

Title	Proust dans sa chambre obscure : le lieu de remémoration
Sub Title	暗い部屋のプルースト：想起の場
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2022
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.74 (2022. 3) ,p.79- 93
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	ガボリオ・マリ教授退職記念論文集
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20220331-0079">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20220331-0079</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 : le lieu de remémoration

Jun SUGANUMA

Dans les deux articles précédents, nous avons traité du thème de la chambre chez Proust comme image du moi créateur, en nous situant dans le cadre de l'histoire des idées<sup>1)</sup>. Récapitulons nos acquis et ajoutons quelques remarques supplémentaires.

Malgré la thèse célèbre de M. H. Abrams, selon laquelle le modèle de la *camera obscura* s'éclipse dans la critique littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, l'esprit humain n'étant plus un miroir qui reflète la nature mais une lampe qui illumine le monde<sup>2)</sup>, nous avons pu noter que l'illustration placée en tête du premier volume de *L'Ermitte de Chaussée d'Antin* (Étienne de Jouy, 1811 à 1814) et accompagnée de cette phrase : « Ma cellule est comme une *Chambre obscure* où viennent se retracer les objets extérieurs »<sup>3)</sup> utilise le modèle du miroir et le modèle de la lampe en même temps. Cette alternance du miroir et de la lampe, de l'ouverture et de la retraite, annonce la « dialectic-

---

1) « Proust dans sa chambre obscure (1) : mythe et lieu commun », *Cahier d'études françaises*, Université Keio, n° 25, 2020 ; « Proust dans sa chambre obscure (2) : la chambre de *La Prisonnière* », *Cahier d'études françaises*, Université Keio, n° 26, 2021.

2) M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp — Romantic Theory and The Critical Tradition*, Oxford University Press, 1952, ch. 3.

3) Voir Philippe Hamon, *Imageries — littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 2001, p. 251–257.

tique de la chambre claire et de la chambre noire » de ce que Philippe Hamon appelle le « texte lyrique » du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4)</sup> (c'est désormais le développement de la photographie qui lui sert de modèle de l'imagination). Le meilleur exemple de ces textes « en deux volets », « le premier consacré à l'extérieur avec lune et lampe dans la maison voisine, le second avec un "soleil" dans le cœur du narrateur<sup>5)</sup> », se trouve dans le « Paysage » de Baudelaire. Mais malheureusement Philippe Hamon ne parle pas de la chambre de *La Prisonnière*, ni de celle du dormeur éveillé, mais seulement de celle que la grand-mère du héros habite dans le Grand Hôtel de Balbec<sup>6)</sup>.

Le discours esthétique proustien, au moins du point de vue du vocabulaire et de l'utilisation des métaphores, reste souvent sous l'emprise du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous avons montré que dans l'interview du *Miroir* (21 décembre 1913), où il parle de sa « singulière claustration dans les ténèbres », Proust répétait le topos séculaire de chambre obscure. Pourtant, vu le mépris qu'il exprime parfois envers la vision<sup>7)</sup> (« Comme la vue est un sens trompeur ! » (III, 512<sup>8)</sup>), cela ne fait pas 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. L'historien des idées Martin Jay affirme en effet 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>9)</sup>. Cette phrase du

---

4) Philippe Hamon, *Expositions – littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 1989, p. 185 et suiv.

5) *Ibid.*, p. 192.

6) *Ibid.*, p. 88–90.

7) À propos de la vue chez Proust, voir Anne Simon, « Vue », in *Dictionnaire Marcel Proust*, Honoré Champion, 2004.

8) 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.

9) M. Jay, *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, 1993, p. 182.

