

Peter Collier

La mise en abyme chez Proust

Je ne chercherai pas dans mon exposé à dresser le bilan complet des rapports de Proust avec la peinture, mais à attirer l'attention sur quelques cas significatifs où Marcel, protagoniste et narrateur d'*A la recherche du temps perdu*, dépasse la grammaire de surface de la peinture dont il parle pour atteindre la structure de fond. Je vais donc rentrer dans le détail, mais il s'agira plutôt de fragments d'une mosaïque à reconstituer, par le moyen d'une structure de mise en abyme¹.

En effet, l'incrustation chez Proust de citations dans la citation, de textes dans le texte, d'images dans l'image ; l'adhésion ironique de la pensée du narrateur à la structure de fond, plutôt qu'à la grammaire de surface de l'artiste dont il parle, sont particulièrement frappantes dans ses allusions à la peinture.

Dès *Combray* Proust cite le tableau de Gentile Bellini, *La procession à la Place Saint-Marc* (qui se trouve à l'Accademia à Venise) comme l'image du travail de la mémoire spontanée, c'est-à-dire créative :

« Mais ma rêverie (semblable à ces architectes élèves de Viollet-le-Duc, qui, croyant retrouver sous un jubé Renaissance et un autel du XVII^e siècle les traces d'un chœur roman, remettent tout l'édifice dans l'état où il devait être au XII^e siècle) ne laisse pas une pierre du bâtiment nouveau, reperce et « restitue » la rue des Perchamps. Elle a d'ailleurs pour ces reconstitutions des données plus précises que n'en ont généralement les restaurateurs : quelques images conservées par ma mémoire, les dernières peut-être qui existent encore actuellement, et destinées à être bientôt anéanties, de ce qu'était le Combray du temps de mon enfance ; et, parce que c'est lui-même qui les a tracées en moi avant de disparaître, émouvantes — si on peut comparer un obscur portrait à ces effigies glorieuses dont ma grand'mère aimait à me donner des reproductions — comme ces gravures anciennes de la Cène ou ce tableau de Gentile Bellini, dans lesquels l'on voit en un état qui n'existe plus aujourd'hui le chef-d'œuvre de Vinci et le portail de Saint-Marc » (I 165-166)².

Le tableau de Gentile Bellini est donc cité par Proust, à la suite de Ruskin, comme un tableau qui montre la basilique Saint-Marc avant les travaux importants du XVII^e siècle³. Les mosaïques de Saint-Marc préservées dans ce tableau de Bellini, ou la *Cène* de Léonard de Vinci préservée dans une gravure, préservent et font revivre des bâtiments disparus depuis longtemps, comme

1. Pour une théorie de la mise en abyme, voir L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Le Seuil, 1977.
2. L'édition de *A la recherche du temps perdu* utilisée est celle de la collection « La Pléiade », éd. P. Clarac et A. Ferré, Paris, Gallimard, 1954.
3. Cf. A. Whittick, *Ruskin's Venice*, London 1976, p. 170.

les rêveries de Marcel font renaître Combray. Mais le tableau de Bellini est tout autre chose qu'un simple document. Il montre la procession passant devant la façade minutieusement décorée de Saint-Marc, avec ses chevaux de bronze et ses mosaïques du XIII^e siècle. La mosaïque au-dessus de la porte sud-ouest est la seule qui ait subsisté à travers le temps. Cette mosaïque dépeint une procession qui passe devant la façade de Saint-Marc minutieusement décorée avec ses chevaux de bronze et ses ... mais ici la régression doit céder le pas, car les mosaïques « en abyme » sont trop petites (à la fois dans le tableau de Bellini et dans leur état actuel) pour pouvoir être représentées par autre chose que des arabesques superficielles, quelques fioritures décoratives, un geste de pure forme, une élégante signature de l'artiste, reconnaissant l'existence de principe de la régression infinie, impossible à atteindre en pratique mais formulée quand même dans la mise en abyme du tableau comme dans celle du texte de Proust.

Car l'expérience à laquelle il se réfère dans ce développement métaphorique complexe est celle de ses souvenirs d'enfance de Combray, Combray n'étant généralement qu'un vague paysage, mais préservée pourtant ici et là au-delà de sa disparition naturelle par une image gravée dans l'imagination de Marcel. Le pan d'expérience lumineuse surgissant avec éclat du canevas fané de la mémoire prend forme dans le cadre d'une première comparaison avec la préservation dans un tableau d'une architecture perdue ; cette comparaison en tant que telle est comme encadrée par la référence à la préservation du tableau lui-même dans la gravure ; et ce pan est comparé aux paysages fugitifs, éloignés mais cependant préservés dans les gravures de Léonard, du Titien et même de Turner appartenant à sa grand'mère (I 40). La métaphore de Proust présente la substance même du souvenir — l'image de Combray et le préjugé artistique de la grand'mère — en termes d'une structure mentale en spirale assurant sa propre survie (à travers sa transformation en une forme esthétique plus durable — la peinture fait revivre les mosaïques de Saint-Marc dans l'art comme les pavés des Guermantes feront resurgir plus tard les dalles de Saint-Marc dans la mémoire de Marcel — et cette structure mentale est déjà littéralement mise en scène à travers la métaphore proustienne elle-même). La figure de l'imagerie réflexive de Bellini incorpore cette expérience dans sa totalité.

