

Title	Proust et la photographie : la séance de pose dans <<Robert et le chevreau>>
Sub Title	プルーストと写真 : 「ロベールと仔山羊」における写真撮影のエピソード
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2014
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.19, (2014.), p.96- 111
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20141201-0096

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 et la photographie — la séance de pose dans « Robert et le chevreau »

Jun Suganuma

« Proust et la photographie » est un sujet souvent traité¹. Mais notre article a pour objet de l’aborder sous un angle nouveau : le désarroi que l’on ressent lorsqu’on se fait portraiturer. D’abord la théorie du double proposée par Otto Rank ainsi qu’une tradition psychanalytique qui s’en inspire nous aideront à mieux comprendre ce phénomène à la fois moderne et ancien. Ces outils théoriques s’avéreront particulièrement utiles quand, ensuite, nous tâcherons de faire apparaître une psychologie qui semble être impliquée dans l’épisode de la séance de pose que contient « Robert et chevreau » : un texte que Proust avait l’intention d’insérer dans le *Contre Sainte-Beuve* ; même s’ils le sont aussi

¹ Parmi les nombreux ouvrages qui sont consacrés à ce sujet, citons surtout Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, Éditions de l’Étoile, 1982 ; Kôji Abe, « Proust et la photographie » [en japonais], in *Proust, poétique de la distance*, Tôkyô : Heibon-sha, 1993, p. 115-243 ; Brassäi, *Marcel Proust sous l’emprise de la photographie*, Gallimard, 1997 ; Jérôme Picon, « “Un degré d’art de plus” », in *Marcel Proust – L’écriture et les arts*, catalogue de l’exposition à la Bibliothèque nationale, Gallimard, 1999, p. 81-87 ; Valérie Sueur, « “Impressions et réimpressions” », in *Marcel Proust – L’écriture et les arts*, éd. citée, p. 89-101 ; Jérôme Thélot, « La chambre obscure de la littérature : Proust », in *Les inventions littéraires de la photographie*, PUF, 2003, p. 181-214 ; Jean-Pierre Montier, « La photographie “... dans le temps” : de Proust à Barthes et réciproquement », in *Proust et les images – Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, dir. Jean Cléder et J.-P. Montier, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 69-114 ; J.-P. Montier, « Un photographe lecteur de Proust : Brassäi », in *Proust et les images*, éd. citée, p. 139-183.

pour analyser le thème de la photographie en général que l'on trouve partout dans la *Recherche (À la recherche du temps perdu)*. Enfin nous essaierons d'éclaircir davantage la signification implicite de l'épisode en examinant comment les thèmes qui s'esquissent ici se sont développés dans la scène d'arrivée à Balbec où le narrateur médite sur la question de l'Habitude.

Dédoublement du corps

Depuis l'invention de Daguerriotype existe une hésitation défiante voire superstitieuse vis-à-vis de l'opération qu'effectue cet appareil. La théorie des « spectres » que Balzac en a tirée est bien connue. Le romancier croyait que « chaque opération Daguerrienne venait [...] surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté » ; elle provoquerait ainsi, dans le corps objecté, une « perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive² ».

Dans cette terreur des premières années de la photographie, on peut voir pourtant un caractère plus universel, qui s'étend à nos jours, et qui a trait à cette « micro-expérience de la mort » qu'analysait Barthes — à ce moment-là, dit-il : « je deviens vraiment spectre³ ». Si la prise consiste pour Balzac en une capture du spectre, il devrait y avoir une réanimation éventuelle. Nadar, qui rapporte dans son autobiographie cette idée spiritualiste sur la pose que le romancier lui avait confiée, se pose effectivement la question : « Y avait-il perte absolue, définitive [...] ? » Balzac a dû songer également à ce « mystère d'un renouveau plus ou moins instantané de la matière spectrale », dit le photographe éminent, même s'ils n'ont pas abordé « ce deuxième point⁴ ». La vision matérialiste et optimiste de Nadar croit à la résurrection quasi « instantanée » du spectre, au moment même de sa fixation sur la surface

² Nadar, *Quand j'étais photographe* (1900), rééd., La Bartavelle, 1993, p. 8-9.

³ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 30.

⁴ Nadar, *op. cit.*, p. 9.

sensible, et n'y voit apparemment aucune perte. Mais le vrai sens du désarroi du modèle portraituré devrait se rapporter à un résultat qu'implique cette résurrection photographique, autrement inquiétant qu'une « perte absolue, définitive ». Comme le dit Barthes, « c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité⁵ ».

Comme la conception balzacienne de l'« opération Daguerrienne » l'illustre parfaitement, la photographie décalque physiquement la figure d'une personne, en retenant la lumière qui émane d'elle. Elle s'approche ainsi des figures les plus archaïques du « double » : l'ombre et le reflet. On peut dire en effet, comme l'a fait Jules Janin dès 1839, que la photographie est « un miroir qui garde toutes les empreintes⁶ ». Or l'appareil photographique reproduit certes fidèlement l'image matérielle du modèle, mais à la différence du miroir ordinaire, il la fixe d'abord et ne la lui rend que de manière différée ; surtout il ne lui répond pas au regard pour le réanimer comme le fait l'œil humain. On se rappelle le passage de « Sur quelques thèmes baudelairiens » dans lequel Benjamin qualifie l'expérience du modèle à l'époque daguerrienne d'« inhumaine », parce que la séance nécessitait de regarder longuement « un appareil qui recevait l'image de l'homme sans lui rendre son regard »⁷. N'est-ce pas au fond la raison pour laquelle Balzac croyait que seul le daguerréotype enlevait des spectres au corps, cette théorie ne s'appliquant pas aussi au miroir ordinaire ou à l'œil humain ?

⁵ R. Barthes, *op. cit.*, p. 28.

⁶ Jules Janin, « Le Daguerotype », *L'Artiste*, nov. 1838-avr. 1839 ; cité dans *La Photographie en France*, éd. André Rouillé, Macula, 1989, p. 46-51. Robert de Montesquiou dira : « Une photographie est un miroir qui se souvient ». Voir George D. Painter, *Marcel Proust*, t. ii : *Les années de maturité (1904-1922)*, trad. fr., Mercure de France, 1966, p. 410.

⁷ Voir Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », trad. fr., in *Œuvre III*, coll. Folio/Essais, 2000, p. 381-382.

L'« avènement » dont parle Barthes se rapporte à « ce léger malaise qui me prend lorsque je “me” regarde sur un papier » qu'il compare à la vision du *Doppelgänger*⁸. Comme l'étude classique d'Otto Rank sur ce thème le montre, à l'origine du double se trouve le vieux sentiment narcissique de l'homme qui voit dans l'image matérielle de son corps un équivalent de son âme, voire l'âme elle-même⁹. Mais on voit souvent, dans la tradition superstitieuse comme dans la littérature, que « le Double, qui, au début, devait chasser la représentation de la mort, la ramène¹⁰ », opérant une espèce de retour du refoulé. Suivant Freud qui reprend la thèse de Rank, ce qui est refoulé, c'est le « narcissisme primaire » même qui est « dépassé » chez les adultes, mais qui fait retour en attribuant à la figure du double que lui-même a engendrée une valeur désormais négative, ce qui explique que même l'image qu'on aperçoit dans un simple miroir peut susciter parfois un sentiment intense d'*Unheimliche* (inquiétante étrangeté)¹¹. En tout cas, le double mêle le fondement du moi au monde des choses, ce qui implique nécessairement la vulnérabilité de celui-ci¹². La littérature fantastique montre diverses variations de l'histoire de reflet dans laquelle la disparition ou une certaine autonomie du reflet observée dans la glace met en cause l'identité d'un personnage ou le statut du réel¹³.

