



HAL
open science

Géocritique des villes du "Grand Tour" au tournant du XX^e siècle, Ou voir l'Italie et ne pas mourir

Yves Clavaron

► **To cite this version:**

Yves Clavaron. Géocritique des villes du "Grand Tour" au tournant du XX^e siècle, Ou voir l'Italie et ne pas mourir. Pascale Auraix-Jonchère et Alain Montandon (dir.). Poétique des lieux, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 65-83, 2004, 9782845162655. <hal-05489437>

HAL Id: hal-05489437

<https://hal.science/hal-05489437v1>

Submitted on 2 Feb 2026

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

Géocritique des villes du “Grand Tour” au tournant du XX^e siècle, Ou voir l’Italie et ne pas mourir

Yves CLAVARON

*“Loin de nos civilisations puritaines,
aux fantasmes programmés, voir Naples et renaître...”*

J. N. Schifano

Depuis le XVIII^e siècle, l’Italie reçoit de forts contingents de visiteurs anglophones et les rives de la Méditerranée ont toujours été considérées par les intellectuels et les écrivains anglais comme un lieu réservé. Le “Grand Tour” permettait aux jeunes aristocrates d’aller passer quelques mois en France et en Italie, pour y découvrir les miracles de culture et de raffinement que constituaient ces deux pays. Le voyage avait pour but de former le goût des jeunes héritiers selon la tradition humaniste de la civilisation occidentale tout en leur fournissant une occupation entre la fin de leurs études et leur mariage. Ils retournaient alors, pleins d’usage et raison, sur les bords de la Tamise. J. Black montre combien l’Italie constituait une étape essentielle de ce voyage : “Le Grand Tour comprenait essentiellement un voyage à Paris et une visite des principales villes italiennes, à savoir Rome, Venise, Florence et Naples”¹. Un roman du tout début du XX^e siècle, *The Way of All Flesh* de Samuel Butler, conserve une trace de cette institution comme en témoigne le programme fixé par le “mentor” du héros :

Nous voici au commencement d’avril, lui dis-je : allez directement à Marseille, et prenez le bateau jusqu’à Nice. Ensuite vous descendrez la Riviera sans vous presser, jusqu’à Gênes. De Gênes, vous irez à Florence, Rome, Naples, et vous rentrerez par Venise et les lacs italiens.²

Le programme est on ne peut plus classique et le narrateur a bien conscience du caractère convenu de l’exercice, lui qui exécute le récit du voyage en quelques lignes : “Je ne veux pas fatiguer le lecteur en lui faisant parcourir avec nous un terrain trop connu”³.

¹ “The Grand Tour involved essentially a trip to Paris and a tour of the principal Italian cities, namely Rome, Venice, Florence and Naples.” J. Black, *The British Abroad, The Grand Tour in the Eighteenth Century*, [1992], Londres, Sandpiper, 1999, p. xi.

² S. Butler, *The Way of All Flesh* [1903], Harmondsworth, Penguin, 1966, p. 379. “It is now the beginning of April’, said I, ‘go down to Marseilles at once, and take steamer to Nice. Then saunter down the Riviera to Genoa — from Genoa, go to Florence, Rome and Naples, and come home by way of Venice and the Italian lakes’”. Nous citons la traduction de V. Larbaud, *Ainsi va toute chair*, Gallimard, Nrf, 8^{ème} édition, 1936, p. 358.

³ “It will not weary the reader by taking him with us over beaten ground” *Ibid.*, p. 378 ; trad. p. 361.

En outre, le héros, Ernest, n'a rien d'un néophyte et le "Grand Tour" apparaît comme une ultime chance pour un homme qui a tout raté, un moyen finalement inefficace de guérir des innombrables blessures de la vie.

Mais au XIX^e siècle, l'esprit de ce "Grand Tour" avait changé : le voyage est désormais annuel et souvent organisé par l'agence de Thomas Cook, qui fait ainsi le lien entre le "Grand Tour" et le tourisme de masse⁴. La fréquentation des monuments et sites touristiques constitue dorénavant une preuve de réussite sociale et l'objectif n'est pas de mieux comprendre la mentalité des habitants du pays, dont le contact est fui par les touristes britanniques rangés en bataillons serrés derrière les célèbres guides "Baedeker" ou "Murray"⁵, bouées et boussoles dans les jungles latines de l'Italie ou de la France. Il faut dire que la populace fait peur même si elle paraît plus "urbaine" et "policée" dans le Sud que dans le Nord. La barrière de la langue et le manque de temps constituent par ailleurs des obstacles infranchissables pour des visiteurs soucieux de préserver le génie national dont ils sont porteurs de tout contact indigène. Sous l'égide de Ruskin, qui avait enrôlé l'art sous la bannière de la spiritualité chrétienne en présentant notamment l'art médiéval comme l'héritage d'une religion primitive et pure, le voyageur victorien recherche dans les œuvres d'art édification et progrès moral bien davantage que le plaisir esthétique. Quoique l'institution du "Grand Tour" n'existe pas en France en tant que telle, le voyage en Italie depuis Du Bellay et Montaigne est devenu un véritable classique, que l'on s'intéresse à l'Antiquité ou à la Renaissance⁶. Ainsi, on finit par trouver le même regard passéiste porté sur l'Italie, dans un pays qui est une terre d'art mais aussi une terre des morts et des civilisations disparues. Larbaud met en garde contre ce travers dans les livres écrits sur l'Italie, que l'on pourrait presque tous intituler : "*L'Italie sans les Italiens* ou *La Terre des ruines, des musées, et des morts*", bref "un pays inhabitable. Plutôt le Queensland !"⁷.

L'Italie, tardivement unifiée, conserve donc plusieurs pôles symboliques dans la conscience européenne et chaque ville apporte son sens du temps et de l'Histoire : Venise, célèbre pour sa constitution politique, la République, est devenue un symbole d'éternité et de permanence ; Florence fameuse pour ses artistes, ses philosophes et ses savants de la Renaissance, redécouverte au XIX^e siècle, représente aussi les temps anciens (l'Étrurie est plus antique que Rome) ; Naples, profondément influencée par l'Espagne, constitue la porte des mondes arabe et africain et, avec la découverte de Pompéi au XVIII^e siècle,

⁴ J. Pemble, *The Mediterranean Passion : Victorians and Edwardians in the South*, Oxford, OUP, 1987, p. 3. J. Pemble explique que l'Italie est un des rares pays où les Britanniques se sentent comme des élèves plus que comme des maîtres, notamment face à l'art et à la culture. *Ibid.*, p. 60.

⁵ P et H. Coustillas parlent d'une "alliance *de facto*" entre Cook et les guides Baedeker ou Murray dans leur introduction à la traduction de G. Gissing, *Sur les rives de la mer Ionienne*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, p. 1997, p. 26.

⁶ Voir par exemple M. M. Martinet, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, Puf, 1996.

⁷ V. Larbaud, *Jaune bleu blanc* [1927], Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1991, p. 145.

devient le lieu de l'Antiquité classique préservée. Quant à Rome, elle a vocation à gouverner le monde comme le suggère la paronomase *urbs/orbs*⁸. Ce projet a été remis au goût du jour dans les années 1920 par le régime mussolinien, qui a tenté de renouer avec la grandeur perdue de cet *Imperium Romanum* qui avait colonisé le monde. Qu'advient-il de ces villes fameuses dans la littérature du XX^e siècle ? Nous tenterons de répondre à cette question sans nous limiter au récit de voyage, genre dont la forme et le fond évoluent, ne serait-ce qu'en déplaçant ses centres d'intérêt vers des contrées plus lointaines et moins visitées que la péninsule italienne : pour connaître le frisson de l'aventure, on recherche désormais un ailleurs plus exotique que l'Europe. Et si l'on trouve encore de la littérature de voyage sur l'Italie, elle concerne les zones périphériques et excentrées géographiquement, comme la Calabre, la Sicile ou la Sardaigne ou historiquement, comme l'ancienne Étrurie (*Etruscan Places* de Lawrence).