Les tableaux du Titien sont présentés comme le type même de l'œuvre d'art mieux appréciée dans le cadre de son contexte naturel :

« Je pensais que... le soleil de printemps teignait déjà les flots du Grand Canal d'un si sombre azur et de si nobles émeraudes qu'en venant se briser aux pieds des peintures du Titien, ils pouvaient rivaliser de riches coloris avec elles » (I 392).

Et le premier aperçu que Marcel a de Venise passe à travers le filtre d'une gravure d'un des tableaux du Titien, où l'on aperçoit à l'arrière-plan la lagune de Venise (I 40).

Pourtant cette figure de l'œuvre d'art qui enclôt à l'intérieur d'elle-même le reflet artistique de la nature qui l'encadre, pour être sertie à son tour dans un écrin naturel plus ample, est compliquée encore par le fait que Venise se

présente non comme une cité pour ainsi dire « naturelle » mais comme une vaste œuvre d'art au second degré.

Et la spirale abyssale va recevoir un dernier tour de vis. En effet le Titien n'a peint aucun paysage proprement lacustre. Néanmoins j'ai pu identifier au palais des Doges à Venise deux vues de lagunes vénitiennes cachées au fond de deux Titiens monumentaux. *Le Doge Grimani adorant la Foi s'agenouille*, l'air satisfait, devant une lagune passablement minuscule tandis que le gigantesque *Saint Christophe* arpente sans grand mal une lagune peu profonde ne lui arrivant guère qu'aux chevilles. Vu la dimension de ces deux tableaux, les lagunes sont de bonne taille, tout en étant à peu près invisibles dans des reproductions de la taille d'une carte postale.

Ruskin cependant, dans *Les Pierres de Venise* que Proust a lu et relu, a fait remarquer la maîtrise du coloris impressionniste à la Turner de ce paysage marin dissimulé au fond du portrait pompeux⁴.

Dans *Combray* où la grand'mère de Marcel entend envelopper la réalité d'autant d'« épaisseurs d'art » que possible (une lagune dans une peinture, une peinture dans une gravure) il ne s'agit pas d'un paysage central, mais d'un motif relativement miniaturisé, marginalisé, et, qui plus est, exécuté dans un style brouillon, atypique, mais qui préfigure Turner, et qui rachète par son style impressionniste le tableau pompeux tout entier, en allant à l'encontre des intentions conscientes du Titien.

Proust a sans aucun doute exploité cet aperçu déjà marginal de Ruskin pour suggérer les dangers de l'idolâtrie (dénoncée par Ruskin, mais retournée contre Ruskin par Proust)⁵. Marcel désire visiter Venise parce que la lagune est encadrée dans une toile du Titien, qui a été reproduite par un graveur prestigieux et offerte par un connaisseur notoire, Swann. C'est bien entendu le genre d'aperçu sophistiqué qui aux mains de Swann, ou même parfois de Marcel ou d'Albertine, peut déboucher sur un snobisme esthétique qui confine à l'idolâtrie stérile. Mais en même temps Proust ébauche une récupération au deuxième degré de cette idolâtrie — la capacité critique de distinguer un pan précieux de paysage à la Turner, pan vivant, préservé par son emboîtement au fond d'une œuvre sans vie du Titien, anticipe l'apothéose de Bergotte, qui se rendra compte juste à temps, au moment où il meurt, de l'importance du « petit pan de mur jaune » de *La Vue de Delft* de Vermeer, pan préservé et composé par ses « plusieurs couches de couleur ».

C'est donc cette préfiguration quasi mystique du paysage vivant, enseveli au fond d'une œuvre moribonde (pour qui reconnaît les allusions ruskinien-nes de Proust) qui donne la formule de la préfiguration de Fortuny dans Carpaccio décrite dans *La Prisonnière* et *La Fugitive*, qui est un modèle de la série de résurrections qui ponctuent *La Recherche*, et nous fournit un deuxième modèle exemplaire de la mise en abyme comme configuration génératrice de la *Recherche* de Proust.

4. Cf. A. Whittick, *op. cit.*, p. 105.

5. Voir l'article de Proust, « John Ruskin », reproduit dans *Contre Sainte-Beuve*, éd. P. Clarac et Y. Sandré, Paris, Gallimard « Pléiade », 1971, pp. 105-141.

A la différence de Swann qui se sert de Giotto pour se moquer de la cuisinière, le narrateur aura tendance à développer des images picturales dans cette perspective d'une mise en abyme structurante, comme par exemple quand il compare son départ à Balbec à une érection de la croix de Mantegna. Ici les fragments et les variantes du retable de San Zeno à Vérone viennent à l'esprit et ont dû être présents dans l'esprit de Proust⁶.

