



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 7, n° 4, Août-Septembre 2006
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.1509>

Le Dieu d'une théogonie orientale. Visages de la *Recherche du temps perdu*

Liza Gabaston

André Benhaïm, *Panim. Visages de Proust*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, 320 p.



Pour citer cet article

Liza Gabaston, « Le Dieu d'une théogonie orientale. Visages de la *Recherche du temps perdu* », *Acta fabula*, vol. 7, n° 4, , Août-Septembre 2006, URL : <https://www.fabula.org/revue/document1509.php>, article mis en ligne le 27 Août 2006, consulté le 25 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.1509

Le Dieu d'une théogonie orientale. Visages de la *Recherche du temps perdu*

Liza Gabaston

Un mot : *Panim* — à l'origine de cet étrange vocable, une remarque du narrateur dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

Le visage humain est vraiment comme celui du Dieu d'une théogonie orientale, toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois. Mais pour une grande part, notre étonnement nous vient surtout de ce que l'être nous présente aussi une même face¹.

À la fois un et multiple, le « visage humain » serait ainsi à l'image du terme qui en hébreu le désigne, et n'existe qu'au pluriel : *panim*, soit « un visages ». « Plus qu'un indénombrable, *panim* suggère l'incommensurable, l'insaisissable », précise André Benhaïm, qui voit dans cette labilité la caractéristique essentielle des « visages de Proust ». Mouvant, fuyant, perpétuellement changeant, à l'image de la mer sur laquelle se détachent les jeunes filles, le visage apparaît comme « un seuil où hésite le sens ». Impossible à décrire, plus difficile encore à se remémorer, il est ce flot ductile qui échappe au discours, mais hante malgré tout les pages de la *Recherche*. « Le visage demeure chez Proust aussi insaisissable qu'omniprésent »², remarque très justement Benhaïm, qui soulève dès le « prélude » de son ouvrage le paradoxe essentiel de cet objet d'étude : comment comprendre l'importance du visage et des détails de la physionomie, chez un auteur qui prétend manquer d'« esprit d'observation » et fait constamment le procès de la « littérature de notations » ? Faudrait-il, contre toute attente, voir en Proust un « portraitiste », un « caricaturiste », ou même un « "simple" observateur » ? Oui et non, répond l'auteur. Car si l'œil de Proust manifeste un sens aigu du détail et peut se révéler perçant, « impitoyable », il fait en réalité apparaître l'impossibilité même de tout portrait, ou de toute existence objective du visage.

¹ *À la recherche du temps perdu*, dir. J.-Y. Tadié, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 4 volumes, 1987-1989. *JF*, II, p. 270. Sauf indications contraires, les renvois à la *Recherche du temps perdu* se feront à cette édition.

² André Benhaïm, *op. cit.*, p.14-15, 21.

Dans cet ouvrage, qui tient plus de l'essai critique et philosophique que de la monographie en bonne et due forme, André Benhaïm a ainsi le mérite d'aborder un aspect essentiel de la *Recherche du temps perdu*, jusqu'ici largement négligé par la critique proustienne. Certes, le corps a déjà fait l'objet de nombreuses études³. Mais le visage proprement dit, sa présence et ses significations, n'ont jamais encore été intégrés à une étude d'ensemble. Or c'est là un aspect fondamental de la poétique de la Recherche, et bien que l'auteur de *Panim* ne propose pas d'analyse systématique de la place du visage dans les structures narratives de l'oeuvre, ou des rapports entre le visage et les autres signes corporels privilégiés par Proust — autant d'enjeux encore largement négligés par la critique —, ses observations présentent l'intérêt de faire apparaître et de mettre en relation des parties souvent oubliées de la Recherche. S'appuyant sur des analyses de Levinas, mais également de Barthes, Deleuze et Merleau-Ponty, André Benhaïm tente ainsi de dégager ce que l'on pourrait appeler une théologie proustienne du visage, en avançant une hypothèse hardie : l'impossibilité de toute description physionomique dans la Recherche du temps perdu ferait écho à la tendance iconoclaste de la religion juive, à la condamnation de l'idolâtrie et à l'interdiction corrélatrice de représenter la face humaine. *Panim*, c'est donc le visage au pluriel, mais c'est aussi le fil hébraïque — le « profil assyrien »⁴, peut-être, dirait Proust — qui court dans la Recherche.

