

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INCESTE AU PRINCIPE DE L'ART ET DE L'ÉCRITURE
DANS À *LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU* DE MARCEL PROUST

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SACHA TREMBLAY

FÉVRIER 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tous mes remerciements vont à Anne Éléine Cliche. Pour son enseignement d'abord, par lequel j'ai initialement connu Proust, en parallèle duquel encore je l'ai lu. Pour son directorat ensuite, dépourvu de timidité, oublieux de son temps, pénétré de rigueur et pétillant d'humour, qui travaille continuellement, en fin de compte, au dialogue. Pour la place, enfin, tout à fait subtile et savante qu'elle donne à la psychanalyse en littérature, et à laquelle ce mémoire doit beaucoup. Sur une note plus personnelle, je veux exprimer mon admiration pour son enseignement, qui n'a pas peur d'être complexe. Il a le feuilleté et le Temps de la madeleine; on l'épluche année après année, saisissant dans quelque étincelle ce qu'elle nous avait appris longtemps auparavant, mais dont il aura fallu beaucoup de temps pour comprendre.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
LISTE DES SIGLES.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I — L'INCESTE AU PRINCIPE DE L'ÉCRITURE : LE FANTÔME ANCIEN ET COLLECTIF DE L'AMOUR.....	18
1.1 Les sanglots de l'enfance.....	18
1.2 Une voix dans le Temps.....	23
1.3 Le legs maternel.....	27
1.4 Le temps des paperolles.....	32
1.5 La règle d'or du désir proustien.....	37
1.6 Dans le bruit des fourchettes.....	40
1.7 Sur la selle de Golo.....	46
1.8 L'érotique de l'inceste.....	53
1.9 La série des amours.....	58
1.10 La fonction du saphisme.....	68
1.11 Le désir en palimpseste.....	76
1.12. Mère-Église.....	83
CHAPITRE II — L'INCESTE AU PRINCIPE DE L'ART : MÉTAPHORE ET MÉTONYMIE.....	87
2.1 Le trope proustien.....	87
2.2 Les origamis du désir.....	89
2.3 De la métonymie à la métaphore.....	92
2.4 Le « chef-d'œuvre » des aubépines.....	96
2.5 La métonymie à dénouement métaphorique.....	104
2.6 La cité des fleurs.....	105
2.7 La métaphore comme première expérience du monde.....	107
2.8 Le royaume des nymphes.....	110

2.9 Au-delà du principe de l'inceste	115
2.10 L'objet épiphanique.....	116
2.11 Je suis mort bien des fois	119
2.12 Le temps incorporé.....	123
2.13 Mémoire et métonymie.....	125
2.14 Une vie à écrire	128
CONCLUSION.....	130
BIBLIOGRAPHIE.....	137

RÉSUMÉ

L'inceste, par ailleurs largement thématé dans la *Recherche*, semble constituer un enjeu central de l'écriture proustienne et du savoir qu'elle transmet. L'analyse effectuée dans ce mémoire, par un travail qui consiste à cerner le principe du désir proustien dans certaines scènes clés, montre que le désir du Narrateur pour Albertine et Gilberte retrouve, tel qu'il se raconte, les matériaux du fantasme associé à la figure maternelle, elle-même dédoublée dans les personnages de la mère et de la grand-mère. Le drame du coucher à Combray est pris ici en tant que fantasme limite où se narre aussi bien l'origine du sujet que celle de l'écriture. Il s'agit, dans ce mémoire, de dégager la place et la fonction de l'inceste transposé sur le mode artistique (la métaphore en étant le prototype) dans la *Recherche*; inceste sublimé en la « résurrection » d'un corps inédit de jouissance que Proust appelle « un peu de temps à l'état pur ».

L'écriture des essences n'apparaît pas comme une création stylistique ex nihilo, mais comme une restitution, par le style, de ce qui compose le rapport fondamental du sujet au monde. Ce rapport, bien loin d'être immanent, trouve son origine dans l'infans et dans l'adresse à l'Autre primordial. Radicalement inaccessible à la mémoire, cette origine constitue néanmoins le pôle de la subjectivité, déterminant le désir et les fantasmes du sujet depuis lesquels s'élabore l'écriture. Engagée dans le circuit pulsionnel, l'écriture retrouve, par le travail du signifiant, les coordonnées de cette première expérience vécue. Si le récit peut prétendre en retrouver l'histoire, l'écriture, elle, prise dans sa concaténation signifiante, témoigne de la part qu'a prise le sujet à sa propre histoire.

Ce mémoire propose de décrire comment le trauma de l'inceste se raconte dans le roman afin de saisir quel rapport ce récit entretient avec l'œuvre à venir. Il s'agira d'abord de montrer comment s'organise et se donne à lire ce trauma aussi bien dans l'expérience du Narrateur que dans son écriture, quelle place occupe la métaphore proustienne dans cette double dynamique, de l'expérience et de l'écriture, et comment la « philosophie » de l'art proustien s'est élaborée à partir du trauma de l'inceste et en sublime la valeur mortifère pour déployer l'œuvre triomphale qu'est la *Recherche*.

Mots-clés : Marcel Proust — *À la recherche du temps perdu* — Inceste — Trauma —
Métaphore — Signifiant

LISTE DES SIGLES

J'ai utilisé l'édition Quarto Gallimard de la *Recherche*, dont on trouve la référence dans la bibliographie. Les chiffres romains renvoient aux différentes parties de l'œuvre.

- I : Du côté de chez Swann
- II : À l'ombre des jeunes filles en fleurs
- III : Le Côté de Guermantes
- IV : Sodome et Gomorrhe
- V : La Prisonnière
- VI : Albertine disparue
- VII : Le Temps retrouvé

INTRODUCTION

Je suis étonné depuis longtemps de voir, et d'autant plus pour un auteur comme Proust dont on dit qu'il n'a qu'une œuvre, combien la critique a recours, pour l'étudier, à ses autres écrits. On peut même éprouver un sentiment pieux en lisant ces essais, tellement l'étude des paperolles est dévote; celle des lettres, fervente; des dactylographies, soutenue; celle encore de ses nouvelles et autres projets abandonnés, concertée. À partir de ces écrits, la critique s'est livrée à tout un travail de génétique, où elle a replacé dans leur filiation les différentes scènes de la *Recherche*. De tout ce travail qui prend parfois des airs d'exégèse, on peut avoir une impression d'attente, comme si la dernière phrase déchiffrée des paperolles, la dernière lettre retrouvée, le dernier raccord de *Jean Santeuil* à la *Recherche* devaient venir éclairer définitivement la genèse de cette œuvre incroyable¹. Pourquoi cette fascination de la critique pour la génétique de la *Recherche*? Parce qu'ainsi s'écrit le Temps.

C'est parce qu'il y a, dans la phrase proustienne, tout le palimpseste des paperolles², toute la surimpression des dactylographies³ et tout le souvenir de *Jean Santeuil*⁴, qu'elle a l'épaisseur du Temps. Mais pas de ce temps qui fait se succéder les événements; du temps retrouvé, plutôt, qui révèle que les lieux et les gens qu'on y a connus, que tout cela n'a de sens, ne « prend forme et solidité » (I, p. 47) que lorsqu'une sensation à la fois présente et passée met en rapport deux temps qui, autrement, resteraient sans possibilité de communication. Cette épaisseur du temps, Proust ne fait pas que l'écrire, il en fait une

¹ On peut se référer, sur cette question, au travail de Jean Milly dans son article « Faut-il changer la fin du roman de Proust? », dans *Études françaises*, vol. 30, n°1, « L'infini, l'inachevé », 1994, p. 15-40.

² Voir à ce sujet « À la recherche de Madeleine » de Julia Kristeva, dans *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F Essais », 1994, p. 13-36.

³ Voir à ce sujet « Les carafes de la Vivonne » de Philippe Lejeune, dans *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 163-196.

⁴ Voir sur cette question « L'expérience de Proust » de Maurice Blanchot, dans *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F », 1959, p. 18-34. Le rapport entre les deux textes ne se limite d'ailleurs pas qu'à ces sortes d'évidences qui transforment une biscotte en madeleine. Jean Rosasco, dans son article « Aux sources de la Vivonne » paru dans *Recherche de Proust, op. cit.*, p. 142-162, relève de nombreuses correspondances autour de la scène de l'opéra, dont une, assez surprenante, selon laquelle Jean serait en quelque sorte dans la loge des Guermantes : « Il semble bien d'ailleurs que le rôle de Jean existe toujours, tenu par le "jeune homme blond" assis dans la loge des Guermantes. Ce jeune homme mystérieux est en quelque sorte le double du héros », p. 158.

écriture : le lecteur n'a pas, comme le Narrateur, à prendre le train avec Albertine pour apprendre la nature de la révélation de l'épisode du talus buissonneux de Montjouvain : tout est déjà inscrit dans « les places plus blondes » (I, p. 97) des aubépines.

Lorsque le Narrateur énonce, à la toute fin de son œuvre, son ambition de décrire les hommes comme des monstres « dans le Temps » (VII, p. 2401), le lecteur n'a pas non plus, pour en prendre conscience comme lui, à buter sur les pavés inégaux et à apercevoir le duc de Guermantes sur ses vivantes échasses. De la même manière que les essences que le Narrateur se propose de restituer n'apparaissent au lecteur que déjà enfermées « dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (VII, p. 2280), c'est-à-dire dans le cycle des métaphores, les êtres sont déjà *dans le Temps*. Telle est sans doute la plus grande particularité de la *Recherche*, à savoir qu'elle est la quête d'une écriture qui l'écrit déjà pourtant. Cette écriture, précisément, est de métaphore et de temps. À cet égard, la madeleine ne déploie pas seulement l'œuvre, mais l'écriture elle-même, puisqu'elle est, en son essence, métaphore *dans le Temps*.

Lorsque Serge Doubrovsky soutient que ce à quoi on assiste avec l'expérience de la mémoire involontaire instituée par la madeleine n'est pas « une sorte de genèse abrupte : surgissement inattendu du caché, résurrection du souvenir perdu ; mais réanimation du connu, réactivation du banal⁵ », peut-être doit-on penser que ce passé réacquiert son intérêt parce qu'il est aperçu par ce que propose précisément la madeleine : enlacement de la métaphore et du Temps. Doubrovsky nous rappelle d'ailleurs « qu'échapper à la médiocrité, à la contingence et à la mort, définit, pour Proust, le sens même de l'acte d'écrire.⁶ » Ces sentiments sont ceux-là mêmes que procure le temps retrouvé. De cette adéquation étonnante entre l'écriture et le temps retrouvé s'ensuit une double conséquence : la madeleine, de métaphore et de temps, amorce la quête d'une écriture capable de restituer ce dont elle a donné l'expérience, en même temps qu'elle révèle que le passé n'a de sens que par l'écriture. Tout au contraire de ce qu'on a pu croire, le passé n'est pas retrouvé identique à lui-même; il

⁵ Serge Doubrovsky, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Grenoble, Ellug, coll. « Archives critiques », 2014, [1974], p. 22.

⁶ *Idem*.

est réanimé précisément parce que transformé, ressuscité parce qu'enfermé dans les anneaux du temps et de la métaphore, retrouvé donc parce que restitué par un détour de symbolisation⁷.

La madeleine déclenche ainsi une expérience métaphorique qui, enfermée dans l'écriture qu'elle révélera, s'en trouve révélée. Et qui sait ce qu'il y avait là, avant qu'à la pâte ne soit substituée l'encre. Cette dynamique particulière, selon laquelle l'écriture, pourtant seconde, crée, voire suscite, l'expérience vécue, me semble être tout entière du ressort de ce fantasme tout aussi paradoxal : celui de l'inceste. Doubrovsky s'interroge d'ailleurs : « la *place* de la madeleine, c'est d'être à *la place*. Faut-il traduire : à la place *de la mère*?⁸ » Pas seulement. La place de la madeleine, c'est aussi de n'être pas à sa place; moment « *narrativement implacable*⁹ » à partir duquel se déploie pourtant l'œuvre; temps qui n'acquiert sa valeur que par un autre. Maman, c'est aussi tout cela.

En 1978, l'expert des correspondances de Proust, Philip Kolb, rééditait la nouvelle *L'indifférent*¹⁰ de Marcel Proust, originellement publié le 1^{er} mars 1896, dans la revue *La Vie contemporaine*, mais égarée depuis et restée inconnue de la critique. La nouvelle relate l'intérêt qu'éprouve Madeleine de Gouvres pour un jeune homme moins bien nanti qu'elle, mais qui ne lui témoigne qu'indifférence, et qui en découvre la raison dans son affection passionnelle pour les prostituées malfamées. Kolb notait, à l'occasion de cette réédition, les importantes similitudes qui existent entre cette nouvelle et *Un amour de Swann*. C'est toutefois Julia Kristeva qui se penchera la première sur le nom de l'héroïne. Madeleine, c'est bien évidemment le nom de cette pâtisserie à saveur d'enfance, mais c'est avant cela le nom de la meunière Madeleine Blanchet, personnage du roman *François le Champi* (1848) de George Sand et dont, dans la *Recherche*, le Narrateur se fait faire la lecture par sa mère. L'histoire est celle de la meunière Madeleine Blanchet qui prend sur elle, et contre la volonté de son mari, les soins et l'éducation de François, un champi – c'est-à-dire un enfant

⁷ La symbolisation est l'acte qu'ouvre l'écriture et qui coïncide avec une interprétation. Cet acte implique une production.

⁸ Serge Doubrovsky, *op. cit.*, p. 30. En italique dans le texte.

⁹ *Ibid.*, p. 20. En italique dans le texte.

¹⁰ Marcel Proust, *L'indifférent*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1978, [1896], 80 p.

abandonné. La mère adoptive et le Champi se lient si bien d'affection, qu'ils deviennent amants, puis époux lorsque, revenu d'exil, le Champi la retrouve veuve.

Selon Kristeva, on est

fondé à penser que c'est précisément le thème incestueux, celui de la mère pécheresse, qui a retenu et maintenu l'attention de Proust sur *François le Champi*, par-delà ses réticences vis-à-vis du style de G. Sand. La meunière Madeleine Blanchet transmettra ainsi, avec la blancheur de sa farine, le goût d'un amour interdit qui va s'insinuer dans le credo esthétique majeur du Narrateur, transformé en objet apparemment anodin : les petites madeleines¹¹.

De la « biscotte¹² » du *Contre Sainte-Beuve* à la petite madeleine de la *Recherche*, il y a, pétri dans la pâte, l'histoire disparue de ces deux autres Madeleine. En faisant se recouper les lettres, les dactylographies et les cahiers, Kristeva date l'effacement de Madeleine Blanchet des épreuves à l'année 1910, « quand l'auteur a été confronté, en relisant son propre écrit de jeunesse, *L'Indifférent*, à la relation autrement perverse et tout à fait proustienne entre Lepré et Madeleine de Gouvres¹³. » Lorsque Maman envoie « chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleine qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques » (I, p. 44), c'est tout le fantasme de l'inceste – où s'est noué, par Madeleine de Gouvres, la pulsion¹⁴ profanatrice –, savamment replié dans ses valves, qui

¹¹ Julia Kristeva, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F Essais », 1994, p. 20.

¹² Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Pierre Clarac et Yves Sandre (éds.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 212.

¹³ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴ Freud conçoit la pulsion « comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations, issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychique, comme une mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychique en conséquence de sa liaison au corporel. » Sigmund Freud, *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 2012, [1915], p. 17-18. On voit bien, dans ce passage, le statut de représentant de la pulsion. Lacan nous dit que « ce qui est fondamental, au niveau de chaque pulsion, c'est l'aller et retour où elle se structure. », Jacques Lacan, *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1973, [1964], p. 162. Lacan souligne ainsi aussi bien l'historicité de la pulsion, que le circuit qui la compose. Une expérience historicise une trace – par exemple le sein – que le sujet désirera retrouver parce que « *la conscience apparaît à la place de la trace mnésique* », Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite biblio », 2015, [1920], p. 73. En italique dans le texte. Le désir étant la loi, la pulsion se constitue comme un « tour d'escamotage », Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 153, puisqu'elle ne peut

infuse l'écriture. Valves qui évoquent assez, comme la critique l'a maintes fois relevé, la vulve. L'énigme de la madeleine vient à la place du sexe de la mère qui, comme la petite pâtisserie, ne vient jamais à sa place.

Si l'inceste évoque spontanément l'origine, Proust nous indique d'emblée, en l'enfermant dans la madeleine, qu'il est dans le mouvement d'expansion de l'œuvre et de l'écriture. Travailler l'inceste, ce n'est donc pas remonter vers l'antériorité de l'œuvre, mais suivre son mouvement : « Maman fut un déclic désormais indifférent, comme Madeleine de Gouvres. Maintenant, nous sommes dans l'imaginaire des madeleines.¹⁵ » Le roman est ouverture d'un nouvel espace, où la part perdue ne sera retrouvée que dans le destin qu'esquisse l'écriture. Le sexe de la mère, qui mettrait fin à l'énigme de l'inceste, n'est ainsi pas dissimulé dans les profondeurs soi-disant inconscientes de l'écriture; il est, au contraire, précisément cette énigme que l'écriture s'émeut à dévoiler, tout en surface. Ce sexe, à la manière de la madeleine, révèle un savoir qui doit soutenir son énigme, alors même qu'il est découvert par l'écriture.

Il en va sensiblement de même selon Doubrovsky, pour qui la madeleine compose le lieu fantasmatique d'une rigoureuse logique identificatoire où, en rapport constant avec la nourriture de l'Autre maternel dont la madeleine est la métaphore, le style se modalise dans le trajet de la pulsion orale à la pulsion anale, du recevoir docile et masticatoire, à la déjection masturbatoire. Comme Michel Schneider nous l'apprend, Proust et sa mère, Jeanne Weil, partagent un « amour tissé de littérature, où tout se dit par allusion ou citation [où, donc, non] seulement la langue, la langue française, mais la langue littéraire forme entre eux la vraie langue maternelle.¹⁶ » Dans un tel contexte, tout acte d'écriture artistique est intimement lié à la profanation de la langue : « atteindre "sa propre essence", nous dit Doubrovsky, ce n'est

retrouver la trace qui lança son circuit originel. Elle est ainsi, en son essence, un circuit qui atteint son but précisément de ne pas l'atteindre. Quant à la nature profanatrice de cette pulsion, on doit en effet se rappeler que Madeleine de Gouvres introduit, selon Kristeva, le double thème de la sacralisation et de la profanation maternelle : « elle n'est pas une mère qui vous abandonne : elle est une femme qu'on laisse tomber, car trop digne, on lui préfère les indignes. » *op. cit.*, p. 25.

¹⁵ *Ibid.*, p 35.

¹⁶ Michel Schneider, *Maman*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1999, p. 44.

rien d'autre que trouver cet "accent unique" qui est la seule "véritable différence" »¹⁷. Or, ce progrès n'est possible qu'en profanant la langue maternelle : « arrachant le contrôle à l'Autre maternel, le dé-civilisant, lorsqu'il "fait" son œuvre, l'écrivain défait (dépêche) le langage, selon son gré.¹⁸ »

La madeleine, remarque encore Doubrovsky, et à sa suite beaucoup d'autres, est aussi bien métaphore de la nourriture maternelle, que refoulement fantasmatique du nom :

[...] si les coquilles de *Saint-Jacques* sont un nom commun formé avec un nom propre [...], *Petites madeleines* apparaît comme un nom propre formé avec un nom commun [...] D'où les capitales, qui sont aussi des initiales, par où le nom se rend lisible : *Petites Madeleines* = *P*(roust) *M*(arcel). [...] Ainsi le refoulé ultime de la scène de la madeleine, lequel naturellement laisse ses traces, c'est les *nom et prénom du Narrateur*. [...] Le Je proustien refuse de s'appeler « Marcel Proust »¹⁹.

Enfermé au lieu même de la madeleine, ce refoulement est, par voie de conséquence, constitutif de l'œuvre et de l'écriture : « au moment où il éprouve, sous forme de continuité, son *identité dans l'être* ("Tout ce temps [...] était moi-même"), par le refoulement de son Nom, il refuse son *identité dans le langage*, proclamant une discontinuité radicale du réel et du symbolique²⁰. » C'est dire que ce sur quoi ouvre l'écriture n'est pas retrouvailles du passé, mais réinvention de celui-ci, puisqu'elle se déploie au carrefour même de la division identitaire du Narrateur qui est aussi bien, et en même temps, « sujet de l'existence ("héros") et sujet du discours ("narrateur").²¹ »

Cette logique de l'étagement, qui est à la fois celle du fantasme et celle de l'écriture elle-même, peut-être ne la trouve-t-on nulle part avec plus d'évidence que dans la série des amours du Narrateur. L'organisation incestueuse de ces amours n'a d'ailleurs jamais fait débat. Qu'il y ait maman dans *Gilberte*, puis celles-ci dans *Albertine* et ainsi de suite avec *Orianne* et M^{lle} de *Stermaria* n'est plus à démontrer. Et si les auteurs sont forcés d'en aborder le sujet, ils le classent assez rapidement, parfois même sans référer leur propos aux passages

¹⁷ Serge Doubrovsky, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸ *Ibid.*, p. 134.

¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

²⁰ *Ibid.*, 101.

²¹ *Idem.*

concernés; c'est qu'il y a dans ce constat toute la banalité de l'évidence : « mon amour pour Albertine [...] était déjà inscrit dans mon amour pour Gilberte » (VII, p. 2291); « Je l'embrassai [Albertine] aussi purement que si j'avais embrassé ma mère pour calmer un chagrin d'enfant » (IV, p. 1599); « Car un amour a beau s'oublier, il peut déterminer la forme de l'amour qui le suivra. » (VI, p. 2215)

Le seul souci de la critique a été de montrer que cet étagement n'est pas aussi simple qu'on avait pu le croire : « L'amour de Swann pour Odette fait déjà partie de la série qui se poursuit avec l'amour du héros pour Gilberte, pour M^{me} de Guermantes, pour Albertine.²² » En montrant d'abord que c'est de Swann qu'est venu cet « avertissement prophétique » (II, p. 448) selon lequel certains genres d'amour doivent, pour être tranquilles, enfermer tout à fait son objet, et ensuite que l'angoisse du Narrateur est la même que celle de Swann, Deleuze nous invite à conclure que « l'image de la mère n'est peut-être pas le thème le plus profond, ni la raison de la série amoureuse : il est vrai que nos amours répètent nos sentiments pour la mère, mais ceux-ci répètent déjà d'autres amours, que nous n'avons pas nous-mêmes vécus²³. »

L'écriture proustienne, qui par sa méthode elle-même, ses paperolles et la mémoire de ses précédents écrits, surimprime déjà les souvenirs, étage ainsi déjà les scènes, place déjà un être dans un autre, un mot dans un autre, enferme aussi bien, comme Madeleine de Gouvres le donne à penser, un amour dans un autre. Le propos de Deleuze acquiert donc une nouvelle assise si on pense que le Narrateur, en vivant pour lui-même quelque chose de l'amour de Swann, vit encore quelque chose de l'amour de Madeleine de Gouvres. La manière même avec laquelle écrit Proust annonce non seulement les découvertes du *Temps retrouvé*, mais aussi d'autres découvertes du Narrateur, telles que la logique de l'amour. Cette écriture de filiation et d'étagement, comme Kristeva et Doubrovsky le montrent, ne sert toutefois pas un retour aux origines qui dissimulerait le fantasme de l'inceste; elle sert au contraire son déploiement, mais réinventé, parce qu'enfermé dans la madeleine et l'écriture qu'elle

²² Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014, [1964], p. 88.

²³ *Ibid.*, p. 89.

annonce. L'inceste est ainsi, chez Proust, un Savoir acquis sur le réel à partir duquel s'organise une écriture qui le révélera dans le symbolique. L'inceste qui infuse la madeleine est aussi bien infusé par elle et devient métaphore dans le Temps. Si le rapport de l'inceste à l'œuvre ne fait aucun doute pour la critique, celle-ci nous montre bien comment l'œuvre en est autant la révélation que le dépassement.

Les amours itératifs du Narrateur sont, pour Alain de Lattre, révélation de lois : « Dès lors que, dans l'être qu'on aime, il n'y a *rien* qui en puisse autoriser le sentiment, il y a, pour notre amour, des *lois*, des *formes* ou des dispositions justifiant l'intérêt que l'on peut y trouver. Et, dès l'instant qu'il y a ces *lois*, il y a quelque chose qui se met en place – où Albertine vaut Gilberte, Oriane – *l'espace d'un roman dont l'anecdote est évacuée*²⁴ ». Ces lois font qu'on ne peut découvrir et vivre, dans l'amour à venir, que ce qui le rend possible :

Ainsi d'Oriane ou de Gilberte qui sont de toute femme qu'on voudra, possible, imaginée, rêvée – et d'Albertine encore – la possibilité de l'émotion qu'elles feront surgir. [...] dès le moment que d'amours successives – et de femmes aussi et « successivement » aimées – se fait un seul amour toujours « inscrit » dans la même souffrance, le verbe aimer prend une consistance, une sonorité qui s'ouvre devant nous comme de quelque chose que l'on va connaître. Et l'on se voit alors apprendre dans ce qui est « écrit », comprendre « *la figure anticipée de ce qui arrivera* ». C'est-à-dire que la *loi* est dans *l'œuvre elle-même*²⁵.

Les amours successives du Narrateur fonctionnent ainsi comme l'œuvre elle-même; elles sont parcours et mouvement de ce qui les a rendues possibles.

Le présent mémoire se distingue de ce que Deleuze et de Lattre proposent concernant sinon la répétition des amours du Narrateur, du moins leur motivation, puisque je pense en repérer l'origine dans le désir d'inceste. Il faut en effet rappeler que l'organisation des amours du Narrateur est loin d'occuper, chez l'un comme chez l'autre, une grande place. Je veux, quoi qu'il en soit, considérer l'inceste, notamment dans la succession des amours du Narrateur, comme le lieu privilégié de l'organisation de l'œuvre, c'est-à-dire aussi bien de

²⁴ Alain de Lattre, *La doctrine de la réalité chez Proust III L'ordre des choses et la création littéraire*, Paris, José Corti, 1985, p. 58.

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

l'écriture que de l'art; art qui se caractérise par la métaphore à fondement métonymique²⁶, le Temps, la doublure du sujet et le paradoxe narratif, dont il s'agira de montrer qu'ils sont les avatars du trauma de l'inceste. L'ambition n'est pas ici de démontrer que ces amours s'organisent successivement depuis la mère – ce qui est déjà bien établi –, mais que constituées comme métaphore dans le Temps par l'écriture, ces amours laissent apparaître la logique de l'inceste dans ses transformations successives vers le *Temps retrouvé*.

Une telle ambition peut paraître bien loin de son objet si on considère l'inceste comme l'accomplissement de l'acte sexuel entre parents et plus spécifiquement peut-être entre un parent et son enfant. Ce n'est pas à cet inceste actualisé que se réfère la présente étude, mais au fantasme que la psychanalyse a reconnu au principe de la subjectivation. Dans sa lettre du 31 mai 1897 à Wilhelm Fliess, Freud joint, comme à son habitude, quelques notes manuscrites où il aborde les dernières étapes de sa pensée. On retrouve parmi elles une petite définition du sacré :

Est « sacré » ce qui repose sur le fait que les hommes ont sacrifié, au profit de la communauté plus large, une partie de leur liberté sexuelle et de perversion. L'horreur devant l'inceste (ce qui est infâme) repose sur le fait que par suite de la communauté sexuelle (dans l'enfance aussi) les membres de la famille restent ensemble de manière permanente et sont incapables de se rattacher à des étrangers. Il est donc antisocial – la culture est le résultat de ce renoncement progressif²⁷.

Passage assez fascinant, puisque Freud envisage déjà, à partir de l'inceste et de son renoncement, une réflexion sur les fondements de la culture²⁸. Plus tard la même année, le psychanalyste aborde les mythes endopsychiques dans une nouvelle lettre à Fliess :

²⁶ Cette notion est développée par Gérard Genette dans son très intéressant article « Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 41-66. Voir ici même « Le trope proustien ».

²⁷ Sigmund Freud, *Lettres à Wilhelm Fliess 1887 ~ 1904*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2007, p. 319.

²⁸ On sait d'ailleurs que Claude Lévi-Strauss partagera cette opinion avec Freud, quoique son travail doive en déplacer la causalité, de la métapsychologie à la sociologie : « Les multiples règles interdisant ou prescrivant certains types de conjoints, et la prohibition de l'inceste qui les résume toutes, s'éclairent à partir du moment où l'on pose qu'il faut que la société soit. » Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Ehes, coll. « En temps & lieu », 2017, [1949], p. 561.

Peux-tu imaginer ce que sont les « mythes endopsychiques »? La toute dernière excroissance née de mon travail de pensée. L'obscur perception interne de son propre appareil psychique suscite des illusions de pensée qui, naturellement, sont projetées vers l'extérieur, et, de manière caractéristique, dans l'avenir et dans un au-delà. L'immortalité, la rétorsion, tout l'au-delà sont autant de présentations de notre monde intérieur psychique. Meschugge ? Psycho-Mythologie²⁹.

Freud reprend ce sujet en 1901 dans *Sur la psychopathologie de la vie quotidienne* :

Je crois en fait qu'une grande part de la conception mythologique du monde, conception qui s'étend jusqu'aux religions les plus modernes, n'est rien d'autre qu'une psychologie projetée dans le monde extérieur. L'obscur connaissance (pour ainsi dire la perception endopsychique) de facteurs et modalités psychique de l'inconscient se reflète [...] dans la construction d'une réalité suprasensible qui doit être retransformée par la science en psychologie de l'inconscient. On pourrait se risquer à résoudre de cette manière les mythes du paradis et de la chute par le péché, de Dieu, du bien et du mal, de l'immortalité, etc., à transposer la métaphysique en métapsychologie³⁰.

Près d'une décennie plus tard, et fort de nouvelles connaissances sur l'inconscient, c'est précisément ce qu'entreprend de montrer le psychanalyste, lorsqu'il publie, en 1912, *Totem et tabou*. Cette étude conjugue aussi bien ses idées de 1897 sur l'inceste que celles sur les mythes endopsychiques. En fait, Freud s'y donne pour ambition de démontrer que l'interdit de l'inceste – loin de constituer une aversion naturelle – est toujours désiré par les sujets³¹, mais que ce désir a succombé au procès du refoulement. Ce refoulement serait précisément le fait du mythe endopsychique du meurtre du père – le totem en étant le culte³². De ce mythe

²⁹ *Ibid.*, p. 364.

³⁰ Sigmund Freud, « Sur la psychopathologie de la vie quotidienne », *Œuvres complètes*, vol. V, 1901, Paris, Presses universitaires de France, 2012, [1901], p. 354-355.

³¹ Comme le dit bien le psychanalyste, « les acquis de l'expérience psychanalytique rendent complètement impossible l'hypothèse d'une aversion innée pour le commerce incestueux. » Sigmund Freud, « Totem et tabou », *Œuvres complètes*, vol. XI, 1911 ~ 1913, Paris, Presses universitaires de France, 2009, [1912-1913], p. 340. Cette idée est d'ailleurs loin d'être inédite. Sade, par exemple, partage cette première conclusion avec Freud, mais en tire une seconde : « J'ose assurer, en un mot, que l'inceste devrait être la loi de tout gouvernement dont la fraternité fait la base. » Marquis de Sade, *La philosophie dans le boudoir*, Tome 2, Nyons, Borderie, coll. « La bibliothèque oblique », 1980, [1795], p. 38. L'intuition de Freud sur le caractère antisocial de l'inceste est à l'inverse de la vision de Sade, qui est pourtant « logique », dans le sens où l'inceste est en accord avec notre « première » nature. Mais la psyché telle que la découvre Freud n'a justement rien de naturel, puisque tout est dévié quant au but, entraîné dans le destin de la fiction.

³² Freud postule dans *Totem et tabou* une horde primitive dans laquelle le père, homme tout puissant, possède jalousement les femmes. Ses fils se liguient néanmoins contre lui et le tuent : « S'il est vrai que les frères s'étaient ligués pour terrasser le père, chacun était donc le rival de l'autre auprès

endopsychique se serait donc aussi bien organisé le totémisme que les autres religions plus modernes³³.

Plus d'un siècle nous sépare de ce texte de Freud. Pourtant, l'inceste est encore considéré par la psychanalyse comme l'objet d'un désir inconscient, ainsi que comme un projet mortifère, qui ne permet aucun développement. Le mythe endopsychique développé par Freud a toutefois connu une vaste relecture, notamment avec Lacan, qui a revu la notion freudienne de mythe : Freud, avance Lacan, dit quelque part « que la pulsion fait partie de nos mythes. J'écarterai pour ma part ce terme de mythe [...] que j'appellerai d'un terme benthamien que j'ai fait repérer à ceux qui me suivent, une fiction.³⁴ » Une fiction est reconnue en psychanalyse lorsque l'expérience analytique rencontre, à travers les mythes individuels de différents sujets, une structure métapsychologique qui se raconte. La valeur de vérité de la pulsion par exemple, dont Freud dit, défiant par là une loi de la physique élémentaire, qu'elle est une force constante, se confirme dans la fiction qui la raconte :

[...] dans toute fiction correctement structurée, on peut toucher du doigt cette structure qui, dans la vérité elle-même, peut être désignée comme la même que celle de la fiction. La nécessité structurale qui est emportée par toute expression de la vérité, c'est

des femmes. Chacun aurait voulu, comme le père, les avoir toutes à soi, et dans le combat de tous contre tous la nouvelle organisation aurait péri. Il n'y avait plus personne d'une force supérieure qui pût reprendre avec succès le rôle du père. Ainsi il ne resta plus aux frères, s'ils voulaient vivre ensemble, qu'à ériger [...] l'interdit de l'inceste par lequel ils renonçaient tous à la fois aux femmes désirées par eux, à cause desquelles ils avaient pourtant éliminé le père en premier lieu. Ils sauvèrent ainsi l'organisation qui les avait rendus forts ». Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 363. Le totem, notamment par l'ambivalence qui l'entoure, apparaît ainsi à Freud comme le souvenir inconscient de ce meurtre, où motions agressives et culpabilité luttent l'une contre l'autre. Cette histoire est aussi bien, pour le psychanalyste, anthropologique, que métapsychologique. « Il est hors de doute qu'une telle "théorie" a surtout valeur d'un mythe explicatif, donnant les moyens de concevoir une question psychologique difficile. » Chemama, Roland et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Madrid, Larousse, coll. « In Extenso », 2014, p. 266.

