

La psychologie et l'esthétique du voyage : Stendhal & Proust

Anikó Ádám

Université Catholique Pázmány Péter

adam.aniko@btk.ppke.hu

Abstract

This study aims to present two strategies of writing travel and spatial visions: that of Stendhal who travels the Italian landscapes and that of Marcel Proust. If we bring together Proust's reflections on the image, on the fleeting impressions, on the movement and on the sensation of speed that the different means of transport provide, we understand that he wants to show in his text all the aspects of both spatial and temporal existence, to which is added the extensive history of his own work where the old texts are introduced into a new temporal aspect, in the temporal plane of creation itself. It is a journey where all facets of the self and the universe are found co-present with themselves. If Stendhal projects his own self into the landscapes he has travelled to become identical with them, the Proustian narrator feeds on everything he sees, tastes, hears and touches, he ends up absorbing the world in him.

Le voyage est l'un des topos les plus anciens de la culture humaine. Il est lié à plusieurs activités de l'homme : à la migration, aux découvertes, au commerce et, dans ces derniers temps, aux plaisirs du tourisme. Nos réflexions tâchent d'en éclairer la motivation psychologique et poétique, c'est-à-dire la quête de l'identité et la recherche de la sensation esthétique.

D'une part elles se réfèrent aux voyages de Stendhal en Italie, « le plus beau lieu de la terre » – écrit-il plus tard dans *La Vie d'Henri Brulard*¹, qui lui signifie une possibilité de saisir une nouvelle identité psychologique désirée et rêvée, pour se débarrasser de l'identité française, froide et trop rationnelle, symbolisée

¹ *La vie de Henry Brulard*, publiée à titre posthume en 1890, Paris : G. Charpentier et C^{ie}, p. 82.

aussi par le nom paternel. « Je haïssais, l'abbé, je haïssais mon père, source des pouvoirs de l'abbé, je haïssais encore plus la religion au nom de laquelle, ils me tyrannisaient² ».

Quand il traverse l'Allemagne et une ville appelée Stendhale, il décide de publier ses œuvres à venir sous ce pseudonyme. C'est ainsi qu'il publie sous ce nom son premier récit de voyage intitulé *Promenades en Italie*. C'est déjà un chef d'œuvre. La sensibilité de Stendhal qui se résume en sa manière d'aller à la recherche du bonheur, rejoint celle de Marcel Proust qui est à la recherche des expériences sensibles et des sensations esthétiques.

Pour Marcel Proust le mouvement du corps a un rôle très important au cours de la perception visuelle. Il ne fréquente pas les musées, malgré de longs passages écrits sur des œuvres d'art et des artistes, et par rapport à son intérêt pour le mouvement et le changement de perspective, il voyage peu malgré son « désir fou » qui le prend, au matin, de « violer les petites villes endormies », et sa « curiosité ardente » qui le guide à travers la France, « de vestibules romans en chevets gothiques³ ».

Les voyages, et c'est évident, se passent toujours en espace qui, par la présence du corps et le regard humain se transforme en lieu ; en lieu intime et public, voire en non-lieu, espaces privilégiés des voyages, gare ou aéroport, où le corps est présent mais sans relations interpersonnelles. Ces espaces parcourus influencent directement le fonctionnement de la mémoire, de la même façon que les perceptions sensibles.

Les récits de voyages, semblables aux restaurations architecturales, essaient de transformer en temps présent le passé vécu et possible d'être perdu ; ils ressemblent de ce point de vue à la photographie, mémoire visuelle étendue ; leur thématique est la quête de l'identité, la reconnaissance de la diversité, de l'observation et de la découverte de l'Autre. Grâce à ces reconnaissances, on peut établir la distance salutaire pour la conscience critique envers notre propre culture et mode de vie. Enfin, c'est à travers la connaissance de l'Autre qu'on a une chance de savoir qui nous sommes.

Le récit de voyage est une sorte de confession sur les Autres mais en premier lieu sur nous-mêmes. Il raconte le chemin, mais décrit également les impressions et les réflexions de son auteur, alors un récit de voyage peut être critique et argumentation à la fois.