*Côté de Guermantes* montre bien que Proust ne pensait pas que l'œil humain soit le seul organe de la connaissance de la vérité :

[...] je compris que ce n'est pas le monde physique seul qui diffère de l'aspect sous lequel nous le voyons ; que toute réalité est peut-être aussi dissemblable de celle que nous croyons percevoir directement et que nous composons à l'aide d'idées qui ne se montrent pas mais sont agissantes, de même que les arbres, le soleil et le ciel ne seraient pas tels que nous les voyons, s'ils étaient connus par des êtres ayant des yeux autrement constitués que les nôtres, ou bien possédant pour cette besogne des organes autres que des yeux et qui donneraient des arbres, du ciel et du soleil des équivalents mais non visuels. (II, 366)

L'usage fréquent de certaines métaphores des instruments d'optique dans *L'Ermite de Chaussée d'Antin* montre la place privilégiée que De Jouy a accordée à l'acte de voir, et annonce la « frénésie du visible » dans laquelle doit vivre la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. En revanche, la lecture attentive de certains passages de la *Recherche* où apparaissent aussi ces métaphores optiques nous a confirmé la remarque de Martin Jay : chez Proust, des lunettes restent des attributs de l'observateur mais tout à fait ironiquement, ce qui montre que celui-ci n'occupe plus la place privilégiée qu'il occupait auparavant. Pour Proust qui fait « peu de cas de l'intelligence » (CSB<sup>11</sup>), 215) et qui croit que « c'est la vue qui est le plus près de l'intelligence<sup>12</sup> », l'ob-

10) Jean-Louis Comolli, « Machines of the Visible » (1985), cité in Martin Jay, *op. cit.*, p. 149.

11) *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.

12) Cahier 29, 20r<sup>o</sup>. Voir la transcription de Claudine Quémard, « Hypothèses sur le classement des premiers cahiers Swann », *Bulletin d'informations proust-*

servation par l'œil — que ce soit l'œil mécanique ou humain — ne mène pas à l'écriture, surtout quand il s'agit de « recréer la vraie vie » — « cette vie qui ne peut pas s'observer » — dans un livre (IV, 475).

Avec la chambre de *La Prisonnière*, on entre dans la problématique proprement proustienne de la mémoire involontaire, que les lecteurs du *Miroir* auraient eu peine à soupçonner. La chambre n'est plus seulement un lieu de représentation, mais aussi un lieu de remémoration, ou une cellule hermétique qui peut se rattacher à d'autres cellules. On comprend tout de suite que, transposé dans le contexte du roman, le thème de la chambre devient beaucoup plus riche et complexe que quand il était seulement évoqué dans les propos de l'auteur qu'il adressait aux lecteurs d'un journal. Certes Proust reproduit ici le topos de moi-instrument que nous avons pu discerner chez Lamartine et Émile Hennequin, mais son vrai enjeu esthétique est de reconstruire ses moi oubliés qui auraient été perdus définitivement. Ce souci autobiographique qui cherche à les rejoindre est au cœur de la félicité que cause le phénomène de la mémoire involontaire.

### La chambre de lecture

La chambre du héros à Combray dont l'obscur fraîcheur offre à l'imagination de l'enfant qui s'y est réfugié pour lire « le spectacle total de l'éché dont [s]es sens s[il] avai[t] été en promenade, n'auraient pu jouir que par morceaux » (I, 82) prolonge la métaphore d'un dispositif de totalité dont nous avons constaté l'émergence chez De Jouy. Si « la réduction à l'existence obscure et privative du refuge, comme le note Paul de Man qui commente ce passage de Proust, s'avère être une stratégie très efficace pour retrouver tout ce qui semblait avoir été sacrifié<sup>13)</sup> », cette remarque s'éloigne à peine du

---

*tiennes*, n° 13, 1982, p. 19.

13) Paul de Man, *Allégories de la lecture : Le langage figuré chez Rousseau Nietzsche Rilke et Proust* (1979), trad. fr. Galilée, 1989, p. 86.

commentaire que Jonathan Crary fait de *L'Astronome* et du *Géographe* de Vermeer, dans lequel nous avons trouvé le message fondamental de bien des métaphores de la chambre comme lieu de représentation qui se multiplient dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet Proust rompt avec la tradition seulement lorsque le texte finit par suggérer, De Man le montre minutieusement, l'échec de la stratégie.

