

Espace fermé, espace ouvert : Proust à la recherche du familier

Sanda Badescu

Numéro 122, 2022

L'espace à travers l'imaginaire littéraire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1101618ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1101618ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (imprimé)

2562-8704 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Badescu, S. (2022). Espace fermé, espace ouvert : Proust à la recherche du familier. *Dalhousie French Studies*, (122), 21–30.
<https://doi.org/10.7202/1101618ar>

Résumé de l'article

L'espace limité de la chambre acquiert des valeurs particulières chez Proust. L'œuvre *A la recherche du temps perdu* est bâtie sur de nombreuses oppositions qui s'expriment entre autres au niveau de l'espace: aussi, le romancier révèle-t-il comment la chambre peut être soit menaçante, soit accueillante, selon l'imagination qui y est investie. C'est ainsi que la chambre à coucher du narrateur enfant, bienveillante, peut devenir un supplice lorsque la nuit tombe et il doit se retrouver seul, et que la chambre d'hôtel, menaçante et inquiétante, peut se muer en espace tranquille et rassurant grâce à l'intervention du personnage féminin, à savoir la grand-mère. La dualité des deux côtés, familier et étranger, renferme une antithèse mais aussi une complémentarité qui s'avèrent fondamentales dans l'initiation et l'expérience du futur écrivain.

Espace fermé, espace ouvert : Proust à la recherche du familier

Sanda Badescu

Dans son œuvre *À la recherche du temps perdu*, Marcel Proust navigue à travers plusieurs éléments en opposition tels que dedans/dehors, habitude/hasard, recueillement/souffrance. Cette opposition s'opère subtilement au niveau de la chambre. La chambre, petite ou grande, chambre à coucher ou chambre d'hôtel, constitue un sujet de préférence dans son roman. L'auteur semble porter une attention particulière à l'espace clos, limité et abrité, qui peut avoir des pouvoirs illimités grâce à l'imagination. Deux chambres essentielles qui expriment ces qualités en opposition sont évoquées, à savoir la chambre de Combray et la chambre de Balbec. À partir de la symbolique de ces espaces¹, nous détacherons des valeurs opposées et nécessaires, fondamentales pour l'écriture de l'ingénieux romancier qu'est Proust.

La chambre à coucher de Combray

Évoquée dès le début de *À la recherche*, la chambre constitue une des pierres angulaires dans la construction de l'œuvre. Le narrateur se réveillant en pleine nuit ne peut pas tout de suite reconnaître l'endroit où il se trouve, il perd les repères spatiaux et temporels : « ...quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années » (I. 6)². Le narrateur veut dissiper cet état de confusion qui imprime une angoisse première, comme celle d'un animal ou d'un homme des cavernes (I.5), angoisse qui trouve son écho sous le nom de *unheimlich* (inquiétante étrangeté) chez Freud. L'idée freudienne d'étrangeté appliquée à l'espace offre une explication qui tient d'une part de la linguistique et d'autre part d'une multitude d'exemples littéraires. Du point de vue linguistique, nous observons que le mot allemand *heimlich* (familier, domestique) dérivé de *heim* (à la maison, chez soi) se retrouve dans sa négation, *unheimlich*, et s'efface dans la traduction en français; le mot employé d'habitude « étrange » renvoie à tout ce qui ne serait pas familier. Le contraste exploré s'applique ainsi : d'un côté, l'étrange désoriente (Freud 216), dépayse et désempare; de l'autre côté, le familier oriente, rassure et tranquillise.

La chambre que le narrateur enfant occupe à Combray est sa chambre à lui, endroit familier, c'est-à-dire rempli de moi, et contient des objets déjà apprivoisés, qui font une place au moi. La familiarité est liée à l'habitude, et par conséquent tout élément qui perturbe l'habitude confère à l'espace de nouveaux traits menaçants ou angoissants. Un premier élément est extérieur, la transformation de la chambre lorsque les images de la lanterne magique y sont projetées, et un deuxième élément est plutôt intérieur, la solitude imposée pour la nuit, loin de la mère ou de la grand-mère. Lorsque la chambre à coucher est éclairée par la lanterne magique, elle devient non reconnaissable :

Mais ma tristesse n'en était qu'accrue, parce que rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m'était devenue supportable. Maintenant je ne la connaissais plus et j'y étais inquiet, comme dans une chambre d'hôtel ou de chalet, où je fusse arrivé pour la première fois en descendant du chemin de fer. (I. 9)

1 La symbolique de la chambre a été étudiée par les critiques, voir par exemple, le parallélisme entre Proust et Barthes dans la figure de la « chambre claire » (Éric Marty 130).

2 Toutes les références à Proust viennent de l'édition de la Pléiade ; le numéro du tome et le numéro de la page seront indiqués dorénavant.

