

The word-painting

L'écriture pittoresque d'Ann Radcliffe



Travail d'Art et Lettres

Daniele Gaio

D. E. S. E. – Doctorat d'Etudes Supérieures Européennes

« Les Littératures de l'Europe Unie »

Università di Bologna

Introduction

A l'âge moderne, le paysage est la forme artistique sous laquelle la nature est de préférence représentée. Le paysage, en effet, permet d'*encadrer* une portion de nature, la rendant complète aux yeux de celui qui la regarde¹.

La forme la plus élevée du paysage est celle qui est représentée par la peinture. C'est surtout la peinture qui nous fait *voir* cette portion de nature, cette *image* constituée par le paysage.

C'est à ce pouvoir de la peinture qui se réfère le terme pittoresque, dans la signification qu'il acquiert en Angleterre entre XVIIe et XVIIIe siècle² : à cette époque, une nouvelle sensibilité envers le paysage commence à émerger, favorisée aussi par des événements politiques qui investissent la structure du territoire anglais³.

Il s'agit d'un goût qui se manifeste notamment dans la théorie et la pratique des jardins à l'anglaise et qui vise surtout à une amélioration esthétique de la nature en ce qui concerne la peinture et ses mécanismes de représentation. Cette nouvelle sensibilité, où la peinture joue un rôle fondamental, est d'abord présente dans le sens commun de cette époque charnière : toutefois, elle devient un véritable idéal esthétique dans l'Angleterre du XVIIIe siècle, un goût qui influence tous les arts, y comprise la littérature.

A mon avis, l'un des exemples les plus éclairants de la rencontre entre art et littérature, en ce qui concerne le paysage, est constitué par la technique du *word-painting* (peinture avec les mots) que l'on trouve dans *The Mysteries of Udolpho* (1794) d'Ann Radcliffe. L'écrivaine anglaise transpose

¹ Le paysage est, selon la définition du *Dizionario di estetica* publié par Laterza en 1999, « [l]a forma propria di un territorio, ossia quel che in una porzione di superficie terrestre si costituisce in immagine e, più in generale, in dati percettivi apprezzabili da parte di un osservatore » (G. Carchia e P. D'Angelo, *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma 1999, p. 210).

² Employé pour la première fois par G. Vasari, qui l'utilise pour indiquer une typologie de dessein qui vise à obtenir des effets picturaux, le terme italien *pittoresco* signifie « propre à la peinture ». On trouve cette signification dans les traités hollandais et allemands du XVIIe siècle ; toutefois, vers la fin du siècle, le mot apparaît en Angleterre avec une nouvelle nuance, se référant à une particulière peinture libre et spontanée, utilisée surtout dans la représentation du paysage (cfr. R. Milani, *Il Pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Laterza, 1996, p. 12, où on lit que probablement le mot *picturesque* fait sa première apparence en Angleterre en 1685 dans le livre de W. Aglionby *Painting Illustrated*).

³ Les études sur le pittoresque qui ont été publiés entre les années '80 et '90 du XXe siècle, notamment dans le milieu anglo-saxon, ont démontré le rapport entre la nouvelle sensibilité du paysage, définie par le terme *pittoresco*, et les transformations de la société anglaise au XVIIIe siècle : cfr. A. Bermingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition (1740-1860)*, Berkeley, University of California Press, 1986 ; N. Everett, *The Tory View of Landscape*, New Haven and London, Yale University Press, 1994 ; *The Politics of the Picturesque. Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, edited by S. Copley and P. Garside, Cambridge University Press, 1994.

en littérature certains aspects de ce goût, aux mêmes années où William Gilpin propose une codification théorique de la catégorie esthétique du pittoresque dans ses *Three Essays* (1792).

Dans les pages suivantes, on verra que la technique du *word-painting* « inventée » par Ann Radcliffe représente un cas emblématique d'échange entre art et littérature par rapport à l'esthétique de la nature. Cette technique est une interprétation originale de l'idée traditionnelle des rapports entre ces deux arts qui sont réglementés, à l'âge moderne, par la formule de *l'ut pictura poesis*. On donnera des exemples tirés du roman *The Mysteries of Udolpho* de « l'écriture pittoresque » d'Ann Radcliffe, en faisant référence aux œuvres d'art qui partagent le même goût et à certains passages de Gilpin. En effet, l'œuvre d'Ann Radcliffe est considérée la transposition des principes de Gilpin en littérature.