Tout de même, l'ouïe est toujours censée être capable, bien plus efficacement que la vue, d'introduire la lumière de la rue, et ici encore, la chambre a une double fonction : elle permet de représenter le monde et de se souvenir du passé :

Il faisait à peine assez clair pour lire, et la sensation de la splendeur de la lumière ne m'était donnée que par les coups frappés dans la rue de la Cure par Camus (averti par Françoise que ma tante ne « reposait pas » et qu'on pouvait faire du bruit) contre des caisses poussiéreuses, mais qui, retentissant dans l'atmosphère sonore, spéciale aux temps chauds, semblaient faire voler au loin des astres écarlates ; et aussi par les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été ; elle ne l'évoque pas à la façon d'un air de musique humaine, qui, entendu par hasard à la belle saison, vous la rappelle ensuite ; elle est unie à l'été par un lien plus nécessaire ; née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible. (I, 82)

La « musique de chambre de l'été » exécutée par les mouches sert de métonymie par rapport à l'été actuel et de synecdoque par rapport à « la belle saison » qu'elle évoque<sup>14</sup>). Elle est unie à la réalité « par un lien plus neces-

14) Voir *ibid.*, p. 88-90. Mais voir aussi, 土田知則「プルーストとポール・ド・マン」『思想』2013年11月号, 127～128頁.

saire » que la musique humaines, mais le plus important est qu'elle amène l'essence du passé et constitue enfin « le spectacle total de l'été », qui n'est disponible que dans la mémoire.

### Un dispositif ironique

Mais le héros s'en aperçoit à peine. Il ne semble pas tirer de vérité de cette expérience qui crée en lui, « par la vertu d'une sensation identique », « différence d'âge, substitution de personne ». Ayant hâte d'aller « chercher dans la nature des tableaux qui ressemblent à ces souvenirs », ce que son état de santé ne permet pas immédiatement, il est obligé de « rester vis-à-vis d'eux en état de désir, d'appétit ». Le désir du monde extérieur est si fort chez lui qu'il ne peut se contenter des plaisirs de la remémoration. Il écarte ainsi parfois le rideau, « pour vérifier si sur le balcon et dans la rue la lumière du soleil était exactement au même diapason que dans [s]on souvenir » et pour regarder des jeunes filles de la rue qu'il ne possédera jamais (III, 536–537), alors qu'il lui aurait été beaucoup plus profitable de s'attacher à cette « banquise invisible détachée d'un hiver ancien qui s'avavançait dans [s]a chambre, souvent striée d'ailleurs par tel parfum, telle lueur, comme par des années différentes » (III, 536). Cela seul lui aurait permis de se mettre enfin au travail, s'il souhaite au fond d'écrire un livre qui raconte une vie telle qu'elle se déploie sur plusieurs plans dans le temps<sup>15)</sup>.

---

15) Dès l'époque où il était amoureux de la duchesse de Guermantes, il ne peut profiter de ces « forces de renouvellement » pour « [s]e mettre enfin au travail » : « Et même les soirs où quelque changement dans l'atmosphère ou dans ma propre santé amenait dans ma conscience quelque rouleau oublié sur lequel étaient inscrites des impressions d'autrefois, au lieu de profiter des forces de renouvellement qui venaient de naître en moi, au lieu de les employer à déchiffrer en moi-même des pensées qui d'habitude m'échappaient, au lieu de me mettre enfin au travail, je préférais parler tout haut, penser d'une manière mouvementée, extérieure, qui n'était qu'un discours et une gesticulation inutiles,

Gérard Genette dit que, dans l'esthétique proustienne, la réminiscence n'est qu'un « détour inévitable » pour atteindre la beauté de l'être, « la réussite de Chardin ou de Flaubert (atteindre l'essence par une perception ou une représentation directe) » étant « inaccessible à Proust lui-même en raison de quelque infirmité qui lui serait propre »<sup>16</sup>. Sans doute, cette infirmité lui a rendu en effet la beauté plus désirable qu'en réalité. Peut-être s'enfermer dans sa chambre, le rideau fermé, est pour le héros de la *Recherche* un moyen détourné d'atteindre, de « voir » la beauté du monde extérieur, à laquelle il lui est impossible d'accéder directement à cause des « barrières du visible ». Le style descriptif qui la fixerait est tellement son idéal qu'il regrette souvent de ne pas avoir « l'esprit d'observation »<sup>17</sup>, et qu'après la lecture du journal des Goncourt — bien que cela ne soit que des notations de la vie mondaine —, il ne peut s'empêcher de s'émerveiller de ce « prestige de la littérature » (IV, 295). En tout cas, par ce « détour » de la réminiscence, il finit par découvrir un nouveau continent totalement inconnu, et même alors, il croit avoir atteint le pays longtemps désiré, en se disant qu'il lui est enfin possible de contempler « l'essence permanente et habituellement cachée des choses » (IV, 451)<sup>18</sup>. Il faudrait dire plutôt que dans la félicité de la réminis-

---

tout un roman purement d'aventures, stérile et sans vérité, où la duchesse, tombée dans la misère, venait m'implorer, moi qui étais devenu par suite de circonstances inverses riche et puissant. » (II, 367)

16) Gérard Genette, « Proust palimpseste », in *Figures I* (1966), coll. Points Essais, Seuil, 1976, p. 44.