L'étude de Rank a fait remarquer que les *Doppelgänger* qui apparaissent dans la littérature moderne se rattachent aussi, directement ou indirectement, au

⁸ R. Barthes, *ibid.*

⁹ Otto Rank, *Le Double* (1925), in *Don Juan et Le Double*, trad. fr., Petite Bibliothèque Payot, 2001, pp. 133-140.

¹⁰ *Ibid.*, p. 138.

¹¹ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, p. 209-263.

¹² Voir Pierre Jourde et Paolo Tortonesi, *Visage du double – Un thème littéraire*, Nathan, 1996, p. 9, 61.

¹³ Voir Max Milner, *Fantasmagorie – Essai sur l'optique fantastique*, PUF, 1982, pp. 95-122.

thème du miroir, et par là mettent en relief cette faiblesse humaine qui semble dater de nos « temps originaires dépassés de la vie psychique¹⁴ ». Maintenant, on peut dire qu'il en est de même de l'expérience, qui est censé moderne, de « se regarder sur un papier ». Comme Barthes le suggère, le trouble du portrait tient plutôt à son « héritage mythique¹⁵ », ancien et refoulé. Et, comme à l'instant même de la prise, avant de rencontrer son propre image, le modèle est déjà « un sujet qui se sent devenir objet », devenir « spectre », un tel sentiment d'altérité du moi est anticipé, inclus, dans « ce moment très subtil » de la pose¹⁶.

Un culte moderne de l'image

La photographie soustrait le temps à sa corruption et crée une sorte de survie de l'être tel qu'il est dans un moment particulier. La genèse automatique a rendu à ce « nouveau média », paradoxalement, comme nous le fait remarquer André Bazin, des « fonctions magiques¹⁷ », celles que l'on trouve à l'origine psychologique des arts plastiques, mais desquels ceux-ci se sont écartés depuis longtemps. Cela seul expliquerait « le pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance » et qui fonde un culte moderne de l'image, y compris une pratique aussi simple que celle de « ces photographies d'albums¹⁸ ». La photographie est alors comparable, selon Bazin, à une momie

¹⁴ S. Freud, *op. cit.*, p. 239.

¹⁵ R. Barthes, *ibid.*

¹⁶ R. Barthes, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. 1, Ed. du Cerf, 1975, p. 10.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14. Malgré la longue liste des utilisations que l'on aurait pu en faire dans les domaines de la science et de l'art, qu'énumérait François Arago en présentant officiellement l'invention de Daguerre en 1839, le daguerréotype ne servait essentiellement qu'au portrait (voir « Rapport à la Chambre des députés », 3 juill. 1839 ; cité et commenté par l'éditeur dans *La Photographie en France*, éd. André Rouillé,

ou à une relique¹⁹ ; mais de manière plus générale, on peut dire encore qu'elle est un « double » de l'objet au sens que Rank a donné à ce mot.

Le sentiment de désappropriation du modèle, que nous avons essayé d'analyser plus haut, n'est pas seulement attribuable à l'expérience aliénante du face à face avec l'appareil. Le moment de la prise implique l'apparition différée du double, et avec ceci une survie inquiétante de soi-même, menée par ce double dans un contexte inconnu de l'avenir. L'anthropologie nous apprend que la crainte de se faire faire une manifestation plastique relève de la croyance au pouvoir magique de la ressemblance²⁰. Même si le tabou n'existe plus, ce sentiment superstitieux est toujours compréhensible aujourd'hui ; surtout s'il s'agit d'une photographie, ce n'est pas toujours avec de bonne grâce que l'on donne son **portrait**. Barthes dit en effet qu'en transformant le sujet en objet, la photographie produit « un trouble de propriété²¹ ».

Edmond Couchot définit aussi l'image photographique comme un double, plutôt que comme une copie, de l'objet photographié, et conçoit le moment de la prise comme une confrontation entre l'objet et « ce double mimétique » qui finit par un sacrifice du premier pour le second, « un rival » de l'objet. « C'est lui [le double] qui sort vivant de l'affrontement puisqu'il ne change plus, ne *pass*e plus, fixé à jamais [...]. C'est l'Objet qui est sacrifié finalement sur l'autel portatif du Photographe²². » Comme c'est souvent le cas des théoriciens

Macula, 1989, p. 35-43). C'est une des preuves que la photographie était vouée au xix^e siècle avant tout au besoin socio-rituel. Voir aussi Gisèle Freund, *Photographie et société*, coll. Points Histoire, Seuil, 1974, p. 21-31.

