

Title	Proust dans sa chambre obscure : impression et fragmentation
Sub Title	暗い部屋のプルースト：印象と断片化
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2025
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.80 (2025. 3) ,p.31- 45
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20250331-0031

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 :

Impression et fragmentation

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⁾.

De nombreux lecteurs de *La Prisonnière* ont tendance à assimiler l'esthétique de Proust au romantisme ou à l'impressionnisme. On pourrait croire que Proust célèbre, comme les romantiques, la sensibilité en communion avec le monde, ou, comme les impressionnistes, la beauté fugace d'un instant. Pourtant, ces esthétiques du XIX^e siècle, dont le héros est en effet profondément marqué, sont destinées à être remises en question et poussées à leurs limites dans son œuvre.

En revanche, Proust annonçait un courant critique du XX^e siècle. En instaurant un acte critique par lequel « à travers la totalité d'une œuvre relue, on découvre rétrospectivement les fréquences significatives et les obsessions

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 ; « Proust dans sa chambre obscure : le lieu de remémoration », *Revue de Hiyoshi : Langue et littérature françaises*, Université Keio, n° 74, 2022 ; « Proust dans sa chambre obscure : l'abri de l'imagination », *Revue de Hiyoshi : Langue et littérature françaises*, Université Keio, n° 75, 2023.

révélatrices », il est devenu le précurseur de la critique thématique²⁾. L'esthétique proustienne repose sur l'idée qu'une œuvre d'art, et même le moi de l'artiste, n'atteignent leur pleine réalisation qu'à travers l'interprétation. Elle valorise les récurrences inconscientes entre les œuvres d'un artiste, issues des profondeurs de l'âme, plutôt que les harmonies délibérées, construites au sein d'une seule création. L'auteur, en tant que « citoyen d'une patrie inconnue » (III, 761³⁾), ne maîtrise pas totalement son œuvre, qui renferme un monde invisible, accessible uniquement par le lecteur. Alors, comment concevoir une théorie de la création ? Chez Proust, la mémoire involontaire agit comme un outil de réflexion : elle transforme l'artiste en un lecteur de lui-même, apte à déceler, dans une vie fragmentée, des lignes permanentes – comme un critique devant les œuvres d'un créateur –, et de préfigurer l'avenir de son art.

La réminiscence proustienne est donc liée à une philosophie de l'art du XX^e siècle, laquelle, bien que jamais clairement formulée, réside chez le narrateur de la *Recherche* en décalage avec les esthétiques du XIX^e siècle. Dès lors, il est essentiel de souligner cette tension et de mettre en lumière les contradictions qui traversent le texte, pour mieux saisir le parcours singulier de l'apprentissage du héros. Dans un article précédent, nous avons analysé comment les sensations naturelles décrites dans *La Prisonnière* stimulent les sens du héros – reclus dans sa chambre –, éveillant souvenirs et émotions enfouis, et mis en évidence à la fois une continuité et une rupture avec les esthétiques du XIX^e siècle⁴⁾. Le narrateur associe les variations de lumière ou

2) Voir Georges Poulet, « Une critique d'identification », in *Les Chemins Actuels de la Critique*, coll. 10/18, 1968

3) 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.

4) « Proust dans sa chambre obscure (2) : la chambre de *La Prisonnière* », art. cité.

de température à la vibration d'un « violon intérieur », une métaphore qui rappelle la harpe romantique en résonance avec les frissons de la nature. Cependant, cette résonance ne mène pas à une union avec le monde extérieur, mais à une remémoration : les souvenirs personnels éveillés permettent à l'habitant de redécouvrir des fragments oubliés de lui-même. Contrairement au romantisme, qui cherche dans la nature une vérité universelle, Proust fait de ces impressions un outil subjectif, destiné à reconstruire un moi individuel et intime. Nous poursuivons ici l'analyse de la chambre comme espace de médiation entre la sensation et la mémoire, en nous concentrant sur les doutes du héros dans *La Prisonnière* face à l'« impressionnisme » d'Elstir.