17) Voir *RTP*, t. I, p. 139 ; t. I, p. 498 ; t. III, p. 339 ; t. III, p. 885.

18) Cette réponse trop facile ne résout évidemment pas le problème que pose l'expérience, qui consiste à savoir « pourquoi ce souvenir [l]e rendait si heureux » (I, 47). Sur ce point, voir entre autres, Maurice Blanchot, « L'expérience de Proust », in *Le Livre à venir*, coll. Idées, Gallimard, 1959, p. 18–34. Joshua Landy reprend la question en se situant dans la problématique de l'émiettement du moi (*Philosophy as Fiction – Self, Deception, and Knowledge in Proust*, Oxford University Press, 2004, p. 111–112).



cence se trouvait effectivement la seule vérité pour lui. Le vrai problème consistait en ce qu'il ne dispose d'aucun modèle théorique qui explique cette expérience. Celle-ci ne justifie donc pas l'espérance d'être un jour écrivain, avant qu'il s'arrange, faute de mieux, pour en tirer une esthétique du style descriptif un peu surannée.

Nous avons dit que la remémoration transforme la chambre en une cellule herméneutique. Le sujet-instrument romantique est ouvert à la fois à la nature et aux autres sujets. Dans le « Paysage », Baudelaire voyait depuis sa mansarde « l'étoile dans l'azur » et « la lampe à la fenêtre » avoisinante. La harpe lamartinienne est en résonance avec les « frissons de l'âme et de la nature ». Dans la poésie romantique, il existe aussi des chambres qui veulent comprendre et être compris par d'autres chambres<sup>19)</sup>. Mais surtout, il faut penser aux « rayons jaunes » de Sainte-Beuve — son poème de jeunesse dans lequel, assis dans sa chambre où pénètre des rayons du couchant, il se souvient d'autres lumières semblables qu'il a vues autrefois, et médite sur sa vie, son enfance perdue, sa solitude. Même si cette rétrospection se termine sur un ton très pessimiste, le poème aurait eu une certaine influence sur Proust, qui dit : « Il y a plus de sentiment direct dans les *Rayons jaunes* dans les *Larmes de Racine*, dans tous ses vers, que dans toute sa prose » (*CSB*, 232). La littérature proustienne n'est pas toujours *contre* Sainte-Beuve. La chambre beuvienne, tout comme celle de la *Prisonnière*, communique avec son ancien moi, perdu puis retrouvé comme un autre. Chez Proust non plus, la remémoration n'est pas toujours une expérience heureuse comme au début de *La Prisonnière*. La chambre du protagoniste ne donne pas seulement sur le monde ou le passé, mais accède aussi par l'intérieur à 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.

---

19) Par exemple, Georges Rodenbach, « La vie des chambres », dans *Le Règne du silence*, 1891.

Malgré le chant joyeux de l'homme barométrique, le héros reste paresseux. Puis la remémoration même devient douloureuse. Contrairement à ce qu'on croit, la chambre obscure proustienne ne permet donc pas plus d'écrire que d'autres instruments d'optique. 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 ». 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. Le narrateur, s'il n'était pas « pour l'ordre du récit obligé de [se] borner à des raisons frivoles », en donnerait volontiers « plus sérieuses » pour montrer le mensonge de l'expérience si chère pour lui (III, 696). Si la stratégie de l'homme barométrique consiste à se retirer du monde pour l'appréhender le mieux, le relativisme du narrateur récuse l'idée même qu'il existe le point de vue privilégié qui autorise une telle appréhension idéale. Au contraire, l'audition du Septuor de Vinteuil apprendra au héros que chaque artiste a sa manière de « voir », que l'art nous permet donc « d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est » (III, 762). En plus, la réminiscence lui suggère toujours que même notre personne est composée de plusieurs moi. Note moi présent est ainsi doublement relativisé, par rapport aux autres et par rapport à notre passé.

