Title	Proust dans sa chambre obscure : l'abri de l'imagination
Sub Title	暗い部屋のプルースト：想像力の隠れ家
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2023
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.77 (2023. 10) ,p.57- 68
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20231031-0057

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 : L’abri de l’imagination

SUGANUMA Jun

Nous poursuivons ici notre étude sur le thème de la chambre chez Proust comme image du moi créateur pour y ajouter quelques remarques supplémentaires¹⁾.

La chambre de *La Prisonnière* reprend les caractéristiques de la chambre du XIX^e siècle comme image du moi créateur : retraite dans l’obscurité, totalité de la représentation, instrumentalisation du sujet, etc. Mais c’est sans doute le calme que lui procure Albertine prisonnière qui permet au héros de se croire posséder le monde extérieur. À la fin du volume, resté dans sa « chambre obscure », comme Assuérus dans son « palais », il se souvient des arrivées à une « salle à manger de campagne » ou des promenades en automobile à Balbec avec son odeur de pétrole, et se figure aussi la Venise imaginaire tant de fois rêvée, ce qui le fait décider de quitter son amie pour partir en voyage. Et c’est alors qu’il apprend qu’Albertine est partie, et cette nouvelle détruit son sentiment de toute-puissance, ainsi que son désir du voyage

1) Voir nos articles précédents : « 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 ; « Proust dans sa chambre obscure : le lieu de remémoration », *Revue de Hiyoshi : Langue et littérature françaises*, Université Keio, n° 74, 2022.

(III, 911–915²). Les romans d’Albertine, en montrant dans l’ensemble qu’il est impossible de posséder la fugitive, annulent le fondement de l’esthétique que sous-entendait au début l’image de la chambre. Comme la chambre est aussi un lieu de remémoration, il aurait pu essayer de communiquer avec son ancien moi pour retrouver une continuité intime de sa vie. Cela seul lui aurait permis de se mettre enfin au travail, d’écrire un livre qui raconte toute une vie, mais un tel livre ne se réalisera pas avant qu’il ne se débarrasse de « l’illusion que ces impressions anciennes exist[ent] hors de [lui]-même, au coin d’une certaine place » (IV, 455). La chambre de *La Prisonnière*, le lieu privilégié de l’appréhension proustienne du monde, n’est donc jamais un lieu de travail.

Sans doute la maladie l’oblige d’y rester, elle l’y « emprisonne » (car il est lui-même un prisonnier), mais jamais définitivement. Comme le disait l’écrivain lui-même dans l’interview du *Miroir* (21 décembre 1913), dans la douceur de sa réclusion, il se sent « transporté dans des mondes resplendissants ». La remémoration et la lecture — les deux activités privilégiées du reclus — nourrissent même de nouveaux rêves de voyage et d’amour qui l’incitent à repartir dans le monde. Ainsi le mouvement centripète qui passe de la vie à l’écriture, qui caractérisait la chambre obscure du XIX^e siècle, est renversé chez Proust : on passe de l’écrit à la vie, de la solitude au monde. L’écrivain terminait l’histoire sa réclusion comme ceci :

Mais j’ai, dans mon emprisonnement, des voluptés profondes — ajoutait-il et ses grands yeux noirs de malade luisent sous les épais cheveux bruns qui tombent en désordre sur le front mat — Ainsi, je vous assure, et ne riez point, car vous allez me comprendre — je ne sais s’il est pour

2) 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.

moi une lecture qui vaille celle... des indicateurs de chemin de fer.

On y voit apparaître typiquement le désire qu'abrite la chambre obscure proustienne, qui est déchiré entre la douceur du repos et le rêve de la délivrance.