¹⁹ A. Bazin, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ Otto Rank, *op. cit.*, p. 95.

²¹ R. Barthes, *op. cit.*, p. 28-29.

²² Edmond Couchot, « Prise de vue, prise de temps », *Les Cahiers de la photographie*, n° 8, mars 1983, p. 107.

dans ce domaine²³, Edmond Couchot associe alors le geste de la prise à la mise à mort. Mais son argument est original. Cette « mort » n'est évidemment pas la mort physique de l'objet, mais le fait qu'il doit céder inévitablement à son rival qui est capable de lui survivre et qui va par conséquent passer pour sa représentation.

Robert et le chevreau

Un morceau que Bernard de Fallois publie dans son édition du *Contre Sainte-Beuve* (CSBF²⁴, 291-297), « Robert et le chevreau²⁵ », présente un épisode de séance photographique. À la fin de vacances d'été, le petit frère du narrateur, Robert, et sa mère doivent prendre le train à la gare de Chartres pour Paris. Le narrateur, lui, doit rester avec son père pour les rejoindre plus tard. Ne voulant pas être séparé de son ami de vacances, un chevreau qu'on lui avait donné, Robert se cache, pour se venger sur ceux qui l'obligent de quitter Combray. Il est retrouvé enfin dans un cirque désert, caressant l'animal, s'arrachant « les dentelles de la robe » qu'on lui a préparée, « les petits nœuds qu'on lui [a] mis dans les cheveux » pour le faire portraiturer (CSBF, 294),

²³ Voir Susan Sontag, *La photographie : essai*, trad. fr., Seuil, 1979, p.26 ; Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Nathan, 1990, « Chapitre 4 : Le coup de la coupe », p.153 et suiv.

²⁴ *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges*, éd. Bernard de Fallois, Gallimard, 1954.

²⁵ Nous appelons ce morceau ainsi parce qu'on lit dans la liste des « Pages écrites » notée au début du Carnet 1 : « Robert et le chevreau, Maman part en voyage. » (f^o 7v^o) On considère généralement que ces pages étaient parmi les « soixante-quinze feuillets », aujourd'hui disparus du fonds, dont Bernard de Fallois parle dans la préface de son *Contre Sainte-Beuve* (CSBF, 14), et dans lesquels il a sans doute trouvé le texte en question. Voir Philip Kolb, « Le 'Mystère' des gravures anglaises recherchées par Proust », *Mercure de France*, 327 (1 August 1956), p. 750-55 ; Anthony Pugh, *The Birth of À la recherche du temps perdu*, Lexington : French Forum, 1987, p. 28.

comme Phèdre — dont le narrateur cite ici les vers — déplorant l'« importune main » qui a formé vainement ses nœuds, assemblé ses cheveux sur son front (*CSBF*, 293). Il s'agit du prototype de l'épisode de *Du Côté de chez Swann*, où c'est le narrateur lui-même qui, les cheveux frisés, en costume de séance photographique, s'enfuit le jour de rentrer à Paris, pour dire adieu aux aubépines dans le raidillon de Tansonville, à son premier désir naissant pour Gilberte (I, 143)²⁶.