La chambre connue, habituelle, qui est sa chambre à coucher, devient insupportable à cause de la lumière multicolore qui s'avère magique mais en même temps inaccoutumée. La comparaison de la dernière phrase insère déjà le lien entre la chambre méconnaissable, remplie du malaise suscité par les images mérovingiennes projetées sur les murs, et la chambre d'hôtel où il se retrouvera pour la première fois après la descente du train (au moment où il ira au Grand-Hôtel de Balbec, comme nous le verrons plus tard). Le moi se sent menacé:

Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé merovingien et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens. Mais je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne plus faire attention à elle qu'à lui-même. L'influence anesthésiante de l'habitude ayant cessé, je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes. (I.10)

L'espace étant rempli de moi, l'attention est annulée. L'habitude a un effet d'anesthétique, de médicament qui le rend moins sensible à la douleur. Une fois le médicament enlevé, la douleur repart avec toute sa force. Une fois que la lanterne magique disparaît, l'espace regagne son apparence habituelle, la crise est dépassée et la paix se réinstalle.

Le deuxième élément qui transforme son espace est la solitude à laquelle le narrateur doit faire face une fois que la nuit arrive. Là, même dépourvue de la lanterne magique perturbatrice, la chambre peut devenir une source d'angoisse lorsqu'il doit se coucher le soir. Comme le réveil en pleine nuit jette le narrateur dans la détresse tant qu'il ne peut pas reconnaître la chambre et implicitement le moment où il se réveille, se retrouver seul dans l'obscurité de sa chambre induit un état d'inquiétude extrême. Complètement consciente du caractère nerveux et sensible de son enfant, la mère veut non seulement le protéger, la tâche de tout parent par excellence, mais aussi l'endurcir, le rendre plus résistant aux menaces des surexcitations, pour qu'il puisse, avec le temps, dominer tout seul ses anxiétés. Elle choisit, par conséquent, à appliquer un rituel, le rituel du coucher, qui consiste dans un baiser (un seul) accordé à l'enfant avant que celui-ci s'endorme.

La simple chambre telle que nous la voyons faisant partie d'un bâtiment ou d'une maison ne peut pas constituer implicitement une demeure. Selon Lévinas, la maison doit dépasser le statut de bâtiment qui isole et atteindre un deuxième niveau, plus profond, qui permette le recueillement: « l'isolement ne suscite pas magiquement ou chimiquement le recueillement » (Lévinas 163). L'espace concret, objectif, doit acquérir une signification de demeure, à partir du recueillement. Lévinas le dit : magiquement ; le recueillement tient du magique dans le sens qu'il ne peut pas être initié par un espace concret. Demeurer est par conséquent associé au recueillement, à un aller vers soi et une retraite chez soi qui correspondrait à un accueil humain, à une hospitalité (Lévinas 166). Pour ainsi dire, un autre genre de qualités est requis, notamment une chaleur et une douceur (164), qui vient, dans le cas du narrateur, de la présence de la mère.

L'enfant narrateur de *À la recherche* a déjà beaucoup de peine à apprivoiser les démons de la nuit et de la solitude même quand il reçoit le baiser tant attendu. Une disruption du rituel entraîne nécessairement une crise plus importante. La visite de M. Swann est un événement à l'occasion duquel le rituel du coucher est troublé. Quand il y a de la visite qui se prolonge le soir, il arrive souvent que l'enfant ne reçoive pas le baiser comme d'habitude :

Je dinais avant tout le monde et je venais ensuite m'asseoir à table, jusqu'à huit heures où il était convenu que je devais monter : ce baiser précieux et fragile que maman me confiait d'habitude dans mon lit au moment de m'endormir il me fallait le transporter de la salle à manger dans ma chambre et le garder pendant tout le temps que je me déshabillais, sans que se brisât sa douceur, sans que se

répandît et s'évaporât sa vertu volatile et, justement ces soirs-là où j'aurais besoin de le recevoir avec plus de précaution, il fallait que je le prisse, que je le dérobasse brusquement, publiquement, sans même avoir le temps et la liberté d'esprit nécessaires pour porter à ce que je faisais cette attention des maniaques qui s'efforcent de ne pas penser à autre chose pendant qu'ils ferment une porte, pour pouvoir, quand l'incertitude maladive leur revient, lui opposer victorieusement le souvenir du moment où ils l'ont fermée. (I.23)

Les qualités de ce baiser, précieux, fragile et volatile, deviennent encore plus importantes et même obsessionnelles. D'où la violence de la réaction de l'enfant lorsque le père, par un coup de tête, lui enlève complètement ce baiser : « "Oui, allons, va te coucher." Je voulus embrasser maman, à cet instant on entendit la cloche du dîner. "Mais non, voyons, laisse ta mère, vous vous êtes assez dit bonsoir comme cela, ces manifestations sont ridicules. Allons, monte!" Et il me fallut partir... » (I.27).

