



**HAL**  
open science

## Ruskin, Proust et la cité des lys

Emily Eells

► **To cite this version:**

Emily Eells. Ruskin, Proust et la cité des lys. *Littera : Revue de langue et littérature françaises*, 2020, Ruskin et la France (Colloque international, Université de Nagoya, 9-10 novembre 2019), 5, pp.9-21. 10.20634/littera.5.0\_9 . hal-03119781

**HAL Id: hal-03119781**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03119781>**

Submitted on 25 Jan 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Ruskin, Proust et la cité des lys

## Emily EELLS

L'objet auquel s'applique une pensée comme celle de Ruskin et dont elle est inséparable n'est pas immatériel, il est répandu çà et là sur la surface de la terre. Il faut aller le chercher là où il se trouve, à Pise, à Florence, à Venise, à la National Gallery, à Rouen, à Amiens, dans les montagnes en Suisse<sup>1</sup>.

Ces phrases figurent dans le passage de sa préface à *La Bible d'Amiens* où Proust réfléchit à la question de l'idolâtrie. Selon lui, la pensée de Ruskin n'est pas « contenue tout entière dans un livre<sup>2</sup> », ce n'est pas « quelque chose d'abstrait<sup>3</sup> », elle serait plutôt « incarnée en des corps de marbre sculpté, de montagnes neigeuses, en des visages peints<sup>4</sup> ». Pour comprendre Ruskin, il faut aller au-delà du texte et de l'image ; il faut se déplacer pour saisir comment sa pensée a pris forme et pour expérimenter de façon physique comment elle « s'est réalisée dans l'espace<sup>5</sup> ». Comme Proust l'a fait à Venise où il a appris à appréhender la pensée de Ruskin par les sens, car sur place il a pu « approcher, toucher, voir incarnées, en des palais défaillants mais encore debout et roses, les idées de Ruskin sur l'architecture domestique du moyen âge<sup>6</sup>. »

La lecture de Ruskin a aussi fait naître en Proust le désir d'aller à Florence mais il ne réalisera jamais ce projet. Il l'évoque pour la première fois dans une lettre d'octobre 1900<sup>7</sup> mais il sait que « la fièvre de foin et de fleurs [lui] interdit Florence<sup>8</sup> ». À plusieurs reprises dans sa correspondance il dit avoir « extrêmement envie<sup>9</sup> » d'y aller et envisage même de louer voire d'y acheter une petite maison<sup>10</sup>.

1 CSB 138. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971. Abréviation utilisée ici : CSB, numéro de la page.

2 CSB 138.

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 *Idem.*

6 CSB 139.

7 Corr. II 412. Marcel Proust, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 21 volumes (I-XXI), 1970-1993. Abréviation utilisée ici : Corr., numéro du volume en caractères romains, numéro de la page.

8 Corr. II 396.

9 Corr. XII 74.

10 Corr. XII 340 ; Corr. VIII 149.

Il conçoit le voyage comme un pèlerinage ruskinien, comme en témoigne ce qu'il écrit à l'une de ses amis : « si je vais jamais à Florence ce sera pour "mettre mes pas dans ses pas"<sup>11</sup>. » Des années plus tard, Proust se résigne à l'idée qu'il « ne [connaîtra] jamais Florence<sup>12</sup> » mais il fait éclore cette ville dans ses écrits. Il dote le nom même de Florence du pouvoir d'évoquer des fleurs dans la pensée de son narrateur :

quand je pensais à Florence, c'était comme à une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Fleurs<sup>13</sup>.

Avant d'étudier comment Proust a fait fleurir Florence dans son roman et la stratégie d'écriture qu'il a adoptée pour retravailler le texte de Ruskin en l'intégrant au sien, il importe de souligner l'importance de la ville Toscane dans l'œuvre de Ruskin.

Le jeune Ruskin a découvert Florence grâce au volume intitulé *Italy* que lui avait offert un ami de son père. Ruskin dit que ce volume, qui contient des poèmes de Rogers illustrés en grande partie par Turner, a défini la trajectoire de sa vie. Il tenait en particulier à la gravure de Florence vue de Fiesole, à tel point qu'il fera l'acquisition de l'aquarelle originale la laissant accrochée dans sa chambre à coucher jusqu'à sa mort. Ruskin a consacré plusieurs ouvrages à Florence et son art, réunis dans le XXIII<sup>e</sup> volume de ses œuvres complètes, publié en 1906 ; Proust trouve cette édition « admirablement illustrée<sup>14</sup> ». Le frontispice reproduit le dessin qu'avait fait Ruskin de la Zéphora de Botticelli, cette image qui sert de médiatrice artistique dans l'amour de Swann pour Odette. Comme Proust fait de cette image florentine une pièce à conviction de l'accusation d'idolâtrie qu'il porte contre Swann, on ne peut sous-estimer l'importance qu'il attachait au volume. Il dit en avoir apprécié avant tout les dix conférences consacrées à l'histoire de Florence au XIII<sup>e</sup> siècle réunies sous le titre de *Val d'Arno*. Il connaissait cet ouvrage « par cœur<sup>15</sup> », l'estimant « infiniment supérieur aux *Mornings in Florence*<sup>16</sup> ». Dans le dernier chapitre de *Val d'Arno*, intitulé « Fleur-de-lys », Ruskin s'élève contre le machinisme en louant l'expression de la foi dans le travail de l'ouvrier humble et anonyme qui érige des bâtiments à la gloire de Dieu. Dans sa préface à *La Bible d'Amiens*, Proust citera le passage où Ruskin évoque le souvenir de la résurrection du Christ en l'associant au soleil printanier et aux « purs lis » des « bords de l'Arno » dédiés à Sainte-Marie-

11 Corr. VI 75.

12 Corr. XVII 144.

13 RTP I 381. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 4 volumes (I-IV), 1987-1989. Abréviation utilisée ici : RTP, numéro du volume en caractères romains, numéro de la page.