Récemment, dans son *Contre Venise* qui est en fait un "Pour Naples", Régis Debray radicalise l'opposition entre Venise, la ville du Nord, et Naples, la cité du Sud. C'est Venise culture contre Naples nature, une ville qui exige de l'éducation, l'autre qui relève d'un tempérament. Naples la sensuelle exhibe "ses draps et ses petites culottes tendus au milieu de la rue", alors qu'à Venise, "le linge sèche dans la cour, convenances obligent"⁹. Debray n'est pas le premier à s'en prendre au mythe de Venise : Marinetti, au début du XX^e siècle, voulait détruire la cité du passé pour laisser place à la ville moderne, dont devait naître la conscience politique de l'homme nouveau. Parmi ses cibles se trouvent les villes célèbres, qui sont à ses yeux de véritables nécropoles : "A vous les pioches et les marteaux ! Sapez les fondements des villes vénérables"¹⁰. H. James considérait que Venise pouvait rapidement se transformer en "cauchemar suprême de la littérature"¹¹ car il avait le sentiment de fouler des sillons trop profonds, de se mesurer, dans la représentation de la ville, avec trop de prédécesseurs, d'être submergé par la multiplicité des traces écrites. Il est vrai que la littérature de voyage se plaît à revisiter les savoirs antérieurs, les idées reçues, les stéréotypes. Venise partage ce statut avec Rome, qui incarne l'Histoire et les strates du temps sont perceptibles à travers l'entassement de ses ruines. Rome, souvent perçue comme ville morte, ville-décor, se définit par rapport à une problématique de la centralité — elle est capitale de l'Italie depuis 1870 — et c'est précisément sa fonction de centre qui lui est contestée et reste à affirmer. Elle n'est pas vraiment le centre géographique de ce pays tout en longueur ni le centre économique (les villes du Nord la

⁸ J. M. Grassin (Préface), in J. Vion-Dury (Ed.), *L'écrivain auteur de sa ville*, Limoges, Pulim, 2001, p. 11.

⁹ R. Debray, *Contre Venise*, Paris, Gallimard, Folio, 1995, p. 31-32.

¹⁰ F. T. Marinetti, *Manifeste du futurisme* (1909), in G. Lista, *Futurisme, Manifestes, Documents, Proclamations*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 88.

¹¹ "the supreme bugbear of literature", H. James, *Italian Hours* [1909], Harmondsworth, Penguin, 1995, p. 52 ; *Heures italiennes*, trad. J. Pavans, Éditions de la Différence, 1985, p. 74.

surpassent), mais elle peut prétendre incarner un centre politique, si tant est que ce dernier existe, et un pôle religieux à travers la cité enclavée du Vatican. A. Moravia dénie pourtant à Rome ce rôle de ville-centre de l'Italie : "en Italie, il n'y a pas de ville principale. Chaque ville était jadis capitale d'un petit État — et, en partie, les choses en sont restées là. [...] aucune ville ne peut être appelée centre national comme Londres et Paris"¹². Selon Schifano, Rome a du mal à se forger une identité nouvelle, tributaire qu'elle est d'un lourd passé, figé "par la paperasse, le monument et la soutane"¹³.

Pour écrire Venise et les grandes cités de l'Italie, il s'agit non seulement de rivaliser avec les artistes qui l'ont peuplée de leurs œuvres mais aussi avec les autres textes qui l'ont prise pour décor. Cette textualisation de la ville se prête à une étude géocritique telle que la définit B. Westphal, c'est-à-dire une "poétique dont l'objet serait non pas l'examen de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature"¹⁴ puisque l'homme agit certes sur la ville mais celle-ci, en retour, affecte l'homme, notamment dans sa perception et sa représentation de l'espace. Nous esquisserons un parcours à travers trois des grandes cités italiennes pour tenter de montrer comment les écrivains européens (non-italiens) ont réécrit ces espaces saturés par l'écriture et se les ont appropriés en jouant sur certains stéréotypes, notamment ceux liés aux relations complexes entre la vie et la mort, Eros et Thanatos.

I. Mourir et renaître à Venise ?

A la fin du XIX^e siècle, Venise se définit souvent comme un espace labyrinthique et décadent où règnent les plaisirs savants et mélancoliques d'une cité déjà déchue, avec quelques lieux privilégiés, centraux, comme la place et la Basilique St-Marc, le Grand Canal et son front de palais, l'église de la Salute, la pointe de la Dogana, quelques quais (les *Schiavoni*) ou d'autres plus périphériques comme la Lagune ou le Lido et sa grève. C'est alors "une ravissante maison close où les âmes d'élite viennent s'assouvir" écrit Cocteau¹⁵, le lieu de réunion des snobs internationaux — on parlerait de la *jet set* aujourd'hui. Dans un article daté de 1910 intitulé "Une folie littéraire : Venise"¹⁶, J. Bertaut donne à Barrès le rôle de chef d'orchestre dans ce concert qui fait de Venise, une ville "enfiévrée, lézardée et croulante", productrice d'une volupté tragique : "Et cette idée de mort mêlée à la volupté flatte singulièrement l'âme bourgeoise de nos contemporains

¹² A. Moravia cité par J. N. Schifano, *Désir d'Italie* [1990], Paris, Gallimard, Folio, 1996, p. 285.

¹³ J. N. Schifano, *op. cit.*, p. 244.

¹⁴ B. Westphal (Ed.), *La géocritique mode d'emploi*, «Pour une approche géocritique des textes», Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 17.

¹⁵ *Le Grand Écart*, [1923], cité par E. Carassus, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust (1884-1914)*, Paris, A. Colin, 1966, p. 282.

¹⁶ J. Bertaut, "Une folie littéraire : Venise", *Mercure de France*, 16 octobre 1910, p. 606-619.