En premier lieu, on prendra en considération le thème de la variété en tant que synthèse des aspects fondamentaux de la catégorie du pittoresque. En deuxième lieu, on analysera de quelle façon le contraste que Gilpin appelle *light and shade* est rendu avec les mots par Ann Radcliffe. Enfin, on abordera le sujet de la représentation picturale et littéraire du mouvement, qui est particulièrement significatif dans la réflexion théorique et dans la pratique artistique de cette période : il s'agit d'un problème central dans la catégorie esthétique du pittoresque, qui trouve des implications importantes dans la littérature contemporaine. L'écriture d'Ann Radcliffe propose des solutions qui semblent anticiper certaines réflexions typiques du langage du cinéma.

1. La variété, un concept essentiel dans la catégorie du pittoresque

Tra i principali motivi dell'enorme successo dei *romance* della Radcliffe e di *The Mysteries of Udolpho* in particolare [...] c'è proprio la sua capacità di soddisfare il gusto per il pittoresco: la Radcliffe infatti trasferisce nei suoi *romance*, traducendole in letteratura, le *rules* del pittoresco di Gilpin...⁴

En 1792, dans ses *Three Essays : On picturesque Beauty ; On picturesque Travel ; and On sketching Landscape*, William Gilpin théorise des règles adressées aux artistes qui veulent obtenir des effets pittoresques dans leurs œuvres d'art. L'essence de ces *rules of composition* consiste à obtenir un équilibre entre *mode of execution*, c'est-à-dire la technique de composition, et le sujet représenté.

⁴ B. Battaglia, *Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe*, Liguori Editore, Napoli 2008, p. 166.

Même s'il ne faut pas que l'une s'impose à détriment de l'autre, toutefois l'importance de la technique est fondamentale pour atteindre l'effet pittoresque. C'est pourquoi Gilpin insiste sur le langage propre à la peinture. Le peintre conçoit la vérité au même moment où il la représente.

The artist, who deals in lines, surfaces, and colours, which are an immediate address to the *eye*, conceives the *very truth itself* concerned in his *mode* of representing it.⁵

Cependant, Gilpin n'exclut pas la possibilité d'avoir des effets pittoresques même en littérature.

Some artist, when they give their imagination play, let it loose among uncommon scenes – such as perhaps never existed: whereas the nearer they approach the simple standard of nature, in its most beautiful forms, the more admirable their fictions will appear. It is thus in writing romances.⁶

On voit l'importance du sens de la vue : c'est à l'*œil* que les couleurs, les surfaces, les lignes de la peinture sont adressées. Et c'est en laissant son imagination libre de jouer que l'artiste arrive à nous faire *voir* des scènes, qui ne sont même jamais existées. Aussi en littérature, on peut représenter des tableaux qui, même s'ils sont justement fictifs, ils se rapprochent beaucoup à la nature : « it is thus in writing romances »...

C'est ce que Ann Radcliffe fait en peignant avec les mots des *prospects* des scènes naturelles où ses personnages sont insérés. Sa technique s'appuie sur le concept de variété de Gilpin : c'est dans cette idée que l'on retrouve l'essence du pittoresque, car l'équilibre entre technique et sujet est fondé sur la variété, en tant que caractère du *mode of execution* ainsi que du sujet (*object*) qu'on choisit de représenter. Si on lie ce concept essentiel à la dimension de la vision, on peut saisir aussi l'essence de la technique du *word-painting* d'Ann Radcliffe, qui est constituée par la variété des perspectives à travers lesquelles les scènes sont représentées.

Voilà quelques exemples. On est au passage des Alps, les montagnes que les personnages des *Mystères d'Udolpho* traversent pour aller en Italie. C'est le lieu pittoresque par excellence, c'est-à-dire le lieu où se mêlent des paysages sublimes et des aspects d'une nature qu'on pourrait définir belle.

⁵ William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting*, London, Bramire, 1794², pp. 18-19.

⁶ Ivi, p. 52.

During the first days of this journey among the Alps, the scenery exhibited a wonderful mixture of solitude and inhabitation, of cultivation and barrenness. On the edge of tremendous precipices, and within the hollow of the cliffs, below which the clouds often floated, were seen villages, spires, and convent towers; while green pastures and vineyards spread their hues at the feet of perpendicular rocks of marble, or of granite...⁷

Un mélange de solitude et présence d'habitations, de culture et stérilité, est parallèle à la variété qui se succède entre terribles précipices et verts pâturages ; tout cela *est vu par* un spectateur hypothétique, comme le démontre la forme passive du verbe, sans agent (« were seen villages... »). Mais au paragraphe suivant, on a un changement de perspective : là c'est Emily, la protagoniste du roman, qui *voit avec l'imagination* la beauté des prairies qui sont cachées sous la neige au moment du passage de la caravane.