Les deux premiers chapitres s'attachent au statut de l'œil, de l'image et du portrait.

Le premier chapitre est consacré aux divers avatars du monocle. L'un des multiples instruments d'optique qui peuplent la Recherche, le monocle fait son apparition très tôt dans les écrits de Proust⁵, et surgit fréquemment dans les esquisses ou caricatures qui ornent ses cahiers de brouillon. Instrument privilégié de l'observateur de salons et de l'analyste des coeurs, il invite à se demander si l'auteur de la Recherche relève lui-même de cette catégorie, à l'image, très auto-parodique, du « romancier mondain » qui hante la soirée Saint-Euverte⁶.

³ Voir notamment A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, Presses Universitaires de France, 2000 ; G. Florival, *Le Désir chez Proust. À la recherche du sens*, Louvain, Nauwelaerts, 1971 ; J.-L. Baudry, *Freud, Proust et l'autre*, Éditions de Minuit, 1984 ; S. Behar, *L'Univers médical de Proust*, Gallimard, 1970. La liste n'est pas exhaustive.

⁴ Voir Antoine Compagnon, « Le "profil assyrien" ou l'antisémitisme qui n'ose pas dire son nom : les libéraux dans l'affaire Dreyfus », *Études de langue et littérature françaises* (Tokyo), 28 (1997).

⁵ Voir « Un conte de Noël », *Le Banquet*, n° 1, mars 1892 : « Pauvre M. de Nieulles ! [...] Derrière le monocle dont il bouchait son œil, seule ouverture sur son cœur et par où l'on aurait pu entrer dans cette place bien gardée, [...] il se croyait impénétrable [...] » Repris dans *Contre Sainte-Beuve*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 343-346.

⁶ « [...] un romancier mondain [...] venait d'installer au coin de son œil un monocle, son seul organe d'investigation psychologique et d'impitoyable analyse, et répondit d'un air important et mystérieux, en roulant l' r : "J'observe." » CS, I, p. 321.

Le critique s'attache ici en particulier au personnage de Saint-Loup, qui apparaît « semblant poursuivre son monocle qui voltig[e] devant lui comme un papillon » lors de son entrée en scène au Grand Hôtel de Balbec⁷, et se voit muni du même instrument lorsqu'il manque renverser, à Doncières, son ami le héros, qu'il fait mine de ne pas reconnaître⁸. Benhaïm conclut que cette prothèse oculaire joue ici un triple rôle, celui de masque, de loupe et d'appareil photo. Masque, ou plutôt « loup »⁹ d'une homosexualité qui ne sera révélée que plus tard, le monocle, qui à la manière d'un objectif photographique fige l'interlocuteur dans sa pose, viendra symboliquement tuer le narrateur. Mais cet obturateur finit par se retourner contre celui qui l'utilise, et tel une loupe, il offre du personnage l'image grossie d'un aspect de lui-même qu'il cherchait à cacher.

De la même façon, les trois monocles qui ornent la soirée Saint-Euverte défigurent leurs propriétaires¹⁰, et le monocle de Bloch, devenu Jacques du Rozier dans *Le Temps retrouvé*, symbolise le « rabot » auquel ce juif antisémite a soumis sa figure¹¹. Ces « portraits avec accessoire optique » exposent ainsi des visages monstrueux, conclut André Benhaïm, qui souligne ensuite l'importance des transformations animales dont la plupart des personnages sont victimes dans la Recherche, jusqu'à une véritable « folie zoomorphologique »¹².

Chez Proust, le monocle vaut donc « pour tous les instrument d'optique dont l'usage tient moins à rendre la vue qu'à faire perdre la face, dévisager, défigurer, faire du visage un pitoyable, effrayant, risible spectacle »¹³. Si l'auteur est « entre deux siècles », c'est aussi « parce qu'il est entre le portrait mondain [...] et l'infigurable »¹⁴.

Proust est-il donc portraitiste ? Seulement dans la mesure où il rend le visage méconnaissable, ne l'expose que pour démontrer « qu'on ne peut, qu'on ne doit pas le montrer », conformément à l'injonction du Talmud babylonien : « Tous les visages

⁷ *JF*, II, p. 88-89.

⁸ *CG*, II, p. 436.