C'est un texte assez drôle, écrit en style encore très différent du celui de la *Recherche*. Pourtant, le thème de la pose prend ici déjà une certaine couleur tragique (qui est d'ailleurs soulignée par la citation, certes avec humour, de Racine) que le roman développera plus tard. L'enfant doit obéir à l'ordre de ses parents et à celui du rituel. La séance de pose est une cérémonie importante, où il doit passer dans la représentation. Ce passage accompli, la saison sera terminée. Une partie de lui-même sera envoyé au passé, dont une seule ombre subsistera. Très logiquement, c'est en rejetant l'image qu'on lui a imposée pour la séance que l'enfant résiste à l'ordre du temps et refuse de se séparer de son alter ego, de son moi de Combray. « Pourquoi serais-je beau, puisque je ne te verrai plus ? » (*CSBF*, 294), dit-il à la petite bête, avec un « nez pur et un peu rouge de bellâtre couperosé, insignifiant et cornu » (*CSBF*, 293). Le chevreau n'est évidemment ici qu'un miroir de la tristesse de Robert, comme le fait remarquer le narrateur lui-même avec humour : « “Mon petit chevreau, s'écriait-il, en attribuant au chevreau la tristesse que seul il éprouvait, tu vas être malheureux sans ton petit maître, tu ne me verras plus jamais, jamais” » (*CSBF*, 293-294). Cédant finalement à ses « persécuteurs », le petit frère emmène son chevreau jusqu'à la gare « comme au sacrifice ». Car à la gare, il

²⁶ Les citations de *À la recherche du temps perdu* sont référencées par le tome et la page de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, sous la dir. de Jean-Yves Tadié, Gallimard, 1987-1989. Pour cet épisode, voir le commentaire de J. Thélot, *op. cit.*, p. 195-197.

sera obligé d'abandonner son ami, comme à la séance il devait être lui-même sacrifié pour recommencer la vie parisienne, comme un autre.

La séance à Évreux elle-même, qui n'est mentionnée qu'anecdotiquement au début du récit, n'a apparemment pas eu lieu : c'est avant d'être photographié que Robert s'est enfui. Toujours est-il que le refus du costume de la séance ainsi que la revendication de son moi sacrifié (qu'il voit s'incarner en son cheveau) pourraient être compris comme des traces de l'angoisse que Robert devait éprouver chez le photographe. Avant de déchirer sa robe, Robert se met à « briser vivement par terre ses glaces » que l'on a mises dans son sac, avec son goûter et son nécessaire de voyage (*CSBF*, 294), et, après s'être calmé, se rend à la gare avec « les débris des miroirs » ramassés (*CSBF*, 295), détail qui ne se retrouve pas dans le roman imprimé. On peut lire dans ce geste le signe d'une colère contre ses parents, qui ont voulu lui prêter, pour ainsi dire, un autre mauvais miroir, qu'est l'appareil photographique devant lequel il devait poser — miroir épouvantable qui ne lui rend pas son reflet. L'attachement narcissique à son cheveau — qui, lui, est un bon miroir de son sentiment — ne serait alors qu'une solution imaginaire et tardive de cette situation aliénante qu'il devait subir chez le photographe, et qu'il a déjà vécue comme un dédoublement inquiétant, comme une perte de son identité.

Il nous semble qu'on peut en trouver une autre trace dans l'allusion à *Phèdre*, qui se trouve ici, puis également dans l'épisode de *Du Côté de chez Swann* qui le reprend. Jérôme Thélot, en soulignant l'importance de la citation de la pièce racinienne, lit dans l'épisode de « Combray » un drame de l'amour incestueux du fils pour sa mère qui le lui interdit, indifférente du désir de l'enfant, dont le costume étant le signe d'« un retour à l'ordre », d'un renoncement à son désir²⁷. Mais le drame racinien se jouerait plutôt dans la situation même de la pose, où le rapport asymétrique entre les deux regards est mis en scène. On est tenté de comparer le modèle qui pose devant le regard froid de l'objectif à l'héroïne

²⁷ J. Thélot, *op. cit.*, p. 196-197.

racinienne passionnée, amoureuse de l'insensible Hippolyte. Ce n'est pas seulement le costume qui fait du garçon une « princesse de tragédie » ; c'est aussi parce que celui-ci est obligé de sourire à l'appareil qui ne lui répond pas, privé de regard vivant qui puisse réanimer le sien.

