

Prospero

RIVISTA DI LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

DIRETTORE RESPONSABILE – FOUNDING EDITOR – VERANTWORTLICHER HERAUSGEBER

Renzo S. Crivelli

DIRETTORE SCIENTIFICO – EDITOR IN CHIEF

Maria Carolina Foi

DIRETTORI EDITORIALI – MANAGING EDITORS

Roberta Gefter Wondrich – Anna Zoppellari

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD – WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Silvia Albertazzi – Università di Bologna

Cristina Benussi – Università di Trieste

Giovanni Cianci – Università di Milano

Laura Coltelli – Università di Pisa

Renzo Crivelli – Università di Trieste

Giovanni Dotoli – Università di Bari

Francesco Fiorentino – Università di Roma Tre

Maria Carolina Foi – Università di Trieste

Roberta Gefter Wondrich – Università di Trieste

Rosanna Gorris – Università di Verona

Liam Harte – University of Manchester

Rolf-Peter Janz – Freie Universität Berlin

Andreina Lavagetto – Università Ca' Foscari, Venezia

Claudio Magris – Università di Trieste

Daniel-Henri Pageaux – Université de Paris III – Sorbonne nouvelle

Caroline Patey – Università di Milano

Giuseppina Restivo – Università di Trieste

Marco Rispoli – Università di Padova

Giovanni Sampaolo – Università di Roma Tre

Marisa Siguan – Universitat de Barcelona

Bertrand Westphal – Université de Limoges

Anna Zoppellari – Università di Trieste

COMITATO DI REDAZIONE – EDITORIAL STAFF – REDAKTION – RÉDACTION

Gabrielle Barfoot

Aurélië Trujillo Trujillo

Barbara Vogt

© copyright Edizioni Università di Trieste,
Trieste 2013.

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione,
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

EUT - Edizioni Università di Trieste

via Weiss, 21 – 34128 Trieste

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Prospero

INDICE – INDEX – INHALT

Tristram Shandy and the Irish: An Ancestry of the ‘Odd’ Neil Murphy	5
Objects in Bloom Jon Hegglund	23
“Sanft ist der Amsel Klage”. Motivstrukturen bei Georg Trakl Elisabetta Mengaldo	41
Dall’orlo estremo di un’età sepolta, il Valéry di Walter Benjamin Ulisse Dogà	65
Vocis Imago. Zur archäologischen Dichtung Durs Grünbeins Eva Koczisky	81
Psicologia e potere in <i>Im Westen nichts Neues</i>. Una lettura del romanzo di Remarque a partire da Freud Cristina Fossaluzza	103
Il romanzo <i>Loufoque</i> di Éric Chevillard: usare la lingua per leccarsi le dita dei baffi Gianmaria Finardi	121
La chambre noire du voyageur Geneviève Henrot Sostero	145
Note sugli autori, Notices sur les collaborateurs, Notes on Contributors, Die Autoren	169
Abstracts	173

And Prospero the prime duke, being so reputed
In dignity, and for the liberal Arts
Without a parallel; those being all my study,
The government I cast upon my brother,
And to my state grew stranger, being transported
And rapt in secret studies.

W. Shakespeare, *The Tempest*, I.ii. 72-77



La chambre noire du voyageur

Geneviève Henrot Sostero

Università di Padova

La notion de voyage dans la Recherche

Quand ils pensent à l'univers de la *Recherche* et à la vie quotidienne de son protagoniste, les lecteurs n'ont pas d'abord à l'esprit l'image d'un voyageur. Le personnage central, celui qui dit "je", dans son enfance comme dans sa vie d'adulte, nous laisse le souvenir d'un grand sédentaire: dans le film intérieur que notre imagination se confectionne au fil de la lecture, on le voit avec les yeux de l'esprit assis des dimanches entiers à lire dans la guérite au fond du jardin de Combray, en paisible promenade familiale dans sa campagne native, en visite rituelle dans les salons de sa capitale ou couché des jours et des nuits dans son lit douillet comme un nid d'oiseau. On se souvient bien qu'il rend longuement visite à un ami dans la ville de garnison appelée Doncières, ou qu'il passe de longs étés en Normandie; mais ce type de changement de cadre quotidien répond, bien plus qu'à celles du voyage-éclair que nous vivons aujourd'hui, aux conditions de la *villégiature* telle qu'on la goûtait autrefois, où ce qui gratifie les racines de l'être sédentaire, c'est le "témoignage que pendant un certain temps cette demeure fut la nôtre" (4: 204).

Du reste, ce que confie le narrateur en matière d'expérience de voyage ne plaide pas en faveur du globetrotteur. Dès l'ouverture de la *Recherche*, le narrateur (adulte, malade et alité) exprime d'importantes

réserves sur l'utilité des voyages et sur leur efficacité. Il semble en avoir gardé surtout un goût de grande déception, puisqu'on ne retrouve jamais dans le lieu réel ce qu'on a d'abord imaginé avant son départ. Sont bien connus les coups de théâtre qui renversent la vapeur de la locomotive entre les rêveries sur les noms bretons et la découverte des villes réelles. L'exemple prototypique en est la désillusion éprouvée face à Balbec :

Mais pour Balbec, dès que j'y étais entré, ç'avait été comme si j'avais entrouvert un nom, qu'il eût fallu tenir hermétiquement clos et où, profitant de l'issue que je leur avais imprudemment offerte en chassant toutes les images qui y vivaient jusque-là, un tramway, un café, les gens qui passaient sur la place, la succursale du Comptoir d'escompte, irrésistiblement poussés par une pression externe et une force pneumatique, s'étaient engouffrés à l'intérieur des syllabes qui, refermées sur eux, les laissaient maintenant encadrer le porche de l'église persane et ne cesseraient plus de les contenir. (2: 21)

Cette première déception du héros se mue en *modus vivendi* du voyageur, au point qu'elle revient sur le mode générique (racontée au nom d'un voyageur type) et partant, itératif (au présent des vérités générales), comme terme de comparaison incontesté :

Mais comme *le voyageur*, déçu par le premier aspect d'une ville, se dit qu'il en pénétrera peut-être le charme en en visitant les musées, en liant connaissance avec le peuple, en travaillant dans les bibliothèques, je me disais que si j'avais été reçu chez Mme de Guermantes [...]. (2: 329-30)¹

Mais sans aller chercher tellement loin (de la maison d'enfance), il suffit de comparer l'imaginaire des sources de la Vivonne² et la réalité prosaïque découverte sur le tard :

Un de mes autres étonnements fut de voir les "sources de la Vivonne", que je me représentais comme quelque chose d'aussi extra-terrestre que l'entrée des Enfers, et qui n'étaient *qu'une espèce de lavoir carré où montaient des bulles*. (4: 268)

Le contraste brutal entre la mythique "entrée des Enfers" (1: 169) et le "lavoir carré où montaient des bulles" (4: 268) était pour plaire à Proust, qui chérit ce genre de "chute de phrase" sur la note prosaïque ponctuelle, puisqu'aussi bien, l'expression traverse inchangée divers brouillons depuis *Jean Santeuil*.