Le « spectacle total de l'été »

Dans la *Recherche*, il y a une autre chambre qui semble tenir des rêves esthétiques des romantiques. C'est celle de Combray où le héros s'enferme pour lire :

Cette obscure fraîcheur de ma chambre était au plein soleil de la rue, ce que l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui, et offrait à mon imagination le spectacle total de l'été dont mes sens si j'avais été en promenade, n'auraient pu jouir que par morceaux [...] (I, 82)

Le monde extérieur, dans lequel on n'aurait que des connaissances partielles par ses sens, est ici intériorisé, semble plus disponible, en totalité, pour l'imagination de celui qui s'y est réfugié. Paul de Man fait remarquer une aporie qui tire du contraste rayon/ombre une harmonie lumineuse (l'ombre est aussi « lumineuse » que le rayon)³. Plus précisément, c'est une causalité rayon/ombre et la contiguïté de l'intérieur et de la rue qui en découle (l'intérieur fait partie du contexte physique du « spectacle totale de l'été »), qui fonde cette harmonie. Grâce au même transfert, « les coups frappés dans la rue de la Cure par Camus [...] contre des caisses poussiéreuses » apportent auprès de l'enfant qui lit « la sensation de la splendeur de la lumière » (I, 82), et « les premiers bruits de la rue » apprend à l'habitant de la chambre de *La*

3) Paul De Man, *Allégories de la lecture : Le langage figuré chez Rousseau Nietzsche Rilke et Proust* (1979), trad. fr. Galilée, 1989, p. 88.

Prisonnière le temps qu'il fait dehors (III, 519). Ainsi ce passage, que De Man prétend qui affirme « la supériorité esthétique de la métaphore sur la métonymie », la « métaphore » étant selon la définition du critique « une correspondance dedans/dehors⁴⁾ », « doit son pouvoir de persuasion à l'usage de structures métonymiques⁵⁾ », c'est-à-dire s'appuie sur le fait que le dedans côtoie le dehors et que le dernier a des conséquences physiques sur le premier.

La logique est sans doute rendue plus naturelle par l'image de la chambre, qui connote le dispositif qui fait une ressemblance au moyen de l'action optique. Nous avons déjà remarqué qu'au XIX^e siècle, où la harpe éolienne dont la musique est l'effet du vent était devenue une image de la création artistique, la métaphore de la *camera obscura* soulignait également la proximité de la réalité qu'elle reflète⁶⁾. Le paradoxe qui fait que « tout en valorisant la métaphore comme la “bonne” figure littéraire, le passage n'en continue pas moins de se constituer au moyen de la figure pourtant épistémologiquement incompatible qu'est la métonymie⁷⁾ » doit s'attribuer donc plutôt à cette tradition. Dans ce passage, Proust la prolonge, ou plutôt la met à l'épreuve⁸⁾.

Toutefois ce n'est pas à l'observation, mais à la lecture que s'adonne le héros dans cette chambre. Pour De Man, la lecture « représente » ici la « correspondance dedans/dehors », ou leur relation métaphorique, que démentit finalement le texte dans son ensemble. Car, si la lecture lui a donné les

4) *Ibid.*, p. 35.

5) *Ibid.*, p. 37.

6) Voir notre article : « Proust dans sa chambre obscure (2) : la chambre de *La Prisonnière* », art. cité, p. 9–10.

7) *Ibid.*, p. 41.

8) Notons en passant que, chez notre écrivain, l'ouïe est toujours censée être capable, bien plus efficacement que la vue, d'introduire la lumière dans la chambre. Proust rompt avec la tradition déjà sur ce point.

premières connaissances, « purement intérieures » (I, 84), le narrateur suggère déjà que « d'incessants mouvements du dedans au dehors » (I, 83) les emporteront ensuite dans le monde extérieur, qu'elles ne font donc que préparer les déceptions qu'il subira dans l'amour et le voyage (I, 85–86). Malgré la connotation de l'image de la chambre, le mouvement de la connaissance de l'enfant est centrifuge, allant du dedans au dehors. Or le narrateur décrit la conscience qui suit un tel mouvement comme une espèce d'écran :

l'espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux (I, 83)

On se rappelle cet écran sur lequel est projeté le spectacle de la rue que l'Hermite de la Chaussée-d'Antin a observé, pendant que celui-ci écrit⁹⁾. Il est évident que le mouvement était alors centripète. L'illustration de De Jouy nous montrait bien une « lecture » que De Man définit comme un acte qui marque « le passage de la “vie” à l'écriture¹⁰⁾ ». Au contraire, dans la lecture telle qu'elle est pratiquée dans cette scène de « Combray », le héros s'absorbe complètement dans le monde du livre, « abrité dans le refuge de cette intratextualité¹¹⁾ », puis il est obligé de passer dans le sens inverse, de l'écrit à la vie, de la douce solitude à la pénible épreuve de l'expérience.