On peut juste imaginer ce que devait être l'image qui y aurait été prise, par la description de l'affublement de Robert qui compare celui-ci à un tableau de Velasquez : « sa grosse figure était entourée d'un casque de cheveux noirs bouffants avec des grands nœuds plantés comme les papillons d'une infante de Velasquez²⁸ » (*CSBF*, 292). Ce tableau fait sourire l'aîné : « sourire où l'on ne sait pas trop s'il y a plus d'admiration, de supériorité ironique ou de tendresse » (*ibid.*). « Supériorité ironique », sans doute parce qu'il lui fait voir son petit frère dans la perspective des adultes, et aussi déjà dans celle de la photographie à venir. Placée hors du récit, la séance photographique n'en introduit pas moins le thème de la scission : à cause de ce rituel de la représentation, Robert est devenu déjà un peu comme un double de lui-même en faveur duquel son moi de Combray doit être sacrifié. L'enfant aîné le remarque vaguement, et le narrateur qu'il devient plus tard s'amusant explicitement à mettre en relief cette rivalité entre le modèle et l'image.

Quand le narrateur retrouve son petit frère à côté du chevreau, la scène lui rappelle celle « que les peintres anglais ont souvent reproduit[e] d'un enfant caressant un animal²⁹ », mais « bien peu » (*CSBF*, 292). Elle ne s'y réduit pas, parce que, malgré « la magnificence des enfants anglais près de l'animal », « sa figure n'exprimait, sous ce luxe qui n'en rendait le contraste que plus sensible, que le désespoir le plus farouche, il avait les yeux rouges, la gorge oppressée de ses falbalas, comme une princesse de tragédie pompeuse et désespérée »

²⁸ Allusion sans doute à L'Infante Marguerite de Velasquez au Louvre.

²⁹ Ph. Kolb (art. cité) songe à certains tableaux de Joshua Reynolds, Gainsborough, Thomas Barker et Edwin Landseer.

(*ibid.*). La colère de Robert surgit alors du fond des tableaux, en rompant pour ainsi dire la toile de la représentation à laquelle il résiste.

Un sentiment de vide

Or l'épisode de la séance n'était dans « Robert et le chevreau » qu'un récit mis en parallèle au sujet principal : l'angoisse qu'éprouve le narrateur à l'idée de se séparer de sa mère, et la sensation de vide que la scène de la gare de Chartres fait naître chez lui : « Le train partit, je restais là, mais il me sembla que quelque chose de moi s'en allait aussi³⁰. » (*CSBF*, 297) Le narrateur du *Contre Sainte-Beuve* garde longtemps ce souvenir d'enfance, celui du moment où il se sentait aussi comme « persécuté » par ses parents. Beaucoup plus tard, en séjournant à Guermantes (séjour qui deviendra dans la *Recherche* celui que le narrateur fait chez Gilberte à Tansonville), pendant une promenade, il a cru reconnaître le clocher de Chartres, dit-il dans la conversation avec Maman. Cette vision lui a rappelé la tristesse qu'il avait subi autrefois à la gare de Chartres, mais aussi celle qu'il éprouvait en le voyant « quand [il] rentrai[t] des promenades du côté de Guermantes » et pensait que « [sa mère] ne devai[t] pas venir [lui] dire bonsoir dans [s]on lit » (*CSBF*, 298).

Sa mère lui donne à entendre alors qu'il devra vivre seul quand elle sera partie « en voyage » pour toujours. À cette suggestion, il oppose une perspective de la vie qu'il mènera après la disparition de son interlocutrice :

Tu sais, tu peux te le rappeler, comme je suis malheureux les premiers temps où nous sommes séparés. Puis, tu sais comme ma vie s'organise autrement, et, sans oublier les êtres que j'aime, je n'ai plus besoin d'eux, je me passe très bien d'eux. Je suis fou les huit premiers jours. Après cela je resterai bien seul des mois, des années, toujours. (*CSBF*, 300)

³⁰ L'épisode se développera pour devenir la scène des *Jeunes filles en fleurs* où le narrateur part à Balbec avec sa grand-mère en laissant sa mère à la gare de Saint-Lazare (II, 9-11).

