慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Le rayon du soleil : le thème solaire et la structure du roman proustien
Sub Title	一筋の陽光 : 太陽の主題とプルースト小説の構造
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2020
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.70 (2020. 3) ,p.161- 183
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20200331-0161

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.

Le rayon du soleil :
le thème solaire et la structure du roman proustien

SUGANUMA Jun

On admet généralement que, dans le *Contre Sainte-Beuve*, Proust en tant que critique littéraire s'occupait exclusivement de questions de lecture, alors que la *Recherche* (*À la recherche de temps perdu*) se définit comme l'histoire d'une vocation, donc comme un roman de l'écriture[1)]. Mais cette vision n'est pas exacte. À l'intérieur du « récit d'une matinée[2)] », dans le passage où le narrateur se souvient d'avoir essayé de décrire l'effet du rayon de soleil sur le balcon de sa chambre (*CSBF*[3)], 109–114), il s'acharne à exalter la naissance

1) Voir sur cette question, 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. 259 et suiv. ; Francine Goujon, « Le rayon de soleil sur le balcon : transformations et évolution d'un motif du *Contre Sainte-Beuve* », *BIP* (*Bulletin d'Informations Proustiennes*), n° 31, 2000, p. 16, n. 2.

2) *Correspondance de Marcel Proust*, éd. Philip Kolb, Plon, t. VIII, p. 171. Pour la genèse de ce récit, voir entre autres, Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, Les sept couleurs, 1971, t. I, ch. 6 ; Claudine Quémar, « Autour de trois "avant-textes" de l'"ouverture" de la *Recherche* – nouvelles approches des problèmes du *Contre Sainte-Beuve* », *BIP*, n° 3, 1975 ; Hiroshi Kawanago, « Note sur l'état primitif du *Contre Sainte-Beuve* », *BIP*, n° 13, 1982 ; Bernard Brun, « Étude génétique de l'"ouverture" de *La Prisonnière* », *CMP* (*Cahiers Marcel Proust*), n° 14, 1987.

3) *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges*, éd. Bernard de Fallois, Gallimard, 1954. Après l'abréviation sera indiqué la page, pour citer de cet ouvrage.

d'un sujet créateur.

En effet, comme le fait remarquer Francine Goujon, on y constate l'effort de Proust pour établir « quelque chose d'un mythe de l'écriture[4] », étroitement lié au motif du « rayon de soleil » : le récit rythme son déroulement à la croissance de la lumière dans le ciel, et l'épisode de l'article du narrateur insomniaque enfin paru dans *Le Figaro*, qui s'insère dans ce récit, préparerait la naissance d'un écrivain. La chambre, « à la fois perméable et protectrice, peu à peu ouverte sur l'extérieur puis refermée[5] », y joue un rôle primordial. En ce « temps de la gestation[6] » de la *Recherche*, la chambre de l'insomniaque fait office d'une véritable matrice de l'écriture proustienne.

Nous allons prolonger les réflexions de Francine Goujon, en nous intéressant en particulier au rapport que l'écriture proustien entretient avec la métaphore implicite de l'instrument d'optique, et ensuite réfléchir sur le rôle que le thème solaire va jouer dans l'organisation du roman proustien.

Le rayon de soleil sur le balcon

C'est le passage sur le rayon de soleil sur le balcon (*CSBF*, 109–114) qui constitue une conclusion théorique de la séquence matinale, théorie qui s'intéresse nettement à la question, non de la lecture, mais de l'écriture. Le narrateur essaie de « décrire les dessins des reflets du balcon » (*CSBF*, 113), et l'espace lui-même met en scène préalablement et symboliquement cet acte de la représentation artistique, avant qu'intervienne le sujet-artiste, car la lumière fait ici une sorte de dessin automatique – ou bien on pourrait dire une « photographie » au sens étymologique du terme (*photos* : lumière, *graphein* : dessiner, écrire) :

4）Francine Goujon, « Le rayon de soleil sur le balcon : transformations et évolution d'un motif du Contre Sainte-Beuve », *BIP*, n° 31, 2000, p. 19.

5）*Ibid*.

6）C. Quémar, art. cité, p. 22.

> [⋯] les ombres de ce treillis de fer ouvragé du balcon, qui m'avait toujours semblé la chose la plus laide qu'il y eût au monde, y étaient presque belles. Elles développaient sur un seul plan avec une telle finesse les volutes et les enroulements, qui dans le treillis même étaient peu perceptibles, conduisant jusqu'à son antenne la plus ténue et toujours avec la même précision leurs enroulements les plus subtils, qu'elles semblaient trahir le plaisir qu'aurait pris à les parfaire un artiste amoureux de l'extrême fini et qui peut ajouter à la reproduction fidèle d'un objet une beauté qui n'est pas dans l'objet même. (*CSBF*, 110)

Les ombres transforment les choses en dessins sur « un seul plan », et les rendent disponibles pour l'habitant de la chambre, parce que leurs formes les plus fines y sont « développées ». L'éloge d'un artiste « qui peut ajouter à la reproduction fidèle d'un objet une beauté qui n'est pas dans l'objet même » sert certainement d'exprimer un idéal que l'apprenti écrivain, qu'est le narrateur à ce moment-là, souhaiterait réaliser, en suivant les tracés faits par les ombres et la lumière. Le geste du narrateur qui les dessine serait comparable à celui du peintre qui travaille dans la *camera obscura,* en retraçant des reflets du réel qui s'y forment[7]. Proust en fait un symbole de la représentation artistique à l'état naissant[8].

7）Jean-Marc Quaranta rapproche explicitement la chambre du narrateur de cette époque à la *camera obscura* : « la chambre obscure du dormeur opère comme l'instrument éponyme des peintres : elle condense le réel et en prépare la recréation par l'artiste. » (« "Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu", genèse et fonction de la mémoire proustienne », *Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-Vallée*, n° 0, octobre 1999.)