14 Corr. VI 75.

15 Corr. II 387. Il disait connaître par cœur aussi *Praeterita* et *Les Sept lampes de l'architecture*, cités plus loin.

16 Corr. VI 78.

des-Fleurs<sup>17</sup>.

Comme Proust connaissait *Praeterita* par cœur, il savait combien Ruskin était déçu par ses premières impressions de Florence. La ville fut pour lui « un désappointement cruel<sup>18</sup> » : l'intérieur du Duomo lui semblait « une horreur » et l'extérieur « un casse-tête chinois » ; à ses yeux, tout l'art sacré des musées et des églises de Florence ne valait rien, « zéro », et l'ensemble n'était que « provocation et lassitude<sup>19</sup> ». Le dessin que Ruskin a fait du Ponte Vecchio lors de son premier séjour à Florence en 1840<sup>20</sup> illustre la déception qui fut la sienne : les échoppes au premier plan cachent le Duomo qui est à peine visible derrière, faisant de Florence un lieu de commerce où la vie quotidienne pullule et pollue.

Au fil des années, Ruskin revient sur ses premières impressions de Florence et adopte le mode superlatif pour en parler. Il voit en Florence l'apogée aussi bien de sa pensée éthique et politique que de son appréciation esthétique. Selon lui, les fresques de la chapelle des Espagnols de Santa Maria Novella peuvent être lues comme la représentation de la plaidoirie morale et politique qu'il défend dans *Fors*

*Clavigera* : « Il n'a pas, autant que je le sache, dans toutes les écoles de l'art chrétien, aucune expression si parfaite de la noblesse politique et religieuse de l'homme<sup>21</sup> ». Il renchérit de manière dithyrambique pour parler des pierres de Florence aussi, élevant le Campanile de Giotto au rang de « la plus parfaite œuvre de l'école esthétique<sup>22</sup> ». Du réseau de sa fenêtre ajourée, il prétend qu'il serait « impossible d'en faire quelque chose de plus exquis<sup>23</sup> » et lui accorde une place de choix en reproduisant une illustration en frontispice des *Sept Lampes de l'Architecture*. À la fin du chapitre intitulé « La Lampe de la Beauté » de cet ouvrage, qui compte parmi ceux que Proust disait connaître par cœur, Ruskin fait de cette tour d'albâtre « le modèle et le miroir de la parfaite architecture » et loue sa beauté à l'aide d'une comparaison allitérative lorsqu'il décrit sa forme « colorée comme un nuage matinal et ciselée comme un coquillage<sup>24</sup> ». Le Campanile de Florence surplombe l'œuvre de Ruskin qui y consacre le sixième et dernier chapitre de *Mornings in Florence*, l'intitulant la tour du Berger (« The Shepherd's Tower »). La voix de Ruskin a changé de ton : dans le volume plus tardif, publié en 1875-1877, il n'a plus la parole poétique des *Sept Lampes*. Le volume est composé de six lettres adressées explicitement aux voyageurs chrétiens voulant découvrir l'art de Florence. Le professeur d'esthétique

17 CSB 124 ; Ruskin XXIII 164. John Ruskin, *The Complete Works of John Ruskin*, éd. E.T. Cook et Alexander Wedderburn, Londres, George Allen, 39 volumes (I-XXXIX), 1903-1912. Abréviation utilisée ici : Ruskin, numéro du volume en caractères romains, numéro de la page.

18 Ruskin XXXV 268, "grievous disappointment".

19 Ruskin XXXV 269, "the inside of the Duomo a horror, the outside a Chinese puzzle. [...] zero [...] the whole, a provocation and weariness".

20 Ruskin XXXV 270, planche 12.

21 Ruskin XXIII 412, "There is, so far as I know, throughout all the schools of Christian art, no other so perfect statement of the noble policy and religion of men."

22 Ruskin XXIII 242, "Giotto's Tower, perfectest work of the Æsthetic school".

23 Ruskin VIII 126, "impossible that anything could be more exquisite".

24 Ruskin VIII 189, "the model and mirror of perfect architecture" ; "coloured like a morning cloud, and chased like a sea shell".

s'érige en professeur d'éthique qui se soucie de communiquer une vision édifiante du Christianisme. Il adopte un ton péremptoire de guide qui impose ses jugements et s'avère méprisant et intolérant à l'égard du philistinisme de ses lecteurs. Au lieu de leur suggérer comment lire l'art florentin en esquissant les grandes lignes, Ruskin étouffe la créativité du regard dans ses propos pointilleux et exhaustifs.