On reconnaît ici le dialogue que le narrateur de la *Recherche* fera avec sa grand-mère à Balbec un de ces jours de promenade dans la calèche de Mme de Villeparisis (II, 87). Comme dans le roman imprimé, pensant à la future mort de sa mère, le narrateur évoque brusquement l'opposition entre « le matérialisme » et « l'éternité des âmes et leur futur réunion ». Malgré la remarque qu'il vient de faire sur l'avenir et qui semble corroborer la première thèse, il aimerait finalement donner raison à la seconde. C'est ainsi que la conversation sur Guermantes se termine. Dans le plan romanesque de cette période, l'épisode de la séparation de « Robert et le chevreau » préparait l'évocation du souvenir dans la conversation finale, mais aussi préfigurait déjà la mort maternelle.

Cette conception « matérialiste » de la vie affective, le narrateur l'explique dans le texte définitif en recourant à la notion d'« habitude » (« Tu sais comme je suis un être d'habitudes. ») Le narrateur sera accoutumé à vivre sans les êtres auxquels il est attaché actuellement. La conversation du *Contre Sainte-Beuve* annonce donc aussi la question de l'Habitude ou de l'émiettement du moi, qui se pose notamment dans les *Jeunes filles en fleurs*, la nuit d'arrivée à Balbec, lorsque le narrateur raconte l'angoisse qu'il a éprouvée dans la chambre inconnue, celle qui lui deviendra bientôt familière. Car chez Proust la chambre n'est pas qu'une chambre, elle représente chacun de ces moi fragmentés. Ainsi le processus de se familiariser avec une chambre nouvelle au détriment d'une ancienne représente-t-il 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). Pour notre écrivain la vie est forcément fragmentée ; on se rappelle qu'il a commencé son livre par évoquer un dormeur qui se souvient de son passé à l'aide des images de chambre, chacune étant liée à une chambre dans laquelle il a dormi à une période, et qui sont en concurrence pour s'emparer de l'obscurité dans laquelle

il se trouve actuellement (I, 6). 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, tel que le narrateur l'envisagera dans *Le Temps retrouvé*³¹.

De manière intéressante, le narrateur du *Côté de chez Swann* attribuait 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 sujet proustien, les objets dans la chambre habituelle ne sont que « des annexes de [s]es organes, un agrandissement de [lui]-même » (II, 27). Qui plus est, 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 encluse, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession » (III, 153-154). La chambre proustienne est un reflet de ce que la psychanalyse appelle l'« image du corps »³², en assurant à celui qui y demeure 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 trahir. Mais, si la chambre comme le corps lui reste inconscient grâce à l'habitude, dès qu'il est privé de cette habitude, il sera obligé de penser à

³¹ 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.

³² 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.

« cet ensemble de sensations qui est pour chacun de nous son corps conscient, sinon son corps matériel » (II, 27).

Finalement c'est sa grand-mère qui rend au narrateur son propre 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)

Sa grand-mère 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 des *Jeune filles en fleurs*, 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, le petit fils 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. Les termes que Claudine Quémar utilise à propos de la chambre de l'insomniaque du *Contre Sainte-Beuve* : « le vieux rêve lancinant d'une symbiose exclusive avec la mère », mêlé de « quelque nostalgie fœtale »³³, s'appliquerait encore davantage ici.

³³ Claudine Quémar, « Autour de trois “avant-textes” de l’“ouverture” de la *Recherche* – nouvelles approches des problèmes du *Contre Sainte-Beuve* », *BIP*, n° 3, 1975, p. 21.