8）On peut dire aussi que la chambre de l'insomniaque comme dispositif qui accueille le monde est complété par la technique de diffusion : l'imprimerie. Suivant Philippe Ortel (qui cite l'exemple de l'éloge de Gutenberg fait par Lamartine), pour l'esprit romantique, le texte écrit finit par « recouvrir le monde dont il parle », « diffuser matériellement son dire » et « célébrer, par le Verbe,

Proust développe ce fragment du Cahier 3 (*CSBF*, 109–110)[9] dans le Cahier 1 (*CSBF*, 110–114)[10], où l'on trouve un commentaire théorique sur cet acte de décrire. Le rapprochement entre l'écriture et l'opération du peintre dans la *camera obscura* réduirait le style à une simple question de technique, voire de convention. Au début du passage du Cahier 1, le narrateur s'interroge lui-même :

> Si personnelles que nous tâchions de rendre nos paroles, nous nous conformons pourtant quand nous écrivons à certains usages anciens et collectifs, et l'idée de décrire l'aspect d'une chose qui nous fait éprouver une impression est peut-être quelque chose qui aurait pu ne pas exister, comme l'usage de cuire la viande ou de se vêtir, si le cours de la civilisation avait été autre. (*CSBF*, 110)

Le narrateur voit clairement que seul décrire est insuffisant pour rendre une

---

son union avec l'humanité », grâce à la multiplication des exemplaires (*La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes : Edition Jacqueline Chambon, 2002, p. 96–98). L'épisode de l'article paru dans *Le Figaro*, dont chaque exemplaire est pour le narrateur « l'incarnation de [s]a pensée en ces milliers de feuilles humides » (*CSBF*, 100), fait renaître exactement ce vieux mythe : « Alors je prends cette feuille qui est à la fois une et dix mille par une multiplication mystérieuse » (*CSBF*, 97). Mais on voit tout de suite que c'est plutôt une caricature : le narrateur ironise sa propre naïveté qui se fait des illusions sur son rapport à ses lecteurs, croyant que « le journal leur apporte ce trésor d'images et d'idées. Comme si les idées étaient sur le papier, que les yeux n'eussent qu'à s'ouvrir pour les lire et les faire pénétrer en un esprit où elles n'étaient pas déjà ! » (*CSBF*, 98), ou bien que « ces idées merveilleuses pénètrent à ce même moment dans tous les cerveaux » (*CSBF*, 99).

9）Voir aussi l'Esquisse LXXVIII de *Swann* (I, 962–963). 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.

10）Voir aussi l'Esquisse LXXIX de *Swann* (I, 963–966).

vraie impression :

> Aussi n'était-ce pas rien qu'en décrivant les dessins des reflets du balcon que je pouvais rendre l'impression que me causait ce rayon de soleil pendant que Françoise coiffait Maman. Cette impression ne pourrait nullement se rendre[11] par un dessin, une chose tracée sur un plan ; car ce n'était pas mon impression visuelle actuelle qui la ressentait. (*CSBF*, 113)

Ce qui est important, c'est de recréer l'impression dans sa totalité, ce qui est impossible de réaliser par une simple reproduction quasi photographique : « une chose tracée sur un plan ». C'est pour cela que, entre ces deux passages, le narrateur, en déplaçant le rayon dans un passé, essaie de reconstituer le contexte dans lequel il a été regardé, et évoque longuement le désir enfantin, dont la réalisation était promise par un rayon de soleil, de retrouver aux Champs-Élysées « la petite fille que nous pleurions, depuis le matin qu'il faisait mauvais, à la pensée de ne pas voir » (*CSBF*, 111). L'épisode annonce l'histoire de Gilberte, où la description du rayon sera finalement intégrée, tout en perdant son enjeu esthétique initial (I, 388–390).

Puis dans les lignes qui suivent du Cahier 1, Proust esquisse une importante théorie de l'impression et de la mémoire :

> Comme dans ces représentations extraordinaires, où une multitude de choristes invisibles vient soutenir la voix d'une chanteuse célèbre et un peu fatiguée venue chanter une mélodie, des innombrables souvenirs indistincts les uns derrière les autres jusqu'au fond de mon passé ressentaient l'impression de ce rayon de soleil en même temps que mes yeux

11) Nous corrigeons le texte de *CSBF* : « Cette impression pourrait naturellement se rendre ».

> d'aujourd'hui, et donnaient à cette impression une sorte de volume, mettaient en moi une sorte de profondeur, de plénitude, de réalité faite de toute cette réalité de ces journées aimées, consultées, senties dans leur vérité, dans leur promesse de plaisir, dans leur battement incertain et familier. Sans doute, comme la chanteuse, mon impression d'aujourd'hui est vieille et fatiguée. Mais toutes ces impressions la renforcent, lui donnent quelque chose d'admirable. (*CSBF*, 113–114)

À la vérité, il ne suffit même pas d'évoquer un autre rayon dans un passé et de l'associer à la sensation actuelle, puisqu'il y a des matins innombrables derrière le spectacle présent, dont chacun doit être recréé « dans leur vérité, dans leur promesse de plaisir, dans leur battement incertain et familier ». Ainsi s'explique que dans les Cahiers 3 et 2, Proust rédige, parallèlement au « récit d'une matinée », quelques scènes matinales qui, apparemment, « ne servent en rien au développement du récit initial[12] », où la lecture de l'article paru dans *Le Figaro* devrait être immédiatement suivie de la conversation avec Maman. Elles doivent être toutes intégrées dans le rayon du balcon ; la représentation de la naissance d'un écrivain deviendra ainsi parfaite, ce qui est sans doute une condition nécessaire pour Proust, pour que l'autre article dont le héros va expliquer le projet à sa mère soit introduit impeccablement.

