

Title	Proust dans sa chambre obscure (2) : la chambre de La Prisonnière
Sub Title	暗い部屋のプルースト (2) : 『囚われの女』の寝室
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2021
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.26, (2021. ) ,p.1- 17
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20211201-0001">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20211201-0001</a>

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 (2) : la chambre de *La Prisonnière*<sup>1</sup>

Jun Suganuma

Nous traitons ici du thème de la chambre chez Proust comme image du moi créateur, en nous situant dans le cadre de l'histoire des idées. La métaphore de la *camera obscura*, qui illustre d'abord les fondements de la connaissance objective pour les philosophes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>2</sup>, devient pour l'esprit romantique un symbole privilégié de son rapport au monde<sup>3</sup>, et surtout, représentant l'acte même de la création littéraire, de ce que Philippe Ortel appelle « la scène de création<sup>4</sup> ». Elle est parfois explicite — comme chez Rousseau<sup>5</sup>, ou chez Hugo<sup>6</sup> —, mais reste souvent implicite, voire

---

<sup>1</sup> Cet article fait suite à la première partie de notre étude déjà publiée : « Proust dans sa chambre obscure (1) : mythe et lieu commun », *Cahier d'études françaises*, Université Keio, n° 25, 2020.

<sup>2</sup> À propos de la métaphore de la chambre obscure dans l'histoire des idées, voir entre autres Sarah Kofman, *Camera obscura – De l'idéologie*, Galilée, 1973 ; W. T. J. Mitchell, *Iconology – Image, Text, Ideology*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1986, ch. 6 ; Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur – Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle* (1990), trad. fr., Éditions Dehors, 2016, notamment ch. 2.

<sup>3</sup> Voir Philippe Hamon, *Imageries – littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 2001, notamment p. 48-59, 251-257 ; Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes : Edition Jacqueline Chambon, 2002, partie I.

<sup>4</sup> Ph. Ortel, *op. cit.*, p. 20.

<sup>5</sup> *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1959, t. I, p. 1154.

<sup>6</sup> *Les Feuilles d'automne*, éd. Pierre Albouy, Poésie/Gallimard, 1966, p. 276.

involontaire, de sorte qu'il n'est pas aisé d'en mesurer exactement la portée dans la littérature moderne.

Tout de même, il ne nous semble pas très difficile de noter que le thème de la chambre, omniprésent dans la *Recherche* (*À la recherche du temps perdu*)<sup>7</sup>, est lié à cet imaginaire romantique. On voit une apparition emblématique de la chambre comme « lieu privilégié de l'appréhension proustienne du monde<sup>8</sup> », suivant l'expression d'Isabelle Serça, notamment avec celle qui figure à l'ouverture de *La Prisonnière* dans laquelle le narrateur reste enfermé mais d'où il « perç[oit] la vie extérieure » (III, 519)<sup>9</sup>. Elle représente pour Anne Simon « cette ouverture primordiale au monde, indéfectiblement sensorielle et imaginaire<sup>10</sup> » de la littérature proustienne, qui permettrait d'« atteindre un stade où s'accordent rythmes intérieurs et rythmes du monde<sup>11</sup> ». Cependant

---

<sup>7</sup> Voir Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, 2000, p. 150-160 ; Serge Gaubert, « Cette erreur qui est la vie » – *Proust et la représentation*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000 ; Isabelle Serça, « Chambre », in *Dictionnaire Marcel Proust*, sous la dir. d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Honoré Champion, 2004. Les chercheurs reconnaissent implicitement la place centrale que la chambre occupe dans l'esthétique proustienne, sauf peut-être Paul De Man (« La lecture (Proust) », in *Allégories de la lecture*, Galilée, 1989), qui remarque que ce qu'implique la métaphore de la chambre ne concorde pas avec ce que dit le texte proustien. Le propos de De Man est pourtant trop limité pour remettre en question tout le problème, ne s'intéressant qu'à un sujet : la lecture.

<sup>8</sup> I. Serça, art. cité, p. 202.