³³ Voir Sigmund Freud, « L'homme Moïse et la religion monothéiste » *Œuvres complètes*, vol. XX, 1937 ~ 1939, Paris, Presses universitaires de France, 2010, [1939], p. 81-218.

« Totem et tabou », *Œuvres complètes*, vol. XI, 1911 ~ 1913, Paris, Presses universitaires de France, 2009, [1912-1913], p. 340.

³⁴ Jacques Lacan, *Séminaire XI*, *op. cit.*, p. 149.

justement une structure qui est la même que celle de la fiction. La vérité a une structure, si l'on peut dire, de fiction³⁵.

L'inceste tel que je souhaite le travailler doit justement être abordé en tant que fiction. Une fiction précisément qui provient des premiers temps de l'infans, c'est-à-dire de l'enfant avant qu'il n'accède au langage. Cette origine, on le verra, est radicalement inaccessible. On n'y a accès que sous la forme d'une fiction, telle qu'elle se construit dans les fantasmes des analysants.

Pour la psychanalyse, l'infans est fondamentalement aliéné à l'« Autre primordial qu'est la mère³⁶ non pas seulement en raison de sa dépendance vitale à son égard, mais aussi parce qu'il dépend de son désir.³⁷ ». Dans cette relation fusionnelle, l'enfant cherche à combler le désir de la mère³⁸ à la mesure réciproque de son désir comblé, c'est-à-dire totalement. Mais le désir de la mère est justement démesure, puisqu'il se définit de ce qui manque. Si la mère est tout pour l'enfant, l'inverse n'est pas vrai : le cri de l'infans reste parfois sans réponse, et l'enfant doit encore souffrir de voir partir sa mère. En assumant la complémentarité illusoire du rapport avec la mère, l'enfant *se fait* ce qui manque à la mère, ce qui revient pour lui à occuper une place dans l'Autre, à se faire tout, en s'identifiant au rien, et incidemment à ne pas exister en tant que sujet. L'infans se fait phallus imaginaire de la mère, autant dire qu'il se voue à n'être pas.

³⁵ Id., *Séminaire IV, la relation d'objet*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1994, [1956-1957], p. 253

³⁶ L'Autre primordial désigne à proprement parler le premier environnement de l'infans. Ce qui insiste autour de lui est assimilé à cet Autre, puis les affects de ce premier temps de l'inceste sont, dans un temps ultérieur, attribués fantasmatiquement à la mère.

³⁷ Brigitte Lemonnier, « Inceste et maternité », *Savoirs et clinique*, n° 4, « L'enfant devant la loi », 2004, p. 67.

³⁸ Il ne faudrait pas croire que la psychanalyse a fait l'économie des théories du genre. Voir entre autre Fajnwaks Fabian et Leguil Clotilde (dir.), *Subversion lacanienne des théories du genre*, Paris, Éditions Michèle, coll. « Je est un autre », 2015, 164 p. On pourra aussi se référer à l'excellent article de Fabrice Bourlez, « Théories du genre et psychanalyse. À propos des destins éthiques et politiques des cures. », dans *Elsevier*, vol 80, n° 2, « L'évolution psychiatrique », 2015, p. 263-273. L'auteur y reprend la pensée de Vincent Bourseul, qui, de la fameuse phrase « l'anatomie, c'est le destin », traduit plutôt, dans une inversion à proprement *queer*, « le destin, c'est l'anatomie ». Dire cela, explique Bourlez, « c'est montrer comment, depuis Freud, nos corps peuvent sans cesse apprendre à se raconter différemment. » (Fabrice Bourlez, *op. cit.*, p. 270) Le caractère genré de la fiction psychanalytique du temps de l'inceste est ainsi à appréhender comme la conséquence sociale et métapsychologique – avec la « phylogénétique » psychique que cela implique – d'un temps donné.

Le fantasme incestueux est aussi bien celui de la mère, puisqu'en faisant de l'infans son phallus, elle réfute la castration constitutive du manque pour s'éprouver inentamée. La mère doit ainsi rompre avec cette consubstantialité mortifère, ce qui se fait en partie et inconsciemment. Mais lorsque la mère partage le fantasme d'inceste de son enfant, elle peut, sans nécessairement le savoir, l'encourager³⁹. L'enfant se sauve du néant en renonçant à cette consubstantialité rêvée avec l'Autre par la masturbation qui lui donne le phallus (qu'il soit, cet enfant, garçon ou fille). Viendra ensuite le procès de la métaphore paternelle, ou Nom-du-Père, qui « donne [au désir de la mère apparemment arbitraire et capricieux, sinon monstrueux], une raison, une détermination, qui est la loi phallique : ce que fait la mère apparaît dès lors subordonné à son désir féminin du phallus, détenu par le père.⁴⁰ » Ce processus métaphorique qui, chez Lacan, permet de réélaborer en le dépassant le complexe d'Œdipe, constitue « la structure anthropopsychologique minimale en deçà de laquelle pas de sujet et donc pas d'humanité.⁴¹ » La métaphore paternelle arrache en effet l'infans à la béance maternelle pour l'inscrire dans le langage, lui permettant d'accéder au statut de sujet, c'est-à-dire d'« être » distinct des choses :

Le totem d'une identification salvatrice est donc planté au lieu même d'un vide d'identité, instituant ainsi la première représentation salvatrice, religieuse en ce sens. Cette représentation, loin d'être première, apparaît pourtant comme originelle, parce que le vide d'identité qui la précède est innommable.⁴²

On ne saurait trop insister sur le paradoxe du temps irrepérable de l'inceste dont on retrouve pourtant les coordonnées chez tout sujet. Le temps de l'inceste apparaît à cet égard comme un temps de calme béatitude, alors même qu'il coïncide avec le vide présubjectif.

La reconnaissance du Nom-du-père institue le refoulement originel, « qui sépare et contre-distingue le réel et l'imaginaire, et délimite le lieu virtuel d'où naît l'activité

³⁹ Voir entre autres l'étude abordée plus tôt de Michel Schneider, *op. cit.*

⁴⁰ Geneviève Morel, « La séparation de l'objet », *Savoirs et clinique*, n° 1, « L'enfant-objet », 2002, p. 18.

⁴¹ Abdelhadi Elfakir, « Le savoir à la limite. L'interdit de l'inceste de l'anthropologie structurale à la psychanalyse », *Cliniques méditerranéennes*, n° 41-42, « Popper, la science et la psychanalyse », 1994, p. 166.

⁴² Gérard Pommier, *Naissance et renaissance de l'écriture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2017, p. 212-213.

symbolisante du sujet⁴³ »; « tant que l'ordre symbolique est forclos, *réel et imaginaire* ne se différencient pas, ils se confondent, et la parole du sujet se trouve engluée dans le langage *inaudible* d'un corps réduit à la chose.⁴⁴ » Par le refoulement originel, l'individu quitte le rapport direct et abyssal au monde, pour l'éprouver par le truchement du langage. Le sujet se distingue dès lors du monde puisqu'il accède, par le langage et la reconnaissance de son nom, au symbolique qui lui permet de nommer et d'éprouver les choses sans être lui-même réduit à la choséité.

Un autre effet remarquable de la métaphore paternelle est la consubstantialité qu'elle instaure entre le sujet et le langage. Selon Lacan, « l'inconscient est structuré comme un langage⁴⁵ ». Avec l'entrée dans le registre du symbolique, les mots, en tant que signifiants, articulent le rapport du sujet au monde. C'est d'ailleurs parce qu'ils gouvernent son articulation que de simples mots peuvent avoir des effets de corps concrets, attestant la consubstantialité du sujet au langage. La place du sujet dans le langage est la conséquence du lieu que l'Autre primordial (compris comme l'ensemble des parlêtres environnant l'infans) lui a donné, ou pas, par sa parole. Le déterminisme de la parole de l'Autre est toutefois subverti par ce que l'infans « choisit » d'assumer ou non, ce qui marque les premiers balbutiements de sa subjectivité.

Quoi qu'il en soit, le sujet hérite à même son environnement de quelques signifiants maîtres qu'il ignore et qui vont, selon la logique langagière des processus primaires⁴⁶, gouverner sa constellation symbolique inconsciente et déterminer par le fait même son discours et sa place dans le langage. Enfin, son corps lui-même, conçu en tant qu'ensemble

⁴³ Denis Vasse, *L'ombilic et la voix, Deux enfants en analyse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1974, p. 85.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 182. En italique dans le texte.

⁴⁵ « Traduisant Freud, nous disons – l'inconscient, c'est un langage. » Jacques Lacan, *Séminaire III, Les psychoses*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1981, [1955-1956], p. 20. On peut aussi se référer à « L'étourdit », in *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2001, p. 449-495.

⁴⁶ Déplacement, condensation, surdétermination et figuration sont les principaux processus primaires. Pour une meilleure compréhension de leur articulation, on peut se référer aux notions freudiennes d'identité de perception et d'identité de pensée, qui me semblent grandement profiter à celles des processus primaires et secondaires. Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve, Œuvres complètes*, vol. IV, 1899 ~ 1900, Paris, Presses universitaires de France, 2004, [1900], p. 657-659.

de zones érogènes, sera littérisé pour composer le nom secret du sujet : « mérite le nom de lettre toute matérialité abstraite du corps érogène comme élément formel, repérable dans sa singularité; elle est, comme telle, susceptible d'être reproduite, réévoquée, répétée de quelque façon, pour scander et articuler le champ du désir.⁴⁷ »

Même s'il est indissociable d'un vide d'identité, le temps de l'inceste est associé paradoxalement à un temps originaire de plénitude, puisque par la métaphore paternelle, « l'infans est introduit à la castration et au phallus négativé, avec la charge de culpabilité de ne pas convenir à l'instance parentale en ne l'étant pas ou en ne l'ayant pas.⁴⁸ » Le processus est assimilable à une impasse, puisqu'il ne propose que deux issues possibles et qu'elles mènent toutes deux à la castration :

Si le sujet est le phallus – cela s'illustre tout de suite sous cette forme, à savoir, comme objet du désir de la mère – eh bien, il ne l'a pas, c'est-à-dire il n'a pas le droit de s'en servir, ce qui est la valeur fondamentale de la loi dite de prohibition de l'inceste. D'autre part, s'il l'a, c'est-à-dire s'il a réalisé l'identification paternelle, eh bien, une chose est certaine, c'est que, ce phallus, il ne l'est pas.⁴⁹

En d'autres termes, le sujet – dès qu'il advient comme sujet – se sent radicalement manquant puisqu'il n'atteint ce statut que par la castration archaïque. La subjectivité surgit ainsi dans le sentiment du manque lui-même. Cela donne au sujet l'illusion d'une part perdue, qui serait garante de plénitude et qui aurait précédé la castration. Cette part perdue, qui, supposément, le complèterait, est perçue comme étant la mère. Celle-ci, en tant qu'objet de l'inceste, est néanmoins un objet interdit. Cette *fiction* psychanalytique de l'origine permettra à Lacan de dire : « Le désir, donc, c'est la loi.⁵⁰ » Celle, évidemment, de l'interdit de l'inceste. C'est pour autant que le sujet ne peut pas retrouver ce qui lui manque, retrouver l'objet qui comblerait complètement son désir, que le désir s'articule :

⁴⁷ Serge Leclaire, *Psychanalyser, Essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Seuil, coll. « Le champ freudien », Paris, 1968, p. 96.

⁴⁸ Marc-Léopold Lévy, « L'après-trou ou les états de la jouissance », *Che vuoi ?*, n° 29, « L'erre de la jouissance », 2008, p. 26.

⁴⁹ Jacques Lacan, *Séminaire VI, Le désir et son interprétation*, Paris, La Martinière, coll. « Le champ freudien », 2013, [1958-1959], p. 532.

⁵⁰ Jacques Lacan, *Séminaire X, L'angoisse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2004, [1962-1963], p. 176.

Ce que nous trouvons dans la loi de l'inceste se situe comme tel au niveau du rapport de l'inconscient avec *das Ding*, la Chose. Le désir pour la mère ne saurait être satisfait parce qu'il est la fin, le terme, l'abolition de tout le monde de la demande, qui est celui qui structure le plus profondément l'inconscient de l'homme. C'est dans la mesure même où la fonction du principe de plaisir est de faire que l'homme cherche toujours ce qu'il doit retrouver, mais ce qu'il ne saurait atteindre, c'est là que gît l'essentiel, ce ressort, ce rapport qui s'appelle la loi de l'interdiction de l'inceste.⁵¹

Si l'interdit de l'inceste est constitutif de la subjectivité, sa réalisation n'entraîne évidemment pas pour autant l'effacement du sujet. L'inceste concret n'est interdit que parce qu'il coïncide avec cette fiction métapsychologique, de laquelle seulement peut se constituer le sujet. En ce sens, l'inceste tel qu'il peut s'observer entre un parent et son enfant n'a d'intérêt, pour ce mémoire, que parce qu'il nous indique que quelque chose de cette fiction est en symbolisation.

La réalisation de l'inceste n'est toutefois pas sans conséquence. Si on se souvient que « ce qui est fondamental, au niveau de chaque pulsion, c'est l'aller et retour où elle se structure⁵² », on doit envisager que lorsque ce circuit est direct et immédiat, il est circuit de mort, tandis que lorsqu'il opère un détour, un arc vers son objet, il est circuit de vie. Le fantasme d'inceste est ainsi mortifère, puisque la mère est l'objet premier, susceptible de combler la béance du manque :

[...] s'il y a de l'interdit c'est parce que l'homme, être parlant, n'a pas d'accès direct à son objet, qu'il ne l'atteint que par la médiation d'un tiers, ne serait-ce que le langage lui-même. Mais c'est sans doute pour cette raison, précisément, que l'inceste avec la mère confronterait en effet l'enfant à ce qu'on désigne parfois comme la relation la plus fusionnelle : une relation, en tout cas, où le couple originaire, de la mère et de cet être qui vient d'elle, se reconstituerait et pourrait se clore, dans une étreinte mortelle pour le désir du sujet.⁵³

La réalisation de l'inceste répond ainsi à l'énigme que son interdit ouvre et qui est fondateur du sens de l'existence. Ce sens est celui-là même du désir et de son circuit, auquel met justement fin l'inceste. Tout sujet se raconte le trauma de l'inceste qu'il n'a pas vécu mais qui fantasmatiquement est supposé l'avoir été. Le sujet raconte ou fictionnalise, après coup, le

⁵¹ Jacques Lacan, *Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1986, [1959-1960], p. 83.

⁵² Jacques Lacan, *Séminaire XI, op. cit.*, p. 162.

⁵³ Chemama, Roland et Bernard Vandermersch (dir.), *op. cit.*, p. 266.

trauma qui lui a donné l'être et le langage, alors même que cette narration concrétise ce trauma qui n'existe ainsi que dans la fiction. On repère sans doute ici l'analogie qui rapproche l'inceste du paradoxe narratif de la *Recherche* et de l'expérience de la madeleine.

Je propose, dans ce mémoire, de décrire comment le trauma de l'inceste se raconte dans le roman afin de saisir quel rapport ce récit entretient avec l'œuvre à venir. Il s'agira d'abord de montrer comment s'organise et se donne à lire ce trauma aussi bien dans l'expérience du Narrateur que dans son écriture, quelle place ensuite occupe la métaphore proustienne dans cette double dynamique, de l'expérience et de l'écriture, et comment enfin, la « philosophie » de l'art proustien s'est élaborée à partir du trauma de l'inceste et en sublime la valeur mortifère pour déployer l'œuvre triomphale qu'est la *Recherche*.

CHAPITRE I

L'INCESTE AU PRINCIPE DE L'ÉCRITURE LE FANTÔME ANCIEN ET COLLECTIF DE L'AMOUR

1.1 Les sanglots de l'enfance

S'il faut traverser la *Recherche* pour se rendre compte qu'on vient de lire le livre à venir, qu'on a aussi fait l'épreuve de cet art qui se découvre et que tout a été écrit par un être arrivé au terme de sa quête, cet étagement nous était en quelque sorte révélé dans la composition même de Combray I. L'insomniaque dont les souvenirs amorcent la *Recherche* est en effet celui-là qui vit à Tansonville, chez l'assez énigmatique « M^{me} de Saint-Loup » (I, p. 16) et qu'on est étonné de retrouver au bout du livre lorsque le Narrateur écrit : « J'allai d'ailleurs passer un peu plus tard quelques jours à Tansonville. » (VI, p. 2115) Réveillé dans la nuit, le Narrateur ne cherche pas à se rendormir : « je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté. » (I, p. 17)

Si cet insomniaque, et cela sans que le lecteur en ait conscience, est lui-même déjà raconté par le sujet de l'écriture, il n'en est pas moins le premier acteur : par lui, on se tient déjà renseigné sur cette doublure qui étage chaque scène et chaque instant du récit dans la composition de deux regards d'ordinaire sans communication dans le temps. De même, il nous apprend que Combray I ne peut qu'être une réinvention et un récit puisqu'il est retrouvé par le souvenir. Ce ne sont pas les événements tels qu'ils sont arrivés que le Narrateur nous raconte, mais tels qu'ils sont revécus, c'est-à-dire révélés dans le Temps : il faut du temps pour apprendre ce qu'on a réellement vécu.

D'ailleurs, ce séjour chez M^{me} de Saint-Loup occupe les derniers épisodes avant *Le Temps retrouvé*, tandis que l'épisode de la madeleine – c'est du moins l'hypothèse la plus

vraisemblable selon Marcel Muller⁵⁴ –, se situerait dans le « blanc » séparant *Albertine disparue* du dernier livre. Le récit du baiser maternel est ainsi encadré par les derniers moments précédant la révélation du *Temps retrouvé*. Ce soir de Combray est donc situé sur le seuil de la révélation, mais ne peut connaître son destin que par son parcours dans le temps et l'écriture. Et cet épisode du baiser est aussi bien récit sur l'origine, qu'origine d'une révélation qui se raconte.

On connaît bien l'ambition du Narrateur de bâtir son œuvre comme une cathédrale, comme une robe⁵⁵, de la faire encore comme un bœuf mode⁵⁶. Combray I ressemble à une robe, à un bœuf mode, où les associations de l'insomniaque se tissent ou mijotent : Combray remémoré, c'est d'abord la chambre à coucher et sa lanterne magique, puis la grand-mère sous la pluie et le cognac de son mari. Ce sont ensuite les sanglots dans le cabinet sentant l'iris, puis de nouveau la grand-mère sous la pluie et encore la chambre à coucher. Et la

⁵⁴ Bien qu'il y ait des éléments allant contre elle, Marcel Muller trouve raisonnable l'hypothèse selon laquelle la madeleine se situerait « entre le récit du séjour à Tansonville et la relation de la visite chez la princesse. » *Les voix narratives dans la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965, p. 43.

⁵⁵ « [J]e bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. Quand je n'aurais pas auprès de moi tous mes papiers, toutes mes paperoles, comme disait Françoise, et que me manquerait juste celui dont j'aurais eu besoin, Françoise comprendrait bien mon énervement, elle qui disait toujours qu'elle ne pouvait pas coudre si elle n'avait pas le numéro du fil et les boutons qu'il fallait » (VII, p. 2390). Si l'on entend fréquemment dire que Proust a construit son œuvre comme une cathédrale alors qu'il soutient le contraire, c'est qu'il est admis qu'il ne l'a pas énoncé par modestie. C'est du moins ce qu'on peut conclure d'une lettre écrite par Marcel Proust le 1^{er} août 1919 à l'adresse de Jean de Gaigneron : « [Q]uand vous me parlez de cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois : c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : Porche I, Vitraux de l'abside, etc. pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait du manque de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties. J'ai renoncé tout de suite à ces titres d'architecture parce que je les trouvais trop prétentieux. » Marcel Proust, « Lettre à Jean de Gaigneron », *Lettres*, Paris, Plon, 2004, p. 913-915. Luc Fraisse a d'ailleurs réalisé, en quelque sorte, la vieille ambition du romancier dans son essai *L'œuvre cathédrale, Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque Proustienne, 9 », 2014, [1990], 598 p.

⁵⁶ « [N]e ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée. » (VII, p. 2391) Sur cette construction de la *Recherche* comme une cathédrale, une robe, un bœuf mode, voire Alain de Lattre, « Chapitre III, 1^{er} partie », in *La doctrine de la réalité chez Proust*, Paris, José Corti, 1978, p. 77-98.

mémoire passe encore de Swann au père Swann. Il y a ainsi toute une série de glissements où l'écriture a la légèreté des souvenirs qui s'appellent les uns les autres.

Déjà dans ce premier récit, le baiser maternel a une fonction bien précise, et intimement liée à l'heure du coucher. Le jeune garçon éprouve tristesse et agitation nerveuse lorsqu'il est seul dans sa chambre, dans l'angoisse du sommeil qui ne vient pas : « Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. » (I, p. 20) On reconnaît sans doute que cet énervement du garçon provient de sa séparation d'avec sa mère. Plusieurs passages insistent sur cette source d'angoisse qu'est l'épreuve des heures nocturnes que le garçon passe isolé dans sa chambre : « À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand-mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations. » (I, p. 17) L'impérieux besoin du Narrateur d'avoir sa mère à l'heure du coucher est indissociable de l'angoisse liée à la solitude des heures nocturnes.

Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait la porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire « embrasse-moi une fois encore », mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m'en faire perdre le besoin, l'habitude, bien loin de me laisser prendre celle de lui demander, quand elle était déjà sur le pas de la porte, un baiser de plus. Or la voir fâchée détruisait tout le calme qu'elle m'avait apporté un instant avant, quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir. (I, p. 20-21)

C'est d'ailleurs pour le distraire de son angoisse qu'on invente de lui donner « une lanterne magique » (I, p. 17), qui projette en lumière sur les murs les aventures du chevalier Golo et de Geneviève de Brabant. L'épisode de la lanterne magique nous renseigne aussi, comme on le verra, sur l'angoisse qu'éprouve l'enfant au coucher. Mais ce premier récit du baiser est celui d'une souffrance de tous les soirs. Il en est un second, sur lequel s'engage bientôt l'écriture, et qui connaît un destin autrement dramatique. « Nous étions tous au jardin quand retentirent les deux coups hésitants de la clochette. » (I, p. 28) Ces deux coups de clochette sonnent le glas du récit itératif des soirs à Combray et ouvrent sur le souvenir d'un soir bien précis, qui détermine l'avenir de l'écriture.

Dans le jardin avec sa famille, le jeune garçon s'effraie déjà à la perspective de se retrouver seul dans sa chambre :

J'aurais voulu ne pas penser aux heures d'angoisse que je passerais ce soir seul dans ma chambre sans pouvoir m'endormir ; je tâchais de me persuader qu'elles n'avaient aucune importance, puisque je les aurais oubliées demain matin, de m'attacher à des idées d'avenir qui auraient dû me conduire comme sur un pont au-delà de l'abîme prochain qui m'effrayait. (I, p.29)

Le moment du coucher se définit dans ce passage comme un abîme effrayant. On y trouve réaffirmée l'angoisse inhérente au coucher dont la mère est le calmant. Mais ce soir-là, le Narrateur est bientôt envoyé dans sa chambre à l'étage, sans possibilité de réclamer son « viatique » (I, p. 31). Il est intéressant de remarquer que ce sont les impératifs familiaux et sociaux qui se chargent de séparer le petit de sa mère. La visite de Swann annoncée par les clochettes, d'abord, en prolongeant naturellement le souper, oblige le garçon qui est trop jeune pour veiller à monter se coucher sans pouvoir réclamer sa mère. Le grand-père du Narrateur, dans sa bienveillance qui est pour l'enfant une « férocité inconsciente », remarque en effet : « Le petit a l'air fatigué, il devrait monter se coucher. On dîne tard du reste ce soir » (I, p. 31); le père insiste à son tour et empêche le baiser à table parce qu'il trouve « ces rites absurdes » (I, p. 21).

Défiant la volonté de ses parents, le garçon reste pourtant éveillé et surprend sa mère dans le couloir lorsque, le dîner terminé, elle monte dormir. Le père les rejoint bientôt, mais plutôt que de sévir, il envoie le petit dans sa chambre avec sa mère pour le consoler. Cette concession ouvre une béance qui traverse la vie entière du Narrateur : « Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé » (I, p. 38-39). Cette permission est d'ailleurs, pour le Narrateur, à la source de sa procrastination et s'apparente à un inceste consenti : « C'était de cette soirée, où ma mère avait abdiqué, que datait, avec la mort lente de ma grand-mère, le déclin de ma volonté, de ma santé. » (VII, p. 2398) Ce soir de Combray n'est pas seulement le moment d'une concession ponctuelle, il inscrit une marque définitive, celle d'une capitulation qui lui permet d'être reconnu dans sa condition de nerveux :

Ainsi, pour la première fois, ma tristesse n'était plus considérée comme une faute punissable mais comme un mal involontaire qu'on venait de reconnaître officiellement, comme un état nerveux dont je n'étais pas responsable ; [...] je pouvais pleurer sans péché. Je m'élevai[s] à la dignité de grande personne et [atteignais] tout d'un coup [...] une sorte de puberté du chagrin, d'émancipation des larmes. [...] le beau visage de ma mère brillait encore de jeunesse ce soir-là où elle me tenait si doucement les mains et cherchait à arrêter mes larmes ; mais justement il me semblait que cela n'aurait pas dû être, sa colère eût été moins triste pour moi que cette douceur nouvelle que n'avait pas connue mon enfance ; 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. (I, p. 39-40)

Pour contenir leurs sanglots, la mère propose à l'enfant de lire ensemble *François le Champi*, livre que la grand-mère a acheté à son petit-fils et qu'il ne devait recevoir qu'à son anniversaire prochain. Une dernière remarque donne à la scène son statut d'exception :

Je savais qu'une telle nuit ne pourrait se renouveler ; que le plus grand désir que j'eusse au monde, garder ma mère dans ma chambre pendant ces tristes heures nocturnes, était trop en opposition avec les nécessités de la vie et le vœu de tous, pour que l'accomplissement qu'on lui avait accordé ce soir pût être autre chose que factice et exceptionnel. Demain mes angoisses reprendraient et maman ne resterait pas là. (I, p. 43)

Même si l'enfant est reconnu dans sa condition malade et qu'on cède, ce soir-là, à sa demande, son souhait d'avoir sa mère à ses côtés le soir tombé n'en devient pas pour autant réalisable. Mais les choses ne redeviennent pas non plus comme elles étaient avant cette scène. Ce qu'on découvre très tôt, c'est que chez Proust, ce qui semblait impossible, interdit, trouve un accomplissement soudain qui fonctionne comme une révélation. Si la maison de Combray est une structure composée de « deux étages reliés par un mince escalier » (I, p. 44), la scène du baiser maternel et de ce fameux soir de l'« émancipation par les larmes », s'y joue en deux temps et sur deux paliers. L'interdit n'est pas aboli, puisque la loi apparaît plus claire que jamais, mais quelque chose s'étage qui change à jamais sa signification. Le baiser sera désormais recherché, retrouvé, mais non sans lien avec l'angoisse d'une profanation.

Notons que cette « réalisation » de l'inceste est directement suivie par l'épisode de la madeleine, qui constitue un acte de sublimation et l'amorce d'un triomphe. Le destin de ce soir de Combray, et toute réalisation incestueuse future, sont ainsi déjà inscrits par le Narrateur dans l'écriture. On ne saurait donc s'intéresser ici aux manifestations proprement

dites de l'inceste, puisqu'on est en quelque sorte déjà au-delà de son principe charnel. Ce qui doit plutôt nous intéresser est précisément la manière par laquelle le Narrateur narre dans l'écriture le mouvement de l'inceste – son étagement – vers sa sublimation dans *Le temps retrouvé*. On doit donc, avant d'entreprendre ce travail, s'intéresser à la doublure de la voix proustienne et à l'épaisseur du temps qu'elle suppose et compose.

1.2 Une voix dans le Temps

On sait, depuis *Les voix narratives* (1965) de Marcel Muller, que la voix proustienne se compose d'au moins neuf instances d'énonciation⁵⁷. Cela dit, tous ces registres peuvent être attribués à un sujet double, plongé dans l'expérience et l'écrivain. Hormis quelques exceptions, chacune des scènes de la *Recherche* est le produit de leur combinaison. « En effet chaque moment de l'œuvre est en quelque sorte donné deux fois : une première fois dans la *Recherche* comme naissance d'une vocation, une deuxième fois dans la *Recherche* comme exercice de cette vocation; mais ces "deux fois" nous sont données ensemble⁵⁸. » Je propose de considérer le paradoxe narratif de la voix proustienne en tant que fonction poétique, afin de voir comment il nous renseigne sur le désir du Narrateur et son rapport essentiel au monde.

On peut résumer la *Recherche* en disant qu'elle est la quête d'une écriture en train déjà paradoxalement de s'écrire. Toute l'énonciation de la *Recherche* est le résultat de la quête achevée suscitée par la madeleine. S'il y a bien chez Proust deux temps, celui de l'expérience et celui de l'écriture, le paradoxe de la doublure narrative fait de ces étapes un acte simultané. Il ressort de cette dynamique narrative que l'énigme du désir du sujet de l'expérience nous est donnée, en même temps que révélée par le sujet de l'écriture. C'est précisément ce qu'explique le Narrateur, dans un passage qui cerne singulièrement bien l'enjeu de sa voix :

⁵⁷ Le Héros, le Narrateur, le Sujet Intermédiaire, le Protagoniste, le Romancier, l'Écrivain, l'Auteur, l'Homme et le Signataire. Marcel Muller, *Les voix narratives dans la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965, 183 p.

⁵⁸ Gérard Genette, « Proust palimpseste », dans *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 62.

Mes paroles ne reflétaient donc nullement mes sentiments. Si le lecteur n'en a que l'impression assez faible, c'est qu'étant narrateur je lui expose mes sentiments en même temps que je lui répète mes paroles. Mais si je lui cachais les premiers et s'il connaissait seulement les seconds, mes actes, si peu en rapport avec elles, lui donneraient si souvent l'impression d'étranges revirements qu'il me croirait à peu près fou. Procédé qui ne serait pas, du reste, beaucoup plus faux que celui que j'ai adopté, car les images qui me faisaient agir, si opposées à celles qui se peignaient dans mes paroles, étaient à ce moment-là fort obscures ; je ne connaissais qu'imparfaitement la nature suivant laquelle j'agissais ; aujourd'hui, j'en connais clairement la vérité subjective. (V, p. 1864)

La complexité de l'ambition proustienne, de sa voix, se fait ici tout à fait claire. Il y a un écart entre les paroles et les sentiments du sujet de l'expérience : celui-ci ne s'exprime pas en accord avec ses sentiments profonds. Ces derniers sont suscités par des images motivant son agir. Le sujet proustien agit et réagit à partir d'images obscures, qu'il ne comprend pas et qui ne sont pas en accord avec ses paroles. Ces images, le sujet de l'écriture les connaît. Si le lecteur est capable de percevoir ces images obscures dont parle le Narrateur, il doit tout de même comprendre qu'il n'a affaire à ces images que rendues lumineuses par le temps retrouvé, c'est-à-dire traduites par la métaphore. Aussi, quand le Narrateur dit qu'il répète ses paroles, expose ses sentiments, on peut reconnaître que les premières sont répétées telles quelles. Les seconds, toutefois, sont exposés pour la première fois. Ils ne sont pas réexposés, répétés, ressassés, etc. Il y a quelque chose d'inédit dans ces images que le sujet de l'écriture expose. Et on doit envisager qu'elles sont le produit rigoureux de la conjonction des voix des deux sujets; comme pour Combray I, il n'y a de réalité que par le récit.

On ne s'intéresse donc pas à la vérité historique, mais à la réalité subjective, qui n'advient que dans le Temps. C'est parce que beaucoup de temps s'est écoulé entre les événements et leur prise en charge par l'écriture, que celle-ci parvient à restituer les premiers déjà accomplis dans leur destin. Les images auxquelles donne tant d'importance le sujet de l'écriture, qu'il s'évertue à enfermer « dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (VII, p. 2280) en autant de métaphores, sont précisément celles qui agissent le sujet de l'expérience. D'où le fait que chez Proust, le style est affaire de vision – pas seulement scopique, mais sensible. Il s'agit, pour le sujet de l'écriture, de traduire la réalité sensible qui le faisait agir jadis, et dont l'épiphanie du *Temps retrouvé* lui a révélé la nature en même temps que le moyen. Ces images obscures motivant l'agir du personnage, nous les appelons avec Proust, essences (la métaphore étant l'outil privilégié pour traduire ces essences). La

métaphore du sujet de l'écriture, en restituant les essences, n'opère pas ainsi une simple épreuve stylistique : elle est acte d'interprétation.

La scène du baiser « alpestre » d'Albertine est toute désignée pour observer la doublure de la voix proustienne. La scène en question marque, on le sait, les derniers balbutiements du premier amour du Narrateur pour la jeune femme. Alors qu'elle lui révèle qu'elle n'arrange ses cheveux que pour lui, le Narrateur explique :

Je voyais de côté les joues d'Albertine qui souvent paraissaient pâles, mais ainsi, étaient arrosées d'un sang clair qui les illuminait, leur donnait ce brillant qu'ont certaines matinées d'hiver où les pierres partiellement ensoleillées semblent être du granit rose et dégagent de la joie. Celle que me donnait en ce moment la vue des joues d'Albertine était aussi vive, mais conduisait à un autre désir qui n'était pas celui de la promenade, mais du baiser. (II, p. 727)

On repère aisément, aux signifiants⁵⁹ « joues », « rose » et « baiser », qu'un certain étayage depuis la mère vers Albertine s'est opéré dans la logique du désir du Narrateur. Un signifiant plus saillant que les autres permet d'affermir cette interprétation : « promenade ». On doute que le Narrateur ait ainsi, en apercevant les joues d'Albertine, distinctement pensé au granit rose des matinées d'hiver avant d'établir une distinction sur la nature de son désir en rejetant celui de la promenade. Que le personnage n'ait distingué de tout cela qu'une image obscure ne fait aucun doute, ni non plus qu'elle ait été agissante, puisque c'est à partir d'elle que tout s'enchaîne et que le garçon est convaincu du désir de la jeune fille pour lui. Mais l'image que crée l'écriture n'a rien d'obscur, bien au contraire.