Si l'on étudie de près les quelque 180 occurrences du mot "voyage" dans la *Recherche*³, il est facile d'observer, en-deçà de vocations thématiques bien différentes, qu'elles se rencontrent néanmoins sur un point commun: le voyage permet de reproduire, d'enrichir et de consolider les relations sociales acquises en résidence. Mais, si l'on prête attention à distinguer les occurrences qui ressortissent de l'énonciation des personnages fictifs de celles qui relèvent de l'énonciation narrative, on s'aperçoit que, pour les uns (les personnages mondains de la diégèse), cet avantage se joue comme un pari, un enjeu où l'on veut gagner ou craind de perdre du terrain dans le jeu de marelle de la société; tandis que pour le narrateur, cette vision du voyage n'est pas aussi satisfaisante, tellement elle reproduit un quotidien mondain somme toute limité, car "[...] la vie de bains de mer et la vie de voyage me font comprendre que le théâtre du monde dispose de moins de décors que d'acteurs et de moins d'acteurs que de 'situations'":

C'était en effet la dégradante influence, comme le charme aussi qu'avait eu ce pays de Balbec, de devenir pour moi un vrai pays de connaissance; si leur répartition territoriale, leur ensemencement extensif le long de la côte, en cultures diverses, donnaient forcément aux visites que je faisais à ces différents amis la forme du voyage, ils restreignaient aussi le voyage à n'avoir plus que l'agrément social d'une suite de visites. (3: 496)

Cette vision réductrice du voyage connaîtra d'ailleurs tout au long du récit une évolution en courbe qui lui fait raconter une histoire en soi, spéculaire par rapport à l'histoire spirituelle du narrateur et symptomatique de son évolution. L'enfant rêve de voyages bien avant de les accomplir, puis il les vit dans un drame de désillusion, il les assimile inconsciemment comme un nouveau vécu résidentiel, puis l'adulte désabusé finit par y renoncer, car c'est en soi-même qu'il convient de s'aventurer; mais les souvenirs que ces séjours ont laissés en lui alimentent à point nommé son imaginaire d'écrivain. Il en est donc du voyage comme de la mondanité, de l'amitié, de l'amour, dont l'être mûr ou vieillissant se dépouille et se déleste pour en avoir vérifié l'inanité, mais entre-temps en a fait son miel.

Du point de vue formel (linguistique), le motif du voyage s'accompagne souvent de *modalités logiques* qui en font varier la valeur de vérité: à ces "diverses manières d'envisager le prédicat de la phrase comme vrai, contingent (ou nécessaire), probable (ou possible)" (Dubois *sub voce*) contribuent d'une part l'énonciation (*assertive, interrogative,*

injonctive) et d'autre part les coverbes ou auxiliaires de mode (*devoir, pouvoir, savoir, vouloir, faire, laisser*). C'est la modalité du "devoir" qui semble la plus riche, avec ses valeurs tour à tour aléthique (de nécessité), déontique (d'obligation) et épistémique (de supposition, d'hypothèse, de probabilité) (Wilmet 305 et ss)⁴. Toutes peuvent se combiner avec la négation. Ainsi le voyage est-il présenté, dans la *Recherche*, soit comme une "obligation" subie (*devoir voyager*) soit comme une "interdiction" (*ne pas devoir voyager*), pour cause de maladie par exemple.

D'autres modalités expriment des valeurs globalement *contrefactuelles* qui rendent compte du voyage encore non accompli ou tout bonnement irréel, parce qu'il est projeté dans le futur ou dans l'imaginaire. Font partie des modalisations aspectuelles contrefactuelles (c'est-à-dire présentant le fait comme non réalisé, comme appartenant à une vie qui n'a pas eu lieu ou qui n'aura pas lieu) toutes les occurrences où le voyage évoqué relève d'un simple "*vouloir voyager*": *désir* d'un voyage impossible, *projet* vaguement ébauché, *intention* encore incertaine, *promesse* qui peut tomber, *imminence* sujette à imprévu (au futur du présent ou du passé). Ou bien il relève d'un "*ne pas vouloir voyager*", à travers la résistance du corps malade ou de l'esprit inquiet⁵, bref, du *renoncement*:

[...] de la même façon que ceux qui, s'étant tourmentés longtemps à cause d'un voyage qu'ils ne voulaient pas faire, ne vont pas plus loin que la gare, et rentrent chez eux défaire leur malle. (1: 577)

On peut encore souligner un "ne pas vouloir que *l'autre* voyage", assez fréquent dans la *Recherche*: Swann voudrait dissuader Odette de partir en croisière, Saint-Loup est inquiet de voir Rachel aller à Bruges, le Narrateur tremble d'imaginer Albertine à Trieste.

Une importante modalisation à effet contrefactuel est en effet la *négation*, qui est une autre façon de vider la notion de voyage, tantôt de son accomplissement, tantôt de sa substance existentielle. La négation, phénomène logique, linguistique et pragmatique très complexe, peut se manifester de multiples façons, toucher l'événement proprement dit ou plutôt la façon dont le sujet l'envisage: elle peut donc se loger dans des propositions telles que "ne pas voyager", mais aussi, plus subtilement, "ne pas *pouvoir* voyager", "ne pas *vouloir* voyager", "ne pas *savoir* voyager", "*faire comme si* on ne voyageait pas", c'est-à-dire, à la rigueur, tout de même se déplacer dans l'espace, mais sans en apprécier les bienfaits et la

nouveauté. C'est le cas de la marquise de Villeparisis à Balbec. Parisienne de souche et de coutume, quand la marquise se rend à Balbec, c'est entourée d'une telle quantité d'êtres et d'objets familiers (malles et domestiques) qu'elle crée autour d'elle une espèce de bulle protectrice qui l'empêche de se rendre à l'évidence qu'elle n'est plus chez elle:

Cette dame envoyait d'avance un domestique mettre l'hôtel au courant de sa personnalité et de ses habitudes, et coupant court aux salutations du directeur gagnait avec une brièveté où il y avait plus de timidité que d'orgueil sa chambre où des rideaux personnels, remplaçant ceux qui pendaient aux fenêtres, des paravents, des photographies, mettaient si bien, entre elle et le monde extérieur auquel il eût fallu s'adapter, *la cloison de ses habitudes*, que c'était *son chez elle*, au sein duquel elle était restée, qui voyageait plutôt qu'elle. (2: 39)

Bref, le voyage, quoique nommé, a rarement *lieu* dans l'*hic et nunc* de la narration, dans la "conscience vive" du narrateur et sous les yeux du lecteur. Il est le plus souvent "indirect" tout comme le style qui en rend compte (dans leurs conversations, les personnages en donnent des nouvelles ou y font allusion)⁶. Le voyage, remémoré, ou indéfiniment différé, ou vécu par procuration, se vide de toute puissance expérientielle à n'être plus qu'une modeste circonstance subordonnée à un fait plus important, ou une phrase incidente qui n'est pas le véritable objet de l'échange. Voici un passage qui illustre à la fois le climat de souffrance engendré par la perspective du voyage et les procédés stylistiques (parenthèse, modalisation, incidence) mis en œuvre pour en minimiser la valeur existentielle:

Mais d'autres fois au contraire – Odette *était sur le point de partir en voyage* – c'était après quelque petite querelle dont il choisissait le prétexte, qu'il se résolvait à ne pas lui écrire et à ne pas la revoir avant son retour. (1: 305)

