

LA VENISE DE PROUST:
LE VOYAGE COMME ELABORATION DU LIVRE

Par
Marie-Josée Gaudreau

Mémoire présenté à la Faculté des Etudes Supérieures
En vue de l'obtention du grade de
Maître ès Arts (M.A)

Département de Langue et Littérature françaises
Université McGill, Montréal

Novembre 1990

© Marie-Josée Gaudreau, 1990

RESUME

Dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust, un thème se dessine, en filigrane. A mesure que le récit prend forme, ce thème devient omniprésent et s'insinue sous forme de désir chez le narrateur; il s'agit du voyage.

D'emblée, c'est le mouvement même du voyage (réel et imaginaire) qui scande le texte. Bien que tous les personnages proustiens voyagent, la richesse de ce thème s'exprime plus particulièrement chez Marcel. Chez lui, le voyage prend diverses formes: il est rêvé, désiré, réalisé et écrit; il devient tour à tour réel et mythique.

On a souvent répété que la Recherche racontait l'histoire d'une vocation littéraire. A ce titre, il semble que dans ce récit de voyage la quête de l'écriture se pose clairement. Entendons par là que la *construction* même du récit, qui fait plus appel à l'imaginaire qu'à une réelle description de Venise, souligne le glissement de la lecture vers l'écriture. C'est donc ce *passage* que nous désirons illustrer dans ce projet de mémoire; l'acte de lire demeurant pour Marcel intimement lié à son désir du voyage.

ABSTRACT

Just below the surface of A la recherche du temps perdu by Marcel Proust, a theme is slightly distinguishable. As the work progresses, this theme becomes omnipresent, in the narrator under the guise of a wish; this theme is travel.

At first glance, it is the very movement of travelling (real and imaginary) which propels the text. Although all proustians characters travel, the richness of this theme is most eloquently expressed in Marcel. For this character, travelling takes on many forms: dreamed, accomplished, and written; it becomes at once real and mythic.

It has often been said that the Recherche told the story of a literary career. Given this, it seems that the search for writing is an integral part of this narrative of travel. let us say that the very construction of the story, which is more related to the imaginary than to a real description of Venice, emphasizes the transition of reading to writing. It is this passage we wish to illustrate in this master's thesis; for Marcel, the act of reading is intimately connected to his desire of travel.

TABLE DES MATIERES

	PAGES
RESUME.....	i
ABSTRACT.....	ii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I. LE NOM: SON POUVOIR D'EVOcation ET SES LIMITES	
1.1 Le désir de Venise: le rêve-désir inassouvi.....	8
1.2 Le songe de Venise.....	35
1.3 Le voyage sans Albertine: la quête.....	44
Notes.....	49
CHAPITRE II. LE VOYAGE REEL	
2.1 La problématique de Venise.....	55
2.2 La construction de la ville: les promenades.....	70
2.3 Les rêves de voyages et d'amour: un même désir.....	83
2.4 Une digression problématique: le "portrait" de M. de Norpois.....	107
2.5 Notes.....	110
Annexe.....	117
CHAPITRE III. LE VOYAGE APRES-COUP	
3.1 L'essence des choses.....	122
3.2 Lecture et écriture: le voyage écrit.....	141
Notes.....	153
CONCLUSION.....	158
BIBLIOGRAPHIE.....	165

INTRODUCTION

Dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust, plusieurs éléments récurrents viennent éclairer la lecture de l'oeuvre. Nous n'avons qu'à rappeler l'expérience de la madeleine, des trois arbres d'Hudimesnil ou des clochers de Martinville pour comprendre que le livre de Proust acquiert tout son sens dans ces scènes charnières. Ainsi, par ces différents réseaux, le sens circule jusqu'à ce que le narrateur parvienne à construire le Livre. On ne peut isoler une des parties de l'oeuvre et tenter d'en reconstituer le sens sans perdre de vue que la Recherche s'élabore selon le modèle d'une *cathédrale* ou d'une robe: le livre de Proust se dessinant par petits "pans", sous nos yeux. Chacune des pierres de la cathédrale -- comme chacune des pièces de la robe -- est posée par le narrateur qui érige ainsi une oeuvre d'art. Car telle est l'obsession du narrateur. C'est à ce titre que plusieurs commentateurs voient dans la Recherche l'histoire d'une vocation littéraire. De fait, jusqu'à la toute fin de l'oeuvre, Marcel s'interrogera à savoir s'il possède un talent d'écrivain. Ce n'est que dans le Temps retrouvé que cette question se verra résolue. Ce qui permet d'apporter une réponse à cette question qui hante Marcel, c'est le souvenir de Venise. Au moment où Marcel bute sur les "pavés mal équarris" dans la cour des Guermantes, le lecteur se voit projeté dans la mémoire du

narrateur. A ce moment, la structure de l'oeuvre pivote et rétablit tous les liens sémantiques. Cette projection dans le passé s'explique par la force du souvenir qui, grâce à la mémoire involontaire, nous aspire pour retrouver ce qui a été oublié.

Même si Venise permet au narrateur de retrouver le "temps perdu", et que ce soit là tout l'enjeu de la Recherche, il semble que peu d'études aient été consacrées à cette problématique. Pourtant, dans la Recherche, le thème du voyage est omniprésent: tous les personnages proustiens voyagent. Il semble que la critique se soit surtout attachée aux voyages de Marcel à Balbec alors que c'est Venise qui hante le narrateur. Sans vouloir enlever aux séjours à Balbec l'importance qui leur revient, nous avons préféré nous intéresser au séjour à Venise à cause de la richesse qu'il acquiert lors de la révélation finale du Temps retrouvé, à cause aussi de ce peu de place qu'il occupe encore dans la critique littéraire. De plus, nous désirions étudier un texte qui nous semblait avoir été oublié, mis de côté peut-être parce que, nous le verrons, il suscite beaucoup d'équivoques chez le narrateur. Mais aussi, nous avons choisi Venise parce qu'elle éveille en nous une douce rêverie, une rêverie qui conduira Marcel à désirer les plus belles oeuvres d'art. Parce qu'elle figure comme la ville

d'Art par excellence, Venise représentera toujours pour Marcel le point culminant de sa recherche esthétique. A ce titre, Venise supplante rapidement Florence dans la rêverie de Marcel, à cause du symbolisme de l'eau qui la définit. Par contre, si Venise est proposée comme l'ultime expérience culturelle, nous verrons que le séjour réel dévoilera la dernière désillusion du narrateur. Mais tout au long du récit, le désir de Venise démontre que la ville est toujours présente dans le texte proustien, ses multiples occurrences la ramenant sans cesse. Parce qu'elle se faufile partout, par ce désir impérieux de Marcel, il nous importe d'en suivre la trace, pas à pas.

Notre recherche nous oblige à mettre rapidement en relation avec ce désir de Venise de Marcel, cet autre désir qui hante tout le projet de la Recherche: soit, la vocation littéraire de Marcel. Ils s'entremêlent sans cesse, insufflant à Marcel l'énergie qui l'anime. Toujours, lorsque Venise est évoquée par le narrateur, le projet du livre à écrire surgit, inopinément. Le rêve de Venise survient, quant à lui, à la suite des lectures de Marcel. C'est ainsi que nous avons été amené à interroger Venise à l'intérieur du triangle suivant: lire-voyager-écrire. Venise génère le désir de Marcel d'écrire son oeuvre et le conduit à l'élaboration du Livre.

Ainsi, nous le verrons dans ses diverses occurrences dans le texte proustien, Venise ne se lira pas seulement comme un récit de voyage respectant les formes de ce *genre littéraire*. Toute la problématique vénitienne de la Recherche se concentre autour de ces deux concepts que nous mettrons en parallèle: le voyage et le Livre. En procédant à une analyse minutieuse des trois grands moments où il est question de Venise dans la Recherche, soit dans "Noms de pays: le nom", Albertine disparue, et dans le Temps retrouvé, cette évidence s'est manifestée à nous: la lecture donne envie à Marcel de voyager, et le voyage lui permet d'écrire. En ce sens, le voyage rend possible ce passage entre la lecture et l'écriture.

Nous avons donc choisi de demeurer le plus près possible du texte et d'effectuer une lecture attentive de ces extraits de la Recherche où Venise se manifeste. Les trois grandes étapes de Venise, celle de la rêverie, du séjour et du voyage après coup occuperont le corps de notre analyse. Nous nous pencherons aussi sur un court texte qui synthétise à lui-seul tout le *projet vénitien* de Marcel, soit le *songe* de Venise. Que Proust lui-même présente ce texte comme le récit d'un rêve nous incite à considérer

l'ensemble de l'entreprise comme un véritable rêve, en ce sens qu'il est intimement lié au désir de Marcel. Ce lien, parfois fort ténu, qu'entretient Venise avec le rêve a orienté notre démarche méthodologique vers la psychanalyse. Elle seule consent à ce que nous suivions de près tous ces *bruissements de l'inconscient* de Marcel. Notons tout de suite que la psychanalyse nous servira de modèle de lecture et non de modèle thérapeutique. Voilà pourquoi nous nous attarderons plus au personnage de Marcel qu'à l'auteur lui-même. En nous attachant au texte dans cette perspective, nous avons constaté que cette démarche théorique nous menait vers une autre piste méthodologique, soit l'approche mythologique. C'est toute la question du retour à l'origine qui nous oblige à interroger ces deux approches théoriques. Même si cette problématique fut largement traitée par l'école freudienne, nous avons tout de même questionné les travaux de Mircea Eliade. Il appert, en effet, que depuis les Romantiques, Venise fait figure de mythe. Aussi, nous n'avons pas voulu réduire l'épineuse question de l'origine à l'une ou l'autre de ces possibilités d'analyse. C'est plutôt la place qu'occupe dans la Recherche cette ville au passé légendaire et bercée par les flots de l'Adriatique que nous tenterons de cerner dans ces pages.

CHAPITRE I

LE NOM: SON POUVOIR D'EVOCACTION ET SES LIMITES

I.I Venise: un rêve-désir inassouvi

Le voyageur anonyme

On découvre dès l'ouverture de A la recherche du temps perdu un personnage "anonyme" qui s'immisce dans la narration: il s'agit du voyageur. Celui-ci est d'abord présenté par le narrateur à peine éveillé, comme celui qui se déplace en train: "j'entendais le sifflement des trains qui (...) me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine." (1) Puis, quelques lignes plus loin, le narrateur toujours couché dans son lit et n'arrivant pas à dormir, toujours dans cet état de métempsychose, introduit un nouveau type de voyageur: "Bientôt minuit. C'est l'instant où le malade, qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu, réveillé par une crise, se réjouit en apercevant sous la porte une raie de jour." (2) Au premier type de voyageur, qui attire le narrateur vers le dehors, vers cette campagne où il ne pourra aller, se conjugue le voyageur-convalescent qui doit partir se reposer et qui se place d'emblée sous la protection ambivalente d'un intérieur. La suite du texte nous informe rapidement que cette double caractéristique du voyageur décrit parfaitement, par anticipation, Marcel-voyageur (3). De plus, la structure même

de l'oeuvre nous démontre que le thème du voyage s'allie à celui du souvenir et agit d'abord comme une figure de rhétorique.

Dès ces premières pages, la thématique proustienne du voyage est mise en place. Mais ce n'est que beaucoup plus loin dans le récit, soit à la fin de Du côté de chez Swann, que ce thème prend vraiment son ampleur. Certes, dans "Un amour de Swann" l'espace du voyage est déjà mis en place, mais c'est dans "Noms de pays: le nom" que la problématique du voyage se déploie vraiment, et ce, selon le mode de la rêverie sur les noms faite par Marcel.

La rêverie

Ce mode de la rêverie, tel que nous le retrouvons chez Proust, s'élabore à partir du *pouvoir d'évocation* que suscite à lui seul le nom. Comme l'indique Claudine Quémard, "la représentation imaginaire d'un lieu est engendrée, sinon dans la totalité de son contenu, du moins dans sa coloration (...) par les seules composantes phoniques du nom"(4), "au mépris de l'étymologie, et de la réalité géographique"(5). Le travail effectué par Proust sur les noms se présente comme un véritable "fait d'écriture"(6).

Dès les premières pages de "Noms de pays: le nom", de même que dans "Combray" lorsque Swann évoque devant Marcel l'église de Balbec, ce commentaire de Claudine Quémard se confirme. Rappelons aussi ce moment où tous les désirs de voyages de Marcel se conjuguent sous un même appel:

"Je n'eus besoin pour les faire renaître que de prononcer ces noms: Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient." (7)

Déjà, la rêverie sur les noms s'accompagne du désir que suscite cette évocation, et non plus seulement de ces changements de saisons et de climats qui rappellent à Marcel tantôt le nord de la France, tantôt celui de l'Italie. Car dans ses rêves de voyages, Marcel associe toujours Balbec aux violentes tempêtes déferlant sur sa côte et Venise à la douceur de son printemps.

L'étude des avant-textes effectuée par Quémard démontre que Proust a effectivement élaboré son *art de voyager* selon un mode *poétique* et non pas *réaliste*. Certes, ce qui le fait rêver lorsqu'il songe à une ville, c'est bien souvent l'idée qu'il s'en est faite par la lecture d'un livre ou bien par les oeuvres-d'art qu'il sait y trouver. Mais dans le cas qui nous occupe, le Nom (8), à lui seul, contient un pouvoir d'évocation suffisant pour déclencher chez le narrateur une longue rêverie.

"Sans doute si alors j'avais fait moi-même plus attention à ce qu'il y avait dans ma pensée quand je prononçais les mots "aller à Florence, à Parme, à Pise, à Venise", je me serais rendu compte que ce que je voyais n'était nullement une ville, mais quelque chose d'aussi différent de ce que je connaissais, (...) cette merveille inconnue: une matinée de printemps."(9)

A priori, ce n'est pas la ville en elle-même qui intéresse le narrateur, mais plutôt ce qu'elle suggère: "une matinée de printemps". Peut-être est-ce là ce qui rend les villes rêvées semblables les unes aux autres, cette façon de les voir du *dedans*, par une sorte de "motif" issu de la seule pensée du narrateur et que P.V. Zima nomme le "désir du mythe"(10).

"Noms de pays: le nom" (11) s'ouvre, comme bien des grands épisodes de La Recherche, sur le lieu de prédilection du narrateur et aussi sur le lieu où le rêve s'élabore: la chambre. Mais celle dont il se souvient à ce moment précis, c'est-à-dire celle qui nous mène à la rêverie sur les voyages, c'est la chambre de Balbec à laquelle s'oppose d'emblée celle de Combray "comestible et dévote" parce que, comme la madeleine, elle a été *mangée*, tandis que Balbec demeure encore inconnue, non encore appréhendée. Cette chambre marque l'anticipation de l'autre voyage par le reflet de la mer dans les vitres des bibliothèques qui ornent la chambre du Grand Hôtel. Ce souvenir conduit Marcel à cette constatation que "rien ne ressemblait moins non

plus à ce Balbec réel que celui dont j'avais souvent rêvé"(12). Pour la première fois, la dichotomie entre le rêve et la réalité est soulevée. Ainsi, la rêverie sur les Noms s'inscrit, comme le souligne Roland Barthes, du côté de la réminiscence (13). Ainsi, le voyage *réel* ne peut encore avoir lieu parce que l'imaginaire de Marcel le ramène sans cesse à Combray. La rêverie sur les Noms marque le moment de passage vers cet *ailleurs* tant convoité. La conquête de Venise sera faite seulement lorsque la "Cité Reine" sera à son tour *mangée*, c'est-à-dire connue et appréhendée.

La rêverie marque chez Marcel l'anticipation du voyage à venir mais aussi, et surtout, tout le projet de la Recherche qui se double de la part essentielle du souvenir. Le mouvement du texte proustien s'établit à la fois par la quête de quelque chose de désiré, et à venir, mais aussi par ce retour incessant vers ce qui est, en réalité, passé et "oublié". Une des toutes premières pages qui ouvre "Combray", où il est question, pour la première fois dans le texte, de Venise et de Balbec, s'inscrit selon le mode de la réminiscence:

"je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté."(14)

Le projet du narrateur consiste à nous raconter ce dont il se souvient, à rappeler l'effet du désir suscité au moment même de sa naissance dans l'après-coup que permet l'écriture. Par cette double problématique, nous comprenons que ce qui sera raconté dans "Noms de pays: le nom" sera certes cette naissance du désir et cette rêverie sur les voyages, mais aussi l'effet produit par *le temps de l'écriture*.

Dans un premier temps, on observe cette incessante remontée dans le passé de Marcel, vers l'origine: vers l'"âge des noms". Ainsi, le premier désir suscité chez Marcel par Balbec naît à Combray lorsque Swann lui décrit l'église de Balbec "à moitié romane [et qui] est peut-être le plus curieux échantillon du gothique normand, et si singulière, on dirait de l'art persan"(15). La singularité de cette église se définit par son inscription dans un passé quelque peu indéfini mais lointain, quasi mythique. C'est cette image de Balbec, issue du monde de l'enfance qui laisse des traces ineffables et qui perdurera dans l'esprit de Marcel tout au long de la Recherche. Mais dans la Recherche, le plus bel exemple que l'on retrouve de l'"âge des noms" se situe dans un passage évoquant le Nom de Guermantes. Ceci ne nous éloigne pas de notre propos puisque ce qui suscite la rêverie de Marcel sur les Noms de lieux,

c'est précisément que ces villes possèdent "des noms comme en ont les personnes"(16). Ainsi, le premier élément qu'associe Marcel au Nom de Guermantes, c'est le caractère ancien de ce nom de la noblesse française. Malgré la traversée dans le temps, ce Nom perdure:

"la terre héréditaire, le poétique domaine, où cette race altière de Guermantes, comme une tour jaunissante et fleuronnée qui traverse les âges, s'élevait déjà sur la France, alors que le ciel était encore vide là où devait plus tard surgir Notre-Dame de Paris et Notre-Dame de Chartres (...)." (17)

Le Nom se présente, tel un blason, comme la quintessence du désir, comme un moment précurseur de tout ce qu'il suggère et contient.

Mais dans un deuxième temps, ce "pouvoir d'évocation du nom" permet d'aller de la rêverie à la création artistique. C'est par le Nom que s'effectue le passage: "comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire"(18) finit "par sculpter le nom tout entier"(19). Si le Nom se présente "comme le cadre d'un roman" et peut être "sculpt[é]" c'est qu'il se pose, dans le texte proustien, comme un des éléments de la *création* même de l'Oeuvre à venir, comme un de ses matériaux essentiels.

L'art et la nature

L'obsession de l'acte créateur est omniprésente dans ces pages sur le Nom. La rêverie de Balbec est d'abord liée au désir de voir "une tempête sur la mer (...) comme un moment dévoilé de la vie réelle de la nature"(20). Déjà, dans ce passage, la nature et l'art s'interpellent, la nature étant pour Marcel "ce qu'[il] croyai[t] plus vrai que [lui]-même". Au même titre que les clochers de Martinville ou les trois arbres d'Hudimesnil, la nature intéresse le narrateur pour ce qu'elle saura lui révéler de lui-même, pour ce qu'il arrivera à en extraire, lentement; de même, ce passage sur la rêverie sur les Noms de pays déplie longuement le Nom pour en retirer la substantifique essence. Ainsi, avant d'arriver à cet étonnant passage sur Venise qui décrit les palais "comme une chaîne de falaises de marbre" où "les demeures (...) faisaient penser à des sites de la nature, mais d'une nature qui aurait créé ses oeuvres avec une imagination humaine"(21), cette association entre l'art et la nature sera développée dans A l'ombre des jeunes filles en fleurs, lorsque Marcel découvre les tableaux d'Elstir. Rappelons que cette scène se passe dans l'atelier du peintre en présence d'Albertine (cette précision n'a d'autre intérêt que de démontrer le fil ténu qui lie tous les éléments surdéterminés de la Recherche:

l'amour, l'art et le voyage). Ainsi, alors qu'Elstir montre à Marcel une de ses esquisses:

"je vous parlais l'autre jour de l'église de Balbec comme d'une grande falaise, une grande levée des pierres du pays, mais inversement, (...) regardez comme ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale."(22)

Ce qui rend cette inversion possible, ce renversement entre la nature et l'art, qui conduit finalement à cette *communion* entre les deux, c'est le phénomène de la perception visuelle, mais surtout la référence au monde des origines (23). Le *modèle* de la perception visuelle permet ici de redéfinir l'image originelle, la première image de Balbec étant celle de son église. Ce type d'association établit, certes, un lien étroit avec le travail du peintre mais aussi, comme toute création, il permet de rendre concrètement le travail de la pensée. Marcel ne s'intéresse pas aux phénomènes naturels pour eux-mêmes. Ils occupent plutôt dans son imaginaire la place d'éléments d'une cosmogonie, d'une création du Monde en pleine mutation. La nature devient ainsi malléable et palpable. De même, le caractère *organique* de la Recherche, illustré par ses transformations multiples, permet au narrateur, grâce à cette souplesse des matériaux utilisés, de saisir la *vérité* et d'élaborer son oeuvre.

Par cette association entre l'art et la nature, on

pourrait croire que Proust réitère ici le concept de l'école classique qui suppose que l'art est une *imitation* de la nature. En ce sens que le classicisme fait référence à un certain idéalisme, à une certaine idée de la beauté et de la vérité qu'il est possible de représenter grâce à l'art. Mais nous verrons dans le second chapitre que Proust, contrairement aux préceptes de l'école classique, oppose l'art et la nature. Par contre, nous pouvons affirmer que chez lui, tout comme dans le classicisme, la nature se présente comme le *modèle* qui est à l'origine de toute création. Cette notion de mimétisme permet de maintenir le lien avec le réel cher à Proust. De fait, chez lui, l'art apparaît comme la seule façon de percevoir la réalité et ce lien entre l'art et la nature permet au narrateur d'élaborer sa propre esthétique.

Lors d'une autre rencontre entre Marcel et Elstir une théorie sur la perception visuelle est esquissée:

"(...)de nouveau comme à Balbec j'avais devant moi les fragments de ce monde aux couleurs incon-
nues qui n'étaient que la projection de la manière
de voir particulière à ce grand peintre et que ne
traduisaient nullement ses paroles.(...) comme les
images lumineuses d'une lanterne magique (...) ces
illusions d'optique qui nous prouvent que nous
n'identifierions pas les objets si nous ne fai-
sions pas intervenir le raisonnement."(24)

Il semble donc que certains "fragments [du] monde" doivent être d'abord appréhendés, presque à tâtons, pas à pas; ces

"fragments" demeurant encore à l'état d'esquisse reflètent une "manière de voir"; bref, ils ne sont pas encore prêts à être mis en mots. Par contre, cet état de latence dans lequel ils se voient retranchés démontre qu'ils ne demandent qu'à être exprimés. Ce qui intéresse Marcel dans les tableaux d'Elstir, ce sont "ces illusions d'optique". Loin-tainement tirée du souvenir de Combray, la "lanterne magique", présentée ici comme "la tête de l'artiste", semble être le seul moyen qui permette une tentative de saisie du monde. Ce qui sera présenté de l'oeuvre d'art, ce ne sera toujours qu'un détail, pareil au "petit pan de mur jaune"(25), dans la *Vue de Delft* de Ver Meer, auquel Bergotte ne survivra pas.

Il existe, dans la Recherche, un dernier exemple de mise en scène de la création artistique qu'il importe d'illustrer ici. Il s'agit de la place privilégiée qu'occupe la mer dans le désir de Balbec et de Venise. Peut-être est-ce là le premier lien qui s'établit entre ces deux lieux qui, à première vue, nous semblent opposés.

"Mais l'adolescence est antérieure à la solidification complète et de là vient qu'on éprouve auprès des jeunes filles ce rafraîchissement que donne le spectacle des formes sans cesse en train de changer, à jouer en une instable opposition qui fait penser à cette perpétuelle recreation des éléments primordiaux de la nature qu'on contemple devant la mer."
(26)

"Balbec! la plus antique ossature géologique de notre

sol, vraiment Ar-Mor, la Mer, la fin de la terre
(...)." (27)

Ce désir et cette ivresse provoqués chez Marcel par la mer s'expliquent par le mouvement même de l'eau. Son désir ne se porte pas vers une mer calme mais plutôt vers une mer en mouvement, agitée, vers un "océan assez réel, assez liquide, assez vivant, donnant assez l'impression de lancer ses masses d'eau", une mer où, pareil aux "marines" d'Elstir, il tente de saisir "l'imperceptible reflux de l'eau" (28). Il semble que la rêverie poursuit ce même mouvement de flux et de reflux en une "instable opposition" -- celle des deux "côtés" de l'oeuvre, celle de la bipolarité du rêve, et celle que nécessite aussi la réminiscence -- par cet incessant retour sur soi de la pensée en quête d'une "recréation des éléments primordiaux". Mais la pensée s'égare aussi, elle digresse, tourne autour de la Mère, l'objet même du désir de Marcel, cette figure centrale du monde de l'enfance, cette figure vers laquelle tous les appels de Marcel convergent alors qu'il est encore enfant. Dans la rêverie sur les Noms, les désirs de retrouver la Mère s'expriment par cette eau agitée. Le désir devient alors impossible à combler. La mer, en tant que figure maternelle, se pose ici comme le lieu par excellence de l'origine qui permet ce retour nécessaire vers soi, mais aussi comme le souligne judicieusement Jean-Pierre Richard, il s'agit d'une mer "oublieuse" (29): "l'eau antique, mais, dans sa divine enfance, restée toujours couleur du temps et qui

oublie à tout moment les images des nuages et des fleurs"(30). Cet oubli du temps chéri de l'enfance se montre comme ce qui est recherché par Marcel mais aussi comme ce qui est impossible à atteindre, parce que comme la Mer oublieuse, l'objet désiré est trop mouvant.

La limite du Nom

Si les rêves de voyage de Marcel se conjuguent d'abord selon un même désir où se "mêlait en [lui] le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer"(31), on note que la rêverie sur les Noms de pays se modifie quelque peu, une certaine évolution du désir face au lieu désiré s'effectue lorsque le père annonce à Marcel qu'un voyage en Italie pourrait être effectué à Pâques. A mesure que le désir se précise, Marcel perçoit plus clairement les difficultés inhérentes à sa réalisation. Alors que l'on peut croire que le désir sera comblé, Marcel s'en écarte, ses limites s'imposent d'elles-mêmes. A ce moment, le désir bascule une première fois; au rêve de tempête sur la côte normande, Marcel annonce que "tout à coup (...) se substituait en [lui] le rêve contraire du printemps le plus diapré" (32). Ce "tout à coup" n'est pas sans nous surprendre puisque le désir de Balbec occupait jusque là tout l'espace de la rêverie de Marcel et l'avait "rempli tout

entier". Ce revirement s'explique par le seul pouvoir d'évocation du Nom; l'apparition du désir est dorénavant "soustraite à la tutelle et dispensée de l'agrément du hasard" puisque l'évocation du Nom se suffit à lui-même:

"Je n'eus besoin pour les faire renaître que de prononcer ces noms: Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avaient fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient."(33)

A ce moment, la véritable rêverie sur les noms débute. La rêverie permet que par la simple évocation du Nom, tout un processus de création soit rendu possible. Comme aucune contrainte géographique ni même étymologique ne limite la rêverie (34) -- Venise et Balbec s'interpellent plus par leur lien avec la mer que Venise et Florence qui pourtant sont toutes deux italiennes -- ce vagabondage de l'esprit conférera aux lieux une dimension tout à fait unique: "si ces noms absorbèrent à tout jamais l'image que j'avais de ces villes, ce ne fut qu'en la transformant (...)"(35). Le désir de ces villes, ingéré d'abord, absorbé par le pouvoir d'évocation des Noms, sera restitué ensuite par l'acte créateur. Pour retrouver ce qui a été mangé, Marcel devra toujours passer par la création.

