

Title	Proust et la photographie : l'image spéculaire, l'image de l'autre
Sub Title	プルーストと写真：鏡像、他者の像
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2018
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.23, (2018.) ,p.95- 110
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20181201-0095

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 : l'image spéculaire, l'image de l'autre

Jun SUGANUMA

La théorie proustienne de la mémoire entretient un rapport ambivalent avec la photographie. Quelques passages du *Temps retrouvé* autoriseraient de placer l'attitude que Proust a prise envers le nouveau médium dans la lignée du mépris que le XIX^e siècle avait pour lui, et qui était partagé par de nombreux écrivains et critiques. Mais finalement, il compare la création artistique au développement de clichés, la métaphore de la révélation photographique lui servant à représenter l'action du temps dans lequel évolue la sensibilité humaine la plus intime et obscure¹. C'est au nom de cette autre « réalité » (qui consiste dans « un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément » (IV, 468)²) que, tout en récusant fermement la doctrine « réaliste », il réhabilite la photographie.

Du point de vue de ce nouveau réalisme proustien, on comprendrait mieux l'importance du thème de la photographie dans « Les Intermittences du cœur ». Dans cet épisode de *Sodome et Gomorrhe*, la résurrection de sa « grand-mère véritable » (III, 153) discrédite d'emblée aux yeux du petit-fils la présence de son être cher qu'assure le pouvoir mimétique du portrait de ce dernier. Et pourtant, entre la « contradiction si étrange de la survivance et du néant

¹ Voir notre article : « L'art est-il une photographie ? : Question posée naguère par Proust », *CEF (Cahier d'études françaises, Université Keio)*, n° 5, 2000.

² Nous donnerons simplement le tome et la page pour citer des passages d'*À la recherche du temps perdu*, 4 vols., éd. Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987-1989.

entrecroisés en moi» que la rencontre avec la morte fait subir au protagoniste — thème profond dont il pense à dégager peut-être « un peu de vérité un jour » (III, 156) — et la photographie, mode de représentation paradoxal qui *présente* ce qui est *absent*, il nous semble que Proust voyait un certain rapport, ce qui expliquerait que le jeune protagoniste ne cesse ici de contempler la photographie de son aïeule³.

Proust s’apercevait certainement de l’importance de ce parallélisme, mais progressivement au cours de la genèse de l’épisode. Nous étudions donc ici l’évolution du thème du portrait photographique dans la genèse « Les Intermittences du cœur ».

Le retour du visage

La première version des « Intermittences du cœur » est rédigée dans le Cahier 65 vers fin 1909-début 1910⁴. Dans ce document inédit, on voit déjà s’esquisser les principaux éléments qui vont constituer le thème de la photographie de l’épisode.

³ Voir notre article : « “Les Intermittences du cœur” et la photographie de la grand-mère », *CEF*, n° 3, 1998.

⁴ Cahier 65 BnF, n.a.fr.18315. Pour la genèse de l’épisode, voir Ariane Eissen, « La photographie de la grand-mère : présence imaginaire du mort et travail du deuil », *BIP (Bulletin d’informations proustiennes)*, Éditions Rue d’Ulm, n° 18, 1987 ; Jô Yoshida, « La grand-mère retrouvée : le procédé de montage des “Intermittences du cœur” », *BIP*, n° 23, 1992 ; J. Sukanuma, « La naissance des “Intermittences du cœur” : lire la section du voyage dans le Cahier 65 », *BIP*, n° 38, 2008 ; J. Sukanuma, « Des lettres à la traduction : autour d’un fragment manuscrit de la première version des “Intermittences du cœur” », *Geibun-Kenkyu*, n° 100, 2011 ; J. Sukanuma, « Le petit sillon : une voie qui relie “Intermittences du cœur” au *Temps retrouvé* », *Cahier d’études françaises*, n° 17, Université Keio, 2012.