The snow was not yet melted on the summit of Mount Cenis, over which the travellers passed; but Emily, as she looked upon its clear lake and extended plain, surrounded by broken cliffs, saw, in imagination, the verdant beauty it would exhibit when the snows should be gone, and the shepherds, leading up the midsummer flocks from Piedmont, to pasture on its flowery summit, should add Arcadian figures to Arcadian landscape.⁸

Dans ce passage, il y a différents niveaux de signification selon les différentes perspectives à travers lesquelles on regarde le paysage : la beauté de la nature, par exemple, se révèle aux *yeux* de Emily seulement quand elle *imagine* le panorama pendant les mois d'été, tandis que les images qu'elle *regarde* sur le vif sont des images pittoresques, où le sublime des parois rocheuses se mêle à la douceur des côtes herbeuses. Variété des perspectives, variété des sujets, variété des éléments qui composent le sujet : c'est là l'essence du pittoresque selon Gilpin. Chez Ann Radcliffe, ce sont notamment les différentes perspectives qui forment les tableaux dont son roman est tissu. Elles ajoutent plusieurs images aux *prospects* qui se révèlent aux yeux des figures à l'intérieur de la toile, dans un jeu des renvois qui peint le tableau en s'appuyant sur l'écriture.

⁷ A. Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho. A Romance Interspersed with Some Pieces of Poetry*, edited with an Introduction by B. Dobrée and Explanatory Notes by F. Garber, Oxford University Press, 1970, p. 164 (dorénavant *MU*).

⁸ *MU*, p. 164.

As she descended on the Italian side, the precipices became still more tremendous, and the prospects still more wild and majestic, over which the shifting lights threw all the pomp of colouring.⁹

Et c'est paradoxalement en niant la capacité du langage de décrire les couleurs du tableau (« And here such scenes of sublimity opened upon them as no colours of language must dare to paint! »¹⁰) que Radcliffe nous suscite avec les mots la magie de ces couleurs.

La peinture est donc la source de référence pour cette écriture qui vise à bâtir des images parmi les lignes de la page. C'est notamment la peinture du XVIIe siècle, celle de Claude Lorrain, Salvator Rosa et Nicolas Poussin, qui influence l'imaginaire pittoresque illustré par Gilpin dans ses essais. Il s'agit d'une peinture qui a pour sujet des scènes mythologiques insérées dans un milieu naturel : cette atmosphère étrange, où les figures du mythe partagent la scène avec des paysages réalistes, donne aux tableaux de ces peintres des effets que le goût du XVIIIe siècle définira « pittoresque ». Voici un exemple tiré de l'œuvre de Poussin :



⁹ *MU*, p. 164.

¹⁰ *MU*, p. 163.

Il s'agit d'*Orphée et Eurydice* (1650-53), aujourd'hui au Louvre. On peut remarquer des similitudes entre le langage pictural de ce tableau et les exemples d'écriture qu'on vient de citer : les différents plans où les figures sont situées laissent imaginer de différentes perspectives qui ouvrent à d'autres points de vue qui ne sont pas représentés dans le tableau, tandis que les mêmes figures évoquent des scènes qui se déroulent en s'éloignant du premier plan. Poussin exploite les propriétés que Gilpin assigne aux *figures*, lesquelles

point out paths over mountains or to castles; [...]. If [...] we can interest the imagination of the spectator, so as to create in him an idea of some beautiful scenery beyond such a hill, or such a promontory, which intercepts the view, we give scope to a very pleasant deception. It is like the landscape of a dream.¹¹

Un autre point de vue, celui du peintre, qui coïncide avec celui du spectateur, est mis en relief par la ligne d'ombre qui coupe les figures au premier plan : celle-ci suggère un autre paysage (probablement un rocher ; mais il pourrait s'agir aussi des nuages...) qui se trouve hors de la toile et qu'on peut *imaginer* grâce à l'impression de son ombre sur le tableau.