En se tenant ainsi dans l'"évocation" du Nom, le narrateur proustien demeure conscient de la limite sur laquelle son désir se maintient. Marcel souligne explicitement que

le Nom risque "en accroissant les joies arbitraires de [son] imagination, d'aggraver la déception future de [ses] voyages"(36). Cette prise de conscience incite Marcel à appréhender le Nom comme un "refuge" et comme n'étant pas "très vaste": "parce qu'on ne peut pas faire tenir dans un nom beaucoup plus de durée que d'espace"(37). La théorie proustienne du Nom s'élabore alors que le narrateur considère lui-même les limites de l'entreprise, qu'il avoue l'échec d'une telle tentative d'appropriation d'un lieu, parce que les Noms ne sont pas très "vastes". Le Nom se présente comme le précipité du rêve, à la limite comme le trou noir du désir, encore trop compact pour que Marcel le saisisse -- comme le Nom de Parme "compact, lisse, mauve et doux"(38). La seule possibilité qui lui reste de se maintenir encore dans le "refuge" du Nom, c'est le rêve. Mais pour élargir quelque peu sa perspective, pour sortir des limites maintenant trop étroites où l'enferme le Nom, Marcel devra créer.

Le Nom se définit donc, dans la rêverie proustienne, comme le premier jalon du rêve, comme le moment de gestation d'une oeuvre à venir. La métaphore du *livre à venir*, pour emprunter le titre d'un ouvrage de Blanchot (39), s'illustre parfaitement lorsque le père rend possible le voyage en Italie:

"(car ne pensant pas aux noms comme à un idéal inaccessible mais comme à une ambiance réelle dans laquelle j'irais me plonger, *la vie non vécue encore, la vie intacte et pure* que j'y enfermais donnait aux plaisirs les plus matériels, aux scènes les plus simples, cet attrait qu'ils ont dans *les oeuvres des primitifs*)".
(40)

Ce qui étonne dans ce texte, c'est que déjà la source du désir du rêve est pressentie de manière intuitive, comme si l'inconscient affleurerait pour quelques instants, et laissait deviner sa trace. Ceci explique le vertige de Marcel devant son incapacité de saisir ce moment originel, cette vie "primiti[ve]". La référence à la vie intra-utérine est presque explicite ici de même que le désir qu'éprouve Marcel de retrouver ce refuge. Elle est là pourtant, à portée de la main, dans toute sa virtualité, mais elle demeurera, pour un temps encore, emprisonnée dans l'oeuvre des autres, celle des "primitifs". Quelques lignes plus haut, Marcel témoigne de son impuissance à faire éclater le Nom de Florence, à le faire accéder à autre chose que ce que le Nom à lui seul suggère, une ville illustre, mais aussi un nom de femme, peut-être celui que la mère n'a pas. "N'ayant pas la place de faire entrer dans le nom de Florence les éléments qui composent d'habitude les villes", il se voit contraint de "faire sortir une cité surnaturelle de la fécondation, (...) de ce que je croyais être, en son essence, le génie de Giotto"(41). La rêverie lui permet de juxtaposer, à la manière des tableaux du peintre, deux actions dans un même espace: la ville réelle demeure

présente en même temps que la possibilité de l'imaginer et de la transformer. Cette référence à Giotto, cet artiste qui a rendu possible les premières manifestations de la Renaissance italienne en peinture, témoigne de l'évolution même de l'oeuvre du narrateur. Lors du séjour réel à Venise, il fera plutôt référence, quand il s'agira de broser le *portrait* de sa mère, à la Sainte Ursule de Carpaccio, un des maîtres les plus achevés de la Renaissance. Le renvoi à ces deux grands peintres, comme à deux grands pôles de l'oeuvre en gestation, s'avère fort révélateur. C'est encore par Giotto que Marcel a d'abord pris contact avec l'Italie, par les reproductions que Swann lui apportait à Combray, tandis que le dessin du Titien offert par la grand-mère semblait plutôt déformer l'"idée" que se faisait Marcel de Venise (42) parce que, nous dit-il, la ville émergeait d'une oeuvre d'art et non de quelque chose de beaucoup plus réel, comme une photographie.

Le mythe

La rêverie sur les Noms de pays peut se lire aussi, comme le suggère P.V. Zima, comme "la métaphore du désir mythique"(43), c'est-à-dire comme le désir de connaître une ville illustre mais encore inconnue et lointaine, quasi inaccessible. Venise, tout comme les autres villes

"rêvées", se présente plus comme "une invitation au voyage" que comme l'un des *possibles* de la vie de Marcel. Ainsi, la force du Nom réside dans le fait que Marcel peut, grâce à lui, s'approprier les lieux sans se déplacer, il peut même les transformer à sa guise, et ce, simplement en les nommant. Le désir mythique ne propose pas de *contenu* véritable, la rêverie, à ce stade-ci, ne s'effectue plus par l'intermédiaire d'un contenu livresque mais elle se suffit à elle-même. Rappelons l'attrait de la ville de Parme qui survient à la suite de la lecture de La Chartreuse de Parme de Stendhal. Les nombreuses allusions et citations empruntées à Ruskin jouent de la même manière, bien qu'elles ne soient jamais données en tant que telles dans le texte. Seules les notes des éditions critiques nous les révèlent.

Le caractère mythique de l'entreprise comporte une dimension sacrée. Grâce à l'intervention du père qui rend possible la réalisation du voyage, les "images" de Florence et Venise surgissent chez Marcel de manière plus tangible: "elles me firent connaître une aussi belle espérance que pouvait en nourrir *un chrétien des premiers âges* à la veille d'entrer dans le paradis"(44), assertion à laquelle répond, lors du séjour à Venise, l'ange d'or du campanile de Saint-Marc qui lui aussi apporte "une promesse de joie plus certaine que celle qu'il put être jadis chargé

d'annoncer aux hommes de bonne volonté"(45). La référence au Temps de l'origine est réitérée ici. Tout comme l'indique Mircea Eliade, la dimension mythique fait appel à la création du Monde, mais aussi à une cosmogonie semblable à celle de l'Age d'or, paradisiaque. Chez Proust, le Monde de la première création est celui qui assure le *salut* de l'Homme. Plus que jamais la surimpression d'un même *motif*, l'effet d'hologramme inhérent à la Recherche s'illustre parfaitement ici et témoigne du laborieux travail d'écriture et de réécriture de Proust. Dans les deux exemples, ce qui est sacralisé, c'est le Livre, en l'occurrence la Bible. Il est à noter que la seconde référence renvoie à un passage de l'évangile selon Saint-Luc (II, 14) mais aussi à Ruskin dans La Bible d'Amiens, ouvrage traduit par Proust et sa mère. Or, le propos de cet ouvrage n'est pas la Bible mais plutôt des considérations architecturales. Si on s'interroge à savoir de quel livre il s'agit, on se rend compte que c'est celui des origines, celui des "premiers âges", celui aussi qui offre une "promesse". C'est cette promesse du Livre qui oriente la volonté de Marcel vers la réalisation de ses désirs.

Cette "promesse" du Livre est une parole sacrée parce qu'elle est issue du "Temps des origines qui, (...) est considéré comme un temps "fort" justement parce qu'il a été en

quelque sorte le "réceptacle" d'une *nouvelle création* (46)." Cet aspect de la création illustre à la fois le travail de la pensée de Marcel qui, tel l'alchimiste transforme le plomb en or (Combray en Venise), mais aussi le travail de l'écriture qui permet de donner un sens nouveau, d'établir une rupture, et ce, en tentant de redécouvrir ce temps de l'origine pour parvenir à l'élaboration du Livre. Toute l'Oeuvre de Proust tend vers ce désir de rendre universel ce monde *originel*. Elle se pose comme la quête de la Vérité, c'est-à-dire du seul Livre qu'il lui soit possible d'écrire, et qui accouche de la construction du monde: "la réactualisation du *commencement absolu*, c'est-à-dire la création du Monde"(47).

La distance

Un certain espace s'établit entre le désir et sa réalisation. Si l'on considère que dans la production même du texte, dans sa version définitive, trois mille pages séparent le désir du voyage et sa réalisation effective, on note également qu'à l'intérieur de "Noms de pays: le nom", cette oscillation entre les deux pôles du désir (la rêverie et le séjour véritable) est, elle aussi, mise en place. C'est-à-dire que la notion même de *distance* est ici mouvante. Par exemple, lorsque la réalisation du voyage

semble devenir possible, la distance qui sépare Marcel des villes "rêvées" se présente comme un détour de la pensée, comme un substitut à la limite du Nom: "cette Florence que je voyais proche mais inaccessible dans mon imagination (...) je pourrais l'atteindre par un détour, en prenant par la "voie de terre" "(48). La distance réelle qui le sépare de Venise ne se calcule donc pas en kilomètres, elle se présente plutôt comme le produit de sa pensée. C'est l'indicateur de chemin de fer qui permettra ce passage du désir à la possibilité de la réalisation du voyage. La lecture des indicateurs de chemins de fer remplacera la lecture des livres d'art.

Pour mieux saisir cette problématique de la distance, tout à fait particulière à la Recherche, il apparaît pertinent de relever toutes les mentions du voyage dans "Un amour de Swann", surtout si l'on considère ce texte comme une mise en abyme, comme une image du roman dans le roman. On se rend compte alors à quel point les voyages en train occupent une place privilégiée dans la Recherche. Plus qu'un simple moyen de transport, le train offre au voyageur une façon de se déplacer dans l'imaginaire. Ainsi, lorsque Odette de Crécy commence à quitter régulièrement Swann pour de petits voyages avec les Verdurin, ce dernier se penchera sur la lecture des indicateurs de chemins de fer:

"il se plongeait dans le plus enivrant des romans d'amour, l'indicateur de chemins de fer, qui lui apprenait le moyen de la rejoindre (...). Le moyen? presque davantage: l'autorisation. Car enfin l'indicateur et les trains eux mêmes n'étaient pas faits pour les chiens."(49)

Swann s'empêchera lui-même de voyager pour ne pas quitter Odette alors qu'il devrait se rendre à La Haye, à Dresde et à Brunswick pour poursuivre ses travaux sur Ver Meer. Il se penchera plutôt sur les cartes géographiques "comme si ç'avait été la carte du Tendre"(50), suivant ainsi Odette de loin. Mais Swann ne franchira jamais cette distance qui le sépare de l'objet de son désir.

La problématique que suppose la distance est aussi élaborée dans les premières pages décrivant les deux côtés de l'oeuvre: Méséglise et Guermantes, comme étant l'"une de ses distances dans l'esprit qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan.(...) dans les vases clos et sans communication entre eux"(51). Une frontière assez nette isole les deux côtés et marque ainsi entre la "distance morale" et la "distance matérielle"(52) une opposition qui ne sera résolue qu'à la toute fin de l'oeuvre, dans le Temps retrouvé.

L'extase

Cette dichotomie s'illustre très nettement dans le revirement qui s'opère lorsque le départ pour l'Italie devient possible, grâce aux initiatives du père: "Je ne pus plus contenir ma joie quand mon père, tout en consultant le baromètre et en déplorant le froid, commença à chercher quels seraient les meilleurs trains (...)">(53). Dans la suite du texte, on apprend que Marcel, soudainement saisi par la réalisation prochaine de son désir, tombe malade. Dès que le désir peut se réaliser, Marcel se dérobe ("me dévêtant comme d'une carapace (...)"). Le père rend cette réalisation possible (tout comme dans la scène de la lecture de François le Champi, scène d'intimité entre la mère et le fils, qui sera rendue possible grâce à l'autorisation du père) mais le fils ne peut encore l'assumer. Une sorte de "transmutation" alchimique s'opérera alors. Tout est transformé pour accéder enfin au réel, pourtant proche et accessible. Mais c'est justement l'accession à la réalité que Marcel rejette ici.

Le passage débute de façon significative, par ce "Je ne pus plus contenir ma joie quand mon père (...)", c'est à ce moment que la transmutation débute, "dans le laboratoire charbonneux, dans la chambre magique". Le wagon de chemin

de fer apparaît comme le lieu qui permet le passage entre le rêve et sa réalisation, entre l'imaginaire et le réel. La distance qui sépare Marcel des deux villes rêvées (Florence et Venise) est bien réelle, mais surtout elle apparaît soudainement à Marcel comme étant aussi *franchissable*. Florence et Venise "en un mot étaient bien réelles"(54). Voilà peut-être la première grande révélation de la Recherche, celle qui conduira plus loin, dans le projet du séjour à Venise mais aussi dans la conclusion de la Recherche, à la désillusion: un écart se dresse entre notre imaginaire et la réalité.

On peut se demander si ce n'est pas là justement la fonction du père de briser le rêve, de casser le désir du fils en le faisant passer du côté du réel. En rendant possible la réalisation du fantasme de la réunion avec la mère, c'est le père qui envoie la mère et le fils passer la nuit ensemble et qui les laisse seuls à Venise, dans la ville des noces. Il est à noter que, de manière fort significative, suite à cet épisode, le père, comme tenant de la figure du Nom, est complètement évacué du texte et c'est en quelque sorte cette mise à mort qui permettra le passage à l'écriture. Face à ce projet de voyage, Marcel se voit contraint de faire sortir les deux villes "non plus seulement de l'Espace abstrait, mais de ce Temps imaginaire (...)

pour s'y absorber au sortir du temps idéal où elles n'existaient pas encore, les deux Cités Reines (...) "(55). Cette *absorption* des deux villes ne sera, en fait, que leur désintégration, le désir se défait, se désincarne lorsqu'il se heurte à la réalité.

Mais une dernière poussée devient possible, un dernier soubresaut du désir éclate: "Mais je n'étais encore qu'en chemin vers le dernier degré de l'allégresse; je l'atteignis enfin (...) "(56). Cet état, celui qui précède l'extase, survient lorsque Marcel s' imagine être le *personnage* d'une photographie: "ce pourrait être moi le personnage minuscule (...), dans une grande photographie de Saint-Marc qu'on m'avait prêtée(...) "(57). Le "dernier degré de l'allégresse" serait cette inscription de lui-même dans une photographie, plus près de la réalité qu'un tableau, la possibilité d'y être *incorporé*, minuscule, d'y prendre sa place. Peut-être faut-il concevoir "Noms de pays: le nom" comme le lieu qui permet au désir de surgir.

A l'autorisation du père de visiter Venise, Marcel ressent l'extase:

"A ces mots je m'élevai à une sorte d'extase; ce que j'avais cru jusque là impossible, je me sentis vraiment pénétrer entre ces "rochers d'améthyste pareils à un récif de la mer des

Indes"; par une gymnastique suprême et au-dessus de mes forces, me dévêtant comme d'une carapace sans objet de l'air de ma chambre qui m'entourait, je la remplaçai par des parties égales d'air vénitien, cette atmosphère marine, indicible et particulière comme celle des rêves, que mon imagination avait enfermée dans le nom de Venise, je sentis s'opérer en moi une miraculeuse désintégration; elle se doubla aussitôt de la vague envie de vomir (...) et on dut me mettre au lit (...)"(58).

L'extase ainsi atteinte ne serait-elle pas celle qui conduit tout au bord du gouffre, au bord du plaisir aussi? L'union avec la mère a peut-être ainsi lieu. Il semble que Marcel connaît ici une grande jouissance physique, inconnue jusque là et qui le conduit déjà jusqu'à la fécondation; Marcel ayant par la suite tout les *symptômes* de la femme enceinte, jusqu'à "la vague envie de vomir". Le désir de Marcel est celui d'une renaissance ("me dévêtant comme d'une carapace"), d'une nouvelle appropriation de soi: "Grâce au retour à l'origine, on espère naître à nouveau" (59). La chute finale nous indique que Marcel n'est pas encore prêt à effectuer ce passage.

Si le voyage n'a pas encore lieu, c'est parce que le Livre n'est pas encore écrit, Marcel n'étant pas encore prêt à l'écrire. Tout ce qui a résulté de cette *union* consacrée par l'extase ce n'est que la chute finale, la défense ultime de réaliser le voyage, même plus, la défense d'aller voir la Berma, ce qui témoigne une fois de plus du

lien étroit entre le désir du voyage et l'Art. Rappelons que dans la première version de la Recherche, la rêverie sur les Noms précédait tout de suite la réalisation du voyage lui-même. A cette corrélation entre le voyage et l'écriture, on pourrait ajouter cette remarque issue des travaux du Dr. Silvio Fanti en micro-psychanalyse qui nous permet de mieux saisir le lien qui s'établit entre la *gestation*, qui caractérise cette rêverie sur les Noms, et les "retards" qui s'ensuivent et qui témoignent ainsi de ce long travail de l'écriture:

"(...) or, tout de l'inconscient se faisant en dehors du temps et de l'espace, ce silence ne trahit pas la naissance de la chose et son cheminement vers le préconscient ... mais présente plutôt les retards dus aux relais synaptiques de la mémoire ..."(60).

Chez Proust, l'extase appelle toujours le mutisme, la "chose" tant convoitée n'est jamais représentée, on arrive plutôt à un effet de vide, à ce silence. Il recherche plutôt la révélation dans le langage, par les rêves.

1.2 Le songe de Venise

Il existe dans la Recherche un véritable rêve sur Venise, un songe fait alors que Marcel dort. On a vu que la rêverie s'effectuait, au début de l'oeuvre, alors que Marcel se trouvait à mi-chemin entre l'état de veille et le véritable sommeil, dans un état de métempsychose. Dans le cas qui nous préoccupe maintenant, nous verrons que le rêve de Venise s'inscrit lui aussi dans la suite des éléments surdéterminés de la Recherche. Nous pouvons affirmer, par anticipation, qu'il se rapproche encore plus, par sa forme et son contenu, du véritable séjour à Venise que la rêverie elle-même. Nous le lirons donc comme un condensé, comme la synthèse de la rêverie sur le Nom de Venise.

Ce rêve de Venise, que le narrateur lui-même interprète avec beaucoup d'ambiguïté, hésitant entre le rêve et la rêverie, se trouve dans le premier tome de Du Côté de Guermantes. Nous avons vu quelle place occupait cette partie de la Recherche dans la rêverie sur les Noms, il n'est donc pas étonnant que ce rêve y soit inclus. Ce qu'il faut par compte ajouter, c'est que le premier voyage à Balbec a eu lieu sans que le désir de Venise ne soit altéré. Même si dans la rêverie sur les Noms le désir de voyager semblait

univoque, le désir de Venise persiste et se singularise. Le second voyage à Balbec ne peut se lire de la même manière, le désir de Venise étant beaucoup plus *absolu*, se situant plus dans l'attente de quelque chose à venir, de plus essentiel que de coucher avec la femme de chambre de Madame Putbus! Ce désir réapparaîtra pourtant à Venise mais nous verrons qu'encore une fois il sera évacué.

Ce songe de Venise survient à un moment où Marcel épie tous les matins la Duchesse de Guermantes lors de sa promenade. Marcel est amoureux de cette femme parce qu'il en a beaucoup rêvé, autrefois, à Combray. Maintenant que sa famille habite un appartement contigu à l'hôtel de Guermantes, Marcel peut regarder aisément l'objet de son désir, sans passer par le truchement de la lanterne magique. Ainsi, ce qui fascine Marcel dans l'épisode qui nous intéresse, ce sont les robes de la Duchesse: "Elle avait maintenant des robes plus légères, ou du moins plus claires (...)"(61). Notons d'abord que le *motif* de la robe dans la Recherche est utilisé pour illustrer l'entreprise même de l'Oeuvre proustienne, et ce, de manière peut-être plus significative que celui de la *cathédrale*. Entendons par là que la *construction* de l'Oeuvre proustienne s'élabore lentement, pas à pas, par fragments et que la robe, en tant

qu'attribut féminin, définit mieux l'entreprise de Proust. A la toute fin, dans le Temps retrouvé, le narrateur conceptualise lui-même son oeuvre en se référant aux robes de Françoise: "Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les [les paperoles] consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes"(62). Cette métaphore de la robe annonce aussi de manière signifiante le rêve de Venise. Par sa robe, la Duchesse apparaît à Marcel "réfugiée dans la lumière mystique de l'étoffe aux flots adoucés", c'est ainsi parée qu'elle lui fait penser à une Sainte. Mais aussi, les robes de la Duchesse nous renvoie, par anticipation encore, aux robes de Fortuny, d'abord évoquées par Elstir devant Marcel et Albertine, puis à ces mêmes robes que Marcel offrira à Albertine. C'est une de ses robes qu'elle portera avant de le quitter définitivement.

Tout ce passage qui précède le rêve démontre que la Duchesse de Guermantes avec ses robes apparaît à Marcel comme une oeuvre d'art. Dans un premier temps, elle est "de l'avis des connaisseurs, la plus grande artiste actuelle dans l'art d'accomplir ces mouvements et d'en faire quelque chose de délicieux"(63), puis le point de vue se déplace peu à peu, Marcel la regarde "avec la même curiosité qu'[il] aurait[e] eue à regarder un grand peintre donner des

coups de pinceaux", et lorsqu'elle le salue "c'était comme si elle eût exécuté pour moi, en y ajoutant une dédicace, un lavis qui était un chef-d'oeuvre"(64).

Puis un brusque retour à son rêve d'enfance se dévoile encore: "elle me faisait penser à quelque sainte des premiers âges chrétiens"(65). On se rappelle que, dans "Combray", Madame de Guermantes est d'abord évoquée par le personnage de Geneviève de Brabant qui, sans être sainte, apparaît comme une "martyre", ce qui la rapproche d'un autre personnage de La légende dorée, Sainte Ursule que l'on retrouvera à Venise dans un tableau de Carpaccio et qui rappelle à Marcel sa propre mère. Ces deux Saintes appartiennent aux "premiers âges chrétiens", à ces origines sans cesse évoquées. Marcel est attiré par ces deux figures féminines parce qu'elles se situent dans un temps reculé, le début du Moyen-Age, mais aussi parce qu'elles symbolisent en quelque sorte le martyre, cette étape ultime par laquelle elles ont dû passer pour atteindre la Sainteté. Certes, ces deux femmes diffèrent l'une de l'autre --l'une est vierge l'autre pas-- mais elles évoquent toutes deux la figure maternelle, celle qui peut créer. Rappelons que dès les premières pages de la Recherche, le narrateur met en scène un rêve (66) qui évoque la création du monde dans la Genèse: "comme Eve naquit d'une côte d'Adam [...]". Si ce

songe de Marcel relate la création de l'homme et de la femme, il évoque aussi le plaisir sexuel ("une femme naissait d'une fausse position de ma cuisse") qui se conclue par la métaphore du voyage: "la retrouver, comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée". Chez Marcel, la création de l'Oeuvre passe par le désir issu d'un temps originel, en deça de la naissance, "hors du temps". Par la suite, Marcel ne voulant pas imposer sa vue à une telle femme, conclue tout de même que "la rue est à tout le monde". Et il écrit encore: "la rue populeuse souvent mouillée de pluie, et qui devenait précieuse comme est parfois la rue dans les vieilles cités de l'Italie". Cette constatation ramène le "chef-d'oeuvre" à une dimension plus humaine, moins magnifiée, à "la splendide gratuité des grands chefs-d'oeuvre"(67).

Il semble que cette longue digression tente d'ouvrir une avenue au rêve, car c'est dans cet état d'esprit que Marcel se retrouve à la toute première scène, en dormeur qui a du mal à s'assoupir. Un premier "somme" précède le rêve de Venise. Marcel rêve qu'il raconte à des amis qu'il croit qu'il ne dort pas! Comme si le rêve qui va suivre n'en était pas véritablement un. Cette perspective n'est pas totalement à dédaigner, puisque chez Proust la frontière entre le rêve et la réalité est pratiquement

inexistante. En effet, ce rêve synthétise les désirs de voyages de Marcel, mais comme le signale Daniela De Agostini, il se présente sous forme de "mise en abîme" de "la conception proustienne de la création artistique"(68). D'une manière plus évidente encore, ce rêve se pose comme une réelle mise en abyme du séjour à Venise, toutes ses principales composantes s'y retrouvent. Il annonce, de manière succincte et sans retrancher aucun élément essentiel, le voyage à venir. Il se présente comme un condensé du séjour véritable. C'est tout le *projet* du voyage à Venise (et non seulement le songe lui-même) qui témoigne de la "conception proustienne de la création artistique", il est la figure par excellence de *l'élaboration du Livre*.

Ce qui déclenche le récit du rêve, c'est l'épisode des promenades matinales de Madame de Guermantes, la Femme-chef-d'oeuvre mais aussi la Sainte des origines. Tous ces éléments précurseurs du rêve font partie des éléments *surdéterminés* de la Recherche. Tout comme le rêve lui-même, tout ce qui le transforme n'est qu'un *effet* de l'écriture. Avant de répertorier les grands *moments* du rêve de Venise, laissons à Daniela De Agostini le soin de le résumer:

"La structure du rêve est donc constituée par un déplacement aux profondeurs du moi intérieur; par une condensation (ou synthèse) des impressions originaires; et par une régression vers ce qui avait été oublié, refoulé: le réveil est comparé à une résurrection, telle que celle de l'âme après

la mort."(69)

C'est cet "oubli" (oubli de la mer-mère) qui fait de Venise le lieu même du désir où la Femme est présentée comme le chef-d'oeuvre du Moyen Age, moment historique privilégié entre tous par le narrateur.