² *Idem.*

³ A. Borel : « Voyager avec Marcel Proust. Mille et un voyages », *La Quinzaine littéraire/Louis Vuitton*, Paris, 1994.

Henri Beyle, le jeune soldat de 17 ans de l'armée de Napoléon, aperçoit pour la première fois Milan entre le 10 et le 12 juin en 1800. Tournant de siècles mais tournant décisif aussi dans la vie de l'écrivain.

A Milan, il fait des découvertes déterminant toute sa vie, d'abord sur les Italiens. Dans une lettre écrite à sa sœur Pauline en 1811, il se souvient de ce qu'il avait en France des préjugés négatifs sur les Italiens, et qu'il s'est lié d'amitié avec deux ou trois Italiens qui ont éveillé sa vive sympathie et son admiration parce qu'ils étaient intelligents et honnêtes. Ensuite notre auteur découvre l'ambiance de la ville, par exemple à la Scala de Milan, où il s'est tellement ému qu'il était sur le point de s'évanouir. Cet état d'exaltation esthétique à la vue d'un spectacle ou image émouvant est appelé depuis le « syndrome Stendhal » et anticipe la scène célèbre de la mort de Bergotte contemplant une peinture dans *A la recherche du temps perdu*⁴ de Marcel Proust.

Stendhal séjourne pour la deuxième fois à Milan du 29 août au 27 novembre en 1811, et il commence à prendre des notes sur son voyage, qu'il continue en 1813 en les préfaçant également. Il publie ces récits de voyage intitulé *Rome, Naples et Florence en 1817*⁵.

Son suivant récit de voyage, les *Promenades dans Rome*⁶, est écrit à Paris en 1828 et publié en 1829. A cause de la distance temporelle entre événements vécus et évoqués, l'auteur est contraint de travailler sur son texte de mémoire, il se documente dans des bibliothèques, ainsi complétant ses expériences vécues par des expériences livresques. *Les promenades* alors ne peuvent pas être considérées comme récit de voyage, elles ne sont pas authentiques, référentielles, critères fondamentales du genre, elles sont dictées par une intention littéraire, elles sont une sorte de roman épistolaire.

A lire les textes de Stendhal sur ces voyages en Italie, il s'y dessine la vie d'un jeune homme ouvert, amateur des arts, amoureux de l'Italie et des Italiens, mais très observateur et critique à la fois.

Comme c'était l'habitude à l'époque, il emprunte des passages à Goethe et à des autres, en renforçant l'intertextualité de ces récits. Goethe lui-même remarque la démarche du jeune écrivain et tout en louant le talent de Stendhal, il fait des remarques suivantes dans une lettre adressée à son ami Zelter en 1818 : « Il faut que tu te procures ce livre. Il me repousse et m'attire en même temps, il m'intéresse et m'agace, pourtant je suis incapable de ne pas lire. Je re-

⁴ M. Proust : *A la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

⁵ *Rome, Naples et Florence en 1817*, Paris : Gallimard, Pléiade, 1973.

⁶ Paris: Delaunay, 1829.

prends tout le temps sa lecture et j'ai envie d'en apprendre quelques passages. Le nom de son écrivain est Stendhal, c'est un pseudonyme. Il a parcouru beaucoup d'endroits et il sait dérober habilement la propriété des autres. Il traduit par exemple des extraits de mon *Italianische Reise*, et il ajoute qu'il les a entendus raconter par une marquise. Ce n'est pas grave, il faut lire ce livre⁷. »

Mais Stendhal ne fait pas que plagier, il met en œuvre son imagination aussi. Il écrit en témoin sur la panique à l'ouverture du Théâtre San Carlo, mais il n'y était même pas présent, ainsi qu'il ne connaissait pas Rossini, il raconte pourtant des anecdotes très amusants sur lui.