Cette fougue qui saisit tout l'être du jeune homme à ce moment est celle que procure aussi bien ce baiser sur les joues roses, que la promenade qui n'est niée que pour être mieux évoquée; on se souvient notamment de la promenade du côté de Tansonville, lors de laquelle le Narrateur rencontre Gilberte pour la première fois au bout d'une allée d'aubépines. Dans son émotion à l'idée de croiser bientôt la fillette, le garçon s'émerveille devant une épine rose qui, comme « le fromage à la crème rose », a « une de ces teintes de chose mangeable » (I, p. 117). Et justement, Gilberte apparaît à cet instant, « levant son visage semé de taches

⁵⁹ Sur cette notion dont on doit retarder l'examen, voir ici même « Les signifiants de l'amour », p. 83.

roses. » (I, p. 118) L'image obscure est ainsi interprétée par le sujet de l'écriture, qui insiste distinctement sur ce précédent amour du Narrateur pour Gilberte. En observant Albertine, ce n'est pas seulement le baiser tant désiré sur la joue rose que le Narrateur ressent, mais son désir passé pour Gilberte. Il y a déjà, dans ce brusque désir pour Albertine, la succession des amours antérieures du garçon.

Le même procédé se répète un instant plus tard, alors que le Narrateur rejoint Albertine dans sa chambre. Il est alors dans un état d'excitation intense, suscité par l'espoir de quelque acte charnel avec la jeune femme. En entrant dans la pièce où l'attend cette dernière, le Narrateur regarde par la fenêtre et aperçoit « la vallée [...] éclairée par le clair de lune » (II, p. 729), puis « les seins bombés des premières falaises de Maineville ». Le registre érotique est donné d'emblée par la métaphore, qui condense en une seule image, par leur contiguïté dans le même espace spatio-temporel, Albertine et les falaises, mais aussi – et c'est ce qui motive la métaphore, c'est-à-dire amène le Narrateur à sélectionner certaines qualités et à en nier d'autres afin de poser un rapport d'analogie –, par la contiguïté toute concomitante pour le Narrateur, de cette scène et de son désir.

Il explique aussitôt :

La vue du cou nu d'Albertine, de ces joues trop roses, m'avait jeté dans une telle ivresse (c'est-à-dire avait tellement mis pour moi la réalité du monde non plus dans la nature, mais dans le torrent des sensations que j'avais peine à contenir) que cette vue avait rompu l'équilibre entre la vie immense, indestructible qui roulait dans mon être et la vie de l'univers, si chétive en comparaison. (II, p. 729)

La « réalité », nous dit le Narrateur, n'était plus dans la « nature », mais dans le « torrent » des sensations. Le signifiant « torrent » soutient pourtant le contraire, puisqu'il s'agit, par définition, d'un cours d'eau de montagne. Le torrent des sensations, supposément hors nature, nous y réintroduit derechef. Encore, la thématique alpestre du torrent rappelle les « seins bombés des premières falaises de Maineville ». Alors même que le Narrateur s'éprouve à l'extérieur de la nature, l'écriture l'y ramène par deux fois. Belle manière, s'il en est, de rappeler qu'Albertine fait partie de la série des jeunes filles en fleur, dont Gilberte fut la première. On verra d'ailleurs que le maternel est intimement lié à la nature. Et de la sorte, alors que le sujet de l'expérience se croit, avec Albertine, expressément hors de la nature, hors de la mère, le sujet de l'écriture nous apprend que la nature le ramène pourtant à la mère.

1.3 Le legs maternel

Dans la logique du Narrateur, un rigoureux principe d'équivalence unit sa mère et sa grand-mère. Qu'on pense seulement à la façon dont la mère du Narrateur acquiert en vieillissant les habitudes de sa propre mère, ou encore à ce soir tragique à Balbec clôturant *Sodome et Gomorrhe* où, la mère entrant dans la chambre du Narrateur pour le consoler, celui-ci la confond avec sa grand-mère et conclut : « Depuis longtemps déjà ma mère ressemblait à ma grand-mère bien plus qu'à la jeune et rieuse maman qu'avait connue mon enfance. » (IV, p. 1603) On se rappelle aussi comment, après la mort de sa mère, la mère du Narrateur s'abîme en un deuil perpétuel dont la conséquence est justement leur ressemblance : « [...] je m'aperçus [...] que ce n'était plus ma mère que j'avais sous les yeux, mais ma grand-mère. » (IV, p. 1336) Cette filiation mère/fille est d'ailleurs thématifiée chez d'autres personnages de la *Recherche*. On peut ici se référer au « bal des têtes » (VII, dernier épisode de la *Recherche*, p. 2302-2401), lorsque le Narrateur confond tout à fait Gilberte avec Odette, si bien que la première lui dit : « Vous me preniez pour maman, en effet je commence à lui ressembler beaucoup. » (VII, p. 2350) Ces jeux de « transvertébration » (I, p. 18), pour utiliser le néologisme proustien, sont, comme le dit Stéphane Zagdanski, le « prodige banal d'une mère injectée dans sa fille⁶⁰ ».

La grand-mère du Narrateur, est cette femme qui, à Combray, s'occupe, dans le jardin aux allées « trop symétriquement alignées à son gré par le nouveau jardinier dépourvu du sentiment de la nature » (I, p. 19) à « rendre aux roses un peu de naturel, comme une mère [...] aux cheveux de son fils » (I, p. 21). C'est celle encore qui s'exclame sous l'orage : « Enfin, on respire ! » (I, p. 19) Les agissements de la grand-mère, tout comme ceux de son petit-fils, semblent obéir à un impératif obscur, où le rapport du sujet au monde s'exprime en des images qu'il ne comprend pas tout à fait : « Je crois surtout que, confusément, ma grand-mère trouvait au clocher de Combray ce qui pour elle avait le plus de prix au monde, l'air naturel et l'air distingué. » (I, p. 59) Sans doute, si le sujet de l'écriture ne traduisait pas la vision du sujet de l'expérience en images claires et organisées, on la trouverait aussi bien obscure.

⁶⁰ Stéphane Zagdanski, *Le sexe de Proust*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1994, p. 45.

La grand-mère du Narrateur est l'un des personnages les plus sensibles de la *Recherche*, l'un des plus artistiques aussi. Son regard ne s'arrête pas à la surface des choses, mais constitue une véritable vision au sens proustien du terme : « le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision. » (VII, p. 2285) La grand-mère cherche en effet, lorsqu'elle fait un cadeau, à substituer à l'utile et au trivial, une épaisseur historique. Un fauteuil offert par elle⁶¹ n'est ainsi pas qu'un fauteuil, mais un souvenir des temps anciens. Peut-être est-ce son goût artistique qu'elle donne ainsi à voir, auquel cas ses cadeaux sont de véritables métaphores. La grand-mère recherche dans les choses « un intérêt au-delà d'elles-mêmes » (I, p. 41).

Le Narrateur éprouve les effets de cette vision : « les résultats de cette manière de comprendre l'art de faire un cadeau ne furent pas toujours très brillants. L'idée que je pris de Venise d'après un dessin du Titien [...] était certainement beaucoup moins exacte que celle que m'eussent donnée de simples photographies. » (I, p. 41) Ce résultat « pas toujours très brillant » est pourtant ce qui se rapproche le plus, peut-être davantage encore que l'enseignement d'Elstir, de l'art du *Temps retrouvé*. Avant l'ultime épiphanie, si le Narrateur pense aux instantanés que sa mémoire a pris lors de son voyage à Venise, il dit aussitôt : « mais rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une exposition de photographies » (VII, p. 2261). On sait encore comment il contestera les prétentions du roman « cinématographique » (VII, p. 2275) et « réaliste » (VII, p. 2276) et de la « littérature de notations » (VII, p. 2284). L'art proustien n'est-il pas celui dont l'ambition est de traduire son rapport éminemment singulier au monde? Comme le dit le Narrateur : « S'il y avait quelqu'un qui, plus que quiconque, vécût enfermé dans son univers particulier, c'était ma grand-mère. » (II, p. 544) On comprend que ses cadeaux sont chargés de traduire une part de son rapport essentiel au monde.

Tout se passe comme si la grand-mère savait que Venise n'est pas dans la photographie. De la même manière, elle sait que l'art de la Berma n'est pas à chercher dans sa « réalité

⁶¹ « On ne pouvait plus faire le compte à la maison, quand ma grand-tante voulait dresser un réquisitoire contre ma grand-mère, des fauteuils offerts par elle à de jeunes fiancés ou à de vieux époux, qui, à la première tentative qu'on avait faite pour s'en servir, s'étaient immédiatement effondrés sous le poids d'un des destinataires. » (I, p. 41)

matérielle, tangible », qu'elle est bien plutôt une « fenêtre qui donne sur un chef-d'œuvre. » (III, p. 782) Cette compréhension à laquelle accède le Narrateur, l'enseignement d'Elstir, sûrement, l'y avait préparé, mais bien avant lui, sa grand-mère. On en trouve un bel exemple lors de cette matinée particulière où le Narrateur assiste pour la première fois à la performance de la Berma :

Je dis à ma grand-mère que je ne voyais pas bien, elle me passa sa lorgnette. Seulement, quand on croit à la réalité des choses, user d'un moyen artificiel pour se les faire montrer n'équivaut pas tout à fait à se sentir près d'elles. Je pensais que ce n'était plus la Berma que je voyais, mais son image, dans le verre grossissant. Je reposai la lorgnette ; mais peut-être l'image que recevait mon œil, diminuée par l'éloignement, n'était pas plus exacte ; laquelle des deux Berma était la vraie ? » (II, p. 361)

Ce que sa grand-mère lui apprend déjà et qu'il mettra plusieurs années à comprendre, c'est qu'il ne s'agit pas de bien voir – qu'en somme, que l'on regarde à l'œil nu ou à la lorgnette cela est tout à fait indifférent. L'important est de regarder au-delà du visible et de la réalité tangible. Si cette réalité n'a pour Proust aucun prix, c'est que nous avons « pris dans la vie l'habitude de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère tellement, et que nous prenons au bout de peu de temps pour la réalité même. » (VII, p. 2273)

Le Narrateur hérite ainsi non seulement du regard de sa grand-mère, mais aussi de sa manière de « comprendre l'art ». Les objets par lesquels elle lui enseigne à voir le monde sont des objets d'art, mais aussi des objets marqués, habités par le temps : « ma grand-mère aurait cru mesquin de trop s'occuper de la solidité d'une boiserie où se distinguaient encore une fleurette, un sourire, quelquefois une belle imagination du passé. » (I, p. 41) Et on a envie de dire que « cette manière de comprendre l'art », elle lui en a fait cadeau. Si la mère donne au Narrateur la madeleine, qui contient le feuilleté du temps, c'est la grand-mère qui lui en enseigne la portée artistique. L'art du temps retrouvé est pour ainsi dire la prolongation du regard maternel, qui étage non seulement le temps, mais cherche aussi les choses au-delà d'elles-mêmes.

Cette vision de la grand-mère trouve sans doute son expression la plus franche lors de la visite du Narrateur à Doncières. Il est alors certain de n'être pas à son aise dans le vieil hôtel où on l'envoie le deuxième jour :

Et je savais d'avance que fatalement j'allais y trouver la tristesse. Elle était comme un arôme irrespirable que depuis ma naissance exhalait pour moi toute chambre nouvelle, c'est-à-dire toute chambre : dans celle que j'habitais d'ordinaire, je n'étais pas présent, ma pensée restait ailleurs et à sa place envoyait seulement l'Habitude. Mais je ne pouvais charger cette servante moins sensible de s'occuper de mes affaires dans un pays nouveau, où je la précédais, où j'arrivais seul (III, p. 808).

Malgré ses appréhensions, le jeune homme y respire un arôme tout à fait différent :

Je n'eus pas le temps d'être triste, car je ne fus pas un instant seul. C'est qu'il restait du palais ancien un excédent de luxe, inutilisable dans un hôtel moderne, et qui, détaché de toute affectation pratique, avait pris dans son désœuvrement une sorte de vie : couloirs revenant sur leurs pas, dont on croisait à tous moments les allées et venues sans but, vestibules longs comme des corridors et ornés comme des salons, qui avaient plutôt l'air d'habiter là que de faire partie de l'habitation [...] En somme, l'idée d'un logis, simple contenant de notre existence actuelle et nous préservant seulement du froid, de la vue des autres, était absolument inapplicable à cette demeure, ensemble de pièces, aussi réelles qu'une colonie de personnes, d'une vie il est vrai silencieuse, mais qu'on était obligé de rencontrer, d'éviter, d'accueillir, quand on rentrait. (III, p. 808-809)

Peut-on manquer de remarquer que cet appartement, seule chambre de la *Recherche* où le Narrateur est à l'aise dès le premier soir, est tout entier décoré selon le bon goût de la grand-mère? Ce lieu dégagé de toute « affectation pratique », chargé d'un « excédent de luxe, inutilisable » et d'une « sorte de vie », évoque assez les cadeaux de la grand-mère⁶². L'Habitude, qui seule peut lui rendre l'hôtel de Doncières familier, l'y attendait déjà, l'y avait pour ainsi dire devancé, de sorte que le Narrateur qui avait entrepris le voyage avec « l'âme dépourvue d'un voyageur qui surveille ses affaires et qu'aucune grand-mère n'attend » (III, p. 800) est bien surpris lorsqu'il découvre que l'hôtel tout entier, couloirs et salons, est décoré selon sa belle imagination.

L'attitude de la mère elle-même, lors du fameux soir de Combray, déterminera sans doute aussi le rapport à l'art qu'aura le Narrateur. La lecture qu'elle lui fait de *François le Champi* est trouée par des ellipses, car elle « pass[e] les scènes d'amour. » (I, p. 42) Ces ellipses conditionnent une part du rapport du Narrateur à l'amour et au langage,

⁶² « Même quand elle avait à faire à quelqu'un un cadeau dit utile, quand elle avait à donner un fauteuil, des couverts, une canne, elle les cherchait "anciens", comme si leur longue désuétude ayant effacé leur caractère d'utilité, ils paraissaient plutôt disposés pour nous raconter la vie des hommes d'autrefois que pour servir aux besoins de la nôtre. » (I, p. 41)

car, incapable de se figurer comment la relation entre la meunière et l'enfant évolue, il en attribue la cause au néologisme « Champi » :

[...] tous les changements bizarres qui se produisent dans l'attitude respective de la meunière et de l'enfant et qui ne trouvent leur explication que dans les progrès d'un amour naissant me paraissaient empreints d'un profond mystère dont je me figurais volontiers que la source devait être dans ce nom inconnu et si doux de « Champi » qui mettait sur l'enfant, qui le portait sans que je susse pourquoi, sa couleur vive, empourprée et charmante. (I, p. 42)

Cette erreur n'est-elle pas propre à fonder la rêverie mimologique⁶³, témoignage nostalgique de la langue cratyléenne, de ce « langage » de l'inceste, où le mot est en pure adéquation avec la chose? Cette lecture elliptique n'est-elle pas aussi celle qui a élevé le « blanc⁶⁴ » à la dignité de figure de style privilégiée du récit proustien? On peut en effet penser que, pour le Narrateur, ce qu'il y avait de plus beau dans la lecture de *François le Champi*, c'était les « blancs », puisque s'y trouvent à la fois l'amour incestueux tant désiré et l'explication de sa formidable réussite. On n'est pas surpris, de la sorte, qu'un désir pour les ellipses, en même temps que pour les noms, se soit étayé après coup sur ce plaisir inaugural⁶⁵. « Ce que le père a tu s'exprime dans les paroles du fils ; et souvent j'ai vu les fils être le secret dévoilé du père.⁶⁶ » De la même manière, le Narrateur répétera le secret voilé de sa mère, en trafiquera même la trame de son récit, le révélant justement en le voilant.

⁶³ On peut se référer sur cette question à l'article de Roland Barthes « Proust et les noms », dans *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014, [1953], p. 121-134. On pourra aussi lire l'excellent article de Jacques Cardinal « Le bon ange de la certitude. À l'origine du sujet et du nom chez Proust », *Protée*, vol 28, n° 1, printemps 2000, p. 75-93.

⁶⁴ Rappelons qu'aux yeux de Proust, « la chose la plus belle de *L'Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc.⁶⁴ » Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 595.

⁶⁵ Ces enjeux sont rejoués, comme on le sait, sur le nom de la princesse et de la duchesse de Guermantes : « Pour moi qui faisais dériver du nom de Guermantes, du nom de Bavière et du nom de Condé la vie, la pensée des deux cousines [...] ce que pensaient la duchesse et la princesse de Guermantes, et qui m'eût fourni sur la nature de ces deux poétiques créatures un document inestimable, je l'imaginai à l'aide de leurs noms, j'y supposais un charme irrationnel » (III, p. 789). Passage éminemment intéressant, puisque le charme irrationnel concerne, syntaxiquement, la pensée des cousines. Mais le charme irrationnel n'est-il pas précisément celui que les noms susmentionnés ont sur le Narrateur? Le désir raconte ici son parcours, jalonnant son incessante métonymie des signifiants organisant sa logique.

⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le livre de Poche, coll. « Classiques », 2017, [1883], p. 124.

1.4 Le temps des paperolles

Dans l'un des passages les plus célèbres du *Temps retrouvé*, le Narrateur déclare que la métaphore soustrait les choses aux contingences du temps :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots. (VII, p. 2280)

Ce principe de la métaphore proustienne est d'abord, pour Georges Poulet, celui de l'espace, l'épisode de la projection de l'histoire de Golo en étant le prototype : « le premier espace n'est pas aboli, le corps du cavalier coïncide avec le bouton de porte. Deux espaces peuvent donc se superposer et l'un se surimposer à l'autre⁶⁷ ». Mais cette expérience initiale de la superposition est réélaboree au cours du roman, puisque l'écriture proustienne privilégiera la juxtaposition. Celle-ci « suppose la simultanéité des réalités conjointes, tandis que la superposition requiert la disparition de l'une pour qu'ait lieu l'apparition de l'autre.⁶⁸ » Si, toujours selon Poulet, Proust a longtemps hésité entre ces deux procédés⁶⁹, l'expérience proustienne n'est en définitive « aucunement celle d'un ensevelissement du passé sous le présent ; bien au contraire, c'est celle d'un resurgissement du passé, en dépit du présent.⁷⁰ » L'écriture proustienne n'est d'ailleurs pas célèbre pour ses ratures, mais pour ses paperolles, qui juxtaposent indéfiniment, ajoutent sans dissimuler, étagent à l'horizontale. Le temps proustien a cette épaisseur horizontale des paperolles.

⁶⁷ Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F », 1963, p. 15.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁹ On connaît l'affection de Proust pour Gérard de Nerval depuis le *Contre Sainte-Beuve* : « Si un écrivain aux antipodes des claires et faciles aquarelles a cherché des nuances troubles, des lois profondes, des impressions presque insaisissables de l'âme humaine, c'est Gérard de Nerval dans *Sylvie*. » Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 237. On trouve peut-être justement, chez Nerval, l'origine de cet intérêt de Proust pour la superposition. Celle-ci domine en effet le récit nervalien. L'analogie de deux scènes dans le temps pousse par exemple le narrateur à conclure : « Je compris que j'effaçais ainsi le souvenir d'un autre temps. » Gérard de Nerval, *Sylvie*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Libretti », 2013, [1853], p. 44.

⁷⁰ Georges Poulet, *op. cit.*, p. 114.

C'est le déplacement du Narrateur dans l'espace qui met, selon Poulet, les lieux en communication et efface la distance les séparant, pour les rendre contigües. La scène des trois clochers, les deux de Martinville et celui de Vieuxvicq, en compose sans doute le moment le plus notable :

Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, séparé d'eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain, semblait pourtant tout voisin d'eux. (I, p. 148)

L'enfant éprouve un plaisir spécial et singulier à voir se rapprocher dans l'espace deux choses normalement séparées. La vision est ici l'affaire de « deux déplacements indépendants, inverses, l'un ne se liant à l'autre que par la surprise, l'étonnement, le jeu ; de conspirations sur ce que donne le premier à ce dont le second nous met dans l'incapacité de pressentir l'issue ou de comprendre même la façon dont il a pu se faire⁷¹ ». C'est le principe à venir de sa métaphore qui se manifeste à cet instant, et dont il fait l'expérience. Les trois clochers montrent au garçon comment, en mettant en relation des choses, elles se révèlent. « Les choses ne sont pas dans ce qu'elles nous montrent ; elles sont bien plutôt dans ce qu'elles évoquent⁷² ».

Si « le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision » (VII, p. 2285), de Lattre, à la suite de Poulet, insiste : « la perception est un *déplacement*.⁷³ » La métaphore sert une vision qui est bel et bien celle du déplacement; déplacement des choses dans le temps et dans l'espace où elles se mettent en communication selon des juxtapositions qui seraient impossibles hors du roman. Celui-ci, par sa sélection, son découpage, son arrangement et son cadrage, réinvente l'espace et le temps : « Une pluralité d'épisodes se rangent et construisent leur propre espace, qui est l'espace de

⁷¹ Alain de Lattre, *La doctrine de la réalité chez Proust III L'ordre de choses et la création littéraire*, op. cit., p. 92.

⁷² Id., *La doctrine de la réalité chez Proust II Les réalités individuelles et la mémoire*, Paris, Corti, 1981, p. 192.

⁷³ *Idem*.

l'œuvre d'art.⁷⁴ » Même, le « temps n'est plus la loi première du roman ; c'est le roman qui est la loi du temps⁷⁵ ». S'il y a une philosophie dans *À la recherche du temps perdu*, elle ne se conçoit que par et dans la fiction, qui seule donne à l'espace et au temps l'épaisseur dont ils ont besoin, à savoir celle du livre.

L'épisode des clochers apprend déjà au lecteur que le fait proustien « n'est pas ce qu'il nous montre ; il est le surgissement de quelque chose qui est relié et qui relie.⁷⁶ » Si cet apprentissage, comme l'a très bien montré Poulet, est d'abord celui de l'espace, il s'élargit dans l'écriture au temps. Les choses et les êtres, dans la *Recherche*, n'acquièrent leur épaisseur qu'en étant brusquement enfermés dans la simultanéité de deux moments supposés sans communication et qui les révèlent. Les exemples sont innombrables au sein de la *Recherche*. La cruauté des Verdurin pour Saniette, par exemple, contrebalancé pourtant par une aide économique anonymement versée; la méchanceté de M^{lle} Vinteuil à l'égard de son père, mais qui passe ensuite sa vie à décoder et à transcrire sa musique; l'épisode du talus buissonneux de Montjouvain qui ne rencontre son destin que lorsque Albertine révèle au Narrateur qu'elle a pour ainsi dire grandi avec M^{lle} Vinteuil et son amie; la bêtise du docteur Cottard en société, dont on est pourtant forcé d'admettre qu'il est un formidable médecin. Dans tous ces cas, une chose, un être nous sont présentés, dont on apprendra la véritable nature qu'en se déplaçant dans le Temps qui seul nous donne l'angle approprié pour les regarder, forçant pour ainsi dire ces choses et ces êtres à se révéler, comme dans le phénomène de l'anamorphose.

Chaque fois, c'est parce que le temps s'est amassé entre deux moments et qu'un regard rétrospectif peut les mettre en relation, qu'ils s'en trouvent révélés. L'unité proustienne – chose, lieu et personnage –, ainsi inscrite dans le Temps, est « une unité qui n'a point de sens à se concevoir isolément, qui n'est que par sa *construction symphonique* avec toutes les autres⁷⁷ ». Ces brusques changements s'expriment aussi dans l'espace, comme pour Cottard :

⁷⁴ Georges Poulet, *op. cit.*, p. 136.

⁷⁵ Alain de Lattre, *La doctrine de la réalité chez Proust I L'espace de la réalité et la règle du temps*, Paris, Corti, 1978, p. 110.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 85. En italique dans le texte.

« L'exorbitance et la disproportion des lieux fait le divorce et la disproportion des personnalités. Le fond des discordances et des dissentiments individuels est à chercher dans les disjonctions et la géographie sociale.⁷⁸ » On doit toutefois reconnaître le rôle plus grand du temps, pour la simple raison qu'il est au principe de la voix proustienne. De deux scènes, l'une exposant une chose ou une personne, et l'autre, ultérieure, la montrant différente et en cela la révélant, on doit remarquer que la première étant elle-même inscrite dans l'écriture, écrite par cet être hors du temps, elle ne peut qu'avoir été écrite dans le Temps, c'est-à-dire déjà engagée dans son destin, donc déjà révélée. Ce « dans le Temps », on le voit, équivaut rigoureusement au hors-temps dont ont parlé de Lattre et Poulet.

On remarque encore, lors de l'épisode des clochers, une prépondérance de la ligne : « lacets du chemin », « la forme de leur flèche », « le déplacement de leurs lignes », « les apercevoir à l'horizon » (I, p. 148), « ces lignes remuantes au soleil », « leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées », et encore dans le récit qui double la scène : « sur leurs pentes », « cimes ensoleillées », « pivots d'or » (I, p. 149), « ligne basse des champs » (I, p. 150). Le motif lexical de la ligne, vraisemblablement introduit par les clochers, contamine à la fois le chemin et le ciel. L'importance de la ligne relativement au clocher se retrouve d'ailleurs dans le *Temps retrouvé* lorsque le Narrateur revoit « la ligne du clocher de Saint-Hilaire », qu'il rapproche d'autres impressions majeures, tels « le passé dans la saveur d'une madeleine » ou encore « la grandeur dans le bruit lointain d'un aéroplane » (VII, p. 2284).

En lisant le petit récit que fait le jeune homme de son impression fugitive et mouvante, on n'arrive pas nécessairement à voir, comme lui, comment il a démystifié son impression, et on reste sur cette interrogation quant à savoir ce que les clochers « semblaient contenir et dérober à la fois. » (I, p. 148) Le Narrateur explique : « sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu [...] je composai [...] le petit morceau suivant » (I, p. 149). Si, comme on l'a vu, la révélation est celle du mouvement qui rapproche inopinément deux choses pour les révéler, on ne peut s'empêcher de constater que le motif de la ligne introduit le paradigme de la marque, de la

⁷⁸ Alain de Lattre, *Le personnage proustien*, Paris, Corti, 1984, p. 15.

trace qui découpe le tout. Ainsi en va-t-il du chemin et de l'horizon qui forment une première géométrie de l'espace. La ligne n'est-elle pas justement, pour une part, cette première forme de la lettre qui vient découper sur le fond confus de nos perceptions profondes, une impression distincte, qu'une certaine pratique de l'art pourra compléter? L'épisode des clochers, seul moment de la *Recherche* à être écrit dans le temps de l'expérience, constitue peut-être la révélation de l'écriture elle-même⁷⁹.

Ce rapprochement des choses dans l'espace qu'opère l'art proustien s'effectue comme naturellement dans l'écriture. Sitôt la ligne perçue par le garçon, celui-ci s'émeut dans une tentative pour fixer sa découverte par écrit. Ce mouvement, ce vacillement des formes, n'acquiert sa valeur de vérité qu'à être paradoxalement fixé, seul moyen permettant sa contemplation. Si les choses se révèlent dans le mouvement qu'un désir leur fait faire les unes vers les autres, cette révélation ne se conçoit que par l'écriture, de sorte qu'on doit reconnaître à la « philosophie » proustienne sa consubstantialité avec elle et l'impossibilité dans laquelle nous sommes de l'en dégager. Cette écriture du temps se fait à la manière des paperolles, car les choses, les lieux et les êtres n'ayant d'épaisseur que montrés dans le Temps, chaque moment est écrit de manière à être déjà cet autre moment qui le révèle. Les meilleurs lecteurs ont montré, après d'autres qui avaient reproché à la *Recherche* d'être désordonnée et arbitraire⁸⁰, qu'elle obéit à un impérieux régime qui, pourrait-on dire, est celui du temps retrouvé :

⁷⁹ Une seconde scène contribue à cette interprétation. On se souvient que lors de la seconde représentation de *Phèdre* jouée par la Berma à laquelle le Narrateur assiste, il découpe la silhouette de la princesse de Guermantes du fond de la baignoire, puis continue : « Mais la ligne délicieuse et inachevée de celle-ci était l'exact point de départ, l'amorce inévitable de lignes invisibles en lesquelles l'œil ne pouvait s'empêcher de les prolonger ». Il compare ensuite la princesse à d'autres aristocrates. Leurs « traits étaient d'ailleurs suffisants pour charmer, puisque, n'ayant que la valeur conventionnelle d'une écriture, ils donnaient à lire un nom célèbre qui imposait. » Les traits du visage, du corps, sont faits de traits d'écriture; « de même c'était la forme d'un corps et d'un visage délicieux que la princesse apposait à l'angle de sa loge, montrant par là que la beauté peut être la plus noble des signatures » (III, p. 778). La silhouette, les lignes et les formes, détachant l'être du fond des ombres, forment une écriture.

⁸⁰ On peut citer pour l'anecdote la très célèbre lecture de Jacques Madeleine pour Fasquelle, dont je reprends ici à quelques différences près le découpage de de Lattre : « Un monsieur a des insomnies. Il se retourne dans son lit [...] Un petit garçon ne peut pas s'endormir tant que sa maman n'est pas venue l'embrasser dans son lit. [Et] le même trempe un gâteau dans une tasse de thé [...] Tout cela

Lorsque le roman proustien se termine, quand la conscience qui n'a cessé d'en enregistrer les événements se trouve en mesure de jeter sur eux un regard final, rétrospectif et élicidateur alors la multiplicité discontinue des épisodes, pareille jusqu'à ce moment à une série de tableaux isolés et juxtaposés, se trouve faire place dans l'esprit de celui qui en embrasse l'ensemble, à une pluralité cohérente d'images qui se réfèrent les unes aux autres, s'éclairent mutuellement, et, pour tout dire, *se composent*. On ne peut donc conclure autrement qu'en constatant que le roman proustien *fin*it par démontrer sa cohérence interne. Il ne la révèle cependant que le plus tard possible, car elle ne peut que rester invisible jusqu'au moment où le regard rétrospectif se trouve enfin en possession du réseau de références entrecroisées, nécessaires pour comprendre ce qui a lieu.⁸¹

Les choses, les lieux et les êtres proustiens sont inscrits dans le temps des paperolles, dans la juxtaposition des moments et des espaces séparés, miraculeusement réunis par le roman. Le livre « est une digression ; les pages sont des "paperolles" ; c'est la matière et la fabrication, le "bout à bout", qui font la phrase et qui remplissent le volume.⁸² » Cette juxtaposition à première vue arbitraire sert toutefois l'esthétique très particulière du temps retrouvé, qui fait de chaque phrase, de chaque moment de la *Recherche*, un moment hors du Temps.

1.5 La règle d'or du désir proustien

Si, comme on a pu le voir avec la doublure de la voix, le désir du Narrateur est, parce que suscité par des images obscures, d'une grande complexité, très tôt dans le roman pourtant, le Narrateur énonce par deux fois la loi l'organisant tout entier. Le premier passage se trouve enchâssé dans les heures que passe le garçon à lire dans le jardin de Combray :

pourrait être réduit de moitié, des trois quarts, des neuf dixièmes. [...] C'est curieux, souvent. Mais trop long, disproportionné. On peut mettre en fait qu'il ne se trouvera pas un lecteur assez robuste pour suivre un quart d'heure, d'autant que l'auteur n'y aide pas par le caractère de sa phrase – qui fuit de partout. [...] Et d'autre part, il n'y a pas de raison pour que l'auteur n'ait pas doublé ou même décuplé son manuscrit. Étant donné le procédé de "dégoiser pendant des heures, chemin faisant" qu'il emploie, écrire vingt volumes est aussi normal que de s'arrêter à un ou deux. [...] Qu'est-ce que tout cela vient faire? Qu'est-ce que tout cela signifie? Où tout cela veut-il mener? – Impossible d'en rien savoir! Impossible d'en pouvoir rien dire! » Jacques Madeleine, *Rapport de lecture pour Fasquelle*, publié par Henri Bonnet, dans *Le Figaro Littéraire* du 8 décembre 1966.

⁸¹ Georges Poulet, *op. cit.*, p. 132.

⁸² Alain de Lattre, *La doctrine de la réalité chez Proust I L'espace de la réalité et la règle du temps*, Paris, Corti, 1978, p. 80.