⁹ Voir un fragment non publié que Proust jugeait « capitalissime » : « Ainsi ce Saint-Loup [...] que je connaissais si bien, c'était un Saint-Loup portant lui-même une sorte de joli "loup" que j'avais pris pour sa figure véritable. » *AD*, IV, p. 744.

¹⁰ « Le monocle du marquis de Forestelle [...] obligeait à une crispation incessante et douloureuse l'œil où il s'incrétait comme un cartilage superflu [...] celui de M. de Saint-Candé, entouré d'un gigantesque anneau, comme Saturne, était le centre de gravité d'une figure qui s'ordonnait à tout moment par rapport à lui [...] M. de Palancy [...] avait l'air de transporter seulement avec lui un fragment accidentel, et peut-être purement symbolique, du vitrage de son aquarium, partie destinée à figurer le tout [...] » *CS*, I, p. 321-322.

¹¹ « La part de machinisme que ce monocle introduisait dans la figure de Bloch la dispensait de tous les devoirs auxquels une figure humaine est soumise [...] et pour assortir la figure aux cheveux plats et au monocle, ses traits n'exprimaient plus jamais rien. » *TR*, IV, p. 531.

¹² *Op. cit.*, p. 64.

¹³ *Ibid.*, p. 48-49.

¹⁴ *Ibid.*, p. 71. Voir Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989.

sont permis sauf le visage de l'homme ». Interdiction qui chez Proust devient d'ordre esthétique, et non plus religieux.

Dans le deuxième chapitre, André Benhaïm s'attache ainsi au portrait dans son sens plus strictement pictural, à travers l'étude des trois figures féminines majeures de la *Recherche*, Odette, Gilberte et Albertine.

Le critique commence par rappeler que la Miss Sacripant exposée chez Elstir témoigne d'un déplacement du portrait, de la figure d'Odette vers le verre d'eau représenté sur la toile, et de cette toile dans son ensemble vers la marine du Port de Carquethuit, que le peintre souhaiterait montrer au narrateur, en lieu et place de cette moins avouable « pochade » de jeunesse. L'omniprésence de la mer dit une fois encore l'impossibilité de retenir le visage, de le connaître, et de se le remémorer : « L'eau signifie la dérobade du portrait »¹⁵.

De la même façon, Swann sera incapable de « rencontrer » Odette ; celle-ci devra le revoir, « rapproch[er] ses visites »¹⁶. « Le visage n'apparaît pas, il revient »¹⁷, souligne le critique. Et c'est seulement une fois qu'il aura fixé le visage d'Odette, qu'il l'aura transformé en figure immobile grâce à la Zéphora de Botticelli, que Swann pourra mettre un nom sur son amour, au moment même où il aura tué la femme. Odette se trouve donc à plusieurs titres privée de son visage : par la toile de Botticelli, par le tableau d'Elstir qui déconstruit son « type », mais aussi par elle-même, puisqu'au fil du temps, sous l'effet des modes et de sa volonté, elle parviendra toute seule, sans l'aide de la peinture, à « systématis[er] ses traits en un type nouveau »¹⁸. Visage introuvable, finalement, tout comme celui de Gilberte, qui apparaît pour la première fois sur le raidillon de Tansonville avec des yeux noirs, que le narrateur se rappellera toujours bleus¹⁹.

La première rencontre avec Albertine se solde elle aussi par un trouble visuel, à tel point que l'on ne peut même plus parler de rencontre. La jeune fille se distingue progressivement sur le fond indistinct de ses camarades de la « petite bande », et s'il y a coup de foudre, c'est un coup de foudre « en staccato ». Chez Proust, « le

¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶ « Odette de Crécy retourna voir Swann, puis rapprocha ses visites ; et sans doute chacune d'elles renouvelait pour lui la déception qu'il éprouvait à se retrouver devant ce visage dont il avait un peu oublié les particularités dans l'intervalle et qu'il ne s'était rappelé ni si expressif, malgré sa jeunesse, ni si fané. » CS, I, p. 371.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 82.

¹⁸ « Le portrait eût-il été non pas antérieur [...] à la systématisation des traits d'Odette en un type nouveau [...] mais postérieur, qu'il eût suffi de la vision d'Elstir pour désorganiser ce type [...] le visage de cet être, son corps, son aspect [...] nous rappellent non pas la femme qui ne se tenait jamais ainsi [...] mais d'autres femmes, toutes celles qu'a peintes Elstir. » JF, II, p. 216.