Les artistes romantiques ont une vision sur le monde très subjectif. Voire, la catastrophe de leur pays devient leur propre tragédie existentielle. Cette crise des valeurs anciennes engendre une nouvelle poétique puisque les Romantiques vivent le temps historique comme temps intime ce qui transforme fondamentalement leur vision spatiale. L'espace parcouru lors des voyages et décrit dans les récits devient l'empreinte de leur identité et sensibilité.

A l'époque romantique les écrivains sont souvent des voyageurs aussi ; le voyage leur signifie une sorte d'initiation suivie par la création. Pour l'écrivain-voyageur, être en route représente une rupture, une crise, mais à la fois la quête de la source de l'inspiration, ainsi que la possibilité de décrire un univers inconnu. Lors du voyage, dès le début, le monde se transforme en paysage, le voyageur vit en direct son rapport au monde et l'écrivain tente d'enregistrer l'image du monde en écrit. La description des espaces réels dans les récits de voyage est beaucoup plus représentative (imagée) que dans le cas des autres genres littéraires.

Un récit de voyage doit satisfaire deux critères : l'authenticité et traditionnellement le voyage doit précéder l'écriture. Par contre le voyageur moderne, avant de se mettre en route, a d'abord l'intention d'écrire. Chateaubriand par exemple fait un voyage en Orient pour s'immerger dans les couleurs et les images locales en vue d'en écrire un roman plus tard. Dans le récit de voyage apparaît alors en alternance le récit des déplacements et des aventures, ainsi que les descriptions des paysages, des coutumes et des gens.

Pour décrire ce qui est inconnu, l'auteur doit le ramener à des choses que ses lecteurs connaissent d'après ses suppositions, et pour ce faire il met en œuvre une série de comparaisons. Le lecteur voit un objet inconnu ou une personne étrangère à travers le prisme de sa propre culture et ses connaissances. D'où

⁷ <http://virtualis.sk-szeged.hu/kiallitas/stendhal/utirajz.html>, consulté le 3 août 2017.

une sorte d'effet de miroir quand l'écrivain projette lui-même et son lecteur dans ce qu'il est en train d'observer et d'écrire.

La fonction poétique accordée par les écrivains du 19^e siècle aux récits de voyage modifie considérablement le pacte référentiel entre auteur et lecteur. Désormais, la motivation du voyage peut être purement littéraire et esthétique. Depuis que Chateaubriand a poétisé le voyage, les écrivains désirent enregistrer par plaisir l'image des paysages et des pays étrangers pour en réaliser après des tableaux littéraires.

Ces images de l'espace deviennent les bases des mythes collectifs et personnels de l'identité, et ces mythes sont justement des invariants puisqu'ils sont identifiables et gardent, à travers les transformations et modifications, leur caractère essentiel. L'immensité de la plaine, des montagnes et de l'Océan évoque les mêmes images : la figure de l'homme au centre du monde.

Chez Stendhal – et de ce point de vue beaucoup de Romantiques peuvent être rapprochés de lui –, ses écrits, son roman autobiographique, ses récits de voyage n'apparaissent pas sur le premier plan comme des genres, comme des formes artistiques bien définissables, mais sont plutôt les moyens de la connaissance de soi, de la possibilité de pouvoir saisir son propre caractère.

Les conceptions et les écrits de Stendhal s'intègrent parfaitement dans le cours de son siècle. S'il est révolutionnaire dans ses conceptions sur le « romantisme », il l'est encore plus dans ses écrits personnels et littéraires, où à la recherche d'une identité rêvée sur les chemins européens, il se projette dans les paysages qui reflètent ainsi sa propre personnalité. La conscience stendhalienne ne se dirige donc pas vers les perceptions intelligibles, beaucoup plus vers les perceptions sensibles. Les paysages chez lui se transforment alors en espaces mythiques, puisque dans l'esthétique de Stendhal, le temps présent historique (dans les récits de voyage par exemple) devient toujours temps mythique grâce à son point de vue subjectif et personnel. Ce regard rend réversible le temps et lui ôte son caractère tragique et dramatique si cher aux Romantiques. L'Italie est plus italienne dans ses textes qu'elle ne le soit en réalité, tout en représentant pour l'écrivain un véritable espace romantique face à la France, « terre des soucis et du froid⁸ », symbole des valeurs absolues de l'ancienne esthétique classique.