Comme dans le texte définitif, le retour du vrai passé est suivi presque immédiatement de la reconnaissance de la perte⁵. Cette perte était jusqu'ici recouverte par l'image factice de la vie que lui fournissait sa mémoire habituelle. Mais, tout comme la petite phrase de la sonate de Vinteuil a appris à Swann, en lui faisant revivre le temps de son amour pour Odette, que cet amour ne renaîtrait jamais (I, 353), dans la fidélité du souvenir à une expérience révolue, le narrateur a enfin reconnu la perte réelle de sa grand-mère. Si bien qu'il s'interdit dans ces lignes de confondre la mort avec une simple « absence » :

Elle ne m'a plus jamais quitté. Mais je n'ai jamais cherché à faire comme si elle était encore là, à vivre dans le souvenir, à avoir autour de moi tout ce qui la rappelait, à faire de mes actions une Imitation de sa vie (f^o 32r^o).

Et il est de plus en plus clair qu'il s'agit de condamnation de l'« image » :

C'est feindre que cette harmonie qui semblait fondée dans l'éternité entre un être et nous, [...] est réelle, c'est ne pas vouloir voir le néant de cela, ou au moins le Réel qui la contredit s'il ne la supprime pas, c'est en mettant partout l'image de la morte, le désire de la morte, l'obéissance à la morte, donner un cachet d'anthropomorphisme⁶, d'individualisme à l'immensité, à l'éternité, faire dire à

⁵ « [...] je venais, en la sentant pour la première fois, vivante, véritable, gonflant mon cœur à le briser, en la retrouvant enfin, d'apprendre que je l'avais perdue pour toujours. Perdue pour toujours ; je ne pouvais comprendre et je m'exerçais à subir la souffrance de cette contradiction. » (III, 155)

⁶ Proust avait écrit dans le *Carnet I* (f^o 21v^o) : « Maman me donne la force de ne pas voir que par elle car je sais que la mort n'est pas une absence et que la nature n'est pas anthropomorphique. » Voir *Carnets*, éd. établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, 2002, p. 68.

l'infini au lieu du langage insondable qu'il nous parle et d'essayer de le comprendre, ne nous renvoyer qu'une image, le signer d'un nom aimé, et nous le murmurer. (f° 33r°)

Au lieu de se contenter de cette notion arbitraire, il présente sa décision de faire le point de départ d'une quête de vérité de son « impression de la mort » (f° 34r°), c'est-à-dire une trace laissée en lui par la reconnaissance après coup de la mort de sa grand-mère.

Les deux notions qui semblent s'exclure l'une l'autre (la grand-mère est retrouvée *et* perdue) sont pourtant les deux faces d'une même sensation. Il lui faut maintenant considérer les deux en même temps, et les réconcilier :

La mort d'un être aimé n'a rien d'une survivance. C'est un dilemme perpétuel, c'est l'opposition constante entre la persistance de son image à nous, de notre amour pour lui – et son néant. (f° 34r°).

C'est à ce « dilemme perpétuel » que le narrateur s'attache maintenant.

La scène de contradiction

Dans les pages qui suivent, il se penche sur la mémoire du visage de son aïeule pour y retrouver le miroir idéal de son moi⁷. Mais finalement, cet effort d'immortaliser le souvenir, sans perdre son authenticité, sans en atténuer l'impression douloureuse, spontanée, même contradictoire, est difficile, presque désespérant, comme le montre bien ce monologue intérieur du narrateur :

⁷ Notre article « Des lettres à la traduction » (art. cité) est entièrement consacré à ce sujet.

Grand'mère ! Une étrangère, une femme comme n'importe quelle autre. Je lisais mon nom dans sa bouche, dans son menton, dans ses épaules, dans sa tête levée. C'était une étrangère. Ce n'était rien. Elle n'est plus dans ma vie, son souvenir même y sera de moins en moins, elle n'est plus rien. Avant de savoir rien d'elle je l'appelais grand'mère, ma fatigue la torturait, des fatigues prises pour moi lui étaient délicieuses. Elle était composée rien qu'avec mon nom. (f° 37r°)