atteints d'une *litteraturite* aiguë" (610). Désormais, l'esthétique de Barrès a supplanté les atmosphères à la Ziem, peintre coloriste admiré par Gautier, en tant que modèle et guide de Venise (608). Venise possède sans doute le décor le mieux adapté aux exigences de l'esprit fin-de-siècle : mourir à Venise, la mort à Venise, la mort de Venise sont des formules récurrentes à cette époque et le texte de Barrès fait autorité dans ce domaine. "La Mort de Venise", inclus dans le recueil *Amori et Dolori sacrum* publié en 1903¹⁷, relève d'un genre littéraire indécis entre relation de voyage, essai, poème en prose et confession. "La mort de Venise", c'est d'abord la représentation de la décrépitude de Venise, ce qui n'est guère original depuis les Romantiques. Comme le remarque justement E. Godo¹⁸, dont nous suivrons ici certaines analyses, Barrès insiste sur le délabrement de certains quartiers, notamment dans le chapitre I intitulé "Jusqu'à midi dans les quartiers pauvres", où la ville vit de la force de ce qui se délite et se détruit. La prédominance de l'humilité et de la pauvreté fonctionne comme *memento mori* ou peinture de vanité au même titre que la visite à l'île-cimetière Saint-Michel, territoire de la mort et miroir tendu à Venise¹⁹. A la manière des *Mémoires d'Outre-Tombe*, l'évocation de Venise est bien le chant d'une beauté qui s'en va vers la mort : "magnificence écroulée", la ville chante à "l'Adriatique qui la baise d'un flot débile un éternel opéra" (MV 86). La reine de l'Adriatique finit par s'incarner dans l'image de quatre danseuses orientales et Venise devient Bénarès, lieu superlatif du désir mais aussi concentré des déliquescentes byzantines et perverses (MV 89). La beauté de Venise est assurément proportionnelle à son pouvoir de corruption. Venise, au bord de l'eau lourde et boueuse, entité jaillissant de la lagune ou s'y enlisant, dessine la figure fascinante d'un lieu gouffre tandis que s'opère une véritable ophélisation de la ville, à travers l'image d'une noyade héroïque et voluptueuse. Venise avec son eau putréfiée et son atmosphère crépusculaire est donc la ville où la mort est à l'œuvre mais c'est aussi le lieu où l'on célèbre "les ombres qui flottent sur les couchants de l'Adriatique" (titre du chapitre III), les "déracinés de Venise", glorieux prédécesseurs de Barrès. La plage du Lido devient le lieu de rassemblement des ombres : Goethe et Chateaubriand, qui ont "parcouru Venise avec des œillères" mais aussi Mickiewicz, Sand, Musset, Byron (MV 55-57). Ces évocations tendent à montrer comment ces exilés se sont momentanément enracinés dans Venise, Taine "le puissant fils des Ardennes" est devenu "l'amant du Tintoret" (MV 75) tandis que Wagner substitua à "cette ville latine sa Germanie intérieure"

¹⁷ "J'ai repris le titre de ce livre à Milan, sur la façade rococo de Santa Maria della Passione. Quel magnifique jeu ce serait de meubler, en esprit, cette église pour qu'elle devînt digne de sa double consécration ! *Amori et Dolori sacrum*... Consacré à l'Amour et à la Douleur..." Préface d'*Amori et Dolori sacrum* [1903], Paris, Plon, 1921.

¹⁸ E. Godo, *La Légende de Venise, Barrès et la tentation de l'écriture*, Lille, P. U. du Septentrion, 1996, *passim*.

¹⁹ M. Barrès, *La Mort de Venise*, Ch. Pirot, 1990, p. 40 (abréviation : MV).

(MV 81). Le pèlerinage littéraire est l'occasion de faire converger l'écriture, l'art et la mort, dans un espace à la fois sanctuaire et mémorial. Mais l'originalité de Barrès tient sans doute au fait qu'après la déterritorialisation, s'opère une reterritorialisation²⁰ : pour s'ancrer en Lorraine, Barrès devait passer par Venise. Au nomadisme incarné par la cité cosmopolite, Barrès substitue l'ancrage en terre lorraine. En célébrant la mort de Venise, c'est la fin d'un certain type de littérature que Barrès célèbre : la mort de l'illusion de Venise, notamment celle des utopies égotistes du chapitre "Mon triomphe de Venise" d'*Un Homme libre* (1889). Barrès y détourne le titre du célèbre plafond peint par Véronèse en 1584 pour le Palais ducal, "Le triomphe de Venise", ainsi que l'enseigne du café Florian, créé en 1720, "Venise triomphante". Fuyant la réalité même de Venise, le héros s'enferme dans une chambre et son esprit ne s'attache pas à comprendre les peintres et artistes vénitiens mais à communier directement avec eux. Selon E. Godo, Venise, ville-seuil dans le parcours égotiste, est devenue un terme, tombeau des désirs trop puissants et des premiers rêves. Dans un texte très vénitien à la parole disloquée et fragmentaire, mosaïque de références intertextuelles à *René* ou à Wagner, Barrès prend congé de Venise, abolit la ville surchargée d'écriture, pour s'enraciner dans le territoire lorrain. C'est-à-dire que la mort de Venise débouche sur une autre vie, une nouvelle forme d'écriture, débarrassée de la fascination vénitienne. Cette liquidation de la ville-écriture pourrait se résumer dans la paraphrase d'un titre durassien, "Détruire Venise, dit-il". Paradoxalement, "La mort de Venise" est sans doute le texte où la ville vit le plus et, malgré la nécrophilie de Barrès, débouche sur une promesse, celle d'un ailleurs lorrain et le renouvellement d'une écriture menacée d'enlisement.

Le roman de Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, est sans doute plus connu encore, ne serait-ce que par le film de Lucchino Visconti. Cette fois, il s'agit moins de la mort de Venise que de la mort à l'œuvre à Venise, dans une nouvelle tout aussi brève que le récit de Barrès. Dans une Venise orientalisée, la mort prend la forme d'une épidémie de choléra asiatique, favorisée par la chaleur battante, le sirocco brûlant et les eaux stagnantes et putrides de la lagune. Aschenbach, le protagoniste, fend peu à peu son armure germanique constituée d'une foi solide en la forme, la discipline, la rigueur et l'ascétisme : il refuse au départ toute "sympathie avec les abîmes" ainsi que "cette molle pitié qui fait dire que 'tout comprendre, c'est tout pardonner'", indice d'un humanitarisme émoullent²¹.

²⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

La société capitaliste, en opposition avec la société primitive où tout est codé, détruit les liens qui enchaînaient l'homme pour en faire un homme libre, absolu, détaché, nomade. Mais la déterritorialisation s'accompagne d'une perpétuelle reterritorialisation, qui renchaîne l'individu à ces territorialités artificielles que sont les états, les patries, les familles.

²¹ Th. Mann, *Der Tod in Venedig* [1912], *La Mort à Venise*, trad. F. Bertaux, Ch. Sigwalt et A. Nesme, Paris, Livre de Poche, Fayard, 1997, p. 29 (abréviation : TV). La maxime vient du roman *Corinne* de Mme de Staël [1807].