Dans son chemin vers la chambre, l'enfant sent que les objets familiers de la maison deviennent, à ce moment, odieux. L'escalier « détesté » exhale une odeur de vernis liée à jamais à la sensation de tourment : « mon chagrin de monter dans ma chambre entraînait en moi d'une façon infiniment plus rapide, presque instantanée, à la fois insidieuse et brusque, par l'inhalation – beaucoup plus toxique que la pénétration morale – de l'odeur de vernis particulière à cet escalier » (I.28). Le malaise provoqué par cette odeur toxique se prolonge jusque dans sa chambre où il faut se préparer pour la nuit. Il précise : « Une fois dans ma chambre il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit » (I. 28). Le rituel du coucher se transforme en rituel d'enterrement qui culmine par le geste de dérouler les couvertures, qui rappelle sans doute l'acte de creuser, et par sa chemise de nuit associée au linceul. La métaphore de la mort indique que son état anxieux atteint son paroxysme. Dans ce moment devenu absolument insupportable, l'enfant doit inventer une issue, un échappement. Comment pourra-t-il récupérer la qualité familière de son espace pour retrouver le recueillement nécessaire? Il tentera de faire revenir sa mère. Et ce soir-là, contre les attentes envisagées ou imaginées, la mère passera la nuit dans la chambre de l'enfant à lire un livre de George Sand en transformant ainsi la chambre inquiétante en chambre familière et accueillante³.

La chambre d'hôtel à Balbec

Dans ce voyage à Balbec, le narrateur découvre la chambre étrangère proprement dite⁴. À ce moment-là, le narrateur n'est plus enfant comme à Combray, mais il n'est pas exactement encore adulte. Par conséquent, l'angoisse d'être séparé de sa mère persiste et il se laisse difficilement convaincre de prendre le train accompagné par la grand-mère. Cependant, ce premier voyage du narrateur est un voyage imaginé maintes fois en préalable par les suggestions et les descriptions de Swann (à propos de l'église par exemple). Malgré les rêves formés dans l'esprit du jeune à propos de la beauté artistique de l'endroit exotique appelé Balbec, l'idée de changer de place suscite un état d'anxiété accru. Tant que le voyage se passe seulement dans son imagination, aucun rejet n'est senti car le corps ne réagit pas encore à cette pensée (II.6). Au moment où il se rend effectivement à la gare, celle-ci devient un lieu merveilleux et tragique en même temps :

3 Les trois voix entremêlées dans ce livre, « tendues les unes vers les autres, traversant les âges, pour aboutir à cette lecture nocturne à l'enfant alité, dans une chambre où se mêle le souffle de plusieurs instances maternelles : George Sand, la grand-mère, la mère », arrivent à symboliser « l'espace même où la magie de l'histoire opère » (Grauby 153-15).

4 L'inspiration de Proust pour cet hôtel pourrait venir du Grand Hôtel de Cabourg où il séjourne entre 1907 et 1914. La chambre qu'il a occupée est devenue musée.

Malheureusement ces lieux merveilleux, que sont les gares, d'où l'on part pour une destination éloignée, sont aussi des lieux tragiques, car si le miracle s'y accomplit grâce auquel les pays qui n'avaient encore d'existence que dans notre pensée vont être ceux au milieu desquels nous vivrons, pour cette raison même il faut renoncer, au sortir de la salle d'attente, à retrouver tout à l'heure la chambre familière où l'on était il y a un instant encore. Il faut laisser toute espérance de rentrer coucher chez soi, une fois qu'on s'est décidé à pénétrer dans l'ancre empesté par où l'on accède au mystère, dans un de ces grands ateliers vitrés, comme celui de Saint-Lazare où j'allai chercher le train de Balbec [...]. (II.6)

Avant même d'arriver à Balbec, le narrateur vit l'expérience effrayante de la gare, le point de départ de tous les trains. C'est déjà ici, dans cet espace, qu'il doit renoncer à toute idée de tranquillité familière parce qu'il sait que le train l'emmène vers l'inconnu. La gare est miraculeuse dans le sens qu'elle facilite un accès vers un espace éloigné, imaginé auparavant mais aussi tragique. L'atelier vitré est « l'un de ces immenses ciels crus et gros de menaces amoncelés de drame, pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix » (II.6). Le rapprochement que Proust fait entre le voyage et l'érection de la Croix exprime non seulement la gravité du départ parce que pour lui, quitter le cocon confortable de sa demeure est un geste de terrible violence, mais suscite aussi l'idée de création.⁵

Lorsque le narrateur gagne sa chambre d'hôtel, l'angoisse d'être seul dans cet espace nouveau l'envahit :

J'aurais voulu au moins m'étendre un instant sur le lit, mais à quoi bon puisque je n'aurais pu y faire trouver de repos à cet ensemble de sensations qui est pour chacun de nous son corps conscient, sinon son corps matériel, et puisque les objets inconnus qui l'encerclaient, en le forçant à mettre ses perceptions sur le pied permanent d'une défensive vigilante, auraient maintenu mes regards, mon ouïe, tous mes sens, dans une position aussi réduite et inconfortable (même si j'avais allongé mes jambes) que celles du cardinal La Balue dans la cage où il ne pouvait ni se tenir debout ni s'asseoir. 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. (II.27)