La vision de ces ciels dramatiques (il y a des nuages particulièrement menaçants dans la version de la *Prière au jardin* qui se trouve à la National Gallery) Proust la rapproche de la vue des locomotives crachant de la vapeur contre le dôme de verre de la gare Saint-Lazare quand le jeune Marcel quitte la maison pour se rendre au bord de la mer :

« Il faut laisser toute espérance de rentrer coucher chez soi, une fois qu'on s'est décidé à pénétrer dans l'ancre empesté par où l'on accède au mystère, dans un de ces grands ateliers vitrés, comme celui de Saint-Lazare où j'allais chercher le train de Balbec, et qui déployait au-dessus de la ville éventrée un de ces immenses ciels crus et gros de menaces amoncelées de drame, pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix » (I 645).

A première vue cette image peut sembler vouloir rapetisser le tableau. Les ciels menaçants des tableaux de Mantegna symbolisent la tragédie cosmique de la crucifixion — dans le pastiche de Proust (comme on peut désigner cette répétition soigneusement banalisée de l'imagerie de Mantegna) les nuages de vapeur de la gare expriment le chagrin du départ. Même à ce niveau le pastiche révèle des vérités plus profondes — le jugement subjectif que quitter un ami ou un parent peut être une station de chemin de croix dans nos vies, la force du sifflement impatient de la locomotive ressentie non seulement comme une rebuffade sans pitié mais en même temps comme une expression grossière des sentiments, l'impression que ces hostiles espaces déserts des coupoles de gare du XIX^e siècle ridiculement hautes paraissent être un ciel fictif tout autant qu'un vide angoissant abandonné de Dieu. Mais le lien entre la gare et la peinture revient en spirale vers son point de départ — ces nuages de vapeur contre la cloche de verre (peints bien sûr par un Turner ou un Monet) se font comparer à leur tour à certains tableaux du studio du peintre impressionniste proustien Elstir (la gare est un atelier d'artiste, les nuages de vapeur eux-mêmes sont un produit artificiel (la vapeur) qui ressemble à la nature (les nuages) même avant que l'art d'un Monet ou d'un Elstir ne vienne imiter leur « nature »...). Le texte de Proust part d'une vision, vision de nuages de vapeur à la gare, ancre cette image dans un équivalent émotionnel artistiquement construit (le paysage conventionnel de la passion religieuse qui hante une crucifixion de Mantegna), puis il encadre cette image à son tour dans une métaphore plus vaste, renvoyant la passion style Renaissance au statut d'une pure variante du paysage contemporain transformé par les pouvoirs de métamorphose de l'art : le dôme de la gare Saint-Lazare est vu par l'artiste contempo-

6. Le retable de l'église San Zeno à Vérone est mentionné explicitement par Swann (I 324). Une « Crucifixion » tirée de ce retable se trouve au Louvre.

rain comme l'équivalent moderne d'une crucifixion, incité à cela sans aucun doute par l'allusion, à partir du mot « Lazare », à la résurrection. Mais Mantegna disparaît, ne laissant que ses nuages menaçants, et peut-être la charpente de sa Croix qui fournira la charpente du studio du peintre, qui reconstruit la voûte de la gare pour encadrer ces nuages expressifs.

Et derrière ces miroirs qui se font écho, on peut entrevoir la structure majeure de l'organisation de la métaphore elle-même chez Proust, sa vision littéraire personnelle superposant vapeur et nuages, cadre doré et poutrelles de fer, canevases et verre, voyageur, artiste et martyr, transposant le tableau d'une passion moderne d'Elstir dans un cadre textuel contrôlé où s'engouffre le tableau de Mantegna comme celui-ci incluait l'expérience religieuse de la souffrance.

Et l'inscription de ce modèle de voûte infernale dans l'écriture est assurée par le subtil rappel de Dante (à travers la référence à « laisser toute espérance » et « pénétrer dans l'antré empesté par où l'on accède au mystère »); Dante, dont l'enfer était une voûte conique renversée, pleine de nuages atroces et de voies incontournables. Ainsi nous réalisons soudain l'impressionnant pouvoir de l'abyme métaphorique chez Proust — il a transposé dans son écriture même l'agonie structurale de l'artiste dans son studio tout en dépeignant la beauté et l'angoisse d'un fragment de vie moderne, qui ne prend sa pleine signification qu'à l'intérieur d'un processus esthétique construisant sa propre forme à travers les reflets en spirale de la métaphore.

Mais c'est *L'Envie* de Giotto qui nous réserve la leçon la plus révélatrice⁷. Selon le jeune Marcel, *L'Envie* est frappante pour le réalisme dont est traité son symbole — la langue du serpent est si envahissante que *L'Envie* est totalement absorbée (comme un enfant gonflant un ballon, une victime d'un cancer de la langue, ou un malade avec une spatule dans la bouche) : pour elle ce n'est pas du tout le moment d'avoir des pensées envieuses. Mais quand le protagoniste mûrissant tourne son attention vers ses processus mentaux intimes, dans *Le côté de Guermantes*, *L'Envie* de Giotto surgit de façon plus spontanée et plus profonde. Proust examine l'état paradoxal de conscience lorsque la pensée, subsistant dans le rêve, pense qu'elle a rêvé sa propre présence, comme dans certain rêve de Dante dans son *Inferno* (XXX).