La représentation scénique de la création, chère aux écrivains romantiques, s'intéresse autant à « la place de l'artiste dans le monde[13] » qu'au travail concret de production de l'œuvre, et elle met souvent cet artiste en rela-

---

12）Hiroshi Kawanago, « Note sur l'état primitif du *Contre Sainte-Beuve* », *BIP*, n° 13, 1982, p. 8.

13）Pour la notion de « scène de création » et la métaphore de la chambre obscure, voir Ph. Ortel, *op. cit*., p. 20 et suiv.; et aussi notre article « Proust et la photographie : la chambre noire de la *Recherche* », *Revue de Hiyoshi (Langue et littérature françaises)*, No.69, 2019, p.101–103.

tion à la fois avec l'espace et le temps. Ainsi Hugo compare-t-il, dans *La Pente de la rêverie*, son espace intérieur à une « chambre noire[14] », recevant le monde entier, tous siècles confondus. Le narrateur proustien aussi, qui se compare justement à une « chanteuse » en scène, se détourne-t-il d'une simple « impression visuelle actuelle » vers son passé, en donnant à cet espace théâtral qu'est sa chambre une autre ouverture, d'ordre non plus spatial mais temporel, ce passé venant du « fond » de la mémoire, quasi extérieure au sujet. Cette représentation du moi total écrivain devient chez Proust la figure d'une véritable théorie littéraire, à défaut de la quelle l'écriture resterait impossible.

L'enchaînement par la métaphore

Cette conclusion de l'épisode annonce déjà un aspect de l'esthétique centrale de la *Recherche*. Dans *Le Temps retrouvé*, après la réminiscence du drame du coucher à Combray provoquée par la vue du livre de George Sand, le narrateur critiquera la « vision cinématographique » du réalisme littéraire, au nom du style ou de la « métaphore » de la vraie littérature qu'il définit comme ceci :

> Une image offerte par la vie nous apportait en réalité à ce moment-là des sensations multiples et différentes. [⋯] Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que

14) « Tout, comme un paysage en une chambre noire/ Se réfléchit avec ses rivières de moire./ Ses passants, ses brouillards flottant comme un duvet,/ Tout dans mon esprit sombre allait, marchait, vivait ! » (*Les Feuilles d'automne*, éd. Pierre Albouy, Poésie/Gallimard, 1966, p. 276 ; nous soulignons.) Voir Ph. Ortel, *op. cit*., p. 92–93.

> supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. (IV, 467–468)

Tout de suite après, le narrateur appelle ce rapport entre « les deux termes différents » « anneaux nécessaires d'un beau style » ou « métaphore » (IV, 467–468). La « métaphore » pour le narrateur du *Temps retrouvé* n'est donc rien d'autre qu'un équivalent stylistique de ce « certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément »[15] ; il faut dire aussi que la « métaphore » proustienne se constitue de rapports, tantôt plus proprement métaphoriques, c'est-à-dire des ressemblances qui s'opèrent dans le temps (des « souvenirs » qui relie le présent au passé), tantôt métonymiques, des relations de continuité qui s'établissent dans l'espace (qui font d'une heure « un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats »)[16]. En tout cas, ces rapports, loin d'être de simples figures de style, donnent rétrospectivement un certain ordre au temps vécu, et par conséquent, une « composition » à l'œuvre à venir du narrateur qui en est une réalisa-

---

15）Rappelons-nous la définition de la métaphore proustienne donnée par Gérard Genette : « Ainsi la métaphore n'est pas un ornement, mais l'instrument nécessaire à une restitution, par le style, de la vision des essences, parce qu'elle est l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire, qui seule permet, en rapprochant deux sensations séparées dans le temps, de dégager leur essence commune par le miracle d'une analogie avec cet avantage de la métaphore sur la réminiscence, que celle-ci est une contemplation fugitive de l'éternité, tandis que celle-là jouit de la pérennité de l'œuvre d'art. » (« Proust palimpseste », in *Figure I*, coll. Points Essais, Seuil, 1976, p. 40.)

16）Sur ce point, voir Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », in *Figure III*, Seuil, 1972.

tion[17)].

On comprendra que, dans le roman proustien, cette organisation complexe de la mémoire, d'ordre à la fois diachronique et synchronique, est représentée par excellence par diverses images de contenant-contenu[18)], soit dans la chambre du dormeur à demi réveillé, par ces autres chambres qui y surgissent de l'obscurité de la nuit, soit dans *Le Temps retrouvé*, par ce « vase » dont parle le narrateur dans le passage qu'on vient de cité, car il y en a en fait plusieurs : le narrateur dit ailleurs que son passé est encombré de « mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes » (IV, 448). Proust élabore dès les premiers cahiers Sainte-Beuve la description de l'expérience du dormeur. Pourquoi ce préambule avant la conversation théorique ? Le dormeur « qui tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (I, 5) illustrerait sans doute la thèse du « moi profond » (*CSBF*, 141) que Proust va montrer ensuite en critiquant la méthode beuvienne. Mais avant de le faire, il faut que l'essayiste domine ces « innombrables souvenirs indistincts » que contient son moi, parce que la complexité de la mémoire obscure doit être pour lui à la base de l'écriture[19)].

---

17) Pour Proust, la mémoire involontaire est lié au problème de « composition » : « pour m'en tenir au point de vue de la *composition*, j'avais simplement pour passer d'un plan à un autre plan, usé non d'un fait, mais de ce que j'avais trouvé plus pur, plus précieux comme jointure, un phénomène de mémoire. » (*CSB*, 599 ; nous soulignons)

18) Ces fameuses carafes plongées dans la Vivianne, « à la fois "contenant" aux flancs transparents comme une eau durcie, et "contenu" plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant » (I, 166), peuvent être comprises ainsi comme une allégorie du temps et de la mémoire.

19) Maurice Bardèche explique que dans ces pages, Proust « s'est donné pour tâche d'accompagner ses réflexions sur l'écrivain d'un "exemple" de ce que le véritable écrivain selon lui peut faire sortir d'une simple matinée de sa vie. » (*Op. cit.*, t. I, p. 195.)