La lecture de *Mornings in Florence* a marqué un tournant dans l'appréciation qu'avait Proust des œuvres de Ruskin : selon lui, il s'agit du « plus mauvais ouvrage de Ruskin, franchement médiocre<sup>25</sup> ». *Mornings in Florence* se lit comme une défense de Giotto au cours de laquelle Ruskin s'efforce d'apprendre à voir. Il procède par comparaison en rapprochant par exemple « La Naissance de la Vierge » de Ghirlandajo à la version que Ruskin pense être de la main de Giotto, toutes deux dans l'église de *Santa Maria Novella*. Ruskin rabaisse Ghirlandajo au statut d'orfèvre, estimant que son tableau est surtout décoratif : ses personnages figés dans leurs robes somptueuses dominent la scène où le bébé n'est pas mis en avant. Par contraste, le tout petit tableau que Ruskin croit de Giotto représente la même scène avec simplicité et sincérité, deux qualités que le critique apprécie par-dessus tout.

Ruskin poursuit sa leçon sur le génie de Giotto en étudiant « L'agonie au Mont des Oliviers » aux Offices. Il se concentre sur les deux cadres de la prédelle qui se trouvent au-dessous de la scène principale donnant son titre au tableau. L'artiste y peint deux moments successifs de cette histoire biblique : la trahison de Judas et le déshabillage du Christ juste avant sa mise sur la croix. En ajoutant des bulles de dialogue à sa description de la première scène, Ruskin en fait une sorte de bande dessinée sacrée :

Pierre ne se soucie nullement ni du serviteur ni de sa lutte contre lui. Il l'a jeté à terre, mais se retourne tout à coup pour regarder Judas qui donne le baiser.  
Quoi ! – c'est *toi* le traître – toi !  
« Oui », dit Giotto : « et toi, tu le seras aussi, dans une heure. »<sup>26</sup>

Selon Ruskin, l'autre tableau de la prédelle est « encore plus profond<sup>27</sup> » : l'œil du peintre s'arrête sur le Christ au pied de la croix et s'attarde sur la tendresse du serviteur qui ôte la robe rouge de ses épaules. Ce petit tableau illustre la leçon de Ruskin qui y voit la profession de foi du peintre exprimée à travers l'honnêteté et l'humanité de son trait. Proust en retiendra surtout comment l'artiste a structuré le temps en deux moments qui se succèdent représentés dans deux cadres juxtaposés.

Dans la période qui sépare sa lecture critique des *Matins à Florence* du début

<sup>25</sup> Corr. VI 78.

<sup>26</sup> Ruskin XXIII 324, « Peter is not at all concerned about the servant, or his struggle with him. He has got him down,—but looks back suddenly at Judas giving the kiss. What!—*you* are the traitor, then—*you*!

“Yes,” says Giotto; “and you, also, in an hour more.” »

<sup>27</sup> *Idem.*, “The other picture is more deeply felt, still.”

de la rédaction d'*À la recherche du temps perdu*, Proust s'est adonné aux exercices de style que sont la traduction et le pastiche. Il avait commencé à traduire *Matins à Florence*, comme le prouve un cahier de travail<sup>28</sup> portant sur la couverture l'inscription de la main de sa mère : *Mornings in Florence*. Ce cahier comprend une trentaine de pages de traduction faite par elle et quelques annotations de la main de Proust. Il ne terminera pas ce projet, peut-être parce qu'il ne pensait pas que l'ouvrage en valait la peine. Comme il le dit par litote, « le pauvre Ruskin [...] n'a pas écrit sur Florence son chef-d'œuvre ». Et de poursuivre que l'ouvrage de Ruskin a peu de valeur même comme guide touristique : « Je crois qu'en ne se servant comme guide à Florence que de ses *Mornings* on ne verrait rien de ce qu'il y a à voir, et on s'exténuerait à arriver en haut d'une échelle à sept heures du matin pour distinguer un Giotto entièrement repeint qui n'en valait pas la peine<sup>29</sup>. » Proust a peut-être abandonné sa traduction lorsqu'il a appris que celle d'Eugénie Nypels, préfacée par La Sizeranne, allait paraître en novembre 1906, éditée par la Librairie Renouard. Même si « les auteurs [l']ont si honnêtement citée<sup>30</sup> », Proust dit ne pas avoir « le désir de faire d'article sur cette excellente traduction<sup>31</sup> » et peu après sa parution déclare avoir « clos à jamais l'ère des traductions<sup>32</sup> ».

Deux passages faisant partie de son projet de traduire *Mornings in Florence* subsistent : le premier, que Proust ajoute à sa préface à *La Bible d'Amiens*<sup>33</sup>, reprend les conseils pratiques prodigués par Ruskin à propos du pourboire à donner au sacristain. Le second, que Proust traduit dans une lettre d'octobre 1906, correspond à une longue citation de Ruskin où il est question de l'attribution des œuvres d'art. Il s'agit de sa plaidoirie dans le dernier chapitre de *Mornings in Florence*, après avoir appris qu'il s'était trompé dans l'attribution du tableau représentant l'Agonie dans le Jardin : il le croyait de la main de Giotto alors qu'il s'agit d'une œuvre de Lorenzo Monaco. Ruskin se défend en affirmant que son jugement n'est nullement mis en question par cette correction car ce qui importe dans l'appréciation d'une œuvre d'art, c'est la qualité du regard que l'on y porte et non les informations factuelles. Proust ne manquera pas de relever la suffisance de Ruskin dans le passage qu'il traduit :

Il y a peu de bons experts dans les grandes villes d'Europe dont l'opinion n'ait plus de valeur que la mienne sur les questions d'authenticité. [...] sachez que je suis tout simplement la seule personne vivante qui puisse vous dire sa valeur réelle<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> Comme les autres manuscrits cités ici, celui-ci appartient au fonds Proust de la Bibliothèque nationale de France, cote N.A.Fr. 16627.