La contemplation de ce visage, qui n'existe plus que dans sa mémoire, devient ainsi une scène de contradiction comme dans le texte définitif (III, 155), mais ici, le mouvement est aléatoire, l'émotion plus intense. Alors, comme s'il avait besoin d'une forme matérielle de ce souvenir fugitif, le narrateur sort de sa malle la photographie de sa grand-mère et, malgré ce qui a été dit dans les pages précédentes, se laisse séduire par l'image :

Je tire à Caen de ma malle cette photographie qu'elle avait fait faire pour moi à Querqueville par Montargis. Mais ce n'était pas que la photographie qui est à moi, qui fut faite pour moi. C'est moi que ses yeux regardent, c'est à ma pensée qu'elle sourit, c'est son espérance pour moi qui lui donne encore la force de vivre, ce sont ses déceptions pour moi qui l'ont vieillie. Sa vie est en moi, ma vie est en elle. C'était une étrangère. Nous ne nous étions rien. Dans l'infini de l'espace et du temps où nous ne sommes rien un hasard nous a fait passer l'un près de l'autre. Elle eût pu être une autre, moi un autre, nous avons été le jouet d'une illusion. (f° 37r°)

Le petit fils essaie même d'échanger des regards avec la personne portraiturée (« C'est moi que ses yeux regardent, c'est à ma pensée qu'elle sourit »), ce qui manquera complètement dans le texte définitif. Parfois la photographie semble établir une parfaite union entre les deux âmes : « Sa vie est en moi, ma vie est en elle. » Mais c'est un miroir à la fois passionnant et décevant, voire

frustrant : « Elle eût pu être une autre, moi un autre, nous avons été le jouet d'une illusion. » La joie procurée par une image spéculaire est extrêmement fragile⁸.

Le fragment de la page de gauche (f° 36v° moitié inférieure ; reliquat f° 127r°) donne un texte portant aussi sur la photographie, et, avant qu'il ait été déchiré, faisait pendant au passage qu'on vient de citer :

Le grand fait ce n'est pas ce que nos photographies, nos invocations, nos commémorations, semblent nous faire croire : qu'elle est toujours là, le grand fait qu'il faut essayer de penser c'est le contraire, c'est qu'elle n'y est plus, elle qui était là, c'est qu'elle ne nous connaît plus, elle que nous nous efforçons de croire qui nous regarde sur la photographie, c'est que nous ne la connaissons plus. Le grand fait ce n'est pas comme essayaient de le faire croire nos photographies etc. qu'il y a entre sa vie et la nôtre une harmonie que la mort n'a pu changer, que notre destinée en son essence la connaissait, était faite pour elle, que son image, son individualité existait nécessairement dans notre vie, non, le grand [fait] c'est qu'elle en nous était rien, une étrangère de rencontre, une compagne d'un moment, que rien ne nous prédestinait, que dans l'infini nous ne [nous] reverrons jamais alors que toute notre tendresse semblait impliquer que nous nous connaissions plus qu'un moment, qu'entre notre essence et la sienne il y avait alliance pour toujours, c'était une simple rencontre. Voilà ce qu'il faut s'efforcer de penser, de penser cette contradiction, ce dilemme, elle et ce qu'elle est pour nous et son néant. Peut-être en tirerons-nous un jour une suite consolante mais nous ne pouvons

⁸ Ariane Eissen insiste aussi que l'image maternelle est un miroir qui est censé rendre au narrateur son alter-ego, « dont la perte prive moins le sujet d'un être cher que de sa propre image, et donc de sa possibilité d'être. » (art. cité, p. 63.)

espérer de la découvrir qu'en pensant la mort, la sensation originale de la mort. (f° 36v° ; reliquat 127r°)⁹

La photographie, ce double parfaitement mimétique¹⁰, crée une illusion et fait croire la survivance de la morte. Mais le grand fait qu'il faut penser, c'est qu'elle n'y est plus. Le narrateur revient ainsi au refus de l'image, pour mieux respecter « la sensation originale de la mort ». Proust ne semble pas encore conscient de la riche connotation du thème de la photographie qui représente par excellence le problème de la mémoire involontaire¹¹. Toujours est-il qu'il ne cessera désormais de développer ce thème dans toute la genèse des « Intermittences du cœur ».