Il est tout de même étonnant que le narrateur assimile si aisément l'illusion des amoureux à celle du reclus de la chambre. Celle-ci est aussi une prison pour Albertine. C'est sans doute le calme que lui procure cette dernière, en acceptant de vivre chez lui et de renoncer aux amitiés inquiétantes, qui permet au héros de se croire posséder le monde extérieur. Les romans d'Albertine, en montrant dans l'ensemble qu'il est impossible de posséder la fugitive, annulent le fondement de l'esthétique de l'homme barométrique, par

qui Proust a fait incarner provisoirement une philosophie de l'art qui devenait pour lui déjà caduque. On retrouve ici le Proust antioculaire, qui multipliait les métaphores optiques juste pour déplacer le sens de l'acte d'observation. La chambre obscure de *La Prisonnière* exprime, à une plus grande échelle, le même genre d'ironie : tout en l'abritant, elle met en échec le désir de l'observateur.

### La conquête du temps

Dès *Jean Santeuil*, « la petite maison d'un gardien de phare » était une cellule herméneutique, parce que dedans l'écrivain se mettait à lire son passé, « à la façon des anciens augures », en se rappelant « des époques entières de sa vie » et en éclaircissant « des heures obscures de son âme »<sup>20)</sup>. Mais cette « scène de création » n'était en aucune façon liée au contenu de l'histoire de Jean, donc elle n'a pu y apporter de principe d'unité. C'est peut-être une raison pour laquelle, faute de structure qui les réunisse, ces fragments ont été abandonnés.

Dans le *Contre Sainte-Beuve*, Proust essaie de faire une sorte de mythe de l'écriture pour mettre en scène le moment où son article anti-beuvien naît en présence de sa mère. Pour conclure ce récit de la naissance de l'écriture, Proust rédige une fin où, 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 (*CSBF*<sup>21)</sup>, 109–110). Cependant, il s'aperçoit que l'impression personnelle ne peut être rendue par la « description », l'acte qui n'est peut-être qu'une convention « qui aurait pu ne pas exister, comme l'usage de cuire la

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

21) *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges*, éd. Bernard de Fallois, Gallimard, 1954.

viande ou de se vêtir, si le cours de la civilisation avait été autre » (*CSBF*, 110). Il se rend compte maintenant que des « innombrables souvenirs indistincts » associés à une impression visuelle actuelle donnent à celle-ci « une sorte de volume » et créent chez celui qui regarde « une sorte de profondeur, de plénitude, de réalité » (*CSBF*, 114). Proust déplace ainsi le fondement de la beauté, de l'impression visuelle à la profondeur de la vie qui se trouve derrière elle. Bientôt il abandonne le récit qui s'encadre dans une matinée et se tourne vers une œuvre étrange appelée le roman « *Sainte-Beuve* »<sup>22)</sup>.

C'est alors que se manifeste une théorie vraiment originale de la mémoire involontaire, qu'il cherchait depuis toujours. De manière intéressante, cette évolution capitale est issue d'une difficulté esthétique. Cependant ce n'est sans doute pas la première fois que Proust rencontre de telles difficultés pendant la rédaction de ce récit. Dans les pages de droite du Cahier 3 que Proust a pris pour entamer le *Contre Sainte-Beuve* narratif, on voit la composition que Proust concevait alors pour le « récit d'une matinée » qui précède la conversation sur *Sainte-Beuve*. La scène du balcon est placée à la fin de ce plan, mais avant de la commencer, Proust a fermé le Cahier 3, et pris le Cahier 2 pour développer certains épisodes du récit ; alors sont écrits les passages sur la lecture de l'article paru dans *Le Figaro* et les souvenirs du voyage en train, tels que Bernard de Fallois les ont publiés dans le chapitre V de son *Sainte-Beuve*.