Associées aux modalités logiques qu'on vient de passer en revue, abondent également des *connotations affectives négatives* (parce que le voyage est source de malaise et de souffrance). En ce sens, le mot est aussi utilisé comme paradigmatique de la maladie (tous deux justifiant l'absence), ou bien comme euphémisme pour la mort, par exemple par la grand-mère du héros, lorsqu'elle s'inquiète: "Que deviendrais-tu si je partais en voyage?"⁷ Le voyage est parfois une telle source d'angoisse pour celui qui reste et voit s'échapper l'être aimé qu'on a parfois comparé ce thème de la *Recherche* à la fable de La Fontaine intitulée *Les Deux Pigeons* (2:

361)⁸. Pour le narrateur aussi, le voyage garde longtemps quelque chose de virtuel, de suspendu aux aléas des départs, et à leur fièvre subite; il reste ainsi domicilié, pendant son enfance, dans le monde élastique et pur de l'imagination, dans...:

[...] ce Temps imaginaire où nous situons non pas un seul voyage à la fois, mais d'autres, simultanés, et sans trop d'émotion puisqu'ils ne sont que possibles – ce Temps qui se refabrique si bien qu'on peut encore le passer dans une ville après qu'on l'a passé dans une autre. (1: 385)

Aussi tout un discours se développe dans la *Recherche*, qui est contraire aux vertus du voyage physique et caresse plutôt le voyage mental, intérieur, imaginaire: un “voyage autour de ma chambre”, comme aurait dit Xavier de Maistre (1794). Cette distinction radicale du voyage géographique et du voyage imaginaire est du reste cohérente à la vision du *Contre Sainte-Beuve*, qui dissocie de façon pour ainsi dire étanche un “moi social” (équivalent ici du voyageur mondain) et un “moi profond” (équivalent du rêveur solitaire): le voyage réel s'enlise en effet dans la mondanité (à Doncières, à Balbec, à Venise), cependant que le voyage intérieur s'élève dans la création imaginaire.

La chambre noire du voyageur: l'exemple de Venise

Or, le narrateur accomplit tout de même quelques voyages: à Doncières, ville de garnison, où il rejoint son ami Robert de Saint-Loup, officier de carrière (2: 87-643); à Balbec, station balnéaire, où il séjourne à deux reprises tout l'été (2: 3-304; 3: 148-526); et enfin à Venise, ville d'art par excellence, qu'il visite avec sa mère (4: 202-466).

Venise/Combray. Impression, surimpression

Ce séjour à Venise du narrateur accompagné de sa mère est raconté dans le chapitre III d'*Albertine disparue*. Dans la fiction, c'est la première découverte de la célèbre ville de Vénétie. Ce passage extraordinaire instaure une symétrie serrée, un va-et-vient continu entre Venise la merveilleuse et, tour à tour, l'humble petite bourgade de l'enfance (Combray),

la station balnéaire, ses falaises et ses bateaux (Balbec), la métropole et sa vie mondaine (Paris). L'“Ouverture” du séjour à Venise propose donc une nouvelle convergence narrative qui convoque à nouveau les divers lieux du roman, comme l'avait fait, en guise d'annonce, l'“Ouverture” de *Du côté de chez Swann* (1: 5-8). En voici le début:

Ma mère m'avait emmené passer quelques semaines à Venise et – comme il peut y avoir de la beauté, aussi bien que dans les choses les plus humbles, dans les plus précieuses – j'y goûtais des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riche. Quand à 10 heures du matin on venait ouvrir mes volets, je voyais flamboyer, au lieu du marbre noir que devenaient en resplendissant les ardoises de Saint-Hilaire, l'ange d'or du campanile de Saint-Marc. Rutilant d'un soleil qui le rendait presque impossible à fixer, il me faisait avec ses bras grands ouverts, pour quand je serais une demi heure plus tard sur la Piazzetta, une promesse de joie plus certaine que celle qu'il put être jadis chargé d'annoncer aux hommes de bonne volonté [...] ce furent les impressions de la première sortie à Venise, à Venise où la vie quotidienne n'était pas moins réelle qu'à Combray, où, comme à Combray le dimanche matin on avait bien le plaisir de descendre dans une rue en fête, mais où cette rue était toute en une eau de saphir, rafraîchie de souffles tièdes, et d'une couleur si résistante que mes yeux fatigués pouvaient, pour se détendre et sans craindre qu'elle fléchît, y appuyer leurs regards. Comme à Combray les bonnes gens de la rue de l'Oiseau, dans cette nouvelle ville aussi les habitants sortaient bien des maisons alignées l'une à côté de l'autre dans la grand-rue: mais ce rôle des maisons projetant un peu d'ombre à leurs pieds était, à Venise, confié à des palais de porphyre et de jaspé, au-dessus de la porte cintrée desquels la tête d'un dieu barbu (en dépassant l'alignement, comme le marteau d'une porte à Combray) avait pour résultat de rendre plus foncé par son reflet, non le brun du sol, mais le bleu splendide de l'eau. Sur la Piazza l'ombre qu'eussent développée à Combray la toile du magasin de nouveautés ou l'enseigne du coiffeur, c'étaient les petites fleurs bleues que sème à ses pieds sur le désert du dallage ensoleillé le relief d'une façade Renaissance, non pas que, quand le soleil tapait fort on ne fût obligé, comme à Combray, de baisser, au bord du canal, des stores.. Mais ils étaient tendus entre les quadrilobes et les rinceaux de fenêtres gothiques. (4: 202-3)

La pratique du parallélisme, typique du tableau, suppose ici une part de points communs et des différences soulignées entre les divers lieux, français et italiens. Les parts respectives de ressemblance et de différence, qui “marient” le fond de rassurante familiarité avec les épices du dépaysement, sont confiées à toute une riche panoplie de moyens linguistiques de la comparaison, grâce auxquels l'édifice du tableau manifeste sa structure

binaire et guide le regard pendulaire du lecteur: des connecteurs (*comme* (Chaudier), *aussi bien que, plus (que), autant (que), pas moins (que), au lieu de, certes... mais* (Fontvielle, Galli), *non pas que... mais, à la façon de, en même temps que*), des adjectifs (*analogue à, différent de*), des substantifs (*l'équivalent de, la ressemblance avec*), des verbes (*faire penser à, ajouter*), mais aussi des structures d'emphase telles que l'extraction, l'opposition (*si jadis... maintenant*), ou des modes contrefactuels (*subjonctif passé, conditionnel passé*). La rhétorique fournit elle aussi ses modes d'association, grâce à la métaphore (les *flancs des palais* [comme des falaises] (4: 208), les *équipages des gondoles* [comme des voitures] (4: 209)).

La progression thématique du tableau propose un parcours solidement fléché par une logique à la fois spatiale et temporelle. D'une part, selon une pratique chère à Proust et bien connue de ses critiques (Houston 88-104, Genette 145-50), la journée-type vénitienne se décline du réveil "à dix heures du matin", et de la première sortie matinale "sur la piazzetta", jusqu'au plein soleil de midi ("quand le soleil tapait fort"); puis elle raconte le retour à l'hôtel pour le déjeuner ("ma mère m'attendait"), et la seconde promenade de l'après-midi; elle propose ensuite un parcours en gondole au couchant: "Ta grand-mère aurait eu autant de plaisir à voir le soleil se coucher sur le palais des Doges que sur une montagne" (Proust 4: 208). Tout naturellement, la dernière promenade s'enfonce dans une nuit vénitienne pareille au Bagdad de Shéhérazade. C'est le soleil, avec ses rayons et ses ombres, qui trace le parcours diurne sur une sorte de cadran solaire, mis en place d'ailleurs dès le début de la description, puisqu'aussi bien "le monde n'est qu'un vaste cadran solaire où un seul segment ensoleillé nous permet de voir l'heure qu'il est" (Proust 4: 202). Ce faisant, les principaux lieux-dits de Venise ont été compris dans le périple touristique: Saint Marc, le Palais des Doges, la Piazzetta, le Grand Canal, les *calli e campi* de la ville populaire.