Dans ces écrits de voyage, Stendhal exprime une sorte de mal de siècle et un univers incertain et fragmentaire ce qui rappelle d'une manière rétrospective

⁸ Lettre du 24 juin 1814, citée par Michel Lichté, *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris : PUF, 1990.

la phénoménologie impressionniste. On n'y trouve pas de grands panoramas comme chez Chateaubriand dans ses descriptions des paysages américains. L'auteur de *Rome, Naples et Florence* nous présente le paysage italien dans un style impressionniste, saccadé, même si nous pouvons découvrir les stéréotypes déjà mentionnés au niveau de l'articulation basé sur l'opposition :

« Nous venons à Monticello ; vue admirable de la casa Cavaletti. Je n'ai jamais rien rencontré de semblable ; à l'horizon, on aperçoit le dôme de Milan, et, plus loin, une ligne bleue dessinée sur le ciel par les montagnes de Parme et Bologne. On est sur une colline ; à droite vue superbe, pleine fertile et rochers, deux ou trois lacs ; à gauche, autre vue magnifique, et qui, dans tout ses détails, est l'opposé de la première ; des collines, la Madonna di Montevicchia [...]»⁹.

Marcel Proust, maître également des paysages, a le même rapport à la mobilité et à la vitesse qu'aux arts plastiques. Pareils à son musée imaginaire et alimentés par quelques expériences sensibles vécues, et des expériences en grande partie livresques, il fait des voyages intérieurs, littéraires qui lui offrent les mêmes sensations que pourrait lui procurer la vraie vie. A lire ses pages sur les moyens de locomotion possibles à l'époque on apprend la même esthétique que dans le cas des arts : l'essentiel pour saisir une vérité de l'existence est le mouvement même¹⁰.

La belle époque qui est une sorte de prolongement paresseux du siècle précédent, dans *La Recherche*, laisse ses traces sous forme de minuscules ébranlements. Mais ce n'est qu'une illusion de l'oisiveté. On ne voit pas le temps passer, on constate qu'il s'est écoulé et on le retrouve grâce à des moments privilégiés. Par contre l'espace est bien perçu par les déplacements, puisque l'expérience vécue ou les souvenirs nous situent toujours quelque part¹¹. L'expérience sensible de l'espace est saisie dans l'écriture proustienne grâce aux représentations de la sensation de la vitesse qui ne signifie pas forcément la rapidité du déplacement mais la différence de point de vue et les changements de perspectives : La voiture du docteur Percepied par exemple, les clochers de Martinville, la voiture

⁹ *Rome, Naples et Florence, Monticello*, 23 juillet, 1817, Gallimard, Pléiade, 1973.

¹⁰ Cf. M.-A. Barathieu : *Les Mobiles de Marcel Proust: Une sémantique du déplacement*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaire du Septentrion, 2002.

¹¹ Cf. G. Poulet : *L'espace proustien. Proust et la répétition* [1963], Paris : Gallimard, 1982.

de Madame de Villeparisi. Le monde doit bouger pour que le narrateur ait l'intuition d'une réalité cachée à l'aide des rapports qui unissent les objets.

« Pour parcourir les jours, les natures un peu nerveuses, comme était la mienne, disposent, comme les voitures automobiles, de « vitesses » différentes. Il y a des jours montueux et malaisés qu'on met un temps infini à gravir et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train en chantant¹². » – nous enseigne l'auteur de *La Recherche*.

Les voitures roulent trop vite quand il aperçoit le visage d'une jeune fille et celle-ci est déjà éloignée. La vitesse l'étourdit quand il visite en automobile avec Albertine les recoins de la Normandie : « l'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changée¹³. » Dès *Les journées en automobile* (1907), le bonheur de la vitesse s'oppose à celui de demeurer, à l'arrêt quand Agostinelli a éclairé avec ses phares les façades des églises. Pour l'aviation, le narrateur doit se contenter d'imaginer le rapport des choses et de la vitesse du regard du pilote. Dans *Sodome et Gomorrhe*, il est ému quand un « aéroplane semblant céder à quelque attraction inverse de celle de la pesanteur. » La mort douloureuse de son cher l'Agostinelli se transforme alors en émotion esthétique.