Cet élément du tableau nous permet d'introduire un autre aspect qui caractérise le pittoresque selon Gilpin : le contraste entre lumière et ombre. On choisit cet aspect parmi plusieurs qui composent ce tableau¹² car *the effect of light and shade* – l'un des principes-clé du pittoresque de Gilpin – est appliqué par Ann Radcliffe tout le long de son roman.

2. L'effet de lumière et ombre transposé en littérature

[A]lla base del *word-painting* della Radcliffe [c'è] prima di tutto l'uso di quella tecnica che Gilpin chiama il contrasto *light and shade*; e questo contrasto opera a tutti i livelli: dalla descrizione panoramica alla scena particolare, dal paesaggio esteriore a quello interiore, da quello reale a quello del sogno, da ciò che si vede a ciò che si immagina, da ciò che è visibile a

¹¹ "Instructions for Examining landscape"; illustrated by 32 Drawings, 20 pages, Fitzwilliam Museum, Cambridge, pp. 16; 14-15, cité dans B. Battaglia, *Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe*, Liguori Editore, Napoli 2008, p. 90.

¹² Les figures sur différents plans, le château qui brûle, la nature sauvage mais en même temps arcadique, les montagnes dans l'arrière-plan, le jeu des lumières qui investit les nuages : il s'agit d'un exemple emblématique de représentation pittoresque.

ciò che è nascosto, e ovviamente anche nell'articolazione e nello svolgersi del *plot* o meglio dell'azione.¹³

Le contraste entre lumière et ombre est un cas particulier de la variété recommandée par Gilpin afin d'obtenir l'effet pittoresque. Cependant, cette spécificité joue un rôle fondamental sur l'effet dramatique recherché en littérature et nous permet de comprendre comment Ann Radcliffe transforme les suggestions de la peinture en technique narrative. Lumière et ombre sont essentiels pour caractériser l'*âme* du paysage. La narration de l'arrivée à Venise d'Emily est en ce sens un chef d'œuvre:

Nothing could exceed Emily's admiration on her first view of Venice, with its islets, palaces, and towers rising out of the sea, whose clear surface reflected the tremulous picture in all its colours. The sun, sinking in the west, tinted the waves and the lofty mountains of Friuli, which skirt the northern shores of the Adriatic, with a saffron glow, while on the marble porticos and colonnades of St. Mark were thrown the rich lights and shades of evening. As they glided on, the grander features of this city appeared more distinctly: its terraces, crowned with airy yet majestic fabrics, touched, as they now were, with the splendour of the setting sun, appeared as if they had been called up from the ocean by the wand of an enchanter, rather than reared by mortal hands.¹⁴

Cette description du tableau qui apparaît aux yeux d'Emily pendant son arrivée sur le bateau en mouvement exploite une technique, qui peut être définie pittoresque, et qui donne une âme à la représentation: l'adjectif *tremulous* qui accompagne le mot *picture* donne à la scène un réalisme qui ajoute la dimension du mouvement à celle statique de l'image, en renvoyant à certains techniques picturales qu'on peut retrouver, par exemple, dans la peinture de Claude Lorrain :

¹³ B. Battaglia, *Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe*, Liguori Editore, Napoli 2008, p. 167.

¹⁴ *MU*, p. 174.



Dans ce *Port de mer au soleil couchant* (1639), ce n'est pas seulement le sujet qui renvoie au passage du roman. L'atmosphère du coucher de soleil sur la mer, représentée à travers des coups de pinceau qui donnent l'impression d'un léger mouvement des vagues, semble porter la vie dans le tableau, comme si la scène se déroulait devant nous. C'est justement le contraste entre la faible lumière du soleil réfléchi sur la mer et l'ombre des bateaux qui se trouvent sur sa trajectoire qui donne l'illusion du mouvement des objets représentés. On a l'impression d'être en face de la scène au même moment où elle se déroule.

Les deux modèles du pittoresque, souvent cités par Gilpin, sont Claude Lorrain et Salvator Rosa. Leur utilisation de la lumière, surtout le contraste avec le noir (un contraste net dans la peinture « romantique » de Rosa, tandis que le contraste des atmosphères arcadiques de Claude est plus nuancé) s'éloigne de l'harmonie de lumières et couleurs recommandée par les théoriciens de l'art de la Renaissance et présente encore dans les courants maniéristes. On a déjà vu un exemple chez Claude voici un tableau de Salvator Rosa qui évoque certains passages de *Mystères d'Udolpho* :



C'est un *Paysage avec voyageurs qui demandent la route* (vers 1641), conservé à la National Gallery de Londres. Souvent la nature chez Rosa est sublime, tandis que dans ce tableau le sens de *sublimity* (comme Gilpin l'appelle), caractérisé par les zones d'ombre du paysage, coexiste à côté de traits de couleur qui donnent un contraste net entre la scène en premier plan et l'arrière-plan où les voyageurs sont dirigés.