<sup>29</sup> Corr. VI 75.

<sup>30</sup> Corr. VI 290.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> Corr. VI 308.

<sup>33</sup> Cette citation de Ruskin ne figure pas dans la première publication de *La Bible d'Amiens* en 1904 : Proust l'ajoute à la version parue dans *Pastiches et Mélanges* en 1919.

<sup>34</sup> Corr. VI 241-242. Ruskin XXIII 410 "There are few practised dealers in the great cities of Europe whose opinion would not be more trustworthy than mine (if you could *get* it, mind you) on points of actual authenticity. [...] I am simply the only person who can at present tell you the real worth of *any* [...]"

Il s'avère que Ruskin se trompe non seulement dans l'attribution de l'Agonie au Jardin mais aussi dans celle de la Naissance de la Vierge qu'il croyait de Giotto : ces fresques du cloître des morts à Santa Maria Nouvelle ont été attribuées depuis à Nardo di Cione ou à son école. Dans sa correspondance Proust relève comment Ruskin commet ces erreurs tout en adoptant un ton d'autorité : « Ruskin attribue imperturbablement les œuvres à Taddeo Gaddi ou [à] Simone Memmi dans la chapelle des Espagnols, alors qu'on ne sait d'elles avec certitude qu'une chose c'est qu'elles ne sont ni de l'un ni de l'autre.<sup>35</sup> » C'est l'un des traits dont Proust se moquera dans le pastiche de l'Affaire Lemoine qu'il consacre à Ruskin, cette forme de « critique littéraire en action<sup>36</sup> » à laquelle il s'exerce afin de « se purger du vice si naturel d'idolâtrie et d'imitation<sup>37</sup>. » Dans une note en bas de page de son pastiche, il imite la façon dont Ruskin ajoute des corrections à ses textes en fustigeant ses erreurs d'attribution : « Ruskin fait ici une confusion. Ces fresques sont celles qu'il a décrites si longuement dans les *Matins de Florence* comme étant de Simone Memmi. Elles sont d'ailleurs de Lorenzo de Monaco<sup>38</sup>. » Proust se moque aussi du ton hautain de Ruskin lorsqu'il lui fait dire ceci dans son pastiche : « il n'y a à peu près pas un seul morceau d'architecture ou de peinture à Florence [...] que vous ne soyez capable de comprendre aussi bien que moi<sup>39</sup>. » Le sous-titre que Proust donne au pastiche en question – « Étude des Fresques de Giotto représentant l'Affaire Lemoine à l'usage des Jeunes étudiants et étudiantes du Corpus Christi qui se soucient encore d'elle » – fait écho au sous-titre de *Mornings in Florence* qui présente le texte comme un guide didactique. Dans un premier jet, Proust avait resserré le lien entre son pastiche et le volume de Ruskin sur l'art florentin car tout en raillant les voyages en avion, il y avait fait arrêter « l'oiseau de Wilbur [...] au seuil de la Cité des Lys<sup>40</sup> ». Cette référence est gommée au cours de la rédaction du pastiche mais prouve que les écrits de Ruskin sur Florence faisaient partie du matériel que Proust retravaillait dans son laboratoire d'écriture.

Dans l'imaginaire de Proust, l'image de Florence était composite : elle était née de sa connaissance du volume florentin de Ruskin publié en 1906 et complétée par celle de deux ouvrages publiés en France la même année : le volume sur Florence d'Émile Gebhart paru dans la collection « Les Villes d'art célèbres » à laquelle le narrateur de Proust fait référence<sup>41</sup> et l'article intitulé « Impressions d'Italie » que la Princesse Alexandre de Caraman-Chimay publie dans *La Renaissance latine*<sup>42</sup>.

<sup>35</sup> Corr. VI 337.

<sup>36</sup> Corr. VIII 59.

<sup>37</sup> Corr. XVIII 380.

<sup>38</sup> CSB 204.

<sup>39</sup> *Idem*.

<sup>40</sup> Cahier 2, N.A.Fr. 16642, 11 r°.

<sup>41</sup> RTP I 566.

<sup>42</sup> Voir Princesse Alexandre de Caraman-Chimay, « Impressions d'Italie », *La Renaissance latine*, 15 juin 1903, p. 509-516.

La vision qu'a le narrateur de Proust de sa traversée du « Ponte Vecchio encombré de jonquilles, de narcisses et d'anémones<sup>43</sup> » s'inspire vraisemblablement de la photographie du Ponte-Vecchio reproduite sur la première page du volume de Gebhart et de sa description florale de Florence : « Cette conque, c'est la corbeille de fleurs au fond de laquelle s'épanouit Florence. Vers la fin d'avril, la colline apparaît diaprée, rayonnante ; les amandiers et les pêchers font pleuvoir sur les champs leur neige blanche ou rose ; les anémones, les iris, les œillets, les boutons d'or, les pervenches foisonnent le long des sentiers<sup>44</sup>. » Proust rend hommage à la Princesse en lui dédiant la préface à sa traduction de *Sésame et les lys*, fort de la conviction que ses « notes sur Florence auraient fait les délices de Ruskin ». Le titre même du texte de la Princesse de Caraman-Chimay renforce la notion que la découverte d'une ville est une expérience sensorielle, qu'il faut aller sur place pour recueillir des impressions. Proust aurait été sensible à la façon dont la Princesse exhorte ses lecteurs et lectrices à aller à Florence pour y respirer l'air, sentir les parfums des fleurs et se baigner dans la chaleur des rayons de soleil. Comme Proust qui dit qu'il faut se déplacer afin d'éprouver par les sens l'objet d'art dont parle Ruskin, la Princesse insiste sur le fait qu'« il faut venir à Florence » pour en faire l'expérience physique :