C'est ainsi que pendant deux étés, dans la chaleur du jardin de Combray, j'ai eu, à cause du livre que je lisais alors, la nostalgie d'un pays montueux et fluvial, où je verrais beaucoup de scieries et où, au fond de l'eau claire, des morceaux de bois pourrissaient sous des touffes de cresson : non loin montaient le long de murs bas des grappes de fleurs violettes et rougeâtres. Et comme le rêve d'une femme qui m'aurait aimé était toujours présent à ma pensée, ces étés-là ce rêve fut imprégné de la fraîcheur des eaux courantes ; et quelle que fût la femme que j'évoquais, des grappes de fleurs violettes et rougeâtres s'élevaient aussitôt de chaque côté d'elle comme des couleurs complémentaires. [...] Aussi, si j'imaginai toujours autour de la femme que j'aimais les lieux que je désirais le plus alors, si j'eusse voulu que ce fût elle qui me les fit visiter, qui *m'ouvrît l'accès d'un monde inconnu*, ce n'était pas par le hasard d'une simple association de pensée ; non, c'est que mes rêves de voyage et d'amour n'étaient que des moments [...] dans un même et inflexible jaillissement de toutes les forces de ma vie. (Je souligne. I, p. 76-77)

Dans ce passage, le lieu et la femme aimée sont unis par une sorte d'équivalence qui repose sur le travail de la métonymie : un lieu désirable fera germer comme naturellement une femme que le garçon pourra aimer, et à l'inverse, une femme désirable aura inévitablement part à un lieu inconnu et inaccessible. Ce dont il s'agit, dans les deux sens, c'est de pénétrer l'altérité aperçue. Qu'un lieu semble au Narrateur donner à ceux qui y sont des plaisirs dont il est exclu, et il imaginera une femme qui, en l'aimant, l'introduirait à cet univers. À l'inverse, si le désir pour une femme le prend, il imaginera autour d'elle les lieux inaccessibles qu'il désire le plus voir et pénétrer. Pour le garçon, l'amour ouvre l'accès à un monde inconnu. Ce qu'on verra presque chaque fois, c'est qu'une femme ne sera vraiment désirable aux yeux du Narrateur que si elle tire des plaisirs d'un lieu, d'un monde, qu'il ne peut pas pénétrer. Lorsque l'aperception d'un monde inconnu le rend désirable au Narrateur, on verra celui-ci élire une femme, s'assurant ainsi d'entrer dans le lieu désiré par le truchement de l'amour. « Le lieu s'ouvre donc sur la femme ; mais l'image de la femme s'ouvre aussi sur le lieu.⁸³ » On ne saurait ainsi donner prévalence au désir du lieu ou au désir de la femme; ils composent bel et bien « un même et inflexible jaillissement ».

L'image obscure dont on a déjà parlé est aussi évoquée dans ce passage. Le désir du Narrateur pour une femme qu'il a liée à un lieu s'exprime en une image : « quelle que fût la femme que j'évoquais, des grappes de fleurs violettes et rougeâtres s'élevaient aussitôt de chaque côté d'elle comme des couleurs complémentaires ». Ainsi s'organise le désir du

⁸³ Georges Poulet, *op. cit.*, p. 44.

Narrateur, et on doit envisager qu'il en va de la même manière pour toutes les autres scènes qui le convoquent dans la *Recherche* : que la haie d'aubépines de Tansonville se transforme en une suite de chapelles n'est pas plus arbitraire que la transformation de l'Opéra en royaume des nymphes. Des métonymies organisent la sensation en une métaphore qui se manifeste en une image obscure. Et sans doute, celle-ci perd-elle en obscurité lorsqu'on retrace les métonymies qui l'ont construite. Si le Narrateur décrivait seulement une jeune fille, par exemple Gilberte, comme étant couronnée de grappes de fleurs violettes et rougeâtre, assurément on ne comprendrait pas tout à fait : mais la voix proustienne, en étant dans le Temps, ne fait pas qu'inscrire cette image, elle l'interprète en reconstituant les métonymies l'ayant construite.

Le second passage qui énonce la loi du désir proustien prend place quelques scènes plus loin. Grand admirateur de Bergotte, le Narrateur apprend de la bouche de Swann que l'écrivain est un grand ami de sa fille Gilberte. À ces quelques paroles, « je sentis, [nous dit le Narrateur], en même temps que le prix d'un être comme M^{lle} Swann, combien je lui paraîtrais grossier et ignorant, et j'éprouvai si vivement la douceur et l'impossibilité qu'il y aurait pour moi à être son ami, que je fus rempli à la fois de désir et de désespoir. » (I, p. 87) Ce passage raconte l'amorce du désir du Narrateur pour Gilberte. Évidemment, c'est de Bergotte qu'il désire se rapprocher, mais l'univers des Swann lui étant inaccessible, la jeune fille est rehaussée dans sa condition et rendue éminemment désirable. Si la famille du Narrateur avait été en bon terme avec celle des Swann, et que le garçon avait pu se rendre à leur demeure, on doute qu'il aurait eu cette sorte d'attrait pour Gilberte. Il faut, pour qu'il y ait amour, l'aperception d'un univers magnifié parce qu'inaccessible.

Le Narrateur énonce alors ce qui me semble être la loi de son désir, sa règle d'or : « Que nous croyions qu'un être participe à une vie inconnue où son amour nous ferait pénétrer, c'est, de tout ce qu'exige l'amour pour naître, ce à quoi il tient le plus, et qui lui fait faire bon marché du reste. » (I, p. 87.) Cette règle, on l'observera à l'origine de chacun des amours du Narrateur. Et si on pouvait montrer que cette loi s'est pour ainsi dire écrite lors de ce soir de Combray où l'enfant a passé la nuit avec sa mère, on trouverait non seulement que les amours du Narrateur re-suscitent la mère, mais que cet événement, en perpétuel acte de symbolisation, force la répétition des amours du Narrateur.

1.6 Dans le bruit des fourchettes

La *Recherche* étant, aussi bien par sa voix que par sa lecture même, dans le Temps, je veux, pour étudier ce soir de Combray, procéder de même, c'est-à-dire en l'étagant sur un autre moment de l'histoire du Narrateur. Les derniers développements de *Sodome et Gomorrhe* sont tout désignés pour servir cette ambition puisque l'écriture revient sur ce soir de Combray. L'épisode débute alors que le Narrateur est dans le train avec Albertine et n'attend plus que le moment propice pour rompre avec elle. La conversation tombant sur la personne de M. Vinteuil, Albertine révèle au Narrateur qu'elle a pour ainsi dire grandi avec une femme plus âgée qu'elle qui se trouve justement être « la meilleure amie de la fille de ce Vinteuil ». Et elle ajoute : « Je ne les appelle jamais que mes deux grandes sœurs. » (IV, p. 1592) La « confession » d'Albertine provoque chez le Narrateur la résurgence d'un souvenir d'enfance, où, caché derrière le talus buissonneux de Montjouvain, il avait observé les préliminaires d'un rapport sexuel entre M^{lle} Vinteuil et son amie. C'est alors que lui qui n'aime plus Albertine et qui s'est montré jusque-là assez indifférent au saphisme, supposant ce penchant chez son amie, désire brusquement l'épouser.

La découverte des « origines » d'Albertine introduit le Narrateur à « la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoir », décrite plus loin comme une « *terra incognita* terrible » (IV, p. 1593). La majuscule insiste déjà sur le caractère universel de ce qui se joue pour le jeune homme en rapport avec la jouissance d'Albertine; il ne s'agit pas seulement de son désir à lui, mais de la loi même du désir et de la jouissance dont il est exclu. De fait, on ne tarde pas à soupçonner que l'enjeu de la jouissance lesbienne concerne moins l'homosexualité, qu'une certaine particularité du désir que la dynamique saphique est particulièrement apte à représenter et incidemment à relancer.

La révélation d'Albertine convoque spontanément toute une série de scènes, de sorte qu'on assiste bientôt, de réseau en réseau, de réélaboration en réélaboration, à la contagion métonymique de quelques souvenirs privilégiés du Narrateur : l'Autriche, terre natale d'Albertine et lieu jusqu'alors d'une passion mystérieuse, bascule, « par une interversion de signes, dans le domaine de l'horreur. » (IV, p. 1596) De plus, l'Autriche, où Albertine

s'apprête à aller passer les fêtes, renvoie le Narrateur à cet autre temps et à cette autre femme qui a fait pour lui de Noël et du 1^{er} janvier de tristes dates :

C'était là [en Autriche] que dans chaque maison, elle était sûre de retrouver, soit l'amie de M^{lle} Vinteuil, soit d'autres. Les habitudes d'enfance allaient renaître, on se réunirait dans trois mois pour la Noël, puis le 1er janvier, dates qui m'étaient déjà tristes en elles-mêmes, de par le souvenir inconscient du chagrin que j'y avais ressenti quand, autrefois, elles me séparaient, tout le temps des vacances du jour de l'an, de Gilberte. (IV, p. 1596)

Les deux femmes sont confondues dans ce passage, fondues ensemble de manière à lier des scènes jusque-là sans rapport. Dès lors, l'idée que la jeune femme se rende à Trieste (alors capitale du littoral autrichien), où elle doit passer un certain temps, ravage le Narrateur : « Aujourd'hui, pour qu'Albertine n'allât pas à Trieste, j'aurais supporté toutes les souffrances, et si c'eût été insuffisant, je lui en aurais infligé, je l'aurais isolée, enfermée » (IV, p. 1597). Ainsi s'annonce le destin de la Prisonnière, prophétisé jadis par Swann (II, p. 448). Dans un carrefour de signifiants, ce triste temps rappelle cette « triste date » (I, p. 40) de Combray par un dernier glissement métonymique, de loin le plus significatif :

C'était de Trieste, de ce *monde inconnu* où je sentais que se plaisait Albertine, où étaient ses souvenirs, ses amitiés, ses amours d'enfance, que s'exhalait cette *atmosphère hostile, inexplicable*, comme celle qui montait jadis jusqu'à ma chambre de Combray, de la salle à manger où j'entendais causer et *rire* avec les *étrangers*, dans le bruit des fourchettes, maman qui ne viendrait pas me dire bonsoir ; comme celle qui avait rempli pour Swann les maisons où Odette allait chercher en soirée d'*inconcevables joies*. (Je souligne. IV, p. 1597)

L'irruption de cette scène d'enfance à travers le flux des associations réinterprète l'épisode : c'est bien moins Trieste qui fait horreur, que l'inconnu du désir. Les signifiants « inconnu », « inexplicable », « inconcevable », etc., sont ceux-là même de la règle d'or du désir proustien, où se donne à percevoir une vie inconnue. Ce dont il s'agit, c'est de Savoir ce que l'autre désire vraiment et dont on est exclu. À Combray, on le sait, la mère peut apaiser par son baiser les « heures d'angoisse » du coucher qui confrontent l'enfant à « l'abîme qui [l]'effra[ie]. » (I, p. 29) Or, si maman n'apporte pas le viatique escompté, l'angoisse ne fait pas que perdurer, elle s'amplifie. Albertine, décrite à la fois par le Narrateur comme « mon mal » et mon « remède » (IV, p. 1596), est ainsi située par lui au lieu même de la mère.

Évidemment, cette horreur qu'elles peuvent l'une comme l'autre calmer ou amplifier concerne pour l'enfant l'angoisse de la solitude, mais plus encore l'angoisse que suscite la

jouissance qui l'exclut. En effet, si Combray I nous mène assez naturellement à croire que l'angoisse concerne la solitude du coucher, l'écriture insiste sur autre chose. Déjà, à Combray, le désir et le plaisir sont en étroite relation avec l'horreur et l'angoisse. Qu'on pense seulement à cette description que le Narrateur fait du souper duquel il a été évincé par la présence de Swann qui, en prolongeant le repas, l'a obligé à monter sans sa mère : « salle à manger *interdite, hostile*, où, il y avait un instant encore, la glace elle-même – le "granité" – et les rince-bouche me semblaient recéler des *plaisirs malfaisants et mortellement tristes* parce que maman les goûtait loin de moi » (Je souligne. I, p. 33).

« L'angoisse que je venais d'éprouver », nous dit ensuite le Narrateur à propos de Swann, « fut le tourment de longues années de sa vie »⁸⁴ (I, p. 33). Dans la citation, où Trieste est rapprochée de Combray, l'écriture convoque aussi Swann en traçant une équivalence certaine entre le Narrateur et lui. Lorsqu'il s'agit de ce dont « je » ne veut rien savoir, « je » n'en parle jamais mieux qu'au « il »⁸⁵, c'est-à-dire revenant de l'extérieur. On se tient, comme cela, invité – obligé –, à considérer l'angoisse de Swann comme étant la même que celle du Narrateur, et devant encore nous renseigner sur elle. « Lui, cette angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas, où l'on ne peut pas le rejoindre, c'est l'amour qui la lui a fait connaître » (I, p. 34). Puis, ce lieu impossible à pénétrer est décrit comme une « fête *inconcevable, infernale* [...] la faisant *rire de nous* ».

⁸⁴ N'est-ce pas précisément parce qu'ils ont vécu la même angoisse que, dans une vengeance à peine voilée contre le destin, Swann donne au Narrateur ce qu'on lui a refusé jadis : « Obligé de rester au salon, comme l'amoureux d'une actrice qui n'a que son fauteuil à l'orchestre et rêve avec inquiétude de ce qui se passe dans les coulisses, au foyer des artistes, je posai à Swann, au sujet de cette autre partie de la maison, des questions savamment voilées, mais sur un ton duquel je ne parvins pas à bannir quelque anxiété. Il m'expliqua que la pièce où allait Gilberte était la lingerie, s'offrit à me la montrer et me promit que chaque fois que Gilberte aurait à s'y rendre il la forcerait à m'y emmener. Par ces derniers mots et la détente qu'ils me procurèrent, Swann supprima brusquement pour moi une de ces affreuses distances intérieures au terme desquelles une femme que nous aimons nous apparaît si lointaine. À ce moment-là, j'éprouvai pour lui une tendresse que je crus plus profonde que ma tendresse pour Gilberte. Car maître de sa fille, il me la donnait et elle, elle se refusait parfois, je n'avais pas directement sur elle ce même empire qu'indirectement par Swann. » (II, p. 421-422)

⁸⁵ La notion de projection se définit en psychanalyse comme l'« opération par laquelle le sujet expulse dans le monde extérieur des pensées, affects, désirs qu'il méconnaît ou refuse en lui et qu'il attribue à d'autres, personnes ou choses de son environnement. » Serban Ionescu, Marie-Madeleine Jacquet et Claude Lhote, *Les mécanismes de défense*, Paris, Nathan Université, 2003, p. 228.

Une fête, dont seule la perspective d'y participer parvient à la rendre « supportable, humaine ». Un lieu encore où se déroulent de « cruels mystères » et où les convives semblent avoir quelque chose de « démoniaque » (Je souligne. I, p. 34).

Les signifiants s'enchaînent ainsi à « l'inconnu » en une circonvolution infernale où s'entend tout à fait l'angoisse et l'horreur qu'il y a, pour le Narrateur, à ne pouvoir rejoindre l'être aimé dans un lieu de plaisir. Mais dans ce « lui », on entend que le Narrateur se distingue de Swann. S'il s'agit bel et bien, pour l'un et l'autre, de la même angoisse, la cause semble être différente. Peut-être doit-on la chercher dans le bruit des fourchettes. Suivant la révélation du saphisme d'Albertine, le Narrateur imagine la jeune femme tomber « dans les bras de M^{lle} Vinteuil avec ce rire où elle faisait entendre comme le son inconnu de sa jouissance. » (IV, p. 1594) L'écriture réélabore bientôt l'image sous sa forme définitive, qu'on verra ressurgir de temps à autre : « À M^{lle} Vinteuil maintenant, tandis que son amie la chatouillait avant de s'abattre sur elle, je donnais le visage enflammé d'Albertine, d'Albertine que j'entendis lancer en s'enfuyant, puis en s'abandonnant, son rire étrange et profond. » (IV, p. 1596)

Ce rire par deux fois mentionné n'évoque-t-il pas celui de maman que le Narrateur distingue dans le bruit des fourchettes, alors qu'il l'entend « causer et rire avec les étrangers » (IV, p. 1597)? Détail qu'on ne retrouve pas dans le premier récit de Combray I. Il n'y a, lors de la première narration de ce soir, aucune mention du rire maternel. Le rire d'Albertine, juxtaposé à celui de M^{lle} Vinteuil, compose le lieu d'une découverte, à savoir qu'il y a du réel dans la jouissance de l'autre, c'est-à-dire un point d'innommable, radicalement inconcevable : le Narrateur acquiert pour ainsi dire le Savoir qu'il ne pourra pas savoir. L'écriture, dans le palimpseste des paperolles, juxtapose trois moments séparés dans le temps, provoquant la réinterprétation de ce soir de Combray; un matériau inédit – le rire de la mère – est adjoint à la scène. Et ce n'est que bien des années plus tard, par un Savoir acquis d'abord dans les buissons du talus de Montjouvain, et resté comme en dormance, puis révélé par Albertine, que le Narrateur apprend que ce soir de Combray concernait la jouissance maternelle. Sans doute, cela ne lui est pas apparu aussi clairement, puisque de tout cela, il n'a probablement perçu qu'une image obscure. Il faudra encore du temps pour que, devenu

adulte et sujet de l'écriture, il nous restitue l'essence de cette découverte dans l'étagement du temps.

Ce n'est que par cet étagement, par ce regard rétrospectif dans le temps, que le Narrateur apprend la nature de ce qu'il a jadis vécu. La jouissance était jusque-là insoupçonnée. La possibilité de comprendre ce qu'on a vécu vient du Savoir. C'est parce que le rire d'Albertine révèle la nature de ce soir de Combray, qu'aussitôt découvert, il est projeté dans le passé. Le rire maternel est ainsi ce qui symbolise ce qui ne peut se dire, à savoir la jouissance maternelle. Il donne à entendre que quelque chose reste inaccessible à l'entendement. Le rire comme représentant de la jouissance est d'ailleurs englouti dans le bruit des fourchettes, qui évoque assez l'entrechoquement des corps, les gestes rapides, l'appétit : bref, des mouvements qui deviennent évocateurs par association.

Si la jouissance lesbienne est, pour le Narrateur, un réel innommable, il parvient néanmoins à faire entendre et à signifier cet innommable dans le rire par lequel la jeune femme « faisait entendre comme le son inconnu de sa jouissance. » Il ne le dit pas, dans la mesure où il n'y a pas de mot pour mettre un terme à son énigme, ce qui tiendrait du langage de l'inceste; il faut plutôt opérer tout un travail sur les mots par l'écriture afin de restituer le statut de cette énigme. Il y a, par là même, interprétation, ce qui, s'opposant à l'aliénation incestueuse, fait advenir le sujet.

Le rire d'Albertine est décrit comme étant « étrange et profond ». La mère, quant à elle, rit avec les étrangers. Malgré la transformation du signifiant « étrange », on reconnaît aisément, par son jumelage au rire, qu'il s'inscrit dans une chaîne signifiante qui cherche à rendre compte de l'altérité du désir de l'autre. Le rire avec les étrangers est, pour le jeune garçon, étrange : il creuse à vif la consubstantialité jusque-là supposée entre lui et sa mère. Tel Zagdanski qui affirme, en parlant des cris de douleur poussés par Charlus dont la sonorité se départage mal entre plaisir et douleur, que « toute vraie découverte érotique est toujours

essentiellement auditive⁸⁶ », le rire révèle la jouissance. Il est l'aperception de la jouissance inaccessible, d'abord maternelle.

L'écriture révèle ainsi, dans la juxtaposition des scènes, que ce soir de Combray concernait la jouissance de la mère et que c'est de son énigme qu'il s'agit dans le saphisme d'Albertine et des autres. Le désir de la mère, désir de son sexe, ne vient déjà pas à sa place, puisqu'il est représenté par le rire, qui prend en charge ce qui se refuse au dire. De plus, ce rire doit, pour acquérir sa signification, être inscrit dans une chaîne, dans une pluralité de scènes et d'instantanés qui le révèlent par leurs résonances entre elles. Le rêve incestueux de la fusion, par essence mortifère, est ainsi dépassé, puisqu'on ne parvient à rejoindre la chose que dans un circuit détourné, en mouvement, en réinterprétation.

On retrouve explicitement, lorsque l'enfant est exclu du souper, la règle d'or du désir du Narrateur. Le premier lieu inaccessible apparaît ainsi comme ayant été la salle à manger, et la première femme aimée, la mère. On pense aussi que c'est cette dynamique particulière et répétée des soirs à Combray, qui a inscrit chez le Narrateur cette loi. Elle est d'ailleurs organisée en une espèce de riposte à la métaphore paternelle : si celle-ci révèle à l'enfant qu'il est manquant, que la mère désire autre chose que lui, et que la fusion est une chimère, le désir du Narrateur s'ordonne de telle sorte que, à nouveau confronté à cette souffrance, il cherche à posséder l'objet (d'amour) qui la cause. On verra toutefois que l'érotique proustienne n'est pas si simple, qu'elle est même paradoxale.

Si Swann a bel et bien connu l'angoisse par l'amour, le désir du Narrateur s'organise de telle sorte qu'il connaîtra l'amour par l'angoisse. C'est elle qui chaque fois déclenche l'amour, l'indique le plus sûrement. L'angoisse qu'il éprouve initialement à être séparé de sa mère, concernera désormais non seulement l'impossibilité de rejoindre l'autre, mais aussi sa jouissance. La mère, quand bien même elle ne fait que goûter une glace, un granité ou des rince-bouche tout à fait banals⁸⁷ dans la salle à manger familiale, apparaît profiter de plaisirs

⁸⁶ Stéphane Zagdanski, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁷ Serge Doubrovsky avance que « la madeleine est [...] fantasmée, non pas à la place de la mère en général, mais très précisément à la place de la *nourriture maternelle* qui a manqué », *op.cit.*, p. 32. Si Combray raconte bien qu'une nourriture a manqué, ce pas n'est celle de la mère, mais celle qui a

inconcevables en un lieu inaccessible. Voilà en quelque sorte l'origine des deux constituants de la règle d'or du désir proustien, à savoir que l'être aimé se trouve dans un lieu inaccessible et qu'il y éprouve des plaisirs inconnus.

1.7 Sur la selle de Golo

Si l'énigme du saphisme est l'avatar de l'énigme du désir maternel, on aimerait encore savoir en quoi le saphisme est propre à évoquer ce désir pour le Narrateur, c'est-à-dire comment le désir de la mère peut, avec Albertine, faire retour dans un registre terrible. Et de même, s'il apparaît évident que le désir proustien est résolument d'angoisse et d'horreur, on ignore encore tout un pan de la logique de ce montage. Heureusement, de Trieste à Combray, du rire étrange au rire avec les étrangers, de l'objet d'aujourd'hui à l'objet d'hier, l'écriture nous ramène à ce soir de Combray qui nous met sur la voie du savoir.

On connaît l'histoire. Le jeune garçon appréhende le moment où il lui faudra monter se « mettre au lit et rester, sans dormir, loin de [s]a mère et de [s]a grand-mère » (I, p. 17). Pour le distraire, on coiffe sa lampe d'une lanterne magique. Mais « le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m'était devenue supportable. » (I, p. 17) L'habitude proustienne, nous dit un très jeune Beckett,

est le terme générique pour un nombre incalculable de traités conclus entre d'une part les sujets innombrables qui constituent un seul être et d'autre part leurs innombrables objets respectifs. Les périodes de transition entre deux réajustements consécutifs [...] sont des phases périlleuses dans la vie de l'individu, des moments précaires et douloureux, des périodes dangereuses, mystérieuses et fécondes où pendant un instant l'ennui de vivre est remplacé par la souffrance d'être. [...] La souffrance d'être, c'est-à-dire le libre jeu de toutes nos facultés.⁸⁸

manqué à la mère, celle dont elle jouit. Dans l'univers proustien, la métaphore paternelle n'est pas opérée par le père, mais par la glace, le granité et les rince-bouche. Ce sont eux qui font entendre si douloureusement au garçon que la mère jouit d'autres choses, qu'elle ne se satisfait pas entièrement de lui. Ce sont eux qui rompent la consubstantialité incestueuse, opérant par-là la métaphore paternelle.

⁸⁸ Samuel Beckett, *Proust*, trad. par Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 2013, [1931], p. 29-30.

La lecture de Beckett, comme on s'y attend, se confirme aisément, puisque, à son arrivée à Balbec, le Narrateur explique :

J'étais brisé par la fatigue, j'avais la fièvre ; je me serais bien couché, mais je n'avais rien de ce qu'il eût fallu pour cela. J'aurais voulu au moins m'étendre un instant sur le lit, mais à quoi bon puisque je n'aurais pu y faire trouver de repos à cet ensemble de sensations qui est pour chacun de nous son corps conscient, sinon son corps matériel, et puisque les objets inconnus qui l'encerclaient, en le forçant à mettre ses perceptions sur le pied permanent d'une défensive vigilante, auraient maintenu mes regards, mon ouïe, tous mes sens, dans une position aussi réduite et incommode (même si j'avais allongé mes jambes) que celle du cardinal La Balue dans la cage où il ne pouvait ni se tenir debout ni s'asseoir. (II, p. 529)

La mise en tension des sens du corps conscient est ici source de déplaisir. Mais peut-être doit-on voir, dans cet épisode, la condition même de l'existence du sujet. C'est presque de réflexe qu'il s'agit; de la même manière que, sous la menace, le corps fera un bond pour esquiver le coup, et que ce n'est pas l'effort physique en lui-même qui est vraiment désagréable, mais la menace, à l'hôtel, les sens s'érigent contre une force inverse qui menace le sujet, et la souffrance ne vient pas de leur éveil, mais de la conscience d'être menacé.

L'épisode de la lanterne magique met justement en scène cette souffrance, aussi pense-t-on pouvoir en définir l'enjeu à partir là. Les heures d'angoisse et l'abîme auquel est confronté le Narrateur nous situent dans l'horizon de la terreur nocturne et plus particulièrement de ce qu'Alain Didier-Weil dit des ténèbres qui

font retentir un silence désespéré, c'est-à-dire un silence qui n'est pas sans soupçonner l'espoir d'une parole possible. C'est la perception de l'absence de cette parole possible qui confère au silence des ténèbres ce caractère angoissant, dont l'enfant, saisi de terreur nocturne, fait l'épreuve.⁸⁹

Dans l'horizon seulement, puisque les ténèbres de la nuit sont substituées, chez Proust, par l'obscurité du soir. Le coucher répète encore, selon Doubrovsky, l'enjeu de l'insomniaque qu'on a déjà évoqué, où « il s'agit, en un lit où s'affrontent la présence/absence de l'être à lui-même, de "remplir" la vacuité d'un moi défaillant par les souvenirs qui lui redonnent

⁸⁹ Alain Didier-Weill, *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2008, p. 51.

substance.⁹⁰ » On se souvient que le Narrateur puise justement dans le baiser la substance réelle de sa mère. La scène de la lanterne magique met précisément en scène cet affrontement de la présence/absence de l'être à lui-même.

Dans le lent temps vacant du coucher, l'enfant se retrouve face à ce que d'ordinaire il ne voit jamais : à l'activité diurne se substitue la fixité nocturne, qui révèle la béance du réel, c'est-à-dire le monde dépeuplé – déshumanisé –, où la chose, pendule et rideaux, assignée sagement à sa place tout le jour durant, s'anime et chosifie le Narrateur. Cette activité des choses peut être vue comme une espèce de « parole », qui parle le monde et le Narrateur. Celui-ci est en effet comme aspiré dans la parole des choses, incapable de s'imposer à elles, de les assigner à leur condition de choses en les parlant : « le sujet doit prendre un nom qui échappe à la chosité, pour nommer les choses sans être aspiré dans leur monde.⁹¹ » C'est la parole qui, dans sa traversée réciproque, fait de nous des êtres et d'elles des choses. C'est d'ailleurs pourquoi il y a équivalence entre la parole de la mère et son baiser, tous deux capables d'apaiser l'angoisse. Lorsqu'elle s'aperçoit qu'il l'a attendue dans le couloir, maman reste muette : « elle ne me disait même pas un mot »; « une parole c'eût été le calme avec lequel on répond à un domestique quand on vient de décider de le renvoyer ; le baiser qu'on donne à un fils qu'on envoie s'engager » (I, p. 37).

Cet espoir d'une parole possible dans l'obscurité (dont le baiser peut faire office) amorce, dans un double mouvement, la quête même du Narrateur. D'abord, il lui révèle que le monde doit être parlé, qu'en somme il ne tient pas comme il est par lui-même : « Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. » (I, p. 15) Cette certitude ne peut venir que du langage; ce n'est qu'en nommant la chose qu'on la connaît et la reconnaît, qu'on l'assigne à elle-même. Ensuite, cet espoir fait éprouver au Narrateur la difficulté qu'il y a à parler le monde. Sa première impuissance par rapport au langage est à cet égard celle du coucher. La série des désillusions, avec, par exemple, l'épisode où Norpois

⁹⁰ Serge Doubrovsky, *op. cit.*, p. 29.

⁹¹ Gérard Pommier, *Le nom propre : Fonctions logiques et inconscientes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2013, p. 90.

dédaigne sa page sur les clochers de Méséglise, constitue autant de répétitions de cette expérience inaugurale de son impuissance à dire le monde, à mettre, par la parole, un terme à l'énigme qui lui est adressée.

Le conflit opposant le sujet à la parole n'est jamais plus évident que dans la chambre balnéaire de Balbec :

[...] ma chambre de Balbec [...] était pleine de choses qui, ne me connaissant pas, me rendirent le coup d'œil méfiant que je leur jetai et, sans tenir aucun compte de mon existence, témoignèrent que je dérangeais le train-train de la leur. La pendule – alors qu'à la maison je n'entendais la mienne que quelques secondes par semaine, seulement quand je sortais d'une profonde méditation – continua sans s'interrompre un instant à tenir dans une langue inconnue des propos qui devaient être désobligeants pour moi, car les grands rideaux violets l'écoutaient sans répondre, mais dans une attitude analogue à celle des gens qui haussent les épaules pour montrer que la vue d'un tiers les irrite. (II, p. 529)

Cette chambre, on le sait, est évoquée au début de la *Recherche*, juste avant celle de Combray. Le Narrateur insiste, dans cette première évocation, sur deux aspects fondamentaux, alors qu'il explique qu'il y était convaincu de « l'hostilité des rideaux violets et de l'insolente indifférence de la pendule qui jacassait tout haut comme si je n'eusse pas été là. » (I, p. 16) Cette hostilité des rideaux nous situe justement dans le conflit dont je parle, qui oppose le monde et le sujet, celui-ci luttant pour garder les choses à leur place, tandis que celles-là, comme agitées par un animisme infantile, tendent à replacer le sujet dans la chose, ce qui ne va pas sans rappeler l'inceste. C'est la parole qui, distinguant la chose en la nommant, l'assigne à sa condition et l'assujettit aux lois de la nature. Tant qu'on ne l'a pas nommée et placée sous la loi, la chose est susceptible de parler, c'est-à-dire de dicter le réel. Les objets de Balbec n'étant pas, par le Narrateur, ramenés à leur condition, ils s'animent, disent et parlent le sujet, faisant de lui une chose parmi les choses : « N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir. » (II, p. 529)

C'est d'ailleurs à ce moment que sa grand-mère, en robe de chambre, entre dans sa chambre et que, dans cette scène tout à fait fantastique, le Narrateur se jette à son cou :

[...] je me jetai dans les bras de ma grand-mère et je suspendis 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, p. 530)

Et on est, comme cela, ramené à Combray. Ici comme alors, la figure maternelle met fin au vacillement du sujet, le réaffirme en le distinguant des choses. Si, comme le Narrateur le dit, « c'est notre attention qui met des objets dans une chambre, et l'habitude qui les en retire et nous y fait de la place » (II, p. 529), on comprend que le soulagement ressenti par l'effacement des choses ne concerne pas le repos des sens, mais la cessation du sentiment de menace qu'éprouve le jeune garçon en face des choses. L'habitude relève d'un lent et minutieux processus lors duquel le sujet affronte le monde. C'est, en tout cas, ce que met en scène la chevauchée de Golo, premier alter ego du Narrateur.

Si, comme je tenterai de le montrer, une certaine identification unit inévitablement le Narrateur au chevalier, celui-ci est d'abord, au même titre que les autres objets qui troublent l'habitude et parlent le monde, un ennemi, qui chosifie le jeune garçon. Au rythme de la course du fantôme, la chambre lui apparaît étrangère : « je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même. » (I, p. 18) Mais contrairement aux choses, Golo a forme humaine. C'est donc une chose qui parle le rapport de l'humain au monde. Son intrusion, en inhibant « l'influence anesthésiante de l'habitude » (I, p. 17), confronte l'enfant à son propre rapport au monde.

« Et rien ne pouvait arrêter sa lente chevauchée. » (I, p. 18) Tandis que le Narrateur est en conflit avec les choses, pendule et rideau, Golo est un être qu'on ne peut arrêter, qui s'arrange de toute chose. Il leur impose son corps et ses couleurs : « Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur » (I, p. 18). Mais sa toute-puissance n'est qu'illusion. Golo ne parvient à s'approprier le monde qu'en se confondant avec lui, c'est-à-dire qu'il n'est qu'à condition de s'adapter au monde, de se plier au caprice des rideaux, « se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. » (I, p. 18) Et alors que le monde détermine son intériorité, lui fait subir une assez violente « transvertébration », il s'en arrange sans « aucun trouble » (I, p. 18).

Le garçon doit lui aussi intérioriser le monde, mais il ne peut pour autant renoncer à son être. Il doit en répondre, s'il veut exister. Et c'est là tout le défi. Il doit soigneusement prendre à part chaque objet et l'investir de son moi. C'est ce qu'explique le souvenir de Balbec, de cette chambre

où, dès la première seconde, j'avais été intoxiqué moralement par l'odeur inconnue du vétiver, convaincu de l'hostilité des rideaux violets et de l'insolente indifférence de la pendule qui jacassait tout haut comme si je n'eusse pas été là ; – où une étrange et impitoyable glace à pieds quadrangulaires barrant obliquement un des angles de la pièce se creusait à vif dans la douce plénitude de mon champ visuel accoutumé un emplacement qui n'y était pas prévu ; – où ma pensée, s'efforçant pendant des heures de se disloquer, de s'étirer en hauteur pour prendre exactement la forme de la chambre et arriver à remplir jusqu'en haut son gigantesque entonnoir, avait souffert bien de dures nuits, tandis que j'étais étendu dans mon lit, les yeux levés, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant ; jusqu'à ce que l'habitude eût changé la couleur des rideaux, fait taire la pendule, enseigné la pitié à la glace oblique et cruelle, dissimulé, sinon chassé complètement, l'odeur du vétiver et notablement diminué la hauteur apparente du plafond. (I, p. 16-17)

On comprend que l'habitude coïncide avec ce lent remplissage des choses par le moi. Autrement dit, le sujet n'existe qu'à assimiler le monde. Mais il ne peut pas, pour se rendre le monde intérieur, renoncer à son corps. Il doit investir les objets et les remplir de son moi. C'est ce processus, fondamental à l'existence, et dont sans doute on ne garde pas le souvenir, que l'écriture raconte et que Proust appelle l'habitude. Le sujet et le monde sont radicalement en conflit.