Le goût de cette peinture sera développé au XVIII^e siècle par certains peintres de paysage anglais comme Thomas Gainsborough et Joseph Wright of Derby. En particulier, les deux styles de Rosa et Lorrain se fondent sur la peinture de Richard Wilson qui est considéré le maître de Turner. Dans ses œuvres, la représentation des paysages oscille entre le sublime et le beau, en participant donc de l'idée de pittoresque, tout comme les descriptions d'Ann Radcliffe. Sans doute, les œuvres d'Alexander et John Robert Cozens, qui ont influencé Constable, ont joué un rôle fondamental sur l'écriture d'Ann Radcliffe. Le style développé par le père, Alexander, vise à représenter le mouvement, grâce à plusieurs études sur le sujet des nuages et à la théorisation d'une technique qui devance l'impressionnisme, le *blot drawing* (dessin à tache d'encre). Son fils, John Robert, est considéré par Constable le plus grand génie du paysage : ses peintures et ses desseins se rapprochent beaucoup aux « tableaux peints avec les mots » d'Ann Radcliffe, surtout en ce qui concerne la technique – notamment le traitement de la lumière et du couleur – ainsi que les sujets.

Toutes ces expériences, à partir de Claude Lorrain jusqu'aux précurseurs de l'impressionnisme comme Turner et Constable, ont en commun deux idées qui sont liées à la dimension de la

temporalité : l'idée de représenter le mouvement et celle de renfermer sur la toile les changements des lumières causés par les événements atmosphériques. En particulier, la première idée est l'objet des plusieurs expériences techniques appliquées à l'art qui sont au centre de la sensibilité pittoresque du XVIIIe siècle. Voilà comment ces expériences acquièrent une forme en littérature.

3. Le proto-cinéma dans les *scenes of fancy* d'Ann Radcliffe

Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle plusieurs expériences de théâtralisation de la peinture sont en vogue : par exemple, le panorama, le diorama et la fantasmagorie. Ces tentatives cherchent à transposer la sensibilité de la peinture dans l'observation de la nature. L'outil appelé « miroir de Claude » est notamment utilisé pour voir le paysage comme s'il était inscrit dans un tableau : la vue apparaît nuancées, comme dans une chambre noire, et cela évoque une atmosphère propre aux tableaux de Claude Lorrain. Ces outils sont considérés des précurseurs du cinéma puisqu'ils relient l'idée, propre à la peinture, de l'image renfermée dans un encadrement avec l'illusion du mouvement suggéré par la présence *hic et nunc* de l'observateur face à la scène. Gilpin est sensible à cette problématique lorsqu'il utilise le miroir de Claude en mouvement : ses expériences visent à obtenir des images qui se succèdent pour saisir différents tableaux au cours du temps. Même Ann Radcliffe utilise des techniques d'écriture qu'on pourrait appeler proto-cinématographiques : dans ses descriptions des paysages, elle cherche à rendre le mouvement en s'appuyant sur différents « cadrages » qui sont semblables à des séquences du cinéma.

Un exemple est représenté par « l'ouverture » du roman *The Mysteries of Udolpho* :

On the pleasant banks of the Garonne, in the province of Gascony, stood, in the year 1584, the chateau of Monsieur St. Aubert. From its windows were seen the pastoral landscapes of Guienne and Gascony stretching along the river, gay with luxuriant woods and vine, and plantations of olives. To the south, the view was bounded by the majestic Pyrenees, whose summits, veiled in clouds, or exhibiting awful forms, seen, and lost again, as the partial vapours rolled along, were sometimes barren, and gleamed through the blue tinge of air, and sometimes frowned with forests of gloomy pine, that swept downward to their base. These tremendous precipices were contrasted by the soft green of the pastures and woods that hung upon their skirts; among whose flocks, and herds, and simple cottages, the eye, after having scaled the cliffs above, delighted to repose. To the north, and to the east, the plains of Guienne

and Languedoc were lost in the mist of distance; on the west, Gascony was bounded by the waters of Biscay.¹⁵

Le procédé ressemble à celui d'une caméra qui, à partir de l'intérieur du château de St. Aubert, jette son regard vers l'extérieur à travers les fenêtres (« From its windows were seen... »). On imagine de se déplacer dans le paysage en suivant les mots écrits sur la page.