« Avant de m'endormir je pensais si longtemps que je ne le pourrais, que, même endormi, il me restait un peu de pensée. Ce n'était qu'une lueur dans la presque obscurité, mais elle suffisait pour faire se refléter dans mon sommeil, d'abord l'idée que je ne pourrais dormir, puis, reflet de ce reflet, que c'était en dormant que j'avais eu l'idée que je ne dormais pas, puis, par une réfraction nouvelle, mon éveil... à un nouveau somme où je voulais raconter à des amis qui étaient entrés dans ma chambre que, tout à l'heure en dormant, j'avais cru que je ne dormais pas » (II 145).

Cette exploration magistrale de la pensée du rêve qui se réfléchit est liée spécifiquement à Venise.

7. *Invidia* de Giotto fait partie de la série des fresques des sept péchés capitaux qui se trouve à la chapelle des Scrovegni à Padoue.

« Ainsi plus tard, à Venise, bien après le coucher du soleil, quand il semble qu'il fasse tout à fait nuit, j'ai vu, grâce à l'écho, invisible pourtant, d'une dernière note de lumière indéfiniment tenue sur les canaux comme par l'effet de quelque pédale optique, les reflets des palais déroulés comme à tout jamais en velours plus noir sur le gris crépusculaire des eaux » (II 146).

La transposition de la lumière en termes de son (« l'écho » de la lumière), les efforts de l'esprit se raccrochant à cette impression des sens traduite en termes d'une représentation musicale (la « note » de la lumière « tenue » sur une « pédale ») sont brillamment reliés, à travers leur forme synesthésique, au processus de déplacement d'images freudien par où la conscience éveillée se transforme en rêverie. La réflexion infiniment répétée des « palais déroulés comme à tout jamais » offre un équivalent plastique somptueux à l'exposition précédente de la pensée du rêve elle-même (« reflet de ce reflet »), de même qu'elle est la parfaite illustration plastique du reflet littéral de la mise en abyme conceptuelle. Et finalement le monochrome concerto du noir reflété dans le gris profond reproduit magnifiquement l'obscurité de la nuit et de l'esprit où se déroule cette passion de la pensée, de même qu'il met en scène l'étroite inter-pénétration des deux tons, disons des deux couches, de la conscience.

Dans le rêve lui-même, un fantasme proustien révélateur se joue : comme dans les tableaux d'Elstir la forme et le fond s'interchangent — la vie devient l'art à travers un processus généralisé d'échanges métaphoriques :

« Dans mon sommeil, je voyais une cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés comme sur un vitrail... Ce rêve où la nature avait appris l'art, où la mer était devenue gothique, ce rêve où je désirais, où je croyais aborder à l'impossible, il me semblait l'avoir déjà fait souvent » (II 146).

On doit se souvenir que cette abyme *spatiale* des palais a été transposée par le narrateur en une infinité *temporelle* (« déroulés comme à tout jamais ») et que le rêve de la cité gothique est par-dessus tout une résurrection, dans son esprit, du passé en un présent infini :

« La synthèse de ce que mon imagination avait souvent cherché à se représenter, pendant la veille, d'un certain paysage et de son passé médiéval » (II 146).

Le rêve qui unit les états séparés du temps, la métaphore qui unit les états séparés de la réalité : voilà les deux thèmes qui ne seront énoncés par Marcel en tant que théorie explicite de la narration que bien plus tard dans le roman.

Même l'image du vitrail reproduisant la cité gothique dans ses vagues de couleur renvoie subrepticement le lecteur à la lanterne magique et à l'église de Saint-Hilaire qui préfiguraient déjà la préservation du passé médiéval sous une forme artistique et en même temps faisait apparaître ses liens avec un présent vivant et changeant. Et l'image de la cité gothique encerclée par la mer et sertie dans un vitrail évoquait Venise comme une reconstruction idéalisée du temps et de l'espace à travers l'art.

Cependant tout comme l'expérience des dalles de Saint-Marc n'est pleinement appréhendée dans toute sa signification que lorsqu'elle est ranimée par les pavés des Guermantes, de même ce rêve n'est pour le moment qu'un rêve, et ne débouche pas encore sur la conscience que la voie de l'artiste va passer par un chemin personnel intérieur, celui de l'expérience subjective préconsciente. Le rêve est vécu comme une angoisse plutôt qu'une allégresse :

« Dès que je voulais parler à des amis je sentais le son s'arrêter dans ma gorge, car on ne parle pas distinctement dans le sommeil ; je voulais aller à eux et je ne pouvais pas déplacer mes jambes, car on n'y marche pas non plus ; et tout à coup, j'avais honte de paraître devant eux, car on dort déshabillé. Telle, les yeux aveuglés, les lèvres scellés, les jambes liées, le corps nu, la figure du sommeil que projetait mon sommeil lui-même avait l'air de ces grandes figures allégoriques où Giotto a représenté l'Envie avec un serpent dans sa bouche, et que Swann m'avait données. » (II 146)