Dans sa chambre matinale, l'espace et le temps se condensent, et le récit avance vers une synthèse de la poésie ressentie par le narrateur pendant ces matinées évoquées. La tentative précoce de la théorie de l'écriture, que l'on a pu retracée dans le *Contre Sainte-Beuve*, va, en un sens, plus loin que la démonstration théorique du *Temps retrouvé*. L'effet que ces évocations simultanées exercent sur l'impression actuelle du rayon donne au narrateur l'idée d'« un plaisir d'imagination » et il trouve le fondement de la « supériorité » de cette vision harmonieuse par rapport à la réalité ordinaire, dans l'« essence commune de nos impressions » qui s'en dégage (*CSBF*, 114). La théorie de l'« essence des choses » (IV, 450), ni celle de la « métaphore », n'exprime mieux ce qui est en jeu dans le projet littéraire proustien.

L'imagination contre l'appareil d'optique

L'idée qui s'esquisse ainsi dans ces pages du *Contre Sainte-Beuve* n'est pas elle-même nouvelle. Dans *Modern Painters 2*, Ruskin évoque ce plaisir de la mémoire :

> [⋯] we do not usually recall, as we have seen, one part at a time only of a pleasant scene, one moment only of a happy day; but together with each single object we summon up a kind of crowded and involved shadowing forth of all the other glories with which it was associated, and into every moment we concentrate an epitome of the day; and it will happen frequently that even when the visible objects or actual circumstances are not in detail remembered, the feeling and joy of them are obtained we know not how or whence : and so, with a kind of conceptive burning-glass, we bend the sunshine of all the day, and the fulness of all the scene upon every point that we successively seize [...][20)]

20) *MP II*, III, II, 4, § 3 (p. 207.).

La manière dont Ruskin se souvient de ce « *pleasant scene* » où un objet est le faisceau de moments agréables de la journée qui y sont associés (« *an epitome of the day* »), grâce à un processus comparable à celui d'un appareil d'optique (« *a kind of conceptive burning-glass* »), est tout à fait similaire à celle dont le narrateur proustien se décrit devant le rayon de soleil pénétrant dans l'espace intérieur de la chambre (la *camera obscura*), en particulier, celui qui rappelle les jours où il pleurait la petit fille des Champs-Élysées.

Or, dans cette partie de *Modern Painters 2* où Ruskin expose sa propre théorie de l'« imagination », cet exemple illustre précisément l'« *indistinctness* » de la conception, qui, pour l'esthéticien anglais, peut être une source de plaisir, mais *n'est pas* bénéfique pour l'art :

> [⋯] it is evident that this agreeableness, whatever it be, is not by art attainable, for all art is, in some sort, realization ; il may be the realization of obscurity or indefiniteness, but still il must differ from the mere *conception* of obscurity and indefiniteness [⋯][21)]

Le plaisir de l'obscurité et de l'indistinct, de son propre aveu, ne peut être « *attainable* » (réalisable) par l'art, mais seulement conçu, même s'il reconnaît aussi, à côté de cette simple « *conception* » agréable, qu'il peut y avoir

21) *MP II*, III, II, 4, § 3 (p. 208.). Voir aussi cet exemple où Ruskin définit la beauté que produirait ce qu'il appelle l'« Accidental Association » comme suivant : « By Accidental Association, I understand the accidental connection of ideas and memories with material things, owing to which those material things are regarded as agreeable or otherwise, according to the nature of the feelings or recollections they summon ; the association being commonly involuntary and oftentimes so vague as that no distinct image is suggested by the object, but we feel a painfulness in it or pleasure from it, without knowing wherefore. » (John Ruskin, *Modern Painter II*, III, I, 4, § 9 (p. 36.)) Que le beauté dépende de l'association des idées constitue pourtant pour Ruskin un des « False Opinions held concerning Beauty » qu'il énumère dans ce chapitre.

un « *realization* » (réalisation) de cette obscurité et de cet indistinct eux-mêmes, qui, lui, pourrait bien produire une œuvre d'art. Ce plaisir, plus modeste, Ruskin l'attribue au « *Fancy* » (fantaisie), faculté qu'il distingue de l'imagination, suivant la tradition romantique depuis Coleridge[22], et comme le fait aussi Baudelaire dans le *Salon de 1859* et ailleurs, faisant l'éloge de cette « reine des facultés »[23]. Par contre, pour ce qui est du narrateur du *Contre Sainte-Beuve*, il reçoit des « innombrables souvenirs indistincts » « un plaisir d'imagination ».

C'est que la définition proustienne de l'imagination n'est pas celle de ses maîtres. Les dictionnaires distinguent généralement deux sens de l'« imagination » comme faculté : *imagination reproductrice* et *imagination créatrice* (Le Petit Robert). Proust comprend le mot plutôt dans le premier sens dont la définition du Littré est celle-ci : « Faculté que nous avons de nous rappeler vivement et de voir en quelque sorte les objets qui ne sont plus sous nos yeux[24] », alors que Ruskin et Baudelaire s'appuient sur l'autre : « Particulièrement, en littérature et dans les beaux-arts, faculté d'inventer, de concevoir, jointe au talent de rendre vivement les conceptions » (Littré), ou « Faculté de former des images d'objets qu'on n'a pas perçus ou de faire des combinaisons nouvelles d'images » (Le Petit Robert). Pour les théoricien héritiers de la tradition coleridgienne, c'est l'image inventée – et sa « réalisation » – qui compte ; pour Proust par contre la « seule conception de l'obscu-

22) Voir Meyer Howard Abrams, *The mirror and the lamp – Romantic theory and the critical tradition*, London : Oxford University Press, 1953, ch. VII.

23) Voir notre article : « Littérature et photographie : l'imagination baudelairienne et la stratégie de la métaphore », *Cahier d'études françaises*, n° 20, Université Keio, 2015.