Significativement, une des premières évocations de Venise, après l'éblouissante et "fantastique" apparition de Saint-Marc, consiste en une vision quasi sépulcrale de la cité, perdue dans le silence du labyrinthe des eaux, sillonnées par les gondoles cercueils. Le gondolier, en effet, "dressé noir, raide et taillé en hallebarde", un homme sinistre, marmonnant entre ses dents, n'est pas sans évoquer le passeur Charon (TV 40). Un mal mystérieux se propage alors, épidémie qui a pris naissance dans une Venise paroxystique : "le delta marécageux du Gange, avec les miasmes qu'exhale un monde d'îles encore tout près de la création" (TV 93). Tel le Minotaure, le mal est tapi dans les replis de la ville. Alors que le texte montre à l'œuvre la violence de la mort sur les corps, agonisant dans les convulsions et les râles, le mal se double d'un délitement moral de la population, qui transforme Venise en lieu de perversions. Mais dans ce contexte de mort et selon la fameuse opposition de Nietzsche²², Aschenbach succombe peu à peu à Dionysos, aux principes instinctifs et vitaux, contenus secrètement dans les plus stricts principes apolliniens, qui semblaient régir le comportement de l'artiste, adepte de l'atticisme classique. Le corps sublime de l'adolescent Tadzio devient une statue, forme pure au milieu de la corruption de Venise (TV 67). La relation pour Aschenbach se construit sur le modèle platonicien et Tadzio devient Phaidros, l'aimé, tandis que lui est l'amant. C'est l'illustration du rapport chargé d'érotisme et de désir entre la vie et l'esprit. Dans le *Banquet* de Platon (180 ab), l'amant est présenté comme possédé par le dieu Eros mais Aschenbach évolue peu à peu vers une autre forme de possession, celle de Dionysos. Comme le choléra est dit venir de l'Hindoustan, Dionysos, "le Dieu étranger" pour la mythologie grecque, vient de l'Inde. Vers la fin de la nouvelle, un cauchemar plonge Aschenbach dans une bacchanale débridée, où se presse un cortège frénétique d'hommes-boucs, de ménades couvertes de fourrures, de garçons aux corps nus et de divers animaux. Envahis par la *mania* dionysiaque, les possédés "ululent" un cri qui s'achève sur les sonorités douces du nom de Tadzio, Tadziou en polonais, l'obscur objet du désir (TV 97-98). Fantasmatiquement, Aschenbach participe à la bacchanale et se réveille, anéanti et bouleversé, au démon tout entier attaché. Si, chez Barrès la mort de Venise débouche sur une autre vie, ailleurs, la mort à Venise semble constituer l'horizon du texte de Th. Mann, espace où se consomment les derniers feux de la passion chez un homme connu, dont la mort suscite "un déférente émotion" (TV 107). On pourrait dire qu'Aschenbach finit à Venise tandis que Barrès en finit avec Venise, accomplissant un meurtre rituel et fondateur. Néanmoins, la mort de/à Venise fournit une expérience et une représentation qui dépassent le statut de ville mortuaire et la mort d'Aschenbach se veut prélude à une renaissance, pour laquelle il se prépare symboliquement en se faisant teindre les cheveux pour se rajeunir. En outre, en mourant à Venise, Aschenbach connaît, pour reprendre les

²² F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, 1872.

mots de R. P. Colin, “le plus grand éblouissement de sa vie, une fascination mystique en face d’un Tazio transfiguré pour lui, pour lui seul”²³. Il est vrai aussi que l’attitude d’Aschenbach fut parfois interprétée comme prémonitoire du comportement des intellectuels allemands, qui céderont à la peste brune.

Certes, Venise est souvent associée au stéréotype de la ville morte et incarne la ville tombeau de la littérature, mais il faut nuancer le propos car la mort fonctionne comme dépassement de la décadence, passage vers une autre forme de vie. En revanche, l’imaginaire de Naples est *a priori* tout différent : véritable fleuve de vie, cette ville-monde représente l’existence dans sa dimension la plus instinctive et la plus dynamique. “Naples, qui se prend pour le nombril de la Méditerranée, gargouille comme un ventre, le nôtre”, écrit Debray²⁴.

II. Le ventre de Naples²⁵ ou la mort dans les profondeurs

Un court texte de Sartre nous fait descendre précisément dans le ventre de Naples : intitulée d’abord “Nourritures” et publiée dans *Verve* en 1938, la nouvelle “Dépaysement” devait être incluse dans le recueil *Le Mur*, avant que Sartre ne se ravisât car il la jugeait “manquée”²⁶. “Dépaysement” s’inspire d’un voyage que Sartre fit en Italie en 1936 en compagnie de S. de Beauvoir. Comme “La mort de Venise” de Barrès, ce texte, écrit en 1937, pose problème d’un point de vue générique : il comporte une dimension autobiographique, même si Sartre ne s’exprime pas à la première personne ; il relève de l’essai plus que de la nouvelle par ses longues pauses discursives et malgré l’essor du narratif dans la seconde partie. Son intérêt principal est de se situer dans le prolongement du roman philosophique *La Nausée*, qui donne à lire l’expérience de la contingence. Antoine Roquentin, être dépourvu de toute attache sociale, rédige un journal intime qui montre la découverte progressive de la contingence à travers la sensation de Nausée, d’abord physique — “une sorte d’écœurement douceâtre” — puis métaphysique — “J’étais de trop pour l’éternité”. Roquentin finit par formuler cette expérience : “L’essentiel c’est la contingence. Je veux dire que, par définition, l’existence n’est pas la nécessité. Exister, c’est être là, simplement ; les existants apparaissent, se laissent rencontrer, mais on ne peut jamais les déduire”²⁷. “Dépaysement” devait donc constituer la suite de *La Nausée* : il s’agissait de montrer le moment où, réellement, quelqu’un est là et existe. Naples permet le

²³ R. P. Colin, *Les privilèges du chaos, La Mort à Venise et l’esprit décadent*, Tusson (Charente), Du Lérot, “Transferts”, 1991, p. 35.

²⁴ R. Debray, *op. cit.*, p. 35.

²⁵ C’est le titre d’un roman vériste de Matilde Serrao (1884).

²⁶ Le texte figure en appendice dans les *Œuvres romanesques* de Sartre, édition établie par M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard, Pléiade, 1981, p. 1537-1557 (abréviation : N ou D).

²⁷ J. P. Sartre, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, Folio, 1972, p. 26, 183 et 187.

“dépaysement” indiqué par le titre et le héros Audry choisit de faire corps avec Naples : il y poursuit un double but, trouver “le sens de Naples” et “sentir l’existence”.

Naples qui, “telle l’étoile de mer, dévagine son estomac le long des sombres venelles visqueuses”, constitue pour Schifano un miroir de la nausée. Sartre donne à voir, en effet, “toute la puissance existentielle d’une ville qui fermente au grand jour sur la pourriture et la puanteur”²⁸. La première page de “Dépaysement” donne d’emblée le ton avec “les mouches sur les tranches saignantes des pastèques”, “le purin des ruelles”, “les chambres moites”(D 1537). Touriste consciencieux, Audry regarde la ville de tous les points de vue habituels, mais sa tentative de prendre de la hauteur est vaine et c’est l’impression de gouffre qui prédomine. Comme si elle avait honte d’elle-même, Naples essaie de faire croire qu’elle est une ville blanche, à l’image des reproductions vendues comme images officielles. Si l’on retrouve la Nausée dans “Dépaysement”, à travers “ces odeurs qui lui remplissaient la gorge”, la sensation paraît cependant exacerbée et dérive vers le scatologique : “il était pris par le bas-ventre” et la Vierge qui règne dans ces ruelles est une “molle Vénus, proche parente du sommeil, de la gale et du doux désir de chier” (D 1543). Sartre insiste sur la phobie du contact qu’inspirent les objets répugnants mais aussi sur “les petits échanges protoplasmiques”, la “communauté charnelle” qui relie choses et hommes à Naples, une “colonie animale” (D 1541). Ainsi que l’observe M. Rybalka, la nourriture est montrée ici sous l’angle de la fascination, principalement dans la première version de “Dépaysement” intitulée justement “Nourritures” : “Tous ces gens semblaient tournés vers eux-mêmes, [...] : entourés eux aussi de leurs nourritures, déchets vivants, écailles, trognons, viandes obscènes, fruits ouverts et souillés [...]”(N 2127). L’approche est presque naturaliste et rappelle Zola et son évocation des Halles dans *Le Ventre de Paris*. L’analogie entre amour et nourriture est en tout cas postulée : “Manger ? Caresser ? Vomir ?” (N 2129). Naples, ville-ventre, est donc associée à une exaspération du thème de la nourriture, tel ce père ogre qui “mord comme du pain dans [les] fesses grises” de sa fille, retour à un temps archaïque où l’homme est réduit à des pulsions élémentaires, manger ou être mangé (D 1542) ? Cette thématique se trouve confirmée dans la deuxième partie de la nouvelle, où Audry rencontre deux jeunes hommes qui l’invitent d’abord à boire. Mais Audry a envie de “vomir” en absorbant un “vin épais et sucré avec un arrière-goût boueux” (D 1546). Après cette consommation nauséuse, le héros se demande quelle sera la suivante : Renato lui offrira-t-il son corps ? (D 1548). Audry n’a pas à se poser de cas de conscience et c’est au bordel qu’il sera conduit pour voir une représentation vivante des positions amoureuses illustrées au lupanar de Pompéi. La scène est véritablement fellinienne : dans une pièce tapissée de miroirs, Audry paie son obole à une “naine aux