¹⁹ « Ses yeux noirs brillaient et comme [...] je n'avais pas ainsi qu'on dit, assez "d'esprit d'observation" pour dégager la notion de leur couleur, pendant longtemps [...] le souvenir de leur éclat se présentait à moi comme d'un vif azur, puisqu'elle était blonde. » CS, I, p. 139.

visage donne "à voir" l'impossibilité de connaître l'autre»²⁰, conclut Benhaïm. Prenant le contrepied des analyses de Brassai, selon qui la Recherche du temps perdu constituerait une «photographie gigantesque», résultat du développement et de la fixation d'impressions de jeunesse²¹, le critique souligne ainsi que c'est au contraire l'impossibilité même de «fixer» les visages qui garantit le triomphe de la mémoire. L'intermittence du souvenir ruine en effet d'avance la mémoire objective, ce qui permet de conserver toute sa pureté à la mémoire involontaire²².

Le troisième chapitre approfondit cette impossibilité salutaire du portrait.

Consacré à la «poétique du passage» dans la *Recherche*, il propose une lecture de la rencontre fugitive entre le narrateur et une femme de chambre du Grand Hôtel de Balbec²³, à la lumière de Baudelaire. André Benhaïm voit en effet dans cette scène — sans peut-être le justifier suffisamment — une réplique inversée du sonnet «À une passante». Selon le critique, l'«entre-temps» proustien s'oppose ici à l'instant baudelairien, le «flou et le fondu» de la peinture au «flash de "l'éclair"» photographique. Mais les deux textes témoignent de la tentation du portrait. Tentation jamais assouvie dans la Recherche toutefois, car si le narrateur «fait souvent figure de photographe», le portrait proustien «s'achève toutefois toujours sur un échec». Et il s'agit là d'un échec revendiqué, comme en témoigne une remarque des toutes dernières pages du Temps retrouvé, où Proust souligne le mensonge qui consisterait à «mettre des traits dans le visage d'une passante», alors même qu'«à la place du nez, des joues et du menton il ne devrait y avoir qu'un espace vide sur lequel jouerait tout au plus le reflet de nos désirs»²⁴. Selon Benhaïm, l'auteur de la *Recherche* comprend ici «quelle serait l'erreur fondamentale», l'erreur «anti-poétique»: «faire du visage un portrait»²⁵. Cette incertitude essentielle dont le visage est à la fois le siège et l'objet, conduit de la poétique du passage à une «poétique de la désorientation», souvent traduite par des

²⁰ *Ibid.*, p. 93 et 101.

²¹ Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, 1997, p. 17.

²² «L'ennemi de la mémoire, c'est l'image fixe. [...] Le visage humain (*panim*), pluriel et incomplet [...] aide (sauve) la mémoire involontaire [...] qui [...] d'un objet flou [...] fait renaître l'impression, la sensation originelle.» *Op. cit.*, p. 109.

²³ «À chaque étage [...], portant un traversin [...], passait une femme de chambre. J'appliquais à son visage rendu indécis par le crépuscule, le masque de mes rêveries les plus passionnées mais lisais dans son regard tourné vers moi l'horreur de mon néant.» *JF*, II, p. 25.

²⁴ *TR*, IV, p. 623.

²⁵ *Op. cit.*, p. 138.

métaphores empruntées à l'astronomie²⁶, qui font du visage un astre inaccessible — un « visastre ».

Finalement, conclut le critique dans un « interlude », Marcel Proust « préfère voir mal », et c'est peut-être la raison pour laquelle il choisit, contre l'illusion parfaite du cinématographe, la maladresse et l'imperfection de la lanterne magique ou du kinétoscope. Quant à la photographie, incapable de fixer l'identité, elle ne vaut que par l'ombre sur fond de laquelle elle surgit — à l'image même de la Recherche, issue de la chambre obscure des premières pages de l'oeuvre. Écrivain de l'ombre, Proust « cherche à conserver dans l'œil le trouble, l'incertitude »²⁷. Et ce trouble est nécessaire à l'exercice même de la création, aussi bien que de la réception, puisque l'artiste original, à l'image de Renoir, est celui qui « procéd[e] à la façon des oculistes », et commence par brouiller les représentations familières, pour ensuite tendre au spectateur les lunettes qui feront apparaître un monde « différent de l'ancien, mais parfaitement clair »²⁸.