<sup>9</sup> Nous ne donnerons que le tome et la page pour citer Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 vols., éd. Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987-1989. Pour les chambres comme lieu de représentation, citons aussi les chambres d'hôtel à Balbec et à Doncières. Serge Gaubert privilégie l'atelier d'Elstir (*op. cit.*, p. 20-21).

<sup>10</sup> A. Simon, *op. cit.*, p. 150.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 151.

nous y avons trouvé, dans la première partie de cette étude, plutôt un résidu atavique d'un topos du siècle passé, et essayé de distinguer, en dehors de cet héritage, ce qui serait véritablement original chez notre écrivain. Notre parcours de la problématique nous a conduit enfin à reconsidérer la position particulière de la chambre du dormeur éveillé<sup>12</sup>. La vraie originalité de Proust consiste à avoir inventé une œuvre structurée de telle sorte que la chambre contient plusieurs chambres : ainsi le dormeur se souvient de plusieurs chambres où il s'est couché, tout son passé est rappelé comme une série de chambres à coucher. La chambre est alors une métaphore double, d'une part de chacun de ces moi fragmentaires qui selon une psychologie propre à Proust composent notre personne, et d'autre part d'un possible moi intégral qui les réunit.

Nous avons pris comme point de départ l'interview publiée dans le *Miroir* après la publication de *Du côté de chez Swann* (le 21 décembre 1913), où Proust parle de la relation entre sa vie retirée et son œuvre. Ce texte a attiré notre attention, d'abord parce qu'il reste inédit, puis qu'il résume succinctement les caractéristiques du thème de la chambre chez Proust, et enfin qu'il nous permet de discerner les clichés que l'écrivain a hérités du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous n'espérons donc pas que ce témoignage de l'auteur « éclaire » son roman ; le roman corrigera au contraire le stéréotype dont le moi social de son auteur a voulu se revêtir. Dans la première partie de notre

---

<sup>12</sup> Cette chambre a fait l'objet d'études surtout du point de vue génétique. Voir entre autres Claudine Quémar, « Autour de trois "avant-textes" de l'"ouverture" de la *Recherche* – nouvelles approches des problèmes du *Contre Sainte-Beuve* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 3, 1975 ; B. Brun, « Dormeur éveillé – genèse d'un roman de la mémoire », *Cahier Marcel Proust*, n° 11, Gallimard, 1982 ; Jean Milly, « La rêverie des chambres dans "ouverture" de la *Recherche* », in *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Frammarion, 1985, p. 19-89.

étude, nous avons essayé de souligner la continuité, et aussi une rupture, entre la chambre obscure proustienne et l'ancienne métaphore de la *camera obscura*. Dans la seconde partie, que nous présentons ici, nous continuerons de relever les influences du siècle passé chez Proust, pour analyser le thème de la chambre dans *La Prisonnière* dans une nouvelle optique. Une troisième partie sera encore nécessaire pour réfléchir sur la relation entre esthétique et fantasme dans la thématique de la chambre chez Proust, tout en continuant à lire l'interview du *Miroir*.

### **La chambre obscure du XIX<sup>e</sup> siècle**

Récapitulons les acquis de notre première partie et ajoutons quelques remarques supplémentaires. Nous avons vu que les propos de Proust qui parle de sa « singulière claustration dans les ténèbres » peuvent être rattachés à un concept de la littérature, fondé sur l'opposition entre dehors et dedans, lumière et ombre, le monde et sa représentation, et que l'on pourrait faire découler de l'idée reçue que le XIX<sup>e</sup> siècle avait du rapport entre l'écrivain et le monde. L'exemple de l'illustration de *L'Ermite de Chaussée d'Antin* (Étienne de Jouy, 1811-1814) nous a permis de préciser la caractéristique du cliché<sup>13</sup>. De Jouy compare explicitement sa chambre à une *camera obscura*. D'ailleurs on peut trouver le prototype de la métaphore à l'âge classique, par exemple dans *L'Astronome* ou *Le Géographe* de Vermeer, chacun montrant un scientifique solitaire absorbé dans son travail dans un intérieur sombre percé d'une seule fenêtre.