²⁸ J. N. Schifano, *op. cit.*, p. 481. Schifano explique que c’est la vision sartrienne qui sert de point de départ à Malaparte et à son roman *La Peau*.

cheveux grasseyés". Pour le prix, il assiste à un simulacre de scène d'amour entre deux femmes, l'une au "ventre remarquablement velu" et l'autre "une grosse vieille" avec d'énormes seins, qui se frottent l'une contre l'autre en utilisant un bâton blanc pour figurer le phallus (D 1553-1554). Le visiteur ne doit pas se contenter de jouir visuellement du spectacle et une des actrices l'invite à "consommer" : "langue, langue, répétait-elle, lécher" (D 1555). Au bout de sa nuit d'aventures napolitaines, le héros peut enfin affirmer : "Cette fois, ça y est, [...], je suis à Naples" : le dépaysement a opéré (D 1557).

La vitalité grouillante de Naples suscite du dégoût mais aussi une obscure fascination, comme si Naples constituait la mise en scène des fantasmes les plus secrets de l'homme. Au terme de son aventure, Audry éprouve un sentiment d'ancrage et d'appartenance qui atténue l'impression d'inquiétante étrangeté suscitée par la ville²⁹. Il réussit à surmonter ce que le retour du refoulé peut générer de souffrance. C'est-à-dire que l'angoisse générée par Naples relève d'abord du retour de complexes infantiles, liés à des fantasmes de dévoration, de copulation ou de décomposition, avant que d'être une réflexion sur la contingence comme chez Roquentin, à laquelle seule la création artistique peut, fugitivement, faire échapper. C'est ce qui se produit pour lui, au bar "Le rendez-vous des cheminots", où il éprouve une sorte d'extase en écoutant un air de jazz chanté par une négresse inconnue sur un disque rayé : "Quand la voix s'est élevée, dans le silence, j'ai senti mon corps se durcir et la Nausée s'est évanouie"³⁰. Dans "Dépaysement", c'est en visitant le temple de Neptune à Paestum qu'Audry fait une expérience similaire. La "vraie beauté", celle de l'art classique, permet d'oublier la contingence, par la permanence qu'elle représente (D 1539). Audry se moque d'ailleurs de l'attitude des touristes qui photographient le monument — "être intemporel" — en se donnant ainsi l'illusion de pouvoir agir sur lui et de l'emporter chez soi pour le glisser dans un album. Surmonter la contingence est sans doute possible grâce aux sites antiques qui entourent Naples mais, en 1936, l'Italie connaît une forme de nécessité, plutôt inquiétante, celle mise en place par le Dieu vivant, Mussolini, dont Sartre ne parle que par allusion. L'on peut s'étonner de cette discrétion chez un auteur que l'on sait engagé, à une époque où la guerre d'Espagne éclate, de l'autre côté de la Méditerranée. A la fin de son aventure nocturne, Audry exprime son sentiment nouveau de liberté en le mettant en relation avec le sommeil des magistrats et du "secrétaire du parti fasciste" (D 1557), ce qui traduirait peut-être une liberté toute conditionnelle. Par ailleurs, le fascisme revêt l'aspect d'une force uniformisatrice,

²⁹ Freud insiste sur le caractère contradictoire de cette expérience : il s'agit d'une impression étrange, inhabituelle, apparemment nouvelle mais ce nouveau est en même temps bien connu, familier, parce que relié aux racines profondes de l'enfance, de notre identité. S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [1919], Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 245.

³⁰ *La Nausée*, op. cit., p. 41. Roquentin abandonnera d'ailleurs l'écriture de la biographie à laquelle il est attelé (la vie de Rollebon) pour se lancer dans le roman.

réprimant tout ce qu'il peut y avoir d'inavouable ou d'inorthodoxe dans l'homme, puisque les ruelles de Naples, ces sentines, "le fascisme les remplacerait bientôt par des boulevards clairs et sains"(D 1543). L'éventuelle signification politique de la nouvelle reste toutefois extrêmement périphérique.

Naples, ville-monde fabuleuse et hors normes, enfouit depuis des siècles dans son sous-sol ce qui la gêne mais tout ne peut être dissimulé et sa réputation sulfureuse a souvent inspiré de vives craintes aux visiteurs étrangers. Dans *Cities of Italy*, recueil de douze essais sur les principales villes italiennes, A. Symons avoue que Naples est la ville qui lui a inspiré le plus d'appréhension et de peur³¹. Sa visite date de 1897, une quarantaine d'années avant celle de Sartre. Le regard qu'il porte sur la ville véhicule les préjugés traditionnels des voyageurs anglais, effrayés par une vitalité si agressive. Le constat est d'abord celui d'un mouvement et d'un bruit permanents dans les rues, d'une saleté envahissante et d'une pauvreté généralisée — "a sprawling and spawning poverty"(CI 116). Naples est également la ville labyrinthe, dédale à valeur initiatique pour le visiteur étranger. Après le premier choc, Symons commence à s'habituer et interprète les gestes des gens qui se débarrassent mutuellement de leur vermine comme un hommage touchant à l'hygiène. La réflexion en vient très vite au conflit nature/culture : les Napolitains, naturellement désordonnés, vivent dans la rue parce que c'est dans la rue qu'ils trouvent l'air et le soleil. Leur comportement est aussi dépourvu de honte que celui des animaux ("as shameless as animals" CI 117). Autrement dit, Naples et ses habitants vivent à l'état de nature et manquent de civilisation³². Ces propos ne mériteraient guère qu'on les relève s'ils n'étaient suivis d'analyses plus novatrices de la part d'un écrivain, qui ne peut ici s'abriter derrière un peintre ou un sculpteur comme à Florence. D'une manière surprenante, l'adepte du symbolisme qu'est Symons rejoint Sartre dans l'évocation des horreurs physiques dues à la maladie ou à la vieillesse : Audry avait vu une femme dont un "cancer rongea le nez" (D 1543), Symons recense les déchéances du corps, "the horror of decayed eyes, deformed limbs" (CI 117) ou le teint flasque et jaune des vieilles femmes, comme la peau d'une pomme pourrie. A la ville vérolée de Sartre et ses ruelles-fistules (N 2128) correspond le visage ravagé des vieilles femmes, aux rides élargies en véritables ornières ("ruts", CI 117). Corps malades dans une ville malade : le microcosme se trouve en harmonie avec l'hyperorganisme qui l'englobe. Mais l'humour détourne et allège le propos en faisant de Naples le lieu idéal pour l'ascète chrétien qui voudrait méditer sur la

³¹ A. Symons, *Cities of Italy*, Londres, Dent, 1907, p. 115. "I have rarely entered a strange city without a certain apprehension ; but no city ever filled me with such terror as Naples" (abréviation : CI).