Cependant l'angoisse du récit est démentie par la sophistication de la forme. Le rêveur en lutte aux jambes paralysées, à la vue affaiblie et à la langue muette n'est pas rattaché à l'*Envie* par pure fantaisie. Et la référence à Swann nous rappelle simplement l'exploitation tangentielle que Swann a fait des vices et des vertus de Giotto. Proust avait d'abord pensé donner à toute une section de son récit le titre *Les Vices et les Vertus de Padoue et de Combray*⁸. Maintenant toute l'agonie de la conscience divisée apparaît en référence à Giotto — l'aliénation de la propre conscience du rêveur (« la figure du sommeil que projetait mon sommeil lui-même »), l'incapacité pour la narration du rêve de représenter sans distorsion (le vide paisible, le silence, l'immobilité et la nudité du sommeil prenant des proportions de cauchemar là où l'interlocuteur/voyeur/acteur est aveuglé, bâillonné, ligoté et déshabillé). Et cependant cela naît des efforts obstinés de la conscience pour lutter contre les visions de son rêve et pour essayer de traduire l'expérience rêvée en termes d'une réalité référentielle, ce qui met en scène dans le détail la fausse quête d'une vocation de l'auteur, fausse parce qu'il tente de reproduire une réalité consciemment analysée par l'esprit éveillé plutôt que de reprojeter une expérience intérieure subjective. *L'Envie* de Giotto est non seulement une superbe figure du malheureux rêveur proustien (vêtue d'une chemise de nuit et coiffée d'un bonnet de nuit, cherchant à avancer à tâtons, main tendue, mais apparemment immobile, le feu embrasant ses jambes, les oreilles monstrueusement développées comme pour souligner qu'elle dépend passivement de l'ouïe plutôt que de sa vue inutile : ses yeux étant attaqués directement par le serpent qui surgit de sa bouche) mais son dilemme à elle est spécifiquement le sien à lui — que la langue elle-même a tant gonflé qu'elle remplit la bouche et envahit le visage au point qu'elle ne voit rien d'autre que le récit de ses propres désirs, tout comme, pour le rêveur, le récit du rêve enfle et emplit la conscience au point où il produit sa propre fausse conscience. Et c'est en enviant des écrivains comme Bergotte et des artistes comme Elstir — que Marcel a été aveuglé et acculé à une tentative perverse de les imiter plutôt que de développer ses pro-

8. Cf. G. Painter, *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966, vol. 1, p. 341.

pres pensées et sentiments. Le serpent mordant sa queue (adopté ouvertement par Valéry comme sa devise pour la circularité de la conscience) est un motif traditionnel du cercle vicieux ; dans ce cas, la spirale vicieuse ou mise en abyme de la conscience qui se déforme en essayant de se refléter.

Le roman de Proust avait débuté avec la conscience privilégiée du rêveur qui : « tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (I 5). En représentant le rêve vénitien de son protagoniste sous la forme de *L'Envie* de Giotto, Proust reformule le dilemme et la solution à ce dilemme sous une forme pas encore accessible au narrateur éveillé, qui attire néanmoins l'attention du lecteur vigilant sur l'ultime récupération de l'expérience au-delà de l'écran que la conscience dressait pour mieux la capter.

La pensée du rêve réflexive et sa relation avec la créativité aussi bien qu'avec la réalité sont en effet explorées encore plus profondément quand le protagoniste est à Venise. Comme dans *Le côté de Guermantes* la pensée du rêve a été prise pour la réalité et comme elle avait elle-même pris autant de réalité que la conscience éveillée (II 145-6), de même maintenant dans *La Fugitive* la réalité même semble se dissoudre dans le fantasme, et la conscience éveillée tournant son regard sceptique vers sa propre mémoire est tentée de la rejeter comme un rêve (III 650-1).

L'exploration éveillée de Venise apporte exceptionnellement à Marcel une expérience authentiquement inconnue (en plus de tout le déjà-vu qui fournira la substance et la méthodologie de la résurrection).

« Il était bien rare que je ne découvrisse au hasard de mes promenades quelque place inconnue dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé ». (III 650).

Dans cette contrée inexplorée, labyrinthique, l'esprit de Marcel se libère de ses préjugés, et ainsi la topographie et la structure elles-mêmes semblent pouvoir s'épandre au-delà des limites réalistes pour réussir à inclure le fantastique :

« Comprimées les unes contre les autres, ces calli divisaient en tous sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses. Tout à coup, au bout d'une de ces petites rues, il semble que dans la matière cristallisée se soit produite une distension. Un vaste et somptueux campo à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi, entouré de charmants palais, pâle de clair de lune » (III 650-651).

Cette suggestion nette que la réalité est une projection subjective, secrétée par l'inconscient, n'est pas encore assimilée par Marcel qui tente de faire revivre à la lumière du jour ce qu'il a vu à la lumière de la lune, pour la réinsérer dans l'ordre rassurant du connu et du palpable :

« Le lendemain je partais à la recherche de ma belle place nocturne, je suivais ces calli qui se ressemblaient toutes et se refusaient à me donner le moindre renseignement, sauf pour m'égarer mieux » (III 651).

Et son échec de réconcilier les deux ordres de perception, le nocturne et le diurne, le fait conclure que la mémoire de la perception nocturne est une fiction du sommeil douteuse ou au moins invérifiable :

« 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 » (III 651).