La manière par laquelle Golo et le Narrateur s'arrangent respectivement du bouton de la porte constitue la distinction la plus marquée entre eux. Golo « s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel il s'adaptait aussitôt » (I, p. 18). Le Narrateur explique derechef : « Ce bouton de la porte de ma chambre, qui différait pour moi de tous les autres boutons de porte du monde en ceci qu'il semblait ouvrir tout seul, sans que j'eusse besoin de le tourner, tant le maniement m'en était devenu inconscient, le voilà qui servait maintenant de corps astral à Golo. » (I, p. 18) Alors que le chevalier de lumière s'arrange de tout obstacle, le garçon ne s'arrange que de ceux dont il a l'habitude, et qui diffèrent en cela de tous les autres.

Il y a un temps, dans la vie du petit d'homme, où étant lui-même une chose, il s'arrange de chacune d'elles : ce temps mythique est celui de l'inceste. N'ayant encore ni nom et ni corps à assumer, l'infans est aussi bien sa mère que tout objet avec lequel il entre en contact. Golo apparaît à cet égard comme étant engagé dans le temps de l'inceste. Le Narrateur assiste ainsi, à l'heure du coucher, à ce que la réalisation de son souhait incestueux implique : l'annihilation du sujet. Le monde des choses, comme Balbec nous le montre, lui procure effectivement le sentiment de la mort.

Ce ne sont évidemment pas tous les sujets qui éprouvent, comme le Narrateur, la vie des choses, et surtout avec une telle intensité. Or, n'est-on pas autorisé à voir là le registre d'une jouissance? La vie des choses présente, comme on l'a montré, d'importantes analogies avec le temps de l'inceste, temps auquel aspire le garçon, et à plus forte raison à l'heure du coucher. Mais ce souhait coïncide avec l'appréhension de la mort, ce qui provoque de l'angoisse. L'heure du coucher compose ainsi le lieu d'une jouissance, d'un au-delà du principe de plaisir, puisque ce qui effraie tant le sujet n'est rien d'autre que la réalisation de son souhait. Comme Golo le montre lumineusement, on ne peut être dans l'inceste, être consubstantiel aux choses, en *étant*. Ce n'est que rétrospectivement qu'on s'imaginera avoir *été* alors même qu'on était fusionné à la mère et aux choses. Et puisqu'à cette époque on n'était pas encore un « moi » mais bien plutôt, comme le dit Freud, un « moi-monde⁹² », l'être se sent mourir dans la parole des choses. Cette parole, c'est la sienne, incestueuse, qu'il ne peut s'avouer et qui, projetée parce que refoulée (mais révélée par le Narrateur), lui revient du dehors.

Ces épisodes n'ont pu que dissuader le jeune garçon de chercher la réalisation de l'inceste. Mais son désir y trouve justement sa cause – c'est l'angoisse qui devient le moteur de cet au-delà de l'inceste. Au-delà, parce que, aussi bien l'épisode de Golo, que celui du baiser, lui montrent que la réalisation de son désir est douloureuse et que la douleur même

⁹² « Le moi n'a pas besoin du monde extérieur pour autant qu'il est auto-érotique, mais il reçoit de celui-ci des objets par suite des expériences que connaissent les pulsions de conservation du moi et il ne peut pas éviter de ressentir des excitations pulsionnelles internes, pour un temps, comme déplaisantes. Alors, sous la domination du principe de plaisir, s'accomplit un nouveau développement dans le moi. Il prend en lui, dans la mesure où ils sont sources de plaisir, les objets qui se présentent, il les introjecte ». Sigmund Freud, *Métopsychoanalyse*, *op. cit.*, p. 37.

devient le signe du désirable. S'il y a une différence entre se situer au-delà du principe de l'inceste, et être tout simplement incestueux⁹³, c'est dans la réponse au trauma. Le Narrateur reste profondément attaché à la valeur mortifère de l'inceste et à son destin.

1.8 L'érotique de l'inceste

On comprend mieux maintenant que l'enfant en appelle, autant pour le drame de son déshabillage que pour l'horreur du désir de l'autre, à la présence de sa mère, puisque c'est en portant son désir vers un ailleurs inaccessible pour lui que celle-ci l'a entamé, le faisant advenir au lieu même de son manque. Ce passage, celui de la métaphore paternelle – du granité et de la glace –, produit un trauma après coup. L'illusion de la consubstantialité avec la mère est rompue. Cette étape marque l'avènement du sujet en tant que tel. Le « je » inaugural de l'existence coïncide ainsi avec le manque qui lui est constitutif.

Devant l'énigme du désir de l'Autre (Autre parce qu'intériorisé) qui l'entame, le garçon reste impuissant, tétanisé devant l'horreur à laquelle sa mère l'a introduit, irréductiblement castré devant un monde qu'il n'arrive pas à parler et qu'il doit pourtant symboliser afin de vivre. Abattu par la béance du réel, il en appelle à la présence de sa mère, qui comble naturellement ce que son absence avait ouvert : « elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir. » (I, p. 21) En puisant la présence réelle de sa mère, le garçon est réaffirmé dans sa condition de sujet, d'être distinct des choses. Capturer à soi le désir de l'Autre, c'est suturer l'entame de son absence. C'est cette étape initiale, de castration, que le Narrateur rejoue continuellement dans ses amours, tout au long de la *Recherche*, et qu'il dépasse ultimement.

⁹³ Le trauma de l'inceste est bien évidemment à l'origine de chaque existence. Mais ce trauma n'est pas nécessairement l'enjeu d'une répétition compulsive et d'une révélation, et il n'agit qu'après-coup.

Que ce soir de Combray soit le lieu fantasmatique narrant le trauma de l'inceste est d'ailleurs révélé dans le Temps d'une singulière manière. À Combray, le bruit du grelot annonce la qualité de la personne qui pénètre en la demeure familiale :

Les soirs [...] nous entendions au bout du jardin, non pas le grelot profus et criard qui arrosait, qui étourdissait au passage de son *bruit ferrugineux, intarissable et glacé*, toute personne de la maison qui le déclenchait en entrant « sans sonner », mais le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les *étrangers* (Je souligne. I, p. 21).

Inspiré par le travail d'Ullmann, Genette notait, en plus du tintement *ovale et doré* de la clochette, quelques hypallages métonymiques dans « le bruit *ferrugineux* du grelot, la gelée de fruits *industrielle*, l'odeur *médiane* du couvre-lit, le son *doré* des cloches, ou encore le plissage *dévo*t de la madeleine en forme de coquille Saint-Jacques.⁹⁴ » Si grelot et cloche enferment ainsi dans leur robe le secret de la métonymie, une autre métonymie interchange leurs qualités respectives, de sorte que c'est bientôt – une seconde d'éternité plus tard – le tintement de la clochette qui est ferrugineux, interminable et criard :

[À] ce moment même, dans l'hôtel du prince de Guermantes, ce bruit de pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant, *ferrugineux, interminable, criard* et frais de la petite sonnette, qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé. Alors, en pensant à tous les événements qui se plaçaient forcément entre l'instant où je les avais entendus et la matinée Guermantes, je fus effrayé de penser que c'était bien cette sonnette qui tintait encore en moi, sans que je pusse rien changer aux criaillements de son grelot (Je souligne. VII, p. 2400).

Swann, petit insecte aussi surprenant que Gilberte mettant en communication les côtés incommunicables de Méséglise et de Guermantes, relie par un fil cruel le bruit du grelot et celui de la clochette en ouvrant le familier à l'étranger. L'agent propagateur entre par la clochette des étrangers, partage la glace avec maman qu'on entend rire avec les étrangers, et ressort par le grelot glacé des gens familiers. C'est bien ce qui se raconte ce soir-là de Combray, alors que l'inceste, familier radical, est entamé par l'altérité radicale.

Si on découvre, quoi qu'il en soit et notamment avec Albertine, que d'autres personnes peuvent calmer l'angoisse du Narrateur, tous les visages n'ont pas cette faculté. Lors de ce premier soir de Balbec, le Narrateur fait la singulière rencontre d'une femme de ménage :

⁹⁴ Gérard Genette, *Métonymie chez Proust*, op. cit., p. 42.

« J'appliquais à son visage rendu indécis par le crépuscule le masque de mes rêves les plus passionnés, mais lisais dans son regard tourné vers moi l'horreur de mon néant. » (II, p. 528)

On sait comment, dans ses lectures, ses promenades, le Narrateur rêve d'obtenir l'amour des femmes. Ses rêves passionnés projetés sur la femme de ménage concernent sans aucun doute un tel amour, où il serait l'objet de son désir et où il capterait à soi le désir de la femme aimée. Cette scène nous apprend que le forçage, le pur fantasme, ne fonctionne pas et, beaucoup plus important, que n'importe quelle femme ne fait pas l'affaire. Il faut, en même temps que le désir pour une femme, qu'apparaisse un lieu inaccessible dans lequel elle se plaît et jouit et auquel son amour permet d'accéder. Ce n'est qu'ainsi que le désir d'aujourd'hui concerne celui d'hier et que son enjeu est relancé, de sorte qu'en captant à soi le désir de la femme aimée, on capte le désir de la mère qui nous a désignés au manque.

Le Narrateur ne veut pas simplement capter à soi le désir de la femme aimée afin de nier son propre manque, mais pénétrer cet ailleurs – quel qu'il soit – qui, puisqu'il a attiré le désir de la femme aimée loin de lui, ouvre logiquement sur *cela* dont il manque. En d'autres mots, dans son fantasme, le Narrateur désire la béance qui fonde le désir de l'inceste :

L'amour est ce même rêve de totalité d'où découlent simultanément, pour le plus grand profit de l'écrivain, la prise de conscience d'être fragmentaire et la tension d'une enquête pour conquérir le tout. L'amour fictif et heureux, s'il existait, obéirait à la même loi que l'amour réel et malheureux, et cette loi et une poussée dialectique du fragmentaire vers l'impossible tout.⁹⁵

Il faut, comme le dit Luc Fraisse, garder cette *enquête en tension*. Mais justement, l'énigme ne se soutient pas d'elle-même. Et on voit, de cette manière, que le cycle des désillusions ne concerne pas seulement la littérature, les noms et les pays, mais aussi bien cette chose que le Narrateur s'évertue à capter dans l'univers des Swann, parmi la petite bande des jeunes filles en fleurs, dans le faubourg Saint-Germain, bref dans tous ces lieux inaccessibles où, une fois qu'on y est, elle ne se manifeste pas. À la fin, il est bien obligé de se rendre compte que c'est lui qui l'y avait mise, qu'elle n'y est pas et qu'elle n'existe même pas.

⁹⁵ Luc Fraisse, *Le Processus de la création chez Marcel Proust, Le Fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988, p. 226.

En vérité, le Narrateur s'accorde, en autant d'amours, autant de chances de réécrire la scène du trauma de l'inceste. Son trauma – qui est celui-là même de l'écriture –, se situe, on l'a dit, au niveau de la métaphore paternelle, qui coïncide avec la sortie du temps de l'inceste. Le Narrateur revient ainsi fantasmatiquement sur les premiers balbutiements, éminemment douloureux, de son être au monde. C'est cette épreuve qu'on appelle la jouissance, et qui se situe au-delà du principe de plaisir⁹⁶ – on verra, en effet, que cette scène sur laquelle le Narrateur insiste constitue un lieu particulièrement douloureux. De cette jouissance, je reprends la traduction lacanienne « j'ouïs-sens ». La jouissance, c'est le retour du sujet sur les traces lancinantes de son existence, parce « je » y capte du sens; ce retour fait sens au regard d'une histoire particulière. Si le trauma fait sens, ironiquement, son dénouement en fait tout autant. Dans cette tentative du sujet, par la répétition de l'événement traumatique, de réécrire son histoire, on est donc assuré de le voir répéter cette issue dont il souhaite le changement. C'est qu'on est son propre trauma. Et on n'a pas assez d'imagination pour se réécrire. Cette répétition n'en est pas moins fondamentale, puisqu'elle permet au sujet de se faire actif là où il a été passif, de dire là où il a été dit. La *Recherche*, c'est l'inceste interprété au-delà de son principe, qui est passivité.

⁹⁶ La pulsion s'éclaire en effet par la dimension de l'au-delà du principe de plaisir. À partir des névroses traumatiques et notamment des traumas de la guerre, Freud pose l'hypothèse, dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), d'une compulsion de répétition dans le psychique, qui serait « plus originaire, plus élémentaire, plus pulsionnelle que le principe de plaisir qu'elle met à l'écart. » Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 70. Lorsque le moi n'arrive pas à lier et à supporter une expérience vécue traumatique, il la refoule. L'expérience traumatique est donc déliée et fait retour, à partir de l'inconscient, par le travail de la condensation et du déplacement qui déforment l'expérience en question. Or, Freud nous apprend que « c'est seulement une fois cette liaison accomplie que le principe de plaisir [...] pourrait sans entraves établir sa domination. Jusque-là c'est l'autre tâche de l'appareil psychique, maîtriser ou lier l'excitation, qui prévaudrait » (*Ibid.*, p. 86). Selon Freud, la répétition est un mécanisme fondamental de la psyché : « l'enfant répète l'expérience vécue même déplaisante pour la raison qu'il acquiert par son activité une maîtrise bien plus radicale de l'impression forte qu'il ne le pouvait en se bornant à l'éprouver passivement. » (*Ibid.*, p. 87) Que l'expérience soit déplaisante ou plaisante, la psyché cherche à revenir sur la trace d'une impression forte, puisque cette impression est constitutive du sujet. Comme on l'a déjà dit, « *la conscience apparaît à la place de la trace mnésique* » (*Ibid.*, p. 73. En italique dans le texte). On comprend par là que Freud puisse soutenir que les symptômes eux-mêmes relèvent de la satisfaction. Par le symptôme, ça revient sur la trace traumatique dans une tentative de maîtrise afin de lier le matériel déplaisant. On découvre ainsi qu'il y a bel et bien une jouissance dans l'au-delà du principe de plaisir, que ça jouit dans le symptôme.

D'ailleurs, le Narrateur ne souhaite pas la résolution du problème : pour preuve, s'il parvient à capter le désir de la femme aimée, il s'en détache aussitôt. L'inceste est donc toujours interdit, puisqu'aucune étreinte mortifère, de bonheur et de plénitude, ne sera possible comme jadis avec maman; l'étreinte mortifère sera bien plutôt douloureuse, puisqu'elle devra se situer au lieu précis de la métaphore paternelle, qui désigne le sujet au manque. C'est pourquoi seule Albertine, qui est par essence la Fugitive, parvient à maintenir l'érotique en tension. Et le saphisme n'a d'intérêt que d'être soupçonné.

Si on n'a pas tout à fait terminé de préciser l'inceste proustien et la jouissance qui s'organise à partir de son trauma, son fantasme apparaît assez clairement pour qu'on puisse en repérer les répétitions dans les amours subséquentes du Narrateur. C'est encore à partir de Swann que s'énonce pour le Narrateur, lui revenant de l'extérieur, l'une des réalités fondamentales de son désir :

Swann aimait une autre femme, une femme qui ne lui donnait pas de motifs de jalousie, mais pourtant de la jalousie parce qu'il n'était plus capable de renouveler sa façon d'aimer, et que c'était celle dont il avait usé pour Odette qui lui servait encore pour une autre. Pour que la jalousie de Swann renaquit, il n'était pas nécessaire que cette femme fût infidèle, il suffisait que pour une raison quelconque elle fût loin de lui, à une soirée par exemple, et eût paru s'y amuser. C'était assez pour réveiller en lui l'ancienne angoisse, lamentable et contradictoire excroissance de son amour, et qui éloignait Swann de ce qu'elle était comme un besoin d'atteindre (le sentiment réel que cette jeune femme avait pour lui, le désir caché de ses journées, le secret de son cœur), car entre Swann et celle qu'il aimait cette angoisse interposait un amas réfractaire de soupçons antérieurs, ayant leur cause en Odette, ou en telle autre peut-être qui avait précédé Odette, et qui ne permettait plus à l'amant vieilli de connaître sa maîtresse d'aujourd'hui qu'à travers le fantôme ancien et collectif de la « femme qui excitait sa jalousie » dans lequel il avait arbitrairement incarné son nouvel amour⁹⁷. (II, p. 418)

⁹⁷ À partir d'autres passages, Deleuze écrivait : « L'amour de Swann pour Odette fait déjà partie de la série qui se poursuit avec l'amour du héros pour Gilberte, pour M^{me} de Guermantes, pour Albertine. Swann a le rôle d'un initiateur, dans un destin qu'il ne sut pas réaliser pour son compte ». Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 88. Et en effet, on sait qu'en écoutant le récit des amours de Swann, le Narrateur a laissé s'élargir en lui « la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoir. » (IV, p. 1593). Encore : « Au fond si je veux y penser, l'hypothèse qui me fit peu à peu construire tout le caractère d'Albertine et interpréter douloureusement chaque moment d'une vie que je ne pouvais pas contrôler entière, ce fut le souvenir, l'idée fixe du caractère de M^{me} Swann, tel qu'on m'avait raconté qu'il était. » (IV, p. 1363) L'incidence de Swann dans les amours du Narrateur évoque pour beaucoup celle de M^{lle} Vinteuil. Mais on sait, comme Deleuze le montre, que son rôle va bien au-delà. Le philosophe en conclut que « l'image de la mère n'est peut-être pas le thème le plus profond, ni la raison de la série amoureuse : il est vrai que nos amours répètent nos sentiments pour la mère, mais ceux-ci répètent déjà d'autres amours, que nous n'avons pas nous-mêmes vécus. La mère apparaît

La fantasmagorie du Narrateur est ainsi constituée, tout comme Swann, du fantôme collectif de ses amours. Si chacun d'eux enrichit le fantôme ancien et collectif de son érotique, on comprend, selon cette logique, que le premier est absolument fondamental, qu'il fonde un inévitable et invincible désir de répétition. Cette fantasmagorie permet de voir comment les différents amours du Narrateur parviennent, tout en nous livrant un précieux témoignage sur lui, à réinventer son désir incestueux.

1.9 La série des amours

Gérard Genette nous enseigne que « le phénomène de *déplacement* métonymique, bien connu de la psychanalyse, joue parfois un rôle important dans la thématique même du récit proustien.⁹⁸ » L'essayiste prend pour exemple la manière par laquelle

l'admiration de Marcel pour Bergotte profite à son amour pour Gilberte, ou comment cet amour lui-même se renverse sur les parents de la fillette, leur nom, leur maison, leur quartier; ou encore, comment sa passion pour Odette, qui demeure rue de La Pérouse, fait de Swann un habitué du restaurant du même nom : ici donc, homonymie sur métonymie.

plutôt comme la transition d'une expérience à une autre, la manière dont notre expérience commence, mais déjà s'enchaîne avec d'autres expériences qui furent faites par autrui. À la limite, l'expérience amoureuse est celle de l'humanité tout entière, que traverse le courant d'une hérédité transcendante. » Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 89. Mais la logique de cet enchaînement, puisqu'elle concerne une infinité virtuelle – infinité qui, si on comprend bien Deleuze, est comprise dans une autre infinité, à laquelle l'expérience amoureuse de l'humanité actuelle, inscrite dans la phylogénétique de ses conditions métapsychologiques et sociales, n'a pas accès –, opère nécessairement des choix, de sorte qu'on peut être tout à fait certain que, si notre rapport à l'amour est enrichi par autrui, c'est, comme le Narrateur le montre assez, sur le plan du Savoir; sur le plan de l'essence, le rapport amoureux de l'autre est greffé au nôtre justement parce qu'il fait sens au regard de notre propre rapport amoureux. En d'autres mots, si cette transition est opérée et pas telle autre, ce n'est pas tellement fortuitement, que parce qu'il y a déjà adéquation entre notre rapport amoureux et celui de cet autre qu'on rencontre. C'est parce que son rapport fait, pour nous, essentiellement sens, qu'on y prend une part. La mère, je dirais, c'est l'essence de chacun des amours du Narrateur. Elle est à repérer là, dans le plan essentiel. Le savoir sur son essence est élargi par ce qu'on découvre, à travers les autres, sur la jouissance, sur le plaisir et le désir. On additionne une part de leur rapport amoureux au nôtre justement parce qu'on croit qu'on pourra ainsi mieux jouer ce qui fait déjà l'essence de notre rapport amoureux.

⁹⁸ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *op. cit.*, p. 58-59. En italique dans le texte.

Genette affirme même que : « telle est la "rhétorique" du désir.⁹⁹ » On a déjà commencé de s'intéresser au déplacement du désir, quoiqu'il doive encore nous occuper plus largement dans sa dimension métonymique dans le second chapitre de ce mémoire. C'est plutôt à cette « homonymie sur métonymie », dans laquelle le désir se déplace et se manifeste, qu'on s'intéressera ici.

Dans son séminaire *L'identification* (1961-1962), Jacques Lacan définit le matériau de l'analyste : « le signifiant, à l'envers du signe, n'est pas ce qui représente quelque chose pour quelqu'un, c'est ce qui représente précisément un sujet pour un autre signifiant.¹⁰⁰ » Le signifiant en psychanalyse, s'il renvoie ultimement à un signifié, celui-ci est inaccessible et refoulé; c'est le sujet qui, de ce défilé du signifiant au signifiant, se représente. Puisqu'aucun signifiant ne peut représenter à lui seul le sujet, celui-ci se repère en une chaîne. Celle-ci travaille en somme à l'émergence d'un signifié, qui est le sujet lui-même. Un signifiant représente donc le sujet pour un autre signifiant. Cette dynamique cerne son désir. L'homonymie sur métonymie dont parle Genette me semble précisément être un glissement du désir sur image acoustique, c'est-à-dire sur signifiant.

On retrouve les signifiants du désir du Narrateur tels qu'ils se sont manifestés lors de ce soir particulier de Combray, dans l'amour du jeune garçon pour Gilberte. En apprenant l'amitié que se portent mutuellement la jeune fille et Bergotte, le Narrateur dit : « j'éprouvai si vivement la douceur et l'impossibilité qu'il y aurait pour moi à être son ami, que je fus rempli à la fois de désir et de *désespoir*. » (Je souligne. I, p. 87) La règle d'or du désir proustien se confirme ici magnifiquement : Bergotte étant, aux yeux du garçon, un grand artiste, celui-ci ne peut qu'imaginer que la fillette profite, en sa présence, de plaisirs inconcevables, à savoir ceux de l'art. Gilberte est d'autant plus désirable, que son amour l'amènerait inévitablement à rencontrer Bergotte, et donc à pénétrer l'univers de l'art qui le fascine tant.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁰ Jacques Lacan, *Séminaire IX, L'identification*, Inédit.

Les mêmes signifiants reviennent sous l'épine rose, dans le nom crié par M^{me} Swann à Gilberte, et dans lequel s'entend « la quintessence de leur *familiarité*, pour [lui] si *douloureuse*, avec elle, avec l'*inconnu* de sa vie où [il] n'entrerai[t] pas. » (Je souligne. I, p. 119) La scène se répète aux Champs-Élysées :

Ce nom de Gilberte passa près de moi, évoquant d'autant plus l'existence de celle qu'il désignait qu'il ne la nommait pas seulement comme un absent dont on parle, mais l'interpellait ; il passa ainsi près de moi, en action pour ainsi dire, avec une puissance qu'accroissait la courbe de son jet et l'approche de son but – transportant à son bord, je le sentais, la connaissance, les notions qu'avait de celle à qui il était adressé, non pas moi, mais l'amie qui l'appelait, tout ce que, tandis qu'elle le prononçait, elle revoyait ou, du moins, possédait en sa mémoire, de leur intimité quotidienne, des visites qu'elles se faisaient l'une chez l'autre, de tout cet *inconnu*, encore plus *inaccessible* et plus *douloureux* pour moi d'être au contraire si *familier* et si maniable pour cette fille heureuse qui m'en frôlait, sans que j'y puisse pénétrer (Je souligne. I, p. 317).

Le nom crié, en portant une intention et une adresse, révèle au Narrateur, en même temps qu'il l'en exclut, une « intimité quotidienne », et qu'il désire « pénétrer » parce qu'il ne le peut justement pas. L'univers des Swann, déjà évoqué et magnifié à propos des visites de Bergotte, accapare à nouveau toute l'attention du garçon. Le désir qui se manifeste pour Gilberte ne le peut qu'en étroite relation avec son univers. La douloureuse exclusion que ressent le garçon ne s'apaisera qu'en pénétrant le quotidien/familier de cet univers exceptionnel. Capter un être sera pour lui pénétrer son quotidien le plus familier. Ce n'est que là qu'on peut Savoir, connaître son désir, l'empêcher de désigner un ailleurs, et fusionner. Le véritable objet d'amour n'est pas d'abord Gilberte, mais son quotidien. C'est précisément cet acte de captation sans cesse déçu et relancé que met en scène la période de fréquentation par le Narrateur des Swann, allant du premier goûter avec Gilberte, à la promenade au bois de Boulogne avec M^{me} Swann.

L'escalier des Swann d'abord, qui permet de rejoindre d'autres pièces de la maison, semble au garçon quelque chose de si précieux qu' « [il dit à ses] parents que c'était un escalier ancien rapporté de très loin par M. Swann. » D'ailleurs, le charme de cet escalier, affirme le Narrateur, est accentué par une « pancarte sans équivalent chez nous, sur laquelle on lisait ces mots : "Défense de se servir de l'ascenseur pour descendre" » (II, p. 403). Or, cette prescription sans équivalent qui fascine tellement le Narrateur n'est en fait rien d'autre qu'un interdit, de sorte que, par elle, l'escalier aurait d'autant plus dû désenchanter le garçon,

qu'il porte préjudice aux nerveux tels que lui qui doivent parfois s'épargner les efforts physiques. On voit plutôt, comme régi par une logique secrète, que même ce qui est censé entraîner un sentiment désagréable en suscite un exquis.

La description que le Narrateur fait de l'escalier à ses parents tient d'ailleurs de l'invention : « Mon amour de la vérité était si grand que je n'aurais pas hésité à leur donner ce renseignement même si j'avais su qu'il était faux, car seul il pouvait leur permettre d'avoir pour la dignité de l'escalier des Swann le même respect que moi. » (II, p. 403) En même temps, le garçon n'est pas si innocent qu'il le prétend, puisque n'étant pas certain d'avoir menti, cela lui paraît probable lorsque, son père corrigeant son propos, il se sent devenir rouge. La scène de l'escalier, tout comme celle du célèbre « zut, zut, zut, zut! » (I, p. 129), confronte l'enfant à la difficulté de dire le monde. Si cette dernière scène lui avait enseigné qu'il n'avait ni éclairci, ni donné à entendre la singularité de son impression par « ces mots opaques », l'autre lui apprend qu'on ne peut tromper les autres par amour de la vérité – l'art proustien n'a en effet, et malgré toutes ses frondaisons, rien de trompeur.

On voit ensuite le précieux du familier se déplacer çà et là, dans les objets les plus quotidiens :

Toutes les idées que je m'étais faites des heures, différentes de celles qui existent pour les autres hommes, que passaient les Swann dans cet appartement qui était pour le temps quotidien de leur vie ce que le corps est pour l'âme, et qui devait en exprimer la singularité, toutes ces idées étaient réparties, amalgamées – partout également troublantes et indéfinissables – dans la place des meubles, dans l'épaisseur des tapis, dans l'orientation des fenêtres, dans le service des domestiques¹⁰¹. (II, p. 430)

Pour celui qui veut désirer, non pas ce qui manque, mais le manque lui-même, pour celui qui veut se tenir sur cette mince tension où il s'agit de déployer toutes ses forces dans la captation sans cesse déçue de son objet, le quotidien apparaît tout désigné. Quel objet, quelle personne peut en revendiquer l'essence? Quel est cet objet et qui est cette personne qui fait de ce

¹⁰¹ Les parents de Gilberte, Charles et Odette Swann, sont d'ailleurs les objets privilégiés du quotidien, ce qui explique pour une part la fascination que le Narrateur aura pour eux : « Mais c'est M^{me} Swann que je voulais voir, et j'attendais qu'elle passât, ému comme si ç'avait été Gilberte, dont les parents, imprégnés, comme tout ce qui l'entourait, de son charme, excitaient en moi autant d'amour qu'elle, même un trouble plus douloureux (parce que leur point de contact avec elle était cette partie intestinale de sa vie qui m'était interdite) » (I, p. 335-336).

quotidien ce qu'il est? Bientôt, comme le dit le Narrateur, ce sont tous les objets de l'univers des Swann qui « dégageaient le charme *douloureux* que j'avais perçu autrefois – sous l'épine rose, puis à côté du massif de lauriers – dans le nom de Gilberte, l'hostilité que m'avaient témoignée ses parents et que ce petit meuble semblait avoir si bien sue et partagée » (Je souligne. II, p. 430); « tabouret de soie », « tableau de Rubens », « bottines à lacets de M. Swann », « manteau à pèlerine », et jusqu'à la robe de chambre de M^{me} Swann « qu'aucune robe "de ville" ne vaudrait à beaucoup près » (II, p. 430) lui procurent ce sentiment douloureux.

Et justement, plus l'objet est trivial, plus la magnificence qui lui est accordée est injustifiée, et plus le sentiment du Narrateur s'en trouve exprimé, puisque si l'objet était vraiment extraordinaire, on croirait que c'est de l'objet qu'il s'agit, de ses qualités intrinsèques. Mais le fantasme du Narrateur ne soutient aucune idolâtrie, puisqu'il désigne toujours un au-delà : le tabouret de soie, principal objet de la scène, désigne de manière essentielle un nouvel ailleurs, puisqu'une « âme personnelle le reliait secrètement à la lumière de deux heures de l'après-midi » (II, p. 430). Et cette heure, quelle est-elle? Celle du goûter? Alors on est certain d'entendre le garçon s'exclamer : « Certaines refusaient du thé! » (II, p. 405) en même temps que la « majesté du gâteau » emporte tout le désirable dans « ses créneaux en chocolat » (II, p. 404)¹⁰². Mais le Narrateur se demande bientôt :

Comment aurais-je encore pu rêver de la salle à manger comme d'un *lieu inconcevable*, quand je ne pouvais pas faire un mouvement dans mon esprit sans y rencontrer les rayons infrangibles qu'émettait à l'infini derrière lui, jusque dans mon passé le plus ancien, le homard à l'américaine que je venais de manger ? (Je souligne. II, p. 428)

L'inconcevable est devenu accessible et le jeune homme oublie qui il est hors de ce monde des Swann. Quant au homard, il relance lui aussi l'ailleurs jusqu'à recouvrir le passé le plus ancien. Si on pense que le désir de la mère ce soir-là de Combray s'était canalisé dans l'imaginaire du Narrateur autour de la glace, du granité et des rince-bouche, peut-être entrevoit-on le rapport qu'entretient le homard à l'américaine, nourriture extraordinaire dans

¹⁰² On sait que cette heure de deux heures de l'après-midi compose, pour le Narrateur, comme le point fixe du problème de son amour : « [...] tous les après-midi vers deux heures se posait le problème de mon amour. » (II, p. 392) Le tabouret de soie ramène ainsi le garçon à l'énigme de son amour, ce qui équivaut – c'est la même chose – à l'amener au gâteau au chocolat.

une salle à manger « inconcevable » (II, p. 428), avec cette autre nourriture extraordinaire, celle dont la mère a joui, dans ce qui pour l'enfant d'alors s'apparente à « une fête inconcevable » (I, p. 34).

En fin de compte, la perception qu'a le Narrateur de l'univers des Swann est tout entière de l'ordre du fantasme. Ayant projeté dans cet univers l'altérité radicale, cet ailleurs du désir, tous les objets semblent receler ce qui est désirable. Mais ce désirable n'apparaît pas dans un objet particulier, il est l'univers lui-même, le quotidien qui ne peut pas être atteint, rencontré directement. Ce n'est que par la juxtaposition des éléments, par glissement métonymique, qu'il s'énonce : un objet des Swann représente le sujet pour un autre objet des Swann. C'est justement parce que tel est le cas, qu'en considérant l'épisode de sa relation aux Swann, on entend ce qu'était leur univers pour le Narrateur. Cette préciosité fascinante, qu'il s'est évertué à capter, le sujet de l'écriture le restitue et l'énonce dans le glissement perpétuel de l'écriture. « Autour de M^{me} Swann », dit bien la métonymie du désir. Et lorsqu'à défaut d'avoir épuisé tous les éléments, ce sont les objets qui l'ont épuisé sans lui avoir donné ce qu'il espérait, le Narrateur se dit que, peut-être, il n'y a jamais eu là qu'un quotidien, pas plus précieux qu'un autre.

Quelquefois les Swann se décidaient à rester à la maison tout l'après-midi. Et alors, comme on avait déjeuné si tard, je voyais bien vite sur le mur du jardinet décliner le soleil de ce jour qui m'avait paru devoir être différent des autres, et les domestiques avaient beau apporter des lampes de toutes les grandeurs et de toutes les formes, brûlant chacune sur l'autel consacré d'une console, d'un guéridon, d'une « encoignure » ou d'une petite table, comme pour la célébration d'un culte inconnu, rien d'extraordinaire ne naissait de la conversation, et je m'en allais déçu, comme on l'est souvent dès l'enfance après la messe de minuit. (II, p. 421)

L'amour du garçon pour Gilberte se révèle dans une autre suite de scènes. On connaît la série des lieux privilégiés aux révélations de l'enfance : raidillon de Tansonville, pelouse des Champs-Élysées, talus buissonneux de Montjouvain, massif de lauriers des Champs-Élysées. Ces lieux sont tous liés, d'une manière ou d'une autre, à un savoir sur le désir, sur la jouissance. Lors de la scène du massif de lauriers, le jeune garçon lutte avec Gilberte et éprouve un plaisir pas tout à fait ludique. On doute pourtant qu'il soit le seul à s'amuser,

puisqu'on sait, depuis le raidillon de Tansonville¹⁰³, que la jeune fille est elle-même désirante; on retrouve d'ailleurs, à ce moment précis, ce regard qui nous l'avait appris : « Elle avait une toque plate qui descendait assez bas sur ses yeux leur donnant ce même regard "en dessous", rêveur et fourbe que je lui avais vu la première fois à Combray. » (II, p. 394) Le jeune homme se croit malin en proposant à la jeune fille de lutter, mais celle-ci en avait déjà eu l'initiative : Gilberte, « renversée sur sa chaise, me disait de prendre la lettre et ne me la tendait pas ». Alors que le Narrateur semble penser qu'il est le seul à profiter du jeu, l'écriture soutient toute autre chose : « nous luttons, arc-boutés. Je tâchais de l'attirer, elle résistait ; ses pommettes enflammées par l'effort étaient rouges et rondes comme des cerises ; elle *ria*t comme si je l'eusse *chatouillée* » (Je souligne. II, p. 394).