Le quatrième chapitre est consacré au visage de la grand-mère.

Dans un premier temps, André Benhaïm souligne que l'autoportrait est presque absent de la Recherche. À l'image de Proust qui prétend ne s'être « jamais de [s]a vie regardé dans une glace »²⁹, le narrateur ne se montre jamais à visage découvert. Présent de manière indirecte, à travers le portrait satirique du « romancier mondain », ou bien encore sous la forme d'un étonnant bestiaire — le « hibou », notamment³⁰ —, il semble échapper entièrement³¹ au syndrome de Narcisse. Selon le critique, c'est seulement dans un brouillon des *Jeunes filles en fleurs* qu'apparaît un autoportrait en bonne et due forme³¹. Albert Benhaïm ne mentionne pas ici les élans enthousiastes de Marie Gineste et Céleste Albaret dans *Sodome et Gomorrhe*³², ou encore des remarques d'Albertine dans *La Prisonnière*, mais il est vrai que ce sont là des exceptions, où par ailleurs il serait difficile de parler de « portrait ». De façon générale, l'expérience du miroir apparaît dans la Recherche

²⁶ Voir par exemple, dans *Sodome et Gomorrhe*, cette « belle jeune femme élancée et pâle de laquelle les yeux, autour de leur centre, disposaient des rayons si géométriquement lumineux qu'on pensait, devant son regard, à quelque constellation », SG, III, p. 244. Les exemples sont multiples tout au long de la *Recherche*.

²⁷ *Op. cit.*, p. 150 et 160.

²⁸ CG, II, p. 623.

²⁹ À Louis de Robert, vers le 21 mai 1919, *Corr*, XVIII, p. 228.

³⁰ « L'étrange humain, [...] comme un hibou et comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres. » SG, III, p. 371.

³¹ « Je me sentais assez bonne mine, ces maudits yeux trop pensifs assez rentrés dans le rang et inexpressifs, et me sentant assez bien, assez beau, j'étais gêné sur mon oreiller de cette figure inutilement jolie que j'eusse voulu [...] ne trouver toute prête que pour l'heure où elle me servirait. » JF, II, *Esquisse LXIII*, p. 989.

³² « [...] Céleste me disait : "Oh ! petit diable noir aux cheveux de geai, ô profonde malice ! [...] vous avez tout l'air d'un oiseau. [...] » SG, III, p. 240.

comme un nouveau désastre, qui aboutit invariablement à une déformation monstrueuse, comme lorsque le narrateur ivre se regarde dans une glace à Rivebelle³³.

La grand-mère apparaît précisément comme un antidote à ce traumatisme. À Balbec, c'est elle qui vient arracher le jeune héros à la prison des « petites bibliothèques à vitrines » et de la « grande glace en pieds ». C'est son visage « découpé comme un beau nuage ardent et calme », que le garçon vient embrasser « comme un enfant qui tête »³⁴. Doublement maternelle, la grand-mère permet au narrateur de retrouver « le visage-sein, le premier visage que contemple le nourrisson ». Mais cette harmonie est rompue par le coup de téléphone à Doncières³⁵, où paradoxalement c'est la voix de la grand-mère qui fait apparaître son visage, mais un visage « autre »³⁶, déjà déformé par la maladie, celui que le narrateur ne reconnaît plus lorsqu'il rentre à Paris et surprend la vieille femme en train de lire³⁷. L'attaque dont celle-ci est victime dans le petit pavillon des Champs-Élysées accélère ce processus de défiguration, qui sera achevé lors de l'agonie finale. Devenu « presque préhistorique »³⁸, le visage de la grand-mère fait accéder celle-ci à un temps originel, animal, celui, peut-être, de l'ouverture de la Recherche — où le narrateur se disait « plus dénué que l'homme des cavernes ».

Le dernier « interlude » assure le lien entre le visage de la grand-mère et le visage de Swann, défiguré lui aussi par la maladie. André Benhaïm y rappelle que dans l'Antiquité, des visages ornaient parfois les murs des synagogues — à commencer par ceux du Temple de Salomon. L'interdit de représentation fut donc très tôt contourné, et la crainte majeure était que l'image « s'oppose à la musique », qu'elle « interrompe le chant ». De la même façon, c'est le visage voilé que Moïse dictera les Tables de la Loi. La Loi est dictée, c'est une Voix. Comme le souligne Levinas, « le visage parle » : il dit à la fois la tentation et l'interdiction du meurtre³⁹.