Les sensations corporelles se multiplient dans la chambre de Balbec : son regard, son ouïe, la position de son corps et de ses jambes, sont tous ébranlés. Comme dans l'escalier à Combray où l'odeur déplaisante du vernis le faisait réagir, de la même façon tous les sens du narrateur sont mis en alerte parce qu'il perd le *chez soi*, espace justement rempli de soi qui est une extension du moi : « Je levais à tout moment mes regards— que les objets de ma chambre à Paris ne gênaient pas plus que ne faisaient mes propres prunelles, car ils n'étaient plus que des annexes de mes organes, un agrandissement de moi-même [...] » (II.27). Pour être familière, la chambre doit donc être incorporée, entrer donc dans le corps pour en faire partie. Si le familier, voire le même, le rassure, à son opposé, le différent, ici la chambre d'hôtel, se montre hostile et remplie d'objets menaçants :

De la place, il n'y en avait pas pour moi dans ma chambre de Balbec (mienne du nom seulement), elle était pleine de choses qui ne me connaissaient pas, me rendirent le coup d'œil méfiant que je leur jetai et sans tenir aucun compte de mon existence, témoignèrent que je dérangeais le train-train de la leur. (II.27)

5 Dans *Carnet de 1908*, Proust associe le travail de création à celui de procréation. Il indique que « le travail nous rend un peu mère » et il doute d'avoir assez de forces « pour enfanter », acte merveilleux et atroce en même temps (voir Edward Bizub, *Faux pas sur les pavés*, p.417).

La personnification vivace des objets et leur association à des personnes inconnues et méfiantes intensifient le caractère agressif et même offensif de l'espace. Ces nouveaux objets-personnes participent à la désorientation du narrateur et rappellent sans doute l'inquiétante étrangeté freudienne, le sentiment d'être perdu et de manquer de repères (Freud 216). Engloutie par les objets malveillants, la chambre rétrécit au point de l'étouffer : la grande pendule parle une « langue inconnue », les rideaux violets semblent hausser les épaules, les bibliothèques à vitrines courant au long du mur tourmentent le narrateur au point de le rendre malade (II. 27). « 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 » (II.28). Une nouvelle évocation de la mort attire, comme par magie, l'arrivée providentielle de la grand-mère : « Alors ma grand-mère entra ; et à l'expansion de mon cœur refoulé s'ouvrirent aussitôt des espaces infinis » (II.28).

Douée d'un pouvoir merveilleux, la grand-mère non seulement le console et réduit son anxiété, mais elle élabore un plan pour que le petit-fils arrive à maîtriser son nouvel environnement. Elle explique que sa chambre à elle est juste à côté et ajoute : « Et surtout ne manque pas de frapper au mur si tu as besoin de quelque chose cette nuit, dit-elle, mon lit est adossé au tien, la cloison est très mince » (II.29). Le narrateur doit ainsi imaginer les deux lits, le sien et celui de la grand-mère qui sont l'un à côté de l'autre séparés seulement par une mince cloison. Les petits coups doux dans la cloison ont l'effet d'apaiser le désarroi de l'adolescent. La grand-mère pourrait ne pas être présente effectivement dans la chambre du narrateur, mais il imaginera qu'elle n'est pas loin et qu'il peut la rejoindre à tout moment.⁶

Aussi, la chambre d'hôtel doit-elle être soumise au rituel comme la chambre de Combray. Pour pouvoir transformer cette chambre, ce sera le tour de la grand-mère qui interviendra, comme dans l'autre maison c'était celui de la mère, et qui assurera ce rituel. À part les petits coups qui marquent la réponse prompte de la grand-mère, le matin est marqué par tous ses gestes et paroles qui constituent une nouvelle coutume : elle ouvre les persiennes, dit l'heure et le temps qu'il fait, signale la présence de la brume sur la mer et indique si la boulangerie est ouverte (II.30). Ce n'est pas le geste banal ou l'information comme tels qui sont essentiels ici, mais la forme sous laquelle ils sont transmis. La présence et la voix de la grand-mère ainsi que la répétition de l'acte sont essentielles. Le moment où la grand-mère fait son apparition est « un doux instant matinal » qui s'ouvre « comme une symphonie par le dialogue rythmé de mes trois coups auquel la cloison pénétrée de tendresse et de joie, devenue harmonieuse, immatérielle, chantant comme les anges, répondait par les trois autres coups, ardemment attendus » (II.30). La cloison s'imprègne de tous les sentiments bénéfiques que la grand-mère dégage. Elle est pleine de tendresse et de joie, mais aussi immatérielle dans le sens que sa présence concrète d'objet limitant s'est vaporisée. Le rythme des petits coups donne le ton de toute une musique, une symphonie matinale auréolée d'un sentiment quasi religieux puisque la cloison chante « comme les anges ».