Le Narrateur est tellement occupé à la tenir serrée entre ses jambes, qu'il ne remarque pas tout à fait ce qu'elle fait elle-même. Il entend son rire, mais manque de remarquer la véritable nature de ce rire, qui évoque assez des « cris » de jouissance. Le rire de Gilberte, en effet, est souvent « en désaccord avec ses paroles [et] sembl[e], comme fait la musique, décrire dans un autre plan une surface invisible. » (II, p. 392) Gilberte, déjà rapprochée de M^{lle} Vinteuil dans le raidillon d'aubépines, lui est associée de nouveau par la musique, et encore par ce rire qui désigne un plaisir sur fond invisible. Dans les deux cas encore, à savoir avec M^{lle} Vinteuil et Gilberte, ces plaisirs se font en quelque sorte contre le père¹⁰⁴ : « Si

¹⁰³ « Elle jeta en avant et de côté ses pupilles pour prendre connaissance de mon grand-père et de mon père, et sans doute l'idée qu'elle en rapporta fut celle que nous étions ridicules, car elle se détourna, et d'un air indifférent et dédaigneux, se plaça de côté pour épargner à son visage d'être dans leur champ visuel ; et tandis que continuant à marcher et ne l'ayant pas aperçue, ils m'avaient dépassé, elle laissa ses regards filer de toute leur longueur dans ma direction, sans expression particulière, sans avoir l'air de me voir, mais avec une fixité et un sourire dissimulé, que je ne pouvais interpréter d'après les notions que l'on m'avait données sur la bonne éducation que comme une preuve d'outrageant mépris ; et sa main esquissait en même temps un geste indécent, auquel quand il était adressé en public à une personne qu'on ne connaissait pas, le petit dictionnaire de civilité que je portais en moi ne donnait qu'un seul sens, celui d'une intention insolente. » (I, p. 118-119) On comprend aisément que Gilberte ne cherche pas à épargner son visage aux regards des parents du garçon, mais à le dissimuler afin qu'ils ne voient pas les airs qu'elle destine au Narrateur et qu'on devine être chargés de désir.

¹⁰⁴ On sait d'ailleurs que Gilberte n'est pas étrangère à la profanation paternelle. Il n'y a qu'à se rappeler comment elle insiste elle-même sur l'importance d'être « moins méchante » avec son père puisque « c'est ces jours-ci l'anniversaire de la mort de son père » (II, p. 427), alors que le jour même de ladite mort, elle refuse, comme son père le lui demande, de renoncer à « se rendre à cette exécution musicale » (II, 433) à laquelle elle avait prévu assister avec le Narrateur et son institutrice. Aussi

Swann était arrivé alors avant même que je l'eusse reprise, cette lettre de la sincérité de laquelle je trouvais qu'il avait été si insensé de ne pas s'être laissé persuader, peut-être aurait-il vu que c'était lui qui avait raison. » (II, p. 394)

Mais ce qui, de manière beaucoup plus significative, révèle que ce rire est de jouissance, ce sont les chatouillements. On connaît la scène : après avoir appris l'amitié d'Albertine pour M^{lle} Vinteuil, le Narrateur explique : « À M^{lle} Vinteuil maintenant, tandis que son amie la *chatouillait* avant de s'abattre sur elle, je donnais le visage enflammé d'Albertine, d'Albertine que j'entendis lancer en s'enfuyant, puis en s'abandonnant, son rire étrange et profond. » (Je souligne. IV, p. 1596) Or, tout comme le rire maternel lors de ce soir particulier de Combray était absent du premier récit qu'en avait fait le Narrateur, ces chatouillements sont pour ainsi dire adjoints à l'épisode de Montjouvain après coup. C'est la jouissance, une fois encore, qui se révèle dans le Temps. Les chatouillements tiennent lieu de symbolisation de l'innommable. Ils mènent au rire comme le coït à l'orgasme; le Narrateur l'atteint en effet à cet instant précis.

Plus tard, lorsque Gilberte se montre antipathique à son endroit, le garçon conclut que c'est son châtement pour sa conduite derrière le massif de lauriers. Et il explique aussitôt :

Les châtements on croit les éviter, parce qu'on fait attention aux voitures en traversant, qu'on évite les dangers. Mais il en est d'internes. L'accident vient du côté auquel on ne songeait pas, du dedans, du cœur. Les mots de Gilberte : « Si vous voulez, continuons à lutter » me firent horreur. Je l'imaginai telle, chez elle peut-être, dans la lingerie, avec le jeune homme que j'avais vu l'accompagnant dans l'avenue des Champs-Élysées. (II, p. 498)

On sait que ce jeune homme qu'évoque le Narrateur, comme le lui révèle Odette, est une jeune femme : « [Gilberte] a eu très chaud tantôt à un cours¹⁰⁵, elle m'a dit qu'elle voulait

s'exclame-t-elle bientôt : « Deux heures! [...] mais vous savez que le concert est à deux heures et demie. » D'ailleurs, lorsque le Narrateur tente, parce qu'il trouve la demande de Swann « trop naturelle » de l'arrêter, celle-ci lui crie : « Vous n'allez pas me faire d'observations, j'espère » (II, p. 434). Sachant ce qu'ils savent, il n'est pas en position de prendre le beau rôle; beau rôle qu'elle lui refuse justement avec ce même rire : « "Naturellement, vous vous trouvez gentil !", me dit-elle en riant longuement. Alors je sentis ce qu'il y avait de douloureux pour moi à ne pouvoir atteindre cet autre plan, plus insaisissable, de sa pensée, que décrivait son rire. » (II, p. 464)

¹⁰⁵ On doit voir, dans les cours et les leçons de Gilberte, une initiation à la jouissance, et à plus forte raison, je crois, puisque les leçons sont d'art, à savoir de danse et de musique. L'art est en effet,

aller prendre un peu l'air avec une de ses amies. » (II, p. 493-494) C'est le savoir acquis sur la jouissance derrière le massif des Champs-Élysées qui introduit le Narrateur à la souffrance. Et c'est le savoir acquis près du talus buissonneux de Montjouvain, qui, en le renseignant sur la jouissance de son amie, le destine à souffrir :

une image s'agitait dans mon cœur [...]; surgissant tout à coup du fond de la nuit où elle semblait à jamais ensevelie et frappant comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour moi une vie terrible, méritée et nouvelle, peut-être aussi pour faire éclater à mes yeux les funestes conséquences que les actes mauvais engendrent indéfiniment, non pas seulement pour ceux qui les ont commis, mais pour ceux qui n'ont fait, qui n'ont cru, que contempler un spectacle curieux et divertissant, comme moi, hélas ! en cette fin de journée lointaine à Montjouvain, caché derrière un buisson, où (comme quand j'avais complaisamment écouté le récit des amours de Swann) j'avais dangereusement laissé s'élargir en moi la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoir. (IV, p. 1593)

On voit que le Narrateur, dans son amour pour Albertine, rejoue, mais enrichi par lui, son amour pour Gilberte.

Le Narrateur connaît par ailleurs plusieurs amours ponctuelles, dont quelques-unes pour les filles du peuple. Il en rencontre justement une lors d'une halte « à une petite gare entre deux montagnes » alors qu'il est dans le train qui le mène à Balbec. Le Narrateur voit ainsi, marchant « sur le sentier qu'illuminait *obliquement* le soleil levant » (Je souligne. II, p. 521), une jeune fille qui habite ces montagnes et qui vient jusqu'au train en portant une jarre de café au lait. « Empourpré des reflets du matin, son visage était plus *rose* que le ciel.¹⁰⁶ » (Je souligne. II, p. 521) Cette vision plonge le jeune homme dans un état qui, relate-t-il, « donnait une autre tonalité à ce que je voyais, il m'introduisait comme un acteur dans un *univers inconnu* et infiniment plus intéressant » (Je souligne. II, p. 522).

dans la logique proustienne et comme de nombreux auteurs l'ont remarqué, jouissance. Le Narrateur ne dit-il pas, en effet, que « c'est quand elle était allée à son cours, quand elle devait rentrer pour une leçon que les pupilles de Gilberte exécutaient ce mouvement qui jadis dans les yeux d'Odette était causé par la peur de révéler à Swann qu'elle avait reçu dans la journée un de ses amants ou qu'elle était pressée de se rendre à un rendez-vous. » (II, p. 449) Encore, « la dernière fois que je vins voir Gilberte, il pleuvait ; elle était invitée à une leçon de danses chez des gens qu'elle connaissait trop peu pour pouvoir m'emmener avec elle. » (II, p. 462) C'est justement parce que le Narrateur empêche, par sa présence, Gilberte d'aller à sa leçon, qu'ils vont se disputer.

¹⁰⁶ Bien des années plus tard, le rose s'est canalisé sur ses joues : « Au-dessus du jour blême et brumeux, le ciel était tout rose comme, à cette heure, dans les cuisines, les fourneaux qu'on allume, et cette vue me remplit d'espérance et du désir de passer la nuit et de m'éveiller à la petite station campagnarde où j'avais vu la laitière aux joues roses. » (VI, p. 2031)

La vision de la jeune fille du pays, en offrant au Narrateur un ailleurs inconnu, l'emplit du désir d'être « connu d'elle ». « Je lui fis signe qu'elle vînt me donner du café au lait. J'avais besoin d'être remarqué d'elle¹⁰⁷. Elle ne me vit pas, je l'appelai. » (II, p. 522) Comme jadis à Combray, où la glace inaccessible dont la mère jouit est une « glace au café » (I, p. 37), le café au lait reste impossible à rejoindre, à goûter. Jean-Pierre Richard nous dit justement que l'aliment, dans la *Recherche*, a « valeur constante d'intimisation, de focalisation libidinale » et qu'il peut « aider à marquer la constitution du lieu.¹⁰⁸ » On sait néanmoins que le café au lait est goûté à d'autres moments de la *Recherche*. La scène de la gare, aperception de l'inconnu, fait du café au lait, à ce moment précis où le Narrateur retrouve pulsionnellement la nourriture dont avait joui la mère en l'excluant, un plaisir qu'il ne peut goûter. Inversion de situation, alors qu'ici, c'est le lieu et la jeune fille qui marquent la constitution de la nourriture, de sorte que, comme jadis, il ne peut goûter la jouissance maternelle. La jeune fille le remarque finalement, mais trop tard, et, contrairement à Oriane, Odette et Gilberte, elle ne répondra d'aucun signe. La scène rappelle encore celle du soir de Combray, ce moment où, l'enfant désespéré ayant fait porter un message à sa mère par Françoise, celle-ci revient lui dire : « Il n'y a pas de réponse » (I, p. 34).

Relevons au passage quelques signifiants inséparables du désir d'inceste. À propos de la petite bande de Balbec, le Narrateur écrit : « je passais à côté de la *brune aux grosses joues* qui poussait une bicyclette, je croisai ses regards *obliques* et *rieurs*, dirigés du fond de ce *monde inhumain* qui enfermait la vie de cette petite tribu, *inaccessible inconnu* » (Je souligne. II, p. 625-626) ; « et c'était par conséquent toute sa vie qui m'inspirait du désir ; *désir douloureux*, parce que je le sentais *irréalisable*, mais enivrant » (Je souligne. II, p. 626). Le désir, repéré ici en une altérité radicale, surgit encore une fois rieur, inhumain, inaccessible, inconnu, douloureux et irréalisable.

¹⁰⁷ On retrouve ici – quoiqu'anachroniquement – le protozoaire à l'Opéra qui cherche désespérément à accrocher le regard de la duchesse de Guermantes. Cette scène est d'ailleurs au centre de bien des amours du garçon. Dans le raidillon de Tansonville, par exemple, il regarde Gilberte d'un regard « inconsciemment supplicateur, qui tâchait de la forcer à faire attention à moi, à me connaître ! » (I, p. 118) Du temps de son amour pour Odette, le Narrateur se plaint justement d'être « un des personnages secondaires, familiers, anonymes, aussi dénués de caractères individuels qu'un "emploi de théâtre", de ses promenades au Bois. » (I, p. 338)

¹⁰⁸ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1974, p. 14.

De même plus tard, la duchesse Guermantes apparaît au Narrateur comme ayant une « *vie inaccessible* » (Je souligne. III, p. 768). Son statut social en fait un personnage concrètement inaccessible, donc tout désigné pour être investi par le fantasme incestueux du Narrateur. Aussi est-ce intéressant de voir la mère surgir en la duchesse de Guermantes, laquelle lui apparaît, la première fois qu'il la voit, « dans l'éclair d'une métamorphose avec des joues *irréductible, impénétrables* à la couleur du nom de Guermantes » (Je souligne. III, p. 768). Ces joues, il les avait vues autrefois à l'église de Combray : « l'ovale de ses joues me fit tellement souvenir de personnes que j'avais vues à la maison que le soupçon m'effleura, pour se dissiper d'ailleurs aussitôt après, que cette dame, en son principe générateur, en toutes ses molécules, n'était peut-être pas substantiellement la duchesse de Guermantes » (I, p. 144).

Il l'aperçoit « devant sa *glace* » (Je souligne. III, p. 768), puis se demande : « comment leur *salle à manger*, leur galerie obscure, aux meubles de peluches rouges, que je pouvais apercevoir quelquefois par la *fenêtre* de notre cuisine, ne m'auraient-ils pas semblé posséder le *charme mystérieux* du faubourg, en avoir respiré l'*atmosphère* » (Je souligne. III, p. 769). De la salle à manger de Combray à celle des Guermantes, le désir se relance. La fenêtre, comme nous le verrons, ouvre sur l'univers du désir inaccessible, qui surgit avec le signifiant « atmosphère », lui aussi présent lors de la scène de Combray. Évidemment, on est loin d'épuiser ainsi les signifiants de ces amours, mais on verra le sens qui s'en dégage pour l'érotique incestueuse du Narrateur.

1.10 La fonction du saphisme

L'idée du saphisme d'Albertine surgit un jour que le Narrateur est au casino d'Incarville avec elle et Andrée. Tandis que les deux femmes « vals[ent] lentement, serrées l'une contre l'autre », le docteur Cottard dit au Narrateur : « j'ai oublié mon lorgnon et je ne vois pas bien, mais elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et, voyez, les leurs se touchent complètement. » (IV, p. 1356) Cette « révélation », même si le Narrateur n'y prête pas foi, change sa perception : « À partir du jour où Cottard fut entré avec moi dans le petit casino

d'Incarville, sans partager l'opinion qu'il avait émise, Albertine ne me sembla plus la même; sa vue me causait de la colère. » (IV, p. 1362)

Bien que le Narrateur n'accorde pas valeur de vérité à l'analyse de Cottard, le sein féminin comme organe de jouissance est retenu et forme une image douloureuse : « comme si un chaînon invisible eût pu relier un organe et les images du souvenir, celle d'Albertine appuyant ses seins contre ceux d'Andrée me faisait un mal terrible au cœur. » (IV, p. 1415) Le sein est investi imaginativement puisqu'il donne à entendre que quelque chose dans cette jouissance, pour le jeune homme, ne se dit pas. Quelques jours plus tard, le groupe retourne au casino. La sœur et la cousine de Bloch s'y trouvent. La cousine a mauvaise réputation depuis qu'on connaît sa relation avec une actrice. Les deux jeunes femmes partent bientôt « après avoir ri très fort et poussé des cris peu convenables » (IV, p. 1361). Malgré le rire, malgré le lesbianisme, on ne trouve pour elles, chez le Narrateur, aucun intérêt.

On voit, dans l'indifférence du jeune homme pour la cousine Bloch, mais aussi pour toute une série de lesbiennes notoires, que ce n'est pas le lesbianisme en lui-même qui l'intéresse, mais le mensonge et tous ces signes qui l'empêchent de savoir : Albertine en est-elle? Justement, alors que, pour la consoler, le Narrateur lui dit que la cousine et son amie ne l'ont pas regardée, Albertine et le Narrateur ont cet échange :

« Elles ne nous ont pas regardées ? me répondit étourdiment Albertine. Elles n'ont pas fait autre chose tout le temps. – Mais vous ne pouvez pas le savoir, lui dis-je, vous leur tourniez le dos. – Eh bien, et cela ? » me répondit-elle en me montrant, encastrée dans le mur en face de nous, une grande glace que je n'avais pas remarquée, et sur laquelle je comprenais maintenant que mon amie, tout en me parlant, n'avait pas cessé de fixer ses beaux yeux remplis de préoccupation. (IV, p. 1362)

Ce que le Narrateur découvre à ce moment par son amie elle-même, c'est qu'elle a capté des signes gomorrhéens, alors que lui n'a rien vu, qu'il est même tout à fait – on s'en étonne – étranger à cet outil qui réfracte le désir, la glace. Il découvre ainsi qu'il a été entouré, entre les lignes congruentes des regards et des glaces, de tout un réseau de désirs invisibles. L'énigme de la Fugitive est bien plutôt celle de la menteuse que de la lesbienne. Les réponses « étourdies » d'Albertine le sont en fait bien moins que ses propres questions, puisque c'est par elles que la jeune femme entend que son désir pour les femmes lui importe. Or, c'est précisément pour cette raison qu'elle se sentira obligée de le lui cacher :

Il y avait une seule chose qu'elle ne ferait jamais plus pour moi, qu'elle n'aurait faite qu'au temps où cela m'eût été indifférent, qu'elle aurait faite aisément à cause de cela même : c'était précisément avouer. J'en serais réduit pour toujours, comme un juge, à tirer des conclusions incertaines d'imprudences de langage qui n'étaient peut-être pas inexplicables sans avoir recours à la culpabilité. (V, p. 1645)

Gomorrhe, si elle est, pour l'érotique du Narrateur, un terroir fécond, au même titre que les salons inaccessibles de la haute aristocratie, ne l'est que pour autant qu'on ignore ce dont la personne aimée jouit. La question n'est pas : de quelle jouissance s'agit-il? mais, de quoi jouis-tu? Quelle est cette autre chose que tu me préfères? L'intérêt principal de Gomorrhe, ce n'est pas que s'y déroule une jouissance dont le Narrateur est physiologiquement exclu, mais que, n'étant pas initié à la logique gomorrhéenne, il ne peut capter ses signes. Le Narrateur découvre un autre plan, une autre réalité du désir, qui est autrement difficile à pénétrer. Ses signes, et c'est ce que les deux scènes au casino montrent, se font en plein jour, à la vue mais à l'insu de tous les non-initiés. De même que l'univers des Swann et l'aristocratie, le saphisme relève de quelques signes privilégiés.

De fait, on comprend que Gilberte, la duchesse et Albertine ont été choisies parce que, indissociable d'elles, leur univers constituait un lieu inaccessible. Et ce que le Narrateur se propose de capter, en pénétrant ces ailleurs, ce n'est pas la jouissance, mais l'objet dont elles jouissent, l'objet de leur désir donc, auquel il pourrait illusoirement se substituer. Jamais ne s'est-il agi, avec cette érotique, de dire qualitativement la jouissance de l'autre. Il ne s'agit pas, avec Albertine, de la séquestrer afin que personne ne puisse jouir de ce dont il ne peut lui-même jouir. Ce n'est pas la jouissance qui est séquestrée dans cet appartement, mais le désir. Ce sont les signes gomorrhéens que le Narrateur, à défaut de pouvoir les repérer et les interpréter, séquestre, afin qu'enfermés là, ils soient empêchés de « faire signe ».

La « surveillance multiforme » (IV, p. 1360) prophétisée se met en branle après l'épisode de la révélation, dans le train, de l'enfance d'Albertine. Elle vivra donc à Paris, avec le Narrateur. Je retiens deux formes privilégiées de la « surveillance multiforme ». La première, assez surprenante, s'opère alors que la captive dort :

Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là, et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver, que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à

ces instants auprès d'elle, comme si, en dormant, elle était devenue une plante. (V, p. 1654)

Le pouvoir de rêver transforme ici l'objet du désir en plante. Je crois qu'on doit voir dans cette image l'une de ces images obscures, qui motive l'agir. Ce pouvoir est celui-là même qui forme les métaphores de la *Recherche*, lesquelles sont, rappelons-le, la traduction des images obscures, c'est-à-dire des essences. Or, ce pouvoir de rêver, le Narrateur en est dépossédé lorsqu'il est avec Albertine. De quoi s'agit-il, avec ce pouvoir, sinon de la vision qu'il a pour ainsi dire héritée de sa grand-mère, et qui lui sert initialement, on l'a vu, à retrouver sa mère par un détour de symbolisation? Cette vision, il la perd tout naturellement lorsqu'il est avec Albertine, puisqu'ayant déjà fait d'elle, au regard de son érotique, une métaphore de son premier amour, elle ne lui est plus utile. Pourquoi cette vision revient-elle lorsque la jeune femme dort? C'est l'image elle-même, et tout le travail de symbolisation de cette scène, qui doit nous le dire.

Les images, chez Proust, sont l'expression nécessaire, préparée et développée d'un désir. Dans cette scène, le désir n'est pas difficile à cerner. On repère d'abord, chez la dormeuse, cette « attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer ». Par ailleurs, « elle n'[est] plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres ». (V, p. 1654) Enfin, elle est comme « les créatures inanimées que sont les beautés de la nature. » (V, p. 1655) La Fugitive se laissant, parce qu'endormie, capter tout entière, elle rejoint la nature. Albertine assoupie, son énigme, d'ordinaire constamment alimentée, se laisse cerner, et aussitôt, l'attention du Narrateur, occupée tout le jour durant par elle, se remet à rêver. Et ce n'est pas seulement le désir d'Albertine qu'il capte ainsi, mais, en projetant sur elle une nature sans arrière-plan, il retrouve l'idéal de sa grand-mère. Si tel est le cas, le Narrateur semble pouvoir réintégrer le ventre de l'inceste :

Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, que je ne me heurterais pas à des écueils de conscience recouverts maintenant par la pleine mer du sommeil profond, délibérément, je sautais sans bruit sur le lit, je me couchais au long d'elle, je prenais sa taille d'un de mes bras, je posais mes lèvres sur sa joue et sur son cœur ; puis, sur toutes les parties de son corps, posais ma seule main restée libre et qui était soulevée aussi, comme les perles, par la respiration d'Albertine ; moi-même, j'étais déplacé légèrement par son mouvement régulier : je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine. (V, p. 1656)

Le Narrateur apparaît en effet bercé par la mère : « Au reste, ce n'était pas seulement la mer à la fin de la journée qui vivait pour moi en Albertine, mais parfois l'assoupissement de la mer sur la grève par les nuits de clair de lune. » (V, p. 1654) Cette mer assoupie ne rappelle-t-elle pas la mère, assoupie elle aussi à ses côtés lors de ce soir de Combray, qui en était un de « clair de lune » (I, p. 35)? Le Narrateur dit à propos d'Albertine, qu'il écoute : « cette murmurante émanation mystérieuse, douce comme un zéphir marin, féérique comme ce clair de lune, qu'était son sommeil. » (V, p. 1655)

Parfois, la jeune femme « ôtait dormant déjà presque, son kimono » (V, p. 1657). Le « presque » indique que ce n'est que rendu insoucieuse et inconséquente par le sommeil qu'elle commettait une telle imprudence : « je me disais que toutes ses lettres étaient dans la poche intérieure de ce kimono où elle les mettait toujours. Une signature, un rendez-vous donné eût suffi pour prouver un mensonge ou dissiper un soupçon. » (V, p. 1657) Pour mettre un terme, peut-être, à l'énigme de la Fugitive, le Narrateur s'en approche, « sentant le secret de cette vie offert, floche et sans défense » dans le vêtement. Mais « jamais je n'ai touché au kimono, mis ma main dans la poche, regardé les lettres. » (V, p. 1657) Et en effet, pourquoi l'aurait-il fait? Pourquoi aurait-il pris le risque de trouver la réponse à l'énigme, de perdre la mère enfin retrouvée?

Mais cet instant éminemment précieux où le Narrateur réalise fantasmatiquement l'inceste n'est-il pas bien pauvre en comparaison d'autres déflagrations esthétiques? On sait, en effet, que l'émotion du Narrateur coïncide bien souvent avec des envolées métaphoriques. Si le Narrateur retrouve bien à cet instant le pouvoir de rêver, on remarque néanmoins que la métaphore se donne dans la conjonction de ses « composantes ». À partir de cette phrase où le Narrateur dit rêver, l'écriture met en acte pas moins de vingt fois le mot « comme », de sorte que la métaphore proustienne y apparaît dans sa mécanique la plus pure : comme nous le dit Genette, Proust nomme « métaphore une figure qui n'est chez lui le plus souvent qu'une comparaison explicite et sans substitution¹⁰⁹ ». Cette rêverie me semble souligner l'accomplissement fantasmatique de l'inceste. L'écriture proustienne donne à entendre

¹⁰⁹ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *op. cit.*, p. 58.

l'oscillation du sujet de l'expérience, qui à ce moment plus qu'à aucun autre de la *Recherche*, revient sur la trace archaïque de son trauma selon un balancement d'images.

La seconde manifestation de cette « surveillance multiforme » que je retiens est la grande attention que le Narrateur accorde aux mensonges d'Albertine et à leurs formulations. L'un de ces mensonges me semble subsumer tous les autres, et concerne l'incident des seringas. On connaît l'épisode : rentré chez lui plus tôt, le Narrateur passe près de surprendre Albertine et Andrée. Afin que le Narrateur ne soupçonne rien, elles nouent tout un mensonge sur l'odeur des seringas, la rédaction d'une lettre, la présence de Françoise et la lumière éteinte. Le stratagème fonctionne. Pour un temps, du moins, puisque le jeune homme ne trouve à « tout cela rien que de très naturel, tout au plus d'un peu confus, en tout cas insignifiant. » (V, p. 1644) L'intrigue des seringas est néanmoins déposée dans le profond de sa chambre noire et reviendra bientôt, comme développée pour grossir la machination des jeunes femmes. « Mais on verra tout cela plus tard, tout cela dont je n'ai jamais su si c'était vrai. » (V, p. 1644) Cet incident prendra sa véritable dimension dans le Temps, et continuera d'intriguer le Narrateur même par-delà la mort d'Albertine.

Si l'amour du Narrateur pour Albertine survit pour un temps à la mort de la jeune femme, son énigme, encore, survit à la mort de cet amour¹¹⁰ :

[...] j'étais plus heureux d'avoir auprès de moi Andrée que je ne l'aurais été d'avoir Albertine miraculeusement retrouvée. Car Andrée pouvait me dire plus de choses sur Albertine que ne m'en aurait dit Albertine elle-même. Or les problèmes relatifs à Albertine restaient encore dans mon esprit alors que ma tendresse pour elle, tant physique que morale, avait déjà disparu. (VI, p. 2055)

Sans doute, l'essence de la fascination du Narrateur pour Albertine n'était pas d'amour, mais d'intrigue. Quelques mois après la mort de son amie, Andrée révèle au Narrateur les dessous de l'incident des seringas¹¹¹. On assiste alors à ce qui me semble être l'essence de Gomorrhe.

¹¹⁰ Si on pense qu'*Albertine disparue* s'appelait à l'origine la *Fugitive*, et qu'on pense encore comment « Albertine prisonnière est déjà fugitive par ses mensonges, qui consistent à insérer les fragments d'une fausse vie dans sa vie véritable », Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 222, on comprend déjà combien Albertine, morte ou vive, est la même pour l'érotique du Narrateur.

¹¹¹ « Je dois avouer que, tout à fait au début de son séjour chez vous, elle n'avait pas entièrement renoncé à ses jeux avec moi. Il y avait des jours où elle semblait en avoir besoin, tellement qu'une fois,

Alors que le Narrateur réfléchit aux intentions des révélations d'Andrée, il conclut que la jeune femme n'a plus, avec la mort d'Albertine, ni la crainte de trahir, en révélant son secret, son amie, ni la crainte de la calomnier en inventant un mensonge : « Cette absence de crainte lui permettait-elle de révéler enfin, en me disant cela, la vérité, ou bien d'inventer un mensonge, si, pour quelque raison, elle me croyait plein de bonheur et d'orgueil et voulait me peiner. » (VI, p. 2058) À Gomorrhe, les révélations n'en sont pas. Et on voit, comme cela, qu'Albertine, c'est l'énigme impossible à résoudre. Celle, encore, que les révélations ne cessent d'épaissir.

C'est justement pour cette raison qu'Albertine était « toute sa vie », comme il le comprend en apprenant sa mort : « Toute ma vie à venir se trouvait arrachée de mon cœur. Ma vie à venir ? Je n'avais donc pas pensé quelquefois à la vivre sans Albertine ? Mais non ! Depuis longtemps je lui avais donc voué toutes les minutes de ma vie jusqu'à ma mort ? Mais bien sûr ! » (VI, p. 1962) L'amour du Narrateur pour Albertine s'ajoute ainsi à la série de ses amours, et se relance à partir de lui :

alors que c'eût été si facile dehors, elle ne se résigna pas à me dire au revoir avant de m'avoir mise auprès d'elle, chez vous. Nous n'eûmes pas de chance, nous avons failli être prises. Elle avait profité de ce que Françoise était descendue faire une course, et que vous n'étiez pas rentré. Alors elle avait tout éteint pour que quand vous ouvririez avec votre clef vous perdiez un peu de temps avant de trouver le bouton, et elle n'avait pas fermé la porte de sa chambre. Nous vous avons entendu monter, je n'eus que le temps de m'arranger, de descendre. Précipitation bien inutile, car par un hasard incroyable vous aviez oublié votre clef et avez été obligé de sonner. Mais nous avons tout de même perdu la tête de sorte que, pour cacher notre gêne, toutes les deux, sans avoir pu nous consulter, nous avons eu la même idée : faire semblant de craindre l'odeur du seringa, que nous adorions au contraire. Vous rapportiez avec vous une longue branche de cet arbuste, ce qui me permit de détourner la tête et de cacher mon trouble. Cela ne m'empêcha pas de vous dire avec une maladresse absurde que peut-être Françoise était remontée et pourrait vous ouvrir, alors qu'une seconde avant, je venais de vous faire le mensonge que nous venions seulement de rentrer de promenade et qu'à notre arrivée Françoise n'était pas encore descendue et allait partir faire une course. Mais le malheur fut – croyant que vous aviez votre clef – d'éteindre la lumière, car nous eûmes peur qu'en remontant vous ne la vissiez se rallumer, ou du moins nous hésitâmes trop. Et pendant trois nuits Albertine ne put fermer l'œil parce qu'elle avait tout le temps peur que vous n'ayez de la méfiance et ne demandiez à Françoise pourquoi elle n'avait pas allumé avant de partir. Car Albertine vous craignait beaucoup, et par moments assurait que vous étiez fourbe, méchant, la détestant au fond. Au bout de trois jours elle comprit à votre calme que vous n'aviez rien demandé à Françoise et elle put retrouver le sommeil. Mais elle ne reprit plus ses relations avec moi, soit par peur, soit par remords, car elle prétendait vous aimer beaucoup, ou bien aimait-elle quelqu'un d'autre. En tous cas on n'a plus pu jamais parler de seringa devant elle sans qu'elle devînt écarlate et passât la main sur sa figure en pensant cacher sa rougeur. » (VI, p. 2056-2057)

Et comme le désir vient toujours d'un prestige préalable, comme il était advenu pour Gilberte, pour la duchesse de Guermantes, ce furent, dans ces quartiers où avait autrefois vécu Albertine, les femmes de son milieu que je recherchai et dont seules j'eusse pu désirer la présence. Même sans rien pouvoir en apprendre, c'étaient les seules femmes vers lesquelles je me sentais attiré, étant celles qu'Albertine avait connues ou qu'elle aurait pu connaître, femmes de son milieu ou des milieux où elle se plaisait, en un mot celles qui avaient pour moi le prestige de lui ressembler ou d'être de celles qui lui eussent plu. (VI, p. 2019)

Albertine, comme Odette, est cette menteuse qui parvient selon un art véritable à garder le jaloux dans l'ignorance et à le maintenir dans la tension de son énigme. On voit, comme cela, qu'il n'y a pas, sur le fond, de différence entre une lesbienne et une « ancienne grue¹¹² ». C'est parce qu'ils n'arrivent jamais à connaître le fin mot de l'histoire qu'ils restent, le Narrateur et Charles, suspendus au dernier mensonge de leur amie, qui éclaircira peut-être tous les autres. À défaut d'être définitivement résolue, l'énigme de la Fugitive se donne comme le représentant d'Albertine pour une autre énigme. Le Narrateur est parvenu à capter la fonction de cette énigme; il l'a pour ainsi dire inscrite dans le mouvement du roman, dans la métonymie perpétuelle de la lettre¹¹³. L'énigme de la Fugitive est ainsi dite dans le Temps.

¹¹² La voie du Savoir, on s'en souvient, a été élargie par deux événements : la scène du talus de Montjouvain et les récits qu'on lui a faits d'un amour de Swann. Le Narrateur dit justement à propos d'eux, qu'ils « contribuèrent à faire que, dans l'avenir, mon imagination faisait le jeu de supposer qu'Albertine aurait pu, au lieu d'être une jeune fille bonne, avoir la même immoralité, la même faculté de tromperie qu'une ancienne grue » (IV, p. 1363). Il y a, en quelque sorte, dans le théâtre du désir proustien, deux artistes du mensonge. L'ancienne grue, d'abord, avec Odette et Rachel pour principales interprètes, le bisexuel ensuite, avec Morel et Albertine. Évidemment, c'est le social qui, forçant les uns et les autres à mentir pour préserver leur réputation, fait d'eux de tels artistes.