Impression et intratexte

Mais ce qui nous intéresse ici, c'est d'apprécier *quel regard* le narrateur pose sur Venise et ce que la ville et le voyageur s'apportent l'un à l'autre. Le tableau lui-même, par sa seule composition en contrepoint, nous dévoile dès l'"Ouverture" une motivation du regard, cette nostalgie du lieu tant aimé de l'enfance, la petite ville champenoise: la grande Venise se déchiffre

sur la partition du petit Combray. Par souci d'économie, inscrivons dans un tableau les principaux motifs rencontrés (4: 202-205)⁹, qui suivent fidèlement le regard du promeneur, de son réveil à son retour pour le déjeuner:

Motif: hypéronyme	Combray		Venise	
	Parties et Propriétés		Parties et Propriétés	
Toit de l'église [vu du lit]	Ardoises de Saint- Hilaire	(comme) Marbre noir resplendissant	Ange d'or du campa- nile de Saint Marc	Or flamboyant rutilant au soleil
Rue	Rue de l'Oiseau et boutiques	En fête, di- manche	Cette rue	Toute en une eau de saphir, couleur résis- tante
Demeures ali- gnées	Maisons alignées dans la grand-rue	Projetant un peu d'ombre à leurs pieds	Palais ali- gnés	de porphyre et de jaspe
Porte	Porte Le marteau	(Syllepse ar- tisanale)	Porte La tête d'un dieu barbu	(Connotation mythologique)
[Couleur/reflet]	Un reflet	rend plus foncé le brun du sol	Un reflet	rend plus sombre le bleu splendide de l'eau
Ombre déve- loppée par	La toile du magasin de nouveau-tés, l'enseigne du coiffeur	Sombre	Le relief d'une fa- çade Re- naissance	(comme) Pe- tites fleurs bleues sur le désert du dal- lage ensoleillé
Fenêtres [vues de la rue]	Fenêtre de la chambre de tante Léonie	Asymétrie, hauteur ex- cessive, barre coudée, ten- tures bleues, distance iné- gale	Fenêtres	Gothique à quadrilobes et rinçaux; ogive encore à demi arabe
Escalier [vu du bas]	Petit esca- lier de bois aux marches rapprochées	Sensation de fraîcheur Utile leçon de Chardin	Nobles sur- faces de degrés de marbre	Courant d'air marin; écla- boussées à tout moment d'un éclair de soleil glauque Véronèse

Grâce aux systèmes corrélés de comparaison (*tout comme ... ainsi*), un jeu rythmé de va-et-vient entre “comparant” et “comparé” confie à la forte cohésion syntaxique du passage la puissance fusionnante d’un regard stéréoscopique: le narrateur “voit” à *la fois* Venise, qui l’éblouit, et, comme imprimée sur elle, le Combray de son enfance, qui l’émue: réapparaissent en effet tels motifs descriptifs semés dans “Combray”, comme le sombre petit escalier du coucher, la fenêtre de Tante Léonie, rue de l’Oiseau les dimanches, et surtout l’église Saint-Hilaire et son clocher, que l’enfant décline à toutes les heures du jour et du couchant (1: 62-65)¹⁰. La part réservée à Combray dans l’“Ouverture” de Venise est en effet bien plus consistante que celle laissée aux deux autres lieux rapatriés par inférence (Balbec et Paris).

Par son parallélisme serré, le tableau atteint donc plusieurs buts. Un objectif structurel vise à relier en boucle le premier et le dernier lieu du roman. Une intention communicative cherche à éveiller une forte émotion affective en y auréolant d’ogive la mère tant aimée. Un projet poétique consiste à appliquer un critère de sélection descriptive en s’attachant sur les seuls points d’attache entre les deux paysages; et ce faisant, à pratiquer la rhétorique visuelle du *punctum* qui s’arrête sur le détail apparemment anodin, mais séducteur: croquer deux villes en quelques pages oblige en effet à tracer des lignes de force, à appuyer des courbes, à fixer une lumière, à subsumer une couleur, à zoomer sur l’un ou l’autre détail (taches d’ombre sur le sol, détail du portail, angles d’une fenêtre, embrasses de rideaux). Proust y parvient grâce à une figure fréquente dans ses descriptions, la synecdoque: la partie pour le tout, la statue pour l’église, l’ardoise pour le toit, l’ogive pour la fenêtre, le marteau pour le portail, la marche pour l’escalier. C’est à la synecdoque que l’auteur confie du reste souvent son sens du réel comme celui de l’humour, tant cette figure inflige à l’envol poétique de ses phrases une “retombée” les deux pieds sur terre, comme ici:

Parfois apparaissait [sur les *campi* de Venise] un monument plus beau qui se trouvait là comme une surprise dans une boîte que nous viendrions d’ouvrir, un petit temple d’ivoire avec ses ordres corinthiens et sa statue allégorique au fronton, un peu dépaysé parmi les choses usuelles au milieu desquelles il traînait, car nous avions beau lui faire de la place, le péristyle que lui réservait le canal gardait l’air d’un quai de débarquement pour maraîchers. (4: 207)

Mais nous allons voir qu'aux motivations ci-dessus (construire, émouvoir, faire rire), appliquées à du matériau intratextuel appartenant à la *Recherche*, se joint également une impulsion culturelle profondément ancrée dans la sensibilité de Proust: son bagage littéraire et ses préférences picturales.

Surimpressions et intertexte

Des “ardoises” de Saint-Hilaire à l’“air marin” de l’hôtel vénitien, la structure comparative et la sélection des motifs font résonner dans notre mémoire de lecteurs un hypotexte possible de ce passage, le sonnet *Heureux qui comme Ulysse* (Du Bellay, *Regrets* 31) de Joachim Du Bellay¹¹, dont voici les tercets:

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux,
Que des palais Romains le front audacieux,
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine:

Plus mon Loir¹² gaulois, que le Tibre latin,
Plus mon petit Liré, que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la douceur angevine.

Tels sont précisément les principaux motifs choisis pour comparer Venise à Combray: ardoise et marbre, façades modestes ou superbes, l'eau des canaux; et même le “mont” est présent, dans cette métaphore du palais de marbre comme une falaise rose qui fait ressembler Venise à Étretat (4: 208).