Il avait lui-même publié, en novembre 1907, dans le *Figaro*, ses *Impressions de route en automobile*¹⁴ qui élevaient les sensations de la vitesse au rang de la transcendance esthétique, (à la fois par la révolution opérée dans l'ordre de la perception de l'espace et par la finalité de la course, terminée en apothéose sur la vision nocturne du portail de la cathédrale de Lisieux, éclairé aux phares.

D'après Luc Fraisse : « Le déplacement dans l'espace est donc un voyage dans le temps, par quoi Proust contredit, aux côtés de Kant, un Descartes pour qui l'espace est le domaine du corps et le temps la sphère de l'âme¹⁵ », mais il contredit aussi son contemporain et cousin Bergson, il lui reproche la confusion de l'espace et du temps, et la déformation de la représentation de la durée qui en résulte :

¹² M. Proust : *A la recherche du temps perdu*, op.cit. : I., p. 383.

¹³ M.-A. Barathieu : *Les Mobiles de Marcel Proust...*, op.cit.

¹⁴ M. Proust : *A la recherche du temps perdu*, op.cit. : II., pp. 712-713.

¹⁵ L. Fraisse : « Le seul véritable voyage, le seul bain de jouvence (Marcel Proust) », *Fabula / Les colloques, L'art, machine à voyager dans le temps*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4543.php>, consultée le 3 août 2017.

Bergson dit les suivants : « nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre ; bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue¹⁶. »

Bergson regrette cette sorte d'anamorphose, alors que Proust s'en réjouit, pour qui ces deux catégories de l'entendement demeurent proches et souvent interchangeables.

C'est un voyage, un déplacement à différente vitesse à l'intérieur de soi-même, à l'intérieur des époques de sa propre vie, où « notre vie d'autrefois ne se pare de prestige que parce qu'elle eut lieu successivement – et aujourd'hui se présente donc simultanément – à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore¹⁷ ».

Le second séjour à Balbec, un passage sur les randonnées aux alentours de la station normande, dont l'aspect se trouve modifié par les trajets avec Albertine en automobile qui ont remplacé les promenades en calèche de Mme de Villeparisis durant le premier séjour d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Le narrateur en induit une remarque très einsteinienne :

« Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui. Nous exprimons la difficulté que nous avons à nous rendre à un endroit, dans un système de lieues, de kilomètres, qui devient faux dès que cette difficulté diminue. L'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées¹⁸ ».

Si nous rapprochons les réflexions de notre auteur sur l'image, sur les impressions fugitives, sur le mouvement et sur la sensation de vitesse différentes que procurent les différents moyens de déplacement, nous comprenons qu'il veut faire voir dans son texte tous les aspects spatiaux et temporels de l'existence à la fois, à quoi s'ajoute l'histoire étendue de son propre œuvre où les anciens textes s'introduisent dans un nouvel aspect temporel, dans le plan temporel de la création-même. Cette aspiration n'alimente pas seulement son esthétique au

¹⁶ H. Bergson : *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris : PUF, 1976 : pp. 75–76.

¹⁷ M. Proust : *A la recherche du temps perdu*, *op.cit.* : IV., p. 451.

¹⁸ *Ibid.* : III., p. 385.

sens propre du terme, mais engendre son langage et son syntaxe, jusqu'à la disparition de toute linéarité textuelle et narrative. C'est un voyage où toutes les facettes du moi et de l'univers se retrouvent co-présentes à elles-mêmes.

Si Stendhal projette son propre moi dans les paysages parcourus pour devenir identique avec eux, le narrateur proustien s'alimente de tout ce qu'il voit, goûte, entend et touche, il finit par absorber en lui le monde.