¹¹³ De même, l'imaginaire ne peut conserver Albertine en un souvenir qui subsumerait les autres. Il y en a bien plutôt au moins autant qu'il y a d'Albertine différentes : « Comment m'avait-elle paru morte, quand maintenant pour penser à elle je n'avais à ma disposition que les mêmes images dont quand elle était vivante je revoyais l'une ou l'autre : rapide et penchée sur la roue mythologique de sa bicyclette, sanglée les jours de pluie sous la tunique guerrière de caoutchouc qui faisait bomber ses seins, la tête enturbannée et coiffée de serpents, elle semait la terreur dans les rues de Balbec ; les soirs où nous avions emporté du champagne dans les bois de Chantepie, la voix provocante et changée, elle avait au visage cette chaleur blême rougissant seulement aux pommettes que, la distinguant mal dans l'obscurité de la voiture, j'approchais du clair de lune pour la mieux voir et que j'essayais maintenant en vain de me rappeler, de revoir dans une obscurité qui ne finirait plus. Petite statuette dans la promenade vers l'île, calme figure grosse à gros grains près du pianola, elle était ainsi tour à tour pluvieuse et rapide, provocante et diaphane, immobile et souriante, ange de la musique. Chacune était ainsi attachée à un moment, à la date duquel je me trouvais replacé quand je la revoyais. » (VI, p. 1971) Albertine est ainsi autant fugitive symboliquement (par ses mensonges) qu'imaginativement. Elle est perpétuellement en mouvement, échappant à la captation définitive. Mais peut-être est-elle isolée là, dans le mouvement d'un souvenir la représentant pour un autre souvenir.

Enfin, avec la mort d'Albertine, le Narrateur marque la distinction entre son amour et celui de Charles Swann :

Et en somme j'avais eu un bonheur et un malheur que Swann n'avait pas connus, car justement, tout le temps qu'il avait aimé Odette et en avait été si jaloux, il l'avait à peine vue, pouvant si difficilement, à certains jours où elle le décommandait au dernier moment, aller chez elle. Mais après il l'avait eue à lui, sa femme, et jusqu'à ce qu'il mourût. Moi, au contraire, tandis que j'étais si jaloux d'Albertine, plus heureux que Swann, je l'avais eue chez moi. J'avais réalisé en vérité ce que Swann avait rêvé si souvent et qu'il n'avait réalisé que matériellement quand cela lui était indifférent. Mais enfin Albertine, je ne l'avais pas gardée comme il avait gardé Odette. Elle s'était enfuie, elle était morte. Car jamais rien ne se répète exactement, et les existences les plus analogues, et que grâce à la parenté des caractères et à la similitude des circonstances, on peut choisir pour les présenter comme symétriques l'une à l'autre, restent en bien des points opposées. Et certes la principale opposition (l'art) n'était pas manifestée encore. (VI, p. 1979)

Ce que le Narrateur comprendra, c'est que ce qu'il cherche dans l'amour, il ne peut l'atteindre que par l'écriture. Il n'y a qu'elle qui peut dire l'être aimé, en même temps qu'elle en conserve l'énigme. L'érotique du Narrateur se compose au lieu même d'un paradoxe. Ce n'est pas ce qui manque qu'il désire, mais le manque lui-même. C'est la révélation du manque qui, en rompant la consubstantialité incestueuse, lui a donné l'être. « L'œil reviendra sur les lieux de ses trahisons.¹¹⁴ » On n'y revient pas pour « mieux voir », mais pour revoir *cela même* qu'on n'a pas vu. Ce manque, en effet, n'est pas à dire. Sitôt qu'on l'énonce, il n'est plus le manque, mais ce qui manque. Si désirer ce qui manque est un souhait incestueux en ce qu'il projette de suturer l'entame, désirer le manque rouvre la blessure de la métaphore paternelle. Cette érotique, seule l'écriture peut la réaliser, puisqu'elle seule peut, par l'alliage de la métaphore et de la métonymie, relancer l'impossible dans le mouvement du livre.

1.11 Le désir en palimpseste

La série des amours du Narrateur, qui se rattache au soir de Combray, n'est pas la seule. On trouve aussi dans la *Recherche* une série de profanations dont le maternel est l'objet. Lorsqu'Albertine part, laissant le Narrateur sangloter dans sa chambre de Balbec, il voit

¹¹⁴ Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Éditions de Minuit, 2015, [1981], p. 32.

entrer sa mère qu'il prend, dans une seconde de confusion, pour sa grand-mère : « Depuis longtemps déjà ma mère ressemblait à ma grand-mère bien plus qu'à la jeune et rieuse maman qu'avait connue mon enfance. Mais je n'y avais plus songé. » (IV, p. 1603) De manière assez intéressante, le Narrateur repense à cette « maman rieuse » la journée même où lui est révélée la jouissance d'Albertine, qui lui a appris que sa mère « riait » lors de ce soir de Combray. La mère du Narrateur avoue d'ailleurs sa ressemblance avec sa propre mère « avec un beau sourire de fierté modeste qui n'avait jamais connu la coquetterie. » (IV, p. 1603)

Mais cette coquetterie à laquelle la mère est étrangère n'est pas sans évoquer une autre scène douloureuse. On se souvient en effet que Saint-Loup avait proposé à la grand-mère du Narrateur de la photographier. Voyant sa grand-mère s'apprêter pour la séance, le Narrateur est « irrité de cet enfantillage » et se demande « si elle n'avait pas ce [qu'il croyait] lui être le plus étranger, de la coquetterie. » (II, p. 620) Mais c'est plutôt lui qu'on voit agir comme un enfant, alors qu'il adresse à sa grand-mère des paroles blessantes qu'il attribue ensuite à une mauvaise humeur qui lui viendrait de ce que, cette semaine-là, elle l'aurait privé de sa présence. Vengeance, donc, assez puérile de sa part. À l'opposé, la grand-mère propose d'annuler la séance de photographie lorsqu'elle s'aperçoit que cela incommode son petit-fils. Il apprendra plus tard que cette soi-disant coquetterie était une tentative pour dissimuler sous un beau chapeau les effets d'une « petite attaque¹¹⁵ ».

¹¹⁵ « En attendant l'heure d'aller retrouver Albertine, je tenais mes yeux fixés, comme sur un dessin qu'on finit par ne plus voir à force de l'avoir regardé, sur la photographie que Saint-Loup avait faite, quand tout d'un coup, je pensai de nouveau : "C'est grand-mère, je suis son petit-fils", comme un amnésique retrouve son nom, comme un malade change de personnalité. Françoise entra me dire qu'Albertine était là et voyant la photographie : "Pauvre Madame, c'est bien elle, jusqu'à son bouton de beauté sur la joue ; ce jour que le marquis l'a photographiée, elle avait été bien malade, elle s'était deux fois trouvée mal. "Surtout, Françoise, qu'elle m'avait dit, il ne faut pas que mon petit-fils le sache." [...] Et puis elle me dit comme ça : "Si jamais il m'arrivait quelque chose, il faudrait qu'il ait un portrait de moi. Je n'en ai jamais fait faire un seul." Alors elle m'envoya dire à monsieur le marquis, en lui recommandant de ne pas raconter à Monsieur que c'était elle qui l'avait demandé, s'il ne pourrait pas lui tirer sa photographie. Mais quand je suis revenue lui dire que oui, elle ne voulait plus parce qu'elle se trouvait trop mauvaise figure. "C'est pire encore, qu'elle me dit, que pas de photographie du tout." Mais comme elle n'était pas bête, elle finit par s'arranger si bien en mettant un grand chapeau rabattu, qu'il n'y paraissait plus quand elle n'était pas au grand jour. » (IV, p. 1342)

Assistant à la séance de photographies, le Narrateur est agacé par « la satisfaction que [s]a grand-mère par[ait] en ressentir ». Françoise tente alors de le raisonner, mais ne parvient qu'à « accroître » son mécontentement « en [lui] tenant un discours sentimental et attendri auquel [il] ne [veut] pas avoir l'air d'adhérer », et dont voici la teneur : elle « sera si heureuse qu'on tire son portrait »¹¹⁶ (II, p. 620). Le jeune homme consent finalement à ce que sa grand-mère se fasse belle, mais lui adresse encore quelques mots :

[Je] crus faire preuve de pénétration et de force en lui disant quelques paroles ironiques et blessantes destinées à neutraliser le plaisir qu'elle semblait trouver à être photographiée, de sorte que si je fus contraint de voir le magnifique chapeau de ma grand-mère, je réussis du moins à faire disparaître de son visage cette expression joyeuse (II, p. 620).

Cette scène en évoque une autre. À Montjouvain, M^{lle} Vinteuil prépare le décor des « profanations rituelles » (I, p. 135) : « elle se jeta sur un canapé, et tira près d'elle une petite table sur laquelle elle plaça le portrait [de son père] » (I, p. 133). Comprenant bien le désir de M^{lle} Vinteuil, son amie suggère de cracher sur le portrait et lorsque M^{lle} Vinteuil feint de s'en scandaliser, l'autre ajoute : « Je n'oserais pas cracher dessus? sur *ça* ? » (En italique dans le texte. I, p. 135) Le Narrateur explique bientôt que « les sadiques de l'espèce de M^{lle} Vinteuil sont des êtres si purement sentimentaux, si naturellement vertueux que même le plaisir sensuel leur paraît quelque chose de mauvais, le privilège des méchants. » (I, p. 136) Selon cette logique, la méchanceté est ironiquement plus proche qu'on le croirait de l'amour et de la vénération. Et on comprend mieux ce qui plus tard fait souffrir le Narrateur :

Quand je m'endormais d'une certaine façon, je me réveillais grelottant, croyant que j'avais la rougeole ou, chose bien plus douloureuse, que ma grand-mère (à qui je ne pensais plus jamais) souffrait parce que je m'étais moqué d'elle le jour où, à Balbec, croyant mourir, elle avait voulu que j'eusse une photographie d'elle. (V, p. 1695)

En superposant ces scènes, on doit reconnaître que se joue, lors de la séance photographique, une profanation. La contraction douloureuse sur le visage de sa grand-mère,

¹¹⁶ Et on est certain que le noyau de l'affaire se trouve dans les paroles de Françoise, puisque la photographie faite par Saint-Loup de la grand-mère du Narrateur, si désagréable pour lui ce jour-là, lui est déjà douce quelques jours plus tard, parce que justement, et tel qu'il l'explique bien des années plus tard, la photographie « ne réveillait pas le souvenir de ce que m'avait dit Françoise » (IV, p. 1344).

le Narrateur l'avait déjà provoquée¹¹⁷ lorsque, pour calmer ses crises de suffocation dans le train qui le conduisait à Balbec, il demandait de l'alcool à sa grand-mère, faisant même « montre de [s]on état de suffocation » (II, p. 396) pour en obtenir, sachant qu'elle ne supportait pas de voir son ivresse : « ; bien plus, par mes colères, mes crises d'étouffement, je l'avais forcée à m'y aider, à me le conseiller, dans une résignation suprême dont j'avais devant ma mémoire l'image muette, désespérée, aux yeux clos pour ne pas voir. » (IV, p. 1348)

À son chevet dans sa chambre de Balbec, sa mère a « ses cheveux en désordre où les mèches grises [ne sont] point cachées et serpent[ent] autour de ses yeux inquiets, de ses joues vieillies » (IV, p. 1603). La mère vieillie rappelle cette autre maman, dont « le beau visage [...] brillait encore de jeunesse ce soir-là » (I, p. 40) à Combray et dans l'âme de laquelle il vient « d'une main impie et secrète de tracer [...] une *première ride* et d'y faire apparaître un *premier cheveu blanc*.¹¹⁸ » (Je souligne. I, p. 40) Dans la logique du Narrateur, le vieillissement de sa mère représente les violences qu'il lui inflige.

Une semblable scène a lieu lors du premier soir du Narrateur à Balbec, où sa grand-mère vient le consoler dans sa chambre. Le jeune homme sait que de le voir malade attriste sa grand-mère. C'était d'ailleurs soit disant pour ne pas lui infliger un tel spectacle qu'il a bu dans le train. De cette double violence, il se console : « de mes paumes je lissais ses beaux cheveux à peine gris avec autant de respect, de précaution et de douceur que si j'y avais

¹¹⁷ Les deux scènes où il se souvient avoir vu cette contraction douloureuse sont toutes les deux closes sur le même reproche, seulement pensé par le Narrateur, de l'indifférence de sa grand-mère à son endroit : « Je trouvais que c'était montrer bien de l'indifférence pour moi » (II, p. 397); « je finissais par me coucher, lui en voulant un peu de ce qu'elle me privât, avec une indifférence si nouvelle de sa part » (II, p. 621). Alors même qu'il la fait pleurer dans la première scène, l'atteint par ses méchancetés dans la seconde, le Narrateur veut lui reprocher son indifférence. Il faut savoir que selon sa logique – et c'est l'épisode de Montjouvain qui nous l'apprend –, il n'y a de réelle méchanceté que l'« indifférence aux souffrances qu'on cause et qui, quelques autres noms qu'on lui donne, est la forme terrible et permanente de la cruauté. » (I, p. 137)

¹¹⁸ Cette « première abdication de sa part devant l'idéal qu'elle avait conçu pour moi » (I, p. 39), rappelle assez le renoncement de M. Vinteuil, évoqué justement par la mère du Narrateur : « ma mère pensait à cet autre renoncement plus cruel encore auquel M. Vinteuil avait été contraint, le renoncement à un avenir de bonheur honnête et respecté pour sa fille » (I, p. 133). Le Narrateur, justement, est reconnu ce soir-là comme « nerveux ». La mère est ainsi contrainte, elle aussi, d'abdiquer à son fils.

caressé sa bonté. » (II, p. 531) Si le garçon appelle sa grand-mère pour qu'elle le console, il entreprend pareillement de la consoler. L'écriture révèle ainsi que ce dont il souffre est peut-être essentiellement lié à la culpabilité qu'il ressent de ne pouvoir s'empêcher de lui infliger des souffrances, puisque cela, depuis ce soir de Combray, est constitutif de son émancipation.

Lorsque des années plus tard, c'est avec sa mère qu'il est à Balbec, le Narrateur observe le lever du soleil en lui annonçant ses fiançailles avec Albertine :

[Je savais] la peine que je lui faisais, qu'elle ne me montra pas et qui se trahit seulement chez elle par cet air de sérieuse préoccupation qu'elle avait quand elle comparait la gravité de me faire du chagrin ou de me faire du mal, cet air qu'elle avait eu à Combray pour la première fois quand elle s'était résignée à passer la nuit auprès de moi, cet air qui en ce moment ressemblait extraordinairement à celui de ma grand-mère me permettant de boire du cognac, je dis à ma mère : [...] « il faut absolument que j'épouse Albertine. » (IV, p. 1604-1605)

La profanation des mères paraît ainsi inévitable. Si, lors de la scène de Montjouvain, les deux femmes vont, tandis que l'amie de M^{lle} Vinteuil dépose sur le front de celle-ci « un baiser », « au bout de la cruauté en ravissant à M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité » (I, p. 135), on voit le Narrateur agir de même avec Albertine : « Je l'embrassai aussi purement que si j'avais embrassé ma mère pour calmer un chagrin d'enfant » (IV, p. 1599). « En l'embrassant comme j'embrassais ma mère à Combray pour calmer mon angoisse » (IV, p. 1602). Albertine ravit leur rôle à la mère et à la grand-mère en appelant le Narrateur comme elles le faisaient : « pauvre petit » (III, p. 985), « mon pauvre petit » (IV, p. 1595). Albertine est « sa petite bécasse » (V, p. 1660), tandis qu'à Combray, il était, lui, pour sa mère, son « petit jaunet », son « petit serin, qui va rendre sa maman aussi bêtasse que lui » (I, p. 40). Alors que le Narrateur obtient finalement que sa mère dorme avec lui, il a ce sentiment que « cela n'aurait pas dû être » (I, p. 40). Ce soir de Combray fixe une jouissance. Le Narrateur obtient en effet un gain subjectif; on reconnaît sa tristesse comme un état nerveux dont il n'est pas responsable (I, p. 39). Mais ce gain n'est obtenu que par le concours d'une profanation.

Combray I est en quelque sorte, en certains de ses éléments, une genèse fantasmatique, où le Narrateur raconte sa propre origine. Et « c'est parce que l'origine est radicalement inaccessible qu'il y a le commencement, le tracé de fondation, le sillon, ou le nom depuis

lequel un sujet *se mesure* à l'inconnu ou à l'impossible.¹¹⁹ » On peut en effet dire que Proust s'est mesuré à l'énigme du fond de son existence, à cet asymbolisable lancinant, dont il a suivi les coordonnées au mépris de tout le reste. Depuis le trauma, la profanation est l'instrument douloureux de la subjectivation, dans la vie comme dans l'écrit. La profanation maternelle, répercutée en la profanation de la langue maternelle réitère l'étroite relation entre l'écriture proustienne et l'essence de son rapport au monde.

La scène de Montjouvain apparaît ainsi en palimpseste dans toute une série de scènes. Mais c'est peut-être devant le lever de soleil à Balbec qu'on en voit l'incidence le plus distinctement. Après la révélation d'Albertine, le Narrateur se retrouve seul dans sa chambre, au grand hôtel de Balbec. Sa mère le rejoint et s'occupe de le consoler lorsque, comme il le dit, « apercevant le soleil levant, elle sourit tristement en pensant à sa mère, et pour que je ne perdisse pas le fruit d'un spectacle que ma grand-mère regrettait que je ne contemplasser jamais, elle me montra la fenêtre. » (IV, p. 1604) L'intrication de cette scène de la fenêtre avec celle de l'annonce du projet de fiançailles du Narrateur à sa mère est tout à fait surprenante. La mère rompt doucement la scène par une autre. La fenêtre surgit là. Et elle ouvre évidemment sur cette autre fenêtre, de Montjouvain :

Mais derrière la plage de Balbec, la mer, le lever du soleil, que maman me montrait, je voyais, avec des *mouvements de désespoir* qui ne lui échappaient pas, *la chambre de Montjouvain* où Albertine, rose, pelotonnée comme une grosse chatte, le nez mutin, avait pris la place de l'amie de *M^{lle} Vinteuil* et disait avec des éclats de son rire voluptueux : « Eh bien ! si on nous voit, ce n'en sera que meilleur. Moi ! je n'oserais pas cracher sur ce vieux singe ? » C'est cette scène que je voyais derrière celle qui s'étendait dans la fenêtre et qui n'était sur l'autre qu'un *voile morne*, superposé comme un reflet. Elle semblait elle-même, en effet, presque irréaliste, comme une vue peinte [:] scène imaginaire, *grelottante et déserte*, pure évocation du couchant, qui ne reposait pas, comme le soir, sur la suite des heures du jour que j'avais l'habitude de voir le précéder, déliée, interpolée, plus inconsistante encore que l'image horrible de Montjouvain qu'elle ne parvenait pas à annuler, à *couvrir*, à cacher – poétique et vaine image du souvenir et du songe. (Je souligne. IV, p. 1604)

Maman montre au Narrateur la plage, la mer, le lever de soleil : la réalité du monde qui, semble-t-il, devrait parvenir à annuler, à couvrir, à cacher cette réalité douloureuse du désir, mais qui n'y parvient pas. Le rire est ici « voluptueux »; cet éclat de la jouissance se réalise

¹¹⁹ Jacques Cardinal, *op. cit.*, p. 91. En italique dans le texte.

d'ailleurs dans la profanation maternelle, qui est adjointe directement au rire. Et le Narrateur regarde tout cela avec des mouvements de désespoir. Si la fenêtre ouvre bel et bien sur la réalité du désir¹²⁰, le Narrateur se voit ici confronté à sa propre jouissance. La fenêtre ouvre ici sur une scène que le garçon perçoit auditivement. Il est d'ailleurs, c'est le conditionnel qui insiste, dans l'impossibilité de boucher ses oreilles. Or n'y a-t-il pas justement une autre scène où le Narrateur ne voit, par la fenêtre dont il n'a pas fermé les volets, qu'un paysage avec de la lumière, tandis que des bruits – qu'il est tout de même capable d'associer à des mouvements – lui révèlent une jouissance qu'il ne pourra jamais oublier. De la fenêtre qui donne sur la plage on revient à cette autre fenêtre, ouvrant sur le jardin de Combray.

Ce soir de Combray,

j'ouvris la fenêtre sans bruit et m'assis au pied de mon lit ; je ne faisais presque aucun *mouvement* afin qu'on ne m'entendît pas d'en bas. Dehors, les choses semblaient, elles aussi, figées en une muette attention à ne pas troubler le clair de lune, qui doublant et reculant chaque chose par l'extension devant elle de son *reflet, plus dense et concret qu'elle-même*, avait à la fois aminci et agrandi le paysage comme un plan replié jusque-là, qu'on développe. (Je souligne. I, p. 35)

À la plage de Balbec est superposée, « comme un reflet » (IV, p. 1331), la chambre de Montjouvain. Là-bas « vue peinte », ici « plan replié », le décor est en tout cas, dans les deux scènes, plus inconsistent, moins concret, que cette autre réalité, celle du désir. Bientôt, l'enfant entend ses parents convenir d'aller « se coucher », ce qui rappelle assez cette « pure évocation du couchant ». Et maman acquiesce, bien qu'elle n'ait « pas l'ombre de sommeil ». Elle précise d'ailleurs : « ce n'est pas cette glace au café si anodine qui a pu pourtant me tenir

¹²⁰ Ce motif de la fenêtre comme ouverture sur la réalité du désir est assez récurrent dans la *Recherche*. La fenêtre, aussi bien lorsque le garçon, « au fond de l'atelier » d'Elstir, aperçoit Albertine « par la fenêtre qui donnait derrière le *jardin* sur une étroite avenue de traverse » (Je souligne. II, p. 662), que lorsqu'Odette fait l'épreuve de son désir à travers – et on doit apprécier comment le mot surgit là tout à fait comme par lui-même – le cadre de sa suite et qui lui donnait l'air de regarder « comme d'une fenêtre » (II, p. 503), la fenêtre ouvre sur la réalité du désir, en révèle une excroissance, une essence. C'est encore la même chose dans « le petit cabinet sentant l'iris », alors que le Narrateur cherche la femme de ses rêves à travers « la fenêtre entrouverte » (I, p. 131), en expérimentant en même temps l'onanisme pour la première fois. On peut aussi bien, en feignant de ne pas pouvoir fermer les volets de la fenêtre, et selon un penchant assez pervers, ouvrir l'autre à un savoir interdit. La fenêtre, dans sa surdétermination, est tout à la fois l'ouverture par laquelle on acquiert accidentellement, sur la jouissance, un savoir qui ne nous était pas destiné, par laquelle encore on fait l'épreuve de son propre désir sur le monde et par laquelle enfin d'autres jouissent de nous, de nous initier et de profaner la volonté parentale.

si éveillée » (I, p. 37), glace qui semblait à l'enfant recéler des plaisirs malfaisants. Car ce sont ces plaisirs, dans l'imaginaire du Narrateur, qui ont gardé sa mère éveillée.

1.12 Mère-Église

La relation du Narrateur aux églises, et plus particulièrement à celle de Combray, permet aussi de cerner le déplacement du trauma de l'inceste. La série des amours du Narrateur trouve en quelque sorte son pendant dans le rapport de celui-ci aux églises. On trouve en effet très tôt que toutes les églises sont, pour le Narrateur, le moyen de se souvenir de l'église de Combray, rue Saint-Hilaire :

Et aujourd'hui encore si, dans une grande ville de province ou dans un quartier de Paris que je connais mal, un passant qui m'a « mis dans mon chemin » me montre au loin, comme un point de repère, tel beffroi d'hôpital, tel clocher de couvent levant la pointe de son bonnet ecclésiastique au coin d'une rue que je dois prendre, pour peu que ma mémoire puisse obscurément lui trouver quelque trait de ressemblance avec la figure chère et disparue, le passant, s'il se retourne pour s'assurer que je ne m'égare pas, peut, à son étonnement, m'apercevoir qui, oublieux de la promenade entreprise ou de la course obligée, reste là, devant le clocher, pendant des heures, immobile, essayant de me souvenir, sentant au fond de moi des terres reconquises sur l'oubli qui s'assèchent et se rebâtissent ; et sans doute alors, et plus anxieusement que tout à l'heure quand je lui demandais de me renseigner, je cherche encore mon chemin, je tourne une rue... mais... c'est dans mon cœur... (I, p. 61)

De la même manière que toutes les amours du Narrateur reviennent à la mère, toutes les églises reviennent à celle de Combray. Kristeva s'interroge ainsi fort à propos : « Église de la Madeleine... Méséglise... Mère-Église?¹²¹ » L'église, dans l'imaginaire proustien, est essentiellement du côté de chez maman. À Combray, le porche de l'église

était dévié et profondément creusé aux angles [...] comme si le doux effleurement des mantes des paysannes entrant à l'église et de leurs doigts timides prenant de l'eau bénite, pouvait, répété pendant des siècles, acquérir une force destructive, infléchir la pierre et l'entailler de sillons comme en trace la roue des carrioles dans la borne contre laquelle elle bute tous les jours. (Je souligne. I, p. 55)

¹²¹ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 29.

Cette inflexion de la pierre rappelle bien celle de la volonté de la mère et de la grand-mère : « 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. » (Je souligne. I, p. 40) La ride convoque ces sillons creusés par les doigts des paysannes. Le Narrateur se lamente : « j'avais réussi comme auraient pu faire la maladie, des chagrins, ou l'âge, à *détendre sa volonté*, à faire *fléchir sa raison* » (Je souligne. I, p. 40).

Que la pierre de l'église soit ici une métaphore de la volonté maternelle me semble clair. Il n'y a qu'à se rappeler ce que dit le Narrateur à propos de sa grand-mère observant le clocher : « Et en le regardant [le clocher], en suivant des yeux la douce tension, l'inclinaison fervente de ses pentes de pierre qui se rapprochaient en s'élevant *comme des mains jointes qui prient*, elle s'unissait si bien à *l'effusion de la flèche*, que son regard semblait s'élancer avec elle » (Je souligne. I, p. 59). Très peu de personnages prient dans la *Recherche*. Mais la grand-mère fait partie de ceux-là. Le Narrateur se souvient en effet, comme il le raconte, du « spectacle des vaines prières de [s]a grand-mère » (I, p. 20). Si ces prières sont destinées à son mari, afin qu'il ne boive pas sa liqueur, on sait pourtant que, « bien plus tristement que les petits écarts de régime de son mari » (I, p. 20), c'est le Narrateur qui est l'objet de ses inquiétudes, autrement dit de ses « prières ». En voyant sa grand-mère observer le clocher, le Narrateur imagine celui-ci comme deux mains jointes en prière, tandis que la vieille femme s'unit à l'effusion de la flèche. La prière est ici volonté concentrée dans l'effusion de la flèche. Ce que le Narrateur voit dans ce clocher, c'est la supplication maternelle adressée au ciel. La volonté et la raison maternelle, naturellement droite et tendue comme une flèche, sont pourtant fléchies, comme le laisse entendre la scène de Combray I. C'est aussi ce qu'on trouve juste avant la description de cette église en prière.

On remarque d'abord par deux fois que les paysannes sont pleines de tendresse envers l'église, « doux effleurement » et « doigts timides » qui deviennent pourtant cette « force destructrice ». Le Narrateur en effet n'a qu'amour et tendresse pour sa mère. Cet amour devient néanmoins, dans le drame réitéré du coucher, une force destructrice qui creuse ultimement un premier sillon, trace une première ride sur le visage de sa mère.

Et dans une des plus grandes promenades que nous faisons de Combray, il y avait un endroit où la route resserrée débouchait tout à coup sur un immense plateau fermé à

l'horizon par des forêts déchiquetées que dépassait seule la fine pointe du clocher de Saint-Hilaire, mais si mince, *si rose*, qu'elle semblait seulement *rayée sur le ciel par un ongle* qui aurait voulu donner à ce paysage, à ce tableau rien que de nature, cette petite marque d'art, cette unique indication humaine. Quand on se rapprochait et qu'on pouvait apercevoir le reste de la *tour* carrée et à demi détruite qui, moins haute, subsistait à côté de lui, on était frappé surtout du ton rougeâtre et sombre des pierres ; et, par un matin brumeux d'automne, on aurait dit, s'élevant au-dessus du violet orageux des vignobles, une ruine de pourpre presque de la couleur de la vigne vierge. (Je souligne. I, p. 58-59)

La fine pointe du clocher – qui évoque assez la flèche – est ici rose et semble comme rayée sur le ciel par un ongle qui aurait seulement voulu donner au paysage « une marque d'art », « humaine ». L'émancipation des larmes est par ailleurs, du point de vue du Narrateur, un « retour des choses humaines » (I, p. 39). Désir tout à fait légitime, qui a pourtant des conséquences dramatiques, puisqu'il coïncide avec le fléchissement de la volonté parentale.

Un autre passage rejoint cette figuration de la Mère-Église :

Souvent sur la place, quand nous rentrions, ma grand-mère me faisait arrêter pour le regarder [le clocher]. Des fenêtres de sa tour, placées deux par deux les unes au-dessus des autres, avec cette juste et originale proportion dans les distances qui ne donne pas de la beauté et de la dignité qu'aux visages humains, il lâchait, laissait tomber à intervalles réguliers des volées de corbeaux (I, p. 59).

La proportion dans l'intervalle des fenêtres du clocher est celle-là même qu'on sait apprécier sur les visages humains. Dans cet ordre d'idées, ce que la grand-mère le force à regarder me semble être son propre visage; celui-là, sans doute, qu'il voyait très bien

passer et repasser, *obliquement* levé vers le ciel, [...] aux joues brunes et sillonnées, devenues au retour de l'âge presque mauve comme les labours à l'automne, *barrées*, si elle sortait, par une voilette à demi relevée, et sur lesquelles, amené là par le froid ou quelque triste pensée, était toujours en train de sécher un pleur involontaire (Je souligne. I, p. 20)

En parlant de la tour qui semblait rayée sur le ciel par un ongle, le Narrateur dit justement qu'en s'en rapprochant, « on était frappé surtout du *ton rougeâtre* et sombre des pierres ; et, par un matin *brumeux d'automne*, on aurait dit, s'élevant au-dessus du *violet orageux*¹²² des vignobles, une ruine de *pourpre* presque de la couleur de la vigne vierge. » (Je souligne. I,

¹²² La grand-mère, justement, est celle qui « par tous les temps, même quand la pluie faisait rage [...], on la voyait dans le jardin vide et fouetté par l'averse » (I, p. 19).

p. 59) Nouvelle équivalence entre le visage maternel, mauve comme les labours à l'automne, et les pierres rougeâtres d'un matin d'automne. Ces pierres sont d'ailleurs comme rayées sur le ciel, tandis que le visage de la grand-mère est barré. Rayé, sillonné, creusé, barré, le visage maternel est l'endroit où la flèche est oblique, déviée.

La grand-mère qui pousse le Narrateur à regarder l'église le pousse, dans le Temps, à la regarder elle-même et par-là sa propre culpabilité. La culpabilité, on le sait, a une formidable force de ramification, aussi n'est-on pas surpris de découvrir qu'elle est, dans la *Recherche*, l'un des thèmes profitant le mieux du Temps proustien; la culpabilité apparaît en effet absolument partout, et cela avant même les « Intermittences du cœur », qui en sont l'ultime révélation. La culpabilité est fondamentalement, chez Proust, dans le Temps. Elle gangrène les souvenirs et la mémoire. Aussi, en revenant sur l'expérience, le Narrateur ne peut s'empêcher, en autant de lamentations, d'écrire cette culpabilité dans la lettre de son écriture.

À Combray, l'enfant voulant d'ailleurs se soustraire à la souffrance qu'on inflige à sa grand-mère, monte « sangloter tout en haut de la maison à côté de la salle d'études, sous les toits, dans une petite pièce sentant l'iris » (I, p. 20). Cette pièce d'absolution est ironiquement celle-là même qu'il destine « à un usage plus spécial et plus vulgaire » (I, p. 20), à savoir la masturbation : « Nos secrets : des larmes et du sperme.¹²³ » C'est particulièrement vrai chez le Narrateur, qui lie irrémédiablement son désir et ses larmes, le premier convoquant nécessairement les secondes.

¹²³ Christophe Etemadzadeh, *L'orgueil qu'on enferme, Aphorisme sur l'écriture et la vanité*, Montréal, Liber, 2013, p. 85.

CHAPITRE II

L'INCESTE AU PRINCIPE DE L'ART MÉTAPHORE ET MÉTONYMIE

2.1 Le trope proustien

On peut dire de la métaphore de la *Recherche* qu'elle est « proustienne », puisqu'en effet, elle a une fonction qui lui est propre et même une structure tout à fait caractéristique de l'écriture de Marcel Proust. Genette remarque que l'expérience de la madeleine, comme d'autres expériences du même type, telle la rencontre avec les trois arbres d'Hudimesnil, « commence, non par la saisie d'une identité de sensation, mais par un sentiment de "plaisir", de "félicité" qui apparaît d'abord "sans la notion de sa cause" ». Il en conclut « que la relation métaphorique n'est jamais perçue en premier, et que même, le plus souvent, elle n'apparaît qu'à la fin de l'expérience, comme la clé d'un mystère qui s'est tout entier joué sans elle. » Ce mystère est celui de « la contagion métonymique¹²⁴ ». Genette note que cette contagion est au principe de la métaphore proustienne :

Bien rares sont chez lui [Proust] ces rapprochements fulgurants suggérés d'un seul mot, auxquels la rhétorique classique réserve exclusivement le terme de métaphore. Tout se passe comme si pour lui la relation d'analogie devait toujours (quoique souvent d'une manière inconsciente) se conforter en prenant appui sur un rapport plus objectif et plus sûr : celui qu'entretiennent, dans la continuité de l'espace – espace du monde, espace du texte – les choses voisines et les mots liés¹²⁵.