La composition de la vision comporte elle-même la part habituelle de métonymie proustienne (la verrerie vénitienne fournissant le motif cristallin, le Grand Canal introduisant le flottement de la conscience) mais le verre et l'eau eux-mêmes ont une fonction plus fortement réflexive et structurante — l'eau et le verre (comme dans beaucoup de poèmes symbolistes) indiquent la résistance sournoise de la conscience à la volonté de transparence de son propre regard : le rejet mécanique de l'image par le miroir, les multiples fragmentations et réflexions de la verrerie, la noyade de l'analyse et de la perception dans le fluide glauque de leur propre imagerie subjective, onirique (« je me trouvais brusquement ramené au Grand Canal »), tout suggère une telle lecture.

La verrerie vénitienne et les beaux palais suggèrent aussi la présence de l'art et l'insertion d'une image surprenante et structurée de la conscience du penseur apparaissant soudain devant lui au centre d'un réseau d'observations introduit la mise en abyme. Le cadre dur, bien délimité et transparent, alternant en apparence entre miroir et paysage, suggère en fait avec beaucoup de puissance le modèle du tableau.

En effet, le paysage de la ville de Venise au crépuscule est devenu un tableau. Marcel voit dans *Le patriarche de Grado* de Carpaccio (qui fournit un répertoire d'images à Fortuny lors de la création d'une robe portée par Albertine) un paysage de toits évoquant le genre de jardin de tulipes auquel ressemblent les tableaux de Venise de Whistler :

« Je regardais l'admirable ciel incarnat et violet sur lequel se détachent ces hautes cheminées incrustées, dont la forme évasée et le rouge épanouissement de tulipes fait penser à tant de Venises de Whistler » (III 646-647).

Mais le tableau devient rapidement un tableau hollandais :

« Le soir avec leurs hautes cheminées évasées auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs, c'est tout un jardin qui fleurit au-dessus des maisons, avec des nuances si variées qu'on eût dit, planté sur la ville, le jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem » (III 650).

La mention des villes associées à Vermeer et à Hals suffit pour faire naître l'étape suivante de la métaphore sans même avoir à citer leurs noms :

« Et d'ailleurs l'extrême proximité des maisons faisait de chaque croisée le cadre où rêvassait une cuisinière qui regardait par lui, d'une jeune fille qui, assise, se faisait peigner les cheveux par une vieille à figure, devinée dans l'ombre, de sorcière, — faisait comme une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés, de chaque pauvre maison silencieuse et toute proche à cause de l'extrême étroitesse de ces calli » (III 650).

Le tableau reproduit une nature artificielle, évoquée par un autre tableau du paysage, qui vient donc doublement s'y incruster. Maintenant la référence au tableau hollandais réaffirme la fonction de l'incrustation elle-même. Plutôt que Carpaccio incrustant Whistler (comme le Titien avait incrusté Turner), nous voyons l'artiste lui-même, Marcel, créant un cadre (« l'extrême proximité des maisons faisant de chaque croisée un cadre ») puis se trouvant lui-même reflété à l'intérieur de ce cadre, l'objet du regard des jeunes filles qui sortent de leur rôle de figures représentées (« le cadre où rêvassait une cuisinière qui regardait par lui »). Les jeunes filles font écho à Marcel dans leur rêverie opaque, créative.

Bien que ce soit la ressemblance des cheminées vénitiennes à des tulipes hollandaises qui introduit ici la peinture hollandaise, dès *Un amour de Swann* la mélodie de la sonate de Vinteuil (élue « anthème national » de leur amour par Swann et Odette) a été décrite comme encadrée et incrustée à l'intérieur de la texture de la musique qui la tisse, en termes d'un tableau de Pieter de Hooch :

« Il commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seule, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et, comme dans ces tableaux de Pieter de Hooch qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entr'ouverte, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde » (I 218).

Comme avec le regard émanant des jeunes filles censément observées, de même à l'intérieur du cadre encadré chez Swann, violon ou porte, quelque chose semble dépasser la structure qui l'entoure et échappe à l'observateur, qui n'arrive pas à pénétrer sa structure microcosmique :

« Et même, souffrant de songer, au moment où elle passait si proche et pourtant à l'infini, que tandis qu'elle s'adressait à eux, elle ne les connaissait pas, il regrettait presque qu'elle eût une signification, une beauté intrinsèque et fixe, étrangère à eux, comme en des bijoux donnés, ou même en des lettres écrites par une femme aimée, nous en voulons à l'eau de la gemme et aux mots du langage, de ne pas être faits uniquement de l'essence d'une liaison passagère et d'un être particulier » (II 219).

