandroupolis, Greece, 7-11 September 2021, 371-380
- Farina, Annick & Lorella Sini. 2020. « Il corpus LBC francese ». Billero, Riccardo, Annick Farina, Nicolás Martínez, María Carlota (éds.). *I Corpora LBC: Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali* (Florence: Firenze U. P.), 77-100
- Farrugia, Francis. 2010. « Le syndrome narratif - Une inquiétante étrangeté », *SociologieS* [En ligne] <http://journals.openedition.org/sociologies/3152>
- Flinz, Carolina & Annick Farina. 2020. « Analisi comparativa dei corpora LBC. La visione del patrimonio fiorentino tedesco e francese: l'esempio del Duomo di Firenze ». Farina, Annick & Fernando Funari (éds). *Il passato nel presente: la lingua dei beni culturali* (Florence: Firenze U. P.), 77-100
- Heinich, Nathalie. 2017. *Des valeurs. Une approche sociologique* (Paris : Gallimard)
- Janet, Pierre. 1901 « Une extatique mystique », conférence faite à l'Institut Psychologique International le 25 mai 1901 [En ligne] <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/une-extatique-mystique>
- Koren, Roselyne. 2016. « Introduction », *Argumentation et Analyse du Discours*, 17 [En ligne] <https://doi.org/10.4000/aad.2295>
- Koren, Roselyne. 2018. *Rhétorique et Éthique - Du jugement de valeur* (Paris : Garnier)
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2009. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* (Paris : A. Collin)

- Krieg-Planque, Alice. 2009. « A propos des “noms propres d'évènement” », *Les Carnets du Cediscor*, 11, 77-90
- Lamizet, Bernard. 2011. *Le langage politique - Discours, Images, Pratiques* (Paris : Ellipses)
- Lombardo, Giovanni. 1988. *Hypsegoria - Studii sulla retorica del sublime* (Modena: Mucchi)
- Magherini Graziella. 1989. *La sindrome di Stendhal* (Firenze: Ponte alle Grazie)
- Marin, Louis. 1991. « Le lieu du pouvoir à Versailles », Micoud, André (éd.). *Des Hauts-lieux : la construction sociale de l'exemplarité* (Paris : Editions du CNRS), 117-132
- Paveau, Marie Anne. 2006. *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition* (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle)
- Perelman, Chaïm, Lucie Olbrecht-Tyteca. 1988. *Traité de l'argumentation* (Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles)
- Plantin Christian. 2016. *Dictionnaire de l'argumentation* (Paris : ENS éditions)
- Richard, Nathalie. 2006. « Le voyage, l'archéologie, le rêve », *Sociétés & Représentations* 21, 225-240 [En ligne] 10.3917/sr.021.0225
- Schaeffer, Jean-Marie. 2014. « Le plaisir », Heinich, Nathalie, Jean-Marie Schaeffer & Carole Talon-Hugon (éds). *Par delà le beau et le laid* (Rennes : P. U. de Rennes)
- Vasari, Giorgio. [1567] 1588. *Ragionamenti del sig. cavalieri Giorgio Vasari*. (Firenze : Filippo Giunti)
- Volli, Ugo. 2014. « L'ineffabile e l'apparizione », *Estasi / Ecstasy, Monographic Issue of Lexia* 15-16, 13-43
- Yanoshevsky, Galia. 2020. « L'identité de l'Un dans le regard de l'Autre : Israël dans les guides touristiques et la question du locuteur collectif », Paissa, Paola & Roselyne Koren (éds). *Du singulier au collectif : construction(s) discursive(s) de l'identité collective dans le débat public* (Limoges : Lambert-Lucas), 129-147

Corpus et plateforme

Plateforme du projet de Lessico Beni Culturali.

[En ligne] <http://www.lessicobeniculturali.net>

Corpus LBC français

[En ligne] <http://corpora.lessicobeniculturali.net/fr/>

Textes du corpus cités

Bard, Joseph. 1854. *Turin, Gênes, Florence, Rome en 1854* (Vienne : Timon frères)

Beaugrand, Honoré. 1889. *Lettres de voyages* (Montréal : Presses de La Patrie)

Brosses, Charles de. 1858 [1739]. *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis, en 1739 et 1740, avec une étude littéraire et des notes par Hippolyte Babou*, vol.1 (Paris : Poulet-Malassis & de Broise)

Colet, Louise. 1862. *L'Italie des Italiens*, tome 2 (Paris : E. Dentu)

Dumas, Alexandre. 1861 [1841]. *Une année à Florence* (Paris : Michel Lévy)

Dumas, Alexandre. 1865 [1843]. *La Villa Palmieri* (Paris : Michel Lévy)

France, Anatole. 1894. *Le lys rouge* (Paris : Calmann-Lévy)

Giono, Jean. 1953. « Florence », *Voyage en Italie* (Paris : Gallimard).