Mais si le poète renaissant repousse les splendeurs de Rome au profit des douceurs angevines, Proust revient sur cette position pour remettre à l'honneur la valeur de l'architecture aristocratique. Pour lui, la comparaison, sans amoindrir le charme de la province natale, n'en établit pas moins la merveille des grands monuments:

Puisque à Venise ce sont des œuvres d'art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie, c'est esquisser le caractère de cette ville, sous prétexte que la Venise de certains peintres est froidement esthétique dans sa partie la plus célèbre [...] qu'en représenter seulement les aspects misérables, là où ce qui fait sa splendeur s'efface, et pour rendre Venise plus intime et plus vraie, de lui donner la ressemblance avec Aubervilliers. (4: 205)

Rompre une lance pour Venise au lieu que pour “Aubervilliers”, toponyme parangon de la Province française, c’est aussi répondre à ses contemporains qui voulaient ne voir de Venise que les “côtés” excentriques:

La Venise agonisante de Barrès, la Venise carnavalesque et posthume de Régnier, la Venise insatiable d’amour de Mme de Noailles, la Venise de Léon Daudet [...] exercent sur toute imagination bien née une fascination unique. Et, maintenant, de cette contemplation un peu passive de Venise, Ruskin va nous faire sortir. (Proust “John Ruskin”. Cit. in Tadié, Marcel Proust 2: 627)

Proust était en effet parti pour Venise dans l’espoir de goûter avec Ruskin les beautés de “l’architecture domestique au Moyen Âge” (“dwelling-house architecture”)¹³: cette disposition préalable lui permet certes d’apprécier dans Venise, *calli* et *campi*, fenêtres ouvertes sur des scènes familiales. Mais elle lui permet également d’estimer combien cette architecture domestique a pu partager ses styles et ses motifs avec l’architecture religieuse, ou même les lui prêter; telle est du moins la thèse que semble vouloir défendre Ruskin, et qui a modelé le regard de Proust:

Les sculptures qui ornent les porches de Saint-Marc ont eu leur équivalent sur les murs de chaque palais du Gran Canal [...] L’histoire séculaire a été sans cesse introduite dans l’architecture religieuse; et l’histoire ou les allusions religieuses ont en général constitué la moitié de l’ornementation des maisons d’habitation. (Ruskin 91)

Ainsi les dieux barbus n’animent-ils pas seulement des frontons de temples ou des gargouilles de cathédrales, mais aussi bien les portes des demeures patriciennes.

Venise/Delft. Surimpression et art pictural

Mais si Proust est sensible aux tableaux de la vie quotidienne, c’est aussi pour avoir élu en Chardin et Vermeer ses peintres préférés. Tandis que le narrateur construit son parcours à travers Venise sur un fonds de savoir partagé avec le lecteur (le passé de Combray), Proust glose cette vision à partir de curiosités culturelles de son temps: certes, la récente notoriété de John Ruskin, mort le 20 janvier 1900, mais aussi l’attention du public pour des peintres tels que Chardin, et surtout pour Vermeer de Delft, découvert

par Proust en 1902 lors d'un voyage en Hollande et exposé au Louvre en avril-juin 1921¹⁴.

C'est en effet à Vermeer que fait allusion un autre point d'orgue de cette description de Venise. Alors que Véronèse illustre bien les "palais de porphyre et de jaspe", en revanche, la vie quotidienne qu'on surprend derrière les petites fenêtres populaires se déchiffre mieux à travers la poésie simple de Vermeer, dont chaque cadre est une scène pensive et distraite, immobilisée dans les menus gestes de tous les jours:

Et d'ailleurs l'extrême proximité des maisons faisait de chaque croisée le cadre où rêvassait une cuisinière qui regardait par lui, d'une jeune fille qui, assise, se faisait peigner les cheveux par une vieille femme à la figure, devinée dans l'ombre, de sorcière – faisait comme une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés, de chaque pauvre maison silencieuse et toute proche à cause de l'étroitesse de ces *calli*. (Proust 4: 229)

Proust n'entend donc cantonner Venise ni dans un traité de somptueuse architecture religieuse, ni dans un essai de modeste architecture laïque. Il veut plutôt montrer combien, à Venise, la seconde rivalise avec la première et l'a même sans doute influencée. C'est ce qui ressort entre autres du passage romanesque où chaque croisée se transforme en objet de musée, pour sa moulure ou pour sa toile. Proust, qui avait savouré les profils de fenêtre esquissés en séries dans *The Stones of Venice* (Ruskin 232-45), ne garde plus qu'une seule moulure ("l'ogive encore à demi arabe") mais l'anime d'une succession de portraits inspirés de Vermeer. De la recherche esthétique à la description romanesque, le regard du voyageur a glissé de l'ogive, des rinceaux, des meneaux, vers la scène que ceux-ci servent à encadrer; il abandonne la savante déclinaison des courbes pour y loger des morceaux de vie quotidienne. Il a quitté Ruskin pour Vermeer.

Venise/Haarlem. Surimpression, cliché et métaphore

Tout comme la connaissance de Vermeer fait apprécier chaque fenêtre comme pièce unique d'une délicieuse galerie, l'évocation de la Hollande met en branle un cliché notoire de ses paysages: les champs de tulipes. La vision proustienne projette sur les toits des maisons une métaphore audacieuse et surprenante: les cheminées évasées de Venise, caressées par les

rayons du couchant, se transforment en un vaste champ de tulipes roses et rouges, poursuivant ainsi l'étrange comparaison de Venise aux paysages du Nord:

Je m'étais engagé dans un réseau de petites ruelles, de *calli*. Le soir, avec leurs hautes cheminées évasées auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs, c'est tout un jardin qui fleurit au-dessus des maisons, avec des nuances si variées qu'on eût dit, planté sur la ville, le jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem. (4: 229)

Or il est curieux de découvrir que la même phrase apparaît quelques volumes plus tôt¹⁵, où c'est Paris, et non plus Venise, qui fleurit, non plus au couchant, mais à l'aube¹⁶.

Ce n'est pas à Venise seulement qu'on a de ces points de vue sur plusieurs maisons à la fois qui ont tenté les peintres, mais à Paris tout aussi bien. Je ne dis pas Venise au hasard. C'est à ses quartiers pauvres que font penser certains quartiers pauvres de Paris, le matin, avec leurs hautes cheminées évasées auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs c'est tout un jardin qui fleurit au-dessus des maisons, et qui fleurit en nuances si variées qu'on dirait, planté sur la ville, le jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem. (2: 860)

La vision picturale se superpose (se surimpose) donc indifféremment aux cheminées de Venise ou à celles de Paris, quitte à se renvoyer écho et reflet, là où aucun indice "biographique" du personnage principal ne permet d'évoquer une vision directe, comme c'était le cas pour Combray. En effet, celui-ci ne fait nulle part état dans la diégèse d'un voyage qui l'aurait mené à Delft ou Haarlem¹⁷; au contraire, la seule autre occurrence de Haarlem dans la *Recherche* apparaît incidemment pour attester que ce dernier *n'y est pas allé*: "Je dis que j'étais allé autrefois à Amsterdam et à La Haye, mais que, pour ne pas tout mêler, comme mon temps était limité, j'avais laissé de côté Haarlem". (2: 813)

Proust voyageur

Il en va un peu autrement lorsque nous interrogeons la biographie de Proust (Tadié). On y découvre que Proust a voyagé jusqu'à l'âge d'environ trente-cinq ans, c'est-à-dire tant que le lui a permis son état de santé

(il était asthmatique depuis l'enfance, et ne pouvait supporter le contact avec la végétation naturelle). Mais avant que la maladie ne l'oblige à s'enfermer dans une chambre tapissée de chêne-liège et hermétiquement close, Proust a voulu voir les cathédrales du Nord de la France, la côte normande, la Côte d'Azur, l'Allemagne, l'Engadine, Padoue et Venise, la Belgique et la Hollande¹⁸...