Partout la vie monte. La pensée est haute dans les fronts qui s'affinent ; les corps s'élancent. On habite l'air bleu. C'est lui qui tend les muscles, qui gonfle les poitrines, qui fait les membres orgueilleux<sup>45</sup>.

Ni Proust ni son narrateur ne feront le déplacement à Florence mais la cité des lys est inscrite en toutes lettres dans les avant-textes d'*À la recherche du temps perdu*. Les titres que Proust donne à certains passages de ses brouillons – « Les jours saints et Florence<sup>46</sup> » ; « Important : Quand j'ai envie de partir pour Florence<sup>47</sup> » – indiquent qu'il pensait écrire un épisode consacré exclusivement à Florence. Il le fera dans un article publié dans *Le Figaro* du 25 mars 1913, c'est-à-dire juste après le dimanche de Pâques de cette année-là et quelques mois avant la publication de *Du côté de chez Swann* chez Grasset au mi-novembre<sup>48</sup>. Intitulé « Vacances de Pâques<sup>49</sup> », cet article se concentre sur Florence et le désir de partir que le nom de

<sup>43</sup> RTP I 383.

<sup>44</sup> Émile Gebhart, *Florence*, Paris, Henri Laurens, coll. « Les Villes d'art célèbres », p. 6.

<sup>45</sup> Princesse Alexandre de Caraman-Chimay, *op.cit.*, p. 509.

<sup>46</sup> Cahier 64, N.A.Fr. 18314 27 r°.

<sup>47</sup> Cahier 57, N.A.Fr. 16697 27 v°.

<sup>48</sup> Une lettre que Proust envoie à Albert Henraux au début du mois de janvier 1912 indique qu'il est en train de rédiger cet article : « À propos de parfums, pourriez-vous me dire quelles fleurs il y a au début du printemps autour de Florence, si les marchandes en vendent en plein vent sur le Ponte Vecchio, en quoi elles diffèrent de celles de Paris et de la province française (Beauce) et s'il y a des fresques à Sainte-Marie des fleurs. » Corr. XI 21.

<sup>49</sup> Il sera repris dans *Chroniques*, Paris, Gallimard 1927, p. 106-113. Cité ici avec le titre « Vacances de Pâques » suivi du numéro de la page dans la réédition de *Chroniques* parue chez Gallimard, Paris, 2015, p. 115-123.

cette ville suscite chez le narrateur. Il est de prime importance car, comme il s'agit de la dernière prépublication avant la sortie du premier volume du roman, il fonctionne comme annonce de l'œuvre à venir.

Dans « Vacances de Pâques » Proust conçoit le voyage comme un déplacement dans l'espace associé au printemps et au temps qu'il y fait. C'est pour cette raison qu'il souhaite « arriver le matin de Pâques dans le soleil de la Résurrection à Florence<sup>50</sup> ». Le temps et l'espace se confondent, comme l'exprime le chiasme de la phrase sur la façon dont le projet de partir donnait « à la semaine de Pâques quelque chose de florentin, à Florence quelque chose de pascal<sup>51</sup>. » L'expérience de Florence est sensorielle : le narrateur de l'article en prépublication évoque l'« atmosphère indicible et particulière » de la ville où il respire l'« air florentin<sup>52</sup> ». Le parfum des fleurs et le son des cloches donnent lieu à des expériences de synesthésie, comme le fait remarquer Jean Cocteau lorsqu'il félicite Proust de cette publication : « Comment vous dire [...] ma joie limpide, cristalline, parfumée de votre article ? C'est, enfin réussi, l'orgue des sens de De[s] Esseintes<sup>53</sup>. »

L'article sur Florence, scindé en deux, sera intégré dans *À la recherche du temps perdu* : la première partie se situe dans *Noms de pays : le nom* où, à celle de Florence, s'ajouteront les rêveries sur les villes de Venise, Pise, Parme, Balbec et tant d'autres<sup>54</sup>. La deuxième partie est insérée dans *Le Côté de Guermantes* où renaîtra chez le narrateur le souvenir de ce projet de voyage avorté<sup>55</sup>. Le découpage de l'article en deux parties séparées par plusieurs centaines de pages attire l'attention sur la complexité temporelle de l'épisode : au voyage désiré, à venir, se superpose le souvenir de ce projet irréalisé.