La séance photographique

Après la contemplation troublante du portrait (f° 37r°), Proust rédige encore trois fragments qui concernent la même image dans le même cahier (f°s 44-46r°). On voit apparaître ici pour la première fois l'épisode de la prise de

⁹ Proust découpera ultérieurement ce fragment, et il est actuellement classé dans le « Reliquat manuscrit » du fonds Proust de la Bibliothèque nationale de France (BnF, n. a. fr. 16729). Voir aussi J. Suganuma, « Des lettres à la traduction », art. cité, p. 197-198. L'ancienne édition Pléiade de la *Recherche* (3 vols., éd. Pierre Clarac et André Ferré, 1954) avait cité le texte (III, 1109). Nous le reproduisons ici intégralement avec quelques corrections de lecture. Voir aussi Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, Nizet, 1980, p. 82.

¹⁰ Sur la photographie comme double au sens que Otto Rank a donné à ce mot, voir notre article : « Proust et la photographie : la séance de pose dans "Robert et le chevreau" », *CEF*, n° 19, 2014.

¹¹ Gilles Deleuze a justement signalé l'« infériorité » du signe de la mémoire chez Proust par rapport au signe transparent de l'art, car le premier implique toujours et inéluctablement la contradiction entre la survivance et le néant, et ce même quand il s'agit de la madeleine ou des pavés inégaux (*Proust et les signes*, PUF, 1964, p. 29).

vue (f^{os} 44-45r^o), même si le narrateur avait déjà précisé que la photographie de la grand-mère était celle « qu'elle avait fait faire pour [lui] à Querqueville par Montargis ». Il apprend en effet de son aïeule que Montargis (premier nom de Saint-Loup) lui a proposé de faire son portrait, et remarque qu'elle s'est fait préparer « une robe plus habillée », a ajouté « quelques ornements » qui donnent « presque cet air de fête à sa robe ». Il s'étonne de son désir et de sa coquetterie et paraît « si peu enthousiaste » de cette idée qu'elle a l'air désolée. Un souvenir personnel de l'écrivain lui a certainement inspiré cet épisode¹².

Proust fait suivre, à ce souvenir qui va se placer dans le premier séjour à la station balnéaire (II, 144-145), deux autres fragments qui marquent différents moments de l'interprétation de la même photographie (f^{os} 44-46r^o). Le premier (f^o 45r^o) entre explicitement dans le cadre des « Intermittences du cœur » : « Après », le narrateur sort de sa valise la photographie « avec laquelle je voyageais toujours sans guère la regarder ». Il se console en voyant sa grand-mère « belle, avec une toilette de fête, l'air pas trop malheureux ». Le second (f^{os} 45-46r^o) commence par « Plus tard » : Montargis, comme le feront Françoise et le directeur de l'hôtel dans le texte final (III, 172-173, 174-175), lui révèle la vraie intention de la grand-mère : elle voulait laisser sa dernière effigie à son petit-fils. Elle devait sentir qu'elle mourrait bientôt, elle arrangeait sa tenue pour qu'elle ait une bonne mine sur la photographie.

Dès lors, la lecture de la photographie s'enrichit. La possibilité de la lecture se limitait jusqu'ici dans le champ sémantique (elle est ma grand-mère, ou bien c'était une étrangère). Proust fournit maintenant à cette petite image quelques

¹² Au cours du séjour à Évian, où était parti l'écrivain avec sa mère en 1905 et où celle-ci a eu une crise qui a causé sa mort peu de temps après son retour à Paris, Mme Proust s'est fait portraiturer par Mme Catusse, à laquelle Proust écrit en novembre 1910 : « elle voulait et ne voulait pas être photographiée, par désir de me laisser une dernière image et par peur qu'elle fût trop triste » (*Correspondance de Marcel Proust*, éd. Philip Kolb, Plon, t. X, p. 215).

détails iconiques : « une robe plus habillée », « quelques ornements », « cet air de fête », etc., ainsi que le contexte temporel de la prise : mon mécontentement, sa coquetterie. Tout cela prépare un scénario en trois temps. D'abord impression ; puis oubli, mensonge ; enfin révélation du message caché de l'impression première. La photographie devient alors un objet herméneutique. Le processus photographique, qui passe aussi de l'impression à la « révélation », ne produit pourtant qu'une image mensongère. L'image doit être interprétée ; son vrai sens n'est pas dans ce qu'elle montre iconiquement.