Les différents voyages vécus au long de sa jeunesse ont beaucoup nourri son imaginaire artistique. On s'aperçoit alors que Proust a éparpillé et camouflé dans son roman ses expériences de voyage. Mais il leur a fait subir toute une série de transformations telles que les traces biographiques en sortent transmuées. D'une part, comme le fait remarquer Marie Miguet-Ollagnier (1068-70), il a réparti ses propres voyages entre les différents personnages de la *Recherche*: Odette séjourne à Bayreuth et navigue en Méditerranée (1: 367), les Guermantes racontent avoir été en Hollande et voudraient s'assurer la compagnie de Charles Swann pour visiter la Vénétie (2: 881), Gilberte choisit Bergotte comme guide pour apprécier les cathédrales gothiques de la France du Nord (1: 98); l'amie de Saint-Loup va partir pour Bruges (2: 424); d'autres encore voyagent par amour, tel Charlus, qui suit jusqu'à Orléans une "intrigante petite personne", tandis qu'Albertine aurait passé trois semaines à Trieste en compagnie d'une amie (3: 852).

Par ailleurs, Proust lui-même envisageait et préparait ses voyages tout comme il les faisait mijoter dans l'esprit du narrateur: le moment le plus fébrile de l'excursion se situe, non sur place, mais *avant* le départ, quand la semence d'une information de choix vient surexciter l'imagination: le nom de Parme attire à lui et absorbe le climat distillé par *La Chartreuse de Parme* de Stendhal¹⁹, celui de Padoue rappelle les gravures des *Vices* et des *Vertus* qui enjolivaient la salle d'études de Combray. Celui de Venise se charge des lectures toutes récentes de Ruskin: *The Stones of Venice*, *Saint Mark's Rest*.

Or telle était bien la façon de voyager de Proust: profondément intellectuelle et artistique, cérébrale avant que sensuelle, elle se fondait sur la "procuration". On sait par ses lettres que Proust ne pouvait partir en voyage sans avoir fiévreusement préparé son périple, jusqu'à savourer *L'Annuaire des Châteaux* et *L'Indicateur des Chemins de Fer*. C'est après avoir approfondi la lecture d'Émile Mâle et s'être passionné pour John Ruskin qu'il entreprend le tour des cathédrales gothiques de la France du Nord, et en particulier celle d'Amiens. Le premier avait écrit une thèse

restée fondamentale pour l'histoire de l'art, sur l'art religieux au XIII^e siècle²⁰. Il continua d'explorer ce sujet tout au long de sa carrière, mais Proust, en 1900, ne pouvait avoir eu connaissance que de ses toutes premières publications²¹. Tandis qu'on doit au second (Ruskin) *La Bible d'Amiens*, que Proust a vaillamment entrepris de traduire – lui qui ne connaissait pas l'anglais – tellement il aimait ce livre, et cette cathédrale. Et à Venise, à en croire Marie Nordlinger qui l'accompagnait (*Lettres à une amie*, in *Bulletin* 36), Proust sillonnait les *calli* “bardé d'une bibliothèque ruskinienne” (Tadié *I* 625)²²: *The Stones of Venice* et *Saint Mark's Rest* n'étaient pas encore traduits en français (Anguissola, in Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* 4: n. 1, 249), mais Proust avait tenu à les avoir pour sa visite²³. Il est vrai que ce voyage à Venise semble avoir été dicté par une sorte de mission scientifique, celle qu'avait entreprise Proust à la mort de l'historien de l'art (en avril 1900), à savoir traduire son œuvre en français. Il existe donc un point commun fondamental entre les voyages vécus par l'écrivain et les voyages narrés dans la *Recherche*: ces voyages se fondent sur un regard particulier, qui présuppose l'adoption d'une vision supérieure, telle que peut la fournir l'artiste de génie ou le grand savant: “voir avec les yeux de...”, voyager avec un Virgile²⁴:

Le seul véritable voyage [...] ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'entre nous voit, que chacun d'eux est: et cela nous le pouvons avec un Elstir [qui était peintre], avec un Vinteuil [qui était musicien]. (3: 762)

C'est ainsi que le narrateur “voit” Venise avec les yeux combinés de ses souvenirs d'enfance champenoise, de lecteur de Du Bellay et de Ruskin, d'amateur de Chardin²⁵ et de Vermeer. Il ne décrit pas ce qu'il voit, mais ce qu'il *a vu* ou ce qu'il *a lu*, par un processus de surimpression, de fusion, de projection virtuelle sur le rideau du réel, par couches d'images superposées. Le regard du voyageur n'est jamais neutre: il est porteur d'un bagage culturel introjecté (lectures, peintures, visites antérieures²⁶), et de visions secrétées par l'imaginaire personnel: telle est sa “chambre noire”.



- 1 C'est moi qui souligne dans toutes les citations.
- 2 Cette citation renvoie à son pendant thématique, saisi dans le droit fil des fameuses promenades combraisiennes. En allant du côté de Guermantes, on longe cette rivière, la Vivonne, et on se surprend à rêver de ses sources "qui avaient pour moi une existence si abstraite, si idéale, que j'avais été aussi surpris quand on m'avait dit qu'elles se trouvaient dans le département, à une certaine distance kilométrique de Combray, que le jour où j'avais appris qu'il y avait un autre point précis de la terre où s'ouvrait, dans l'Antiquité, l'entrée des Enfers". (1:169)
- 3 Ce lot d'occurrences a été rapatrié grâce à la requête faite à *Frantext*, la banque textuelle de l'Atilf, sur la totalité de la *Recherche* (voir Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française, <http://www.frantext.fr/>). Frantext est hélas basé sur l'édition *princeps* de la *Recherche*, qui est la moins bonne de toutes. Mais le coup de filet des occurrences n'a ici qu'un but heuristique et pittoresque, sans prétention aucune d'exhaustivité analytique, pour offrir un "coup d'œil" rapide sur la distribution du vocable.
- 4 Voir aussi Nicole Le Querler, *Typologie des modalités*.
- 5 Il est intéressant d'observer la nature affective négative qui domine lorsque c'est le narrateur qui parle de voyage: abondent les adjectifs tels que "pénible", "cruel", "tourmenté", "dur", "lassé", "nostalgique", ou les substantifs exprimant une résistance ou une souffrance du corps: "suffocation", "objection", "fatigue", "puérilité", "illusion".
- 6 [Odette] me racontait: "Tenez, une fois il y avait un homme qui s'était toqué de moi et que j'aimais éperdument aussi. Nous vivions d'une vie divine. Il avait un voyage à faire en Amérique, je devais y aller avec lui. La veille du départ, je trouvai que c'était plus beau de ne pas laisser diminuer un amour qui ne pourrait pas rester toujours à ce point [...]". (4: 598) Du reste, il n'est que de consulter l'index des noms de lieux (Proust, 4:1644-1683) pour mesurer l'amplitude de la palette géographique évoquée dans la *Recherche*: sans compter les toponymes français, ni les noms présents seulement dans les brouillons, d'Agadir à Zuyderzee, on compte plus de 260 noms de lieux étrangers tous usages confondus (toponymie, synecdoque, métonymie).