24) « Ces trois lignes, écrit Zola en citant cette définition du Littré, bouleversent toutes les idées littéraires acceptées ». Voir Bernd Stiegler, « Emile Zola : photographie et physiologie », in *La Photographie au pied de la lettre*, éd. Jean Arrouye, Publications de l'Université de Provence, coll. « Hors champ », 2005, p. 48.

rité et du l'indistinct » peut bien avoir de l'importance esthétique, ne serait-ce que pour percevoir « une sorte de volume » de la mémoire, sentir « en moi une sorte de profondeur, de plénitude, de réalité ».

Il est donc difficile de dire que Proust est un héritier de l'esthétique ruskinienne. Notons toutefois, d'une part, que la théorie ruskinienne de l'imagination ne considère pas comme un art, la synthèse de souvenirs réalisée par le « *conceptive burning-glass* », et de l'autre, que le narrateur proustien finit par opposer, dans la matinée du *Contre Sainte-Beuve*, cette sensation de volume, de profondeur à une simple reproduction quasi photographique, comme il oppose, dans *Le Temps retrouvé*, son esthétique de la « métaphore » à la « vision cinématographique ». Il faut ajouter que le développement de la théorie baudelairienne de l'imagination dans le *Salon de 1859*, où « l'analogie et la métaphore » jouent un rôle primordial, est étroitement lié à sa critique de la photographie (« Le public moderne et la photographie » est immédiatement suivi de « La reine des facultés » et « Le gouvernement de l'imagination »). Les discours esthétiques de Ruskin, de Baudelaire, ainsi que celui de Proust, posent toujours le mode mécanique de représentation comme repoussoir de l'« imagination » ou de la « métaphore », même si la différence de la définition que chacun donne à ces notions montre qu'ils ne partage pas la même base théorique.

L'épaisseur de la mémoire

La théorie anti-réaliste proustienne de la représentation rappelle plutôt un autre type de discours des adversaires de la photographie du XIX^e^ siècle. A. Bonnardot écrit dans un article paru dans la *Revue universelle des arts* (1856) :

> Sans fausser la nature, l'imagination de l'artiste la décore simultanément de mille harmonies qu'elle n'offre en réalité que tour à tour. L'ins-

> trument de Daguerre n'expose à l'œil et à la pensée qu'une seule page, et jamais un livre complet. Sur la toile du grand artiste on discerne plus de beautés, de mouvements, de contrastes, que n'en perçoit la vision matérielle. La réalité fixée mécaniquement porte nécessairement le cachet de son origine : elle manque d'âme, elle présente à l'esprit qu'une idée, elle n'existe que dans le temps présent. L'art sait joindre au présent le sentiment du passé et de l'avenir, il fait rêver, il fait naître en nous des pensées *multiples*[25].

L'« imagination » est toujours la faculté de faire la synthèse de « mille harmonies » que la nature présente, mais l'art, évoquant « le sentiment du passé », faisant « naître en nous des pensées *multiples* », présente une réalité globale sans recourir pour autant à une autorité universelle quelconque. Par contre, l'esthétique de Ruskin et celle de Baudelaire avaient un fondement théologique.

Delacroix, comme Baudelaire qui avait publié son *Salon* quelques mois avant dans la *Revue française*, exalte l'« imagination » dans son journal du 1er septembre 1859 : « c'est notre imagination qui fait le tableau », pour expliquer la différence entre la photographie et le tableau, mais souligne, lui, l'importance d'« un travail particulier » que notre esprit exerce « à notre insu » :

> [Notre esprit] fait encore, à notre, insu, un travail particulier ; il ne tient pas compte de tout ce que l'œil lui présente ; il rattache à d'autres impressions antérieures celles qu'il éprouve et sa jouissance dépend de sa disposition présente. Cela est si vrai que la même vue ne produit pas le

25）*Revue universelle des arts*, oct. 1855-mars 1856 ; cité dans *La Photographie en France*, éd. André Rouillé, Macula, 1989, p. 252.

même effet, saisie sous des aspects différents[26].

L'« imagination » du peintre est, comme chez Proust, et à la différence de son ami poète, *reproductrice*, non pas *créatrice* : c'est une évocation, non une invention. Elle permet à chacun de voir le monde autrement, ou d'avoir une « vision » personnelle au sens que le narrateur proustien donne à ce mot dans *Le Temps retrouvé*.

La « vision » est d'ailleurs, comme l'imagination, souvent à l'opposé de la reproduction photographique du réel. Dans la préface de *Pierre et Jean*, en distinguant le travail du réaliste de celui du photographe, Maupassant dit :

> Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même[27].

Maupassant définit la « vision » plus précisément :

> A force d'avoir vu et médité [le romancier] regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livres[28].

En lisant ces citations de Delacroix ou de Maupassant, on a l'impression d'être déjà pas très loin de l'esthétique du *Temps retrouvé*.

26）*Ibid*., p. 270.

27）Guy de Maupassant, « Le roman », in *Pierre et Jean* (1887), « Le Livre de Poche », 1984, p. 21.

28）*Ibid.*, p. 19.

La théorie de l'écriture que propose le narrateur proustien n'est pourtant pas qu'une répétition de ces discours esthétiques du siècle précédent. Il importe de remarquer la manière dont elle se heurte à des problèmes et à des contradictions que les écrivains d'autrefois avaient tendance à ignorer ou à éluder. Comment exprimer la totalité du sujet, au lieu de décrire tout simplement les choses ? La réponse qu'il a donné dans *Le Temps retrouvé* ne semble certes pas toujours claire. Il arrive parfois que le narrateur présente ce qui n'est au fond qu'un écart (l'« essence intime de nous-mêmes » (*CSB*, 215)) comme un norme (l'« essence des choses ») et que cette confusion ajoute à sa démonstration le ton d'un dogmatisme désuet un peu déplacé. Tout cela doit être compris comme une marque de la difficulté théorique que Proust en tant que théoricien de l'écriture, qui a voulu donner à son esthétique foncièrement subjectiviste un fondement universel, n'a pas complètement résolue. L'originalité de la théorie proustienne consiste en effet non dans sa réponse, mais dans sa question sans cesse renouvelée.