La matinée où se déroule la conversation entre le héros et sa mère est aussi celle où un autre article de lui paraît dans *Le Figaro*, ce qui devait confirmer sa confiance en son propre don littéraire, qui germait déjà quand il poussait un cri de joie frappé par le rayon de soleil. Puis, comme si cette confiance a besoin d'être soutenue par les autres, le héros essaie de se figurer,

---

22) 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.

en recourant toujours au thème solaire, les « dix mille lecteurs dont on vient d'ouvrir les rideaux et dans l'esprit fraîchement éveillé de qui va se lever [s] a pensée en une aurore innombrable, qui [l]e remplit de plus d'espérance et de foi que celle qu'[il] voi[t] en ce moment au ciel » (*CSBF*, 96). L'image du « phare » suggérait dans *Jean Santeuil* que l'esprit de l'écrivain doit être retrouvé par ses lecteurs, pour qu'il guide ceux-ci, par quelque distance que ces derniers soient séparés de cette origine spirituelle<sup>23)</sup>. L'esprit de l'écrivain est à la fois le centre vers lequel converge la lumière, et le foyer de lumière éclairant celui de ses lecteurs.

Or, pour que cette transition, qui va de la sphère de la création à celle de la réception, soit assurée, la chambre obscure de l'esprit peut être complété par la technique de diffusion : l'imprimerie. Philippe Ortel, qui cite l'éloge de Gutenberg fait par Lamartine, fait remarquer que l'esprit romantique, souhaitant que le texte écrit finisse par « recouvrir le monde dont il parle », cherche à « diffuser matériellement son dire » et à « célébrer, par le Verbe, son union avec l'humanité », grâce à la multiplication des exemplaires<sup>24)</sup>. L'épisode de l'article paru dans *Le Figaro*, dont chaque exemplaire est pour le héros « 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). Certes on voit tout de suite que c'est plutôt une caricature : le narrateur ridiculise 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). Mais pourquoi cette autodérision ? Proust dit à propos de l'ancien rédacteur au *Constitutionnel*, qui écrivait toujours en dialo-

23) Pour l'image du phare et la photographie, voir Ph. Ortel, *op. cit.*, p. 92.

24) Ph. Ortel, *op. cit.*, p. 96-98.

quant dans son imagination avec ses lecteurs : « son œuvre, écrite avec l'inconsciente collaboration des autres, est-elle moins personnelle. » (*CSB*, 228) Pourtant cette observation s'appliquerait aussi au protagoniste de son récit<sup>25</sup>. Ainsi un étrange paradoxe fait qu'au moment d'écrire un article critiquant Sainte-Beuve, il se met délibérément au niveau social de la littérature qu'il devrait particulièrement condamner chez son adversaire.

Francine Goujon constate que deux types de rayons de soleil sont mis en contraste dans ce récit : rayon émersonien qui symbolise l'inspiration poétique et rayon beuvien qui représente la gloire ou le renom social<sup>26</sup>. Le passage sur le colosse de Memnon est effectivement inspiré d'Emerson<sup>27</sup>, mais ce n'est pas qu'Emerson n'utilise le mot qu'au premier sens<sup>28</sup>. Quant aux « rayons jaunes » de Sainte-Beuve, ils sont, sinon émersoniens, bien proustiens, car dans ce poème, la sensation du rayon est le catalyseur du souvenir involontaire d'un autre rayon. Le rayon peut être donc tantôt une sensation

---

25) D'ailleurs le passage en question est une réutilisation du portrait d'un « débutant » que Proust imagine que Sainte-Beuve aurait été jadis (*CSB*, 226–227) Voir Jean-Marc Quarantaine, « Proust “débutant” : la dynamique de l'écriture dans les premiers textes », *BIP*, n° 34, 2004.

26) F. Goujon, art. cité, p. 11 et suiv.

27) *Ibid.*, p. 12.