Les avant-textes révèlent comment Proust a convoqué Florence dans l'élaboration de sa théorie esthétique. Deux passages portant sur Florence de façon explicite seront repris dans *À la recherche du temps perdu* mais Proust y effacera le nom de la ville et toute référence à sa spécificité. Le premier concerne l'anticipation de la découverte d'un lieu ou d'une œuvre d'art et comment, face à la réalité, l'euphorie initiale cède la place à la déception. Comme Ruskin qui avait été déçu par la vraie Florence comparée à l'image qu'il avait formée dans son esprit par l'intermédiaire d'une gravure de Turner, le narrateur de Proust le sera de même dans une version manuscrite où le voyage s'est réalisé. Arrivé sur place, il s'exalte dans un premier temps d'avoir réussi à dépasser l'idolâtrie et s'exclame que l'œuvre réelle a plus de prestige que son image : « c'est lui, le vrai, ce n'est pas telle ou telle reproduction du Campanile, c'est le Campanile, l'unique<sup>56</sup> ». Ce prestige qu'exerce

50 Cahier 64, N.A.Fr. 18314 28 v°.

51 « Vacances de Pâques » 122.

52 *Ibid.* 121.

53 Corr. XVI 408.

54 RTP I 379-386.

55 RTP II 446-447.

56 Cahier 5, N.A.Fr. 16645 f° 51 r°.

l'art – ou pour utiliser le terme de Walter Benjamin, « l'aura » de l'original – est de courte durée. Le narrateur de Proust a beau s'extasier devant l'art incarné dans « les pierres les plus glorieuses de la terre<sup>57</sup> », très vite il se ravise, comme en témoigne la progression de sa pensée : « ce n'en était plus telle ou telle reproduction, <c'était bien plus>, c'était lui qui n'était qu'à deux pas de moi, ce que je voyais c'était son vrai visage, c'était là qu'il existait. Bien plus ? bien moins aussi<sup>58</sup>. » Il se rend compte que les monuments qu'il connaissait grâce aux illustrations dans les volumes de Ruskin – le Campanile de Florence, le Tombeau des Scaliger à Vérone, la cathédrale de Chartres –, « ne sont pas comme des œuvres sublimes donnant un prix infini à elles mais comme des pierres comme les autres qu'un prestige mensonger isolait<sup>59</sup>. » Cette prise de conscience s'explique par la mise en contexte de l'œuvre d'art : elle n'est pas isolée par un écrin qui la met en valeur. Au contraire, elle fait partie d'une ville défigurée par la modernisation et la banalité de la vie quotidienne. Créée par l'imagination, l'image de cette « cité surnaturelle<sup>60</sup> » est vouée à la destruction si elle est confrontée à la réalité :

Les rêves que nous mettons dans les noms restent intacts tant que nous gardons ces noms hermétiquement clos, tant que nous ne voyageons pas ; mais, dès que nous les entr'ouvrons, si peu que ce soit, dès que nous arrivons dans la ville, en eux le premier tramway qui passe se précipite, et son souvenir demeure inséparable à jamais de la façade de Santa Maria Novella<sup>61</sup>.

Ce passage de l'article paru dans *Le Figaro* est transposé à Balbec dans la version définitive du roman. Lors de sa première visite de la ville, le narrateur est déçu de voir que « la Vierge illustre<sup>62</sup> » dont il connaissait la reproduction était couverte de suie et se trouvait à côté d'un bureau du Comptoir d'escompte et « en face d'un café qui portait, écrit en lettres d'or, le mot "Billard"<sup>63</sup> ». Le tramway de Florence sera transporté à Balbec dans le texte définitif qui reprend aussi la cadence de la phrase du brouillon et son emploi du terme « unique » : « Maintenant c'est l'église elle-même, c'est la statue elle-même, ce sont elles : elles, les uniques, c'est bien plus. » Proust passe à la ligne pour marquer la déception : « C'était moins aussi peut-être<sup>64</sup>. » Comme la version manuscrite précise que le narrateur connaissait ces monuments grâce aux photographies que Swann et sa grand-mère lui donnaient comme cadeaux, ce passage correspond à l'une des premières leçons d'esthétique du narrateur : une œuvre d'art ou d'architecture vue dans le contexte de la réalité perd de sa valeur esthétique.

57 *Idem*.

58 *Idem*. Les mots ajoutés dans l'interligne sont présentés entre soufflets.

59 Cahier 5, N.A.Fr. 16645 P° 53 r°.

60 RTP I 382.

61 « Vacances de Pâques » 122.

62 RTP II 20.

63 RTP II 19.

64 RTP II 20.

Florence sous-tend une autre leçon d'esthétique d'*À la recherche du temps perdu* bien que, de nouveau, le nom de la cité des lys disparaisse de la version définitive. Dans ce deuxième cas, il s'agit d'un passage qui s'insère dans les réflexions finales sur l'art et la littérature, comme l'indique Proust dans cette note de régie du brouillon : « Quand j'ai envie de partir pour Florence, dans cette matinée chez la P[rin]cesse, je dirai ceci<sup>65</sup> ». L'exemple qu'il choisit pour illustrer son propos ne sera pas repris dans *Le Temps retrouvé* : il s'agit d'une fresque de l'église de la Santa Croce à Florence représentant Saint Louis, roi de France. Proust aurait vu la gravure dans le volume florentin de la « Library Edition » des œuvres de Ruskin où il l'identifie comme la copie d'une fresque de Giotto. Cette image est comme un « hameçon » qui attire dans l'esprit du narrateur les images qu'il associe à Florence. Pourtant il se rend compte que l'image du Saint Louis baignant dans le soleil qui éclaire les murs de la Santa Croce était bien en deçà de la vision de Florence qu'il s'était créée :

[...] je disais du soleil sur le Giotto parce que c'est cette image qui accompagnait mon désir de Florence. Mais la ridicule insuffisance de cette image eût dû depuis longtemps m'avertir que ce n'était pas cela qui causait mon extase, mais mon désir même de Florence dans lequel s'était transporté le souvenir de tant de lectures, la quintessence de tant de pensées qui en avait fait un désir original mais que la réalité ne pouvait me fournir. Alors ce Paradis, ce qui avait en ma vie excité le plus de désir n'existait pas. Je ne pouvais aller à lui ; si mais en le cherchant d'où il m'était venu, en moi-même<sup>66</sup>.