Conformément au rôle ambivalent que les psychanalystes ont donné au miroir, l'absence de l'habitude de la chambre, principe de l'identité, se traduit dans cette scène d'arrivée au Grand-Hôtel de Balbec par la présence d'« une grande glace à pieds » (II, 27) qui gêne désespérément la détente de l'adolescent épuisé³⁴. Quand la réalité menace son fantasme d'unité narcissique, il ne peut trouver consolation que chez son aïeule : « mes pensées se prolongeaient en elle sans subir de déviation parce qu'elles passaient de mon esprit dans le sien sans changer de milieu, de personne » (II, 28). Le narrateur compare alors le visage que sa grand-mère lui a montré autrefois à un miroir³⁵, mais aux lecteurs attentifs de la scène n'échapperait pas une distance ironique qu'il prend à l'égard de son propre sentiment infantile d'alors :

Et — comme quelqu'un qui veut nouer sa cravate devant une glace sans comprendre que le bout qu'il voit n'est pas placé par rapport à lui du côté où il dirige sa main, ou comme un chien qui poursuit à terre l'ombre dansante d'un insecte — trompé par l'apparence du corps comme on l'est dans ce monde où nous ne percevons pas directement les âmes, je me jetai dans les bras de ma grand-mère et je suspensis mes lèvres à sa figure comme si j'accédais ainsi à ce cœur immense qu'elle m'ouvrait. Quand j'avais ainsi ma bouche collée à ses joues, à son front, j'y puisais quelque chose de si bienfaisant, de si nourricier, que je gardais l'immobilité, le sérieux, la tranquille avidité d'un enfant qui tète. (II, 28)

La parfaite union des deux âmes ne se trouvait pas là où il la cherchait, dit le narrateur, car on se trompe toujours « dans ce monde où nous ne percevons pas directement les âmes ». On constate ici un subtil mélange de la nostalgie de

³⁴ Sur le thème du miroir dans la *Recherche*, voir David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Librairie José Corti, 1968, p. 166-168.

³⁵ Cf. D. W. Winnicott, *Jeu et réalité – l'espace potentiel*, trad. fr., Gallimard, 1971, ch. IX intitulé « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant ».

l'image préspéculaire et d'une autodérision. La métaphore de la « glace » ou de l'« ombre » fait d'ailleurs comprendre que l'âme à laquelle il cherchait à accéder à travers ce reflet n'était en réalité que la sienne.

Ce à quoi le double donne démenti et qu'il trahit en même temps, selon les termes de Clément Rosset, ce n'est pas la mort, mais plutôt la « non-réalité », la « non-existence » du sujet en tant que soi : le fait que celui-ci est incapable d'établir son existence par soi-même : « C'est pourquoi la quête du moi [...] est toujours liée à une sorte de retour obstiné au miroir »³⁶. C'est justement ce problème que Proust fait apparaître pendant toute l'histoire de la maladie et de la mort de la grand-mère. On verra que le thème du miroir y revient plusieurs fois³⁷. Quand Proust a rédigé « Robert et le chevreau », toute cette analyse psychologique n'existait pas. Mais le trouble de Robert anticipe déjà de façon caricaturale ce cri d'un nerveux qui regrette « les choses qui constituent le meilleur de notre vie présente » au moment où il doit accepter « la formule d'un avenir où elles ne figurent pas » (II, 30-31), mais qui, impuissant devant la loi de l'Habitude, renaîtra « en un moi différent et jusqu'à l'amour duquel ne peuvent s'élever les parties de l'ancien moi condamnées à mourir. » (II, 32) La tragédie côtoie la comédie. Le narrateur met clairement en parallèle les deux expériences, et, transformant celle de son cadet en une farce sur laquelle il se plaît à s'attarder, mettant surtout l'accent sur la réaction violente que la séance photographique a causée à Robert, l'hostilité de celui-ci envers le miroir, et son attachement à son ami chevreau, en tire tacitement une interprétation psychologique de ce qu'il y avait au fond de celle qu'il avait vécue lui-même.

³⁶ Clément Rosset, *Le réel et son double : essai sur l'illusion*, nouvelle éd., Gallimard, 1984, p. 91, 93-94.

³⁷ Voir Jun Suganuma, « Des lettres à la traduction : autour d'un fragment manuscrit de la première version des "Interrittences du cœur" », *Geibun-Kenkyu*, n° 100, p. 248 suiv.