³² "They have an absolute, an almost ingenuous, lack of civilisation, and after seeing the Neapolitans I have more respect for civilisation", *Ibid.*, p. 116.

vanité de la chair et de la vie terrestre³³. Comme Sartre, Symons trouve deux villes à Naples : celle des vues avec la baie, divine, qui semble avoir été créée pour être admirée par les étrangers et celle des rues, du cœur de la ville, remplie d'une vie animale grossière et véritable "cœur des ténèbres", enfer pour ces mêmes étrangers (CI 120). Symons se dit de plus en plus fasciné par une ville qui reste cependant un véritable "chaudron de sorcière" ("a witches' caldron", CI 119) et dont il ne comprend pas les codes : l'expression des visages et des regards est illisible pour lui, les rites sociaux demeurent énigmatiques, notamment les manières de saluer, où l'embrassade remplace la poignée de mains entre hommes (CI 121).

La part la plus originale de la représentation de Naples par Symons tient dans la visite à l'Aquarium, qui devient une métaphore de la ville tout entière et pratiquement une allégorie de la condition humaine. Dans le comportement des habitants de l'Aquarium, êtres charnus et multi-tentaculaires, Symons lit l'éternelle comédie des hommes, tiraillés entre vices et désirs. L'Aquarium, peuplé d'être visqueux et mous, constitue une vivante parodie de nos aspirations et de nos vaines agitations, tandis que le mouvement perpétuel qui l'anime rappelle la force élémentaire de la vie marine mais aussi, d'une certaine façon, l'acharnement humain à vivre, le "vouloir vivre" de Schopenhauer (CI 127). Même si certaines créatures présentent une forme de beauté — "des créatures diaphanes, délicatement colorées, bordées de bleu lavande"³⁴ —, l'impression générale est plutôt celle d'un cauchemar et l'univers marin de l'Aquarium, paraît en totale continuité avec le monde napolitain (CI 128). Au cœur de la ville, l'Aquarium constitue donc un microcosme, miroir du cloaque napolitain et des turpitudes humaines. Symons est d'ailleurs sensible à l'influence de l'eau, force éminemment destructrice ; il note que toute la beauté de Naples disparaît sous l'orage et que sa gaieté s'éteint alors "like a candle in the wind" (CI 129). On pourrait donc lire certains passages de l'essai de Symons comme une prémonition de la nausée sartrienne : la vie agressive et corrompue de Naples, ville anarchique et obscène, suscite en lui une fascination-répulsion, assortie d'un fort sentiment de dégoût lié à des images aquatiques, dans un monde privé de transcendance. Certes, le thème de la nourriture est absent mais l'impression de déliquescence, de dégénérescence voire de pourrissement est bien présente. Par opposition à Rome, ville de ruines, ville-décor, Naples représente traditionnellement la force, le feu de la passion toute volcanique, la volupté amoureuse, bref un hymne à la vie. Mais chez Sartre et Symons, la plongée dans l'abîme participe d'une quête archéologique des profondeurs, qui confronte le moi à une dissonance essentielle, constitutive des rapports complexes entre les forces de vie et les

³³ On retrouve chez Symons la traditionnelle satire de la célébration catholique qui prend l'allure d'une soirée à l'Opéra alors que l'église ressemble à la place du marché. Dans une religion où christianisme et paganisme se superposent, triomphent le grotesque et l'extravagant aux yeux du protestant. *Ibid.*, p. 123.

³⁴ "the diaphanous, delicately coloured creatures, edged with lavender", *Ibid.*, p. 127.

forces de mort.

III. Rome : où s'attrapent la maladie de l'amour et la maladie de la mort

Dans la littérature de fiction ou de voyage, Rome est d'abord perçue comme un panorama, immense et multiple : saisie à partir de ses sept collines, la ville concurrence Florence et les lumineuses collines de Fiesole. Mais Rome, c'est surtout, comme l'observe le héros de Zola dans *Rome*, "les vingt-sept siècles de la Ville éternelle, ses ruines, ses monuments, son peuple, son histoire"³⁵. De manière plus anecdotique, la cité du Vatican a fourni le cadre de la sotie de Gide, *Les Caves du Vatican*, ou a pu donner l'occasion à certains écrivains anglais de se déchaîner contre le catholicisme romain, objet de répulsion mais aussi de fascination. Comme Florence est la ville des Médicis, Rome est souvent perçue, comme celle des Borgia, où se trament dans l'ombre d'éternelles conjurations suivies d'inévitables empoisonnements ou assassinats. Nous choisirons un angle d'approche différent, fondé sur un élément de la vie quotidienne en Italie jusqu'au début du XX^e siècle : la malaria. La question sanitaire est un lieu commun de la littérature sur l'Italie des XVIII^e et XIX^e siècles et il est vrai que le paludisme existe à l'état endémique dans le Latium (Rome y comprise), ainsi que dans le Sud du pays. L'Italie n'est pas l'Afrique mais cet élément est souvent consigné dans la littérature de voyage, c'est le cas de D. H. Lawrence dans *Sea and Sardinia* ou de N. Douglas dans *Old Calabria*, où la malaria entraîne une réflexion scientifique et sociologique.

Mais l'originalité de H. James et E. Wharton est d'en avoir fait un thème de fiction et un support de l'intrigue dans *Daisy Miller* (1878) et surtout *Roman Fever* (1934). Le fait qu'ils s'agissent de deux écrivains américains ne doit pas pour autant entraîner le poncif de l'antagonisme entre Nouveau et Ancien Monde, ni déclencher immédiatement l'argument du puritanisme américain confronté à la perversion et à la corruption européennes. Néanmoins, dans les deux nouvelles, Rome sert de cadre à une mise en scène où une jeune fille américaine est victime du climat romain. C'est en fait la nouvelle de James qui aurait dû s'intituler "Roman Fever" car la formule apparaît à deux reprises dans le dernier chapitre ; en outre, dès l'arrivée à Rome, le leitmotiv de la fièvre trahit une menace constante pour Daisy, que sa mère met en garde contre une promenade nocturne au Pincio : "Vous allez, j'en suis sûre, attraper la fièvre"³⁶. Le climat romain est associé à une pathologie et la mère de Daisy souffre d'une dyspepsie qu'elle impute à son arrivée à Rome. Le lieu de Rome le plus néfaste, "nid de malaria", est le Colisée et c'est dans cette immense ruine que s'attrapent les fièvres les plus pernicieuses (DM 188, 97). Daisy et son

³⁵ E. Zola, *Rome* [1896], Éd. J. Noiray, Paris, Gallimard, Folio, 1999, p. 72.