Le cinquième chapitre s'attarde ainsi sur Swann, qui incarne, avec Bloch, le visage hébraïque ou « profil assyrien ». André Benhaïm cherche ici à comprendre pourquoi le narrateur fait preuve d'un tel acharnement dans la défiguration finale de son

³³ « Or, étant à ce moment-là ce buveur, tout d'un coup, le cherchant dans la glace je l'aperçus, hideux, inconnu qui me regardait. » *CG*, II, p. 469.

³⁴ *JF*, II, p. 27 et 29.

³⁵ *CG*, II, p. 433-434.

³⁶ « [...] La voix fait apparaître le visage (qui semblait autrefois *mien*) comme *autre*. » *Op. cit.*, p. 193.

³⁷ *CG*, II, p. 438-439.

³⁸ « Sa figure fruste, réduite, atrocement expressive, semblait, dans une sculpture primitive, *presque préhistorique*, la figure rude, violâtre, rousse, désespérée de quelque sauvage gardienne de tombeau. » *Ibid.*, p. 620. C'est nous qui soulignons.

³⁹ *Ethique et Infini*, Livre de Poche, « Biblio Essais », 1982, p. 82.

personnage. Un acharnement qui paradoxalement semble tendre vers l'antisémitisme.

Après avoir souligné que Swann et la grand-mère ont en commun d'être des « amateurs d'art », ce qui explique peut-être l'analogie de leurs morts, André Benhaïm rappelle que Swann, à proprement parler, n'a jamais eu de visage. Dans « Combray », il n'est reconnu qu'à sa voix. Et son « portrait » n'est que le résultat de la projection des (fausses) représentations sociales que la famille du narrateur a de lui. Il s'agit là, une fois encore, d'un « portrait qui montre son échec, son impossibilité même »⁴⁰. Seul indice : le héros, lorsqu'il tâche de ressembler au père de Gilberte, se « tir[e] sur le nez »⁴¹.

Or le nez est « l'obsession de Proust », « sa hantise », souligne le critique. « Bec d'oiseau » chez les Guermantes, « rouge en forme de coquille de colimaçon » chez Bergotte, il est toujours le signe de l'hérédité. Chez Swann, il est évidemment « busqué », et s'il se montre d'abord discret, il finit par prendre des proportions monstrueuses dans Sodome et Gomorrhe, où il devient « plutôt celui d'un vieil Hébreu que d'un curieux Valois »⁴². Transformation à l'image de celle du personnage, d'abord tellement assimilé au Faubourg Saint-Germain que sa judéité en devient presque invisible, puis soucieux, jusqu'à la violence, de revendiquer ses origines au moment de l'affaire Dreyfus.

Mais pourquoi, demande André Benhaïm, « rendre l'atavisme de Swann si monstrueux » ? « Pourquoi en faire une judéité pathologique »⁴³, qui n'est pas sans rappeler les caricatures qui pouvaient circuler dans des journaux anti-dreyfusards ou des pamphlets antisémites, comme *La Libre Parole* de Drumont ? Plusieurs explications sont possibles ici. Swann pourrait être puni d'avoir dans un premier temps « oublié d'être juif », d'avoir cru à l'assimilation. Il pourrait au contraire se voir châtié pour avoir été « trop juif », un fanatique qui finit par renier ses amis les plus chers. Ou bien encore pour avoir fait preuve d'idolâtrie. « Arrivé à l'âge du prophète » au moment de son agonie, il est bien pourtant un anti-Moïse, lui qui a cédé, avec Zéphora en particulier, à l'adoration des images. Enfin, bien sûr, Swann est l'intrus qui un soir a privé le héros du baiser maternel. L'enfant aurait donc toutes les raisons de vouloir, un jour, « punir par le visage celui qui a péché par le visage ». Lui « "casser la figure" »⁴⁴. Mais Swann est aussi, rappelle Benhaïm, celui qui fera advenir l'écriture. Comme le narrateur le souligne dans *Le Temps retrouvé*,

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 222.