Le récit du rêve (70) s'ouvre sur cette ambiguïté propre au sommeil qui caractérise les problèmes de "perception" visuelle, Marcel ne distinguant d'abord que des "ombres": "une dernière note de lumière" sera perçue grâce à "l'effet de quelque pédale optique". Cette mise en scène du rêve est quelque peu vague et flottante. Ces "ombres", palais vénitiens "déroulés comme à tout jamais en velours plus noir sur le gris crépusculaire des eaux", ne sont pas sans rappeler le "velours rouge clair" de la robe de Madame de Guermantes. Proust a choisi d'illustrer le vague de ces "ombres" par le souvenir de son séjour à Venise qui, dans la chronologie du texte n'a pas encore eu lieu. C'est un effet de la réminiscence qui déclenchera le récit du rêve. Le rêve se présente lui-même comme la synthèse du désir du narrateur, et ce, par les éléments déjà répertoriés dans "Noms de pays: le nom", à savoir, le "paysage marin" et le "passé médiéval". Ces deux données récurrentes de la thématique proustienne du voyage pourrait aussi nous laisser entrevoir dans ce rêve le désir de Balbec (71), si ce

n'était de cette assertion que l'on rencontre au début du texte: "Ainsi plus tard, à Venise (...)". Toute la suite du texte nous ramène chez la Sérénissime: "une cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés (...). Un bras de mer divisait en deux la ville(...)". Ce n'est plus de Balbec dont il s'agit, mais de Venise et du Grand Canal. Ce ne sera que dans la ville imaginaire qu'il lui deviendra possible de "remonter le cours des âges", d'accomplir ce retour sur soi, à l'origine, au *foyer* (72), nécessaire retour qui définit le voyage en tant que mode spécifique de déplacement dans l'espace. C'est la ville rêvée qui lui permettra d'établir cette relation déjà évoquée entre l'art et la nature: "la nature avait appris l'art, (...) la mer était devenue gothique". Source du désir du rêve, c'est elle encore qui lui permettra d'"aborder à l'impossible". Dans son étude des avant-textes, De Agostini suggère une interprétation de cette quête de l'"impossible". Voici ce qui se trouve dans le Cahier 29:

"Ce n'était plus si je voulais partir pour Venise pour aller vivre dans un nom, mais dans un souvenir, et dont la réalité était forcément différente. *Partir pour* <Aller à> Venise c'était *pour moi* entrer dans cette vision que ce nom mettait dans mon esprit et qui n'était qu'un souvenir (...)"(73).

Le désir du voyage est ici déclenché par le souvenir, par ce qui a déjà été vécu, par un retour à l'origine. Mais cet après-coup ne peut être recréé que par l'écriture. Puis le récit du rêve se termine par un sentiment d'inquiétante

étrangeté qui, selon Marcel, serait "le propre de ce qu'on imagine en dormant (...) de paraître, bien qu'étant nouveau, familier". Ce même sentiment sera présent dès l'ouverture du séjour à Venise où Combray (le "familier") et Venise (le "nouveau") s'interpelleront sans cesse. Cet effet qui aurait dû faire douter Marcel de la véracité de ce rêve l'amène plutôt à constater sa récurrence: "Je m'aperçus au contraire que je faisais en effet souvent ce rêve."

Ce "rêve" se présente en effet comme une synthèse du voyage à Venise, les grands *moments* y sont déjà esquissés, le séjour lui-même, que l'on retrouve dans Albertine disparue ne servira qu'à étoffer la vision de Venise et non pas à la modifier. De fait, chez Proust aucune distinction n'existe entre l'univers onirique et la réalité. Ils se présentent tous deux comme les deux "côtés" de l'Oeuvre qui vont bientôt se réunir pour ne former qu'un seul Livre. Les éléments constitutifs de ce rêve relèvent de la surdétermination: "La surdétermination est l'effet du travail de condensation. Elle ne se traduit pas seulement au niveau des éléments isolés du rêve; le rêve dans son entier peut être surdéterminé." (74) Cette récurrence d'un même ensemble de données se produit lorsque le rêve refait surface.

I.3 Le voyage sans Albertine: la quête

Un des aspects que l'on ne peut dissocier de la thématique proustienne du voyage, c'est l'amour. En effet, il semble que chez Proust ces deux éléments soient intimement liés. Nous n'avons qu'à rappeler que le voyage à Venise commence comme celui de Balbec: à un moment où Marcel éprouve de l'indifférence pour la femme aimée. De fait, c'est lors du premier voyage à Balbec que Marcel devient amoureux d'Albertine et le second séjour est effectué dans le but de rencontrer la femme de chambre de Madame Putbus. Une corrélation s'établit chez le narrateur de la Recherche entre la possession d'un lieu et la possession d'un corps féminin:

"si j'imaginais toujours autour de la femme que j'aimais, les lieux que je désirais le plus alors, (...) ce n'était pas par le hasard d'une simple association de pensée; non, c'est que mes rêves de voyage et d'amour n'étaient que des moments -- que je sépare artificiellement aujourd'hui comme si je pratiquais des sections à des hauteurs différentes d'un jet d'eau irisé et en apparence immobile -- dans un même et inflexible jaillissement de toutes les forces de ma vie."(75)

De même, Marcel devient amoureux de Gilberte alors qu'il s' imagine visitant avec elle et Bergotte les cathédrales de France. De même, tout le premier épisode de Balbec peut se lire comme le lieu de la naissance de l'amour de Marcel pour Albertine. Plus encore, la femme aimée sera toujours représentée dans l'univers d'un lieu particulier, qui lui

est propre :

"Je ne sais trop si c'était le désir de Balbec ou [d'Albertine] qui s'emparait de moi alors, peut-être le désir d'elle était lui-même une forme paresseuse, lâche et incomplète de posséder Balbec, comme si posséder matériellement une chose, faire sa résidence d'une ville, équivalait à la posséder spirituellement." (76)

Le voyage et l'amour se présentent donc chez Proust, en tant qu'expression d'un désir de connaissance, comme le besoin de retrouver l'essence des choses et de la femme (77). Si l'amour et le voyage représentent des modes de recherche de la vérité, il semble que cette entreprise sera vouée à l'échec aussi longtemps que Marcel tentera de connaître les femmes et les lieux artificiellement, c'est-à-dire du *dehors*.

Si le lieu que Marcel associe avec la femme aimée apparaît comme un moyen de découvrir l'univers de l'autre (78), qu'en est-il d'Albertine et de Venise? Pour répondre à cette question, il nous faut proposer que la Prisonnière est scandé par une constante alternance: d'une part Marcel hésite à croire en la fidélité d'Albertine et à la durabilité de leur liaison, d'autre part il se refuse à l'épouser, à perdre sa liberté, à renoncer ainsi au voyage à Venise: "J'aurais voulu dès ma guérison partir pour Venise; mais comment le faire si j'épousais Albertine, moi si jaloux d'elle que, même à Paris, dès que je me décidais à bouger,

c'était pour sortir avec elle?"(79). Dans cette perspective, le voyage et l'amour deviennent deux thèmes tout à fait inconciliables chez Proust.

Il peut sembler paradoxal d'affirmer, à la suite de notre introduction sur l'amour et le voyage, que ces deux thèmes s'opposent, alors qu'ils s'interpellent sans cesse, l'un ramenant inévitablement l'autre. Ainsi, dans la Prisonnière, Venise est omniprésente et rappelle toujours à Marcel l'impossibilité de s'y rendre à cause d'Albertine. On note de manière récurrente des phrases telles: "Je crois que ce jour-là, j'allais décider notre séparation et partir pour Venise."(80) Mais dès qu'il pressent que ce serait Albertine qui pourrait le quitter, il renonce tout à fait à ce projet. Malgré tout, le besoin de partir devient impérieux et nécessaire, le même désir de Venise renaît, identique:

"(...)ce nom que je venais de me dire:"Venise", un printemps décanté, qui est réduit à son essence, [...] voilà ce que je voulais, de ce même désir qui jadis, quand j'étais enfant, dans l'ardeur même du départ, avait prisé en moi la force de partir: me trouver face à face avec mes imaginations vénitiennes"(81).

La suite du texte nous conduit à la décision finale de Marcel: "Oui, il fallait partir, c'était le moment." A cet inexorable besoin de partir succédera un revirement soudain: c'est Albertine qui est partie.

A ce titre, ce qui étonne dans ces pages de la Prisonnière, c'est cette dichotomie qui existe entre l'amour et le voyage. On se demande, comme pour Swann, pour quelle raison l'amour empêche la réalisation du voyage? Pourquoi ces deux thèmes seraient-ils inconciliables chez Proust? Un élément de réponse nous est livré alors que Marcel établit un *répertoire* de ses désirs:

"Peut-être l'habitude que j'avais prise de garder au fond de moi certains désirs [...], désirs de belles femmes de chambre, et particulièrement celle de Mme Putbus, désir d'aller à la campagne au début du printemps revoir les aubépines, des pommiers en fleur, des tempêtes, désir de Venise, désir de me mettre au travail, désir de mener la vie de tout le monde, peut-être l'habitude de conserver en moi, sans assouvissement, tous ces désirs, en me contentant de la promesse faite à moi-même de ne pas oublier de les satisfaire un jour"(82).

Il ne faut pas voir en cette procrastination l'élément révélateur de ce lien ambigu entre l'amour et le voyage. Cette accumulation de désirs stipule qu'ils seront tous satisfaits, mais un à un. Notons que la surdétermination de ces désirs nous rappelle qu'ils sont issus des désirs infantiles de Marcel et qu'ils ne sont pas multiples mais bien uniques. Ainsi, l'assouvissement de ce désir de voyage ne peut se faire qu'en l'appréhendant comme une oeuvre d'art, par petits pans. A la veille du départ d'Albertine, Marcel pourra confondre une seule fois les deux "côtés" de son

désir: "Je l'embrassai alors une seconde fois, serrant contre mon coeur l'azur miroitant et doré du Grand Canal et les oiseaux accouplés, symbole de mort et de résurrection"(83). Ce dernier baiser donné à Albertine est révélateur. Il annonce la fin de leur liaison mais aussi la mort prochaine d'Albertine ainsi que l'atmosphère funèbre dans laquelle se déroulera le séjour à Venise.

Il ne faudrait pas établir de liens trop hâtifs entre les divers éléments de la psychologie du narrateur quant à ces deux thèmes que nous venons d'étudier. Certes, toute la psychologie amoureuse, chez Proust, gravite autour de la jalousie. On pourrait voir là bien des indications concernant la résolution de Marcel d'effectuer son voyage sans Albertine. En fait, il n'a jamais eu l'intention de l'y emmener. Mais au tout début de Albertine disparue, alors que Marcel apprend la mort d'Albertine, son chagrin s'estompe rapidement et le désir de voyager surgit à nouveau.

Notes du chapitre I

- (1) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 3-4. Toutes nos références de A la recherche du temps perdu proviennent de la nouvelle édition en quatre volumes de la Pléiade (1987) publiée et annotée sous la direction de Jean-Yves Tadié.
- (2) Ibid., p. 4.
- (3) Lors du premier séjour à Balbec, il écrira: "Mon voyage à Balbec fut comme la première sortie d'un convalescent qui n'attendait plus qu'elle pour s'apercevoir qu'il est guéri." A l'ombre des jeunes filles en fleurs, T.2, p. 5.
- (4) Claudine Quémard, "Rêveries onomastiques proustiennes à la lumière des avant-textes", Essais de critique génétique, Paris, Flammarion, 1979, p. 72.
- (5) Ibid., pp. 82-83
- (6) Ibid., p. 81.
- (7) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 380.
- (8) A l'instar de Roland Barthes dans "Proust et les noms", Le degré zéro de l'écriture. Nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, nous désignerons ainsi le nom propre.
- (9) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 383.
- (10) P.V. Zima, "Invitation au voyage", Le désir du mythe, Paris, Nizet, 1973, p. 134.
- (11) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 376.
- (12) Ibid..
- (13) "le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence", Roland Barthes, op. cit., p. 124.
- (14) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 9.
- (15) Ibid., p. 378.
- (16) Ibid., p. 380.
- (17) Le Côté de Guermantes 1., T.2, p. 313.

- (18) Ibid., p. 314.
- (19) Ibid., p. 19.
- (20) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 377.
- (21) Albertine disparue, T.4, p. 208.
- (22) A l'ombre des jeunes filles en fleurs, T.2, p. 255.
- (23) Voir à ce sujet Mircea Eliade, "Prestige magique des origines", Aspects du mythe, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1963, pp. 33-54.
- (24) Le Côté de Guermantes II, T.2, p. 712.
- (25) La Prisonnière, T.3, p. 692.
- (26) A l'ombre des jeunes filles en fleurs, T.2, p. 259.
C'est moi qui souligne.
- (27) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 129.
- (28) Ibid., p. 255.
- (29) Jean-Pierre Richard, Proust et le monde sensible, Paris, Seuil, 1974, p. 128.
- (30) Le Côté de Guermantes, T.2, p. 680.
- (31) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 378.
- (32) Ibid., p. 379.
- (33) Ibid., p. 380.
- (34) Voir à ce sujet l'article de C. Quémar, op. cit., où elle démontre, en ce qui a trait aux noms bretons, que ce sont surtout les "composantes matérielles" du nom, tels l'homophonie et l'assonance, qui jouent dans la rêverie proustienne.
- (35) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 380.
- (36) Ibid..
- (37) Ibid., p. 382.
- (38) Ibid., p. 381.
- (39) Maurice Blanchot, Le livre à venir, Paris, Gallimard,

1959.

- (40) Du Côté de chez Swann, t.1, p. 383. C'est moi qui souligne.
- (41) Ibid., p. 382.
- (42) Ibid., p. 40.
- (43) P.V. Zima, op.cit., p. 134.
- (44) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 384. C'est moi qui souligne.
- (45) Albertine disparue, T.4, p. 202.
- (46) Mircea Eliade, op.cit., p. 48.
- (47) Ibid., p. 52.
- (48) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 384.
- (49) Ibid., p. 288.
- (50) Ibid., p. 290.
- (51) Ibid., p. 133.
- (52) Ibid., p. 367.
- (53) Ibid., p. 385.
- (54) Ibid..
- (55) Ibid..
- (56) Ibid..
- (57) Ibid., p. 386.
- (58) Ibid..
- (59) Mircea Eliade, op.cit., p. 43.
- (60) Silvio Fanti, L'homme en micropsychanalyse, Paris, Denoël-Gonthier, 1981, p. 47.
- (61) Du Côté de Guermantes I, T.2, p. 442.
- (62) le Temps retrouvé, T.4, p. 611.
- (63) Du Côté de Guermantes, T.2, p. 442.

- (64) Ibid., p. 443.
- (65) Ibid..
- (66) Du Côté de chez Swann, T.1, pp. 4-5.
- (67) Ibid..
- (68) Daniela De Agostini, "L'écriture du rêve dans A la recherche du temps perdu", Etudes proustiennes, no 5, Paris, Gallimard, 1984, p. 196.
- (69) Ibid., p. 199.
- (70) Du Côté de Guermantes I, T.2, p. 444.
- (71) Une des variantes du texte présenté dans la Pléiade démontre que c'était d'abord de Balbec dont il était question dans ce songe: "ce que mon imagination avait souvent cherché pendant la veille à se représenter du paysage marin de Balbec et à la fois de son passé médiéval". Le Côté de Guermantes I, T.2, "Notes et variantes", p.1595.
- (72) Normand Doiron, "L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique.", Poétique, février 1988, Seuil, pp. 93-94.
- (73) cité par De Agostini, op.cit., p.199, suite à un de ses articles: "Notes sur les cahiers 23, 28, 29", Bulletin des informations proustiennes, no 12, 1981, pp. 67-74.
- (74) J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, P.U.F., 1967, p. 468.

A cette définition de la surdétermination il nous importe d'en indiquer une seconde qui provient de la micropsychanalyse et qui jette un éclairage nouveau sur notre étude par cette notion d'"essai": "n'importe quel détail de la vie psychique ou somatique est un essai se réduisant à un ensemble d'essais eux-mêmes réductibles". Silvio Fanti, Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse, Paris, Buchet-Chastel, 1983, p. 42.
- (75) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 86.
- (76) Le Côté de Guermantes II, T.2, p. 647.
- (77) Voir à ce sujet le chapitre de Patrizia Oppici, "Il

viaggio e l'amore", Proust e il movimento immobile. Il tema del viaggio nelle "Recherche", Pisa, Editrice Liberia Goliardiea, Studi e testi, no 58, 1983, pp. 75-89.

(78) "l'amore è concepito come un "viaggio" nell'universo dell'altro". Ibid, p. 79.

(79) la Prisonnière, T.3, p. 538.

(80) Ibid., p. 616.

(81) Ibid., p. 913.

(82) Ibid., p. 594.

(83) Ibid., p. 900.

CHAPITRE II
LE VOYAGE REEL

2.1 La problématique de Venise

Le mythe de Venise

A la suite de la rêverie sur les Noms, nous avons observé que finalement, plus que Florence, c'est Venise qui suscite fortement le désir de voyage de Marcel. Ainsi, nous nous consacrons maintenant à l'étude du séjour à Venise qui se trouve dans Albertine disparue. Nous avons indiqué, en annexe, un compte rendu des problèmes d'édition que pose ce texte.

Pour débiter, nous avons choisi de nous pencher sur ce que présuppose une ville telle que Venise, tant du point de vue de son histoire que de son caractère mythique dont on ne peut la dissocier. Que ce soient les reliques de Saint-Marc que l'on ramène d'Alexandrie en 828, sa contribution à la quatrième croisade et à la prise de Constantinople en 1204, sa situation géographique privilégiée qui lui permet de commercer partout en Méditerranée et même au Moyen Orient, et d'atteindre son apogée commerciale du XIIIe au XVe siècle, du seul point de vue historique, Venise étonne. La République de Venise sera la dernière, tout juste avant les Etats de l'Eglise, à s'annexer au reste de l'Italie, en

1866 (1). Toujours fière et indépendante, la Sérénissime fascine.

Si son histoire comporte, comme celle de tout autre ville, des moments de gloire et de défaites, Venise est peut-être la seule dont on évoque le déclin et l'évolution dans un même élan. Aucun commentateur ne fait état de Venise sans rappeler la précarité de sa situation et le déclin inévitable vers lequel elle glisse depuis le moment même de son édification. L'unique destin de Venise semble être celui qui la conduit vers la mort: une déchéance marquée par le faste et l'instabilité d'un puissant état reposant sur l'eau. L'isolement de Venise fera d'abord sa force, puis sa décrépitude, car la force des éléments physiques jouent contre elle depuis le début. Le masque à deux visages "El Dubbio"(2) -- celui de la vie et celui de la mort -- déambule les jours de carnaval et fait parti du paysage vénitien sans qu'aucun ne s'en étonne; il est le visage même de la ville. Si la mort marque à ce point la destinée de la ville, c'est qu'on semble percevoir la fragilité de cette ville construite sur les eaux. Ces majestueux palais de marbre qu'on érige sur de frêles pilotis de bois semble être un "défi à la raison et au bon sens"(3). Certes, une ville construite sur les flots, mouvante comme seule la mer peut l'être, et qui atteint une telle

prospérité fait facilement figure de mythe et de légende.

Le mythe de Venise consiste dans le fait d'avoir été bâtie de toutes pièces. Créée par l'Homme soucieux de fonder une nouvelle ville, elle a été érigée sur l'eau et isolée de la terre ferme pour ainsi défier le ciel vers lequel les campaniles et les flèches des nombreuses églises lèvent fièrement la tête. Les îles qui la composent en font un lieu privilégié, à nul autre semblable, et qui frappe tous les voyageurs par son caractère d'"étrangeté"(4), par la puissance de l'artifice. C'est ce qui en fait un lieu magique et, de surcroît, unique.

L'instabilité d'un si magnifique joyau permet au voyageur de rêver, de laisser son imagination se promener et de transformer la ville comme bon lui semble. Une telle création est malléable, les palais se confondent avec l'eau, la vie et la mort s'interpellent. Cette ville, voisine de l'Orient des Mille et une Nuits, des contes de Shéhérazade qui demande un sursis à la mort, a su inspirer bien des auteurs. Beaucoup de Romantiques, ceux que le *Grand Tour* appelait jusqu'en Italie, se sont rendus à Venise. Ils n'ont pas seulement visité la ville mais ils se sont également empressés d'écrire Venise: le voyage romantique n'a

pas tant besoin d'être effectué réellement par un déplacement dans l'espace, que d'être rêvé et créé par l'esprit qui l'anime. Le voyageur romantique se rend moins à Venise pour profiter des musées que pour "jouir d'une atmosphère, d'une lumière que déjà la légende embelli[t]"(5). Plus qu'un plaisir de pure érudition, Venise offre au voyageur l'isolement nécessaire pour qu'il s'arrête un moment; tel Narcisse, le voyageur vénitien peut interroger son image dans le reflet que lui renvoie la ville-miroir. Lors de son dernier séjour à Venise en 1833, Chateaubriand regrette de ne pouvoir y vivre toujours:

"Que ne puis-je m'enfermer dans cette ville en harmonie avec ma destinée, dans cette ville des poètes, où Dante, Pétrarque, Byron passeront? Que ne puis-je achever d'écrire mes Mémoires à la lueur du soleil qui tombe sur ces pages."(6)

De même, Théophile Gautier, Musset, George Sand, Stendhal, Taine ont longuement chanté Venise.

Peu après, Barrès réussit, malgré son égotisme et sa sensibilité presque essentiellement intellectuelle, à élaborer les prémices du "culte du moi" en établissant un parallèle avec Venise: "Je ne suis qu'un long développement de mon Etre; de même que la Venise de cette époque n'est qu'un instant de l'Ame vénitienne. Mon Etre et l'Etre de Venise sont illimités."(7) Si l'éternité -- dans laquelle le personnage barrésien et Venise s'inscrivent -- peut se lire

comme un refuge, elle devient aussi le lieu de tous les possibles. Chez Barrès, la démarche intellectuelle s'allie à la *création* de la ville: "Venise, me dis-je, fut bâtie sur les lagunes par un groupe d'hommes jaloux de leur indépendance (...). Ainsi le premier trait de ma vie intellectuelle est de fuir les Barbares (...); je me veux homme libre." (8) De même, le héros de La mort à Venise, Gustav d'Aschenbach partira à Venise pour retrouver un peu de repos mais aussi un lieu où il puisse trouver un miroir pour son âme. Il y rencontrera la Beauté en même temps que la mort. Le voyage à Venise peut se lire, chez Barrès et Mann, comme une quête de soi. Une quête rendue possible parce que cette ville se situe *hors du temps* et se dévoile comme "une vaste mémoire" (9). S'il est vrai que "toute ville, plus encore si elle est chargée d'histoire, est déjà texte, c'est-à-dire signe, hiéroglyphe, symbole" (10), alors Venise, destination plus que toute autre idéale dans la littérature romantique de voyage, fait partie d'un large réseau intertextuel et elle contient la mémoire de tous les autres textes.

L'influence de Ruskin

Chez Proust, outre cette filiation avec les Romantiques français, le désir de Venise se concrétise lors de la *période ruskinienne* (1899-1906). Au printemps de 1900, Proust effectue avec sa mère un premier voyage à Venise avec comme guide les Pierres de Venise de John Ruskin. Nous désirons à notre tour nous pencher sur cet ouvrage de l'esthéticien anglais, non pour en retracer les impressions vénitiennes, ni même pour l'opposer à Proust -- bien d'autres l'ont fait (11) -- mais plutôt pour jeter les bases de l'esthétique vénitienne décrite par Proust. Bien que ce dernier se soit souvent opposé à Ruskin -- notamment en ce qui a trait à "la prééminence du sentiment religieux sur le sentiment esthétique" dans la pensée de Ruskin (12) --, celui-ci demeure pour Proust un *maître* et, à bien des égards, le séjour à Venise de la Recherche en est fortement inspiré (13). Ainsi, malgré les divergences d'opinions, Proust notera dans sa préface à sa traduction de Sésame et les lys de Ruskin:

"Tant que la lecture est pour nous l'initiatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer, son rôle dans notre vie est salutaire." (14)

Dans un tel contexte, notre lecture des Pierres de Venise aura comme but de démontrer les sources du *pèlerinage ruskinien* de Proust -- la lecture de Ruskin agissant chez Proust

tel le gond du "Sésame, ouvre-toi!" -- et aussi de proposer une première lecture du séjour à Venise du narrateur de A la recherche du temps perdu.

Lorsqu'on connaît l'érudition de Marcel Proust en matière d'histoire de l'Art, on serait tenté de laisser là, lorsqu'on étudie l'esthétique qu'il propose dans la Recherche, toutes références extérieures à sa propre expérience vénitienne. La lecture de l'ouvrage de Ruskin éclairent néanmoins notre compréhension du séjour de Marcel à Venise. Il faut par ailleurs insister sur le fait que c'est Proust qui a lu Ruskin, mais que c'est la visite à Venise du narrateur de la Recherche qui nous préoccupe maintenant. Nous ne voudrions pas confondre la biographie et le roman, et ce, même si dans la vie de l'auteur quelques éléments dont nous ne pouvons faire l'économie éclairent notre propos. Ainsi, nous verrons que la lecture de Ruskin a largement influencé Proust dans ses descriptions de Venise. Dès le premier chapitre, Ruskin démontre, comme bien d'autres commentateurs de Venise, qu'au moment où il écrit cet ouvrage -- le premier tome est publié en 1851 --, Venise se situe dans "la dernière période de son déclin". Voilà la première image que Ruskin évoque de Venise. C'est d'ailleurs celle qui prévaudra tout au long de sa présentation, même si elle soutient un paradoxe: Ruskin apparaît à la fois comme un amant

de la Sérénissime et comme son détracteur. On apprend qu'il y a effectué plusieurs voyages, arpentant la ville avec acharnement, faisant de nombreux croquis des plus petits détails architecturaux pour aboutir à une réelle *connaissance* de la ville. Mais son plus grand souci semble être de fixer dans le Temps le moment de sa chute. Le projet de cet ouvrage sur Venise est de "tracer son image avant qu'elle ne se perde à jamais" et d'en tirer un "enseignement"(15); le dessein de Ruskin reposant toujours sur des bases morales. Si la mort est un des thèmes récurrents dans la littérature qui traite de Venise, il faut noter que chez Ruskin, c'est la mort de la ville elle-même qui est dépeinte.

Laissons cependant de côté tous les arguments tirés de la vie politique et de la vie "morale" de Venise, qui sont avancés en vue de donner la preuve de son déclin. Nous préférons nous consacrer aux seules données esthétiques que nous livre Ruskin, puisque ce sont elles qui ont marqué l'oeuvre de Proust. En effet, ce que nous considérons comme la thèse fondamentale des Pierres de Venise, c'est la suprématie de l'art gothique sur l'art de la Renaissance. Ruskin rappellera sans cesse que le déclin de Venise se situe au moment de la chute du gothique. Son ouvrage intente un long *procès* à l'art de la Renaissance. C'est ainsi qu'il émet

des affirmations telles: "l'art pernicieux de la Renaissance"(16) serait "d'essence grossière"(17) et porterait en lui "un germe de mort"(18). De même, Francis Claudon, dans son ouvrage sur le Voyage romantique, indique que l'âge d'or de la Sérénissime se situe au Moyen Age, soit du IXe au XIIIe siècle (19). A ce moment, souligne Ruskin, Venise aurait produit ses plus belles oeuvres architecturales -- seule l'architecture sert l'argumentation de Ruskin.

