

Title	Proust dans sa chambre obscure (1) : mythe et lieu commun
Sub Title	暗い部屋のプルースト (1) : 神話と紋切型
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2020
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.25, (2020.) ,p.34- 45
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20201201-0034

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Proust dans sa chambre obscure (1) : mythe et lieu commun

Jun Suganuma

Le 21 décembre 1913, un peu après la parution de *Du côté de chez Swann*, l'interview de l'auteur a été publiée dans *Le Miroir*. Les éditeurs d'*Essais et articles* ont recueilli seulement l'interview du *Temps*, publié le 19 novembre¹, et se sont contentés de citer, dans une note mise à la fin de celle-ci, quelques propos de Proust tirés de celle du *Miroir*. Moins importante au point de vue théorique, elle nous intéresse surtout parce que l'interviewer André Lévy (sous un pseudonyme André Arnyvelde) y questionne Proust sur sa « singulière claustration dans les ténèbres ». En prenant comme point de départ cette interview, nous reconsidérerons dans cette étude, en deux parties, la signification de la chambre obscure chez Proust, ce qui constituera ultérieurement un préliminaire à nos recherches plus poussées sur Proust et la photographie, et la chambre comme métaphore de l'écriture².

Dans la chambre où se déroulait la vie retirée de l'écrivain, mais qui était aussi son lieu de travail, les lecteurs voient généralement un espace symbolique de la littérature proustienne. Ainsi on lit dans le *Dictionnaire Marcel Proust* : « la chambre, dont le moi est le centre rayonnant, fut dans la vie de Marcel Proust ce lieu de création autour duquel se réordonne l'univers — le laboratoire

¹ *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971, p. 557-559.

² Dont une bonne partie sont déjà publiée en forme d'articles, auxquels nous renverrons de temps à autre dans des notes de cette étude.

de l'écriture de *RTP*³. » Du reste, on cherche à trouver souvent des exemples de ce « lieu privilégié de l'appréhension proustienne du monde⁴ » même dans son roman, que ce soient les chambres d'hôtel à Balbec et à Doncières, ou celle de l'appartement parisien décrite surtout dans *La Prisonnière*⁵.

Dans la première partie de notre étude que nous présentons ici, nous montrerons cependant que cette figure de la chambre proustienne n'est pas aussi proustienne qu'on ne le croit, tenant beaucoup à l'ancienne métaphore de la *camera obscura* ; et que Proust a finalement présenté dans *À la recherche du temps perdu* une conception du sujet-écrivain toute autre de celle qu'implique cette métaphore sécuritaire.

L'écrivain en chambre

André Lévy présente la vie singulière de Proust, déjà bien connue de son entourage, et qui faisait l'objet d'une sorte de légende :

Pour un grand nombre, cet écrivain est un débutant, et ce livre de début est une véritable révélation littéraire. Pour d'autres, mieux informés, M. Marcel Proust est un personnage étrange, qui, atteint d'une redoutable maladie, vit complètement retiré du monde depuis de longues années, dans une chambre éternellement fermée à l'air et à la lumière, et toute tapissée de liège pour que n'y pénétrant jamais les moindres bruits des appartements voisins et de la rue.

³ Isabelle Serça, « Chambre », in *Dictionnaire Marcel Proust*, Honoré Champion, 2004, p. 202.

⁴ *Ibid.*

⁵ L'association entre la chambre et l'écriture proustienne paraît tellement évidente aux yeux des lecteurs, qu'il est plutôt rare que le thème fait lui-même l'objet d'une étude. Voir cependant, par exemple, Paul De Man, « La lecture (Proust) », in *Allégories de la lecture*, Galilée, 1989 ; Anne Simon, « De la claustration à la dilatation », *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, 2000, 150 et suiv. ; Serge Gaubert, « Cette erreur qui est la vie » – *Proust et la représentation*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000.

C'est en 1909 qu'il avait entamé son roman, qui deviendrait plus tard *À la recherche du temps perdu*, dans l'appartement du boulevard Hassmann où il avait emménagé en 1906. Depuis l'été 1910, sa chambre était tapissée de liège. Avant qu'il soit obligé de le quitter en 1919, une bonne partie de son roman serait rédigée dans cet espace obscur et clos.