Le Cahier 65 renferme un autre épisode relatif à la photographie, intitulé : « Quand je reviens de la ville où est Montargis » (f^{os} 55-58r^o). La scène va se placer dans *Le Côté de Guermantes* où les regards du narrateur, au retour de Doncières, seront comparés à l'appareil photographique (II, 438-440), alors qu'ici, c'est comme « un cinématographe aveugle¹³ » qu'il voit « la vie de [s]a grand'mère qu'[il] ne [s]'attendai[t] pas à voir ». Mais Proust rattachait certainement cet épisode au portrait de la grand-mère dont il était question dans les pages précédentes du cahier, car juste avant l'épisode, on trouve une note : « Ma g^d mère dans la séance de la photo avec Montargis me dira voyage donc avec lui moi je ne pourrais pas (mettre peut-être ce que je dis à ma mère : mais pour 2 mois, mais pour toujours)¹⁴. »

¹³ « Mais que la raison cesse un moment d'intervenir, qu'au lieu d'avoir une des images qu'elle choisit, ce soit un *cinématographe aveugle* qui nous les apporte, là où nous aurions vu un homme marchant devant lui d'un air délibéré sur une route, nous voyons un homme qui a l'air de se retenir pour ne pas tomber en arrière sur la glace. » (f^{os} 56-57r^o ; nous soulignons.) Il se peut que Proust confonde ici la cinématographie et la chronophotographie, comme le faisait d'ailleurs Bergson. Voir sur ce point, Sara Danius, *The Senses of Modernism – Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca and London : Cornell University Press, 2002, p. 104.

¹⁴ Pour le mot qui se répète deux fois et que nous lisons « mais », Eissen propose « viens » avec un astérisque, tandis que Anthony R. Pugh y voit « vivre » (*The Growth of À la recherche du temps perdu*, University of Toronto Press, 2004, t. 1, p. 332, n. 5).

Comme dans le texte définitif, l'écrivain commence par une illustration impressionnante de la manière dont l'homme construit une vision subjective de l'être cher :

Nous ne voyons les personnes que nous aimons que dans le courant incessant d'âme tendre, notre habituelle tendresse qui avant de laisser arriver à nous les surfaces enlevées que sont les images de leur corps et de leur visage, s'en empare, la¹⁵ prend dans son tourbillon, la tord, et la colle exactement sur l'idée que nous avons de cette personne, sur l'image que nous avons d'elle depuis tant d'années. (f^o 56r^o)

Proust croyait donc que la photographie enlève une couche du corps, comme Balzac — rappelons-nous sa théorie des « spectres » —, qui prétendait : « chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps¹⁶. »

Certes ce qui est menacé dans le texte proustien n'est pas, comme chez Balzac ou chez Barthes, le moi de l'écrivain, mais l'image de l'être aimé. Tout de même, au moment où l'illusion cesse momentanément, le narrateur se compare, ainsi que dans le texte définitif, à un « malade » qui est frappé un jour par son propre visage méconnaissable, réfléchi dans une « glace ». Donc

Entre cette notation et celle qui précède et qui porte sur Vington et sa fille, il y a changement d'écriture, alors que cette notation sur la photographie et le morceau qui suit semblent avoir été rédigés d'une seule traite.

¹⁵ Proust avait changé « l'image » en « les images », mais a oublié d'accorder les pronoms.