- 7 Sans compter les occurrences les plus banales où “voyage” actualise son sémème de simple trajet, déplacement utilitaire d’un lieu à un autre, en train comme en ascenseur.
- 8 Il est intéressant d’observer que la fable est “mise en scène” tout au bout du *Temps retrouvé*, précisément entre deux femmes rivales, Gilberte l’épouse et Rachel la maîtresse, qui se disputent le même “pigeon” (Proust 4: 579-80).
- 9 Poursuivre l’analyse jusqu’à la page 209 montrerait qu’à Venise se superposent également des souvenirs de Normandie et du boulevard Saint-Germain.
- 10 La superbe analyse faite par Gérard Genette de la métonymie chez Proust n’a rien perdu de sa pertinence (*Figures III* 41-63). Il serait intéressant d’appliquer à ces premières pages une lecture symétrique, qui aille y glaner les métaphores maritimes susceptibles d’annoncer Venise (et Balbec): tantôt, “sur la pointe d’un clocheton”, on y voit “comme une mouette arrêtée avec l’immobilité d’un pêcheur à la crête d’une vague” (1: 63); plus loin, le clocher se fait rival d’un autre, “flèche purpurine et crénelée de quelque coquillage fuselé en tourelle et glacé d’email” (1: 65).
- 11 La conviction partagée de cette résonance vaut à Du Bellay une brève évocation dans une note de la Pléiade 1989 (4: 1109), attachée précisément à ce passage et à ce sonnet. Il faut cependant préciser que ni Du Bellay ni son sonnet ne sont cités dans la *Recherche*. Proust avait l’habitude de métaboliser à ce point ses réminiscences de lecture que toute trace finissait par en disparaître. Tout comme il effaça Ruskin de ses références, ainsi Du Bellay n’est pas nommé dans le roman (voir Léonard 141-58).
- 12 Le Loir était d’ailleurs le premier nom de la Vivonne, cette rivière qui mène mystérieusement du côté de Guermantes.
- 13 Ce sujet a déjà beaucoup sollicité les critiques. Voir, pour une introduction rapide et efficace, l’article “Ruskin”. In *Dictionnaire Marcel Proust, sub voce*: 886-91). On lit, dans *Pastiches et Mélanges*, l’article intitulé “En mémoire des églises assassinées/ III John Ruskin”, qui contient l’aveu suivant: “Je partis pour Venise afin d’avoir pu, avant de mourir, approcher, toucher, voir incarnées, en des palais défailants mais encore debout et roses, les idées de Ruskin sur l’architecture domestique au Moyen Âge” (139).
- 14 D’aucuns affirment même que Vermeer devrait sa notoriété tardive au charme de la description qu’en fait Proust dans la *Recherche*: tels François Fosca, *De Diderot à Valéry: les écrivains et les arts visuels*, (77) et Daniel Arasse, *L’Ambition Vermeer*, (180, note 9). Voir Emily Eells, “Vermeer”, in *Dictionnaire Marcel Proust* (1036-38) et Kazuyoshi Yoshikawa, “Proust et Vermeer: Nouvelles approches”, in Luc Fraisse (éd.), (793-802), repris dans *Proust et l’art de la peinture*. Voir aussi René Huyghe, “Affinités électives: Vermeer et Proust”, *L’Amour de l’art* (7-15), Philippe Boyer, *Le Petit pan de mur jaune*, Giovanni Macchia, “Proust e Vermeer”, *L’Angelo della notte* (187-201) et Lorenzo Renzi, Proust e Vermeer. *Apologia dell’imprecisione*.

- 15 Les cheminées de Paris transformées en tulipes de Haarlem apparaissent aussi dans *Le côté de Guermantes*. Or on sait que Proust avait rédigé ensemble le premier et le dernier volume du cycle, et projetait de les intituler *Le Temps perdu* et *Le Temps retrouvé*. La rédaction de la visite à Venise date en effet d'avant la conception de la *Recherche*, dans un des cahiers du *Contre Sainte-Beuve*. Mais c'est la reprise du thème dans la *Recherche* qui lui donne sa valeur de récit (*Cahiers* 48, N.a.fr. 16688, ff° 47r°-65r° et 50, N.a.fr. 16650f° 18r°, de 1911). C'est le long contretemps éditorial imposé par la première guerre mondiale qui permet à Proust d'étoffer son roman en rédigeant l'intervalle, à partir d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* jusqu'à *Albertine disparue*.
- 16 De ces répétitions quasi textuelles, qui font figure d'interpolations, on ne s'étonne plus guère dans le monde des proustiens, sachant comment Proust écrivait, découpait, déplaçait, recollait, récupérait... et parfois, dans les volumes posthumes, n'avait pas eu le temps d'effacer les traces de réemploi.
- 17 Sur la présence de la Hollande dans la *Recherche*, entre allusions, "repentirs" et absences, voir le numéro 8 de *Marcel Proust aujourd'hui*: "Proust et la Hollande".
- 18 La biographie de Jean-Yves Tadié reconstitue les circonstances et les étapes de ces différents voyages entrepris entre 1889 et 1906. Voir aussi, de Luzius Keller, *Proust sur les Alpes*, et pour Venise, Peter Collier, *Mosaïci proustiani*, et Edward Bizub, *La Venise intérieure*.
- 19 On connaît bien, du reste, la rêverie sur les noms italiens et bretons, si bien analysée par Roland Barthes, Gérard Genette, Claudine Quémar et Jean Milly. Voir aussi le pouvoir du nom à stratifier des impressions superposées: Geneviève Henrot, "Marcel Proust et le signe *Champi*", et "Mnemosyne and the Rustle of Language".
- 20 Et Proust échange plusieurs lettres avec le jeune savant avant de se rendre sur place étudier les cathédrales pour mieux traduire *La Bible d'Amiens* de Ruskin.
- 21 *L'Art religieux du XIII^e siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Ernest Leroux, date en effet de 1898 et *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France* de 1908.
- 22 L'influence que Ruskin a exercée sur Proust a toujours beaucoup intéressé la critique, depuis Jean Autret, *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust* (1955), jusqu'à Keiichi Tsumori, "Gothique et paysage dans "Combray": Proust, Ruskin et Émile Mâle" (2013).
- 23 En avril 1900, Proust s'enquérât, mais en vain, auprès de Robert de La Sizeranne: "Ce serait un grand repos pour moi que de lire sur place Les Pierres de Venise en français" (*Corr.* t. 21: 587). C'est en effet sur les traces