André Lévy, qui ne croit pourtant pas que la légende soit totalement exacte, essaie de peindre lui-même le portrait de l'écrivain dans sa chambre qui lui sert aussi de cabinet de travail :

M. Marcel Proust me parle dans la grande chambre obscure d'où il ne sort presque jamais. Il est alité. Auprès de son lit, il y a une grande table surchargée de livres, de papiers, de lettres, et aussi de petites boîtes de médicaments. Il n'est point exact de dire — cela fut dit — que l'écrivain vit dans les ténèbres. Une petite lampe électrique, dont la lumière est tamisée par un abat-jour vert, est placée sur la table. Au pied de cette lampe, il y a les feuillets, la plume, l'encrier auxquels va revenir M. Marcel Proust quand notre entretien aura pris fin.

Dans cette ambiance, Proust explique sa « réclusion » comme ceci :

Mais cette réclusion, m'a dit M. Marcel Proust, je la crois profondément profitable à mon œuvre. L'ombre, le silence et la solitude, en abattant sur moi leurs chapes épaisses, m'ont obligé de recréer en moi toutes les lumières, et les musiques et les frémissements de la nature et du monde. Mon être spirituel ne se heurte plus aux barrières du visible et rien n'entrave sa liberté...

Ainsi le sens de la réclusion, qui a été forcée par la maladie, est renversé. Le visible n'est que des « barrières » dressées devant la liberté de l'esprit. Se

retirer dans sa chambre est de se débarrasser de ces obstacles. Mais ce n'est pas d'être coupé du monde extérieur, tant s'en faut : l'obscurité de la chambre est une obscurité créatrice, qui fait renaître, avec les yeux fermés, le monde qu'on a perdu. Ce sont des propos de Proust lui-même, qui confirment, « en personne », son portrait d'écrivain en chambre qu'on lui attribue généralement.

Ce portrait de Proust, on l'aperçoit de temps en temps aussi dans la *Recherche*. On reconnaît souvent la figure de l'écrivain lui-même dans le personnage de tante Léonie, qui « n'avait plus voulu quitter, d'abord Combray, puis à Combray sa maison, puis sa chambre, puis son lit » (I, 48). Le héros deviendra l'héritier spirituel de sa tante et, travaillant la nuit et dormant le jour, écrira un livre pour lequel il lui faudra « beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille » (IV, 620). C'est de ces nuits que vient la voix du narrateur, qui se croit maintenant un « étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres » (III, 371). Ici encore, il est difficile pour le lecteur de ne pas voir derrière l'obscurité qui enveloppe cette voix, celle de l'appartement du boulevard Hassmann.

La vision de l'Ermite

Toutefois un tel concept de la littérature qui se fonde sur l'opposition entre dehors et dedans, lumière et ombre, le monde et sa représentation, on pourrait le faire découler directement de l'idée reçue que le XIX^e siècle avait du rapport entre l'écrivain et le monde. Il nous importe de nous interroger sur ce que nous appelons l'originalité de Proust, de nous demander si le portrait de l'écrivain qui nous est familier n'est pas en fait, au moins en partie, un résidu atavique du siècle passé, et d'essayer d'imaginer, en dehors de cet héritage, ce qui serait véritablement original chez notre écrivain.

Prenons comme exemple l'illustration du premier volume de *L'Ermite de Chaussée d'Antin*, recueil des chroniques des mœurs parisiennes qu'Étienne de

Jouy avait publiées de 1811 à 1814, et essayons de préciser la caractéristique d'un cliché⁶. Dans une vignette sur une page de titre, on voit un homme assis dans un intérieur devant sa fenêtre, qui regarde à travers une sorte de monocle, la rue à l'extérieur. On devine qu'il s'agit de l'« Ermite », auteur fictif du livre, et au-dessus du cadre de la vignette, il y a d'ailleurs un vrai ermite, qui tient deux cornes d'abondance, symboles de la « copia » littéraire, d'où se déversent des papiers couverts d'écriture. L'image représente donc un petit mythe de la création littéraire, la figure de l'Ermite allégorisant l'intériorité de l'écrivain, ainsi que le recul nécessaire qu'il lui faut pour mieux observer les objets.

Elle prépare du reste un frontispice qui se trouve un peu plus loin, après un petit « Avant-propos ». L'Ermite est toujours chez lui et continue à regarder à travers son monocle qu'il tient de la main gauche ; on ne voit pourtant plus la fenêtre, mais à sa place, derrière l'Ermite, une sorte d'écran qu'il ne regarde pas et sur lequel le spectacle de la rue semble projeté. On dirait que l'Ermite est devenu une lanterne magique et sa chambre une salle de projection. Tout en observant, il écrit de la main droite quelque chose sur des papiers qui couvrent sa table de travail. Peut-être il observe à présent des yeux de l'esprit des choses qu'il a observées des yeux du corps. C'est sûrement cette seconde observation qui lui permet de prendre sa plume.