L'impressionnisme mis en doute

Parfois, l'habitant de la chambre prend plaisir à jouir de la beauté immédiate des impressions. De même que les Ballets russes ont créé, à travers « de simples jeux de lumière », des « bijoux plus somptueux et plus variés » que ceux pour lesquels un autre directeur de théâtre dépenserait des centaines de milliers de francs, le soleil matinal produit, sur le verre givré de sa salle de bain, une « décoration » d'une grâce incomparable (III, 521). En privilégiant ainsi la beauté pure et immédiate des phénomènes lumineux dès les premières pages de *La Prisonnière*, le narrateur semble assimiler ses expériences esthétiques dans la chambre à une forme d'impressionnisme. Toutefois, cette remarque est rapidement nuancée, et même légèrement contredite, par le passage qui suit. Le narrateur, observant ce même verre givré illuminé par le soleil, ajoute :

Le soleil tout à coup jaunissait cette mousseline de verre, la dorait et, découvrant doucement en moi un jeune homme plus ancien qu'avait caché longtemps l'habitude, me grisait de souvenirs, comme si j'eusse été en pleine nature devant des feuillages dorés [...]. (III, 521)

Ce n'est plus seulement la beauté intrinsèque de la « mousseline de verre » qui compte, mais la capacité de cet objet à raviver des souvenirs enfouis, à ressusciter une partie de lui-même qu'il croyait perdue. L'émotion esthétique naît ici non pas de la contemplation pure, mais de la résonance entre l'impression présente et un passé réactivé. La beauté n'est donc pas un absolu, mais un phénomène subjectif.

Quand il exalte cet effet d'éclairage des Ballets russes, dont la beauté surpasse celle des objets coûteux, le narrateur reste fidèle à l'« impressionnisme » qu'il a surtout appris des tableaux d'Elstir, et peut-être même davantage que le peintre lui-même : il est vrai que l'influence heureuse de celui-ci permet à son amie d'apprécier la beauté des vieilles pierres, mais le héros, lui, a voulu éviter, devant une église restaurée aux environs de Balbec, de tomber dans « ce fétichisme attaché à la valeur architecturale objective, sans tenir compte de la transfiguration de l'église au couchant » (III, 402–403). Dans *La Prisonnière*, il accuse toujours Elstir d'apprécier les monuments en les plaçant « hors de la lumière où ils sont dissous » et en examinant « en archéologue leur valeur intrinsèque » (III, 673).

Mais si le peintre est « un peu en contradiction avec son propre impressionnisme », le héros ne l'est pas moins, bien que pour une autre raison, lorsqu'il aime regarder le palais du Trocadéro « dont les tours en cou de girafe font penser à la chartreuse de Pavie » (*Ibid.*). Et cette remarque d'Albertine, devenue maintenant intelligente, l'émerveille d'autant plus qu'elle lui révèle, sans qu'il en ait conscience, la raison pour laquelle il admire ce monument :

Il m'a rappelé aussi, dominant comme cela sur son tertre, une reproduction de Mantegna que vous avez, je crois que c'est *Saint Sébastien*, où il y a au fond une ville en amphithéâtre et où on jurerait qu'il y a le Trocadéro. (III, 673)

Ici encore, les impressions sensorielles, loin d'être une fin en soi, fonctionnent comme un déclencheur du processus mémoriel et jouent le rôle de médiatrices entre le présent et le passé. Seulement, elles sont cette fois enrichies par des souvenirs et des associations qui ne sont plus personnelles, mais culturelles. Le Trocadéro devient ainsi un point d'ancrage pour les réminiscences artistiques du héros.

La critique adressée à Elstir rappelle celle que Proust a autrefois menée contre l'« idolâtrie » de John Ruskin, qui consiste à confondre la joie esthétique avec le plaisir d'érudition⁵⁾ (ce dernier a, en effet, inspiré la création du personnage du peintre impressionniste⁶⁾). Tout comme le héros de la *Recherche* s'écarte, sans le savoir, de l'impressionnisme d'Elstir, Proust lui-même s'éloigne de la leçon de son maître anglais. Car Ruskin recommande de distinguer la beauté intrinsèque des influences de l'association. Par « association accidentelle », il désigne la connexion involontaire entre des objets matériels et des souvenirs ou émotions. Cette association, selon le maître anglais, influence souvent notre jugement esthétique de manière subtile et durable, produisant ainsi des « fausses opinions sur la beauté ». Si Proust n'a pas suivi cette recommandation, en privilégiant, en tant que théoricien littéraire, le réseau de souvenirs et d'associations subjectives qui intègrent les expériences de la beauté, ce n'est certainement pas parce que la leçon ruskinienne soit fausse, mais parce qu'elle ne répond pas aux exigences esthétiques inconscientes et singulières qui l'habitent.