Goncourt, Jules & Edmond de. 1894 [1855]. *L'Italie d'hier* (Paris : Charpentier & Fasquelle)

- Grandgeorge, Gaston. 1909 [1907]. *Toscane et Ombrie* (Paris : Plon)
- Méry, Joseph. 1868 [1853]. *Les Nuits italiennes : contes nocturnes* (Paris : Michel Lévy frères)
- Montaigne, Michel de. 1774 [1580-1581]. *Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581, avec des notes par M. de Querlon*, (Rome & Paris : Le Jay)
- Musset, Alfred 1857 [1844]. « À mon frère, revenant d'Italie » *Poésies nouvelles* (Paris : Charpentier)
- Revel, Adèle. 1863. *Naples, Rome et Florence, impressions de voyage* (Turin : Imprimerie de l'union typographique-éditrice)
- Sade, Donatien A. F. 1966 [1775]. *Voyage d'Italie, dans Œuvres du Marquis de Sade*, t. 16, édition établie par Gilbert Lely (Paris : Cercle du livre précieux)
- Sand, George. 1893 [1856]. *Histoire de ma vie*, t. 4 (Paris : Calmann-Lévy)
- Staël-Holstein, Germaine de. 1807. *Corinne, ou L'Italie*, t. 2 (Paris : H. Nicolle)
- Stendhal. 1854 [1817]. *Rome, Naples et Florence*, tome 2 (Paris : Michel Lévy frères)
- Stendhal 1854 [1817b]. *Histoire de la peinture en Italie* (Paris : Michel Lévy frères)
- Taine, Hippolyte. 1990 [1864]. *Voyage en Italie II. D'Assise à Florence* (Bruxelles : Éd. Complexe)

NOTES

1. Il s'agit d'un des corpus du groupe plurilingue *Lessico dei Beni Culturali* (LBC) ; pour une description détaillée du corpus français, voir Farina et Sini (2020).
2. Les *Ragionamenti* de Giorgio Vasari (1588) se présentent comme un décryptage de l'intention artistique qui a porté son projet de rénovation du Palazzo Vecchio et fournissent une clé de lecture du système métonymique complexe voué à la célébration médicéenne, présent en particulier dans les fresques qui décorent ses plafonds. C'est bien sous le signe d'une force et d'un pouvoir hors du commun associés aux dieux de l'Olympe qu'il a projeté les plafonds du Palais destinés à créer et entretenir le mythe de l'apothéose ducale : « nous avons peint au-dessus, dans ces espaces élevés, les histoires concernant l'origine des dieux célestes et, en particulier, les traits de caractère qui, là-haut, correspondent à leur nature. Car ces dieux doivent nous amener au même résultat dans les pièces du dessous : rien n'est peint au-dessus qui n'ait son correspondant au-dessous » [notre traduction].
3. Article 'piété' du TLF.

ABSTRACTS

This study is based on a sub-corpus extracted from the French Corpus *Lessico dei Beni Culturali* (University of Florence), which contains travel writings of French-speaking authors ranging from the 16th to the 21th century, with Florence, the cradle of the Rinascimento, as a backdrop. We first analyze the various names that contribute to the discursive construction of this “mecca for tourists” (topographical names, chrononyms, titles of works). Secondly, we focus our attention on the stereotypical representations based on the value of “beauty” attributed to Florentine art

works and monuments. Finally, we attempt to identify the discursive modalities that have the function of “desacralizing” these works, a desacralization that is strikingly expressed in the “Stendhal syndrome”, an emotional disorder with oxymoronic discursive characteristics (*ethos* and *pathos*)

Cette étude est basée sur un sous-corpus de langue française tiré du *Lessico dei Beni Culturali* (Université de Florence), recueillant des récits d'écrivains-voyageurs francophones (du 16^e au 21^e siècle) ayant Florence, berceau du *Rinascimento*, comme toile de fond. Nous analysons ici tout d'abord les différentes dénominations qui contribuent à la construction discursive de ce « haut-lieu » (dénominations topographiques, chrononymes, intitulation d'œuvres). Dans un second temps, ce sont les représentations stéréotypées à partir de la valeur de « beauté » attribuée aux œuvres d'art et aux monuments florentins qui font l'objet de nos remarques. Enfin, nous tentons de cerner les modalités discursives qui ont pour fonction de « désacraliser » ces œuvres, une désacralisation qui s'exprime de manière saisissante dans le « syndrome de Stendhal », un trouble émotionnel aux caractéristiques discursives oxymoriques (*ethos* et *pathos*).

INDEX

Keywords: artistic celebration, discursive representations, emotional disorder, Florence, Rinascimento, travel writings

Mots-clés: célébration artistique, Florence, récits de voyage, représentations discursives, Rinascimento, trouble émotionnel

AUTHORS

ANNICK FARINA

Università di Firenze

LORELLA SINI

Università di Pisa