Or le frontispice est accompagné d'une phrase : « Ma cellule est comme une *Chambre obscure* où viennent se retracer les objets extérieurs. » On comprend que la chambre de l'Ermite — intérieur obscur avec une fenêtre qui donne sur le monde extérieur — représentent, comme son monocle, l'acte d'observation ainsi que l'intériorisation qui est sa condition. D'après Philippe Hamon, cette

⁶ Cette illustration est citée et commentée dans Philippe Hamon, *Imageries — littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, 2001, p. 251-257.

illustration de De Jouy inaugure une longue série de la métaphore de la chambre qui traverse la littérature française du XIX^e siècle⁷.

La métaphore existe d'ailleurs depuis l'âge classique, explicitement chez Descartes, Locke, Newton⁸. En outre, suivant Jonathan Crary, chercheur américain en culture visuelle, on peut songer comme exemple des métaphores implicites qui se trouvent dans des œuvres d'art contemporaines, à *L'Astronome* et au *Géographe* de Vermeer : chacun de ces tableaux montre un scientifique solitaire absorbé dans son travail dans un intérieur sombre percé d'une seule fenêtre, de laquelle il a les yeux détournés. Ainsi l'astronome étudie un globe céleste, et le géographe une carte marine. Enfin les deux tableaux disent : « Le monde extérieur n'est pas connu par un examen sensoriel direct mais par un examen mental de sa représentation "claire et distincte" dans la pièce⁹. »

La scène de création

Selon une étude célèbre de M. H. Abrams, le modèle de la *camera obscura* s'éclipse dans la critique littéraire du XIX^e siècle. L'esprit humain n'est plus un

⁷ Voir Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 54-56 ; et aussi Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, Jacqueline Chambon, 2002, surtout p. 85-90

⁸ Voir Jonathan Crary, *Techniques of the Observer — On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1992, ch. 2.

⁹ J. Crary, *op. cit.*, p. 46. Nous traduisons de l'anglais. Crary précise encore ce que veut dire la métaphore dans ces tableaux : « The somber isolation of these meditative scholars within their walled interiors is not in the least an obstacle to apprehending the world outside, for the division between interiorized subject and exterior world is a pre-given condition of knowledge about the latter. » (*Ibid.*) Cette explication s'appliquerait, en remplaçant ces savants par un écrivain, un poète ou un narrateur, à bien des métaphores de la chambre obscure en littérature, y compris celle de De Jouy et, bien évidemment, celle que Proust utilisait dans l'interview du *Miroir*.

miroir qui reflète la nature, mais une lampe qui illumine le monde¹⁰. Jonathan Crary fait remarquer aussi une rupture avec le modèle classique de la vision qui a lieu dans la première moitié du XIX^e siècle¹¹. On a vu au contraire que Philippe Hamon souligne plutôt la continuité qui s'impose dans la littérature française du XIX^e siècle.

Cependant, l'illustration de De Jouy ajoute un élément qui n'était pas dans le modèle des XVII^e et XVIII^e siècles. La lumière émise par le monde extérieur « vient » par la fenêtre, mais après cela, si l'objet « se trace » sur le mur intérieur, c'est parce que l'Ermite le fait réapparaître, comme le fait la lanterne magique, par la lumière de son propre esprit. Dans la séquence racontée par les deux images, la source lumineuse se déplace de la nature à l'esprit. Donc, fait intéressant, De Jouy utilise ici un modèle du miroir et un modèle de la lampe en même temps. C'est ainsi que cette chambre obscure se double d'une salle de projection, offrant à la fois un lieu d'observation et de recreation du monde, et devient par excellence une représentation de l'espace intérieur de l'artiste qui crée l'œuvre.

Si la métaphore de la *camera obscura* des XVII^e et XVIII^e siècles dépeint un individu qui « s'est retiré du monde »¹², on peut dire que la sensibilité romantique du XIX^e siècle a redéfini l'intérieur d'un tel individu comme un

¹⁰ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp — Romantic Theory and The Critical Tradition*, Oxford University Press, 1952, ch. 3. Dans la *Recherche*, il existe de nombreux exemples de la vision de l'artiste comparée à une lampe qui transforme l'apparence du monde, ou à un miroir spécial — non un miroir fidèle mais celui qui attire l'attention, comme une « toile à l'envers », sur l'existence d'un artiste.

¹¹ J. Crary, *op. cit.*, ch. 3.