⁴¹ « Quant à Swann, pour tâcher de lui ressembler, je passais tout mon temps à table à me tirer sur le nez, et à me frotter les yeux. Mon père disait : "Cet enfant est idiot, il deviendra affreux." J'aurais surtout voulu être aussi chauve que Swann. Il me semblait un être si extraordinaire. » *CS*, I, p. 408.

⁴² *SG*, III, p. 89.

⁴³ *Op. cit.*, p. 232. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 274.

tous les fils de sa vie, et donc de son œuvre, ramènent à Swann. La théâtralité du passage où Swann perd son visage invite ainsi à voir dans cette défiguration une forme détournée d'affection, voire d'amour — de l'humour juif, en somme. Grotesque, ridicule, chargé d'une judaïté excessive, Swann se découvre ici frère de Bloch, que l'on aurait longtemps pu croire son contraire. Dans cette mise à mort qui est une mise en scène, Proust exhibe donc un antisémitisme factice, qui est en réalité hommage rendu à son héros. Car détruire le visage de Swann, selon Benhaïm, c'est retrouver celui de maman. Autrement dit se mettre à écrire.

Le sixième chapitre, assez bref, et peut-être moins convaincant, conclut l'ouvrage sur cette figure de la mère.

André Benhaïm commence par rappeler l'importance du motif de la fenêtre dans la Recherche, souvent en lien avec le motif érotique. Fenêtre du petit cabinet sentant l'iris à Combray, fenêtre de Montjouvain, fenêtre d'Odette rue La Pérouse, œil de bœuf de l'hôtel de Jupien, vitres du train en route pour Balbec, vitraux de l'église de Combray, la fenêtre est partout, et elle joue souvent le rôle d'un voile qui vient s'interposer entre l'observateur et le visage observé. Elle est donc l'un des symboles de la difficulté du portrait.

À Venise, c'est ainsi derrière « l'ogive [...] à demi arabe d'une façade » que la mère du narrateur attend celui-ci, « le visage contenu dans une voilette en tulle d'un blanc aussi déchirant que ses cheveux ». Le voile remplace ici la vitre, et la fenêtre en ogive finira par suffire à évoquer la figure maternelle : « Je me rappelle très bien votre mère »⁴⁵, dira-t-elle au narrateur bouleversé. Autre signe, selon André Benhaïm, que le visage « n'est plus à voir » mais « à écouter »⁴⁶. Dans cette ogive « à demi arabe », « étrangère » donc, et « sémite », le critique voit une analogie avec les fenêtres de la Synagogue aveugle, que le visage maternel serait chargé d'incarner. La Synagogue aveugle, figurée sur le porche de l'église de Balbec, comme le souligne Elstir dans les Jeunes filles en fleurs⁴⁷, symbolise dans l'iconographie chrétienne la fermeture des Juifs aux vérités du Christ. Mais chez Proust, elle suggère peut-être un aveuglement revendiqué : il ne s'agit plus d'un « aveuglement comme tare », obstination ou bêtise, mais d'un « voile protecteur ». Par le voile, le visage se trouve donc, une nouvelle fois, « protégé contre la figuration »⁴⁸.

⁴⁵ « Et si depuis, chaque fois que je vois le moulage de cette fenêtre dans un musée, je suis obligé de retenir mes larmes, c'est qu'elle ne me dit que la chose qui peut le plus me toucher : "Je me rappelle très bien votre mère." » *AD*, IV, p. 204.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 285.

⁴⁷ « Ce voile [...] que la Vierge arrache de son sein pour en voiler la nudité de son fils [...] tandis que [...] la Synagogue, dont le règne est fini, a les yeux bandés [...] et laisse échapper, avec sa couronne qui lui tombe de la tête, les tables de l'ancienne Loi [...] » *JF*, II, p. 197.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 287.

Le visage maternel, toutefois, ne demeure pas intact. Ridé par l'âge autant que le chagrin, il l'est aussi, dès « Combray », par le héros qui réclame indûment son baiser du soir, et y trace ainsi symboliquement, « d'une main impie et secrète », un premier sillon⁴⁹. La ride, qui sera démultipliée lors du « Bal de Têtes », est selon Benhaïm marque de l'écriture ; elle est ce trait qui rend le visage lisible. Mais c'est un trait que les larmes peuvent effacer, pour finalement rendre au visage le flou nécessaire encore à l'exercice de la mémoire. À ce titre, Benhaïm suggère que le visage de la mère, lavé par les larmes du deuil et blanchi par la voilette, demeure le symbole d'une page vierge à noircir, et de ce fait la véritable matrice de l'écriture de la Recherche.