En fait, chez Proust, une harmonie métaphorique heureuse s'établit et la vie devient « lisible », non dans l'espace, mais dans le temps :

9) Voir notre article, « Proust dans sa chambre obscure (1) : mythe et lieu commun », art. cité, p. 37–39.

10) *Ibid.*, p. 83.

11) *Ibid.*, p. 97.

... [la sensation de la splendeur de la lumière m'était donnée] 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)

Ici « la musique de chambre de l'été » — le bourdonnement des mouches — se réfère à la fois à l'été actuel et à l'été passé. Comme les mouches fait partie naturelle de l'été, « elle est unie à l'été par un lien plus nécessaire » que la « musique humaine ». Mais ce qui la rend plus essentielle et éternelle, « réelle sans être actuelle, idéale sans être abstraite » (IV, 451), c'est le fait que l'on l'entend « à la fois dans le présent et dans le passé », et que ces « beaux jours » estivaux sont ressemblants entre eux et reviendront chaque année¹²⁾. Il faut donc donner raison à Gérard Genette et voir dans cette « croisée d'une trame métonymique et d'une chaîne métaphorique¹³⁾ », qui

12) On peut dire que la relation entre les mouches et l'été, dans la mesure où elle constitue une dépendance matérielle et que l'on peut alors, comme le faisait en général la rhétorique classique, classer la synecdoque parmi les métonymies, est celle de synecdoque. Voir sur ce point : 佐藤信夫『レトリック感覚』講談社学術文庫, 172～189頁；土田知則「ブルーストとポール・ド・マン」『思想』2013年11月号, 127～128頁. De Man voit cependant dans cette synecdoque, contre la tradition, une « métaphore » (*op. cit.*, p. 89–90). Il a tort d'y rattacher la « stabilité totalisante des processus métaphoriques », sans remarquer dans le texte, en dehors de la synecdoque, la relation authentiquement métaphorique et qui ne s'établit que dans la mémoire du protagoniste.

13) Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », in *Figures* III, coll. Poétique, Seuil, 1972, p. 60.

enferme toutes les sensations vécues pour les soustraire « aux contingences du temps », le principe des « dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (IV, 468). C'est alors seulement qu'on peut « lire » la vie et enfin passer à l'écriture.

Abri du corps

Dans *Les Plaisirs et les jours*, Proust semble voir dans l'arche de Noé un point stratégique de son esthétique :

Quand j'étais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'histoire sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noé, à cause du déluge qui le tint enfermé dans l'arche pendant quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade, et pendant de longs jours je dus rester aussi dans l'« arche ». Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fût nuit sur la terre¹⁴⁾.

Mais plutôt il se compare à Noé en se souvenant avec nostalgie de ses convalescences avec sa mère, de la « douceur de la suspension de vivre¹⁵⁾ ». Des sentiments puérils abrités dans la chambre sont plus fort que l'esthétique. Dans le « récit d'une matinée » du *Contre Sainte-Beuve*, sa chambre nourrit, comme le note Claudine Quémard, son « vieux rêve lancinant d'une symbiose exclusive avec la mère, auquel, peut-être, se mêlait quelque nostalgie fœtale¹⁶⁾ ». Les souvenirs nostalgiques des convalescences renaîtront dans les

14) *Jean Santeuil, précédé de Les plaisirs et les jours*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971, p. 6.

15) *Ibid.*, p. 7.

16) Claudine Quémard, « Autour de trois "avant-textes" de l'"ouverture" de la Recherche – nouvelles approches des problèmes du *Contre Sainte-Beuve* », *BIP*, n° 3, 1975, p. 21.

pages qui suivent la scène d'arrivée à Balbec, quand sa grand-mère soigne le héros souffrant (II, 29–30). Même la chambre de tante Léonie à Combray sera « le lieu même d'un *regressus in uierum*¹⁷⁾ ».