Ruskin reproche au style de la Renaissance "d'exiger la perfection en toute chose"(20), de posséder des "connaissances approfondies"(21), bref, son "mauvais esprit"(22). L'ultime reproche de Ruskin concerne le "savoir", cette nouvelle union de l'art et de la science. Ruskin ne recherche pas un art qui imite la nature mais un art qui réussit à "fixer ce qui est flottant, [à] éclairer ce qui est incompréhensible". Il souligne que "pour le reste nous pouvons le contempler nous-même dans la nature"(23). Nous nous rapprochons peu à peu de la pensée de Proust et de son désir de "fixer ce qui est flottant". Pour éclairer son propos, Ruskin présente Giotto, Angelico, Pisano, en tant que "gens simples et ignorants". Il est évident que ce n'était pas ainsi que Proust percevait l'auteur des fresques de l'Arena de Padoue. Par contre, on peut concevoir que Proust, au

même titre que Ruskin, admirait cette manière qu'avait Giotto de représenter "naturellement" les sujets de ses oeuvres et qu'il partageait aussi ce besoin de contemplation que procure l'art gothique. En ce sens, rappelons que chez Marcel la visite des grandes cathédrales répond au besoin d'effectuer un pèlerinage, non pas au sens religieux du terme, mais au sens d'un parcours obligé de sa *passion* pour les oeuvres d'art, un parcours à l'image même de son désir.

Dès lors, on comprendra que ce que Ruskin apprécie dans le style gothique c'est, en quelque sorte, sa "pureté", et par opposition à l'art de la Renaissance, sa rigueur. Ruskin admire dans le gothique la "rudesse d'exécution", les matériaux plus "vulgaires" et les "petites fenêtres irrégulières"(24). Notons que toutes ces descriptions de fenêtres seront reprises presque telles quelles par Proust. Le chapitre qui clôt cet ouvrage est consacré à "l'art des tombeaux" et Ruskin souligne que c'est là que "la perfection du style gothique était atteinte"(25). Il note aussi que c'est à la suite du déclin de la période gothique, soit après 1301, que la chute de Venise survient. Tout ce qui a trait à la mort exerce sur Ruskin une grande fascination, il en fait presque le sujet de son livre.

Bien plus que dans le désir de fixer dans le temps le véritable déclin de Venise, c'est dans la précision de Ruskin à décrire les plus beaux éléments architecturaux de la ville qu'il faut voir l'influence de ce sévère esthéticien anglais sur Proust. Pour ces deux hommes, le gothique témoigne de l'acharnement au travail des ouvriers désireux d'ériger les plus belles cathédrales. Pour Ruskin, l'esprit de la Renaissance en est un de *pure imitation*, rivalisant avec des techniques et des compétences plus perfectionnées que celles de l'âge gothique mais sans y apporter plus de "pureté". Il faut lire ces pages où Ruskin décrit l'arrivée à Venise pour comprendre que Proust a pu ainsi adhérer à ses rigoureux postulats esthétiques. Cette description de la mer qui "a la sombre vigueur des vagues du Nord", cet "étrange aspect des tours et des murs qui semblaient sortir du milieu de la mer immense" et "le charme illusoire de cet admirable et étrange décor"(26) dépeignent le caractère d'"étrangeté" que revêt aussi le séjour à Venise de la Recherche. Le commentaire sur l'influence du style byzantin annonce l'importance de ce *portrait* où Marcel verra sa mère encadrée par une fenêtre "à demi-arabe":

"(...) il [est] difficile de distinguer les ogives arabes de celles qui semblent avoir été construites au temps de ce gothique primitif. (...) un gothique riche, généreux, entièrement original, dérivé du vénitien-arabe, dont le trait spécial fut adopté par les formes arabes: la légère décoration ajourée."(27)

En pareil cas, l'oeuvre de Ruskin fait office de pures

citations chez Proust. L'influence est trop directe pour que nous la négligions. Mais plus que cette "primauté absolue de l'art" et cet "élitisme" (28), par lesquels on peut certes rapprocher ces deux hommes, c'est le retour nécessaire au passé, la nostalgie d'un temps mythique et "oublié" qui les lie le plus profondément.

Giotto et Carpaccio

La Venise de Proust oscillera elle aussi entre deux pôles de l'histoire de l'art: le gothique et la Renaissance. Les désirs de voyages de Marcel, quant à eux, se caractérisent par un appel à l'âge gothique. L'art italien se voit souvent associé à ce courant artistique qui porte le nom plus évocateur de "Renaissance", le Moyen Age faisant toujours figure d'époque plus *noire*. Depuis déjà quelques temps, certaines études (29) révèlent pourtant que la démarcation qui opposait ces deux époques se fait, somme toute, assez ténue. De la même manière, lors du séjour à Venise, ces deux époques, tout comme les deux "côtés" de l'oeuvre proustienne, s'enchevêtrent. Il nous faut souligner qu'à Venise, on note aussi l'influence de l'art byzantin, cet art oriental étant caractérisé par sa pérennité.

Pour mieux illustrer notre propos, rappelons l'exemple de ce peintre admiré de Marcel et qui, bien qu'il soit florentin, se situe à la jonction de ces deux styles artistiques: Giotto. Il faut se rappeler que l'apport de Giotto en histoire de l'art fut de retrancher à l'art byzantin la rigidité qu'il conservait dans la forme. De fait, il s'attacha à rendre par la peinture les travaux des sculpteurs. Grâce à son travail sur les modèles de l'art byzantin, Giotto conféra à l'art italien le pouvoir d'effacer la démarcation qui existait jusque là entre sculpture et peinture, et ce, par la redécouverte de l'art hellénistique que l'Occident avait tout a fait oublié. C'est surtout par l'application du modelé et des ombres et par sa connaissance de la perspective (moins *technique* qu'au Quattrocento, mais c'est chez lui que l'on note les premiers efforts en ce sens) que Giotto a réussi à se démarquer de ses contemporains. Ses "Vices" et "Vertus" de Padoue (1306) témoignent de sa maîtrise dans l'illusion de la ronde-bosse, créant ainsi de la profondeur dans le tableau. Le souci de l'artiste n'était pas de faire preuve d'une plus grande virtuosité mais bien de rendre ses oeuvres plus vivantes, d'apporter aux tableaux et aux fresques plus de profondeur et d'émotion. De plus, il est intéressant de noter que la renommée de Giotto fit de lui un des premiers artistes à signer ses

oeuvres (30). Il est donc entré dans l'Histoire à cause de la pérennité de ses oeuvres mais aussi parce qu'on a pu le nommer et ainsi se souvenir de l'homme.

Carpaccio, cet autre peintre présent dans A la recherche du temps perdu est, quant à lui, directement ancré dans la Renaissance italienne. Mais en un sens, il ne se distingue pas tout à fait de Giotto:

"Carpaccio est le dernier poète de l'humanisme que le Cinquecento va emporter dans sa grande vague de naturalisme. (...) si les uns ouvrent la voie au naturalisme de Titien, la vision poétique de Carpaccio est d'un domaine plus secret, où les formes tendent à se réaliser en des images de réalisation abstraite, en des symboles que seule notre sensibilité contemporaine pouvait véritablement comprendre".(31)

C'est en leur qualité de poètes que ces deux artistes se ressemblent. Leur manière de placer dans un même espace deux ou trois actions différentes, et leur souci du détail font de leurs tableaux un espace vivant et vibrant. L'espace que l'on retrouve dans la Légende de Sainte-Ursule évoquée par Proust rappelle ce même espace vénitien de la Recherche, c'est-à-dire un lieu créé de toutes pièces, non pas une copie du monde, de la "nature", mais plutôt une fenêtre ouverte sur l'univers toujours en métamorphose. On note une unité d'espace qui fait fi de l'unité de temps. C'est le traitement spatial qui nous étonne dans la Sainte-Ursule. Tout comme dans la Venise de Proust, on a

l'impression de se déplacer dans la ville -- c'est toujours Venise qui est représentée dans cette série de fresques de l'artiste (32) -- comme dans un labyrinthe. Venise peut certes nous apparaître ainsi mais il semble plutôt que ce soit l'"oeil" de l'artiste (le peintre ou l'écrivain) qui nous offre ce point de vue unique, celui de la perspective linéaire. De plus, une des caractéristiques de Carpaccio était, par sa préoccupation de la lumière, d'atténuer le contour des figures. A la manière de Léonard, il utilise le *sfumato*, c'est-à-dire qu'il fait disparaître cette ligne noire qui cernait les figures. Ce qui est aussi représenté dans la Légende de Sainte Ursule, c'est une image de Venise plus fantaisiste, aux couleurs chatoyantes, où le spectateur est témoin d'une activité débordante, où la ville revêt quelque chose de magique (33). C'est donc une Venise transposée, comme celle de Proust, "selon un mode entièrement différent et plus riche"(34).

2.2 La construction de la ville: les promenades

Les seuls moments où Marcel nous présente véritablement Venise, en tant que lieu réel, c'est lors des promenades qu'il effectue dans la ville. Les deux plus importantes sont celles qu'il fait seul. Il en fera deux autres avec la mère, une qui les conduira au baptistère et dont nous reparlerons plus loin, et une autre plutôt brève qui évoque la grand-mère.

La première promenade: pénétration de la ville

La première promenade débute à la suite d'une longue digression faite sur une fenêtre, où il est question de l'image, plutôt équivoque, de la mère (35). Marcel nous indique que lorsqu'il ne sort pas avec sa mère, il part à la recherche "de ces femmes du peuple (...), les petites ouvrières aux grands châles noirs à franges que rien ne [l']empêchait d'aimer, parce qu'['il] avai[t] en grande partie oublié Albertine"(36). Tout comme Swann, Marcel est attiré par les femmes de milieu populaire. Rappelons qu'au début de ses amours avec Odette, Swann rendait visite à une

ouvrière avant d'aller rejoindre Odette chez les Verdurin: "préférant infiniment à celle d'Odette la beauté d'une petite ouvrière fraîche et bouffie comme une rose et dont il était épris"(37). Cet attrait est caractéristique de tous les personnages proustiens qui entretiennent des relations illicites. Mais c'est surtout à Albertine que Marcel fait ici allusion. Lorsqu'il n'est pas avec sa mère, Marcel cherche d'autres femmes à aimer. Des femmes qui portent, tout comme elle dans la scène au baptistère, un châle qui lui couvrira les épaules. Mais "cette recherche passionnée qu'[il] faisai[t] des Vénitienes"(38) dans le but d'y retrouver un peu d'Albertine se conclue finalement comme le véritable moment de l'"oubli".

La promenade se fait en gondole, dans ce cercueil noir conduit par la "main mystérieuse d'un génie" qui le mène dans cette "ville d'Orient"(39). Cette recherche des femmes est laissée en plan jusqu'à ce que, quelques pages plus loin, il s'interroge sur la possibilité de ressentir à nouveau son amour pour Albertine et sur les caractéristiques de ses désirs. Cette "main mystérieuse" le conduira tout au coeur de la ville. Elle "pratiquer[a] un chemin, creusé en plein coeur d'un quartier qu[e les canaux] divisaient en écartant à peine (...) les hautes maisons" et qui lui fait découvrir de "petites fenêtres mauresques". La route ainsi

pratiquée sur les eaux de Venise lui offre une ville "défrichée". Marcel note que sans ce "chemin", "les pauvres maisons (...) eussent (...) formé un tout compact" et qu'"aucune place n'avait été réservée"(40). Ainsi, Venise, contrairement au Nom de Parme ("mauve, lisse, *compact* et doux"), est la ville que l'on peut pénétrer, comme la coquille de la madeleine -- n'est-elle pas une petite coquille Saint-Jacques de laquelle Vénus s'est échappée (41) -- on peut la décortiquer, en extraire tout ce qu'elle contient et la *manger*.

Cette promenade en gondole illustre l'appropriation de la ville par Marcel, la visite à l'intérieur de Venise, l'"exploration-pénétration du corps de la Mère, affirm[ant] la présence du corps" souligne Brian Duren (42). Mais l'image qui persiste, celle de ce "mince sillon arbitrairement tracé" qui ouvre "la percée du canal"(43) permet à Marcel un passage à l'intérieur de la ville convoitée. La ville se dévoile, Vénus apparaît enfin mais sans qu'on la nomme. La découverte que Marcel fera dans ces "quartiers populeux" sera celle d'"un monument plus beau (...) comme une surprise dans une boîte". Il y découvrira "un petit temple d'ivoire (...) un peu dépaycé parmi les choses usuelles"(44). Cette boîte qui symbolise le sexe féminin étonne le narrateur qui se promène sur cette ville mouillée

("une ville inondée") et le ravit tout à la fois, l'emporte avec violence et enthousiasme. Il se laisse conduire par une "main mystérieuse" sur les flots de cette ville au visage féminin et découvre une "surprise", un plaisir à la suite de cette "exploration-pénétration". Il explique son plaisir:

"J'avais l'impression, qu'augmentait encore mon désir, de ne pas être dehors, mais d'entrer de plus en plus au fond de quelque chose de secret, car à chaque fois je trouvais quelque chose de nouveau qui venait se placer de l'un ou l'autre côté de moi, petit monument ou campo imprévu (...)" (45)

On fait face au retour du *Heim*, au familier, à ce qui est déjà connu mais qui revêt un côté étrange, parce qu'oublié et mis de côté chez Marcel. Le caractère d'étrangeté que l'on attribue à Venise s'explique parce qu'elle contient, dans sa mémoire, tous les désirs. Venise n'est pas une ville "oublieuse": présent et passé s'y côtoient. Comme l'indique si justement Paul Morand: "Pour Proust, Venise c'est la cité de son inconscient" (46). C'est à Venise que s'éveillent les pulsions et les désirs de Marcel.

Après s'être promené sur les canaux de Venise, Marcel reviendra à pied, pour mieux arrêter les filles comme le faisait Albertine. C'est à ce moment qu'il interroge la nature de ses désirs puisqu'il se rend bien compte que les

jeunes filles de seize ans qu'Albertine a aimées ont vieilli et qu'il ne les retrouvera pas telles quelles, intactes. C'est ainsi qu'il explique: "Mais après avoir été autrefois, en un premier sens et par lâcheté, infidèle à chacun de mes désirs conçu comme unique, puisque j'avais cherché un objet analogue" (47). Nous nous demandons: il a recherché un "objet analogue" à qui? A la mère? A quel désir fait-il allusion? En quoi consiste son unicité? Son "désir" actuel porte sur une rencontre amoureuse, il se rappelle "avec une violence de désir inouïe, telle fillette de Méséglise ou de Paris, la laitière (...) [de] Balbec". Le narrateur souligne que l'unicité du désir consiste à chercher "à la place d'une couventine perdue de vue une couventine analogue". Un désir -- puisqu'en bien des cas il perdure -- doit donc être maintenu intact et réalisé par un autre sujet mais "analogue". On peut extrapoler et affirmer que, si Marcel n'a pu avoir sa mère à Combray, il l'aura à Venise mais en la mettant à mort pour mieux l'incorporer dans son Livre. C'est en surinvestissant l'objet de son désir -- par la sublimation -- que Marcel le réalisera pleinement. Ce qu'il appellera lui-même "une dérogation de plus au principe de l'individualité de désir"(48).

La théorie psychanalytique nous apprend que le désir est tout d'abord "un des pôles du conflit défensif"(49).

Selon le modèle du rêve -- rappelons que c'est ainsi que nous présentons l'entreprise vénitienne de Marcel -- le désir est "né d'un état de tension interne, [et] trouve sa satisfaction (...) par l'action spécifique qui procure l'objet adéquat". Le désir est toujours lié à des "traces mnésiques"(50) et "à des signes infantiles indestructibles". Il est aussi important de noter que, selon Lacan, le désir n'est pas lié au besoin et qu'il n'est pas en relation à un "objet réel", mais bien à un "fantasme". Chez Marcel, la satisfaction sera atteinte dans le Temps retrouvé seulement, lorsqu'il se mettra à l'écriture de son oeuvre. Dans le séjour à Venise, c'est plutôt l'autre "pôle du conflit" qui l'emportera et duquel résultera un compromis. C'est donc une Venise "hallucinée" qui est présentée ici.

Promenade en gondole avec la mère

A la suite de cette promenade faite seul, une nouvelle promenade, où la mère accompagne Marcel, a lieu. Cette visite en gondole semble n'avoir d'autre objet que de rappeler le souvenir de la grand-mère qui, nous dit la mère, aurait beaucoup aimé Venise: "'Comme ta pauvre grand-mère eût aimé cette grandeur si simple!" me disait maman en montrant le

palais ducal"(51). Nous considérons cet épisode comme le seul qui apporte une véritable description de Venise, puisque les impressions y sont livrées comme telles, sans qu'elles passent par l'évocation de Combray ou par l'amour de Marcel pour Albertine. Certes, la parole qui est ainsi donnée à la grand-mère n'est pas fait innocemment. De fait, il est assez significatif que ce soit par son intermédiaire que Marcel puisse s'extasier sur la splendeur de la ville, qu'il puisse, en quelque sorte, reprendre son souffle à l'intérieur de cet amalgame de réflexions équivoques qui se révèlent à lui.

Les impressions de Venise sont livrées en vrac, rappelant les descriptions de Ruskin. On y apprend que la grand-mère aurait aimé le palais ducal, "la douceur de ces teintes roses, parce qu'elle est sans mièvrerie". C'est lors de cet épisode que la comparaison entre l'art et la nature est établie: "'Ta grand-mère aurait eu autant de plaisir à voir le soleil se coucher sur le palais des doges que sur une montagne'"(52), dit encore la mère. Ce mariage entre l'art et la nature s'explique par le lien avec Elstir, par une certaine conception artistique qui illustre cette nécessité chez Marcel d'inscrire ce peintre dans le mouvement d'un retour à l'origine. La nature et l'art marquent aussi chez Marcel les deux pôles d'un même désir, c'est ainsi qu'ils

peuvent se conjuguer dans un même élan:

"(...) nous regardions la file des palais entre lesquels nous passions refléter la lumière et l'heure sur leurs flancs rosés (...) comme une chaîne de falaises de marbre (...) faisant penser à des sites de la nature, mais d'une nature qui aurait créé ses oeuvres avec une imagination humaine".(53)

C'est là tout le projet artistique de Marcel qui s'élabore par le souvenir de la grand-mère. Ce mariage de l'art et de la nature consiste non pas à *imiter* la nature, comme le tentent certains artistes de la Renaissance, mais à offrir une vision, un point de vue. Lors de sa visite à l'Arena de Padoue, Marcel fait à ce sujet une remarque concernant la *représentation* des anges que l'on observe dans les fresques de Giotto:

"(...) ils font beaucoup plus penser à une variété disparue d'oiseaux ou à de jeunes élèves de Garros s'exerçant au vol plané, qu'aux anges de l'art de la Renaissance et des époques suivantes, dont les ailes ne sont plus que des emblèmes et dont le maintien est habituellement le même que celui de personnages célestes qui ne seraient pas ailés."(54)

Pour Marcel, la nature n'apporte pas que des "emblèmes" mais bien un rapport de concordance avec le monde. C'est à une splendide mise en scène de la création artistique que le narrateur nous convie à ce moment.

Cet épisode se termine par un résumé des différents types de promenades que l'on peut effectuer à Venise. Le soir venu, Marcel constate que tout comme à Paris il croise

des femmes élégantes, que la vie mondaine se passe comme à Guermandes et qu'ainsi les promenades vénitiennes revêtent trois facettes: "(...) dans cette Venise où les simples allées et venues mondaines prennent en même temps la forme et le charme d'une visite à un musée et d'une bordée en mer."(55) Mais les mondanités n'ayant pas que des charmes, Marcel et sa mère tombent sur Mme Sazerat, "la connaissance imprévue et inopportune qu'on rencontre chaque fois en voyage". La promenade se termine curieusement par une longue digression sur M. de Norpois dont nous reparlerons à la fin de ce chapitre.

La troisième promenade: la perte

Il est important de souligner que cette promenade s'oppose d'abord à la toute première parce qu'elle se fait la nuit. D'emblée, elle proposera un point de vue particulier, même si elle "réinscrit la première (on y retrouve les motifs du génie, du labyrinthe (...)) mais dans le contexte de l'absence et de la perte"(56). Le début du récit illustre bien ce climat d'étrangeté: "Le soir je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des Mille

et *Une Nuits*"(57). Il ne s'agit plus ici du retour au familial, aucun élément ne donne prise à ce qui est connu. Cette promenade se fait plutôt sous le signe de la déroute, de la perte de contrôle qui, selon nous, survient en raison des révélations sur la relation avec la mère.

Puis Marcel fait la découverte d'une "place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne [lui] avai[t] parlé." C'est ce "petit temple d'ivoire" surgissant à nouveau et apparaissant comme l'objet même du désir de Marcel. Dans la première promenade, cet objet était reconnu comme tel, mais ici il s'associe à ce qui ne peut être encore appréhendé. De la même manière que l'"extase" atteinte dans l'enfance, la proximité de l'objet du désir soulève toujours chez Marcel une certaine nausée, un climat d'étrangeté qui fait qu'il ne reconnaît plus la tension qui l'anime. Marcel est maintenant prisonnier de la ville-labyrinthe, il se situe en son giron, tout au centre: "au milieu de la ville enchantée" et "au milieu des quartiers nouveaux". Il ne reconnaît plus ces quartiers au milieu desquels il partait à la quête des jeunes filles, il se trouve en un lieu inconnu. L'expérience livresque et l'expérience personnelle ne lui sont plus d'aucun secours. La ville ne lui offre plus aucune prise. La visite de ces quartiers ("nouveaux" parce que visités la nuit, car c'est en somme

dans les mêmes quartiers "populeux" qu'il se trouve) lui fait penser à "une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés". Certes, c'est à un nouveau registre de l'histoire de l'art qu'il nous convie mais aussi à la représentation d'une ville morcelée. Les *calli* divisent la ville "comprimée", "le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ses formes innombrables, ténues et minutieuses." La ville semble prête à s'effriter, on en perçoit toute la fragilité, sa ruine semble imminente. C'est la toute fin du séjour qui s'annonce, alors que Venise aura cessé d'être Venise.

Puis, "tout à coup", il redécouvre "un vaste et somptueux *campo*" qui lui semble "exprès caché (...) comme ces palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage"(58). La réinscription de ce trésor caché illustre la découverte tardive de ce qui lui était dû, de ce qu'il recherchait depuis le début de sa rêverie. Cette promenade n'est pas sans rappeler celle de Gustav d'Aschenbach et ses "aventures de nuits", celles "d'un suprême et muet voyage"(59) où il parcourra Venise espérant croiser le jeune garçon qui le hante. Cette promenade nocturne se fait dans l'univers onirique que suggère Venise, selon les éléments propres au rêve en psychanalyse, tels le déplacement, la condensation et la mise en scène. Le narrateur lui-même

considère que cette découverte n'est survenue que parce qu'"il n'[y] est allé qu'en rêve"(60). Le lendemain, tentant de retrouver la "belle place nocturne", il n'arrivera qu'à s'"égarer mieux". Une expérience vécue par un nombre considérable d'écrivains ayant écrit sur Venise. A ce titre, Proust réinscrit le lieu commun incontournable du *labyrinthe de Venise*. Par contre, "un vague indice" lui laisse croire qu'il verra apparaître "dans sa claustration, sa solitude et son silence, la belle place exilée". Le désir se pose selon un nouveau registre, il appartient à nouveau à ce qui est enfoui et profondément caché en lui. Sans la reconnaissance de ce désir, Marcel ne pourra écrire, il demeure aphone. Tout comme celui d'Aschenbach, le voyage de Marcel risque de demeurer "muet". L'inconscient tente une dernière percée, mais il est une fois de plus ravalé, malgré le désir du narrateur: "A ce moment quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une nouvelle *cal-*le me faisait rebrousser chemin malgré moi"(61).

La perte ainsi consommée se range du côté de l'abdication. Une fois de plus, la confusion s'installe entre le rêve et la réalité:

"Et comme il n'y a pas entre le souvenir d'un rêve et le souvenir d'une réalité de grandes différences, je finissais par me demander si ce n'était pas pendant mon sommeil que s'était produit, dans un sombre morceau de cristallisation vénitienne, cet étrange flottement qui

offrait une vaste place entourée de palais romantiques à la méditation prolongée du clair de lune." (62)

Que la "vaste place" se trouve dans le rêve ou la réalité, elle témoigne de toute façon du désir de Marcel de prendre sa place dans le monde et de rejeter tout ce qui peut l'en empêcher. C'est le rêve qui permet que se révèle ce "sombre morceau de cristallisation vénitienne", puisque le monde de la réalité est souvent impropre à ce type de révélation, il ne permet pas que le désir se manifeste si fébrilement.

2.3 Les rêves de voyage et d'amour: un même désir

L'évocation de Combray: le retour à l'origine

Dès l'ouverture du séjour à Venise, l'enfance à Combray est évoquée. C'est ainsi qu'après l'attente quasi intolérable de voir enfin Venise et l'empêchement de visiter la ville "rêvée" à cause, entre autres raisons, de son amour pour Albertine, Marcel, enfin arrivé dans le lieu de prédilection de son désir, ressent tout au plus des "impressions analogues" à celles jadis ressenties à Combray mais "selon un mode entièrement différent et plus riche" (63). Déjà, ce qui étonne, c'est cette référence immédiate au lieu de l'enfance, la première phrase se termine sur "Combray". Et tout le premier paragraphe oscille ensuite entre les deux villes. En fait, Marcel ne découvre rien, il se *souvient* de Combray.

Les "impressions analogues" répertoriées par le narrateur relèvent toutes des contingences de la vie quotidienne mais sans leur caractère ignoble. Marcel les décrit plutôt comme "les choses les plus humbles" qui peuvent recéler une certaine beauté. Cette alternance incessante entre les deux villes nous oblige à nous demander où l'on se trouve

exactement. Ainsi, l'unicité du désir rend, somme toute, Venise et Combray identiques. Notons par exemple la construction de phrases de ce type:

"(...) (parce que cela s'était substitué dans ma mémoire et dans mon désir aux souvenirs de Combray), 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 le plaisir de descendre dans une rue en fête" (64).