Notons toutefois que, chez Vermeer, la sphère et la carte que les solitaires étudient sont des représentations abstraites du monde qu'ils ne peuvent

---

<sup>13</sup> Sur cet ouvrage de De Jouy, voir sur l'internet Sabine Monod, « Aux sources de l'enquête : autour de *L'Ermite de la Chaussée-d'Antin* », *Fabula / Les colloques*, Séminaire « Signe, déchiffrement, et interprétation », URL : <http://www.fabula.org/colloques/document883.php>.

observer de leurs yeux, alors que les chroniques de l'Ermitte « reflètent » plus directement la réalité de la ville, qui confine effectivement à sa demeure. Comme le note Philippe Ortel, le modèle de représentation romantique souligne le rapport physique entre le poète et la nature. Les métaphores optiques y sont utilisées pour impliquer que son œuvre, « se dégageant de la double autorité des Anciens et du savoir scientifique », seules des « médiations techniques » fondant maintenant ce lien, garde de véritables « empreintes » de son environnement<sup>14</sup>. L'œuvre de De Jouy, à peu près contemporaine du romantisme en France, marque sans doute la naissance du même paradigme.

D'ailleurs l'Ermitte, « qui n'a de cette fonction que le nom<sup>15</sup> », ne vit jamais retiré dans sa chambre. À l'émergence de ce nouveau type d'observateur correspond l'apparition de certaines métaphores, qui n'auraient pas été les mêmes dans l'ancien paradigme optique. Ainsi l'Ermitte se poste au Palais-Royal, complètement transformé depuis sa jeunesse où il le fréquentait sous l'Ancien Régime, devenu maintenant un « microcosme dans le microcosme qu'est Paris<sup>16</sup> », qu'il qualifie de « chambre obscure » :

La physionomie des habitans du Palais-Royal a changé avec celle du lieu même : *c'est maintenant une espèce de chambre obscure* où l'on voit tout ce qui se passe dans la capitale, une sentine où se trouvent rassemblés toutes les folies, tous les vices, tous les ridicules, tous les plaisirs et toutes les misères de l'humanité<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Ph. Ortel, *op. cit.*, p. 10 et suiv.

<sup>15</sup> S. Monod, art. cité, § 2.

<sup>16</sup> *Ibid.*, § 7.

<sup>17</sup> Étienne de Jouy, *L'Ermitte de la Chaussée-d'Antin, ou observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle*, Pillet, 6<sup>e</sup> éd., t. II, 1815, p. 234. Nous soulignons.

Cette chambre ne facilite pas seulement l'observation « sur le motif » ; elle permet à quiconque s'y assoit sur un banc « d'unifier, de synthétiser, de concentrer les spectacles de Paris<sup>18</sup> ». Certainement, De Jouy inaugure ici un type nouveau de la chambre : dispositif de totalité, une totalité vivante et non abstraite<sup>19</sup>. De « ce grand bazar de l'Europe » que constitue le Palais-Royal, lieu idéal pour sa « tâche d'observateur », l'Ermite dit encore l'année suivante :

Les salles des différens restaurateurs, dont j'ai parlé jusqu'ici, fréquentées chacune par une classe particulière de la société, n'offrent par cela même que des observations partielles ; pour en faire de générales, c'est au Palais-Royal, et particulièrement chez les Frères Provençaux, que je vais de tems en tems *braquer* en dînant *ma lunette*<sup>20</sup>.

Quand il observe, il braque son monocle, l'Ermite se penche alors sur le particulier. Mais c'est un exemplaire d'un type, d'une espèce, et à travers cela, il découvre le général.

Nous avons remarqué aussi que, malgré la thèse de M. H. Abrams selon laquelle le modèle du miroir cède à celui de la lampe dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>, la chambre de l'Ermite combine ces deux conceptions de la création. S'ouvrant puis se fermant au monde, la chambre obscure cesse d'être un simple observatoire et se double d'une salle de projection, où la lanterne magique de l'imagination de l'artiste recrée le monde qu'il a observé. L'image

---

<sup>18</sup> S. Monod, art. cité, § 7.

<sup>19</sup> Voir Ph. Ortel, *op. cit.*, p. 97.

<sup>20</sup> É. de Jouy, *op. cit.*, 9<sup>ème</sup> éd., t. III, 1817, p. 91-92. Nous soulignons.