5) Voir sur ce point cet article de Yoshitaro Kunifusa : 國房吉太郎「ブルーストと印象主義『失われた時を求めて』における陽光の効果をめぐって」『フランス文学語学研究』第39号, 早稲田大学, 2020年, 6~9頁. Yoshitaro Kunifusa étudie la relation entre le thème solaire et la structure narrative chez Proust, mais ne voit pas la contradiction entre l'« impressionnisme » du héros et l'esthétique du narrateur.

6) 真屋和子『ブルースト的絵画空間』水声社, 2011年, とくに「第二章 ブルーストとターナー」参照.

Les réminiscences personnelles ou culturelles ne font pas qu'enrichir une impression. Elles offrent au héros l'occasion de s'interroger sur la validité des théories qu'il considère comme des orthodoxies du beau. La remémoration dans sa chambre n'est pas toujours une expérience heureuse, comme au début de *La Prisonnière*. Cette réclusion était douce pour lui parce que, comme le dit le narrateur dans *Albertine disparue* après la mort de son amie, « à l'appel de moments identiques » se succédait « la perpétuelle renaissance de moments anciens » (IV, 60). Mais maintenant, la vie a changé, et avec elle, la fonction de la chambre et du rayon :

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

Le rayon qui pénètre dans la chambre lui fait revoir la façade ensoleillée de l'église qu'il avait visitée avec Albertine aux environs de Balbec. De manière curieuse, tout en évoquant cette scène qui l'avait jadis conforté dans son impressionnisme, le narrateur semble révéler les limites de l'esthétique qu'il continuait de prôner jusqu'alors. D'ailleurs, pour lui, la beauté de l'impression résidait toujours dans celle de la surimpression, qui, grâce à d'« innombrables souvenirs indistincts » superposés, confère à l'impression actuelle « une sorte de volume », comme le dit le narrateur du *Contre Sainte-Beuve*⁷⁾.

7) Marcel Proust, *Essais*, éd. Antoine Compagnon, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2022, p. 752. Voir notre article : « Impression et surimpression :

Mais la douceur de la surimpression présuppose la circularité du temps et l'identité du moi. Elle s'efface dans le temps linéaire, où les êtres nous quittent, les instants se précipitent dans l'oubli, et où nous serons autres demain. Parfois, la réminiscence entrelace le temps linéaire et le temps circulaire. On revit alors les jours anciens, tout en éprouvant avec acuité qu'ils ne reviendront jamais. L'évocation dans la chambre obscure lui montre désormais que l'espace et le temps sont inépuisables, et qu'une grande partie de son amour pour Albertine, enfouie dans l'oubli, est vouée à être irrémédiablement perdue.

De la fragmentation à l'unité

Dans l'œuvre de Proust, la chambre incarne à la fois un refuge protecteur et un espace de création, à l'image de l'arche de Noé évoquée dans *Les Plaisirs et les jours*. Lieu d'intimité et de repli, elle permet au narrateur de surmonter l'angoisse du changement. Elle devient une extension du corps, où les souvenirs et les sensations s'entrelacent pour former une continuité fragile, souvent soutenue par des figures affectives comme la grand-mère⁸⁾.

Mais si l'image du corps doit être incarnée par les chambres et les êtres, qui se multiplient au gré des changements d'environnement, tout en symbolisant l'unité d'un moi en lui offrant un cadre stable et intime, elle tend, paradoxalement, à isoler ce moi abrité du reste de la vie. Les intermittences du cœur sont des réminiscences douloureuses qui exposent le sujet à la réalité temporelle, à la discontinuité de son identité et de sa mémoire. Dans ces moments, la mémoire involontaire met en scène une confrontation poignante entre le moi actuel et le moi ancien. Swann, par exemple, en écoutant la so-

notes sur le *Contre Sainte-Beuve* et la naissance du roman proustien », *Cahier d'études françaises*, Université Keio, n° 24, 2024.

8) Voir notre article : « Proust dans sa chambre obscure : l'abri de l'imagination », art. cité, p. 63–67.

nate de Vinteuil chez la marquise de Saint-Euverte, revit un bonheur passé et se découvre étranger à lui-même :

Et Swann aperçut, immobile en face de ce bonheur revécu, un malheureux qui lui fit pitié parce qu'il ne le reconnut pas tout de suite, si bien qu'il dut baisser les yeux pour qu'on ne vît pas qu'ils étaient pleins de larmes. C'était lui-même. (I, 341)

De même, dans *Sodome et Gomorrhe*, lorsqu'il retourne à l'hôtel de Balbec où il était arrivé autrefois avec sa grand-mère, le retour soudain du souvenir de la morte pousse le narrateur à décrire un moment où un moi ancien, longtemps effacé, refait surface :

Le moi que j'étais alors et qui avait disparu si longtemps, était de nouveau si près de moi. (III, 154)

Ces exemples illustrent la nature fragmentée de la vie intérieure, où chaque période correspond à une identité distincte, souvent imperméable à celles qui la suivent.