¹² J. Crary, *op. cit.*, p. 38-39 : « First of all, the camera obscura performs an operation of individuation; that is, it necessarily defines an observer as isolated, enclosed, and autonomous within its dark confines. It impels a kind of *askesis*, or withdrawal from the world, in order to regulate and purify one's relation to the manifold contents of the now "exterior" world. »

espace créatif, où l'imagination se déploie librement. Ainsi, la chambre obscure dans une œuvre littéraire devient une « scène de création¹³ » secrètement préparée pour l'auteur lui-même. Comme le miroir dans la littérature romantique, l'image d'une pièce sombre agit comme une « toile à l'envers » et sert l'intention de décrire « l'état d'esprit plutôt que celui de la nature extérieure¹⁴ ».

Dans le « Paysage », Baudelaire se représente en train de tenter de composer des « églogues » dans une « mansarde » surplombant la ville :

Je verrai les printemps, les étés, les automnes ;
Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,
Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.

De ce poste d'observation privilégié, le poète voit la ville turbulente de Paris, avec ses cheminées et ses clochers côte à côte. Cependant, malgré les différences de temps et de genre, il est clair que ce qui est raconté ici est une histoire d'observation, de réclusion et de recreation dans les ténèbres, très proche de celle qu'on a vue dans l'illustration de De Jouy.

L'Emeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre ;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère¹⁵.

¹³ Ph. Ortel, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴ M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵ Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois,

L'esprit du poète joue ici également le rôle d'une lampe : ce qu'il voit dans cette pièce, « portières et volets » fermés, n'est plus seulement une représentation du monde, mais c'est un autre monde tout nouveau avec un ordre différent et éclairé par un « soleil » différent.

L'image du moi créateur

Dès *Jean Santeuil*, Proust décrit « la petite maison d'un gardien de phare¹⁶ » dans laquelle travaille l'écrivain « C. », non seulement comme un véritable réceptacle des sensations extérieures, mais, celles-ci rappelant son passé personnel, aussi comme un lieu de ressouvenir. La description se trouve dans le passage que Proust destine au « 1^{er} chapitre » de *Jean Santeuil* (l'éditeur de la Pléiade l'intitule la « Préface »), où un narrateur relate comment, en vacances au bord de la mer, il a rencontré C., dont il obtient plus tard une copie du roman qu'il écrivait dans la maison du phare et qu'il se décide maintenant à publier – et c'est aussi le roman que le lecteur va lire dans les pages qui suivent de *Jean Santeuil*. On peut donc dire que c'est précisément la « scène de création » de son roman que Proust nous montre ici, à travers la figure de l'écrivain fictif au travail. Il est pourtant difficile de dire que cette tentative d'introduction de *Jean Santeuil* réussissait. D'abord cette scène n'est en aucune façon liée au contenu de l'histoire de Jean, et puis on ne reconnaît pas du tout Proust dans le personnage de l'écrivain C¹⁷.

Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975-1976, t. I, p. 82.

¹⁶ *Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et les jours*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971, p. 186.

¹⁷ Sur ce passage de *Jean Santeuil*, voir aussi notre article : « Proust et la photographie : la chambre noire de la Recherche », *Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises*, n° 69, 2019, p. 101-103.

Dans le *Contre Sainte-Beuve*, Proust met en scène une sorte de mythe de l'écriture dans la chambre matinale où le protagoniste s'entretient avec sa mère. Tel un peintre travaillant jadis dans une *camera obscura*, il tente de copier l'ombre du balcon sur lequel brille le rayon de soleil levant. Ce geste symbolique annonce la naissance d'un écrivain. Ce sera lui qui rédigera la critique de Sainte-Beuve, dont il est question dans ce récit. Cependant, il estime que son désir d'écrire n'est pas satisfait par cet acte simple de « décrire ». Il était de plus en plus clair que ce désir se rapporte plutôt qu'à l'espace, au temps, voire au passé personnel. Proust ne cache pas les doutes et les paradoxes auxquels il se heurte pendant la rédaction du *Contre Sainte-Beuve*. Bientôt Proust ne se contente plus du récit qui s'encadre dans une matinée et se tourne vers une œuvre étrange appelée le roman « Sainte-Beuve »¹⁸.

Depuis le début, Proust a toujours eu le souci d'écrire une telle « scène de création » dans son œuvre et de présenter au lecteur l'image idéale de son moi créateur. Si l'on peut qualifier la *Recherche* de « récit qui se veut miroir de sa propre théorie¹⁹ », en un sens, Proust cherchait toujours à raconter un tel récit. Son problème de longue date était que ces images de soi, présentées pour soutenir toute sa création, n'allaient souvent pas au-delà d'une répétition superficielle des traditions littéraires du XIX^e siècle qu'on vient de décrire. Même l'élucidation théorique de la mémoire involontaire, telle qu'elle est proposée dans *Le Temps retrouvé*, est en fait une réutilisation d'un texte une fois écrit dans *Jean Santeuil*, puis abandonné.