C'est l'inscription du rêve dans le processus de la pensée de Marcel qui tente d'universaliser son désir, de le faire se déployer, toujours identique, dans ses moindres ramifications puisque, affirme-t-il, "le monde n'est qu'un vaste cadran solaire" (65). L'entreprise ne rencontre plus aucune limite. Le désir ne se voit plus enfermé dans le "refuge" du Nom, il se promène plutôt sur une vaste mappemonde qui le ramène toujours à Combray. Ce retour à l'origine se présente comme le retour au foyer, le point d'ancrage de la conscience du voyageur. Cette dernière se promène, digresse, mais revient sans cesse au point de départ, c'est elle qui permet l'action, le déplacement réel dans l'espace. Tout l'effort de préhension de Venise aboutit, en fait, à l'obsédante focalisation sur Combray. Combray n'est plus uniquement sortie d'une tasse de thé, mais bien de la mémoire de Marcel, elle est cette "promesse de joie" annoncée par l'ange d'or du campanile. Cet ange d'or "rutilant", les ailes déployées au soleil, symbolise le désir de Marcel. En somme, Venise réécrit Combray.

Ce glissement du texte, d'une ville à l'autre, s'explique par la construction même de l'oeuvre et par les différentes variantes que l'on connaît de ce récit: "(...) l'écrivain ne peut aller à Venise -- dans sa narration -- avant de fabriquer un texte (à partir des textes) qui médiatise la chose perdu, et symbolise la perte." (66) Dans "Conversation avec Maman", que l'on retrouve dans une édition du Contre Sainte-Beuve (67), le voyage à Venise se présente comme une promenade de l'époque classique, c'est-à-dire une promenade enchâssée dans un dialogue. Ainsi, la position du narrateur est plus évidente: de Combray, il raconte ses souvenirs de Venise. Et la dactylographie d'Albertine disparue découverte par Nathalie Mauriac établit un lien encore plus direct avec Combray dans la mesure où Combray représente le lieu de la mort d'Albertine. Les "impressions" de Venise qui rappellent Combray dans la Recherche sont, elles, issues du songe de Venise ainsi que de "Noms de pays: le nom". On note que ce qui est d'abord évoqué, c'est l'église Saint-Hilaire. Elle-même surgit dans le texte à cause de "l'ange d'or du campanile de Saint-Marc" qui apporte à Marcel une "promesse de joie". Puis, c'est la place de l'Eglise le dimanche que retrouve le narrateur. Tous les éléments de la première impression de Venise qui évoquent Combray font allusion au monde de l'enfance sur le mode du

sacré. La suite du texte enchaîne avec ce que Venise contient aussi de vie quotidienne.

C'est donc par un retour à Combray, dans un monde qui lui est familier, et dont il se souvient comme d'un "paradis perdu", que Marcel entreprend son séjour à Venise. Ce retour nous apparaît *nécessaire* puisque, comme Combray s'est trouvé "sorti d'[une] tasse de thé" (68), le voyage à Venise pourra être entrepris seulement si Combray est, une fois de plus, *absorbé* (69) et évacué. Rappelons que nous évoluons dans un texte où l'*oubli* persiste, où un incessant retour vers l'origine est toujours produit pour ensuite être annulé de nouveau.

Le voyage avec la mère

Si le séjour à Venise débute de manière incontournable par Combray, il faut indiquer qu'il annonce ainsi le personnage central du monde de l'enfance de Marcel: la mère. Si le voyage à Venise n'a pas été entrepris avec Albertine, la femme aimée, il le sera avec la mère. On note que le premier voyage à Balbec a été effectué avec la grand-mère et le second avec la mère et que le séjour à Venise, quant à

lui, a longtemps été différé à cause d'Albertine et qu'il a finalement lieu avec la mère. Il semble donc que le désir du voyage s'inscrit intimement, chez Marcel, dans la relation avec la mère.

Signalons que selon les sources biographiques (70), Marcel Proust a effectivement visité Venise avec sa mère, en 1900. En tenant compte de la genèse du texte, notamment de la découverte de Nathalie Mauriac, nous apprenons que la *dactylographie retrouvée* aurait été établie d'après l'article de 1919, "A Venise" des Feuillets d'art. Nous pouvons donc présumer que cet article demeure plus près du véritable voyage de 1900 que du texte présenté dans la Pléiade. Bien que sur la dactylographie de Mauriac de nombreux passages relatifs à la présence de la mère aient été supprimés, certains -- pourtant fort significatifs -- demeurent. Nous pouvons signaler cet épisode où la mère est présente pour la première fois dans le séjour alors que le narrateur, arrivant à l'hôtel en gondole, voit sa mère derrière une fenêtre à ogive. Comme nous le verrons, cet extrait contient à lui seul assez d'éléments pour que nous soyons frappés par la symbolique qui entoure la présence de la mère à Venise (71). En effet, les diverses apparitions de la mère contribuent toutes, à leur façon, au surgissement du souvenir de Combray. La mère est bien celle qui, pour Marcel,

évoque ce temps chéri de l'enfance. Elle en est l'incarnation parfaite. Précisons toutefois que, à l'instar du père, dans "Noms de pays: le nom", la mère ne sera jamais *nommée*. Elle participe au "rêve" de Venise, certes, mais de manière *déguisée* seulement. Sa contribution au désir de Venise n'est jamais donnée comme telle. Nous verrons que Marcel l'affublera d'un masque pour cacher ce visage qui lui a déjà refusé un baiser. De fait, elle traversera le texte comme un fantôme.

Marcel n'est pas parti à Venise, avec Albertine, à cause de la jalousie qu'il aurait ressentie en voyant tous les hommes et toutes les femmes comme des amants possibles pour elle. C'est d'ailleurs pour la même raison qu'à Paris il ne la laisse jamais sortir sans lui. Par contre, le motif de la jalousie ne peut être invoqué avec la mère. Le seul rival possible, le père, a été évacué du texte depuis longtemps. Le seul rival auquel il doit faire face maintenant, c'est lui-même, puisqu'il devra se mettre au monde. C'est la jalousie qui rendait les deux thèmes de l'amour et du voyage inconciliables.

Nous remarquons que la mère est présente dès le début du récit: "Ma mère m'avait emmené passer quelques semaines

à Venise"(72). Soulignons d'abord l'imprécision de la temporalité, ce "quelques semaines" s'oppose à l'indication assez précise du moment de l'oubli définitif d'Albertine qui ouvrait le séjour dans l'édition précédente (1954): "Quand à la troisième fois où je me souviens d'avoir eu conscience que j'approchais de l'indifférence absolue à l'égard d'Albertine [...] ce fut un jour, [...] à Venise."(73) Cette suppression sert à conclure définitivement sur ce personnage (d'autant plus que sur la dactylographie Mauriac toutes les allusions à Albertine sont omises) et à établir un lien plus direct avec la mère.

Le premier élément que nous révèle le texte c'est qu'autrefois à Combray la Mère manquait de patience envers son fils:

"(..)ma mère m'attendait en regardant le canal avec une patience qu'elle n'eût pas montrée autrefois à Combray en ce temps où mettant en moi des espérances qui depuis n'avaient pas été réalisées, elle ne voulait pas me laisser voir combien elle m'aimait."(74)

Nous sommes ramenés au moment de l'enfance, à Combray, à cette époque de la vie du narrateur où, nous dit-il, sa mère ne pouvait lui exprimer tout l'amour qu'elle éprouvait pour lui. Cet empêchement était dû à la présence du père, c'est lui qui refusait que la mère donnât le baiser du soir au fils. Ces "espérances" ne sont pas sans rappeler la "promesse de joie" de l'ange d'or du campanile, la "promesse" du Livre à venir. On sait que la seule carrière qui

intéresse Marcel, c'est la carrière d'écrivain. Le texte établit donc un lien étroit entre le manque de patience de la mère envers son fils et l'inaptitude de ce dernier à devenir écrivain. C'est toujours le point de vue de Marcel qui est donné, la mère n'aura la parole qu'à la toute fin, lors du retour en train, pour un simple bavardage.

Le texte se poursuit dans cette direction:

"Maintenant elle sentait bien que sa froideur apparente n'eût plus rien changé, et la tendresse qu'elle me prodiguait était comme ces éléments défendus qu'on ne refuse plus aux malades, quand il est assuré qu'ils ne peuvent plus guérir."(75)

Une certaine ironie se dessine puisque le fils perçoit que la mère a pu se jouer de lui et lui cacher ainsi son amour. Il ne doute pas que sa mère l'ait aimé, il sait qu'elle n'a pu le lui témoigner. Le ton est très sec. Marcel décrit l'amour de sa mère comme ce qui lui était dû mais qu'il n'a pas reçu de la manière qu'il aurait souhaité. Il se présente comme une victime, comme celui qui est malade, comme si sa maladie était le résultat de ce manque d'amour. De plus, cette maladie est incurable, il peut donc à son tour *jouer* avec la mère, en faire une marionnette, mieux, un personnage de son livre. Ainsi, le jeu de la séduction (la scène du baiser du soir) n'est plus nécessaire. Le monde de l'enfance est révolu, les masques tombent. Ces masques à double visage que l'on rencontre les jours de carnaval.

L'absence de la mère -- sa présence réelle nous apparaît fantasmatique, c'est plutôt une démonstration de sa mise à mort que l'on observe ici -- est rendue possible par un enchevêtrement avec le vocabulaire architectural. Le portrait de la mère se dessine par son inscription dans le cadre d'une fenêtre gothique. Tout comme Madame de Guermantes, la mère est d'abord située dans le monde médiéval, celui des origines. C'est la fenêtre à ogive qui est le véritable personnage du long paragraphe d'ouverture du séjour, elle seule aura la parole à la fin. Mais c'est ce *détour* qui permettra à Marcel de laisser poindre le non-dit, ce qu'il ne pouvait révéler plus crûment. Car après avoir présenté cette fenêtre comme "un des chefs-d'oeuvre de l'architecture domestique du Moyen Age"(76), il l'opposera à la fenêtre de la chambre de Léonie à Combray, il fera volte-face et reviendra à la mère. Comme si le besoin de régler ses comptes avec elle était plus impérieux que de nous décrire un souvenir architectural.

Dans une longue phrase, le narrateur associe la mère à la fenêtre, et jamais, dans ce portrait, la mère n'aura droit à la parole, seule, la fenêtre aura le dernier mot. Mais le portrait de la mère qui en résulte est d'abord celui d'une mariée qui attend son époux:

"Et parce que derrière ses balustres de marbre de diverses couleurs, maman lisait en m'attendant, le visage contenu dans une voilette de tulle blanc aussi déchirant que celui de ses cheveux pour moi qui sentait que ma mère l'avait, en cachant ses larmes, ajoutée à son chapeau de paille pour avoir l'air "habillé" devant les gens de l'hôtel"(77).

Ce portrait contient quelque chose de figé. Les attributs architecturaux de la fenêtre cachent d'abord la mère, ils l'encadrent -- comme une oeuvre d'art -- et la fixent pour que le fils la regarde à sa guise. Par cette trouée -- que permet aussi la fenêtre -- dans le réel, la mère attend toujours ce fils qui, dans le texte, n'est pourtant pas encore parti (78). Seul le moment de son lever est indiqué. La mère est ensuite cachée par son chapeau qui la voile de blanc, telle une mariée, mais une mariée attristée, qui attend l'époux en lisant. Cette image semble pénible pour le fils qui reconnaît que le voile de la mariée est aussi blanc que ses cheveux, aussi "déchirant", et marque encore l'impossibilité de recevoir d'elle cette "tendresse" et ces "aliments défendus" qu'elle voudrait pourtant lui offrir. Cette tentative de la mère de paraître plus "habillée", n'en fait qu'une image fantomatique, voire fantasmatique. Cette image de la mère vieillie, en deuil, Marcel a vite fait de la fixer dans le Temps.

La mère se voit confrontée au problème de la reconnaissance du fils -- tel Jocaste ne reconnaissant pas Oedipe

lorsqu'il rentre à Thèbes -- "parce que, ne m'ayant pas reconnu tout de suite, dès que de la gondole je l'appelais elle envoyait vers moi, du fond de son coeur, son amour qui ne s'arrêtait que là où il n'y avait plus de matière pour le soutenir"(79). A ce moment précis la mère *oublie* Combray et offre à Marcel tout ce qui jadis était voilé, enfoui et défendu. Mais Marcel tourne en dérision cette offrande qui survient trop tard: "(...)à la surface de son regard passionné qu'elle faisait aussi proche de moi que possible, qu'elle cherchait à exhausser, à l'avancée de ses lèvres, en un sourire qui semblait m'embrasser"(80). Cette figure quasi surréaliste des lèvres qui semblent se détacher du visage pour embrasser le fils peut aussi se lire comme un fantasme de Marcel. Remplaçons "exhausser" par *exaucer* pour établir la possibilité d'une (dernière) communion entre la mère et le fils. Mais un effet de censure marque un retour rapide vers la fenêtre et témoigne encore de l'impossibilité d'obtenir le baiser de la mère qui sera plutôt ravalé, figé sur ses lèvres: "dans le cadre et sous le dais du sourire plus discret de l'ogive illuminée par le soleil de midi"(81). Cette discrétion rattrape cette "avancée" des lèvres échappant à Marcel. Le "dais" quant à lui se présente comme le baldaquin, le ciel de lit qui cache, qui encadre et qui met à l'abri de ce soleil "rutilant" qui déforme et transforme la vision. Il rappelle aussi le dais des tombeaux décrits par Ruskin. A quoi s'opposeront plus

loin les "doux baisers du soir qu'Albertine [lui] donnait dans le cou"(82). Cette longue scène tente de réactualiser la scène du baiser du soir de Combray, avec tout ce qu'elle comporte de perte et de frustration, et surtout l'impossibilité de sa réalisation. Mais, ici, elle est tout à fait désacralisée et elle se pose comme un des jalons conduisant à la mise à mort de la mère.

Cet incipit du séjour à Venise se termine abruptement par un éloge, fort étonnant, de la mère. Après s'être vu refuser le baiser de la mère, Marcel poursuit sa digression sur la fenêtre. Mais avant de marquer la sentence finale, la fenêtre sera personnifiée: "(...) cette fenêtre garde pour moi l'aspect intime d'un homme de génie avec qui nous aurions passé un mois dans une même villégiature, qui y aurait contracté pour nous quelque amitié"(83). Cette constatation marque la rencontre de Marcel et de son *double*. Car c'est là la véritable rencontre qui a lieu dans le séjour à Venise, bien plus que celle devenue impossible avec la mère. C'est devant cette découverte que Marcel s'extasie, beaucoup plus que sur le souvenir de la mère. De même, quelques lignes plus loin, Marcel, évoquant son désir de rencontrer les mêmes Vénitiennes qu'avait connues Albertine, constatera:

"Notre moindre désir bien qu'unique comme un accord, admet en lui les notes fondamentales

sur lesquelles toute notre vie est construite. Et parfois si nous supprimions l'une d'elles, que nous n'entendons pas pourtant, dont nous n'avons pas conscience, qui ne se rattache en rien à l'objet que nous poursuivons, nous verrions pourtant tout notre désir de cet objet s'évanouir." (84)

La "note fondamentale" que recherche Marcel dans son désir, c'est l'enfance et la jeunesse. Ainsi, l'évocation de Combray sert à rappeler ce lieu idyllique, "ce paradis perdu", où Marcel passa son enfance mais où la mère ne pouvait lui prodiguer son amour. Marcel se souvient sans cesse de Combray mais, à ce stade-ci du texte, il ne sait pas encore que seuls la réminiscence et le souvenir, transcrits par l'écriture, sauront le faire renaître. Ainsi, à la fin de ce passage, Marcel, les larmes aux yeux, conclut:

"(...) depuis, chaque fois que je vois le moulage de cette fenêtre dans un musée, je suis obligé de retenir mes larmes, c'est tout simplement parce qu'elle me dit la chose qui peut le plus me toucher: "Je me rappelle très bien votre mère." " (85)

Ce qui le touche, c'est que le moulage d'une fenêtre -- pas le souvenir du séjour à Venise -- puisse lui rappeler sa mère. Toutes ces longues allusions à la fenêtre gothique illustrent la mise à mort de la mère. Cet entrelacement démontre que Marcel utilise l'ironie, comme effet de censure, pour se détacher de la mère. La fenêtre à ogive, bien qu'elle permette le retour à l'origine, situe le narrateur dans un lieu où la mort peut prendre place, "car la mort, elle aussi, constitue une situation nouvelle qu'il

importe de bien assumer pour la rendre créatrice."(86)

Georges Bataille note que, dans la Recherche, la mère *disparaît* sans qu'il ne soit jamais question de sa mort, seule la mort de la grand-mère sera mentionnée et rapprochée de celle d'Albertine. Selon lui, cette *perte* connote un sens trop fort pour que Proust puisse jamais l'écrire, elle relèverait de la "profanation"(87). A cet effet, Bataille rappelle un passage de Sodome et Gomorrhe, où "les fils n'ayant pas toujours la ressemblance paternelle consomment dans leur visage la profanation de leur mère"(88), et il le met en parallèle avec l'épisode où la fille de Vinteuil n'hésite pas, une fois que son père est mort, à faire cracher son amante sur le portrait de celui-ci. Une scène qui pourrait se lire, selon Bataille, en intervertissant les personnages (Mlle Vinteuil serait Marcel, et M. Vinteuil, la mère de Marcel), et qui aurait pour effet d'ajouter encore de la vraisemblance au thème de la profanation. Disons cependant que Bataille s'empresse d'ajouter que chez Proust, la recherche du plaisir passe d'abord par la recherche de la vertu. Une remarque que viendrait confirmer le développement de l'amour de Marcel pour sa mère, puisque les sentiments apparemment purs de l'enfance feront place (non sans culpabilité) à une autre volupté: "Tandis que le plaisir me tenait de plus en plus, [...] je sentais

s'éveiller au fond de mon coeur une tristesse et une désolation infinies; il me semblait que je faisais pleurer l'âme de ma mère..."(89).

Si l'apparition de la mère à Venise peut se lire comme une mise à mort, il faut ajouter qu'elle occupe encore dans la suite du séjour, une place importante. L'épisode où Marcel se rend avec elle au baptistère de Saint-Marc (90) permet d'illustrer notre propos. Au début de cette scène, le narrateur indique que lorsqu'il sort avec sa mère, c'est pour prendre des notes relatives à ses travaux sur Ruskin. Déjà, il semble que l'élaboration du premier livre de Marcel soit rendu possible grâce à la mère -- on sait qu'effectivement la mère de Proust l'a aidé dans ses traductions de Ruskin. La mère est sans conteste directement liée au projet artistique de son fils. De plus, elle occupe une place privilégiée dans cette entreprise, puisqu'à la fin de ce passage Marcel fera deux découvertes significatives qui opposeront la mère et Albertine. Contrairement à ce qu'il avait toujours cru inutile face aux demandes d'Albertine d'aller voir des tableaux ensemble, il peut maintenant éprouver du plaisir à voir une oeuvre d'art avec quelqu'un: "Aujourd'hui je suis au moins sûr que le plaisir existe sinon de voir, du moins d'avoir vu une belle chose avec une certaine personne." Et quelques lignes plus loin sa mère

"drapée dans son deuil" est comparée à un personnage de la Sainte Ursule de Carpaccio. Ajoutons à cela, que ces deux observations évacuent tout à fait la mère du texte. La première remarque se fait dans l'après-coup, après que la mère n'est plus là. Marcel note qu'il a effectivement eu du plaisir à visiter le Baptistère avec elle mais que ce plaisir a été reconnu dans un deuxième temps seulement. La seconde remarque, quant à elle, fige la mère dans un tableau qui devient alors son tombeau: "(...) rien ne pourra plus jamais [la] faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque". Rappelons que ce lieu, ce "sanctuaire", est évoqué par Ruskin à cause de la beauté de ses tombeaux. Et c'est aussi un tableau de Carpaccio, Le Patriarche di Grado exorcisant un possédé, qui "faillit" ranimer son amour d'Albertine -- quoique morte -- lorsqu'il y a reconnu les robes de Fortuny qu'il lui avait offertes.

Marcel éprouve un grand plaisir à se rendre en gondole à Saint-Marc (91) avec sa mère, puisque ainsi l'église ne lui apparaît plus comme "un simple monument" mais devient "un tout indivisible et vivant"(92). Ce qui permet ce passage du morcelé, du mutilé vers ce "tout" tant convoité par le narrateur -- le séjour à Venise peut aussi se lire comme

la quête de ce "tout indivisible et vivant", les différentes promenades dans le *labyrinthe* de Venise l'illustre tout à fait -- c'est la mer, celle "qui se prêt[e] si bien à faire la fonction de voie de communication"(93).

C'est avec la mère, celle du fantôme de "l'Eau Vierge, de la Mère jamais touchée"(94) que Marcel visite le baptistère de Saint-Marc. Ce qu'ils y découvrent, c'est qu'il est composé "dans une matière douce et malléable comme la cire de géantes alvéoles". Ce fragment de Saint-Marc, d'abord isolé du "tout" devient "malléable" (du latin *mal-leare*, "marteler"), et se laisse façonner à force de travail. C'est le travail du "temps" et des "artistes" qui produit "la précieuse reliure, en quelque cuir de Cordoue, du colossal évangile de Venise". Il nous faut souligner que l'évangile du baptistère de Saint-Marc représente le baptême du Christ. A ce titre, la promenade au baptistère illustre le moment de re-naissance de Marcel où, conduit par la mère, il pénètre dans "la fraîcheur glacée" qui oblige la mère à jeter un châle, pareil à celui que porte les Vénitienues, sur les épaules de son fils. Dans cet épisode marquant du séjour -- nous verrons qu'il en constitue une des pierres angulaires --, nous devons souligner qu'un lien s'établit entre Marcel et le Christ qui est représenté au moment où il est *nommé* par les Hommes et reconnu comme

Créateur, comme celui qui a dû mourir une première fois avant de renaître.

La mère n'est pas présente comme simple accompagnatrice du fils désireux de découvrir enfin la ville rêvée. Elle est plutôt mise en scène par le narrateur comme la figure de,

"(...)la mère spéculaire qui constitue la première l'image du moi du sujet qui capte son moi [...]. Ce qui est évoqué -- appelé, désiré dans "Venise" -- c'est la réponse idéale de la mère, de l'eau [...], en d'autres termes le phallus -- le moi capté -- qui fascine tant le sujet, au risque de produire la chute icarienne. "(95).

Cette image du miroir qui renvoie la bonne image est sans cesse rappelée lors du séjour à Venise. Et cet appel du moi passe nécessairement par la mère, comme la figure idéale où Marcel peut retrouver ses origines -- Brian Duren établit aussi une équivalence entre Venise et Vénus. Cette captation du moi nécessite, lorsque l'image première est retrouvée, la *dévoration* de la seconde; deux images identiques ne peuvent survivre à l'élaboration d'une oeuvre. Marcel recherche son moi pour créer, pour être à son tour -- comme la mère -- géniteur. Chez Proust, cette image de la fécondation n'appartient pas qu'aux femmes. Rappelons que dans "Noms de pays: le nom", alors qu'il est sur le point de toucher à l'"extase", Marcel ressent tous les symptômes de la femme enceinte. Aussi, à deux reprises, il utilisera des

figures bibliques pour illustrer le processus de création: celle du Christ créateur dans le baptistère de Saint-Marc, et aussi, dès les premières pages de Combray, celle où il évoque la Genèse, "comme Eve naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant [son] sommeil d'une fausse position de [sa] cuisse"(96). L'entreprise de la création s'allie ainsi au désir. Un désir devant d'abord recouvrer le désir premier -- celui empreint d'une "note fondamentale" -- issu de son enfance et du temps des origines qu'il doit reprendre à sa mère, à celle qui lui a refusé le plaisir.

Un des éléments qui explique que le voyage à Venise peut être perçu comme un échec -- ou du moins ressenti comme une déception par Marcel -- c'est le thème omniprésent de la mort qui hante ces pages de la Recherche. Cette thématique ne se définit pas seulement par le deuil de la grand-mère que vivent Marcel et sa mère -- ce deuil, rappelons-le, était déjà présent lors du second voyage à Balbec -- ou même par le deuil d'Albertine que Marcel a déjà "oubliée": le séjour à Venise tout entier est, en réalité, empreint d'un climat funèbre, et la ville est évoquée tel un tombeau. Les nombreuses églises que rencontrent Marcel sur sa route participent aussi à cette atmosphère mortuaire.

Parmi les composantes qui apportent au séjour ce caractère si sombre, la figure de la mère est celle qui s'impose d'emblée, surtout parce qu'avec sa voilette blanche et son désir de paraître "moins en deuil, moins triste, presque consolée de la mort de [la] grand-mère"(97), elle se dévoile à Marcel en tant que fantôme, spectre déjà relégué du côté de l'oubli. Dans son article consacré à Venise, Brian Duren explique ce lien entre la mère et la mort en notant que la Recherche s'écrit la nuit, "dans l'absence et dans l'insomnie, entre deux morts: celle qui menace de terminer la vie de l'écrivain et son livre, et la *première mort*, sans laquelle il n'y aurait pas d'oeuvre"(98). Il nous semble que la mise à mort de la mère représente justement cette "première mort" nécessaire au travail de l'écrivain. Plus loin, Duren évoquera la "blessure" et le "manque" qui résultent de l'échec amoureux avec Albertine. Plus encore, cette "mutilation" du "corps-moi du sujet" survient bien avant, dans la relation avec la mère, alors que Marcel était enfant. Si le séjour à Venise peut se lire comme l'entreprise de ré-appropriation du corps du sujet et de la mise à mort de la mère, ce passage à l'acte ne se fait pas sans difficulté et ce texte se donne (aussi) comme la reconstitution du corps de la mère -- pour mieux le dévorer ensuite -- puisque ce récit "sert à tromper la mort"(99). Rappelons que l'acte de dévorer est chez Marcel une façon

de se ré-appropriier les choses (100), et il la nomme lui-même, pour en cacher l'horreur, "oubli":

"Et mon amour, qui venait de reconnaître le seul ennemi par lequel il peut-être vaincu, l'oubli, se mit à frémir, comme un l'on qui dans la cage où on l'a enfermé a aperçu tout d'un coup le serpent python qui le dévorera."
(101)

Comme le note Duren, Marcel est partagé "entre dévorer et être dévoré"(102). Mais contrairement à ce que Duren propose, cette "violence" se retrace dans la relation non seulement à Venise mais aussi à la mère. C'est le deuil de la mère que Marcel doit assumer à Venise. En même temps qu'elle est la ville des noces, Venise est la ville des funérailles. Nous avons déjà parlé de la Mort à Venise de Thomas Mann où ce thème, conjugué à la découverte amoureuse, devient le propos même du roman. Ajoutons encore qu'une image de Mann s'applique particulièrement au texte de Proust, à l'atmosphère et au climat ambivalent qui s'en dégagent. Il s'agit de la première traversée d'Aschenbach vers le Lido, alors qu'il compare la gondole à un cercueil:

"Etrange embarcation, héritée telle quelle du Moyen Age, et d'un noir tout particulier comme on n'en voit qu'aux cercueils, -- cela rappelle les silencieuses et criminelles aventures de nuits où l'on n'entend que le clapotis des eaux, cela suggère l'idée de la mort elle-même, de corps transportés sur des civières, d'événements funèbres, d'un suprême et muet voyage."(103)

De fait, ces allusions à l'époque médiévale, aux cercueils et aux "silencieuses et criminelles aventures de nuits" caractéristiques d'un "suprême et muet voyage" renvoient

aisément au voyage proustien. Pareil à l'écrivain Gustav d'Aschenbach, le narrateur de la Recherche devra passer par ce stade initiatique de la "première mort" pour atteindre la "beauté" que, dans le Temps retrouvé, il nommera "Vérité". Si Marcel se présente à sa mère, au début du séjour à Venise, dans cette gondole noire comme un cercueil, c'est donc pour enterrer, aux yeux de celle-ci, l'enfant qu'il n'est plus. Hirochi Iwasaki (104) démontre qu'à "Venise", Marcel se venge doublement de la mère. Tout d'abord de sa "sévérité" envers la grand-mère malade, alors qu'elle l'obligeait à sortir malgré sa maladie (une maladie nerveuse semblable à celle de Marcel). A Venise c'est Marcel qui tiendra le rôle de la mère "sévère" en refusant, à son tour, de répondre aux élans de tendresse de sa propre mère. Ensuite, Marcel l'accusera d'avoir "tué" la grand-mère, tout comme elle "tuait" Marcel en lui refusant le baiser du soir dans son lit-"tombeau" alors qu'il devait "revêtir le suaire de [sa] chemise de nuit"(105). Iwasaki établit un parallèle entre cette double vengeance et la double attente que Marcel fait subir à sa mère à Venise: au début, alors qu'elle l'attend en lisant, puis à la toute fin, dans le train. Par ailleurs, l'évocation de la grand-mère, lors de la première promenade en gondole, n'est pas sans évoquer toute cette généalogie qui mène à la mort. Mais ici la présence de la mort se traduit par un désir de tuer l'Autre, de l'évacuer du texte pour prendre sa place.