<sup>21</sup> M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp — Romantic Theory and The Critical Tradition*, Oxford University Press, 1952, ch. 3.

du miroir apparaît chez Proust fréquemment dans ses réflexions sur le style. Mais c'est un miroir spécial, celui qui attire l'attention, comme une « toile à l'envers », sur l'existence d'un artiste<sup>22</sup>. Il existe aussi de nombreux exemples de la vision de l'artiste comparée à une lampe qui transforme l'apparence du monde<sup>23</sup>. Le discours esthétique proustien, au moins du point de vue du vocabulaire et de l'utilisation des métaphores, reste sous l'emprise du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est évident que Proust répétait dans l'interview du *Miroir* le topos séculaire de chambre obscure que nous avons reconstitué brièvement. En est-il de même pour la chambre de *La Prisonnière* ? :

Si je n'étais pas allé accompagner Albertine dans sa longue course, mon esprit n'en vagabonderait que davantage et pour avoir refusé de goûter avec mes sens cette matinée-là, je jouissais en imagination de toutes les matinées pareilles, passées ou possibles, plus exactement d'un certain type de matinées dont toutes celles du même genre n'étaient que l'intermittente apparition et que j'avais vite reconnu ; car l'air vif tournait de lui-même les pages qu'il fallait, et je trouvais tout indiqué devant moi, pour que je pusse le suivre de mon lit, l'évangile du jour. Cette matinée idéale comblait mon esprit de réalité permanente, identique à toutes les matinées semblables, et me communiquait une allégresse que mon état de débilité ne diminuait pas [...]. (III, 535-536)

Pendant que son alter ego Albertine sort, le héros reste dans sa chambre pour jouir plus pleinement des plaisirs de la matinée. La jouissance est synthétique, puisqu'il s'agit d'une correspondance de « toutes les matinées semblables »

---

<sup>22</sup> Voir *RTP*, t. II, p. 545.

<sup>23</sup> Voir *CSB* (*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. 590 ; *CSB*, p. 660 ; *RTP*, t. II, p. 712 ; *RTP*, t. II, p. 474.

dans son imagination. Cette synthèse s'effectue pourtant aussi dans sa mémoire, c'est-à-dire dans le temps et sur le plan autobiographique<sup>24</sup>. On sort ici des lieux communs et entre dans la problématique plus proprement proustienne de la mémoire involontaire, que les lecteurs du *Miroir* auraient eu peine à soupçonnée.

### **L'homme sensible**

L'interview du *Miroir* continue comme ceci :

Lorsque par hasard un mince rayon de soleil parvient à se glisser ici, me dit M. Marcel Proust, pareil à l'antique statue de Memnon, qui faisait entendre des sons harmonieux quand les rayons de l'astre levant la venaient frapper, tout mon être éclate de joie, et je me sens transporté dans des mondes resplendissants...

Proust décrit ici le moment de la création poétique comme une manifestation de joie presque réflexe en réponse aux sensations du monde extérieur, dont le symbole est le « rayon de soleil ». Ce motif proustien de prédilection apparaît dès le *Contre Sainte-neuve* narratif dans un passage que Proust réutilisera pour composer l'incipit de *La Prisonnière* : « le poète est comme la statue de Memnon : il suffit d'un rayon de soleil levant pour le faire chanter » (*CSBF*, 76)<sup>25</sup> Mais dans le texte définitif, à la statue de Memnon se substituera le petit bonhomme barométrique qui chante le même « cantique à la gloire du soleil »

---

<sup>24</sup> La chambre obscure hugolienne vise aussi à une synthèse temporelle, mais elle s'intéresse à une histoire collective et non personnelle.

<sup>25</sup> *CSBF* : *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges*, éd. Bernard de Fallois, Gallimard, 1954. Sur ce motif de rayon, voir Francine Goujon, « Le rayon de soleil sur le balcon : transformations et évolution d'un motif du *Contre Sainte-Beuve* », *Bulletin d'informatisations proustiennes*, n° 31, 2000.