³⁶ "You'll get the fever, as sure as you live", H. James, *Daisy Miller and Other Stories*[1878], Harmondsworth, Penguin, 1983, p. 167 ; *Daisy Miller*, trad. F. Pillon, Paris, UGE, 10/18, 1990, p. 61 (abréviation : DM).

chevalier servant, l'Italien Giovanelli, aux intentions et aux origines douteuses, s'y retrouvent une nuit au clair de lune ; le couple se détache dans la lumière tandis qu'une partie du monument s'efface dans l'ombre, formant un délicat tableau en clair obscur. Winterbourne, raide et silencieux soupirant, homme incapable d'aimer, met en garde la petite "flirteuse américaine" contre la tentation poétique des ruines sous la lune en prescrivant une thérapie antipaludéenne, dont elle n'a que faire : "Cela m'est égal, dit Daisy d'un ton étrange, d'avoir ou non la fièvre romaine"³⁷. L'atmosphère poétique et historique devient fortement pathogène. Il semblerait même qu'il soit délectable d'attraper cette fièvre, synonyme de passion et de transgression, surtout dans la Ville éternelle. Bavarde de son vivant, Daisy l'est aussi après sa mort et elle fait parvenir à Winterbourne trois messages d'outre-tombe de nature à lui donner des regrets ; d'abord par sa mère à qui elle fait dire qu'"elle n'a jamais été engagée avec ce bel Italien", par Giovanelli lui-même qui admet qu'elle ne se serait jamais mariée avec lui, et enfin par la tante, Mrs Costello, qui l'informe qu'"il y a quelqu'un dont elle aurait apprécié l'estime"³⁸. Même si *Daisy Miller* est une œuvre des débuts, on trouve déjà cette écriture qui cherche à dire l'indicible, à exprimer le manque alors que le réalisme veut combler cette béance par la représentation. L'écriture jamesienne traduit l'aporie en suggérant qu'elle ne sait pas, ne voit pas et la nouvelle semble bâtie autour d'un cœur absent, conformément à ce que J. Perrot présente comme une "manie obsessionnelle du sous-entendu"³⁹. Le Colisée, lieu des jeux du cirque puis des chemins de croix, vaut comme lieu du sacrifice et du martyr et on peut comprendre que Daisy s'est immolée devant la froideur du bien-nommé Winterbourne, au cœur frigide et au corps pétrifié. Mais l'énigme concernant l'innocence ou la perversité de Daisy reste entière. En tout cas, le Colisée semble bien un lieu infréquentable, surtout après onze heures du soir d'après Douglas (on notera que c'est précisément à onze heures du soir que Winterbourne surprend Daisy et Giovanelli). Douglas, bien moins bégueule pourtant que les héroïnes jamesiennes, constate en effet que la ruine du Colisée a été débarrassée de sa flore mais que cette dernière a été remplacée par une faune dont on pourrait faire un "livre lisible, [...] mais difficilement imprimable"⁴⁰. Le texte que Daisy écrit au Colisée reste implicite et défie toute herméneutique. Dans *The Portrait of a Lady*, le monument paraît tout aussi inquiétant : il est marqué par son histoire — "les travées

³⁷ "I don't care, said Daisy, in a little strange tone, 'whether I have the Roman fever or not'", *Ibid.*, p. 190 ; trad., p. 99.

³⁸ "She would have appreciated one's esteem", *Ibid.*, p. 192 ; p. 203. La traduction crée un effet d'insistance qui n'est pas nécessairement dans le texte original.

³⁹ J. Perrot, *op. cit.*, p. 9. Il précise : "Ce sont, par ailleurs, les exigences contradictoires de l'ère victorienne, avec le terrorisme de son puritanisme ambiant, qui ont orienté James vers les pratiques de l'ellipse et du sous-entendu".

⁴⁰ N. Douglas, *Alone*, Londres, Chapman & Hall, 1921 ; *Seul*, trad. E. Desforges, Paris, Sagittaire, 1947, p. 134.

désertes d'où la foule romaine hurlait ses applaudissements" — et apparaît comme un corps malade avec ses "crevasses profondes" tandis que "le ton rouge pâle des gros blocs de travertin, couleur assoupie [...] représente le seul élément de vie de l'immense ruine"⁴¹. La dimension nosographique concerne cette fois le monument lui-même, décrépît et dévasté comme l'est le couple Osmond, et il n'est fait aucune allusion aux miasmes ni aux fièvres.

Habituellement reconnue comme héritière d'H. James, Edith Wharton prend elle aussi le chemin du Colisée dans *Roman Fever*, nouvelle publiée en 1934, à une époque où la situation sanitaire de Rome a bien changé et où l'assèchement des marais a éradiqué le paludisme. La nouvelle met en scène deux Américaines, élégantes et mûres, à la table d'un restaurant romain, avec vue sur "les splendeurs offertes du Palatin et du Forum"⁴². Elles se présentent comme des admiratrices de Rome et bavardent à bâtons rompus pendant que leurs filles ont été invitées à Tarquinia, par de jeunes aviateurs italiens. Mais, très vite, les deux amies, qui se connaissent depuis l'enfance, se rendent compte combien elles savent peu l'une de l'autre, et un silence s'installe, un non-dit pèse sur la conversation, rendu plus lourd par la situation de rivalité perceptible entre les filles mais aussi entre les mères. Pour reprendre les mots de D. de Margerie, "elles s'affrontent à travers [un] dialogue feutré, où des années de haine et de vigilance, de passion et de frustration sont réduites aux brûlures de l'allusion"⁴³. Mrs Slade fait alors un historique des dangers représentés par Rome : "Du temps de nos grands-mères, c'était la fièvre romaine ; pour nous, un abîme de dangers sentimentaux. [...]. Pour nos filles, la Ville Éternelle ne comporte pas plus de dangers que Main Street"⁴⁴. Cette rétrospective montre bien en quoi cette nouvelle est tournée vers le passé, tissé de secret, d'obscurité et de frustrations, dans lequel il faut replonger. Rome, ville d'Histoire, est bien sûr tout indiquée pour cette expérience des profondeurs : avant de vivre, il faut repenser le passé, descendre dans les abysses du moi et remonter le temps, revivre ce qui a été vécu afin de le comprendre. Le regard des deux femmes se pose alors sur le Colisée, dont l'immensité les surplombe, et c'est ce monument qui va engendrer la parole, générer un récit. En prélude, Mrs Slade évoque la grand-tante de Mrs Ansley, Harriet, qui s'était cruellement vengée d'une jeune nièce en l'envoyant au Forum, "froid

⁴¹ "those desolate ledges from which the Roman crowd used to bellow applause" ; "the pale red tone of the great blocks of travertine — the latent colour that is the only living element in the immense ruin" ; H. James, *The Portrait of the Lady* [1881], Londres, Wordsworth, 1999, p. 446-447 ; *Un portrait de femme*, trad. Ph. Neel, Paris, Livre de Poche, Biblio, 1992, p. 651.

⁴² "the outspread glories of the Palatine and the Forum", E. Wharton, *Roman Fever* [1934], Londres, Virago Press, 1983, p. 9 ; *Fièvre romaine*, trad. D. de Margerie, Paris, Garnier Flammarion, 1994, p. 241 (abréviation : RF).

⁴³ E. Wharton, *Fièvre romaine*, Introduction de la traduction française, *op. cit.*, p. I.