Dans son « finale », le critique reprend les divers fils de l'étude, qu'il rassemble de manière rhapsodique. Rappelant tout d'abord que Proust et Mme Weill aimaient jouer à Esther et Assuérus, et que le motif reparaît dans le Contre Sainte Beuve⁵⁰, il confirme la judaïté essentielle, quoique voilée — « sous-entend[ue] »⁵¹ — du visage de la mère dans la Recherche du temps perdu. De façon générale, « Proust écrit pour ne pas décrire le visage ». En effet, le visage « ne se lit pas », mais « s'écoute », comme le suggère la scène où, dans « Combray », la mère fait à voix haute la lecture de François le Champi. « Il est langage sans mot, comme la musique »⁵², conclut André Benhaïm — qui a lui-même adopté dans son ouvrage une composition musicale.

Il est dommage peut-être que le critique n'approfondisse pas ici cette réflexion sur la musique, et n'évoque pas en particulier le septuor de Vinteuil, qui permet au narrateur d'échapper au langage articulé et de plonger dans l'ivresse de l'« inanalysé ». Il n'est pas certain en effet que le visage, à l'égal de la musique, soit un « langage des anges » qui permette à la « communication des âmes » de se faire en toute transparence⁵³. Comme le suggère l'exemple du visage d'Albertine, qui lui aussi replonge le narrateur dans un état pré-verbal⁵⁴, le « langage du corps » peut

⁴⁹ « [...] il me semblait que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme *une première ride* et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc. » *CS*, I, p. 38. C'est nous qui soulignons.

⁵⁰ « Et les belles lignes de son visage juif, tout empreint de douceur chrétienne et de courage janséniste, en faisaient Esther elle-même. » *Contre Sainte Beuve*, éd. B. de Fallois, Gallimard, Folio, 1954, p. 127-128.

⁵¹ « Le tableau d'Ether resté dans l'ombre, le visage juif (aux airs chrétiens) de la mère demeure *sous-entendu*. » *Op. cit.*, p. 302.

⁵² *Ibid.*, p. 317-318.

⁵³ « [...] je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être [...] la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites, l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit. Mais ce retour à l'inanalysé était si enivrant qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins me semblait d'une insignifiance extraordinaire. » *LP*, III, p. 762-763.

⁵⁴ « [...] j'en étais arrivé à ne plus accorder [...] d'importance qu'aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité ; les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit. » *LP*, III, p. 596.

s'avérer tout aussi obscur et trompeur que celui de la parole. Il n'atteint pas toujours à la pureté de l'essence musicale, et la conclusion d'André Benhaïm s'applique essentiellement aux figures maternelles, qui pour être fondamentales dans la Recherche, n'en sont pas moins en conflit avec d'autres figures féminines, plus érotiques, et plus complexes.

De façon générale, l'ouvrage d'André Benhaïm, qui adopte la liberté de forme et de ton de l'essai, fait parfois preuve d'une certaine imprécision, notamment lorsque le critique s'engage vers la philosophie, ou bien convoque d'autres auteurs, tels Modiano ou Albert Cohen, qui partagent avec Proust l'identité juive, mais dont l'intervention n'est pas toujours justifiée avec rigueur. Il n'en reste pas moins que cette étude invite à relire la Recherche avec un œil nouveau, et ouvre à la recherche — universitaire cette fois — un nouveau champ d'étude, jusqu'ici négligé. Indéniablement omniprésents, le visage et les signes corporels, au-delà des interprétations symboliques qu'on peut en proposer, jouent un rôle fondamental dans l'économie du roman. Les rapprochements très éclairants qu'André Benhaïm opère entre certains motifs comme celui du monocle, l'exploration fouillée des divers réseaux symboliques attachés au visage, suggèrent ce rôle pivot de la figure humaine dans les structures narratives de l'oeuvre, mais ce n'est pas avant tout comme un roman que le critique aborde la *Recherche*. Or c'est peut-être là une autre face de *panim* qui mériterait d'être explorée.

PLAN

AUTEUR

Liza Gabaston

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : lgabaston@gmail.com