Dans le *Contre Sainte-Beuve*, le dispositif séculaire du peintre n'a pas servi à fonder la vision, laquelle doit être cherchée dans un réseau invisible et involontaire de souvenirs. Il faut donner ainsi un « volume », une « profondeur » au moi créateur de l'artiste. La question est ancienne, mais la manière dont Proust l'a formulée ne l'était pas. Le fait qu'il a bientôt commencé à écrire un véritable roman au lieu du simple « récit d'une matinée » est sans doute lié à ce désir initial de mieux décrire le moi profond de l'écrivain, pour pouvoir mettre en scène, enfin, la naissance de l'écriture. Cette démarche a pourtant eu pour effet de transformer l'esprit créateur de plus en plus en un espace obscur, inexplorable, non disponible même pour l'artiste lui-même. Ensuite se pose une autre question inéluctable : celle de savoir comment ce monde personnel peut être perçu par l'auteur, puis communiqué au lecteur.

Le thème solaire et la structure du roman

À l'étape du « *Sainte-Beuve* récit[29] », les nuits et les matinées vécues par le narrateur insomniaque – deux séries d'évocations d'autres lieux, d'autres temps ou d'autres vies – constituaient une séquence continue (*CSBF*, 61–85, 95–118), et l'ensemble devait introduire la matinée finale de conversation. Cet ensemble devient ensuite de plus en plus long, car le roman proustien était né d'abord entre ces deux foyers d'imagination, nocturnes et diurnes, pour donner chair aux fragments qu'ils avaient engendrés en forme de rêveries ou de remémorations. C'est ce que l'on a pu appeler le « *Sainte-Beuve* roman »[30]. Puis il s'est développé démesurément, mais il était toujours centré doublement sur la mémoire du dormeur, au début et à la fin.

On considère que c'est quand il a entamé le premier brouillon du *Temps retrouvé* (fin 1910-début 1911) que Proust a définitivement abandonné la matinée de conversation, son roman prenant désormais, en gros, la forme que nous lui connaissons aujourd'hui (le « roman de 1911[31] »). Les chercheurs semblent presque unanimes à ce sujet[32]. Il faut cependant noter que la mati-

---

29）C. Quémar (art. cité) distingue le « *Sainte-Beuve* essai », le « *Sainte-Beuve* récit » et le « *Sainte-Beuve* roman ».

30）Sur ce prototype du roman proustien, voir Kazuyoshi Yoshikawa, « Les manuscrits de Proust ou la naissance de la *Recherche* », in *Marcel Proust – L'écriture et les arts*, Gallimard, 1999, p. 114 et suiv.

31）Nous appelons le « roman de 1911 », comme le fait Bernard Brun (« Histoire d'un texte – les Cahiers de la *Recherche* », *BIP*, n° 16, 1985, p. 13–14), la série des brouillons rédigés entre 1909 et 1911, qui commence dans le Cahier 8 (début de « Combray »), où l'épisode de la biscotte est introduit, et se termine dans les Cahiers 58 et 57 avec le nouveau dénouement (la première version de la matinée Guermantes) qui avait été conçu au cours même de la rédaction des brouillons. Le début de ce « roman » a été mis au net (dans les Cahiers 9, 10 et 63), puis dactylographié fin 1909.

32）Voir entre autre Kazuyoshi Yoshikawa, « Le "Contre Sainte-Beuve", était-il

née de la princesse de Guermantes n'a pas, à proprement parler, « remplacé » la scène où le héros présente à sa mère son projet d'un article anti-beuvien. La théorie de l'écriture du *Temps retrouvé* ne s'assimile pas du tout à la théorie de la lecture que l'article cherchait à établir. N'oublions pas que Proust avait certainement l'intention de mettre après la conversation une véritable conclusion théorique et pour cette raison préparait des textes que Bernard de Fallois a réunis dans, justement, la « Conclusion » de son *Contre Sainte-Beuve.* C'est parmi ceux-ci que l'on trouve des passages dont Proust se servira quand il rédigera plus tard la première version suivie de « L'Adoration perpétuelle »[33)].

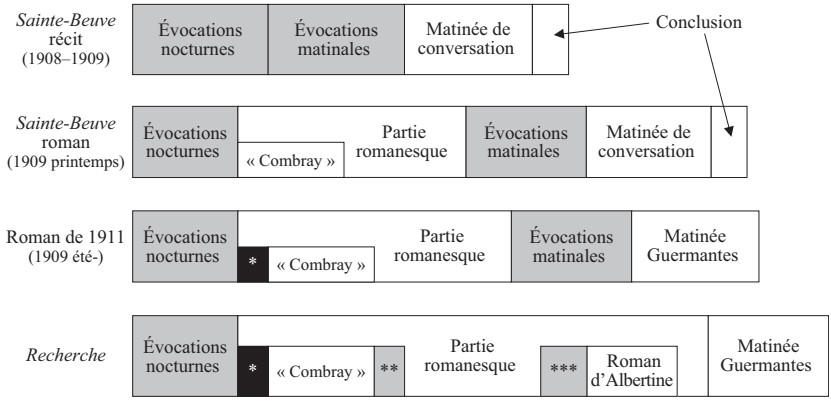
Comme on l'a vu, l'épisode du balcon contenait bien une conception de la création artistique. Il ne reste pas grand-chose de cette image emblématique du rayon dans l'esthétique de la *Recherche*, mais cela ne signifie pas que Proust l'ait abandonnée en même temps que la conversation avec Maman. Le passage du *Contre Sainte-Beuve* à la *Recherche* ne s'effectue que progressivement. D'ailleurs la « structure concentrique[34)] » qui régissait le « *Sainte-Beuve* roman » subsiste dans le « roman de 1911 » : on y trouve encore, après le voyage à Venise, des pages sur les matinées de l'insomniaque qui, faisant pendant à l'ouverture, servent de transition de la partie roma-