¹⁸ Voir notre article : « Le rayon du soleil : le thème solaire et la structure du roman proustien », *Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises*, n° 70, 2020, p. 162-167.

¹⁹ Kazuyoshi Yoshikawa, « Les manuscrits de Proust ou la naissance de la *Recherche* », in *Marcel Proust – L'écriture et les arts*, catalogue de l'exposition à la Bibliothèque nationale, Gallimard, p. 121.

On sait comment la *Recherche* s'est finalement construite après ces échecs. Toute l'œuvre dont « l'unité du texte n'est que l'acte pur de la remémoration elle-même », « non la personne de l'auteur, moins encore l'intrigue²⁰ », Proust a eu l'idée de la tirer des souvenirs d'un dormeur. Comme le fait remarquer Kazuyoshi Yoshikawa, c'est le phénomène de mémoire des « nuits d'insomnie » qui a apporté à l'écrivain tout ce qui lui manquait : ce phénomène pouvait en effet « relier et intégrer des épisodes fragmentaires et en même temps donner leur fondement²¹ ». Ces nuits d'insomnie ne sont rien d'autre que la « scène de création » de la *Recherche*. Aussi étrange que cela puisse paraître, le seul personnage dans le roman qui est digne d'être considéré comme un avatar du moi créateur de Proust est ce dormeur, bien plus que le héros du *Temps retrouvé*. Et l'apparition de cet étrange créateur, qui se laisse guider par la mémoire du corps et, sans une conscience claire, erre dans la vaste obscurité de l'histoire personnelle, prouve qu'il y a bien une rupture entre la littérature proustienne et le XIX^e siècle.

La chambre au pluriel

Le caractère unique de la *Recherche*, cependant, ne s'arrête pas là. Dans la chambre obscure du dormeur, celui-ci ne se souvient pas des sensations du passé, mais de plusieurs chambres où il s'est couché. Tout son passé est rappelé comme une série de chambres à coucher. La chambre acquiert alors un nouveau sens. C'est une métaphore de chacun de ces moi fragmentaires qui selon une psychologie propre à Proust composent notre personne, et qu'il faut sauver, par une vraie littérature, de l'oubli où ils se perdent les uns après les autres.

²⁰ Walter Benjamin, « L'image proustienne », in *Œuvre*, coll. Folio/Essais, Gallimard, t. II, p. 137.

²¹ 吉川一義「プルーストを読む——長いあいだ、私は早くから寝た——」*Cahiers des études françaises*, 10 号、ふらんす手帖編集部、1981 年、50 頁。

C'est là que le thème de la chambre au sens traditionnel est pour ainsi dire sauvé. Dans le récit qui découle des nuits inaugurales, de nombreuses chambres, dont quelques-unes composent les souvenirs du dormeur, apparaissent en effet comme un lieu privilégié de l'appréhension du monde. Mais cette appréhension n'aboutit jamais à la création : chacune de ces pièces est associée à un moi fragmentaire (et donc destiné à se perdre), et ne pourrait connaître la synthèse temporelle que les nuits d'insomnie ont rendue possible. La création d'une œuvre véritable que Proust souhaite composer — une œuvre dans laquelle la vie prend la forme d'un livre — ne peut donc pas y avoir lieu.

Les chambres, qui étaient le centre de l'univers sensoriel du XIX^e siècle, sont plurielles, décentralisées dans le monde proustien²², chacune faisant l'objet de la mémoire de dormeur qui est devenue le seul centre de la *Recherche*. Le vieux rêve de posséder le monde entier de l'intérieur persistait chez Proust, d'une part. Mais d'autre part, il avait également un désir — plus profond — de commencer une vraie vie qui unit les vies fragmentées par l'alternance de rêves et de déceptions. Pour lui, le seul moyen d'exprimer une telle vie déchirée dans deux directions contradictoires était d'écrire une œuvre à la structure étrange dans laquelle la chambre contient plusieurs chambres.

²² Voir sur ce point, nos articles : « La naissance des “Intermittences du cœur” : lire la section du voyage dans le Cahier 65 », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 38, 2008 ; « La “croyance” au bois de Boulogne : note sur la fin de *Du côté de chez Swann* », *Cahier d'études françaises*, Université Keio, n° 24, 2019.