L'expérience de cette temporalité étrange conduit le narrateur à s'interroger sur la manière dont l'unité de l'âme humaine peut être représentée. Il propose, ici encore, une analogie avec le corps, qu'il compare à un vase renfermant notre spiritualité, nos souvenirs et nos émotions :

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)

Cependant, il remet en question cette image en soulignant que ces souvenirs et émotions, bien qu'enfermés en nous, résident souvent dans un domaine inconscient où ils restent inaccessibles et inutilisables. Refoulés par d'autres souvenirs ou sensations, ils empêchent toute simultanéité dans la conscience. Ici, le corps joue un rôle ambivalent. Certes il semble garantir une certaine unité en tant que contenant, surtout lorsqu'il est soutenu par un autre contenant plus sûr, tel que la chambre ou l'être maternel, mais cette unité s'avère illusoire. Le narrateur décrit les « séries différentes et parallèles » (III, 154) qui composent notre existence spirituelle. Bien qu'enfermées dans le corps, ces séries n'apparaissent jamais comme une totalité homogène.

La fragmentation impose une tâche exigeante : celle de recomposer le temps vécu dans sa totalité, encore privé de toute unité véritable. Comme le sentiment de perte doit lui-même être perdu, et que l'on vit en oubliant qu'on a oublié, c'est cette reminiscence douloureuse – les intermittences du cœur – qui marque le premier pas vers la reconstruction totale du temps vécu, laquelle se réalisera par le biais de l'écriture. C'est pourquoi le narrateur doit mettre en échec les notions esthétiques qu'il avait héritées du XIX^e siècle – qu'il s'agisse de la communion romantique avec le monde ou de l'impressionnisme –, qui se révèlent inadéquates face aux impératifs de sa quête. Les fondements profonds de sa littérature commencent alors à se révéler, quoique de manière encore vague. Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur trouvera une solution à cette question, par l'unification de ces fragments disparates dans une structure littéraire cohérente. L'écriture devient un moyen d'intégrer ces intermittences et de transcender la discontinuité. Le narrateur se décrit comme un « traducteur » de lui-même (IV, 469), capable de « lire à rebours » sa propre vie (IV, 475), pour y dégager une perspective qui ne peut s'éclairer qu'après coup. Loin d'être de simples ruptures, les intermittences du cœur deviennent le moteur d'une quête esthétique et existentielle. L'unité du moi n'est pas donnée, mais construite par l'écriture, non pas en effaçant la dis-

continuité, mais en lui donnant un sens.

« Ce n'était que des images »

Le véritable objectif de l'esthétique proustienne se manifeste souvent à travers les échecs des esthétiques anciennes. La métaphore du retable dispersé, évoquée dans les *Jeunes filles en fleurs*, en offre une illustration parfaite. Concluons notre article par son analyse.

Depuis a fenêtre de sa chambre d'hôtel à Balbec, le héros contemple les paysages marins qu'il décrit avec une richesse de détails visuels. Les scènes sont fréquemment comparées à des œuvres d'art : les vagues de la mer et leurs écumes sont évoquées comme les plumes dessinées par Pisanello ou comme les émaux blancs dans les verreries de Gallé ; Le ciel violet, teinté par la lumière du soir, évoque un tableau religieux suspendu au-dessus d'un autel, conférant une dimension mystique à la scène. Le narrateur fait varier les paysages du couchant comme autant de tableaux dans des expositions sans cesse renouvelées : une fois, le coucher de soleil lui évoque des estampes japonaises aux couleurs éclatantes et aux lignes précises, puis une toile impressionniste où les formes et couleurs se dissolvent dans une harmonie floue ; une autre fois, les nuages disposés dans le ciel ressemblent à une série d'« études de nuages », comme si un artiste contemporain les avait créés à différentes heures de la journée pour une collection ; une combinaison de gris et de rose dans le ciel lui rappelle les harmonies de couleurs dans les œuvres de Whistler. (II, 160–163).