Cette leçon relève de la théorie de la lecture élaborée par Proust selon laquelle le lecteur s'approprie le texte qu'il lit, le fait sien et devient le propre lecteur de lui-même. L'image qui évoque Florence est d'une « ridicule insuffisance » car elle ne peut se dissocier des lectures qui l'ont accompagnée. Le désir de Florence, l'accès à ce paradis imaginé ne se fait pas en allant vers l'extérieur mais en se replongeant en soi-même. Cette conclusion est transposée dans le roman où le narrateur prend conscience « de la contradiction qu'il y avait à vouloir regarder et toucher avec les organes des sens, ce qui avait été élaboré par la rêverie et non perçu par eux<sup>67</sup>. » Pour Proust, Florence restera une ville désirée mais jamais connue, une ville surnaturelle enfouie en lui-même dans les souvenirs de ses lectures. Car cette ville peuplée dans son imagination d'« hommes de la Renaissance<sup>68</sup> » est aussi celle de la fête de la résurrection et de la floraison de la réminiscence.

Dans *À la recherche du temps perdu*, Florence participe de la complexité temporelle de l'imaginaire où le désir de partir se double d'images empreintes dans la mémoire du narrateur. Le voyage à Florence lui permettrait de connaître

<sup>65</sup> Cahier 57, N.A.Fr. 16697 27 v°.

<sup>66</sup> *Idem*.

<sup>67</sup> RTP I 384.

<sup>68</sup> « Vacances de Pâques » 121.

la ville autrement, par les sens. Il rêve « du printemps le plus diapré [...], celui qui couvrait déjà de lys et d'anémones les champs de Fiesole et éblouissait Florence de fonds d'or pareils à ceux de l'Angelico<sup>69</sup>. » Proust fait appel à cet artiste florentin pour décrire la lumière dorée du printemps toscan en la comparant à celle sur le mur de fond par exemple dans la représentation de l'Annonciation qu'il a peint au-dessus de l'Adoration des rois mages dans le Musée San Marco à Florence. Proust l'aurait connu d'après la copie qu'en a fait Ruskin qui figure comme frontispice du cinquième volume de *Modern Painters*<sup>70</sup>. Dans son article du *Figaro* il avait évoqué les fonds bleu ciel que peint Fra Angelico dans les fresques des églises de Florence :

où, quand on voit les fonds de l'Angelico, il semble que le radieux après-midi ait passé le seuil avec vous, et soit venu mettre à l'ombre et au frais son ciel bleu<sup>71</sup>.

Proust reprendra cette phrase dans *Albertine disparue* lorsqu'il décrit le plafond de la chapelle de l'Arène peinte par Giotto, montrant de nouveau combien il gardait présents à l'esprit ses textes sur Florence.

Les fresques peintes sur les murs – que ce soient par Fra Angelico, Giotto ou Ghirlandajo – servent de fond à l'évocation de Florence par Proust. D'abord dans son article en prépublication il laisse le narrateur anticiper le voyage en projetant des images comme à l'aide d'une lanterne magique. La division en deux cadres et le nom de Ghirlandajo rappellent l'étude de Ruskin sur les fresques :

tout au plus, mon image de Florence était-elle divisée en deux compartiments, comme ces tableaux de Ghirlandajo qui représentent le même personnage à deux moments de l'action ; dans l'un, sous un dais architectural, je regardais à travers un rideau de soleil oblique, progressif et superposé, les peintures de Sainte-Marie des Fleurs ; dans l'autre je traversais, pour rentrer déjeuner, le Ponte-Vecchio, encombré de jonquilles, de narcisses et d'anémones<sup>72</sup>.

Proust retravaille ce passage qui figure dans « Noms de pays : le nom » en multipliant les allusions à Ruskin : il commence par soutenir que l'essence de la ville est dans « le génie de Giotto<sup>73</sup> », faisant écho à la primauté que Ruskin accorde à cet artiste dans *Mornings in Florence*. Proust poursuit :

comme certains tableaux de Giotto eux-mêmes qui montrent à deux moments différents de l'action un même personnage, ici couché dans son lit, là s'appêtant à monter à cheval, le nom de Florence était-il divisé en deux compartiments.

<sup>69</sup> RTP I 379.

<sup>70</sup> Publié par George Allen en 1860 et faisant partie des « petits Ruskin verts » que possédait Proust. Voir Corr. VII 260.

<sup>71</sup> « Vacances de Pâques » 121.

<sup>72</sup> « Vacances de Pâques » 117.

<sup>73</sup> RTP I 382.