¹⁶ Nadar, *Quand j'étais photographe* (1900), rééd., La Bartavelle, 1993, p. 8-9. Voir J. Suganuma, « Proust et la photographie : la séance de pose dans "Robert et le chevreau" », art. cité, p. 97-100.

photographier cet être signifie, finalement pour lui aussi, risquer son identité spéculaire, et échouer à le reconnaître dans une image équivaut à perdre son propre reflet¹⁷. On comprend désormais mieux qu'il soit mécontent lors de la séance photographique de Montargis.

Le texte continue comme ceci :

[...] ainsi tout d'un coup je viens de voir ma grand'mère non plus en moi dans une tendresse, mais en face de moi < *marge* : ayant vieilli en un moment, difficile pour moi à reconnaître comme une femme dont je n'aurais eu à ma disposition qu'une photographie très ancienne et qui depuis bien longtemps avait cessé de lui ressembler>, en elle-même, [...] je la voyais en elle-même pour la 1^{er} fois elle vient de se détacher de moi-même (f^{os} 57-58r^o).

On trouve dans une addition en marge une métaphore de la photographie que les versions ultérieures ne garderont pas. Ce que représente cette « photographie très ancienne » ne serait rien d'autre que « l'apparence trompeuse et chère de celle que nous embrassons il y a tant d'années » (f^o 56r^o). Le développement du thème permet à l'écrivain désormais de comparer l'image mentale de son personnage à la photographie.

Cette prise de vue symbolique du Cahier 65 indique indirectement le destin de la photographie que le narrateur contempera dans « Les Intermittences du cœur », dont divers épisodes viennent d'être rédigés dans le même cahier. Elle, la vraie et non une métaphore, échappera à « quelque cruelle ruse du hasard », et réussira à se revêtir presque de « l'apparence trompeuse et chère de celle que

¹⁷ En effet, comme « tout regard habituel est une nécromancie et chaque visage qu'on aime, le *miroir* du passé », pour le narrateur de la *Recherche*, sa grand-mère est précisément un reflet de lui-même (« moi pour qui ma grand-mère c'était encore moi-même, moi qui ne l'avais jamais vue que dans mon âme »). (II, 439)

nous embrassions il y a tant d'années » (f° 56r^o), au moins aux yeux du petits-fils du modèle. Seule la mère de celui-ci y décèlera la présence obstinée de la mort (III, 176), qu'ici annonce déjà cette figure d'une vieille inconnue. La mort que confirmeront, nous l'avons dit, plusieurs témoignages, mais qui restera à peu près invisible, nous semble-t-il, pour le jeune protagoniste.

« C'était ma grand-mère »

Dans la première version des « Intermittences du cœur » (Cahier 65), à la place de celui de la séance photographique qui n'y était pas encore, c'était le souvenir de la bière qui jouait le même rôle, évoquant déjà, comme dans *Sodome et Gomorrhe* (III, 180-181), le drame du cognac de Combray, dont le brouillon est d'ailleurs rédigé à la même période¹⁸. C'est dans la deuxième version des « Intermittences du cœur », écrite en fin 1910 dans le Cahier 50¹⁹, qu'on trouve pour la première fois ce souvenir douloureux de la séance, parmi d'autres peines que le petit-fils a données autrefois à son aïeule, à savoir le souvenir de la bière qu'il avait bue dans le train et celui du jour où il avait insisté d'aller chez les Verdurin (f°s 22-24r^o).

Or dans ce même Cahier 50, la condamnation de l'« idolâtrie pour un souvenir²⁰ » – thème qui avait été esquissé dans le Cahier 65 et qui consiste à se cacher le « néant » et à « lui donner comme un peuple enfant aux forces de la nature, un visage humain, seulement plus immobile et un peu pâli » (f° 27r^o) – commence à être liée à l'adoration des photographies de la grand-mère :

¹⁸ Voir J. Suganuma, « Naissance des “Intermittences du cœur” », art. cité, p. 50-53.

¹⁹ Cahier 50, BnF, n. a. fr. 16690. Voir l'Esquisse XIII de *Sodome et Gomorrhe* (III, 1032-1048). Nous avons consulté le manuscrit original conservé dans la Bibliothèque nationale pour relever les passages supprimés et les traces des additions.