- de Ruskin et sous son influence que Proust entreprend ce voyage à Venise: en témoigne son article du 1^{er} août 1900 paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, qui confluera dans le chapitre III de la préface de *La Bible d'Amiens*.
- 24 Dans la *Recherche*, Virgile apparaît à travers des citations ou allusions mythiques mises dans la bouche des personnages proustiens (des Bergotte, des Brichot etc.). Mais il est surtout, pour Proust, le guide de deux catabases (descentes aux enfers, comme voyage pour atteindre la vérité), celle d'Énée et celle d'Orphée, à qui les ombres qui apparaissent en cours de route rappellent des souvenirs du passé. (Miguet-Ollagnier 1053-1054).
- 25 En 1895, Proust ajoutait à ses futurs *Essais et articles* un essai sur "Chardin et Rembrandt" (372 et ss.).
- 26 Pour une synthèse remarquable de l'expérience pictural de Proust, voir Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Arasse, Daniel. *L'Ambition Vermeer*. Paris: Adam Biro, 1993.
- Autret, Jean. *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*. Paris: Droz, 1955.
- Barthes, Roland. "Proust et les noms". In *To Honour Roman Jakobson*. La Haye/Paris: Mouton, 1967, 150-158, repris en 1972 dans *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*. Paris: Seuil, 121-134.
- Bizub, Edward. *La Venise intérieure. Proust et la poésie de la traduction*. Neufchâtel: la Bâconnière, 1991.
- Bouillaguet, Annick, Brian, Rogers (dir.). *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Champion, 2004.
- Boyer, Philippe. *Le Petit pan de mur jaune*. Paris: Seuil, 1987.
- Chaudier, Stéphane. "'Comme', morphème de poéticité". *Bulletin d'Informations Proustiennes* 35 (2005): 105-116.
- Collier, Peter. *Mosaici proustiani*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- Dubois, Jean. *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse/Bordas, VUEF, 2002.
- Eells, Emily. "Vermeer". In *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris: Champion, 2004.
- Fontvielle, Stéphanie, Galli, Hugues. "La figure du *distinguo*. Esthétique du fragment dans la *Recherche*". In Henrot, Geneviève, Serça, Isabelle (dir.), *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*. Paris: Champion, 2013, 61-77.
- Fosca, François. *De Diderot à Valéry: les écrivains et les arts visuels*. Paris: Albin Michel, 1960.
- Genette, Gérard. "Proust et le langage indirect". In *Figures II*. Paris: Seuil, 1969, 223-294, repris dans "L'Âge des noms", *Mimologiques. Voyages en Cratylie*. Paris: Seuil, 1976.
- . *Figures III*. Paris: Le Seuil, 1972.
- Henrot, Geneviève, Serça, Isabelle (dir.). *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*. Paris: Champion, "Recherches proustiennes", 2013, 61-77.
- . "Marcel Proust et le signe *Champi*". *Poétique* 78 (1989): 131-50.
- . "Mnemosyne and the Rustle of Language". In Mortimer, Armine, Kolb, Katherine (dir.). *Proust in Perspective: Visions and Revisions*, Actes du Colloque international Proust 2000, de l'Université d'Urbana-Champaign,

- Illinois, 13-16 avril 2000. Urbana-Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 2002, 101-115.
- . *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu*. Paris: Champion, 2011, 101-22.
- Houppermans, Sjef, Montfrans, Manet (van), et Schulte Nordholt, Annelies (eds.). *Marcel Proust aujourd'hui* 8, "Proust et la Hollande". Amsterdam-New York: NY, 2011.
- Houston, John Porter. "Les Structures temporelles d'À la recherche du temps perdu". In *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, 1971, 88-104.
- Huyghe, René. "Affinités électives: Vermeer et Proust". In *L'Amour de l'art*, janvier 1936.
- Keller, Luzius. *Marcel Proust sur les Alpes*. Traduit de l'allemand par Jean Kaempfer. Genève: Zoe, 2003.
- Leonard, Diane. "La langue du silence: inscriptions ruskiniennes dans la Recherche". In *Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne I*. Paris-Caen: Minard Lettres modernes, 2000, 141-157.
- Le Querler, Nicole. *Typologie des modalités*. Caen: Université de Caen, 1996.
- Léonard, Diane. "La Langue du silence: inscriptions ruskiniennes dans la Recherche". In *Marcel Proust II, Nouvelles directions de la recherche proustienne I*. Paris-Caen: Revue des Lettres Modernes, 2000.
- Macchia, Giovanni. "Proust e Vermeer". In *L'Angelo della notte*. Milano: Rizzoli, 1981.
- Mâle, Émile. *L'Art religieux du XIII^e siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Ernest Leroux, 1898.
- . *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. Paris: Ernest Leroux, 1908.
- Miguet-Ollagnier, Marie. "Voyage". In A. Bouillaguet et B.G. Rogers (éd.), *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Champion, 2004.
- Milly, Jean. "Sur quelques noms proustiens". *Littérature* 14 (1974): 61-82, repris dans *La Phrase de Proust*. Paris: Champion, 1983, 79-97.
- Porter Houston, John. "Les Structures temporelles d'À la recherche du temps perdu". In *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, "Points", 1971.
- Proust, Marcel. "John Ruskin: *Les Pierres de Venise*". Traduction par Mathilde P. Crémieux." *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1906.
- . "Lettres à une amie". In "Huit lettres inédites à Maria de Madrazo présentées par Marie Riefstahl-Nordlinger." *Bulletin des Amis de Marcel Proust* 3 (1953) 36.
- . *Alla ricerca del tempo perduto*. Milano: Mondadori, 1996. Note di Alberto Beretta Anguissola, trad. di Giovanni Raboni.
- . *Correspondance. 21*. Paris: Plon, 1993.

- . *Essais et articles*. In *Contre Sainte Beuve*, Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1971.
- . *Jean Santeuil. Précédé de Les Plaisirs et les jours*. Paris: Gallimard “Bibliothèque de la Pléiade”, 1971.
- . *Pastiches et mélanges*. In *Contre Sainte Beuve*, Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1971.
- . *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, édition dirigée par J-Y. Tadié; 4 vol., 1987-1989.
- Quémar, Claudine. “Rêverie(s) onomastique(s) proustienne(s) à la lumière des avant-textes”. *Littérature* 28 (1978): 77-99; repris dans *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion, 1979, 71-102.
- . “Sur deux versions anciennes des ‘côtés’ de Combray”. In *Études proustiennes II*, 1975.
- Renzi, Lorenzo. *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*. Bologna: Il Mulino, 1999.
- Riefstahl-Nordlinger, Marie. “Lettres à une amie. Huit lettres inédites à Maria de Madrazo”. In *Bulletin des Amis de Marcel Proust*, n° 3, 1953.
- Ruskin, John. *Les Pierres de Venise*, trad. par M. P. Crémieux. In *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1906.
- . *The Stones of Venice*. London: Dent, 1935.
- Spitzer, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, “Tel”, 1970.
- Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust I. Biographie*. Paris: Gallimard, “Folio”, 1996.
- . *Marcel Proust II. Biographie*. Paris: Gallimard, “Folio”, 1996.
- Tsumori, Keiichi. “Gothique et paysage dans “Combray”: Proust, Ruskin et Émile Mâle”. In *Bulletin d'Informations proustiennes* 43 (2013).
- Wilmet, Marc. *Grammaire critique du français*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2003.
- Yoshikawa, Kazuyoshi. *Proust et l'art pictural*. Paris: Champion “Recherches proustiennes”, 2010.
- . “Proust et Vermeer: Nouvelles approches”. In Fraisse, Luc (éd.). *L'Histoire littéraire: ses méthodes et ses résultats*, Genève: Droz, 2001.

resents one of the most serious aims, whose almost nonsensical effects presume a logical criterion for writing. On the other hand, the reference to the *loufoque* itself allows to underline the intertextual dimension of such intriguing fictions and collocates them in the steps of a specific literary tradition.

GENÉVIEVE HENROT SOSTERO

La Chambre noire du Voyageur

What does it mean for Proust's hero to travel around Europe? Which kind of look does he give at foreign landscapes? A deep insight into the occurrences of the word "voyage" helps us to describe the conditions and nature of the traveller's vision. It appears that the hero perceives, for instance, Venice views through his many artistic and literary readings, and combines intellectual and phenomenological views by the means of metaphor. The description that comes out from his *camera oscura* is the pure expression of a personal, unique "vision".

Rivista iscritta al n. 880 Reg. Stampa Periodica
dal Tribunale di Trieste in data 1 agosto 1994
ISSN: 1123-2684