(III, 519), qui, au fond du narrateur, même au dernier moment de la vie, « s'il vient à briller un rayon de soleil », « se sentira bien aise, et ôtera son capuchon pour chanter : "Ah ! enfin, il fait beau" » (III, 522), même si le lien entre ce chant et l'écriture est alors moins évident. On n'a plus affaire ici à l'opposition d'ouverture et de retraite, mais à une interaction spontanée du dehors et du dedans (rayon-chant) ; l'acte de voir (observer et représenter) n'est plus primordial dans la création non plus.

Or parmi des métaphores qui représentent l'esprit romantique — qui n'est plus un récepteur sensoriel inerte, mais caractérisé par le travail actif de l'imagination qui renouvelle le monde —, à côté de la lampe, de la fontaine et de la plante, M. H. Abrams compte la harpe éolienne, un instrument de musique à cordes qui émet des sons sous l'action du vent et qui est devenu un gadget favori des romantiques<sup>26</sup>. La première harpe éolienne avait été construite au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle par le savant allemand Athanasius Kircher, qui est connu aussi pour avoir présenté dans un de ses ouvrages le fonctionnement de la *camera obscura*. Que ces deux instruments soient liés au même nom de Kircher ne serait pas aussi étrange que ne le croit le critique, car les deux conceptions de l'esprit humain auxquelles ils donnent corps respectivement ne sont pas aussi diamétralement opposés au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>. C'est d'abord parce que, comme on l'a vu, la chambre obscure peut impliquer l'activité de l'imagination qui la recrée de l'intérieur, soit en projetant soit en développant l'image reçue<sup>28</sup>. Mais c'est surtout l'autre trait de la chambre du

---

<sup>26</sup> M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 51.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>28</sup> Il est à noter que c'est encore Athanasius Kircher qui avait inventé la lanterne magique, en s'inspirant du mécanisme de la *camera obscura*, mais justement en « invers[ant] la direction du phénomène ». Voir Max Milner, *La Fantasmagorie – Essai sur l'optique fantastique*, PUF, 1982, p. 13.

XIX<sup>e</sup> siècle que nous avons pu remarquer chez De Jouy, le rapport physique de cause à effet que son œuvre entretient avec le monde environnant, qui la rapproche aux côtés de la harpe éolienne. La popularité de celle-ci tenait en effet à cette causalité, au fait que « sa musique pouvait être littéralement attribuée à la nature plutôt qu'à l'art<sup>29</sup> ». D'ailleurs si « ce n'est pas avant le XIX<sup>e</sup> siècle que la harpe à vent est devenue une image de l'esprit poétique<sup>30</sup> », c'est sans doute que la métaphore présupposait le même modèle de représentation qui avait entraîné le changement de rôle de la métaphore de la *camera obscura*.

Dans la préface de l'édition de 1849 des *Méditations poétiques* (1820), Lamartine dote son cœur de fibres qui vibrent aux frissons des choses extérieures :

Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la muse, *au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme*, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature<sup>31</sup>.

Sans doute la métaphore de la *camera obscura* comme celle de la lyre impliquaient dès le début une « instrumentalisation » du corps humain dont parle Philippe Ortel<sup>32</sup>. Mais le XIX<sup>e</sup> siècle a explicité cette connotation. Peu importe que ce soit le vent ou non qui est la cause de la musique, c'est-à-dire de la création. L'essentiel est que Lamartine se considère comme un pionnier

---

<sup>29</sup> M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 51. Nous traduisons de l'anglais.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Alphonse de Lamartine, « Première préface des *Méditations* », *Méditations poétiques*, éd. Fernand Letessier, Garnier, 1968, p. 303. Nous soulignons.

<sup>32</sup> Ph. Ortel, *op. cit.*, p. 43.

dans ce « recentrage entrepris autour de la relation moi-monde au détriment du métaniveau textuel à partir duquel » la génération précédente composait<sup>33</sup>. Il explique cette innovation clairement en ces mots :

J'étais né impressionnable et sensible. Ces deux qualités sont les deux premiers éléments de toute poésie. Les choses extérieures à peine aperçues laissaient une vive et profonde empreinte en moi [...] <sup>34</sup>.