La chambre est un abri du moi proustien. On sait quelle angoisse éprouve le sujet proustien dans une chambre nouvelle à laquelle il n'est pas encore accoutumé. Dans un passage de *Jean Santeuil* que l'éditeur de la Pléiade intitule « Une chambre d'hôtel », et qui préfigure la chambre accueillante de Doncières (II, 381 et suiv.), après avoir raconté l'étonnement de Jean de ne s'être pas senti angoissé dans une chambre inconnue, le narrateur rattache de manière curieuse ce sentiment de protection à la possibilité de l'écriture :

Jean fut étonné de ce miracle qu'il pût enfin entrer pour la première fois dans une chambre inconnue où il devait passer la nuit, sans sentir autour de lui tous les spectacles de la nostalgie, de l'insomnie, de l'angoisse. Plus grand miracle encore, que le confort et le luxe pût, chose jamais arrivée, au lieu de dessécher en lui toute poésie, exciter en lui de vifs transports. Par là elle put être décrite. Ruskin dit que nous devons tout décrire, qu'il ne faut pas écarter tel ou tel objet car tout est poétique. Je pense qu'il y a en effet en tous des possibilités d'exciter la poésie. Mais tant qu'une chose n'en est pas arrivée là pour nous, à quoi servirait de la décrire froidement ? J'aime mieux le conseil de Renan de ne « jamais écrire que de ce qu'on aime ». Un jour on aime une chose qu'on n'aurait cru jamais aimer. Mais jusque-là il ne faut pas en écrire¹⁸⁾.

Loin d'être un poste d'observation objective d'où on peut décrire les choses

17) Isabelle Serça, « Chambre », in *Dictionnaire Marcel Proust*, sous la dir. d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Honoré Champion, 2004, p. 201.

18) *Jean Santeuil*, éd. citée, p. 555–556.

« froidement », cette chambre représente pour Jean la possibilité d'aimer les choses et même d'en écrire. Mais si l'amour est généralement une question d'habitude ? Peut-être demain on n'aimera plus les mêmes choses qu'aujourd'hui.

Dans la *Recherche*, la chambre n'est pas qu'une chambre, le plus souvent elle figure le moule de chacun de ces moi fragmentés. Ainsi le processus de se familiariser avec une chambre nouvelle au détriment d'une ancienne représente par excellence l'« œuvre double » de l'Habitude sous laquelle s'établissent toujours « ces amitiés nouvelles pour des lieux et des gens » qui « ont pour trame l'oubli des anciennes » (II, 31). Il ne suffit pas d'y voir une manifestation de l'hypersensibilité de malade telle que l'avait l'auteur lui-même, de son caractère sédentaire qui n'aimait pas un changement du milieu, de sa phobie de bruits, etc. Pour le sujet proustien, la vie est forcément fragmentée. À chaque déménagement correspond donc « une vraie mort de nous-même, mort suivie, il est vrai, de résurrection, mais en un moi différent » (II, 32). La « mort fragmentaire et successive » (*ibid.*) jalonne notre vie quotidienne, ce qui rend difficile de concevoir l'intégrité de notre moi, et *a fortiori* de transformer cette vie en une œuvre d'art, telle que le narrateur l'envisagera dans *Le Temps retrouvé*¹⁹⁾.

C'est à l'aide des images de chambre, qui, toutes liées à une chambre dans laquelle il a dormi à une période, sont en concurrence pour s'emparer de l'obscurité dans laquelle il se trouve actuellement, que le dormeur éveillé en pleine nuit se souvient de son passé tout au début du roman (I, 6). De ma-

19) Le problème a été très bien mis en relief par Georges Poulet, « Proust », in *Études sur le temps humain*, t. 1, Éditions du Rocher, 1952, pp. 400–438. Voir aussi Marco Piazza, « Proust et la multiplicité des moi », *BIP*, n° 28, 1997, p. 117–125 ; Joshua Landy, *Philosophy as Fiction – Self, Deception, and Knowledge in Proust*, Oxford and New York : Oxford University Press, 2004, p. 91 et suiv.

nière intéressante, le narrateur attribue ces évocations du lieu à la mémoire du corps : « la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules » (I, 6). En effet pour le narrateur, les objets dans la chambre habituelle ne sont que « des annexes de [s]es organes, un agrandissement de [lui]-même » (II, 27). La chambre proustienne est donc une objectivation de ce que la psychanalyse appelle l'« image du corps²⁰⁾ », en assurant à l'habitant un sentiment de cohésion, de continuité interne, en le dispensant de se dire à chaque instant que son moi est périssable, et cela plus sûrement que l'image spéculaire qui peut parfois le trahir²¹⁾.