La toute fin du séjour est peut-être la démonstration la plus convaincante que la mort rôde partout dans le texte. Bernard Beugnot évoque "l'illusion d'éternité" et de "la miraculeuse survie de Venise" qui nous conduisent à nous interroger sur "les deux registres dominants de ces Venises textuelles (...), le temps de la mort ou le temps de la renaissance"(106). Il appert que le texte proustien se concentre sur ces deux registres à la fois. La fin du séjour tend sans aucun doute vers l'imminence de la mort. L'attente qu'il fait subir à la mère prétendant qu'il veut entendre le *Sole mio*, ce "chant insignifiant"(107), se double de la désintégration même de la ville qui "avait cessé d'être Venise"(108). La ville se désincarne sous ses yeux en même temps que le lien qui l'unissait à sa mère. Venise est maintenant "ignorante des doges et de Turner", elle n'est plus ce lieu "construit artistement", elle se transforme en un lieu "étrange" où Marcel ne reconnaît plus rien qui lui soit familier, "comme un lieu (...) qui ne vous connaît pas encore (...) qui vous a déjà oublié". Le rappel de Combray, des origines, est ravalé: Venise "[le] contractait sur [lui]-même". La nature et l'art ne s'interpellent plus, les palais sont maintenant "réduits à leurs simples parties et quantités de marbre pareilles à toutes autres", l'eau est privée de son oxygène ("une combinaison

d'hydrogène et d'azote") et l'étouffe: "(...)je n'étais plus qu'un coeur qui battait." Il s'approche lui-même de la mort. Ce qui étonne, c'est que jamais il ne doutera de son départ avec la mère: "il aurait fallu décider sans perdre une seconde que je partais"(109). Mais il fait durer l'attente, le *Sole mio* n'étant qu'un prétexte pour savourer Venise, enfin seul. Le "désir" de peiner sa mère est ici déguisé en *devoir* de partir. Et l'écoute du *Sole mio* désacralise le personnage de la mère à tout jamais.

2.4 Une digression problématique: le "portrait" de M. de Norpois

Un dernier élément dans ce séjour à Venise nous apparaîtrait fort problématique. Il s'agit de cette longue digression qui traite de la rencontre de Mme de Villeparisis et de M. de Norpois (110). Ce n'est pas, en fait, une véritable rencontre, puisque Marcel observe, caché derrière une colonne, ces deux personnages dans la salle à manger d'un hôtel où il s'est rendu avec sa mère et Mme Sazerat. Cet épisode relate la conversation entre les vieux amants ainsi que les propos de Norpois et du prince Foggi. Les seules données qui, dans cette scène, nous paraissent pertinentes sont relatives aux personnages eux-mêmes et non à leur conversation. Rappelons que Mme de Villeparisis était déjà présente lors du premier voyage de Marcel à Balbec. C'est elle qui lui fit connaître son neveu Saint-Loup. C'est aussi lors d'une promenade avec elle et sa grand-mère que se passe l'épisode des trois arbres d'Hudimesnil. Quant à Norpois, ami du père de Marcel, on se souvient qu'il avait eu à juger du premier texte de Marcel, celui relatif aux trois clochers de Martinville. Le commentaire de Norpois n'avait pas été très favorable. Par contre, c'est à cause de lui que le père consentira à ce que Marcel fasse une carrière en littérature et qu'il aille entendre la Berma. Mais

toutes ces considérations nous semblent assez indirectement liées au projet de Venise.

Ce "portrait" de Norpois peut se lire aussi comme ce qui annoncerait le "Bal des têtes" de la matinée chez la princesse de Guermantes dans le Temps retrouvé. Mais ce qui nous paraît plus pertinent, c'est que Proust avait conservé et modifié légèrement ce passage dans la dactylographie de Nathalie Mauriac, ce qui nous permet d'ajouter qu'il tenait à ce que cet épisode figure, malgré tout ce qu'il a biffé d'autre, dans Albertine disparue. Mais nous nous interrogeons comme Jean Milly à savoir: "Où est la recherche de l'effet frappant, chez ce Norpois dont la sénilité ne fait qu'augmenter l'ennuyeux bavardage?"(111)

Il faut voir dans quel contexte cet épisode est relaté par Marcel. Il s'insère entre les deux promenades faites seul dont nous avons parlé. Si l'on considère toute l'ambivalence de l'attitude face à la mère, on pourrait lire ce "portrait" de Norpois -- puisque c'est beaucoup de lui dont il est question -- comme un raté d'écriture. Ces dix pages semblent glisser trop facilement dans la digression pour ne pas cacher autre chose. Suite à la mise à mort de la mère, le narrateur ne peut penser plus longuement à ce geste, il

dresse plutôt devant lui une barrière lui permettant de passer à autre chose. Les propos de Norpois traitent essentiellement des problèmes politiques du début du siècle. Ils fonctionnent comme un rappel brutal du principe de réalité. Certes, ces considérations ne sont peut-être pas sans intérêts du point de vue politique mais du point de vue de l'oeuvre, ils ne servent qu'à masquer le non-dit, l'aveu par Marcel de cette scission d'avec la mère.

Notes du chapitre II

- (1) Georges Duby, Atlas historique, Paris, Larousse, 1988, pp. 146-155.
- (2) Bernard Beugnot, "Les soupirs de la mémoire: Venises textuelles", Trois, vol. 2, #1, p. 6.
- (3) Francis Claudon, le Voyage romantique, Paris, Philippe Lebaud, 1986, p. 159.
- (4) Ibid..
- (5) Ibid., p. 164.
- (6) Cité par F. Claudon, Id., p. 161.
- (7) Maurice Barrès, le Culte du moi, Plon, "Le livre de poche", 1922, pp. 274-275.
- (8) Ibid., p. 278.
- (9) B. Beugnot, op.cit., p. 5.
- (10) Ibid..
- (11) Anne Henry, "Contre Ruskin", Marcel Proust. Théorie pour une esthétique, Klincksieck, 1981. Antoine Compagnon, "Contre la lecture", la Troisième république des lettres de Flaubert à Proust, Paris, Seuil, 1983.
- (12) Proust, préface à la Bible d'Amiens, p. 58. Cité par Jean-Claude Garcia dans son Introduction aux Pierres de Venise de Ruskin, Paris, Hermann, coll. "Savoir", p. xiii, 1983.
- (13) John Ruskin, les Pierres de Venise, Paris, Hermann, coll. "Savoir", 1983.
- (14) Marcel Proust, "Sur la lecture" préface à sa traduction de Sésame et les Lys de John Ruskin, Bruxelles, Editions Complexe, "Le regard littéraire", 1987, p. 73.
- (15) J. Ruskin, op.cit., p. 4.
- (16) Ibid., p. 25.
- (17) Ibid..
- (18) Ibid., p. 80.

- (19) F. Claudon, op.cit., p. 154.
- (20) J. Ruskin, op.cit., p. 146.
- (21) Ibid., p. 168.
- (22) Ibid., p. 147.
- (23) Ibid., p. 170.
- (24) Ibid., p. 177.
- (25) Ibid., p. 181.
- (26) Ibid., pp. 36-39.
- (27) Ibid., p. 21.
- (28) Voir à ce sujet l'introduction de Garcia op.cit., p. xxii.
- (29) Voir à ce sujet l'article de Robert Klein, "La civilisation de la Renaissance de J. Burckhardt aujourd'hui", La forme et l'intelligible, Paris, Gallimard, "Tel", 1970, pp. 204-223, et l'article récent de Jacques LeGoff, "Le Moyen Age s'achève en 1800...", L'Histoire, no 131, mars 1990, pp. 46-51.
- (30) Ernst Gombrich, Histoire de l'Art, Paris, Flammarion, 1982, pp. 151-154.
- (31) Carpaccio, édition établie par Terisio Pignatti, Genève, Skira, 1958, p. 10.
- (32) "Like Gentile Bellini, Carpaccio was inspired by Venice herself. (...) Others, like the scene from the cycle for the Scuola di S.Ursula, approach the city in the more imaginative way". John Steer, Venetian painting, London, Thames & Hudson, "World of Art", 1986, pp. 66-67.
- (33) Voir la description de J. Steer, op.cit., p. 67.
- (34) Albertine disparue, T.4, p. 202.
- (35) Nous traiterons de cette problématique dans notre section sur "le voyage avec la mère".
- (36) Albertine disparue, T.4, p. 205.
- (37) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 214.

- (38) Albertine disparue, T.4, p. 205.
- (39) Ibid., p. 206.
- (40) Ibid..
- (41) Brian Duren, "Deuil, fétichisme, écriture. La Venise de Proust." Littérature, no 37, février 1980, p. 119.
- (42) Ibid., p. 124.
- (43) Albertine disparue, T.4, p. 206.
- (44) Ibid., pp. 206-207.
- (45) Ibid..
- (46) Paul Morand, Venises, Paris, Gallimard, coll. "L'imaginaire", 1971, p. 124.
- (47) Albertine disparue, T.4, p. 207.
- (48) Ibid..
- (49) J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Vocabulaire de psychanalyse, Paris, P.U.F., 1984, pp. 120-122. Pour les citations suivantes.
- (50) Cette notion de "traces mnésiques" est largement illustrée dans la Recherche. Par exemple, Marcel souligne que les jeunes filles n'existaient "plus que dans [son] souvenir brûlant, et (...) ce n'est pas elles, si désireux qu'[il] fût de les atteindre quand les [lui] représentaient [sa] mémoire qu'[il] devai[t] cueillir." Albertine disparue, T.4, pp. 207-208. C'est nous qui soulignons. Son désir provient de son souvenir et jusqu'à la fin du séjour, il demeurera intact.
- (51) Ibid., p. 208.
- (52) Ibid..
- (53) Ibid..
- (54) Ibid., p. 227. Voir le début de cette description des anges effectuant des "loopings".
- (55) Ibid., p. 209.
- (56) B. Duren, op.cit., p. 126.

- (57) Albertine disparue, T.4, p. 229. Pour les citations suivantes.
- (58) Ibid..
- (59) Thomas Mann, la Mort à Venise, Paris, Fayard, "Le livre de poche", 1971, p. 58.
- (60) Albertine disparue, T.4, p. 230.
- (61) Ibid..
- (62) Ibid..
- (63) Albertine disparue, T.4, p. 202.
- (64) Ibid., p. 203.
- (65) Ibid., p. 202.
- (66) Brian Duren, op.cit., p. 119.
- (67) Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1954.
- (68) Du côté de chez Swann, T.1, p. 47.
- (69) Voir la page 11 du premier chapitre.
- (70) Voir la chronologie de Jean-Yves Tadié dans la nouvelle édition de la Pléiade, op.cit., T.1, p. CXXI.
- (71) Rappelons aussi l'article déjà cité du Contre Sainte-Beuve, "Conversation avec Maman", où le titre lui-même de l'article implique fortement la présence de la mère lors de ce séjour à Venise. D'ailleurs, cette présence maternelle occupe beaucoup plus de place dans ces articles écrits entre 1905 (année de la mort de la mère de Proust) et 1908.
- (72) Albertine disparue, T.4, p. 202.
- (73) Albertine disparue, vol. 3, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", édition établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré, 1954, p. 623.
- (74) Albertine disparue, T.4, p. 203.
- (75) Ibid..
Il est étonnant de noter que déjà dans les premières Esquisses de "Combray" cette thématique était déjà

présente dans la pensée de Proust: "Maman entra dans ma chambre pour me donner mes lettres. La tendresse n'était pas cachée sur son visage, comme autrefois quand elle espérait faire de moi un homme vaillant et qu'elle voulait diminuer et entretenir le moins possible l'exaltation de ma tendresse pour elle. Maintenant j'étais un malade qu'elle n'espérait plus guérir et elle cherchait à me donner des consolations". (Du Côté de chez Swann, "Esquisse 1", T.1, p. 639).

De même, dans le Temps retrouvé, Marcel jette un éclairage nouveau sur la scène de la nuit de la lecture de François le Champi, il la décrit comme étant "la nuit peut-être la plus douce et la plus triste de ma vie où j'avais (...) obtenu de mes parents une première abdication d'où je pouvais faire dater le déclin de ma santé". le Temps retrouvé, T.4, p. 465.

(76) Ibid., p. 204.

(77) Ibid..

(78) Ce n'est que dans la suite du texte que l'on apprend que Marcel, après son lever, est parti seul: "Le soleil était encore haut dans le ciel quand j'allais retrouver ma mère sur la Piazzette. Nous appelions une gondole [...]" (p. 208). Cette coupure dans la narration laisse donc la mère en plan, en attente du fils.

(79) Albertine disparue, T.4, p. 204.

(80) Ibid..

(81) Ibid..

(82) Ibid., p. 221.

(83) Ibid., p. 205.

(84) Ibid., p. 206.

(85) Ibid., p. 205.

(86) Mircea Eliade, op.cit., p. 46.

(87) George Bataille, "Proust", la Littérature et le mal, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1957, p. 160.

(88) Cité par Bataille, op.cit., p. 160.

(89) Ibid..

- (90) Albertine disparue, T.4, pp. 224-226.
- (91) Cet épisode n'a pas été conservé par Proust sur la dactylographie découverte par Nathalie Mauriac. Peut-être nous est-il permis de suggérer que l'auteur a préféré omettre ce passage trop révélateur, d'un point de vue *stratégique*, du lien qui existe entre le séjour à Venise et la prise de conscience de Marcel quant à sa vocation littéraire. Peut-être Proust avait-il aussi pressenti, lorsqu'il décida de supprimer les passages traitant de la mère et d'Albertine, le lien univoque qui existent entre elles, ainsi que l'affleurement presque total, à peine voilé, du désir qui perce dans le texte.
- (92) Albertine disparue, T.4, p. 224.
- (93) Ibid., p. 206.
- (94) Brian Duren, op.cit., p. 121.
- (95) Ibid., p. 122.
- (96) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 4.
- (97) Albertine disparue, T.4, p. 204.
- (98) Brian Duren, op.cit., p. 113.
- (99) Ibid., p. 114.
- (100) Rappelons qu'au début de "Noms de pays: le nom", la chambre de Balbec s'oppose à celle de Combray "comestible et dévote". Comme la madeleine, elle a été mangée.
- (101) Albertine disparue, T.4, p. 31.
- (102) Brian Duren, op.cit., p. 118.
- (103) Thomas Mann, op.cit., p. 58.
- (104) Hirochi Iwasaki, "Quelques réflexions à propos de Venise dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust", Etudes de langues et littératures françaises, mars 1979, pp. 122-136
- (105) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 28.
- (106) Bernard Beugnot, op.cit., p. 7.

(107)Albertine disparue, T.4, p. 232.

(108)Ibid., p. 231. Pour les citations suivantes.

(109)Ibid., p. 232.

(110)Ibid., pp .209-218.

(111)Jean Milly, "La Fugitive disparue?", Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust, no 39, 1989, p. 50.

ANNEXE

La question de l'édition: une nouvelle dactylographie d'Albertine disparue.

Albertine disparue pose d'emblée un problème d'édition. Depuis 1982, Carnier-Flammarion, Laffond et Gallimard (la Pléiade) ont réédité A la recherche du temps perdu en voulant demeurer plus fidèles que Pierre Clarac et Andrée Ferré, dans leur édition de 1954 de la Pléiade, aux multiples retouches apportées en cours de correction par Proust lui-même. On connaît à ce sujet le foisonnement de manuscrits (cahiers, carnets, fragments, collages et paperoles) laissés par Proust et qui entraînent des problèmes particuliers quant à l'établissement du texte (1).

Cela dit, une dactylographie d'Albertine, corrigée tardivement de la main de Proust, a été récemment découverte dans les archives de Suzy Mante-Proust (la nièce de Proust) par Nathalie Mauriac (petite-fille de Suzy). Même s'il ne fait pas de doute que cette dactylographie était connue de Robert Proust et de Jacques Rivière qui ont assuré la première édition du texte, l'édition de 1925 fut établie selon un double non-corrigé par Marcel Proust de cette

dactylographie. C'est le texte de cette nouvelle dactylographie d'Albertine disparue que nous propose maintenant Nathalie Mauriac chez Grasset (2). Il est à noter que, pour le moment, seul cet éditeur établit le texte d'Albertine d'après cette nouvelle dactylographie. L'intérêt de cette édition réside pour nous dans le fait que Proust accordait une importance particulière au texte du séjour à Venise dans la mesure où le reste du texte a largement été modifié. De plus, les quelques changements apportés éclairent notre propre lecture. Les principales modifications consistent en quelques ajouts, dont le plus essentiel serait "une addition à la mort d'Albertine" (3), mais aussi, ce qui est contraire à la méthode de Proust, on y note de vastes suppressions. C'est ainsi que quinze pages après l'annonce de la mort d'Albertine, Proust biffe d'un coup 150 pages et indique: "Fin du 1er chapitre d'Albertine disparue" (4). Le chapitre II quant à lui maintient l'épisode de Venise, non dans l'état du manuscrit, mais dans celui plus proche de l'article "A Venise" publié dans Feuillets d'art en 1919.

Proust consacre le deuxième et dernier chapitre d'Albertine disparue au séjour à Venise. Si le texte demeure proche de l'article de 1919 (c'est ce second chapitre qui aurait été le moins modifié), il effectue cependant quelques modifications sur la dactylographie de Mauriac,

notamment il supprime totalement l'annonce des mariages lors du retour en train avec la mère, mais surtout il ajoute au "portrait" de Norpois un passage qui, nous le verrons, nous pose certains problèmes. Mais ce qui étonne, c'est cette condensation du texte qui demeure moins lié à l'ensemble de la Recherche et cette suppression de nombreux passages qui éclairaient tout le séjour:

"tout ce qui concernait Albertine et plusieurs passages concernant la mère, (...) l'oubli d'Albertine, son faux télégramme, la visite avec la mère au baptistère de Saint-Marc, la découverte au musée de l'Académie du modèle, peint par Carpaccio, d'une robe de Fortuny que le héros avait offerte à Albertine, l'intérêt pour une jeune Autrichienne."(5)

Si cette nouvelle version d'Albertine disparue établit un lien plus étroit avec la Prisonnière, nous ne pouvons que demeurer insatisfaits quant à la place qu'elle occupe dans l'ensemble de la Recherche. Il est nécessaire de noter que ces remaniements ont été les derniers que Proust ait effectués quelques temps avant sa mort en novembre 1922. Même si lui-même notait, en songeant probablement à l'addition à la mort d'Albertine, que ce texte était "ce que j'ai jamais fait de mieux"(6), nous ne pouvons, tout comme Jean Milly, que considérer cette nouvelle édition comme l'une des variantes importantes de l'oeuvre. Ainsi, pour le travail qui nous occupe, nous poursuivrons notre analyse suivant la nouvelle édition de la Pléiade, puisque le débat sur cette question demeure pour le moment sans issue.

Notes de l'Annexe

- (1) Voir à ce sujet le dossier: "Proust. Les *Recherches* du temps perdu", Magazine littéraire, no 246, octobre 1987, pp. 14-62.
- (2) Albertine disparue, édition établie et annotée par Nathalie Mauriac et Etienne Wolff, Paris, Grasset, 1987.
- (3) "Albertine perdue et retrouvée", entretien avec Nathalie Mauriac, propos recueillis par Catherine Sauvat, Magazine littéraire, op.cit., p. 30. Cette "addition" confirme les doutes du narrateur quant au saphisme d'Albertine: elle serait morte "pendant une promenade qu'elle faisait du côté de la Vivonne", ce qui explique qu'elle se serait réfugiée à Monjouvain, chez Mlle Vinteuil. Cet ajout annonce aussi le rapprochement des deux "côtés": la Vivonne se situant du côté de Guermantes alors que Monjouvain est du côté de Méséglise.
- (4) Jean Milly, article cité, op.cit., p. 45.
- (5) Ibid., p. 50.
- (6) Cité par Nathalie Mauriac dans son entretien avec Catherine Sauvat, op.cit., p. 32.

CHAPITRE III
LE VOYAGE APRES COUP

3.I L'essence des choses

Laisser là notre réflexion sur le séjour à Venise de A la recherche du temps perdu supposerait que ce voyage fut un échec, que toute l'entreprise vénitienne aurait été accomplie en vain, parce que l'imagination de Marcel n'a pas su le conduire jusqu'au bout de son désir. Ce séjour ne lui apporte pas l'exaltation ressentie lors de l'évocation du voyage. On pourrait prétendre que, tout comme les voyageurs romantiques, Marcel ne retrouve la réelle satisfaction du voyage qu'en lui-même, "dans la beauté chimérique de [ses] désirs"(1). Comme le souligne P.V. Zima, "il ne s'agit pas d'entreprendre un voyage réel mais de trouver les mots qui servent de points de départ au rêve"(2). En situant le voyage dans le contexte global de la Recherche, son sens s'éclaire à la fin de l'oeuvre, dans le Temps retrouvé.

La dernière partie de la Recherche s'ouvre comme "Combray", dans la chambre de Tansonville, chez Madame de Saint-Loup. Comme dans la maison de tante Léonie, Marcel voit de la fenêtre de sa chambre le clocher de Saint-Hilaire. Mais il se reproche de ne pas aller revoir "l'église de Combray qui semblait [1]'attendre au milieu des verdure dans une

fenêtre toute violacée"(3). Le même point de vue prédomine, celui de la lanterne magique, celui qui focalise tout dans une même direction, celui de la fenêtre qui encadre l'objet convoité. Parce qu'elle fixe quelque chose dans le temps et l'espace, la fenêtre évoque la mort. Contrairement au début du séjour à Venise, Combray apparaît ici figée dans le temps. Le point de vue du narrateur est plus statique, il ne s'attarde plus qu'au moment présent. Ainsi, Combray ne signifie plus rien pour Marcel. Il croit pouvoir reporter à plus tard sa visite de l'église, puisque elle semble être là pour durer encore longtemps, à moins, nous dit Marcel, que lui-même ne meure bientôt. Mais on apprendra plus loin que c'est Marcel qui lui survivra, l'église sera détruite pendant la guerre (4).

Déjà dans ces premières pages du Temps retrouvé, la déception de Marcel éclate face à l'inertie de sa vie et à son absence de dons littéraires. Le dernier chapitre d'Albertine disparue, celui qui suit le séjour à Venise, ne présente que d'interminables considérations mondaines qui ennuiant le narrateur. En raison de sa mauvaise santé, Marcel décide de séjourner dans une clinique et veut "rompre avec la société, renoncer aux voyages, aux musées"(5). Le voyage à Venise clôt le cycle de l'espérance en une vie littéraire féconde et incite le narrateur à se retirer du

monde. Suite à cette retraite, Marcel changera sa perception du monde: il observera à partir de son imagination.

Dans la structure même de l'oeuvre, le voyage à Venise opère un glissement sémantique important. Le voyage ne signifiera plus pour Marcel cet ardent désir, cette quête de la recherche de la vérité, il apparaîtra plutôt comme un *phénomène mental* (6), c'est-à-dire comme le signe d'autant d'étapes vers la découverte de la vérité. L'enthousiasme qui l'animait jadis à la seule pensée de découvrir Venise n'existe plus, pas plus que l'évocation du voyage qui a eu lieu. Dans le Temps retrouvé, ces considérations ne participent plus à la dynamique du désir de Marcel. La déception demeure la plus forte, Marcel l'avait déjà ressentie lors du séjour lui-même. Dans tous les éléments que nous avons relevés, il n'en est pas un qui confère au voyage une dimension positive ou qui apporte à Marcel quelque satisfaction que ce soit. Le séjour était empreint d'une atmosphère où régnait un certain malaise, où la révélation tant attendue de la part de la "Cité Reine" n'est pas survenue. L'attente évoquée dans "Noms de pays: le nom" n'aboutit en fait qu'à de vagues impressions. Pour reprendre la théorie psychanalytique du rêve, on peut affirmer que le séjour à Venise se présente comme le *récit du rêve* (son contenu manifeste) et non comme l'accomplissement du désir ni même comme son

interprétation. Dans le Temps retrouvé, le rêve de Venise sera défini comme un nouveau concept permettant de mieux comprendre les contingences spatiales et temporelles qui font obstacle au destin de Marcel. Aucune interprétation du voyage ne sera fournie, le narrateur proposera plutôt un mode d'explication qui justifiera l'échec du voyage.

Lorsqu'il se rend à la matinée chez la princesse de Guermantes, Marcel, déçu de tout et ayant renoncé définitivement à une carrière littéraire, fait allusion pour la première fois au séjour à Venise:

"J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres "instantanés", notamment des instantanées qu'elle avait pris à Venise, mais rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une exposition de photographies, et je ne me sentais pas plus de goût, plus de talent, pour décrire maintenant ce que j'avais vu autrefois (...) "(7).