Dans l'un, sous un dais architectural, je contemplais une fresque à laquelle était partiellement superposé un rideau de soleil matinal, poudreux, oblique et progressif ; dans l'autre (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 œuvres des primitifs), je traversais rapidement – pour trouver plus vite le déjeuner qui m'attendait avec des fruits et du vin de Chianti – le Ponte Vecchio encombré de jonquilles, de narcisses et d'anémones<sup>74</sup>.

En ajoutant la précision que le soleil est matinal, Proust fait allusion aux *Matins à Florence* afin de signaler l'intertexte ruskinien. De même, le rajout du menu frugal rappelle le passage dans *Praeterita* où Ruskin se souvient des déjeuners de pain et de fruits qu'il prenait lors de ses journées de travail en Toscane<sup>75</sup>. Les deux cadres représentent deux moments dans le temps, correspondant à deux activités de nature différente : l'une esthétique, l'autre physique. La première est l'étude de la fresque, la seconde une immersion dans la réalité et une expérience des « plaisirs les plus matériels ». Le narrateur projette ainsi de réaliser ce que Proust avait prescrit : afin de comprendre la pensée de Ruskin il prévoit d'aller la chercher, sur place, dans toute sa matérialité.

Le souvenir de ce projet de partir est éveillé par la mémoire sensorielle. À Paris, des années plus tard, en entendant les cloches de Pâques, le narrateur se souvient de son rêve d'aller à Florence. Comme par métonymie, le son des cloches recrée toute l'Italie pour lui : « Ce n'était pas seulement les cloches qui revenaient d'Italie, l'Italie était venue avec elles<sup>76</sup>. » Le narrateur se souvient de la Florence de son rêve par synesthésie : le froid pascal rappelle les fleurs florentines de telle façon que, comme Proust l'a écrit dans l'article en prépublication, « Florence renaissait pour [lui]<sup>77</sup> ». Proust semble sanctifier le souvenir du désir de la cité des lys en fabriquant une sorte de chapelet floral :

Mes mains fidèles ne manqueraient pas de fleurs pour honorer l'anniversaire du voyage que j'avais dû faire jadis, car depuis qu'à Paris le temps était redevenu froid, comme une autre année au moment de nos préparatifs de départ à la fin du carême, dans l'air liquide et glacial qui les baignait les marronniers, les platanes des boulevards, l'arbre de la cour de notre maison, entrouvraient déjà leurs feuilles comme dans une coupe d'eau pure, les narcisses, les jonquilles, les anémones du Ponte-Vecchio<sup>78</sup>.

<sup>74</sup> RTP I 382-383.

<sup>75</sup> Ruskin XXXV 356.

<sup>76</sup> RTP II 446.

<sup>77</sup> « Vacances de Pâques » 123.

<sup>78</sup> RTP II 446-447.

Proust transforme ici l'image des fleurs sur le Ponte-Vecchio esquissée dans « Noms de pays : le nom » en faisant éclore leurs feuilles dans une coupe d'eau pure. Ce passage qui met en jeu la mémoire involontaire contiendrait-il aussi l'image que Proust associe à l'expérience de la petite madeleine, celle des fleurs japonaises en papier qui s'épanouissent dans un verre d'eau ? En tous les cas, Proust investit de signification cette image des fleurs du Ponte Vecchio qui s'entrouvrent comme dans une coupe d'eau en s'en servant comme conclusion non seulement à son article en prépublication mais aussi aux épreuves Grasset de *Du côté de chez Swann*<sup>79</sup>.

La présence de Florence est plus diffuse dans *À la recherche du temps perdu* que dans les avant-textes du roman. Elle est comme une fresque effacée que l'on perçoit de temps à autre sur les murs de la cathédrale littéraire que construit Proust. Comme par exemple lorsqu'une image obscurcie ressort dans un passage où le narrateur se réveille en affirmant qu'il « venai[t] de renaître.<sup>80</sup> » Cette sensation déclenche des souvenirs qu'il compare aux images d'une fresque, leur donnant un titre qui fait écho à Ruskin. Comme le font les deux tableaux de sa mémoire qui rappellent la prédelle étudiée :

je pus regarder quelques-uns des tableaux de brume que ma mémoire avait acquis, notamment des « Matins à Doncières », soit le premier jour au quartier, soit une autre fois, dans un château voisin où Saint-Loup m'avait emmené passer vingt-quatre heures : de la fenêtre dont j'avais soulevé les rideaux à l'aube, avant de me recoucher, dans le premier un cavalier, dans le second [...] un cocher en train d'astiquer une courroie, m'étaient apparus comme ces rares personnages, à peine distincts pour l'œil obligé de s'adapter au vague mystérieux des pénombres, qui émergent d'une fresque effacée<sup>81</sup>.

Comme ces images voilées par la brume, celle de Florence s'estompe dans le texte de Proust. La présence de Ruskin aussi. Faire émerger l'image effacée de la cité des lys, comme j'ai essayé de le faire ici, apporte, je l'espère, un éclairage différent sur l'atelier d'écriture de Proust. Toutefois la vraie signification du rôle déterminant que Ruskin y a joué et les raisons pour lesquelles Proust fait disparaître son nom de son texte resteront à jamais dans le « vague mystérieux des pénombres ».

(Université Paris Nanterre)

<sup>79</sup> « Vacances de Pâques » 123. Pour les épreuves Grasset, voir Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, éd. Danièle Gasiglia-Laster, Paris, Flammarion, 1987, volume II 412.

<sup>80</sup> RTP II 641.

<sup>81</sup> *Ibid.* 642.