Le narrateur expose toute cette théorie surtout juste après le récit de la nuit d'arrivée à Balbec, où, privé de cette habitude grâce à laquelle la chambre comme le corps lui reste inconscient, il était obligé de penser à « cet ensemble de sensations qui est pour chacun de nous son corps conscient, sinon son corps matériel » (II, 27).

C'est notre attention qui met des objets dans une chambre, et l'habitude qui les en retire et nous y fait de la place. (*Ibid.*)

Dépouillé de ce corps imaginaire et inconscient, c'est « presque à l'intérieur de [s]on moi » que les odeurs viennent « pousser dans [s]es derniers retranchements son offensive » (II, 28). Alors c'est sa grand-mère qui lui a rendu

20) Voir Jean-Luc Graber, « Réflexions sur le double et l'identité spéculaire » (1987), in Jean-Luc Graber, *L'enfant, la parole et le soin*, Éditions Érès, 2004, p. 107–114 ; Patrick Delaroche, « Le corps, miroir de l'adolescent », *Figures de la psychanalyse 2*, 2004 (n° 10), p. 71–77.

21) L'habitude de la chambre lui sert d'un véritable corps, dans la mesure où « c'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession » (III, 153–154).

son identité :

N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir. Alors ma grand-mère entra ; et à l'expansion de mon cœur refoulé s'ouvrirent aussitôt des espaces infinis. (II, 28)

Elle était alors, dira plus tard le narrateur : « moi et plus que moi (le contenant qui est plus que le contenu et me l'apportait) » (III, 153). Une bonne chambre qui s'assimile avec son corps, c'est précisément une matérialisation symbolique de ce « contenant » que lui apporte l'être maternel. Le narrateur essaie de la recréer dans les pages qui suivent (II, 29–30), en racontant son souvenir de ces matinées pendant lesquelles il était souffrant. Il n'est séparé de sa grand-mère que par une mince cloison, à travers laquelle, en échangeant les fameux « trois coups » – langage avant le langage –, il peut communiquer avec elle, lui faire venir pour qu'elle lui donne du lait et le soigne. Elle entrouvre ensuite les persiennes, et lui raconte tout ce qu'elle voit dans le monde extérieur. Tout en restant dans sa chambre, l'enfant reçoit tout, de sa grand-mère, et par sa grand-mère : du lait, de la lumière et des mots. Ces interpénétrations du dehors et du dedans transforment la chambre en une véritable matrice où se construirait le moi d'un nourrisson.

L'enchaînement par la métaphore

Le « beau style » tel qu'il est décrit par le narrateur du *Temps retrouvé* (IV, 468), qui est la croisée de la métaphore et de la métonymie, donne rétrospectivement un certain ordre au temps vécu, qui est constituée de « mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes », « disposés sur toute la hauteur

de nos années pendant lesquelles nous n'avons cessé de changer », si bien que des souvenirs « d'années, de lieux, d'heures différentes » sont « incomparables les uns aux autres » (IV, 448–449), et par conséquent, une « composition » à l'œuvre à venir du narrateur. Mais comment réaliser une telle œuvre complexe ? Après ces échecs, la *Recherche* s'est finalement construite autour de la chambre obscure du dormeur, où celui-ci se souvient de plusieurs chambres où il s'est couché. La chambre acquiert alors un nouveau sens. C'est une métaphore de chacun de ces « vases », de ces moi fragmentaires qui composent notre personne, et qu'il faut sauver, par l'écriture, de l'oubli où ils se perdent les uns après les autres, pour pouvoir retrouver au-delà de la fragmentation une continuité profonde.