Un autre procédé, qui consiste cette fois dans l'union de l'image et du son, est celui des *scenes of fancy* à travers lesquelles Ann Radcliffe redouble les niveaux temporels de la représentation : avec ce procédé elle nous propose des scènes qui se passent au cours de la narration et aussi dans l'imagination de l'un des personnages, en utilisant une technique qui nous fait voir et aussi entendre ce qui arrive dans le tableau. Voilà un exemple: l'image d'Hannibal qui traverse les Alpes s'allume dans la tête d'Emily lors de la dispute entre Monsieur Montoni et Monsieur Cavigni :

...Montoni and Cavigni renewed a dispute concerning Hannibal's passage over the Alps, Montoni contending that he entered Italy by way of Mount Cenis, and Cavigni, that he passed over Mount St. Bernard. The subject brought to Emily's imagination the disasters he had suffered in this bold and perilous adventure. She saw his vast armies winding among the defiles, and over the tremendous cliffs of the mountains, which at night were lighted up by his fires, or by the torches which he caused to be carried when he pursued his indefatigable march. In the eye of fancy, she perceived the gleam of arms through the duskiess of night, the glitter of spears and helmets, and the banners floating dimly on the twilight; while now and then the blast of a distant trumpet echoed along the defile, and the signal was answered by a momentary clash of arms. She looked with horror upon the mountaineers, perched on the higher cliffs, assailing the troops below with broken fragments of the mountain; on soldiers and elephants tumbling headlong down the lower precipices; and, as she listened to the rebounding rocks, that followed their fall, the terrors of fancy yielded to those of reality, and she shuddered to behold herself on the dizzy height, whence she had pictured the descent of others.¹⁶

¹⁵ *MU*, p. 1.

¹⁶ *MU*, p. 166.

Conclusion

À travers des confrontations entre la pratique picturale, la réflexion théorique et l'écriture littéraire on a cherché à analyser le rapport entre art et littérature à l'âge moderne : cette relation s'est révélée complexe, ainsi que riche en échanges entre les différentes disciplines.

Le principe formulé par Horace (*Ut pictura poesis* : la poésie est comme la peinture, mais aussi la peinture est comme la poésie) est valable surtout en ce qui concerne la représentation de la nature dans l'art : c'est avant tout la peinture qui constitue la principale source d'inspiration pour la littérature lorsqu'il s'agit de mettre en forme d'écriture des scènes qui se déroulent dans la nature. Ce processus fait partie de la sensibilité de l'époque. Notamment, le concept de « pittoresque » se fonde sur une idée qui est propre à la peinture et qui consiste à concevoir la nature à l'intérieur d'un tableau, c'est-à-dire en termes d'image que le spectateur regarde devant lui. L'œuvre d'Ann Radcliffe, notamment son roman *The Mysteries of Udolpho*, dont on a cité quelques passages, partage ce même goût. L'écrivaine anglaise est sensible à cette façon de concevoir la nature : son écriture est influencée par la peinture lorsqu'elle pense sa narration comme des images qui se succèdent à travers les pages. Toutefois, sa technique d'écriture caractérisée par la variété de perspectives, par l'effet de lumière et ombre et par les *scenes of fancy*, démontre que même la littérature peut créer un langage approprié à la représentation de la nature. Un langage qui prend de la peinture son inspiration et qui, en même temps, produit des techniques en exploitant la nature propre à la langue.

Bibliographie

B. Battaglia, *Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe*, Liguori Editore, Napoli 2008.

A. Bermingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition (1740-1860)*, Berkeley, University of California Press, 1986.

G. Carchia e P. D'Angelo (a cura di), *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma 1999.

N. Everett, *The Tory View of Landscape*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.

W. Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting*, London, Bramire, 1794².

R. Milani, *Il Pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Laterza, 1996.

The Politics of the Picturesque. Literature, Landscape and Aesthetics since 1770, edited by S. Copley and P. Garside, Cambridge University Press, 1994.

A. Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho. A Romance Interspersed with Some Pieces of Poetry*, edited with an Introduction by B. Dobrée and Explanatory Notes by F. Garber, Oxford University Press, 1970.