---

un roman ? » [en japonais], *Les Cahiers de France*, n° 8, 1979, p. 160–166 ; Bernard Brun, « Le *Temps retrouvé* dans les avant-textes de Combray », *BIP*, n° 12, 1981, p. 9–13 ; B. Brun, « Histoire d'un texte », art. cité, p. 13–14 ; la thèse d'Akio Wada, *L'Évolution de Combray depuis l'automne 1909*, thèse de doctorat, Université Paris iv, 1986, p. 202–226 ; Anthony R. Pugh, *The Growth of À la recherche du temps perdu*, University of Toronto Press, 2004, t. I, p. 366–367 ; Marion Schmid, « Problème du *Contre Sainte-Beuve* – état actuel de la recherche », *BIP*, n° 34, 2004, p. 66–70.

33）Voir notre article : « L'écrivain est un lecteur : du *Contre Sainte-Beuve* au *Temps retrouvé* », *Cahier d'études françaises*, n° 21, Université Keio, 2016.

34）Bernard Brun, « Dormeur éveillé – genèse d'un roman de la mémoire », *CMP*, n° 11, Gallimard, 1982, p. 311.



* : expérience de la madeleine
** : disparition du dormeur
*** : ouverture de *La Prisonnière*

nesque à la partie théorique finale[35]. Comme Bernard Brun le fait remarquer, le cercle, toujours, « se referme ici impeccablement[36]. »

Néanmois, dès le « roman de 1911 », en réorganisant son *Sainte-Beuve* roman, Proust décide de le parsemer d'épisodes qui étaient liés au thème solaire dans les cahiers Sainte-Beuve – diverses évocations mises en parallèles avec la montée de la lumière matinale : d'abord le passage sur le rayon sur le balcon lui-même[37], puis l'épisode d'un voyage en train et de la rencontre avec une vendeuse de café au lait lié à l'impression de l'aube aperçue par la fenêtre du wagon (*CSBF*, 101–104)[38]. S'agit-il de simples réutilisations ?

35) K. Yoshikawa, « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913–1914 d'après des Cahiers inédits », *BIP*, n° 7, 1978, p. 12 ; voir aussi la transcription du Cahier 50 par B. Brun, « Étude génétique de l'"ouverture" de *La Prisonnière* », art. cité, p. 257 et suiv.

36) B. Brun, « *Le Temps retrouvé* dans les avant-textes de Combray », art. cité, p. 15.

37) Voir A. Pugh, *op. cit*., p. 178.

38) Cf. *RTP*, t. II, p. 16–19. Voir Jô Yoshida, « Métamorphose de l'Église de

Mais à cette période, dans la tête de Proust, la matinée de conversation restait la conclusion du roman[39]. Il y avait sans doute toujours, à la fin, cette impression synthétique dont parlait le narrateur du *Contre Sainte-Beuve*, et qui devait réunir le thème solaire ainsi éparpillé dans le roman comme « des innombrables souvenirs indistincts les uns derrière les autres ».

Le mouvement qui régissait à cette époque le roman proustien n'est donc pas seulement celui d'expansion dont le point de départ est l'obscurité de l'ouverture, mais aussi celui de convergence vers la lumière, c'est-à-dire vers les sensations matinales de la fin. Les réminiscences de la matinée Guermantes, créant un point vers lequel convergent de manière condensée les expériences de la vie du narrateur, reprend en quelque sorte le rôle que les sensations matinales jouaient jusque là. Cependant, à la structure concentrique sur laquelle s'appuyait le *Contre Sainte-Beuve* se substitue, peu à peu, un système narratif plus complexe, dans lequel le récit, tout en partant d'un centre qu'est la chambre obscure du dormeur éveillé, aboutit à un autre que devient l'espace mémoriel du héros[40].

De ce point de vue, significatif est le cas de la réminiscence de Venise déclenchée par « l'éclat du soleil plaqué sur la girouette de la maison d'en face » (*CSBF*, 120). Déjà dans le *Contre Sainte-Beuve*, l'épisode contenait une véritable structure de la mémoire involontaire : la sensation lumineuse rappelant au narrateur l'éclat du soleil sur « l'ange d'or du campanile de Saint-Marc » (*ibid.*), il racontait son séjour à Venise (*CSBF*, 120–124). Proust

---

Balbec : un aperçu génétique du "voyage au Nord" », *BIP*, n° 14, 1983, p. 45.

39) Voir notre article : « La naissance des "Intermittences du cœur" : lire la section du voyage dans le Cahier 65 », n° 38, 2008. Certains chercheurs pensent que cette structure a été abandonnée assez tôt. Voir F. Goujon, art. cité, p. 16, n. 2 ; Jô Yoshida, *Études génétiques d'*À la recherche du temps perdu [en japonais], Tokyo : Heibon-sha, 1993, p. 129.

40) Voir B. Brun, « Dormeur éveillé », art. cité, p. 315.

intègre ce souvenir de Venise dans le « roman de 1911 »[41], et dans la première version de « L'Adoration perpétuelle », il évoque « le matin du mariage de Montargis » (*MG*[42], 138) qui précède un peu la matinée Guermantes et où « le soleil dorant la girouette de la maison d'en face » lui avait fait revoir Venise et désirer y retourner. Mais il se rend compte maintenant qu'il faut plutôt s'attacher à l'« essence des choses » dont on ne peut jouir que « hors du temps » (*ibid.*), retrouver « l'impression vraie des choses » (*MG*, 142), convertir cette impression « en un équivalent de pensée, c'est-à-dire de signes, en une œuvre d'art » (*MG*, 154).