Nous constatons que dans les deux cas, la chambre à Combray et la chambre à Balbec, un autre personnage intervient pour domestiquer l'espace du jeune narrateur et pour permettre ce que Lévinas appelle « recueillement » : « Il faut pour que l'intimité du recueillement puisse se produire dans l'œcuménie de l'être que la présence d'Autrui ne se révèle pas seulement dans le visage qui perce sa propre image plastique, mais qu'elle se

6 Rappelons que ce lien tissé entre le garçon et la grand-mère est perturbé lors de ce séjour puisque c'est ici que le narrateur tombera amoureux des jeunes filles de Balbec. L'imagination mise en marche serait au moins dans deux instances différentes : elle aide le jeune à trouver sa paix mais elle couronnera aussi l'objet convoité d'une auréole, comme Schopenhauer l'explique (Schopenhauer 1966, 1308). Concernant les liens entre Schopenhauer et Proust, voir « Between Sleep and Waking: Montaigne, Keats and Proust » de Jeremy Lane et « Regards sur l'interprétation » d'Anne Henry.

révèle, simultanément avec cette présence, dans sa retraite et son absence » (Lévinas 165-166). L'Autrui dont la présence est discrètement une absence et à partir de laquelle « s'accomplit l'accueil hospitalier par excellence qui décrit le champ de l'intimité, est la Femme »⁷. La Femme qui n'est pas nécessairement une femme, suggère une certaine caractéristique du féminin, une douceur qui, chez Proust, est incarnée dans les personnages de la mère et de la grand-mère. Cette douceur permet le recueillement de l'enfant, ce retour vers soi, dans l'espace de la chambre. Le regard de cet Autrui accueillant n'est pas le *vous* du visage qui se révèle dans une dimension de hauteur, mais précisément le *tu* de la familiarité (Lévinas 166). Le regard familial de la mère et de la grand-mère enveloppe l'esprit du narrateur et il est le seul qui permette une entente implicite, dans la douceur.

Éviter l'inconnu : tante Léonie

La peur de la chambre étrangère chez Proust fait partie presque d'un instinct de conservation naturellement humain. Il est difficile de ne pas remarquer comment le romancier transmet ce désir caché d'échapper à cette peur de l'inconnu, non seulement au narrateur mais aussi à un personnage qui lui ressemble curieusement, tante Léonie. La neurasthénie de la tante se traduit dans la croyance qu'elle ne peut être touchée par le factuel (Cozea 132) et là son attitude rejoint celle du narrateur, les deux déterminées par des croyances (c'est-à-dire l'imagination) qui s'opposent à l'expérience ou ce que Proust appelle les faits (Cozea 131).

Occuper un seul espace, sa chambre, espace qu'elle commande et domine, est le moyen par lequel tante Léonie veut échapper au danger de la surprise ou de l'interruption. Concrètement, son royaume est restreint à quelques mètres carrés, cependant son imagination s'étend au-delà de ces limites. Elle ne sort plus pour se promener dans son village depuis une longue période, en revanche le peu de visites, attentivement sélectionnées qu'elle reçoit, lui apportent un minimum de nouvelles. L'autre moitié de ses sources informatives lui viennent de ses observations qu'elle fait en regardant par la fenêtre. De cette manière, tante Léonie, sans « expérience » ou « sans faits » et grâce à ses « croyances », peut imaginer et englober dans sa perspective la vie du village.

Le minimum d'information qui lui est fourni comporte pourtant ses risques. Elle sera alarmée à l'extrême de voir Madame Goupil accompagnée par une fillette inconnue. Bien sûr, nous comprenons que dans son cas, connaître ne signifie pas nécessairement connaître personnellement, mais connaître un détail à propos de cette personne, plus précisément un lien avec la communauté villageoise. Sa cuisinière Françoise, qui essaie fort de ne pas troubler ou agiter tante Léonie, lui fournit des explications immédiates : « Mais ça sera la fille à M. Lupin » (I.55). Au cas où l'explication serait plausible, elle créera l'effet attendu : l'inconnu inquiétant se transforme en « connu ». C'est pourquoi le narrateur enfant doit se surveiller lorsqu'il raconte sa journée à tante Léonie. En mentionnant que son père a rencontré un inconnu, il alerte la tante, qui, tout émue, interpellera le père. La tranquillisation doit s'opérer immédiatement.

[...] à Combray, une personne « qu'on ne connaissait point » était un être aussi peu croyable qu'un dieu de la mythologie, et de fait on ne se souvenait pas que, chaque fois que s'était produite, dans la rue de Saint-Esprit ou sur la place, une de ces apparitions stupéfiantes, des recherches bien conduites n'eussent pas fini par réduire le personnage fabuleux aux proportions d'une « personne qu'on connaissait ». (I.56)

La manière de tante Léonie d'apprivoiser la créature mythique incroyable et stupéfiante est de la rendre connue, de l'intégrer dans le réseau humain local avec lequel il faut que

7 Lévinas précise que ce n'est pas l'être féminin qui incarne le mystère félin mis en avant par Baudelaire qui assure l'accueil, mais la Femme incarnant la bonté et la bienveillance (voir 167).

l'apparition ait des liens. Le rituel qu'elle exerce est le même que le rituel appliqué à tout son environnement : l'horaire extrêmement stricte et ses manies sont autant d'applications de cette méthode répétitive, qui apprivoisent tout élément différent, inhabituel ou inconnu.