Toutefois le narrateur affirme, en interrompant son énumération des œuvres imaginaires :

Mais souvent ce n'était, en effet, que des images ; j'oubliais que sous leur couleur se creusait le triste vide de la plage, parcouru par le vent inquiet du soir que j'avais si anxieusement ressenti à mon arrivée à Balbec

[...] (II, 161)

Il admet que son état d'esprit, perturbé par des préoccupations mondaines l'empêche de ressentir « des impressions vraiment profondes de beauté » (II, 162). Ainsi, il se décrit comme un spectateur superficiel, incapable d'aller au-delà de la surface des choses. Ces images ne sont pas seulement superficielles, mais aussi arbitraires. Il décrit le vol des martinets et des hirondelles sous sa fenêtre, qui agit comme un lien entre les paysages observés et la réalité qui les ancre :

[...] sans le miracle charmant de ce phénomène naturel et local qui rattachait à la réalité les paysages que j'avais devant les yeux, j'aurais pu croire qu'ils n'étaient qu'un choix, chaque jour renouvelé, de peintures qu'on montrait arbitrairement dans l'endroit où je me trouvais et sans qu'elles eussent de rapport nécessaire avec lui. (II, 162)

Ainsi, les oiseaux, par leur mouvement incessant, insufflent une vitalité aux paysages, empêchant qu'ils ne se réduisent à de simples représentations artistiques détachées du réel.

Adeptes du principe *ut pictura poesis*⁹⁾, le héros s'initie au métier d'écrivain en composant ces tableaux dans son imagination. Or ces tableaux prennent forme dans les instants où il se prépare à partir dîner avec Saint-Loup à Rivebelle, sur un fond psychologique imprégné de frivolité. Dans ce récit itératif, qui retrace une habitude ayant duré plusieurs semaines, Proust exprime avec une grande finesse les variations du temps et de la lumière ainsi que le progrès des saisons. C'est précisément cette réalité temporelle et subjective, propre à la littérature et extérieure aux descriptions élaborées du

9) Voir Nicolas Valazza, *Crise de plume et souveraineté du pinceau – Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Classiques Garnier, 2013.

jeune apprenti écrivain, qui confère une profondeur particulière à ces pages. Sans doute, en s'imaginant peintre, le héros tente inconsciemment de saisir une telle réalité, une telle profondeur. C'est pourquoi il a inclus, parmi ses images, la série d'« études de nuages » à l'instar de Claude Monet, ainsi que le retable à plusieurs panneaux accompagnant le tableau religieux : deux métaphores visant à exprimer une synthèse spatio-temporelle. Un autre point auquel le peintre imaginaire reste aveugle : l'intimité protectrice que revêt désormais sa chambre constitue une condition essentielle pour contempler la beauté des choses. Il ne se souvient plus de la tristesse qu'il avait ressentie à son arrivée à Balbec, dans cette chambre qui lui semblait alors si hostile.

L'image du retable semble incarner au mieux une synthèse spatio-temporelle, et apporter une réponse au problème de la fragmentation du moi¹⁰⁾ :

Bientôt les jours diminuèrent et au moment où j'entrais dans la chambre, le ciel violet [...] s'inclinait vers la mer sur la charnière de l'horizon comme un tableau religieux au-dessus du maître-autel, tandis que les parties différentes du couchant, exposées dans les glaces des bibliothèques basses en acajou qui couraient le long des murs et que je rapportais par la pensée à la merveilleuse peinture dont elles étaient détachées, semblaient comme ces scènes différentes que quelque maître ancien exécuta jadis pour une confrérie sur une châsse et dont on exhibe à côté les uns des autres dans une salle de musée les volets séparés que l'imagination seule du visiteur remet à leur place sur les prédelles du retable. (II, 160–161)

Ce passage évoque deux formes distinctes de l'œuvre d'art : le « retable dispersé », dont l'unité perdue ne peut être retrouvée que par l'imagination, et

10) Voir Georges Poulet, *L'Espace proustien*, coll. Tel, Gallimard, 1982, p.123–136.

la « châsse peinte », une œuvre unifiée en elle-même. Pourtant, Proust semble effacer la distinction entre ces deux formes, comme s'il insistait sur leur superposition¹¹⁾. Pourquoi cette confusion ?