²⁰ Proust hésite entre « souvenir » et « image » : « l'idolâtrie pour un souvenir image souvenir [...] » (f° 27r^o).

Mais jamais alors ni plus tard je n'ai cherché à adresser à ce passé une simple adoration triste comme s'il existait encore, comme si ma <g^d> mère, seulement absente et invisible, avait existé encore [...] mettant devant sa photographie les fleurs qu'elle préférait comme si cette prédilection survivait encore. (f° 25v^o)

Remarquons que Proust a écrit d'abord « mère » avant d'y ajouter « g^d » : ce motif n'est pas complètement dégagé de son souvenir personnel. Sous une forme de condamnation, ce serait un aveu assez simple de la part de l'écrivain, et aussi du narrateur sans doute, qui a pratiqué le culte de l'image avant que le surgissement du souvenir lui ait fait comprendre la réalité de la mort.

Dans cette version, la contemplation de l'image n'est plus une expérience troublante comme elle l'était dans le Cahier 65. En faisant une exception pour le moment, le narrateur sort le portrait de son aïeule : « c'était à moi comme toujours d'ailleurs que ma grand'mère pensait et souriait, comme si elle avait vécu toujours. » Le passage se termine par une note : « Suit le grand morceau sur ce qu'elle est et n'est pas etc. », ainsi indiquant l'intégration du fragment de la page de gauche du Cahier 65, semble-t-il.

Mais, sans doute après ce passage, Proust ajoute un autre fragment. À notre grande surprise, c'est une petite réminiscence réalisée par la photographie :

En un de ces endroits (si je regarde la photographie à ce moment-là).

Tout d'un coup le sentiment de ces liens qui nous unissaient ; me revenait si fort et m'apparaissait tellement mien qu'en voyant ce visage que je regardais jusqu'ici avec une indifférence attendrie, l'âme différente, attentive seulement à l'amour de ma grand'mère en laquelle je venais de me changer, m'apparaissait comme tellement réelle, que tout le reste était comme un songe dont je venais de sortir, et que le changement d'état d'âme qui venait de se faire en moi me semblait un événement presque matériel, une péripétie dramatique, comme quelqu'un qui a oublié son nom et tout à coup le retrouve, comme si mon oubli avait été un oubli

matériel, maladif, une amnésie, si je me rappelais seulement à l’instant que cette femme c’était ma grand’mère et que ma condition sur la terre c’était d’être son petit-fils. (f^o 22v^o)

Le narrateur reconnaît sa grand-mère dans l’image : « cette femme c’était ma grand’mère ». Le passage entier est consacré à la description de cet étrange phénomène qu’est la reconnaissance de l’identité. Le monologue devant le portrait du Cahier 65 était unilatéral : c’était le néant qui annulait le souvenir, et le jaillissement du souvenir remontant du néant manquait. C’est finalement tous ces fragments, celui-ci et le « grand morceau », avec le préambule, que Proust gardera quand il établit le manuscrit au net (Cahier IV) de *Sodome et Gomorrhe*, où il met en scène d’une façon ingénieuse la contemplation de la photographie, en laissant trois discours intérieurs qui se succèdent : « Elle était ma grand-mère et j’étais son petit-fils [...] c’était une étrangère. Cette étrangère, j’étais en train d’en regarder la photographie. [...] tout d’un coup je pensai de nouveau : “C’est grand-mère, je suis son petit-fils” » (III, 172).