Familier et caché

La chambre familière peut comporter d'autres traits qui ne résultent pas automatiquement de son statut familial. Dans un court passage situé dans Combray, le narrateur évoque une chambre exiguë située dans la partie la plus haute de la maison. Lorsqu'il est fâché ou triste, il s'y réfugie :

Mais dès que j'entendais : « Bathilde, viens donc empêcher ton mari de boire du cognac ! » déjà homme par la lâcheté, je faisais ce que nous faisons tous, une fois que nous sommes grands, quand il y a devant nous des souffrances et des injustices : je ne voulais pas les voir; je montais sangloter tout en haut de la maison côté de la salle d'études, sous les toits, dans une petite pièce, sentant l'iris, et que parfumait aussi un cassis sauvage poussé au-dehors entre les pierres de la muraille et qui passait une branche de fleurs par la fenêtre entrouverte. (I.12)

La petite chambre parfumée à l'iris et au cassis sauvage est employée pour éviter la souffrance, la vue de la souffrance, une lâcheté qui le pousse à s'isoler. L'odorat est un des sens fort sollicités lorsque le narrateur subit une expérience particulière, c'est un sens tout aussi essentiel que la vue ou l'ouïe. L'odeur de ces plantes est agréable, certes, ce qui contribue à la connotation de cette chambre qui devient lieu de refuge, lieu rassurant.

Cet espace exigu est non seulement un endroit pour se protéger de la souffrance (provoquée par la douleur de la grand-mère qui voit son mari boire du cognac) mais aussi pour se cacher, pour pleurer et rêver. La petite chambre, la seule qui lui « fut permis de fermer à clé » (I.12), incarnant l'espace intérieur, intime et par conséquent, secret, suggère le deuxième sens du mot *heimlich*. Selon Freud, le *heimlich* dévoile deux facettes qui, sans être en parfaite opposition, sont fort différentes : le familier et le caché (246). Le narrateur prend en considération les deux sens en même temps puisque sa chambre le protège du monde du dehors, c'est certain, mais le cache aussi lorsqu'il ne veut pas être vu ou entendu, où la lecture, la rêverie et les larmes sont permises. La petite chambre est familière et en même temps elle cache quelque chose qui ne devrait pas être vu ou révélé⁸. Le même caractère double de la chambre, à savoir la tranquillité du familier et l'intime et aussi le secret, est suggéré aussi dans la chambre à Combray. La nuit où la mère lit le livre de Georges Sand est un moment exceptionnel, une occasion jamais répétable car permise ni par le père ni par la mère. Le narrateur suggère que cette situation est arrivée mais on ne va plus jamais en parler.⁹

Pour le narrateur proustien, l'effroi de coucher dans une chambre inconnue est « la forme la plus humble, obscure, organique, presque inconsciente, de ce grand refus désespéré qu'opposent les choses qui constituent le meilleur de notre vie présente à ce que nous revêtions mentalement de notre acceptation la formule d'un avenir où elles ne figurent pas » (II.30-31). Le futur inconnu associé à la solitude la plus totale renvoie à la mort, l'idée la plus sinistre et cette mort n'est pas seulement sa propre mort mais aussi l'idée que ses parents mourraient un jour (II.31). La seule solution à l'effroi est l'habitude. La seule survie, pour un temps limité pourtant, face à la mort et à la souffrance causée par la perte d'un être cher (II.32). L'habitude et l'inconnu qui se font ressentir à travers la chambre,

8 L'espace intime qui sert à se cacher nous fait penser à la forme symbolique, en miniature, qu'il prend dans le voile chez les deux personnages féminins accueillants. À deux moments distincts, la mère et la grand-mère se couvrent le visage d'un voile pour cacher des larmes, une souffrance, dans le but d'épargner le narrateur.

9 Voir Kristeva sur la connotation interdite du moment partagé entre le narrateur enfant et sa mère à Combray dans *Proust et le temps sensible*.

espace plus ou moins limité, se manifestent sensiblement dans l'opposition opérée chez les personnages de la mère (grand-mère) et du père. Nous avons compris dès le début de la scène du coucher, qui figure au tout début de *À la recherche*, que la mère a une opinion très ferme concernant les règlements de la maison et ceux concernant son fils :

Quelques fois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait la porte pour partir, je voulais la rappeler lui dire « embrasse-moi une fois encore », mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaça mon père qui trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m'en faire perdre le besoin, l'habitude, bien loin de me laisser prendre celle de lui demander, quand elle était déjà sur le pas de la porte, un baiser de plus. (I.13)

La mère est prête à lui concéder des petites choses pour l'aider à maîtriser sa tristesse et ainsi l'entraîner à ne plus avoir besoin de tous ces rituels dans le futur, tandis que le père trouve « ces rites absurdes », puisqu'il n'a pas de tels « principes » (I. 35-36). Par conséquent, le rituel ne dit rien au père, et il secoue, sur un coup de tête, l'habitude si durement bâtie par la mère avec le concours de l'enfant. La soirée où Swann est en visite, il envoie l'enfant se coucher sèchement sans que celui-ci ait le temps de recevoir le baiser de la mère (I.27). Il est évident que le père se pose en contradiction avec les préceptes de la mère, comme un détenteur, si l'on peut dire, du hasard¹⁰, de l'accident, bref, de ce qui n'a pas été planifié.