Nous pouvons voir, contrairement à Swann, que ce regret exprime un manque de contrôle et de créativité artistiques du moment qu'un motif musical refuse de se fondre en passion et conserve obstinément sa propre force structurante qui ne se laisse pas assimiler. Mais les intérieurs hollandais proposés par Marcel dans *La Fugitive* sont plus puissamment réflexifs. Là où Swann s'identifie à la forme d'un seul tableau de Pieter de Hooch dont le cadre incrusté échoue cependant à intégrer son amour et son intuition artistiques, Marcel voit une exposition de cent tableaux juxtaposés, et « juxtaposés », au musée imaginaire comme dans la rue réelle, veut dire à mon avis « face à face » en même temps que côte à côte, nous offrant la vertigineuse spirale extérieure de la mise en abyme à travers la composition d'une véritable galerie de miroirs, chaque acte de perception, de représentation ou de création étant à son tour reflété à l'intérieur du cadre d'un autre cadre, et ainsi de suite « déroulés à tout jamais », comme Marcel le dit de ses palais vénitiens dans son rêve au sujet de Giotto. Proust fait allusion à certain tableau de cour intérieure peint par Pieter de Hooch⁹, et superpose cette image sur l'image composite de tableaux de Vermeer qui dépeignent une jeune fille lisant rêveusement une lettre devant une fenêtre ouverte¹⁰ ou une rue de Delft où la série des portes successives révèle une série de personnages féminins encadrés¹¹.

En outre le moyen d'expression de Marcel n'est pas la musique d'un autre créateur mais sa propre imagination plastique et subjective : les jeunes filles et la verrerie, les expositions d'art et le Grand Canal se rejoignent pour former la substance de la vision et on peut assimiler la force structurante de la vision à celle d'un artisan travaillant son propre matériau — la « distension » produite soudain dans le verre dur pourrait nous inciter à nous représenter Marcel comme un souffleur de verre, ayant la vision de sa propre réflexion pendant que son souffle donne forme au matériau et crée une forme creuse reflétant ses activités ; et l'autre grand œuvre du verre vénitien, la mosaïque, que je considère comme une figure structurante majeure dans la *Recherche*¹², se laisse entrevoir dans la structure cristalline fragmentée de la vision d'ensemble, avec la propre perception de Marcel constamment prise au milieu :

« Je m'étais engagé dans un réseau... Comprimées les unes contre les autres, ces calli divisaient en tous sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses... C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels dans une autre ville les rues se dirigent, vous conduisent et le désignent. Ici, il semblait exprès caché dans un entrecroisement de ruelles, comme ces palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui, ramené le jour chez lui, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve » (III 650-651).

9. Pieter de Hooch, *La cour d'une maison à Delft*.

10. Vermeer, *Jeune femme lisant devant une fenêtre ouverte*.

11. Vermeer, *Une petite rue à Delft*.

12. Voir mon livre *Mosaïci proustiani*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Marcel est perdu dans sa propre création plutôt qu'exclu comme l'était Swann de celle d'un autre. Toute la structure de renversement de perspectives où le spectateur s'encadre petit à petit dans sa propre vision, et où le narrateur bâtit un cadre autour de sa propre histoire est, ainsi, que l'on vient peut-être de le remarquer, comparée à un conte oriental célèbre. *Les Mille et Une Nuits* sont citées en effet au début de ce passage :

« 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" » (III 650).

Le chef-d'œuvre oriental est évoqué peut-être en partie à cause des associations orientales retrouvées à Venise (exploitées dans les tableaux de Carpaccio présentés dans *La Prisonnière* et *La Fugitive*) mais il a aussi été annoncé dans *La Prisonnière* comme un motif de créativité et de conscience réflexives. Écoutant le septuor de Vinteuil sans connaître son identité, Marcel entend soudain la phrase musicale d'une œuvre précédente de Vinteuil, la sonate :

« Le concert commença, je ne connaissais pas ce qu'on jouait, je me trouvais en pays inconnu. Où le situer ? Dans l'œuvre de quel auteur étais-je ? J'aurais bien voulu le savoir, et, n'ayant près de moi personne à qui le demander, aurais bien voulu être un personnage de ces "Mille et une nuits" que je relisais sans cesse et où, dans les moments d'incertitude, surgit soudain un génie ou une adolescente d'une ravissante beauté, invisible pour les autres, mais non pour le héros embarrassé, à qui elle révèle exactement ce qu'il désire savoir » (III 248-249).

Ce qui se fait passer pour une association de pur hasard chez Marcel (espérant l'intervention d'un génie parce qu'il vient de lire les *Mille et Une Nuits*) devient pour le lecteur une invitation à voir que l'expérience d'une réaction à l'art pose à Marcel le problème de comprendre sa propre créativité et le moyen de la libérer à travers une exploration de son propre emprisonnement à l'intérieur des structures des œuvres d'art d'autrui. Le « génie » qui pourrait peut-être aider à expliquer le mystère apparaît en fait dans *La Prisonnière* sous le déguisement de la reconnaissance du motif répété :

*« Or à ce moment, je fus précisément favorisé d'une telle apparition magique. Comme quand, dans un pays qu'on ne croit pas connaître et qu'en effet on a abordé par un côté nouveau, après avoir tourné un chemin, on se trouve tout à coup débouché dans un autre dont les moindres coins vous sont familiers, mais seulement où on n'avait pas l'habitude d'arriver par là, on se dit tout d'un coup : "Mais c'est le petit chemin qui mène à la petite porte du jardin de mes amis***; je suis à deux minutes de chez eux"... ainsi, tout d'un coup, je me reconnus, au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil; et, plus merveilleuse qu'une adolescente, la petite phrase... »* (III 249).