Le thème de la « châsse » réapparaît dans *Le Côté de Guermantes*. Il s'inscrit dans une réflexion sur la généalogie, qui vient racheter la déception éprouvée par le héros lors de la soirée chez la duchesse de Guermantes. Les noms des familles aristocratiques sont d'abord comparés à un reliquaire, car ils renferment le sang noble de leurs ancêtres. Mais ils suggèrent également une forme d'œuvre d'art. Ainsi, le nom du prince Von dévoile au héros toute l'histoire de la vie de Marie-Christine d'Orléans, épouse de son oncle. C'est ici que l'on trouve une allusion à la « châsse » de sainte Ursule, exécutée par Memling :

Quelquefois ce n'était pas une simple relique que je voyais. [...] Alors je contemplai toute une châsse pareille à celles que peignaient Carpaccio ou Memling. (II, 825)¹²⁾

11) Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur reprend l'image du retable en se remémorant le nombre de personnes rencontrées au cours de sa vie, leur diversité et les fils entrelacés qui finissent par les relier : « Ainsi un amateur d'art à qui on montre le volet d'un retable se rappelle dans quelle église, dans quels musées, dans quelle collection particulière les autres sont dispersés [...] ; il peut reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier. » (IV, 551). Ici, l'ambiguïté entre châsse et retable disparaît : seule la mémoire du narrateur confère une unité à l'image.

12) Voir aussi la version ancienne de *Le Côté de Guermantes*, qui reste en état manuscrit, où il est évident que Proust pense aux deux œuvres contemporaines, de Carpaccio et de Memling, qui s'inspirent de la même histoire trouvant son origine dans *La Légende dorée* : « Aussitôt le nom du prince devient pour moi plus qu'un simple reliquaire, un autel portatif, une véritable châsse que ma mémoire peignit d'autant de scènes que faisaient [un blanc] Carpaccio ou Memling quand les confréries saintes de [un blanc] de Bruges ou de Venise leur demandaient de peindre la vie de sainte Ursule ou de [un blanc]. » (Esq.

Ainsi la généalogie le conduit vers l'art, et les noms, « en s'ordonnant », « en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux », lui laissent entrevoir une unité profonde (II, 826). La châsse peinte – série d'images et reliquaire, trace tangible du passé – constitue une métaphore idéale pour représenter le corps d'un noble : réceptacle d'une histoire figurée en images et partie intégrante de l'histoire elle-même.

Dans le passage des *Jeunes filles en fleurs*, Proust brouille délibérément les frontières entre le retable dispersé et la châsse peinte, afin d'ancrer les images en série dans la réalité temporelle. D'ailleurs comme le remarque Christian Robin¹³), cette maison que le héros aperçoit par une fenêtre du couloir, au-delà de la colline contre laquelle est adossé l'hôtel, évoque avec clarté la châsse de Memling¹⁴) :

[...] une maison posée à quelque distance mais à laquelle la perspective et la lumière du soir en lui conservant son volume donnaient une ciselure précieuse et un écrin de velours, comme à une de ces architectures en miniature, petit temple ou petite chapelle d'orfèvrerie et d'émaux qui servent de reliquaires et qu'on n'expose qu'à de rares jours à la vénération des fidèles. (II, 160)

XXXII du *Côté de Guermantes*, RTP., t. II, p. 1274) Hans Memling a exécuté la châsse de sainte Ursule pour l'hôpital Saint-Jean de Bruges, et non pour une quelconque confrérie, entre 1489 et 1492. *La Légende de sainte Ursule*, que Proust connaissait bien à travers la lecture de Ruskin et sa visite de la Galerie de l'Académie des beaux-arts de Venise en 1900, n'est évidemment pas peinte sur une « châsse », mais sur des toiles, réalisées pour la confrérie vénitienne de la Scuola di Sant'Orsola entre 1490 et 1496.

13) Christian Robin, « Le retable de la cathédrale », *Études proustiennes III, Cahiers Marcel Proust*, n° 9, Gallimard, 1979, p.67–93.

14) En effet, jusqu'au XIX^e siècle, la châsse n'était montrée qu'à l'occasion de certains jours de fête.

Si le retable symbolise la perception et la mise en ordre du monde, la chasse fixe cette perspective dans le tissu de la mémoire. Pour notre écrivain, la chasse est sans doute un retable replié. Celle de Memling, qui se caractérise par sa structure architecturale, constitue un modèle particulièrement pertinent, puisque le moi observateur est incarné chez Proust par l'image de la chambre. Cette demeure mise à distance rappelle, quoique très modestement, la maison de Gustave Moreau, transformée en musée après la mort de l'artiste, tout en abritant la vision de ce dernier. Elle éclaire aussi la manière dont un fragment du moi s'intègre dans l'univers romanesque proustien, où la totalité de la vie ne se présente pas dans une perspective unique, mais dans un dialogue entre plusieurs perspectives.