Si la mère, appuyée par la grand-mère, est d'avis que l'enfant, faible et sensible, enclin à rester tout le temps enfermé à lire, doit sortir prendre de l'air, le père l'envoie dans sa chambre. Par exemple, lorsqu'il fait mauvais dehors, tout le monde se retire dans le petit salon sauf la grand-mère qui trouve que « c'est pitié de rester enfermé à la campagne », et qui a « d'incessantes discussions » avec le père, les jours de trop grande pluie, parce qu'il envoie l'enfant « lire dans [s]a chambre au lieu de rester dehors ». « Ce n'est pas comme cela que vous le rendrez robuste et énergique, disait-elle tristement, surtout ce petit qui a tant besoin de prendre des forces et de la volonté » (I.11). Le père prend ici de nouveau une décision surprenante et plus ou moins inexplicable (nous pourrions spéculer ici qu'il veut peut-être se débarrasser un moment d'un enfant un peu triste et anxieux ou qu'il trouve beaucoup plus facile de l'envoyer dans sa chambre plutôt que de lutter contre l'inclination naturelle de l'enfant) qui va à l'encontre de la philosophie de la grand-mère (et de la mère) qui veut diriger l'enfant à travailler des qualités qui lui manquent : la robustesse et la volonté. Comme la mère qui lui accorde juste un baiser le soir et installe des règlements à propos du coucher, la grand-mère s'allie avec sa fille parce que le plan d'éducation de l'enfant est une tâche claire pour elle aussi.¹¹ L'enfant se montre sédentaire et n'est pas du tout un être du dehors, et deux raisons majeures de cette inclination ressortent : sa nature introvertie le poussera toujours à se réfugier dans son endroit sécuritaire et sa santé déjà délicate empirant de plus en plus avec le temps constituera toujours un motif pour ne pas sortir. Le père hausse les épaules, ce qui veut dire qu'il ne veut ni discuter ni argumenter avec la grand-mère au sujet du renforcement de règlements, dans ce cas, de la sortie.

Même si le père n'a pas l'air de trop comprendre la politique appliquée par la mère et la grand-mère, sortir n'est pourtant pas contre les idées du père. C'est toujours le père qui

10 Pour l'importance et la difficulté de rencontrer le hasard, voir l'essai de Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens ».

11 Dans la même veine, la grand-mère ne recommande pas la consommation du café et de l'alcool. Voir dans ce sens le voyage en train vers Balbec et le restaurant La Rivebelle où le narrateur explore de nouvelles sensations dans l'excès de l'alcool (voir *A la recherche* II, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*).

initie des promenades, surtout des longues, que l'enfant appelle le « le calvaire », et il invente de nouveau quelque chose pour surprendre la famille :

Tout d'un coup mon père nous arrêta et demandait à ma mère : « Où sommes-nous? » Épuisée par la marche, mais fière de lui, elle lui avouait tendrement qu'elle n'en savait absolument rien. Il haussait les épaules et riait. Alors, comme s'il l'avait sortie de la poche de son veston avec sa clef, il nous montrait debout devant nous la petite porte de derrière de notre jardin [...]. (I.113-114)

Le père provoque le dépaysement (même temporaire) pour ramener la famille dans le lieu le plus connu, leur maison. Si le rôle de la mère et de la grand-mère est celui d'apaiser la tristesse et de rassurer, le rôle, peut-être inconscient, du père est plutôt de déstabiliser les attentes de l'enfant et de l'exposer au nouveau. Il déboussole le narrateur ainsi que la mère dans cette promenade au point où ces derniers ne savent plus où ils se trouvent. Le père n'a qu'à indiquer la petite porte du jardin pour que brusquement, à la fin de l'épouvantable promenade, l'espace étranger se métamorphose en domaine domestique et fort familier. Nous pourrions dire, une mise en abîme du trajet du narrateur et de l'écrivain qu'il deviendra (ainsi que de tout artiste, en principe) : après avoir connu les mondes extérieurs et après avoir rencontré diverses souffrances, le narrateur reviendra chez lui, à son lieu de travail où la discipline, la répétition et le travail quotidien finissent par gagner et porter vers l'écriture proprement dite de l'œuvre.¹²

Conclusion

Les chambres du narrateur portent en elles les signes opposés du connu et de l'inconnu. Les deux sont assujetties au hasard : la chambre de Balbec ouvre la porte à l'inconnu parce que le personnage est plongé dans un monde nouveau auquel il est forcé de participer; la chambre de Combray dans la nuit engendre aussi le signe du hasard : premièrement la visite de Swann et deuxièmement la brusque décision du père. La dualité des deux côtés, familier et étranger, renferme une antithèse mais aussi une complémentarité. Selon Gilles Deleuze, le roman de Proust est riche en contrastes qui finissent par s'accorder à un autre niveau; les principes divisants, le côté de Meséglise— le côté familier et familial— et le côté de Guermantes— domaine de l'illustre famille qui représente le mystérieux inaccessible— sont « moins les sources du souvenir que les matières premières, les lignes de l'apprentissage. Ce sont les deux côtés d'une "formation" » (Deleuze 10).