⁴⁴ "To our grandmothers, Roman fever ; to our mothers, sentimental dangers [...] to our daughters, no more dangers than the middle of main street", *Roman Fever*, p. 15 ; trad., p. 249.

comme la mort”, y cueillir une “fleur qui s’ouvre la nuit” : la malheureuse y attrape la fièvre et en meurt, comme Daisy Miller, sa contemporaine⁴⁵. Cet assassinat par Forum interposé est causé par une rivalité amoureuse : la tante et la nièce aimaient le même homme, ce qui amène Mrs Slade et Mrs Ansley à leur propre rivalité. Le récit se déplace du Forum au Colisée, traditionnel lieu des rendez-vous galants. La vérité douloureuse de la relation est peu à peu verbalisée : les deux femmes ont aimé le même homme, Delphin Slade ; la future Mrs Slade a envoyé à sa rivale une lettre au nom de Delphin pour l’attirer au Colisée ; celle-ci s’y rend, y trouve Delphin car elle avait pris la précaution de lui confirmer sa présence. Conformément aux malveillantes intentions de Mrs Slade, Mrs Ansley prend froid au Colisée mais n’en meurt pas et se marie rapidement à Florence. C’est alors que la pointe de la nouvelle claque comme un coup de fouet : Mrs Ansley n’a pas fait qu’attraper un refroidissement au Colisée, elle y a également eu un enfant de Delphin Slade, sa fille Barbara. La structure de la nouvelle montre un passé qui fermente dans les corps et les cœurs et ce non-dit vengeur finit par exploser au sein d’une conversation à fleuret moucheté. Comme chez James, le texte tourne autour d’une énigme et le silence est à la fois un instrument de défense et une arme pour débusquer l’autre au cours d’un duel verbal. Mais, se terrant dans le labyrinthe des souvenirs et proférant une parole sibylline, les femmes ne se laissent pas si facilement débusquer et c’est Rome qui sert finalement de catalyseur à l’exhumation des vieilles passions et des ténébreux secrets. Comme dans *Les Diaboliques* de Barbey d’Aurevilly, l’écriture relève d’une poétique de l’énigme : les récits reposent sur un mystère initial, dont la solution ne sera apportée qu’après toute une série de retards, d’ellipses et de digressions. Néanmoins, malgré ces révélations, le mystère perdure car les informations données restent lacunaires et comme obérées par la violence de leur révélation. Rome et le Colisée sont associés chez James et Wharton à une rhétorique de la dissimulation et du secret, à l’opacité persistante de personnages qui revendiquent cependant la franchise, à l’image de la maladie et du gouffre menaçant d’engloutir des êtres à l’innocence problématique. Parapet au-dessus du vide, vecteur d’un mal qui reste à définir, jungle urbaine dans laquelle se tapit une bête inquiétante, le Colisée s’inscrit dans un imaginaire où se conjuguent éternellement Eros et Thanatos, où se côtoient sans cesse femmes-Sphinx et hommes-Narcisse et où s’attrape cette fascinante maladie de la mort dont parle Duras : “Vous regardez la maladie de votre vie, la maladie de la mort”⁴⁶. La fièvre romaine — entité assez vague qui va du simple refroidissement à la phtisie et à la malaria — constitue donc une métaphore intéressante pour montrer le risque que l’on court à s’engager dans la vie et dans l’amour.

⁴⁵ “a night-blooming flower”, *Ibid.*, p. 18, trad., p. 253 ; “deathly cold”, *Ibid.*, p. 19, trad., p. 255.

⁴⁶ M. Duras, *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 36.

Conclusion

Dans les quelques textes évoqués — récit, nouvelle ou essai — la perception des villes du Grand Tour permet de renouveler la cartographie fictionnelle d'un espace déjà largement écrit. Venise, Rome et Naples sont peut-être encore plus "écrites" que Florence, à propos de laquelle le héros de Larbaud, Barnabooth, exprime pourtant le souci de ne pas ajouter au "fumier littéraire déjà accumulé"⁴⁷. Au début du XX^e siècle, la crainte de passer pour un éternel épigone pèse sans doute encore plus sur les écrivains : c'est pourquoi l'on recherche l'authenticité du particulier, les à-côtés plutôt que les aspects majeurs de la ville italienne. Le genre littéraire lui-même devient moins tyrannique, en Angleterre plus qu'en France, et l'identité générique de la relation viatique se fait à la fois plus complexe et plus "hybride" : essai, autobiographie, critique sociale ou politique et parfois même poème en prose, comme chez Barrès et Symons. Le contrat référentiel du récit viatique est remis en cause tandis que l'effort romanesque de composition et la mise à distance réflexive annulent le vagabondage discursif, caractéristique de ce type de littérature. Les écrivains tentent de plus en plus d'échapper à l'écriture solipsiste d'un genre, habituellement enfermé dans le moi-ici-maintenant du discours. Pour ce qui est du roman, le début du XX^e siècle — notamment après la première guerre mondiale qui a ruiné l'euphorie de la Belle Époque — correspond à un moment où il entre en crise, remettant en cause la mimésis d'un monde perçu comme profondément inquiétant et prenant en compte la profondeur et la complexité du moi, que Freud, Bergson et Einstein, dans des domaines différents, ont rendues sensibles. Aucun des textes évoqués ici ne correspond à l'esthétique du modernisme et l'on eût été curieux de voir V. Woolf situer *Mrs Dalloway* à Venise ou à Rome. Ces textes n'ont pas nécessairement valeur d'archétypes mais traduisent une appréhension renouvelée de l'espace urbain, qui implique une expérience des profondeurs : la mort de/à Venise est dépassée par Barrès qui abandonne un certain type d'écriture pour aborder de nouveaux territoires romanesques ; elle est transcendée par l'expérience esthétique d'Aschenbach qui s'ouvre à la beauté vivante et aux désirs les plus instinctifs, même si cette illumination n'est qu'un prélude à la mort, un chant du cygne. Naples, la ville volcanique qui regorge de vie et de passion, devient pour Sartre et Symons le terrain d'une expérience philosophique qui les met en relation avec les forces occultes de l'inconscient et le sens profond de l'existence. La Rome antique et son Colisée offrent aux Américains James et Wharton une métaphore commode pour dire l'énigme qui gît au cœur des rapports complexes entre l'amour, la maladie et la mort, prenant en charge l'indicible et le non-représentable par deux écrivains, dont la personnalité reste marquée par le puritanisme de leur éducation. Plus que d'autres, les grandes cités italiennes possèdent une aura littéraire et artistique telle qu'elles conduisent l'écrivain à une impasse, que J.

⁴⁷ V. Larbaud, *A. O. Barnabooth, son journal intime* [1913], Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1999, p. 31.

Bessière signale à travers “l'impossibilité de refigurer la ville alors même que l'on entreprend de la dire”⁴⁸. Pour déjouer l'épaisseur intertextuelle des villes italiennes, véritables palimpsestes, villes-Livres, l'écrivain peut en être réduit à la stratégie d'évitement d'E. Waugh : ce dernier intitule son récit *Labels*, “pour la simple raison que tous ces endroits qu'[il a] parcourus lors de ce voyage ont déjà été largement visités et décrits”⁴⁹ et il arrive à Venise en se posant la question essentielle : “Au point où en est la culture mondiale aujourd'hui, que puis-je écrire ici à propos de deux jours à Venise, qui ne soit une insulte à toute personne cultivée lisant ce livre ?”⁵⁰. Et il n'écrira rien sur Venise, sauf sur le mode de la prétérition pour dire tout ce qui lui manque pour le faire.

⁴⁸ J. Bessière, “A propos de villes bien singulières : Représentation et désymbolisation de la ville chez Queneau, Gracq, Sabato et Calvino”, in R. B. Fonkoua (Ed.), *Écritures des Villes* (actes du séminaire du Centre de Recherche Texte/Histoire), Cergy-Pontoise, 1995, p. 87-102.

⁴⁹ “I have called this book *Labels* for the reason that all the places I visited on this trip are already fully labelled” ; E. Waugh, *Labels. A Mediterranean Journal* [1930], Harmondsworth, Penguin, 1985, p.13 ; *Bagages enregistrés*, trad. J. Gourand, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1991, p. 35-36.

⁵⁰ “What can I possibly write, now, at this stage of the world's culture, about two days in Venice, that would not be an impertinence to every educated reader of this book ?” *Ibid.*, p. 130 ; trad., p. 281.