Venise lui apparaît figée dans le Temps et l'Espace comme le sujet d'une photographie et c'est ce qui la lui rend "ennuyeuse", alors que sa rêverie vénitienne le ravissait parce qu'elle lui présentait la ville comme "une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés"(8). Pour Marcel, ce qui est *figé* correspond à ce qui a été "mangé", donc connu et appréhendé. Par les multiples points de vue qu'offraient les tableaux, notamment ceux de Giotto et de Carpaccio, l'esprit de Marcel pouvait se promener à sa guise. Le tableau permettait de retrouver cet effet de l'hologramme:

celui des points de vue "juxtaposés". Par cette dichotomie relevée entre les arts picturaux et la photographie, c'est le *traité* de sa propre esthétique que Marcel élabore dans ces pages. En ce sens, le séjour à Venise illustre une promenade de la pensée bien plus qu'un déplacement réel dans l'espace. Le terme de "voyage" quant à lui devrait être employé de manière métaphorique seulement, pour souligner l'importance du *projet vénitien* dans sa quête de la Vérité. Car l'écriture proustienne est faite, elle aussi, de points de vue multiples et de digressions.

Ainsi, la déception de Venise se conjugue immédiatement à celle causée par la littérature: "la littérature ne pouvait plus me causer aucune joie, soit par ma faute, étant trop peu doué, soit par la sienne, si elle était en effet moins chargée de réalité que je n'avais cru." (9) De la même manière que Venise a déçu Marcel en tant que photographie (et non en tant que "tableau"), la littérature le déçoit parce qu'il n'arrive pas à lire ce qui se trouve en lui. La littérature étant chargée elle aussi d'une certaine réalité et d'un certain point de vue, Marcel recherche dans les livres toutes les facettes d'une même réalité. De fait, ce qui gêne Marcel dans la littérature, c'est que son esprit ne peut focaliser qu'un seul aspect de la réalité à la fois. Comme nous le verrons plus loin, c'est à cause de

sa lecture du Journal des Goncourt que Marcel prendra conscience de son manque de prédispositions pour la littérature. Il y découvrira les nouveaux visages des membres du clan Verdurin qui réapparaîtront par la suite dans "le Bal des têtes". Mais comme l'une des stratégies structurales de Proust consiste à révéler d'abord le renoncement des personnages face à leurs désirs avant d'en illustrer la réalisation, on assiste dans ce passage, par anticipation, à la mise en scène de la révélation finale: "Mais c'est quelquefois où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver"(10).

Dans la cour des Guermantes, Marcel bute sur les pavés mal équarris. Cet épisode de la matinée chez la princesse de Guermantes s'avère être le *lieu* où s'élabore la théorie esthétique de Marcel. C'est à ce *moment* qu'il comprend quel livre il écrira. Tout ce qui concerne Venise se situe maintenant dans le contexte global du livre à venir et non pas comme le souvenir du séjour lui-même. Il n'est nullement question pour Marcel d'évoquer un voyage sur lequel il n'a eu, en fait, aucune prise. Le séjour à Venise s'éclaire dans cette scène matricielle. La narration qui mène à la découverte finale ne reconstitue pas les indices permettant de reconstruire Venise. Il ne s'agit plus de *réécrire* Venise. Cette "Matinée" révélera plutôt à Marcel les

éléments nécessaires pour édifier en lui-même sa propre méthode d'investigation. La quête de la vérité s'élaborera grâce à la découverte de la mémoire involontaire.

Lorsqu'il bute sur les pavés inégaux de la cour des Guermantes, Marcel ne se rappelle pas *tout d'un coup* Venise, cette scène lui procure d'abord un certain bonheur: "tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie (...), toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés, (...) levés comme par enchantement"(11). Cette "félicité", si elle s'apparente à celle ressentie lors de l'épisode de la madeleine, des clochers de Martinville, ou de la sonate de Vinteuil, s'en distingue par les thèmes évoqués qui préoccupent alors Marcel. Elle se concentre sur la pensée immédiate de Marcel. Lui-même explique en quoi consiste cette différence: "La différence, purement matérielle, étaient dans les images évoquées; un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur. d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi"(12). On constate que ces images quelque peu flottantes constituent la synthèse des impressions ressenties à Venise. Du moins, en ce qui a trait à la description de Venise, Marcel ne retient que ces vagues sensations, toute la relation avec la mère étant évacuée de son souvenir.

Dans la suite du texte, on observe que Venise ne répète plus la rêverie sur les Noms, le rêve de Venise ni le séjour lui-même. Nul part dans le récit du voyage le narrateur ne fait état de cet épisode: "la sensation qu['il] avai[t] ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc"(13). Comme si la mémoire involontaire lui permettait de retrouver ce qui n'apparaissait pas dans le récit du séjour. Ainsi, à Venise, Marcel n'évoque que la "parcimonie du sol" et les "mosaïques de marbre et de verre du pavage"(14). A cause du souvenir d'une "sensation", un nouveau pan de l'inconscient se dévoile. On peut se demander pourquoi ce détail, somme toute assez insignifiant, des pavés inégaux refait surface. C'est une scène "oubliée", enfouie au plus profond de Marcel qui surgit ici: la scène du Baptistère. Comme nous l'avons déjà souligné, cet épisode marque un moment décisif du séjour à Venise: celui de la *re-naissance* de Marcel. Ainsi, la scène dans la cour de Guermantes réinscrit ce moment où Marcel retrouve sa créativité dans le "colossal évangile de Venise". Le lien qui s'établit entre la naissance, la création et le livre se voit donc confirmé. La mémoire involontaire permet à l'inconscient de poindre sans heurt. Il nous faut néanmoins signaler que pour Marcel le séjour à Venise se présente comme la désillusion définitive, sans rémission

possible. Mais contrairement à ce qu'il éprouvait lors de l'épisode de la madeleine, Marcel veut aller au bout de cette expérience de "félicité", en la recréant:

"pour retrouver ce que j'avais senti en posant ainsi mes pieds, de nouveau la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit: "Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose." Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais jadis ressentie sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés."(15)

Le salut de Marcel repose dans la résolution de l'énigme. Le narrateur sait que la réponse se trouve en lui-même. Et c'est là l'élément crucial de la révélation finale: la réponse à toute énigme est *préexistante* en nous. Plusieurs autres éléments de la démarche de Marcel dans sa recherche de la vérité laissaient supposer qu'il existait un autre moyen pour atteindre la vérité. On peut lire ainsi toute sa quête vers l'origine, comme s'il avait soupçonné que le seul déplacement dans l'espace ne serait pas suffisant pour retrouver l'essence des choses. A ce stade-ci, Marcel constate que son voyage à Venise, au moment où il l'a fait, ne lui a pas procuré le bonheur souhaité, mais que toutes les "sensations" ressenties alors ont été conservées "dans l'attente, à leur rang". Cette "attente" illustre bien le fait

que Marcel n'aurait pas supporté que ces "sensations" aient pu prendre tout leur sens lors du séjour. Il préfère les sublimer, en retrouver l'"essence", en recourant à l'oeuvre d'art.

La révélation finale se fait pas à pas, les "signes" se multiplient: la serviette empesée lui rappelle le premier jour à Balbec, le tintement d'une cuillère sur une assiette évoque le marteau d'un employé sur la roue du train qui l'y emmène.

"Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait (...) et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné, me gonflait d'allégresse"(16).

Quelques lignes plus haut, pareille à ce "gonfl[ement] d'allégresse", la mer de Balbec lui apparaît comme "une nouvelle vision d'azur": à cause d'un "docile génie (...) [l'azur] était pur et salin, il se gonfla en mamelles bleuâtres". La mémoire involontaire recrée le lien qui unit Marcel avec le monde des origines, celles bien vivantes au fond de lui-même. Mais aussi, elle mène le narrateur du monde des "sensations" vers l'"essence des choses", et ce, en débarrassant la "perception extérieure" de ce qu'elle "a d'imparfait". Par la mémoire involontaire, ce passage se fait plus facilement. Ainsi, la mer de Balbec peut surgir comme des "mamelles bleuâtres", suggérant à nouveau la

figure maternelle, mais en étant directement reliée à la destinée de Marcel. Du moins, lui-même se les approprie sans détour. Ce qu'il retient, c'est le bonheur ainsi atteint. Il élague la sensation de tout ce qui lui est extérieur pour n'en retenir que la pure émotion.

En ce sens, on retrouve chez Proust le paradoxe platonicien renversant le monde des sensations et le monde des essences. La "sensation", au même titre que les "impressions", définit le monde des apparences, ce qui, en art, se place du côté de l'*imitation* de la nature. L'essence, quant à elle, représente l'*idée* que se fait l'artiste de ce qui existe dans son esprit. C'est ainsi que tout au long de la Recherche Marcel présente les deux "côtés" de sa pensée: un côté qui tente de trouver la "Vérité" et un autre qui en perçoit parfois un "petit pan". Dans le Temps retrouvé, cette dichotomie semble vouloir se résoudre. Du moins, on note que l'essence des choses passe justement par la sensation. Cette dernière devient ainsi un des *moyens* pour atteindre la Vérité.

Si le séjour à Venise ne trouve pas dans le texte d'autres explications, il importe de souligner que dans le Temps retrouvé, tous les éléments répertoriés révèlent les

raisons pour lesquelles Venise aurait pu être considérée comme un échec. Marcel découvre que ses désirs de voyages étaient soustraits à la contrainte des rapports spatio-temporels. A ce sujet, il faut rappeler que tous les rêves de voyages se passaient dans la conscience du narrateur. Comme si déjà les rêves de voyages appartenaient au monde de l'inconscient, à ce qui ne peut être saisi ni appréhendé. Comme si le rêve était déjà la réalisation du désir. Dès les premières pages de "Combray", les désirs de voyages de Marcel abolissent toute sujétion au Temps et à l'Espace: "le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée"(17). Mais ce voyage ne nécessite plus aucun déplacement réel, puisque c'est le rêve qui assure le mouvement dont le voyageur a besoin. De même, la mémoire involontaire permet maintenant à Marcel de se soustraire aux contingences spatio-temporelles. Les sensations qu'il ressent dans le Temps retrouvé allaient jusqu'à faire

"(...) empiéter le passé sur le présent, à [lui] faire hésiter à savoir dans lequel des deux [il se] trouvai[t]; au vrai, l'être qui alors goûtait en [lui] cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel (...) une de ces identités entre le présent et le passé (...), il pouvait (...) jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps."(18)

Ce n'est qu'à cette condition que Marcel pourra retrouver le temps perdu. Il ne s'agit pas seulement de considérer le

lien originel qui l'unit au souvenir mais de le replacer dans un contexte plus global, d'établir le lien entre le moment passé et le présent. Marcel souligne que la différence entre l'évocation de Venise et les autres "sensations" est "purement matérielle", que ce sont les images évoquées qui diffèrent. Ces images appartiennent au rêve de Venise. Si ce surgissement d'événements du passé est rendu possible grâce à la mémoire involontaire, il est à noter que tout le projet vénitien a pris naissance selon le mode de la rêverie, elle-même est issue des lectures de Marcel.

Mais le rêve ne pouvait être à lui seul un moyen pour retrouver le temps perdu: "c'était peut-être aussi par le jeu formidable qu'il faisait avec le Temps que le Rêve [l]'avait fasciné (...) jusqu'à [lui] faire croire, à tort d'ailleurs, qu'il était un des modes pour retrouver le Temps perdu." (19) A tort, en effet, puisque Marcel n'aurait pas écrit s'il n'avait pu confronter ses rêves à la réalité. Le rêve le promène hors du Temps et de l'Espace, mais sans cette prise de conscience du *jeu* qu'il permet, le rêve ne le conduirait pas en lui-même. Ce qui diffère maintenant, c'est que même si ces sensations renaissent en lui, il n'a plus envie de retourner à Venise. Il sait maintenant

"que les pays n'étaient pas tels que leur nom les [lui] peignait, et il n'y avait plus guère que dans [ses] rêves, en dormant, qu'un lieu s'étendait devant [lui] fait de la pure matière

entièrement distincte des choses communes qu'on voit, qu'on touche, et qui avait été la leur quand [il se] les représentai[t]."(20)

La désillusion de Marcel consiste dans le fait que lors du séjour réel, il a dû confronter son rêve à la réalité et que cette inéquation ne lui procure pas le bonheur attendu. Le rêve ne doit pas demeurer chez Marcel un acte passif, il doit plutôt s'allier à l'acte créateur et user de l'imagination. C'est la seule façon qu'il a de jouir de la beauté.

Le rôle du rêve dans la Recherche s'allie toujours au thème du voyage. Il se rattache à l'univers fermé de la chambre et à l'état de métempsychose évoqué dès les premières pages de l'œuvre. Mais aussi, le rêve sert à décrire métaphoriquement le voyage comme faisant partie du cycle des pérégrinations du narrateur. Mais nous n'affirmerons pas, comme Patrizia Oppici, que le rêve mène le narrateur sur une fausse piste dans sa recherche de la vérité (21). Il nous semble plutôt que le rêve en soit une des étapes nécessaires.

Ce que le rêve procure au voyageur c'est ce "mouvement immobile"(22) dont parle Oppici. Si Marcel n'a plus besoin du déplacement réel dans l'espace, c'est qu'il trouve maintenant en lui l'"essence des choses": "le voyage, qui ne

faisait que me proposer une fois de plus l'illusion que ces impressions anciennes existaient hors de moi-même"(23). S'il ne conserve du séjour à Venise qu'un souvenir édulcoré, la révélation dans la cour des Guermantes fera ressurgir l'univers du rêve qui aura été conservé intact.

La déception du voyage à Venise s'explique par cette tentative d'aller chercher "ailleurs" cette "vérité" qu'il croyait jusque-là faire partie de l'*atmosphère* d'un certain lieu. Si la "vérité" tant convoitée est celle du livre à écrire, et que le sujet de cette oeuvre est la vie même de son auteur, il apparaît assez clairement que cette découverte fut longtemps réprimée par Marcel à cause de la relation avec la mère. On comprend que cette *découverte* fut différée et que le *sujet* de l'oeuvre à faire fut recherché ailleurs:

"Quel bonheur, quel repos pour un esprit fatigué de chercher la vérité en lui-même de se dire qu'elle est situé hors de lui, aux feuillets d'un in-folio jalousement conservé dans un couvent de Hollande, et que si, pour arriver jusqu'à elle, il faut se donner de la peine, cette peine sera toute matérielle, ne sera pour la pensée qu'un dé-lassement plein de charme."(24)

Mais la "peine" que Marcel doit subir n'est nullement matérielle. Il a parcouru des milliers de kilomètres qui n'ont pas suffi à lui faire trouver ce qu'il cherchait. Déjà, le traducteur de Ruskin prévoyait que ce type d'entreprise s'effectueraient en vain: "et enfin, arrivé au terme du

voyage, on ne sera pas encore certain de recevoir communication de la vérité."(25) Si Proust n'explicite pas encore clairement comment il peut avoir accès au "monde de l'essence", il termine "Sur la lecture" par cette réflexion toute proche de celle élaborée dans le Temps retrouvé:

"car elles ne sont pas dans le présent, ces hautes et fines enclaves du passé, mais dans un autre temps où il est interdit au présent de pénétrer.(...) la place inviolable du Passé: -- du Passé familièrement surgi au milieu du présent."(26)

Cette majuscule qui confère une certaine noblesse à ce temps Passé, aux souvenirs chéris parce qu'oubliés indique déjà quel sera le sujet de l'oeuvre.

Si la recherche de la vérité doit se faire en soi-même et que le voyageur atteint ainsi un "mouvement immobile", il faut noter que ce dernier est atteint grâce à la superposition de deux lieux dans l'espace lors de la scène des pavés mal équarris:

"Toujours, dans ces résurrections-là, le lieu lointain engendré autour de la sensation commune s'était accouplé un instant, comme un lutteur, au lieu actuel. Toujours le lieu actuel avait été le vainqueur; toujours c'était le vaincu qui m'avait paru le plus beau; si beau que j'étais resté en extase sur le pavé inégal comme devant la tasse de thé, (...). Et si le lieu actuel n'avait pas été aussitôt vainqueur, je crois que j'aurais perdu connaissance; car ces résurrections du passé, dans la seconde qu'elles durent, sont si totales qu'elles n'obligent pas seulement nos yeux à cesser de voir la chambre qui est près d'eux pour regarder la voie bordée d'arbres ou la marée montante.

Elles forcent (...) notre personne toute entière à se croire entourée par eux, ou du moins à trébucher entre eux et les lieux présents, dans l'étourdissement d'une incertitude pareille à celle qu'on éprouve parfois devant une vision ineffable, au moment de s'endormir." (27)

Cette juxtaposition correspond exactement à l'idée que Marcel se faisait du voyage avant qu'il ne conçoive que la distance et le mouvement le contraignent à considérer l'activité onirique comme l'unique moyen qui pouvait le transporter ailleurs. Cette sensation du "vertige immobile" (28) nous l'avons rencontré dans une scène analogue dans "Noms de pays: le nom" alors que Marcel ressent l'extase à l'idée de partir pour l'Italie. Cette sensation avait été cherchée en vain dans le voyage et dans le rêve, il ne la trouve que par la révélation de la mémoire involontaire, qui est aussi présente dans une ancienne obsession de Marcel alors qu'il ressent le "plaisir (...) de sortir tout en restant couché" (29).

Le seul vrai voyage, selon Marcel, le seul qui soit profitable et qui mérite d'être accompli, n'est pas celui qui se réalise en parcourant une certaine distance, mais celui qui se fait dans la profondeur de soi-même. Il ne sert à rien de chercher la nouveauté dans le lointain, il est inutile de se rendre à la recherche d'un autre monde, puisque l'"ailleurs" convoité existe déjà à l'intérieur de soi. La tâche du narrateur est maintenant de chercher à

connaître ces impressions, "là où elles se trouvaient, c'est-à-dire en moi-même, de les rendre claires jusque dans leurs profondeurs"(30). Le *bonheur* ne lui apparaît qu'après coup, alors que l'expérience peut être considérée dans un temps second. Pour Marcel, la réalité de la vie réside "ailleurs qu'en l'action"(31).

Maintenant que Marcel a compris que la vérité ne devait être cherchée qu'en lui-même, le vrai voyage peut commencer:

"Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, 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'eux voit, que chacun d'eux est; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles."(32)

Le véritable voyage, celui qui ne nécessite pas de déplacement, celui qui se situe "hors du temps", sera accompli grâce à l'Art. Si l'Art peut se présenter comme un voyage, c'est qu'il offre une multitude de points de vue. Seule l'oeuvre d'art rendra possible ce voyage, celui qui mène à l'"essence des choses". Car le voyageur qui recherche dans l'exotisme une échappatoire et qui se sent prisonnier d'un monde trop restreint, ira en vain à la recherche d'un espace éclaté. Partout il sera condamné à être le même, peu importe les paysages qui l'entouront: "la vie y est presque

toujours la même, d'où les déceptions du voyage." (33) Ce n'est donc que par l'Art qu'il devient possible d'entrer en soi-même et d'accéder à une autre vision du monde. Pour Marcel, la nouveauté que procure le voyage ne réside pas tant dans le spectacle contemplé que dans l'attitude mentale de celui qui contemple.

3.2 Lecture et écriture: le voyage écrit

On peut affirmer qu'une première révélation s'offre à Marcel au tout début du dernier tome de la Recherche alors qu'il fait la lecture du Journal des Goncourt. Ce long pastiche (34) de Proust occupe près de huit pages de texte. Cette lecture provoque l'ultime déception de Marcel face à son manque de dons littéraires. A ce moment seulement se dévoilent les raisons qui l'ont jusque-là empêché d'écrire son oeuvre. Tout comme Michel Butor, le narrateur du Temps retrouvé pourrait affirmer que, pour lui, "voyager, au moins voyager d'une certaine façon, c'est écrire (et d'abord parce que c'est lire), et qu'écrire c'est voyager"(35). Nous tenterons maintenant de démontrer quels liens peuvent unir ces trois termes: lecture-voyage-écriture.

Cet épisode de la lecture du Journal des Goncourt relate, comme l'indique le sous-titre, les Mémoires de la vie littéraire. Le salon des Verdurin occupe le coeur du récit, puisque Edmond de Goncourt raconte un dîner passé en ces lieux. Ce pastiche offre le dernier portrait du "petit clan" avant le dénouement final, avant que Mme Verdurin ne

devienne Princesse de Guermantes. Venise y est aussi très présente: les Verdurin habitent l'ancien hôtel des Ambassadeurs de Venise, leur fumoir rappelle à Edmond de Goncourt les Mille et Une Nuits (dans l'imaginaire proustien ce livre s'associe à Venise, "ville d'Orient"), ils possèdent aussi des tableaux de Sansovino et d'autres évoquent des vues de Venise de Guardi. Et comble de tout, Edmond de Goncourt a l'impression, lorsqu'il se trouve chez eux, d'être au bord du Grand Canal (36)! Ce portrait quelque peu loufoque achève de briser l'image de Venise et de la littérature. Par ailleurs, Proust fait de Verdurin l'auteur d'un ouvrage sur Whistler, alors que Swann n'a jamais terminé son livre sur Ver Meer. A l'instar du *Sole mio* qui clôt l'épisode vénitien, on assiste une fois de plus à la désacralisation de Venise.

Suite à la lecture du Journal des Goncourt -- cette écriture se réclame, en somme, de la lecture, puisque ce texte est un pastiche -- Marcel découvre que c'est son attitude envers la littérature qui était faussée. Sans vouloir prêter au Temps retrouvé un caractère trop théorique et y lire seulement un *art du roman*, il ne fait pas de doute que le dernier tome de la Recherche élabore l'*esthétique* littéraire du narrateur. Cette découverte fondamentale de l'oeuvre se fait par la lecture qui elle-même sera transposée

dans l'écriture. A ce sujet, la Recherche montre bien qu'elle est le livre de l'oubli, puisque dès "Combray" la lecture apparaissait déjà comme un des moyens pour parvenir à saisir l'essence des choses. Par contre, ce n'est que dans le Temps retrouvé que le passage de la lecture à l'écriture sera clairement établi.

Ce que Marcel découvre dans cette lecture, c'est son "incapacité de regarder et d'écouter"(37). Il indique que ce qui l'intéresse, ce n'est pas ce que les gens disent mais bien la *manière* dont les choses sont dites:

"ce que racontaient les gens m'échappaient, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'il voulait dire mais la manière dont ils le disaient (...) parce qu[e le but de ma recherche] me donnait un plaisir spécifique, le point qui était commun à un être et à un autre."(38)

A la lumière de cette lecture du Journal des Goncourt et des effets produits chez Marcel, on comprend mieux le rapport qui unit Marcel à Venise. Cette "incapacité de regarder" non seulement les gens mais aussi les villes (39) explique le besoin de trouver un "point commun" entre Venise et Combray. Le propos du séjour à Venise n'était pas tant de décrire la Sérénissime que d'établir une corrélation entre les deux villes. C'est la connaissance de Combray qui aidait Marcel à apprivoiser Venise. Toute démarche qui tend vers la connaissance passe inmanquablement, chez Marcel, par le foyer qu'est Combray. Dans la Recherche, les

deux villes "rêvées" ne sont pas tant Venise et Florence que Venise et Combray. La lecture et le voyage se posent chez Marcel comme le pèlerinage qui le conduirait au Combray de son enfance (40). A la fin de l'oeuvre, Marcel n'a plus la même fascination pour cette ville. Alors qu'il est devenu adulte, elle lui devient étrangère. Le regard de Marcel a changé. Après les années de "temps perdu" et la désillusion face à la littérature, le point de vue unique, celui encadré par une fenêtre, s'est modifié. La découverte de la lecture a permis cet autre type de déplacement: "cette issue, cette fuite, ce retrait; à travers cette lucarne qu'est la page"(41). Cette nouvelle "lucarne" qui s'oppose à celle qui à Venise encadrerait la mère, permet une superposition des points de vue. Si le cadran solaire évoqué dans "Noms de pays: le nom" parvenait à isoler un seul des rayons du cercle des heures, le nouveau point de vue de Marcel, celui conféré par la lecture, lui laisse la possibilité de s'élever jusqu'à ce que son regard embrasse tous les *moments* de sa vie. Pour Marcel, il ne s'agira pas tant de fuir que de pénétrer au plus profond de lui-même, dans sa quête de l'essence des choses.

Après avoir découvert que la vérité passait par la recherche de l'essence des choses, Marcel affirme que la "lecture (...) nous apprend à relever la valeur de la vie,

valeur que nous n'avons pas su apprécier et dont nous nous rendons compte seulement par le livre combien elle était grande"(42). Pas plus que le rêve (comme l'affirmait Patrizia Opicci), la lecture n'offrira à Marcel de "fausses pistes" menant à la vérité. Tout comme le rêve, elle en sera une étape importante. La première peut-être, si nous songeons au triangle de Butor: lire, voyager, écrire. Le premier jalon de ce voyage qu'est l'écriture nous conduit, affirme Michel Butor, "dans la chambre insonorisée, le laboratoire de l'"écrivain""(43). Jamais dans le texte de Butor il n'est question de Proust. Mais l'allusion à la "lucarne qu'est la page" et la référence au "laboratoire" de l'écrivain (le "laboratoire charbonneux"(44)) nous ramènent directement à Proust. Si à plusieurs niveaux nous ne pouvons comparer les oeuvres de Proust et de Butor, on ne peut toutefois ignorer leur projet commun de faire se déplacer leur protagoniste vers l'avant afin qu'il exécute un retour sur soi. Dans La Modification (45) de Butor, le personnage principal, ce "vous" qui s'adresse à nous lecteurs, avance impunément dans le train Paris-Rome, mais pourtant, le véritable voyage se fait plutôt en sens inverse, grâce à la lecture:

"Le mieux, sans doute, serait de conserver à ces deux villes leurs relations géographiques réelles et de tenter de faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de votre aventure, le mouvement qui s'est produit dans votre esprit accompagnant le déplacement de votre corps d'une gare à l'autre à travers tous les paysages intermédiaires, vers ce livre futur

et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main." (46)

Pareil à la démarche de Butor, le voyage véritable est celui fait par la conscience, et la lecture devient elle-même un mouvement du corps (par les yeux qui se déplacent sur la page). C'est donc la lecture, plus que le train (utilisé de manière métaphorique) qui permet le véritable passage vers un autre lieu, qui conduit de la lecture à l'écriture. Chez Butor, ce passage apparaît de manière plus évidente par ce livre déjà écrit que le lecteur tient dans ses mains. On pourrait voir là plus de *modernité* en tenant compte de la nouvelle approche pragmatique sur la théorie de la lecture (47), mais l'originalité de Proust consiste en ce que le personnage du livre est lui-même un lecteur et non pas quelqu'un qui soit extérieur au livre. Chez Proust, le lecteur se trouve déjà intégré dans le livre. Dans la Recherche, la lecture est ce qui précède l'écriture du livre et non pas ce qui constitue le narrateur en personnage.