Toujours dans l'esprit de la dualité, cette formation naît de deux aspects différents. À l'intelligence, Proust oppose l'intuition¹³, et à l'idée philosophique de « méthode », il oppose la contrainte (dans le sens de tout ce qui le force à faire une découverte qu'il n'aurait pas faite si cette violence n'avait pas agi sur lui) et le hasard (Deleuze 25). Car le hasard est le seul capable de créer du mouvement : « Il n'a jamais suffi d'une bonne volonté¹⁴, ni d'une bonne méthode élaborée pour apprendre à penser. [...] Aux vérités de la philosophie, il manque la nécessité et la griffe de la nécessité. En fait, la vérité ne se livre pas, elle se trahit; elle ne se communique pas, elle s'interprète; elle n'est pas voulue, elle est involontaire » (Deleuze 116). D'un côté la philosophie, l'intelligence et la méthode, de l'autre côté l'art, la littérature, la sensibilité. À cette opposition vient s'ajouter l'opposition

12 Voir la fin de la *Matinée* chez Guermantes, *Le Temps retrouvé* (IV. 620-625), où le narrateur annonce sa décision d'écrire.

13 Bien que Proust parle à fond en faveur de l'intuition, les deux facultés évoquées, l'intelligence et l'intuition, sont impliquées pour collaborer à la construction d'une œuvre. Dans son étude sur la comparaison chez Proust, Ilaria Vidotto explique comment l'analogie est le signe de la compréhension profonde des phénomènes sensoriels, un instrument qui vient après l'intuition pure et incarne aussi la formulation langagière de ce qui se dégage par l'intelligence (*Proust et la comparaison vive*, Paris, Classiques Garnier, 2020, pages 469-470).

14 Voir par exemple le personnage de Swann, ayant le potentiel artistique mais ne pouvant pas créer par manque de volonté.

entre le familier, le manque de risques et de danger et de l'autre côté le hasard, la force, la menace, le risque et « la griffe du nécessaire ». Nous pourrions dire que Deleuze parle contre sa profession ou au moins établit les limites de la philosophie. Selon Deleuze et selon Proust c'est le hasard qui peut forcer la pensée. Devant le nouveau ou le danger, nous réagissons et il y a une possibilité que dans ces réactions, une pensée prenne forme. Le nouveau nous pousse en dehors de la zone de confort ou de la zone réconfortante. Et c'est le hasard qui peut nous apprendre ce nouveau.

Dans sa chambre habituelle, espace presque clos où rien ne change, il n'y a rien qui puisse forcer le narrateur à penser, à chercher, à traduire ou à interpréter des signes et des sensations car la paix est dépourvue de mouvement, donc d'agitation et implicitement de souffrance. Rien ne peut le pousser à rencontrer un nouvel amour souffrant (car il est toujours souffrant chez Proust), un nouvel endroit qui alarme tout son corps physique et psychologique. Comme tante Léonie, il veut instinctivement éliminer toute souffrance et l'éviter entièrement. Deleuze soutient que sans la violence d'un signe, il n'y a point de mouvement car la bonne volonté et le désir naturel de la vérité ne suffisent pas pour nous apprendre et ne peuvent pas nous induire à créer non plus. Proust arrive à nous démontrer la nécessité du familier et de l'étranger, comme deux éléments antithétiques et complémentaires.

Université de l'Île-du-Prince-Édouard

OUVRAGES CITÉS

- Benjamin, Walter. « Sur quelques thèmes baudelairiens ». *Œuvres III*. Paris : Galimard, 2000.
- Bizub, Edward. *Faux pas sur les pavés. Proust controversé*. Paris : Classiques Garnier, 2020.
- Cozea, Angela. *Petit traité du beau à l'usage des mélancoliques*, Montréal : XYZ Éditeur, 2002.
- Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985.
- Grauby, Françoise. « Distance et proximité de la création: la grand-mère comme figure de la vocation dans *À la recherche du temps perdu* ». *Australian Journal of French Studies* 53: 1-2 (January-August 2016) : 149-163.
- Henry, Anne. « Regards sur l'interprétation ». *Proust contemporain*. Éd. Sophie Bertho. Amsterdam: Brill/Rodopi, 1994. 17-27.
- Kristeva, Julia. *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris, Gallimard, 2000.
- Lane, Jeremy. « Between Sleep and Waking: Montaigne, Keats, and Proust. » *Thinking on Thresholds: The Poetics of Transitive Spaces*. Éd. Subha Mukherji. London, England: Anthem Press, 2011. 141-153.
- Marty, Éric. « Marcel Proust dans "la chambre claire" ». *L'Esprit Créateur* 46 : 4, hiver 2006. 125-133
- Lévinas, Emmanuel. *Totalité et infini*. Paris : Le Livre de Poche, 1990.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Tome 1 *Combray*, tome 2 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et tome 4 *Le Temps retrouvé*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida. Paris : Gallimard, 1987.
- Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Traduction A. Burdeau. Édition revue et corrigé par Richard Roos. Paris : Quadrige/PUF, 1966.
- Vidotto, Ilaria. *Proust et la comparaison vive*. Paris : Classiques Garnier, 2020.