28) Dans le recueil d'essais publié en France en 1851, *Essais de philosophie américaine* (traduits en français et précédés d'une introduction par Émile Montégut, Charpentier), les mots *rayon/rayonner/rayonnement* signifient, le plus souvent, l'influence spirituelle qui se propage d'une âme : « Mais le magnétisme qu'exerce toute action originale s'explique aussitôt que nous cherchons les raisons de cette confiance personnelle. Qu'est-ce donc que ce moi *originel* sur lequel peut être fondée une universelle confiance ? Quelle est la nature et le pouvoir de cette étoile de la science qui, sans parallaxe, sans éléments calculables, jette un rayon de beauté sur les actions les plus triviales et les plus impures aussitôt que la moindre marque d'indépendance se manifeste ? » (« Confiance en soi », p. 17) Proust a peut-être lu ce recueil (*Lettres (1879–1922)*, éd. Françoise Leriche, Plon, 2004, lettre 54, n. 2).

qui touche l'esprit, tantôt une émanation qui s'en dégage. Mais ces deux faces apparemment opposées sont sans doute complémentaires dans l'imaginaire romantique, et aussi chez notre écrivain, car si l'inspiration est personnelle, il faut qu'elle soit partagée par les autres.

Le thème solaire est toujours présent au cœur des souvenirs d'un voyage en train qui est placé immédiatement après (*CSBF*, 101–104). L'épisode est introduit par la ressemblance du jour qui est sur le point de paraître et du lever du soleil, vu autrefois depuis la fenêtre du train. Du reste, le souvenir de la vendeuse de café au lait que le héros a rencontrée dans une gorge sauvage du Jura est étroitement lié à la couleur rose du ciel matinale. Proust dit que la beauté d'une impression est « individuelle », c'est-à-dire quelque chose qui est lié au moment vécu et qui ne peut être remplacé par rien d'autre. Tout comme la petite gare où le héros a vu la vendeuse « ne connaît que le tournant qui passe à côté d'elle », la beauté de l'impression est inséparable du *hic et nunc* dans lequel elle a été vécue. C'est d'ailleurs un trait commun à toutes impressions ranimées par la mémoire involontaire. La mémoire privilégiée de Proust, c'est justement une résurrection de ce qui « n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente », qui « est resté à sa place, à sa date », et qui « a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet » (IV, 449). Alors, l'impression du passé réapparaît à côté du présent tout en gardant son isolement spatial et temporel – c'est-à-dire en portant l'atmosphère du « paradis perdu ». Le « miracle d'une analogie » (IV, 450) dont parle le narrateur du *Temps retrouvé* est justement celui qui fait renaître ce qui est unique. Mais pourquoi Proust a évoqué ici ce voyage, qui n'est plutôt qu'une digression par rapport au thème central du récit de la matinée et souligné l'unicité de l'impression de la beauté ? Il cherchait peut-être à établir une correspondance qui transcende l'espace et le temps, entre ces impressions du rayon de soleil, liées chacune à son *hic et nunc*.

Aussi pure que soit la joie que procure l'impression unique, Proust ne peut supporter son isolement spatio-temporel, même si cette unicité est pour lui la seule condition de la beauté. On peut dire que l'esthétique pour Proust est une lutte constante contre cette précarité de son propre fondement. Le poète qui chante l'hymne solaire est comme cette « chanteuse célèbre et un peu fatiguée » qui a besoin d'être soutenue par « une multitude de choristes invisibles » (*CSBF*, 113–114). Dans un premier temps, il tente de s'établir dans le soutien que l'« aurore innombrable » qui se lève chez les Parisiens-lecteurs du *Figaro* apporte au rayon qui pénètre dans sa chambre. Mais sa poésie ne naîtra que d'une minute rare, où « de cette impression et de toutes ses semblables, quelque chose qui leur est commun se dégage » (*CSBF*, 114). Après tout, l'esthétique proustienne trouve tout son appui dans la profondeur du temps vécu, non dans l'étendue spatiale ou le dialogue avec les autres. C'est là la source de ce qu'il appelle « un plaisir d'imagination, un plaisir irréel, le seul vrai plaisir des poètes » (*Ibid.*) C'est un moment où une « essence commune de nos impressions » est perçue, et où l'on éprouve le plaisir « pendant lequel nous savons que la mort n'a aucune espèce d'importance » (*Ibid.*)

Ce revirement théorique est important. Certes, il n'y a pas de ce drame de la mémoire involontaire qui nous est familier dans *Le Temps retrouvé*. Néanmoins la théorie de la mémoire que l'écrivain développe ici n'est pas loin de celle qui deviendra définitivement la sienne. On peut dire même que l'essence de l'esthétique proustienne est encore mieux exprimée ici que dans le dernier volume de la *Recherche*.