Proust suggère en douce dans une métaphore la réunion ultime des deux voies de Guermantes et de Méséglise, ainsi que la suprématie de l'art sur le désir, la petite phrase étant décrite comme « plus merveilleuse qu'une adolescente ». Plus tard, dans ce texte de *La Fugitive*, le paysage est encore saturé de centaines de jeunes filles qui répètent la structure au lieu de s'y laisser encadrer, et semblent attirer Marcel bien loin de l'art.

« Mais le désir de ne pas perdre à jamais certaines femmes, bien plus que certaines places, entretenait chez moi à Venise une agitation qui devint fébrile » (III 651).

Le génie arrive quand on l'appelle mais maintenant il semble induire en erreur :

« Le lendemain je partais à la recherche de ma belle place nocturne, je suivais des calli qui se ressemblaient toutes et se refusaient à me donner le moindre renseignement, sauf pour m'égarer mieux. Parfois un vague indice que je croyais reconnaître me faisait supposer que j'allais voir apparaître, dans sa claustration, sa solitude et sa silence, la belle place exilée. A ce moment, quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une nouvelle calle me faisait rebrousser chemin malgré moi, et je me retrouvai brusquement ramené au Grand Canal » (III 651).

Dans un renversement savoureux de l'image spéculaire, la place secrète recherchée par le héros égaré et par son bon génie, s'est transformée en une princesse séquestrée par un mauvais génie. Cependant l'abandon du bon génie qui guidait Marcel à travers le septuor n'est qu'apparent. Ici l'enjeu est beaucoup plus élevé, étant donné que Marcel explore sa propre créativité plutôt que ses réactions à la créativité d'autrui et, dans ses rêves, ses fantasmes, ses errances et ses désirs, Marcel s'approche de plus en plus des crises et des découvertes du *Temps Retrouvé*, et la résistance même de son esprit à ses propres fonctions de structure et d'imagination montrent qu'il est de plus en plus près du cœur de sa propre créativité. Il y a d'autres indications à Venise que le bon génie du récit des *Mille et Une Nuits* veille sur lui, même quand il n'est pas à la recherche de l'art ou du temps perdu mais seulement des Vénitienes.

« Ma gondole suivait les petits canaux; comme la main mystérieuse d'un génie qui m'aurait conduit dans les détours de cette ville d'Orient, ils semblaient, au fur et mesure que je m'avançais, me pratiquer un chemin... et comme si le guide magique eût tenu une bougie entre ses doigts et m'eût éclairé le passage, ils faisaient briller devant eux un rayon de soleil à qui ils frayaient sa route » (III 626-627).

Les *Mille et Une Nuits* sont l'archétype d'une histoire dans l'histoire. Shéhérazade est à la fois l'héroïne angoissée d'un récit qui la déborde et qui l'enserme, et la narratrice qui reprend et redéploie compulsivement son histoire. Chaque nuit elle doit suspendre son récit et son destin, et y insérer la forme incomplète mais hypnotique d'un autre. La chaîne de ses récits (le « et

une » après les « Mille » du titre français des *Mille et Une Nuit* suggérant l'infinité) sous-entend alors que son propre destin est une réflexion sans fin de ses narrations emboîtées. Ainsi Marcel rêvant de Combray et poursuivant les vendeuses vénitiennes suspend la narration tout en la créant. A travers les longues nuits répétitives de son histoire avec Albertine et les soirées intenses de son tourisme vénitien, dans son exploration consciente de la mémoire au lit, où il se souvient de Combray, comme dans ses explorations masquées de la conscience qui surviennent dans les passages du rêve vénitien (II 145-146) et de la fantasia vénitienne que j'ai cités (III 650-651), Marcel explore sa propre histoire, repoussant le moment final où l'histoire toute entière demandera une réponse jusqu'au moment où il prendra enfin conscience que la réponse tant attendue se trouve en fait déjà écrite tout au long de la narration, qui lui semblait provisoire, de son attente.

Il serait tentant de chercher à analyser toute l'écriture et la structure même de la *Recherche* à la lumière de ce modèle de l'écriture comme mise en abyme, mais ce serait une histoire toute aussi longue et infinissable que les *Mille et Une Nuits*. Et Proust lui-même avoue ce que maint commentateur de son œuvre doit ressentir :

« Moi c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long, et pour plus d'une personne. Long à écrire... Mais il faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. Non pas que je prétendisse refaire en quoi que ce fût, les "Mille et une nuits", pas plus que les "Mémoires de Saint-Simon", écrits eux aussi la nuit, pas plus qu'aucun des livres que j'avais aimé... » (III 1043).

Comme chacune des histoires de Shéhérazade, chacun des passages de Marcel doit refléter le but final en miniature, mais pas tout à fait parfaitement, car conclure prématurément serait provoquer la clôture. Mais alors on permettra au discours du critique incrustant la structure de Proust de receler en lui une faille grossissante à travers laquelle la structure reflétée du texte de Proust fera luire l'éclat de sa plénitude incernable, puisque, « comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant » (III 1043).