Pour accentuer ce rapport physique que son âme entretient avec la nature, Lamartine se compare cette fois à un miroir :

J'aimais et j'incorporais en moi ce qui m'avait frappé. J'étais *une glace vivante* qu'aucune poussière de ce monde n'avait encore ternie, et *qui réverbérait l'œuvre de Dieu !* De là à *chanter ce cantique intérieur qui s'élève en nous*, il n'y avait pas loin<sup>35</sup>.

De cet homme « impressionnable et sensible » lamartinien qui chante son « cantique intérieur » au contact des choses extérieures, le personnage barométrique proustienne – un autre type d'instrumentalisation, ni optique ni sonore, de l'âme poétique – sera, un demi-siècle plus tard, un dernier avatar.

Arrêtons-nous encore sur ce passage d'Émile Hennequin, cité par Françoise Leriche, qui fait penser beaucoup au début de *La Prisonnière*, et qui compare l'esprit de l'artiste, pessimiste et hypocondriaque, hypersensible aux diverses choses – dont un « rayon de soleil » – à la fois à un instrument de musique et à un appareil photographique :

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> A. de Lamartine, *op. cit.*, p. 298. Nous soulignons.

<sup>35</sup> *Ibid.*

L'essence même du tempérament artistique est de percevoir vivement tous les spectacles du monde ambiant, qui échappe d'habitude, en majeure partie, aux hommes obtus et sains. En lui, comme en *une corde tendue*, comme sur *un papier sensibilisé*, ou en *un réactif chimique*, se répercutent tous les bruits, toutes les visions, toutes les odeurs, la flambée d'un rayon de soleil contre un mur [...] <sup>36</sup>.

Faut-il dire comme Françoise Leriche : « Le protagoniste du *Contre Sainte-Beuve* (et, ultérieurement, de *La Prisonnière*) semble, tout compte fait, varier sur une tradition déjà longue <sup>37</sup> » ?

### **Représentation et remémoration**

Dans *La Prisonnière*, le narrateur transforme sa chambre en une véritable « caisse de résonance du monde extérieur <sup>38</sup> ». Il prétend dès le début qu'on peut tout savoir, avant de rien voir, juste en entendant des bruits de la rue. Ces signes auditifs apportent « la réalité actuelle, immédiatement accessible à tous les hommes » au reclus de la chambre. Celle-ci est une sorte de « maison de verre » qui fait résonner leur timbre, et la réceptivité sensible de l'habitant, l'habitat étant le prolongement du corps, fait naître en lui un « violon intérieur » dont les cordes sont accordées avec l'atmosphère pour jouer sa propre musique ; il est donc un « instrument » au sens musical du terme – une variante de la harpe romantique. Apparemment, Proust ne reproduit encore que

---

<sup>36</sup> Émile Hennequin, *Écrivains Français : Dickens – Heine – Tourguénef – Poe – Dostoïewski – Tolstoï*, Librairie Académique Didier, 1889, p. 272. Nous soulignons.

<sup>37</sup> Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques*, thèse de doctorat, Université Paris VII, 1990, t. I, p. 254.

<sup>38</sup> I. Serça, *op. cit.*, p. 202.

le topos de moi-instrument, mais il s'en écarte peu à peu et on comprend finalement que son vrai enjeu esthétique est ailleurs :

Certains beaux jours, il faisait si froid, on était en si large communication avec la rue qu'il semblait qu'on eût disjoint les murs de la maison, et chaque fois que passait le tramway, son timbre résonnait comme eût fait un couteau d'argent frappant une maison de verre. Mais c'était surtout en moi que j'entendais avec ivresse un son nouveau rendu par le violon intérieur. Ses cordes sont serrées ou détendues par de simples différences de la température, de la lumière extérieures. En notre être, instrument que l'uniformité de l'habitude a rendu silencieux, le chant naît de ces écarts, de ces variations, source de toute musique : le temps qu'il fait certains jours nous fait aussitôt passer d'une note à une autre. Nous retrouvons l'air oublié dont nous aurions pu deviner la nécessité mathématique et que pendant les premiers instants nous chantons sans le connaître. Seules ces modifications internes, bien que venues du dehors, renouvelaient pour moi le monde extérieur. Des portes de communication depuis longtemps condamnées se rouvraient dans mon cerveau. La vie de certaines villes, la gaieté de certaines promenades reprenaient en moi leur place. Frémissant tout entier autour de la corde vibrante, j'aurais sacrifié ma terne vie d'autrefois et ma vie à venir, passées à la gomme à effacer de l'habitude, pour cet état si particulier. (III, 535)