Le cercle rompu

Le début de ces pages qui évoquait les matinées de l'insomniaque est finalement transféré à la dactylographie de « Combray »[43]. Le cercle se referme dès à présent, non plus à la fin du roman, mais à la fin de la première partie du premier volume du roman (I, 183–184) ; ce qui fait que dans le roman imprimé, le système narratif basé sur la « double analepse[44] » (le narrateur se souvient du dormeur, qui se souvient du héros), issu du projet *Sainte-Beuve*, ne sera au vrai perceptible qu'à l'intérieur de « Combray », ou tout au plus jusqu'au début de « Noms de pays : le nom[45] ». Quand l'écrivain commencera le premier brouillon de *La Prisonnière* (1915), il y réutilisera le cadre des matinées, mais en lui donnant une fonction romanesque tout autre.

41）Voir l'Esquisse xv. 4 d'*Albertine disparue* (IV, 696–698).

42）*La Matinée chez la princesse de Guermantes – Cahiers du* Temps retrouvé, éd. Henri Bonnet et Bernard Brun, Gallimard, 1982. Après l'abréviation sera indiqué la page, pour citer de cet ouvrage.

43）Voir *RTP*, t. I, p. 184, var. a.

44）C. Quémar, art. cité, p. 10.

45）Mais dans cette brève évocation de la chambre de Balbec, le dormeur lui-même n'apparaît pas (I, 376). Voir Gérard Genette, « Discours du récit : essai de méthode », in *Figure III*, Seuil, 1972, p. 86–87.

Toujours le centre de l'univers sensoriel, certes, mais la chambre est désormais aussi une « prison », dont c'est plutôt le narrateur lui-même qui est le prisonnier ; Albertine, elle, y échappera toujours.

Il n'y avait déjà plus de conversation avec Maman, ni même d'épisode qui correspond à celui du rayon de soleil sur le balcon. Dans le nouveau cadre du roman d'apprentissage qu'était devenu le « roman de 1911 », l'importance de la matinée diminuait considérablement : « la montée triomphante de la lumière a été gommée, comme la présence de la mère, comme la parution de l'article dans *Le Figaro*[46] ». Le thème solaire va être dissocié de la naissance de l'écriture. Enfin l'épisode de la girouette disparaît aussi dans la version imprimée du *Temps retrouvé*[47]. C'est que Proust est désormais de plus en plus penché pour une herméneutique de l'intérieur. Il avait déjà inventé, au cours de la rédaction de ce « roman de 1911 », l'épisode des « intermittences du cœur ».

On se souvient de la fameuse lettre que Proust a adressée à Paul Souday en 1919, et dans laquelle il expliquait la composition préméditée de son œuvre en ces termes : « [...] le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout "l'entre-deux" a été écrit ensuite. » (*Corr*., XVIII, 536)[48]. Remarquons comme cette explication aurait été plus juste si elle avait été dite sur le « *Sainte-Beuve* ro-

46）F. Goujon, art. cité, p. 20.

47）Voir l'« introduction » de *MG*, p. 92.

48）Quant à la question de savoir si ces mots de l'auteur correspondent à la genèse réelle de la *Recherche*, voir entre autres Bernard Brun, « "Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle" : quelques éléments de la démonstration proustienne dans des brouillon de Swann », *BIP*, n° 10, 1979, p. 31, n. 6 ; A. Wada, *op. cit.*, p. 215–218 ; Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècle*, Seuil, 1989, p. 9–10 ; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust – Biographie*, Gallimard, 1996, p. 672.

man », et à un certain degré aussi sur le « roman de 1911 »[49]. De ce point de vue, on peut comprendre que le schéma présenté à Paul Souday par Proust exprimait plutôt un idéal de la composition romanesque qu'il rêvait, mais n'avait jamais réalisé, et qu'il avait ensuite abandonné, à vrai dire depuis assez longtemps, ou pour ainsi dire dépassé, au moins relativisé : en réalité l'entre-deux a débordé du premier cadre, en créant une autre fin, laquelle, en plus, étant elle-même rejetée encore une fois dans le même flux temporel, car, ne l'oublions pas, « L'Adoration perpétuelle », l'avant-dernier chapitre de la dernière partie du roman (« Matinée chez la princesse de Guermantes »), est suivi du « Bal de têtes », le dernier chapitre à proprement parler, qui était née, en 1910, lui aussi au cours du développement de l'entre-deux romanesque.

La construction de la *Recherche* est donc bien plus complexe que l'auteur ne l'explique ; elle est plutôt issue d'une conciliation entre plusieurs principes contradictoires que de la perfection d'un plan cohérent[50].

---

49) Cf. M. Schmid, art. cité, p. 69 : « Il faut comprendre *Le Temps retrouvé* [des Cahiers 58 et 57] comme la dernière étape du projet *Contre Sainte-Beuve*, projet, qui, répétons-le, ne fut jamais achevé sous sa forme initiale. »

50) Voir le commentaire de Bernard Brun : « En fait, la structure rayonnante expérimentée dans les Cahiers Sainte-Beuve avait un inconvénient. Si tout le récit converge vers un sujet intermédiaire placé au début de l'histoire, le temps est donné d'emblée comme retrouvé : il ne peut pas y avoir de révélation finale. [...] En introduisant plus tard, dans les Cahiers du roman cette fois et à partir de juin 1909, les révélations de la mémoire involontaire à l'intérieur des souvenirs du dormeur, au lieu de les réserver pour l'exposé du narrateur, Proust ne fera qu'aggraver cette difficulté. » (« Dormeur éveillé », art. cité, p. 313–314.) Et pour ce qui est de l'introduction du chapitre de révélation finale : « Mais c'est affaiblir la structure rayonnante initiale, ou plutôt la doubler par une autre, qui finit par la recouvrir et par la cacher. La *Recherche* est le résultat d'un compromis. » (*Ibid.*, p. 315.)