Deux rituels de la mort

D’autre part, Proust avait cherché à insérer la séance photographique dans le fil romanesque dans les Cahiers 28 et 7 (printemps 1910)²¹, où il se contente pour l’essentiel de renvoyer au texte du Cahier 65. La version de la séance rédigée dans le Cahier 35 (f^{os} 40-42r^o, 40v^o) – la mise au point effectuée en 1912 du premier séjour au bord de la mer et qui fait suite au Cahier 70 – est déjà proche du texte imprimé. Proust a fait précéder la scène par un épisode qui suggère la maladie grave de la grand-mère : à la même période où se passe la prise, quand, de Rivebelle où il est sorti avec Montargis, il rentre à l’hôtel ayant hâte de l’embrasser, son aïeule ne veut pas le voir, d’ailleurs elle

²¹ A. Pugh, *op. cit.*, t. I, p. 246, 250.

s'enferme souvent avec Françoise et il n'est pas permis de les déranger. Curieusement, la situation ressemble fort à un rêve de l'écrivain, qui s'esquisse d'abord dans le Carnet I, puis se retrouve dans une page de gauche du Cahier 50 (f^o 23v^o), où Françoise lui dit qu'elle a eu une attaque et que peut-être elle ne s'en remettra pas. Le passage du Cahier 35 n'évoque pas explicitement la maladie ; à la place, il reprend le thème de la cloison : « quand je rentrais le soir grand-mère ne frappait pas au mur pour m'appeler »²².

Dans la version définitive des « Intermittences du cœur », c'est maintenant exclusivement par le souvenir lié à la production d'une dernière effigie que la mort est évoquée dans la mémoire du survivant, en faisant ainsi de cette petite image une sorte de relique de la morte. Le souvenir de la blessure de la grand-mère causée par les mots de méchanceté que son petit-fils a prononcés le jour de la prise est un symbole des souffrances que ce dernier a fait subir à son aïeule, comme du sacrifice qu'il croit avoir exigé d'elle. Il s'attache maintenant à partager les souffrances de sa grand-mère, pour que « s'enfon[cent] plus solidement encore en [lui] ces clous qui y rivaient sa mémoire » car la douleur qu'il ressent en se souvenant du jour de la séance est « l'effet du souvenir de [s]a grand-mère, la preuve que ce souvenir qu'[il] avai[t] était bien présent en [lui] » (III, 156). Il comprend le deuil profond de sa mère, maintenant que les souvenirs déchirants « ceign[ent] et ennobliss[ent] [s]on âme comme la sienne de leur couronne d'épines » (III, 165). Le ton chrétien du texte est toujours manifeste. Le narrateur recourt ainsi à deux reprises à l'image de la Passion du Christ. Comme si, à l'instar de ces ascètes de la fin du Moyen Âge, il cherchait à revivre les tourments subis par l'être chéri²³. À la grand-mère retrouvée des « Intermittences du cœur » se superpose donc le Christ ressuscité²⁴.

²² Voir la version imprimée, *RTP*, t. II, p. 145.

²³ Dès le début de « Combray », la grand-mère se caractérise par l'amour pour son petit-fils et l'inquiétude qu'il lui inspire. Son perfectionnisme l'isole dans la famille

Deux rituels de la mort, deux usages de la photographie. À travers la réinterprétation de cette « apparence de vie », le narrateur cherche désormais à repenser la mort. Et de là il s'attache à remonter à son origine où se trouvait le corps sacrifié. Proust a eu sûrement l'ingéniosité de nous montrer dès le début la dualité de l'image, à laquelle désormais le narrateur ne cesse de revenir tout au long de ce petit chapitre.

combraysienne ; celle-ci lui inflige un « supplice » en faisant boire du cognac à son mari (I, 11-13). Dans cette scène de la « persécution », il y avait un passage supprimé de la dactylographie, dans lequel le narrateur comparait la tristesse de sa grand-mère justement à « la Passion du Sauveur ». La comparaison apparaît dans la description du paysage vu de la « petite pièce sentant l'iris » où le narrateur se cache pour fuir la scène de la « persécution ». Voir *RTP*, t. I, p. 12, var. a ; et aussi J. Suganuma, « Naissance des “Intermittences du cœur” », art. cité, p. 51-52.

²⁴ À ce propos, on se rappelle également la connotation évangélique de l'épisode de la madeleine – ici Marie-Madeleine (le narrateur) assiste à la résurrection du Christ (sa mère) –, qui a été mise en lumière par Philippe Lejeune, « Écriture et sexualité », *Europe*, n° 502-503, février-mars 1971.