Le violon n'est qu'un pivot ; on passe d'une note à une autre pour retrouver « l'air oublié ». Les « portes de communication » s'ouvrent sur le passé. Quand le narrateur dit « renouveler le monde extérieur », il ne fait en réalité que reconstruire ses moi oubliés (« la vie de certaines villes, la gaieté de certaines promenades ») qui auraient été perdus définitivement. Ce souci autobiographique qui cherche à les rejoindre, caché derrière le but sans doute plus proprement esthétique mais somme toute beaucoup moins important pour notre écrivain, est au cœur de la félicité que cause le phénomène de la mémoire

involontaire, ainsi que la quête de cette « nécessité mathématique » qu'on pourrait peut-être dégager de cet « état si particulier ».

Cessant d'être un lieu de représentation, la chambre devient un lieu de remémoration, ou une cellule herméneutique qui peut se rattacher à d'autres cellules : le poète fait place à un lecteur, qui, en commençant par la lecture de « l'évangile du jour », cherche à accéder à d'autres mondes, car derrière une « matinée idéale », il y a de nombreuses matinées semblables, sous un rayon de soleil sont cachés de nombreux rayons, chambres, et vies. Mais la remémoration dans une chambre n'est pas toujours une expérience joyeuse comme au début de *La Prisonnière*. Cette réclusion était douce pour lui, parce que, dit le narrateur d'*Albertine disparue* après la mort de son amie, « à l'appel de moments identiques » se succédait « la perpétuelle renaissance de moments anciens » (IV, 60). Maintenant la vie est changée, et aussi la fonction de la chambre et du rayon :

De ma chambre obscure, avec un pouvoir d'évocation égal à celui d'autrefois mais qui ne me donnait plus que de la souffrance, je sentais que dehors, dans la pesanteur de l'air, le soleil déclinant mettait sur la verticalité des maisons, des églises, un fauve badigeon. Et si Françoise en revenant dérangeait sans le vouloir les plis des grands rideaux, j'étouffais un cri à la déchirure que venait de faire en moi ce rayon de soleil ancien qui m'avait fait paraître belle la façade neuve de Bricqueville l'Orgueilleuse, quand Albertine m'avait dit : « Elle est restaurée. » (IV, 61)

Le rayon qui pénètre dans la chambre lui fait revoir la façade ensoleillée de l'église qu'il avait visitée avec Albertine à Balbec (IV, 402-403). L'évocation dans la chambre obscure lui montre désormais que l'espace et le temps est inépuisable, qu'une bonne partie de son amour pour Albertine qui se trouve dans l'oubli va être irrémédiablement perdue. Et l'obscurité même de son

corps, autrefois véritable toile sur laquelle se peignaient le monde et le passé, devient une terre inconnue de l'inconscient, qui échappe au contrôle de la conscience claire, mais continue à agir sur elle. La chambre du protagoniste donne non seulement sur le monde ou le passé, mais aussi sur l'obscurité de l'inconscient. Les portes s'ouvrent puis se referment, sans qu'il ne possède ni les pays, ni les gens, ni soi-même.

On objectera peut-être qu'il ne s'agit que d'une crise comme on en trouve parfois dans l'esthétique proustienne, caractérisée d'ordinaire par l'impression ou plutôt la surimpression. Peut-être, la remémoration ne fait-elle que donner « une sorte de volume » à l'impression comme le dit le narrateur du *Contre Sainte-Beuve* (CSBF, 114), ou suggérer derrière la sensation actuelle une « essence permanente et habituellement cachée des choses » comme on le lit dans *Le Temps retrouvé* (IV, 451). Mais pourquoi ne pas considérer que c'est là une autre vérité qu'on peut tirer de la souffrance causée par la mémoire involontaire, par l'intermittence du cœur ? Le narrateur de *La Prisonnière* affirme une fois que son propos est de « montrer la minceur menteuse du début de ce volume où, de mon lit, j'entends le monde s'éveiller, tantôt par un temps, tantôt par un autre » :