Suite à la découverte de la mémoire involontaire, le modèle de la lecture (c'est toujours ainsi qu'elle apparaît à Marcel, la lecture de La Chartreuse de Parme lui donne envie de découvrir cette ville italienne) propose à son tour de transposer ces "sensations" dans une oeuvre d'art. La révélation du Temps retrouvé réside en ce que "cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous

suppléer ni même collaborer avec nous."(48) Car déjà à la fin du séjour à Venise, lorsque Marcel se rend compte qu'il a confondu un télégramme d'Albertine (dont il connaît pourtant la mort) avec celui bien réel de Gilberte, il conclue: "On devine en lisant, on crée"(49).

La lecture tend toujours, chez Marcel, vers la création. Dès "Combray", la lecture rend possible la transformation du monde. Les nombreuses promenades effectuées par Marcel encore enfant annoncent les voyages futurs et s'associent déjà avec le plaisir de la lecture: "Mes promenades de cet automne-là furent d'autant plus agréables que je les faisais après de longues heures passées sur un livre"(50). A l'instar du voyage, elle permet le déplacement par l'imaginaire (le seul déplacement réel et profitable chez Proust). Ainsi, alors qu'il se réveille après avoir lu, le narrateur constate: "le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace"(51). Un long passage de "Combray" relate les souvenirs de lecture de Marcel alors qu'il était enfant. Ces lectures laissent toujours Marcel rêveur puisqu'elles le conduisent vers autre chose, dans un autre temps et dans un autre lieu. L'appel de la création, la seule activité que Marcel puisse entreprendre, demeure sous-jacente à ces

moments qui suivent la lecture:

"Cette obscure fraîcheur de ma chambre (...) s'accordait bien à mon repos qui (grâce aux aventures racontés par mes livres et qui venaient l'émouvoir), supportait pareils au repos d'une main immobile au milieu d'une eau courante, le choc et l'animation d'un torrent d'activité."
(52)

La lecture qui fut toujours pour Marcel une source d'inspiration le conduira, dans le Temps retrouvé, à accomplir son oeuvre. De même, à Venise, cette même "main immobile" était présente sous forme d'un génie, d'un guide "magique" qui le promenait dans le labyrinthe de la ville. Le séjour italien se pose comme cette quête qui le conduit vers ce "torrent d'activité", vers l'activité littéraire.

Dès lors, nous comprenons que tout le projet du voyage, avec les difficultés de compréhension qu'il comporte pour quiconque recherche le récit d'une visite à Venise, se lit, en définitive, comme la métaphore de la quête de soi-même. La découverte de la vérité, c'est la découverte du vrai moi de Marcel. Que le déplacement réel ait eu lieu nous importe peu. Le projet vénitien de Marcel se lit à un second niveau. La lecture (celle du narrateur mais aussi la nôtre) exige que tous les "états successifs" d'une "impression" soient questionnés de près pour arriver à leur compréhension: "On raisonne, c'est-à-dire on vagabonde, chaque fois qu'on n'a pas la force de s'astreindre à faire passer

une impression par tous les états successifs qui aboutirait à sa fixation, à l'expression."(53) Ou comme le souligne Philippe Dubois:

"Autrement dit, voyager dans le signifié peut être un voyage dans le *dénoté* textuel (voyage au degré zéro), mais aussi un voyage dans l'espace de la *connotation* (voyage au second degré, qui fait écart, qui s'écarte du premier et qui introduit toute une mobilité interne au langage, qui en fait un tissu de parcours sémantiques)."(54)

Cet "espace de la *connotation*" est bien le *lieu* dans lequel s'élabore le livre de Marcel. Si le voyage à Venise consiste en un "*dénoté* textuel", en un simple "vagabondage" du corps et de l'esprit, il appert qu'il prend tout son sens dans le langage, par l'écriture. Le livre tout comme la robe (55) (parce qu'elle s'élabore peu à peu, une pièce ajoutée à une autre définissant plus clairement l'ensemble) permet de recréer le "tissu" sémantique de cet amalgame de pensées-rêves-désirs qui semblaient, au départ, être sans liens.

Si le voyage peut être perçu de manière métaphorique, comme une façon d'avancer dans l'imaginaire, de "vagabonder" par l'esprit, la lecture devient elle-aussi une façon d'appréhender le monde. On observe chez Proust le désir de faire évoluer son lecteur comme le narrateur qui se déplace à tâtons, sans vraiment savoir où il va poser ses pieds: sur les eaux mouvantes de Venise ou sur des pavés inégaux.

Les "états successifs" d'une sensation témoignent des étapes nécessaires à son élaboration. Une certaine persévérance est requise de la part du lecteur (que ce soit Marcel ou nous-même) lorsqu'il parcourt les pages d'un livre pour comprendre ce qui lui est raconté (56). Une certaine idée de *progression* se dessine tout au long de la démarche proustienne. L'auteur tente de représenter les images telles qu'elles surgissent chez le narrateur sans leur ajouter les impressions nouvelles. La Venise de Proust n'existe que lorsqu'elle est écrite, lorsque toutes les pièces sont reconstituées.

Ainsi, pour Marcel, le "seul livre" qu'il importe d'écrire, c'est le "livre intérieur" (57). Et ce livre, il lui faudra le *traduire*, le "déchiffrer" en explorant son inconscient. Toute cette recherche au fond de lui-même, cette quête de l'origine déjà évoquée revêt ici tout son sens. Car Marcel parvient ici à une véritable découverte du "moi" (58). De fait, nous choisissons cette terminologie précisément pour ses liens directs avec deux autres instances dont nous ne pouvons faire l'économie: l'inconscient et le refoulé. Ainsi, comme Freud l'indique:

"Nous avons trouvé dans le moi lui-même quelque chose qui aussi est inconscient, qui se comporte exactement comme le refoulé, c'est-à-dire qu'il produit des effets puissants sans devenir lui-même conscient et qui nécessite, pour être rendu conscient, un travail particulier." (59)

Ce "travail" mentionné par Freud est celui de la perlaboration que l'analysé doit effectuer pour arriver à l'interprétation. Puisque le "moi" est inconscient, c'est à ce type de travail psychique que Marcel devra s'astreindre pour arriver à écrire son livre. Il nous faut noter que chez Marcel, ce travail s'effectue à la manière d'un voyage intérieur, comme une longue traversée de lui-même. C'est-à-dire qu'il parvient à mettre au jour tout ce qui existait à l'état de latence, tout ce qui jusque là demeurerait refoulé dans l'inconscient. Par contre, il est clair que toutes les révélations du séjour ne seront pas rappelées à Marcel comme telles. La grande révélation du Temps retrouvé consiste plutôt dans la mise en chantier du livre. Marcel souligne que les livres lus à Venise sont des "livres à images", bibles historiées, livres d'heures"(60). Le lien avec le sacré perdure.

La découverte de la vérité passera, chez Marcel, par l'Art: "La vraie vie (...) c'est la littérature."(61) La Venise de Proust n'est pas une description charmante de la Sérénissime mais bien un *fragment* de la Recherche constitué comme une oeuvre d'art. Elle est écrite et témoin d'une vision bien précise: "Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier."(62) Cette découverte n'est rendu possible que par un seul

axiome:

"En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même."(63)

Ce nouveau point de vue, celui offert par le livre, permet au narrateur d'élargir sa vision sur le monde et sur lui-même. Venise ne lui apparaîtra plus comme des "instantanés" de sa mémoire mais bien comme un des moments constitutants de sa quête vers la découverte de lui-même. En considérant que le voyage puisse se lire à un second degré, on retrace dans l'expérience vénitienne de Marcel, tout un "réseau de circulation des signes"(64) qui le conduit jusqu'à l'élaboration de son livre.

Notes du chapitre III

- (1) P.V. Zima, Le désir du mythe, Paris, Nizet, 1973, p. 142.
- (2) Ibid..
- (3) le Temps retrouvé, T.4, p. 285.
- (4) Ibid., p. 374.
- (5) Ibid., p. 301.
- (6) Patrizia Oppici, "Il viaggio è le Temps retrouvé", in Proust e il movimento immobile. Il tema del viaggio nelle "Recherche", Pisa, Editrice Libreria Goliardica, Studi e testi, no 58, 1983, p. 93.
- (7) le Temps retrouvé, T.4, p. 444.
- (8) Albertine disparue, T.4, p. 229.
- (9) le Temps retrouvé. T.4, p. 444.
- (10) Ibid., p. 445.
- (11) Ibid..
- (12) Ibid..
- (13) Ibid., p. 446.
- (14) Albertine disparue, T.4, p. 224.
- (15) le Temps retrouvé, T.4, p. 446.
- (16) Ibid., p. 447.
- (17) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 5.
- (18) le Temps retrouvé, T.4, p. 450.
- (19) Ibid., pp. 490-491.
- (20) Ibid., p. 455.
- (21) Patrizia Oppici, op.cit., p. 95.
- (22) Nous empruntons cette expression au titre même de

l'ouvrage de Oppici: Proust e il movimento immobile.

- (23) le Temps retrouvé, T.4, p. 455.
- (24) Marcel Proust, "Sur la lecture", préface à sa traduction de Sésame et les Lys de John Ruskin, Bruxelles, Editions Complexe, coll. "Le regard littéraire", 1987, p. 74.
- (25) Ibid..
- (26) Ibid., p. 97.
- (27) le Temps retrouvé, T.4, pp. 453-454.
- (28) Cette expression est employée par P. Oppici, op.cit, p. 94. Elle-même l'emprunte à Gérard Genette, Figures, Paris, Seuil, 1966.
- (29) La Prisonnière, T.3, p. 633.
- (30) le Temps retrouvé, T.4, p. 456.
- (31) Ibid..
- (32) La Prisonnière, T.3, p. 762.
- (33) Ibid., p. 628.
- (34) Voir à ce sujet l'article de Jean Milly, "Le Pastiche Goncourt dans le Temps retrouvé", Revue d'histoire littéraire de la France, no 5-6, septembre-décembre 1971, pp. 815-835.
- (35) Michel Butor, "Le voyage et l'écriture", Répertoire IV, Paris, Ed. de Minuit, coll. "Critique", 1974, pp. 9-10.
- (36) le Temps retrouvé, T.4, p. 288.
- (37) Ibid., p. 296.
- (38) Ibid..
- (39) Rappelons que l'intérêt du Nom pour Marcel réside dans le fait que les villes ont un Nom "comme en ont les personnes". Du Côté de chez Swann, T.1, p. 380. La similitude entre les êtres humains et les villes est une fois de plus réitérée ici.
- (40) Voir à ce sujet la préface, "Sur la lecture", de la traduction du Sésame et les lys de Ruskin, op.cit:

"Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré." p. 39.

"Que de fois, dans *La Divine Comédie*, dans Shakespeare, j'ai eu cette impression d'avoir devant moi, inséré dans l'heure présente, actuel, un peu de passé, cette impression de rêve qu'on ressent à Venise sur la Piazzetta (...)." p. 96.

- (41) Michel Butor, op.cit., p. 11.
- (42) le Temps retrouvé, T.4, p. 298.
- (43) Michel Butor, op.cit., p. 10.
- (44) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 385.
- (45) Michel Butor, La Modification, Paris, Ed. de Minuit, coll. "Double", 1957.
- (46) Ibid., pp. 286-287.
- (47) Voir à ce sujet l'ouvrage monumental de W. Iser, L'acte de lire. Théorie de l'effet esthétique, Ed. Pierre Mardaga, 1976.
- (48) le Temps retrouvé, T.4, p. 458.
- (49) Albertine disparue, T.4, p. 235.
- (50) Du Côté de chez Swann, T.1, p. 152.
- (51) Ibid., p. 5.
- (52) Ibid., p. 82.
- (53) le Temps retrouvé, T.4, p. 461.
- (54) Philippe Dubois, "Le voyage et le livre", Arts et légendes d'espaces, Paris, P.E.N.S., 1979, p. 167.
- (55) "Comme la robe où nous vîmes pour la premières fois une femme, elles [les reliures des livres] m'aideraient à retrouver l'amour que j'avais alors, la beauté sur laquelle j'ai superposé trop d'images de moins en moins aimées (...)." le Temps retrouvé, T.4, p. 466.
- (56) Ce double positionnement est exposé chez Philippe Dubois, op. cit, p. 163: "Bref, lire (ou écrire)

s'entendra comme un *parcours de l'oeil (et\ou de la main) dans l'espace du livre* et voyager sera un *parcours du corps dans l'espace du monde*. La métaphore aura à superposer les deux séquences."

- (57) le Temps retrouvé., T.4, p. 458.
- (58) "Instance que Freud, dans sa seconde théorie de l'appareil psychique, distingue du ça et du surmoi." J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Vocabulaire de psychanalyse, P.U.F., 1969, p. 241. Le "moi" est le produit d'une longue évolution de l'appareil d'adaptation. Il vise à se modeler sur les modalités du conflit psychique: le "moi" en est l'agence défensive, le "surmoi" le système d'interdit (la censure) et le "ça", le pôle pulsionnel.
- (59) Ibid., p. 250.
- (60) le Temps retrouvé., T.4, p. 466.
- (61) Ibid., p. 474.
- (62) Ibid.
- (63) Ibid., pp. 489-490.
- (64) Philippe Dubois, op.cit., p. 167.

CONCLUSION

Si la "Venise" de Proust peut se lire à plusieurs niveaux -- comme les autres grands *moments* de la Recherche (la madeleine, les clochers de Martinville ou les trois arbres d'Hudimesnil) --, il est à noter que l'entreprise vénitienne permet surtout que se révèle, dans le Temps retrouvé, la réponse menant à la découverte de la vérité. Contrairement aux autres moments-clés, on note que Venise déclenche le mouvement du texte, et qu'elle permet au narrateur de passer de la lecture des indicateurs de chemins de fer à l'écriture du récit de voyages. Ainsi, le triangle de Michel Butor, lire-voyager-écrire, se referme parfaitement.

Ce qui étonne, lorsque l'on suit le parcours de cet itinéraire vénitien, c'est le peu de place que le narrateur accorde à la description de la ville. Nous aurions cru, suite à la longue rêverie sur les Noms, que Marcel, enfin rendu sur les lieux de son désir, aurait convié le lecteur à une véritable visite de la Sérénissime. Il n'en est rien. Pourtant, les promenades en gondoles, quelques monuments tels le Baptistère et Saint-Georges-le-Majeur, le détail de la fenêtre à ogive et les "courants d'air marins" rendent Venise très vivante.

Si Venise acquiert une telle importance dans le texte de Proust, c'est grâce à la force du désir de Marcel qui gravite sans cesse autour de ce lieu devenue mythique. Car bien plus que la ville réelle, c'est la ville mythique qui est évoquée dans la Recherche. Dans le Temps retrouvé, Marcel reconnaît qu'il n'a eu, en fait, aucune prise sur Venise lors du séjour réel, puisque sa conscience se tournait vers un lieu imaginaire, un lieu issu de son désir et de son imagination. En ce sens, dans la Recherche, nous devons considérer le voyage à Venise de manière métaphorique seulement. Bien plus qu'un voyage réel, nécessitant un véritable déplacement dans l'espace, c'est un *voyage intérieur* qui est raconté dans "Venise". C'est là ce qui différencie les voyages à Balbec du séjour à Venise.

Puisque Venise, plus que toute autre ville répertoriée dans la littérature de voyage, offre prise au rêve, on comprend que ce soit elle (et non Balbec ou Florence) qui a permis au narrateur de poursuivre sa quête de la vérité. Nous avons vu que, bien avant le Temps retrouvé, le narrateur poursuivait cette recherche qui, selon le modèle du mythe, l'a conduit au retour à l'origine. En effet, toute la démarche de Marcel, alors qu'il tente de réaliser son désir de voir Venise, le pousse vers cette remontée en

lui-même. Dans le désir de Venise, c'est tout le projet de la Recherche qui s'élabore: retrouvé le "temps perdu".

En effet, à bien des égards, Venise revêt une dimension mythique. Le désir de Venise se concentre toujours sur ce qui appartient au monde onirique ou au monde imaginaire. Les premiers balbutiements du désir surgissent lorsque Swann offre à Marcel des reproductions de Giotto. Aussi, les longues heures de lecture suscitent chez Marcel le goût de la promenade. Mais la forme la plus concrète qu'emprunte Venise, dans "Noms de pays: le nom", est celle d'"une matinée de printemps". Parce qu'elle est la "Cité Reine", Venise laisse à Marcel toute la latitude possible pour que son imagination puisse se promener. On comprend que la rêverie se place, d'emblée, du côté de la création. D'ailleurs, c'est cet aspect de la création artistique qui témoigne de ce "désir du mythe" déjà évoqué par P.V. Zima.

Par contre, ce que l'on remarque quant à la dimension mythique du séjour à Venise, c'est l'*objectif* même de cette promenade de la pensée: le retour à l'origine. L'importance de l'époque médiévale, qu'il s'agisse des références à l'art gothique, à la lanterne magique ou au Nom de Guermantes renvoyant à la Duchesse comme à une autre figure

maternelle, mène le narrateur vers la source de ses désirs qui convergent vers le monde de l'enfance, caractérisé par la figure de la mère. Car cette recherche de la vérité -- qui, au départ, nous semble quelque peu flottante -- s'avère être, en fait, la quête de l'enfance *perdue* et *oubliée*. Marcel doit retrouver ce monde des origines, nommé dans le Temps retrouvé l'"essence des choses", pour enfin parvenir à la création du Livre.

Mais le principal obstacle qui se dresse contre cette remontée, c'est justement la figure maternelle. Nous avons souligné qu'il existait une corrélation entre la présence de la mère à Venise et la place qu'elle occupe dans la scène du baiser du soir à Combray. Il semble que ces deux moments représentent pour Marcel l'impossibilité de recevoir l'amour maternel. A Venise, la scène où la mère apparaît encadrée par la fenêtre à ogives marque à nouveau cette séparation d'avec le fils. Lors du séjour à Venise, Marcel prend conscience de cette rupture et désacralise la relation avec la mère. Si la quête de Marcel consiste à remonter jusqu'à l'origine de ses désirs, c'est à Venise qu'il assume la perte de la mère -- comme la figure vers laquelle il tournait jadis tous ses désirs -- par sa mise à mort symbolique. Celle-ci devient nécessaire pour permettre la re-naissance de Marcel qui survient dans la scène du

Baptistère.

Malgré tous les sentiments équivoques que cette relation suscite, nous avons noté qu'elle était directement liée au désir de Marcel de devenir écrivain. Car le désir, chez lui, est toujours unique: un désir englobe toujours les autres désirs. Celui de Marcel se présente comme l'*Eros*, comme ce qui anime la pulsion vitale du sujet, comme une énergie libidinale liée au désir de connaître. Si l'échec du voyage à Venise s'explique parce que le déplacement réel n'avait pas à avoir lieu et que l'essence des choses ne se trouve qu'en dehors de l'action, Marcel parvient à atteindre la vérité tant convoitée par le "mouvement immobile" qu'est (aussi) l'écriture.

Si le projet vénitien se conjugue avec l'entreprise même de A la recherche du temps perdu, on note que cette problématique se déploie en trois temps, mais dès que la rêverie sur les Noms est mise en place, le mouvement du texte propulse le narrateur jusqu'à la réalisation de son désir, jusqu'à ce qu'il écrive enfin. C'est, en ce sens, que l'entreprise vénitienne de la Recherche pose à ses commentateurs quelques problèmes: elle laisse d'abord croire qu'elle est le récit d'un véritable voyage, alors qu'elle

suit le parcours d'un voyage intérieur, d'une quête menant à la découverte de soi et à l'élaboration du Livre.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

A la recherche du temps perdu, nouvelle édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1987-1989, 4 vol.

A la recherche du temps perdu, édition établie et annotée par Pierre Clarac et Andrée Ferée, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1954, 3 vol.

Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1954.

Albertine disparue, édition originale de la dernière version revue par l'auteur. établie par Nathalie Mauriac et Etienne Wolff, Paris, Grasset, 1987.

"Sur la lecture", préface à sa traduction de Sésame et les Lys de John Ruskin, Bruxelles, Editions Complexe, coll. "Le regard littéraire", 1987.

Choix de textes sur Proust

BATAILLE, Georges. "Proust", la Littérature et le mal, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1957, pp. 151-173.

BARTHES, Roland. "Proust et les noms", Le degré zéro de l'écriture. Nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, coll. "Points", 1972, pp. 121-134.

BLANCHOT, Maurice. "L'expérience de Proust", le Livre à venir, Paris, Gallimard coll. "Idées", 1959, pp. 20-43.

BUISINE, Alain. "Marcel Proust: le côté de l'Orient", Revue des Sciences humaines, 1989, vol. 2, no 214, pp. 123-144.

BOURLIER, Kay. "Deuxième séjour à Balbec et séjour à Venise", Marcel Proust et l'architecture, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, pp. 139-169.

CHAIX-RUY, Jules. "Marcel Proust et l'Italie", Revue de littérature comparée, octobre 1949, pp. 507-540.

COLLIER, Peter. Proust and Venice, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

DE AGOSTINI, Daniela. "L'écriture du rêve dans A la recherche du temps perdu", Etudes proustiennes, no 5, Gallimard, 1984, pp. 183-215.

DE CHANTAL, René. Proust, critique littéraire, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1967, 2 tomes.

DUREN, Brian. "Deuil. Fétichisme. Ecritures. La Venise de Proust", Littérature, no 37, février 1980, pp. 113-128.

FERNANDEZ, Ramon. Proust ou la généalogie du roman moderne, Paris, Grasset, 1979.

HACHEZ, Willy. "Voyages réel, Voyages imaginaires", Europe, Dossier "Centenaire Marcel Proust", août-septembre 1970, pp. 99-110.

IWASAKI, Hirochi. "Quelques réflexions à propos de Venise dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust", Etudes de langues et littératures françaises, mars 1979, pp. 122-136.

Magazine littéraire, "Proust. Les Recherches du temps perdu", no 246, octobre 1987, pp. 14-62.

MILLY, Jean. "La Fugitive disparue?", Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust, no 39, 1989, pp. 45-52.

MILLY, Jean. "Le Pastiche Goncourt dans le Temps retrouvé", Revue d'histoire littéraire de la France, no 5-6, septembre-décembre 1971, pp. 815-835.

NICOLE, Eugène. "Etudes de Genèse et problèmes d'édition du texte. La Recherche et les Noms", Etudes proustiennes, no 6, Gallimard, 1984, pp. 69-89.

OPPICI, Patrizia. Proust e il movimento immobile. Il tema del viaggio nelle "Recherche", Pisa, Editrice Libreria Goliardica, Studi e Testi, no 58, 1983.

Paragraphes, "Lectures de Proust", no 3, 1989-1990, pp. 3-87.

POULET, Georges. l'Espace proustien, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1982.

QUEMAR, Claudine. "Rêveries onomastiques proustiennes à la lumière des avant-textes", Essais de critique génétique, Flammarion, 1979, pp. 63-103.

Recherche de Proust, Paris, Seuil, coll. "Points", 1980.

REVEL, Jean-François. Sur Proust, Paris, Robert Laffont, 1976.

RICHARD, Jean-Pierre. Proust et le monde sensible, Paris, Seuil, coll. "Points", 1974.

ROSASCO, Joan Térésa. Voies de l'imagination proustienne, Paris, Nizet, 1980.

TADIE, Jean-Yves. Proust et le roman, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1971.

ZIMA, P.V. Le désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust, Paris, Nizet, 1973.

Choix de textes sur Venise

BARRES, Maurice. le Culte du moi, Paris, Plon, coll. "Le livre de poche", 1922, pp 269-287.

BEUGNOT, Bernard. "Les soupirs de la mémoire: Venises textuelles", Trois, vol.2, no 1, pp. 5-14.

CLAUDON, Francis. le Voyage romantique, Paris, Ed. Philippe Lebaud, 1986.

JAMES, Henry. Italian Hours, London, Century, 1986.

MANN, Thomas. la Mort à Venise, Paris, Fayard, coll. "Le livre de poche", 1971.

Magazine littéraire, Dossier "Venise des écrivains", no 219, mai 1985.

MARABINI, Jean. Venise, Paris, Seuil, coll. "Points", 1988.

MORAND, Paul. Venises, Paris, Gallimard, coll. "L'imaginaire", 1971.

STEER, John. Venitian painting, London, Thames & Hudson, coll. "World of Art", 1986.

Théorie générale et voyage

BELLEMIN-NOEL, Jean. Vers l'inconscient du texte, Paris, P.U.F., 1979.

BARTHES, Roland. Le Degré zéro de l'écriture. Nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, Coll. "Points", 1972.

BLANCHOT, Maurice. l'Espace littéraire, Paris, Gallimard,

coll. "Idées", 1955.

BUTOR, Michel. "Le voyage et l'écriture", Répertoire IV, Paris, Ed. de Minuit, coll. "Critique", 1974, pp. 9-29.

DOIRON, Normand. "L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique", Poétique, Seuil, février 1988, pp. 83-108.

DOIRON, Normand. "Depuis Babel toucher la lune. De quelques manières de voyager\XVIe-XXe siècles", Etudes françaises, no 24, vol 3, 1988, pp. 99-104.

DUBOIS, Philippe. "Le voyage et le livre", Arts et légendes d'espaces, Paris, P.E.N.S., 1979, pp. 149-205.

DUBY, Georges. Atlas historique, Paris, Larousse, 1988.

ELIADE, Mircea. Aspects du mythe, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1963.

FANTI, Silvio. L'homme en micropsychanalyse, Paris, Denoël-Gonthier, 1981.

FANTI, Silvio. Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse, Paris, Buchet-Chastel, 1983.

FREUD, Sigmund. Interprétation des rêves, Paris, P.U.F., 1967.

GOMBRICH, Ernst. Histoire de l'art, Paris, Flammarion, 1982.

ISER, Wolfgang. L'acte de lire. Théorie de l'effet esthétique, Paris, Ed. Pierre Mardaga, 1976.

KLEIN, Robert. "La civilisation de la Renaissance de J. Burckardt aujourd'hui", La Forme et l'intelligible, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1970, pp. 204-223.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Baptiste Pontalis. Vocabulaire de psychanalyse, Paris, P.U.F., 1984.

LE GOFF, Jacques. "Le Moyen Age s'acève en 1800...", L'His Loire, no 131, mars 1990, pp. 46-51.

PANOFSKY, Erwin. Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1983.

PIGNATTI, Terisio. Carpaccio, Genève, Skira, 1978.

Ouvrages consultés après la rédaction

BOWIE, Malcom. Freud, Proust et Lacan: Theories as fiction, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1987.

YACÉ, Gérard. Le manteau de Porquès, Paris, Gallimard, 1987.

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de mémoire M. Normand Doiron pour son aide et ses encouragements. Je tiens également à remercier Nathalie, Marc et Nicolas pour leur soutien lors de la rédaction de ce mémoire.