Oui, j'ai été forcé d'amincir la chose et d'être mensonger, mais ce n'est pas un univers, c'est des millions, presque autant qu'il existe de prunelles et d'intelligences humaines, qui s'éveillent tous les matins. (III, 696)

Dans un tel passage, Proust semblerait à certains lecteurs nier sa propre esthétique, et ceux-ci seraient obligés de conclure que c'est un écrivain « insondable<sup>39</sup> ». Mais il faut comprendre, avec Françoise Leriche, que

---

<sup>39</sup> 吉川一義「訳者あとがき」『失われた時を求めて 10 囚われの女(1)』岩波文庫, 2016年, 462頁。

l'esthétique du protagoniste de *La Prisonnière* est celle du *Contre Sainte-Beuve* narratif, mais non pas celle de Proust lui-même. Certes, il y a un certain résidu de la philosophie romantique chez lui, qui se plaît parfois à « entonner le refrain de la fusion de l'individuel dans l'universel et de l'«essence des choses» »<sup>40</sup>. Un bel anachronisme, souvent plutôt agréable à lire, mais auquel on ne peut réduire toute la littérature proustienne. En effet, le passage cité bat en brèche une telle universalité. De même que les amoureux ne peuvent reconnaître l'infidélité de leur amant, le « témoignage des sens » étant impuissant devant leur « conviction » (III, 694), de même on ne peut accéder par les sens qu'à un seul univers : le sien. Les romans d'Albertine, dans l'ensemble, montre ce relativisme et démentent l'esthétique de l'homme barométrique, par qui Proust a fait incarner provisoirement une philosophie de l'art qui devenait pour lui déjà caduque.

### **Proust antioculaire**

L'historien des idées Martin Jay affirme que, malgré son intérêt presque obsessionnel pour tout ce qui concerne la vision, Proust incarnait comme personne « les doutes et les incertitudes sur l'oculocentrisme » qui émergent à l'ère moderniste<sup>41</sup>. Le fait que Proust continue à utiliser les mêmes métaphores optiques fait croire que la suprématie de l'œil qui est en vigueur dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle se prolonge encore chez lui. Mais la lecture attentive des passages où elles sont utilisées prouvera le contraire. Dans la soirée chez la marquise de Saint-Euverte, on rencontre « un romancier mondain » qui porte

---

<sup>40</sup> F. Leriche, *op. cit.*, p. 256. Pour Françoise Leriche, l'originalité de Proust consiste dans sa conception du sujet intermittent, exprimé le mieux dans la scène de l'audition du Septuor de Vinteuil.

<sup>41</sup> Martin Jay, *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, 1993, p. 182.

un monocle, « son seul organe d'investigation psychologique et d'impitoyable analyse », et qui, si on lui demande ce qu'il fait là, répond tout simplement : « j'observe ». Mais ce n'est qu'une ironie, parce que son monocle n'est qu'un de ceux que portent beaucoup de convives et qui apparaissent à Swann « chacun avec une sorte d'individualité » (I, 321). Au Grand-Hôtel de Balbec, tous les villégiateurs sont « exposés aux feux impitoyables du face-à-main » que portent les femmes des habitués, mais dans ce théâtre qu'est la station balnéaire, dit le narrateur, les acteurs et les critiques sont interchangeables, et ils se regardent à la dérobé tout en cachant leur attention aux autres (II, 37-39, 146). Chez Proust, des lunettes restent des attributs de l'observateur mais tout à fait ironiquement<sup>42</sup>. Celui-ci n'occupe plus la place privilégiée qu'il occupait auparavant. La chambre obscure de *La Prisonnière* exprime, à une plus grande échelle, le même genre d'ironie.

---

<sup>42</sup> Pour l'analyse du thème de l'instrument d'optique sous cet angle, voir. Michel Pierssens, « Proust au laboratoire », *Alliage*, n° 37-38, 1998.