La métaphore proustienne, on l'a vu, est à fondement métonymique. Mais la métonymie proustienne, à l'instar de sa métaphore, ne répond guère aux exigences de la rhétorique classique. On se défend toutefois d'utiliser ces termes en rappelant que Proust lui-même a baptisé

métaphore une figure qui n'est chez lui le plus souvent qu'une comparaison explicite et sans substitution; de sorte que les effets de contagion dont nous avons parlé sont à peu près l'équivalent sur l'axe des contiguïtés de ce que sont les « métaphores » proustiennes

¹²⁴ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *op.cit.*, p. 56.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 55.

sur l'axe des analogies – et, donc, sont à la métonymie stricte ce que les métaphores proustiennes sont à la métaphore classique¹²⁶.

La métaphore à fondement métonymique a une double qualité sur laquelle Genette insiste. Elle est à la fois, par l'« espace du monde » et les « choses voisines », radicalement diégétique, et par l'« espace du texte » et les « mots liés », stylistique. C'est aussi ce point que relevait Ullmann avant Genette et selon qui le glissement métonymique, dans la *Recherche*, est motivé par « la contiguïté de deux sensations, [par] leur coexistence dans le même contexte mental¹²⁷ ». Genette, sans nier la dimension psychologique, met plutôt l'accent sur la proximité spatio-temporelle : « C'est l'entourage qui suggère la ressemblance. Qui la suggère : c'est-à-dire, non qu'il la crée, mais qu'il la choisit et l'actualise parmi les diverses virtualités analogiques contenues dans l'apparence¹²⁸ » des objets de la métaphore.

Genette illustre son propos à partir de ce qu'il nomme le « *topos du clocher-caméléon* » : « Clocher-épi (ou église-meule) en plein champ, clocher-poisson à la mer, clocher pourpre au-dessus des vignobles, clocher-brioche à l'heure des pâtisseries, clocher-coussin à la nuit tombante¹²⁹ »; « dans tous ces cas, la proximité commande ou cautionne la ressemblance, dans tous ces exemples, la métaphore trouve son appui et sa motivation dans une métonymie¹³⁰ ». Ce que le *topos* du clocher-caméléon démontre assez clairement, c'est que la métaphore proustienne est le produit d'un double procès métonymique. D'une part, elle s'élabore à partir de la proximité spatio-temporelle de deux objets, et d'autre part, de la proximité spatio-temporelle de ces objets dans le contexte mental du Narrateur, qui découpe la métaphore au sein des analogiques potentielles entre les objets rapprochés. Ce découpage, force est de le constater, est motivé par le désir du Narrateur, c'est-à-dire, par ses fantasmes, ses rêveries et ses nostalgies, qui fonde son rapport au monde. En ce sens, si le clocher devient une brioche, c'est parce qu'à ce moment précis où l'heure des pâtisseries sonne, le

¹²⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹²⁷ Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, Cambridge 1958, 197 p., cité par Gérard Genette.

¹²⁸ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *op.cit.*, p. 43.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 45.

narrateur, en plus d'avoir le clocher sous les yeux, a faim. Et on peut comprendre qu'il est ici ensommeillé et là sous l'emprise d'une rêverie maritime, etc.

Le propos d'Ullmann, que celui de Genette me semble de toute façon rejoindre, expose bien la place du sujet de l'expérience dans la métaphore proustienne. C'est l'écriture qui organise, qui sélectionne et construit la métaphore telle que nous la recevons. Mais cette écriture n'est pas entièrement libre; elle a le souci de rendre clair et de traduire quelque chose qui, en partie du moins, s'opérait avant elle, dans l'expérience même du Narrateur. On est peut-être en droit de supposer ici que ces « métaphores » de l'expérience sont précisément du registre de ces images obscures, dont j'ai déjà parlé, et qui agissent le personnage. Seule l'écriture fera advenir la métaphore, mais le clocher constituait dans l'expérience une présence délicate.

2.2 Les origamis du désir

L'érotique incestueuse du Narrateur s'opère, on l'a vu, selon la règle d'or de son désir, lequel se manifeste en des images obscures qui agissent le sujet de l'expérience. Un passage conjugue justement les deux principes qui le constituent :

Quand je subissais le charme d'un visage nouveau, quand c'était à l'aide d'une autre jeune fille que j'espérais connaître les cathédrales gothiques, les palais et les jardins de l'Italie, je me disais tristement que notre amour, en tant qu'il est l'amour d'une certaine créature, n'est peut-être pas quelque chose de bien réel, puisque si des associations de rêveries agréables ou douloureuses peuvent le lier pendant quelque temps à une femme jusqu'à nous faire penser qu'il a été inspiré par elle d'une façon nécessaire, en revanche si nous nous dégageons volontairement ou à notre insu de ces associations, cet amour, comme s'il était au contraire spontané et venait de nous seuls, renaît pour se donner à une autre femme. (II, p. 511)

Les associations de rêveries dont parle le Narrateur évoquent, il me semble, ces images obscures qu'on a isolées à propos de la doublure narrative. Les amours du Narrateur, en sommes, sont du ressort de ces associations. Cette rêverie, de femme et de lieu, est la même qui force le garçon à voir pendant tout un été des « grappes de fleurs violettes et rougeâtres » (I, p. 77) autour des femmes qu'il désire. Ces associations sont ainsi d'ordre métonymique, mais l'image – la femme auréolée de fleurs – compose quant à elle une métaphore; une

métaphore sous forme d'image obscure pour le sujet de l'expérience, et une métaphore d'ordre stylistique pour nous, puisqu'elle est traduite par le sujet de l'écriture qui les voit maintenant clairement.

L'épisode de la madeleine est à cet égard très instructif :

Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (I, p. 46-47)

Les petits morceaux de papier « s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient ». Le déploiement de cet origami suppose un travail inverse, qui comprime et « plie » chaque chose à l'intérieur d'une autre. Ces plis sont de nature métonymique, tandis que l'origami qu'ils tendent à former est de nature métaphorique. Comme le dit Gérard Genette, si « la "gouttelette" initiale de la mémoire involontaire est bien de l'ordre de la métaphore, l'"édifice du souvenir" est entièrement métonymique.¹³¹ » La madeleine est une métaphore composée d'autant de métonymies qu'elle en déploie. C'est parce que Combray s'est plié, contorsionné et condensé tout entier dans la pâtisserie dodue d'une madeleine que celle-ci, en retour, peut le déplier, le déployer. On reconnaît que ce déploiement concerne, avec la madeleine, le souvenir.

Il en va autrement avec les autres origamis. Ils ne sont pas en effet à déconstruire, comme la madeleine, mais à restituer. Selon Genette, « la recherche des essences oriente aussi fortement la démarche de son œuvre [à Proust] que la recherche du *temps perdu*¹³² ». Il y a donc, selon le critique, une certaine opposition entre les essences et le temps perdu. Pourtant, tous deux sont révélés par la madeleine. La madeleine occasionne l'assomption d'un savoir. En se décomposant en métonymies, la métaphore révèle au Narrateur l'essence des choses. Le savoir acquis par la madeleine sera toutefois utilisé pour un autre but que celui

¹³¹ *Ibid.*, p. 57.

¹³² Id., « Proust palimpseste », *op. cit.*, p. 40.

de retrouver le temps perdu. Si Combray I met en scène, dans une tasse de thé, le temps perdu qui se déplie et se déploie pour ressusciter l'enfance essentielle, on assiste dans Combray II au processus inverse, qui donne aux choses un feuilleté et compose, pli par pli, des origamis. Alors que dans Combray I la madeleine ressuscite « l'édifice immense du souvenir » (I, p. 46), révélant déjà la métaphore qu'est le Temps, Combray II, en racontant l'incessante métonymie du désir, construit la métaphore dans le Temps.

Les promenades des samedis du mois de Marie, au clair de lune, en sont un exemple :

Je traînais la jambe, je tombais de sommeil, l'odeur des tilleuls qui embaumait m'apparaissait comme une récompense qu'on ne pouvait obtenir qu'au prix des plus grandes fatigues et qui n'en valait pas la peine. De grilles fort éloignées les unes des autres, des chiens réveillés par nos pas solitaires faisaient alterner des aboiements comme il m'arrive encore quelquefois d'en entendre le soir, et entre lesquels dut venir (quand sur son emplacement on créa le jardin public de Combray) se réfugier le boulevard de la gare, car, où que je me trouve, dès qu'ils commencent à retentir et à se répondre, je l'aperçois, avec ses tilleuls et son trottoir éclairé par la lune. (I, p. 98)

De même que Combray s'est condensé, ville et jardins, dans une madeleine trempée dans le thé, le boulevard de la gare, avec son clair de lune et ses tilleuls, s'est réfugié entre les aboiements des chiens. Et l'on conçoit très bien comment, pour celui qui, au présent, marche dans Paris, les aboiements alternés des chiens auraient pu provoquer la mémoire involontaire et déplier le souvenir des promenades du mois de Marie. Si le souvenir de ces promenades avait été effacé au point que, ne pouvant être, comme ici, évoquées, elles soient plutôt ressuscitées, les aboiements auraient été analogues à la madeleine et aux autres objets épiphoniques (qui superposent deux temps équivalents dans le même temps). C'est néanmoins parce qu'il y a d'abord eu un processus métonymique, où les qualités des promenades du mois de Marie ont été successivement enfermées entre les aboiements, qu'à rebours, ceux-ci, en tant que métaphore, à défaut de les ressusciter, peuvent les rappeler.

Les promenades du mois de Marie, on le devine, ont offert au Narrateur l'occasion de multiples impressions. Il en a retenu certaines, comme les aboiements des chiens et le boulevard de la gare, avec ses tilleuls et son trottoir éclairé par la lune, puis les a mises en rapport. Cette métonymie plusieurs fois répétée, où les qualités du boulevard, de ses fleurs et de sa lumière se sont pliées ensemble avec les aboiements, a donné à ces derniers une forme particulière, qu'on peut appeler origami obscur (en référence aussi bien à la madeleine qu'à

ces images obscures dont on a déjà traité). Que les aboiements retentissent, et c'est tout le boulevard de la gare, au travers des années, qui réapparaît. Ils composent à cet égard une métaphore sensible¹³³, qui n'est que pour le Narrateur. Lui seul retrouve la gare, lorsqu'au soir les aboiements se font entendre.

Si l'on déplie l'origami des aboiements, on retrouve tout le boulevard. Mais tel n'est pas l'ambition proustienne. La beauté de l'univers proustien n'est pas, comme avec la madeleine, dans la décomposition des essences, mais dans leur restitution. Il s'agit bien plutôt de donner à ressentir ces impressions fugaces et particulières qui composent le rapport essentiel de chaque être au monde. L'intérêt de la métaphore des aboiements est que le sujet de l'expérience perçoit distinctement la texture métonymique. Le sujet de l'expérience voit avec celle-là ce que seul le sujet de l'écriture donnera à voir avec les autres.

2.3 De la métonymie à la métaphore

De Combray I à Combray II, on assiste à des glissements métonymiques et on découvre que l'enjeu du baiser maternel, qui occupait le Narrateur, s'est étayé d'une manière ou d'une autre sur un désir pour l'art, notamment pour Bergotte et la Berma. C'est par la bouche de Swann que s'amorce, comme on le sait, cet important glissement métonymique qui déterminera l'amour du garçon pour Gilberte. Interrogé par le jeune homme sur la possibilité que Bergotte ait écrit sur la Berma, Swann lui répond : « Je m'informerai. Je peux d'ailleurs demander à Bergotte tout ce que vous voulez, il n'y a pas de semaine dans l'année où il ne dîne à la maison. C'est le grand ami de ma fille. Ils vont ensemble visiter les vieilles villes, les cathédrales, les châteaux. » (I, p. 86) Cette annonce révèle aussitôt au Narrateur un morceau de la vie de M^{lle} Swann, qui le pousse à magnifier son univers.

¹³³ Par sensible, je désigne ces métaphores qui agissent la vérité du sujet : « Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres. » (VII, p. 2273)

Le glissement métonymique, toutefois, concerne Gilberte, qui se voit investie du désir d'art dont Bergotte est le représentant¹³⁴. Si on peut voir en Bergotte l'origine à partir de laquelle la fascination du Narrateur pour l'univers des Swann se construit, il faut tout de même attendre un certain temps pour que Bergotte se trouve complètement dépouillé de sa puissance au profit des Swann : celui qui, lorsqu'il visitait les villes avec Gilberte, était justement « comme les Dieux qui descendaient au milieu des mortels » (I, p. 87), sera oublié pendant plusieurs pages, tandis que les « parents et grands-parents de M^{lle} Swann [sembleront au Narrateur] grands comme des Dieux » (I, p. 120-121). Leur univers n'est toutefois pas d'emblée l'objet de son désir et c'est bien plutôt à l'amitié de Bergotte que le Narrateur espère que Gilberte l'introduira. Aussi, ce désir opère-t-il, à même la concrétude des mots de Swann, une condensation tout à fait métonymique : « Le plus souvent maintenant quand je pensais à elle, je la voyais devant le porche d'une cathédrale, m'expliquant la signification des statues, et, avec un sourire qui disait du bien de moi, me présentant comme son ami, à Bergotte. » (I, p. 87) Gilberte est pour ainsi dire liée à cet instant aux cathédrales. On peut peut-être, au passage, situer là l'origine de l'intérêt du Narrateur pour les cathédrales et l'architecture gothique, intérêt qu'il développera plus tard, tout à fait « à la manière » de Bergotte et de Gilberte, avec Albertine, assumant lui-même le rôle de Bergotte.

À cet origami, qui donne déjà à Gilberte et à la cathédrale – voire à tout édifice religieux – une valeur qui n'est que pour le Narrateur, est adjoint un autre pli. La scène se passe quelques jours avant la fameuse rencontre du Narrateur avec Gilberte, alors qu'il est, avec sa famille, à l'église du village :

C'est au *mois de Marie* que je me souviens d'avoir commencé à aimer les aubépines. N'étant pas seulement dans l'église, si sainte, mais où nous avions le droit d'entrer, posées sur l'autel même, *inséparables des mystères* à la célébration desquels elles prenaient part, elles faisaient courir au milieu des flambeaux et des vases sacrés leurs branches attachées horizontalement les unes aux autres en un apprêt de fête, et qu'enjolivaient encore les festons de leur feuillage sur lequel étaient *semés à profusion*, comme sur *une traîne de mariée*, de petits bouquets de boutons d'une *blancheur éclatante*. Mais, sans oser *les regarder qu'à la dérobée*, je sentais que ces apprêts

¹³⁴ D'ailleurs, le Narrateur n'est pas dupe, et énonce lui-même le rôle de cette condensation dans l'organisation de son désir : « Gilberte elle-même, ne l'avais-je pas aimée surtout parce qu'elle m'était apparue nimbée par cette auréole d'être l'amie de Bergotte, d'aller visiter avec lui les cathédrales? » (II, p. 627)

pompeux étaient vivants et que c'était la nature elle-même qui, en creusant ces découpures dans les feuilles, en ajoutant l'ornement suprême de ces blancs boutons, avait rendu cette décoration digne de ce qui était à la fois une réjouissance populaire et une *solennité mystique*. Plus haut s'ouvraient leurs corolles çà et là avec une grâce *insouciant*e, retenant si *négligement* comme un dernier et vaporeux atour le bouquet d'étamines, fines comme des *filles de la Vierge*, qui les embrumait tout entières, qu'en suivant, qu'en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginai comme si ç'avait été *le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive*. (Je souligne. I, p. 96-97)

Peut-être doit-on penser que si c'est au « mois de Marie » que le Narrateur se souvient d'avoir commencé à aimer les aubépines, c'est justement parce que c'est ce mot de « Marie » qui lance la contagion métonymique. C'est l'idée de la « Vierge » qui érotise d'emblée les aubépines, thématise d'abord « une traîne de mariée », puis une « blanche jeune fille ». C'est de désir dont il est question, et que l'idée de Marie, liée dans l'esprit du garçon à la Vierge, convoque ici. Cette suite d'idées assez profanatrices a d'ailleurs été introduite par la première évocation de Vinteuil : « Comme nous y rencontrions parfois M. Vinteuil, très sévère pour "le genre déplorable des jeunes gens négligés, dans les idées de l'époque actuelle", ma mère prenait garde que rien ne clochât dans ma tenue, puis on partait pour l'église. » (I, p. 96) Ce genre « négligé » des jeunes gens est aussitôt attribué aux aubépines qui retiennent « négligement » leur bouquet d'étamines. Évidemment, le garçon ne sait pas encore à quelles activités profanatrices la fille Vinteuil se livre. Le Narrateur qui ne l'ignore pas ne peut quant à lui que réinterpréter ses impressions d'alors, et lier à la profanation ce nom de Vinteuil qui depuis longtemps lui est indissociable.

Le long passage sur les aubépines expose la règle d'or du désir proustien, puisqu'elles sont présentées aussi bien comme l'incarnation de la femme inconnue que du lieu. Elles ne sont donc pas l'objet du désir du Narrateur, mais son représentant. C'est d'une jeune fille dont rêve le garçon. Et s'il n'ose regarder les aubépines « qu'à la dérobée » (I, p. 96), c'est parce que, comme il le dit, en « essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginai comme si ç'avait été le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive. » (I, p. 96) Cette description rappelle à plus d'un égard l'attitude de Gilberte lors de leur première rencontre. On n'ignore pas non plus, comme elle l'avoue elle-même des années plus tard lors d'une promenade avec le Narrateur alors que celui-ci passe quelques jours à Tansonville

(VI, dernier épisode d'*Albertine disparue*, p. 2115-2128), le caractère sexuel de son adresse au Narrateur dans le raidillon : « je me rappelle très bien que, n'ayant qu'une minute pour vous faire comprendre ce que je désirais, au risque d'être vue par vos parents et les miens, je vous l'ai indiqué d'une façon tellement crue que j'en ai honte maintenant. » (VI, p. 2126)

Sur le feuillage des aubépines sont « semés à profusion, comme sur une traîne de mariée, de petits bouquets de boutons d'une blancheur éclatante. » Il y a déjà là une débordante gourmandise, qui trahit la présence du désir du Narrateur et se manifeste bientôt par des évocations de nourriture :

Quand, au moment de quitter l'église, je m'agenouillai devant l'autel, je sentis tout d'un coup, en me relevant, s'échapper des aubépines une *odeur amère et douce d'amandes*, et je remarquai alors sur les fleurs *de petites places plus blondes*, sous lesquelles je me figurai que devait être cachée cette odeur comme sous les parties gratinées le goût d'une frangipane, ou *sous leurs taches de rousseur celui des joues de M^{lle} Vinteuil*. Malgré la silencieuse immobilité des aubépines, cette intermittente odeur était comme le murmure de *leur vie intense* dont l'autel vibrait ainsi qu'une *haie agreste* (Je souligne. I, p. 97-98).

Le religieux évoque à nouveau la mère, dont les joues étaient, à l'heure du baiser, une « hostie » (I, p. 21), qui conjugue aussi bien le sacré et le mangeable. La charge érotique des aubépines, liée au catholicisme, provient ainsi du baiser à maman ainsi que « du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot » (I, p. 46). En fait de pâtisserie, les aubépines ont justement l'odeur d'une frangipane. Cet appétit est bien celui du désir, puisque cette odeur est aussitôt liée aux « taches de rousseur [...] des joues de M^{lle} Vinteuil. » Les aubépines sont ainsi indissociables des jeunes filles, de Gilberte et de M^{lle} Vinteuil, et de leur goût.

La perspective qu'une blanche jeune fille apparaissant devant une haie agreste puisse transformer celle-ci en une suite de chapelles apparaît maintenant tout à fait « naturelle ». Le sujet de l'expérience met ainsi en communication divers lieux et choses, mais n'en a pas nécessairement conscience. Cela se fait très subtilement au rythme de ses impressions et de son désir. En associant Gilberte aux cathédrales, le garçon opère, quoi qu'il en soit, le premier pli capable de transformer une haie d'aubépines en chapelles. Mais il faut ensuite que le « mois de Marie » prête son concours aux aubépines et, convoquant la Vierge, érotise les blanches fleurs. On comprend comme cela combien la métaphore proustienne, bien plus

qu'un effet de style, restitue sa vision profonde. En effet, une fois que Gilberte et la cathédrale sont mises en rapport et que les aubépines le sont avec une blanche jeune fille, que la haie se transforme en chapelle n'est pas affaire de style, mais de vision. En inscrivant distinctement ces métonymies, le sujet de l'écriture nous montre comment se constituent les essences et le rapport absolument singulier du sujet au monde.

2.4 Le « chef-d'œuvre » des aubépines

C'est le grand-père du Narrateur qui suggère la promenade du côté de Tansonville. D'emblée, le Narrateur évoque « la petite fille privilégiée qui avait Bergotte pour ami et allait avec lui visiter les cathédrales » (I, p. 115). On retrouve là les mots de Swann ayant opéré une condensation métonymique. Le travail que le garçon a accompli est ainsi réévoqué, fin prêt à ressurgir. La vue d'un « couffin oublié à côté d'une ligne dont le bouchon flott[e] sur l'eau » (I, p. 115), comme un signe de la présence possible de M^{lle} Swann, « trouble » (I, p. 116) le garçon. La vue du flotteur déclenche la déflagration métonymique¹³⁵. Et aussitôt, en rejoignant ses parents, il découvre le petit chemin « tout bourdonnant de l'odeur des aubépines » (I, p. 116). Autrement dit, parce que le garçon s'attend à voir Gilberte à tout moment, il imagine aussitôt le cadre nécessaire à son apparition, que le Narrateur image parallèlement dans le récit. Les aubépines, qui vibraient déjà à l'église telle une « haie agreste », transforment cette fois la haie agreste en église :

¹³⁵ La scène des aubépines est analogue à d'autres scènes, telle celle de la rencontre de Charlus et Jupien, ou encore la première aperception par le Narrateur du groupe des jeunes filles en fleurs devant la mer de Balbec. Tout comme la rencontre simultanée des couples bourdon-orchidée et Charlus-Jupien, la rencontre parallèle du Narrateur avec les aubépines et Gilberte, marque un procédé proprement proustien. Il faut, nous dit Genette à propos de l'épisode du bourdon, « que les deux rencontres aient lieu "au même instant", et au même endroit, l'analogie n'apparaissant plus alors que comme une sorte d'effet second, et peut-être illusoire, de la *concomitance*. » (Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *op. cit.*, p. 49-50). On concèdera qu'il s'agit rigoureusement, avec Gilberte et les aubépines, du même procédé. Ce sont ces épisodes éminemment métaphoriques que Genette appelle « foyers d'irradiation esthétique. » Il est toutefois intéressant de noter que si « certains personnages tirent leur *thème* personnel de la consonance qu'ils entretiennent avec leur paysage ancestral [...] ou le cadre de leur première apparition » (*Ibid.*, p. 50), il en va autrement avec le foyer de Gilberte, où ce sont des qualités qui lui sont préalablement adjointes qui le construisent.

La haie formait comme *une suite de chapelles* qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en *reposoir* ; au-dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une *verrière* ; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant *l'autel de la Vierge*, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un *air distrait* son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à *l'église* ajouraient *la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail* et qui s'épanouissaient en *blanche chair* de fleur de fraisier. (Je souligne. I, p. 116)

Les aubépines reviennent et évoquent à nouveau, avec leur « air distrait » et leur « blanche chair » cette jeune fille « Vierge » tant désirée.

La vision des aubépines formant toute une suite de chapelles l'amène ensuite à penser aux églantines : « Combien naïves et paysannes en comparaison sembleraient les églantines qui, dans quelques semaines, monteraient elles aussi en plein soleil le mêmes chemin rustique, en la soie unie de leur corsage rougissant qu'un souffle défait. » (I, p. 116) Ces paysannes sont celles-là même dont le garçon a rêvé sur le porche de l'église. Les impressions ressenties à l'église de Saint-Hilaire se répètent ainsi pour former, à partir d'une haie d'aubépines, toute une suite de chapelles.

C'est dans cette atmosphère cléricale que le jeune garçon s'efforce de percer à jour le mystère des aubépines, mais en vain :

Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur *invisible et fixe odeur*, à *m'unir au rythme* qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une *allégresse juvénile* et à des intervalles inattendus comme certains *intervalles musicaux*, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion *inépuisable*, mais sans me laisser approfondir davantage, comme ces *mélodies* qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur *secret*. Je me détournais d'elles un moment, pour les aborder ensuite avec des forces plus fraîches. Je poursuivais jusque sur *le talus* qui, *derrière la haie, montait en pente raide* vers les champs [...] Puis je revenais devant les aubépines comme devant ces chefs-d'œuvre dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder, mais j'avais beau me faire un écran de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux, le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait *obscur et vague*, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leurs fleurs. Elles ne m'aidaient pas à l'éclaircir, et je ne pouvais demander à d'autres fleurs de le satisfaire. (Je souligne. I, p. 116-117)

On voit très bien comment le jeune homme se débat avec une image obscure, qui n'est autre que le remous produit par son propre désir en élaboration. Écrite par le Narrateur, cette image est pour nous tout à fait claire. On remarque surtout, dans ce passage, le motif musical,

thématisé par le « rythme », les « intervalles musicaux » et la « mélodie ». Les partitions du musicien Vinteuil sont justement évoquées lors de cette scène à l'église du village, où les aubépines lui sont apparues érotisées. Apercevant Vinteuil et sa fille sur les bancs voisins, le Narrateur avait intercalé dans le fil du récit un souvenir où, alors qu'il rendait visite au musicien avec ses parents, il était plutôt resté à l'extérieur et s'était caché « en contre-bas d'un monticule buissonneux » (I, p. 97), d'où il avait pu voir Vinteuil mettre en évidence « sur le piano un morceau de musique » (I, p. 97).

Le motif musical convoque ainsi, dans le raidillon de Tansonville, M^{lle} Vinteuil et le talus de Montjouvain, qu'on retrouve en effet dans « le talus qui, derrière la haie, montait en pente raide » (I, p. 116). L'énigme des aubépines et de l'amour du garçon pour Gilberte est déjà dans le Temps : c'est l'énigme de M^{lle} Vinteuil et du saphisme d'Albertine. Les amours sont l'un comme l'autre la répétition du trauma de l'inceste. L'amour d'Albertine a produit une révélation et un Savoir. En inscrivant celui-ci dans son premier amour pour Gilberte, le Narrateur le révèle dans le Temps. La métonymie est ainsi dans l'écriture elle-même, qui construit le sens au fil de ses associations; la métaphore des chapelles d'aubépines est indissociable de ce mouvement de l'écriture. Réélaborés depuis Montjouvain, le raidillon de Tansonville et la rencontre du Narrateur avec Albertine, apparaissent donc déjà chargés par le Savoir à venir du Narrateur. On le voit, ce n'est pas le passé qui est retrouvé par la madeleine, mais le passé rendu essentiel par l'expérience du temps perdu.

Cette lecture qui explique la présence de M^{lle} Vinteuil comme un effet de la voix dans le Temps du Narrateur s'accorde encore avec une autre interprétation où la filiation maternelle de la métaphore en construction apparaît tout à fait éclatante. En observant le clocher de Combray, la grand-mère dit : « Mes enfants, moquez-vous de moi si vous voulez, il n'est peut-être pas beau dans les règles, mais sa vieille figure bizarre me plaît. Je suis sûre que s'il jouait du piano, il ne jouerait pas *sec*. » (En italique dans le texte. I, p. 59) Seul pianiste que le Narrateur connaît, M. Vinteuil est adjoint à l'architecture religieuse, mais n'apparaît que discrètement dans le motif musical. Sa fille surgit quant à elle avec beaucoup plus de résonance pour la simple raison que le thème des fleurs est celui des jeunes filles.

C'est le grand-père qui, en désignant une « épine rose », met le Narrateur sur la voie de comprendre. L'épine, nous dit-il, « avait une parure de fête – de ces seules vraies fêtes que sont les fêtes religieuses, puisqu'un caprice contingent ne les applique pas comme les fêtes mondaines à un jour quelconque qui ne leur est pas spécialement destiné, qui n'a rien d'essentiellement férié » (I, p. 117). Le Narrateur explicite bientôt son impression :

Et certes, je l'avais tout de suite senti, comme devant les épines blanches mais avec plus d'émerveillement, que ce n'était pas facticement, par un artifice de fabrication humaine, qu'était traduite l'intention de festivité dans les fleurs, mais que c'était la nature qui, spontanément, l'avait exprimée. (I, p. 117)

De la même manière que les paysages des livres semblaient être au jeune homme, « par le choix qu'en avait fait l'auteur, par la foi avec laquelle ma pensée allait au-devant de sa parole comme d'une révélation [...] une part véritable de la Nature elle-même » (I, p. 76), les aubépines lui apparaissent, par le concours de « la nature elle-même » (I, p. 96), comme la « décoration digne » de ce qui est à la fois « une réjouissance populaire et une solennité mystique. » Il y a, de l'art au religieux, une certaine équivalence, comme le laisse entendre le lexique qui sert au Narrateur à décrire son admiration pour l'artiste : « foi », « révélation » (I, p. 76), « oracles » (I, p. 87), etc.

Si l'art est, pour le Narrateur, comme « une part véritable de la Nature elle-même » (I, p. 76), c'est parce que comme elle, il est nécessaire :

Je n'avais pas de plus grand désir que de voir une tempête sur la mer, moins comme un beau spectacle que comme un moment dévoilé de la vie réelle de la nature ; ou plutôt il n'y avait pour moi de beaux spectacles que ceux que je savais qui n'étaient pas artificiellement combinés pour mon plaisir, mais étaient nécessaires, inchangeables – les beautés des paysages ou du grand art. Je n'étais curieux, je n'étais avide de connaître que ce que je croyais plus vrai que moi-même, ce qui avait pour moi le prix de me montrer un peu de la pensée d'un grand génie, ou de la force ou de la grâce de la nature telle qu'elle se manifeste livrée à elle-même, sans l'intervention des hommes. (I, p. 309)

Ce « beau spectacle » naturel, le Narrateur le rapproche bientôt de la voix de sa mère : « De même que le beau son de sa voix, isolément reproduit par le phonographe, ne nous consolait pas d'avoir perdu notre mère, de même une tempête mécaniquement imitée m'aurait laissé aussi indifférent que les fontaines lumineuses de l'Exposition. » (I, p. 309) Les beaux spectacles ont ceci de commun avec le rapport que la grand-mère entretient avec les choses du monde, qu'ils sont « nécessaires, inchangeables ». On sait en effet ce que la

métaphore proustienne doit à la sensibilité de la grand-mère du Narrateur qui parlera quant à lui des « anneaux nécessaires » d'un beau style.

En liant ensemble la nature, l'art et sa mère, le Narrateur révèle dans le Temps l'élaboration de la métaphore. Plus que l'art et la nature, ce qu'il y a de nécessaire pour lui, c'est son amour pour sa mère. On a vu comment l'érotique du Narrateur s'est organisée, depuis l'inceste, en l'aperception d'un lieu de jouissance inaccessible. On voit maintenant qu'une fois que cette érotique est lancée, l'amour du Narrateur s'élabore et s'organise en une série d'origamis obscurs. La forme de ses amours, leur logique, se trouve ainsi inscrite dans les essences, que le sujet de l'écriture traduit. La logique du sujet, selon Proust, se trouve dans les images qu'il est le seul à voir et à comprendre, puisqu'il les a lui-même obscurément construites. Chaque existence se décline ainsi selon une double épreuve. La première, celle de « l'amour-propre, [de] la passion, [de] l'intelligence et [de] l'habitude » (VII, p. 2285), est celle de tout un chacun et de chaque jour. Elle est celle par laquelle nous vivons avec un maximum d'aisance et que nous partageons avec nos contemporains. C'est la concession que nous faisons de notre propre vie afin d'entrer dans la communauté de nos pairs, mais qui nous cache notre meilleure part : « Elle leur cache tout la vie aux hommes. Dans le bruit d'eux-mêmes ils n'entendent rien.¹³⁶ » La seconde épreuve, hors du temps, est celle « où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous » (VII, p. 2285), et qui seule peut nous révéler, si nous acceptons de la déchiffrer, notre véritable nature et ce que nous avons vraiment vécu. Seule, elle a aussi le pouvoir de mettre en communication notre univers avec celui des autres¹³⁷.

¹³⁶ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F », 2015, [1932], p. 209

¹³⁷ Cette double manière de voir et d'appréhender son existence dans le monde trouve une expression lumineuse dans le *Temps retrouvé* : « La grandeur de l'art véritable, au contraire, de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans l'avoir connue, et qui est tout simplement notre vie, la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie, par conséquent, réellement vécue, cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés". Ressaisir notre vie ; et aussi la vie des autres ; car le style, pour l'écrivain aussi bien que

De manière assez significative, si un sujet se maintenait dans le registre des essences, il lui serait impossible de faire du lien avec ses contemporains; il serait pour ainsi dire enfermé dans son propre univers. On retrouve là, évidemment, la valeur mortifère de l'inceste. D'où la nécessité du paradoxe narratif de la *Recherche*, qui, en même temps qu'il nous donne le moyen d'atteindre le plan des essences qui n'est qu'à nous, nous donne le moyen de le traduire, de le rendre intelligible à nos semblables : de faire du lien. Loin de renoncer à l'essence de l'inceste, le Narrateur trouve le moyen de le sublimer, pour en jouir sans s'abîmer.

Si le rose de l'épine donne à la scène un caractère d'authenticité, « quelque chose de plus vif et de plus naturel que les autres teintes » (I, p. 117), c'est d'abord et avant tout parce que, comme « le fromage à la crème rose », il donne aux fleurs « une de ces teintes de chose mangeable » (I, p. 117). Tel est, essentiellement, rose et naturel « l'arbuste catholique et délicieux. » (I, p. 118) On retrouve sans doute dans cette aubépine qui évoque le fromage à la crème rose, le premier objet rose, « mangeable » et sacré : la joue maternelle. Mais le rose, plus encore, apparaît dans sa filiation maternelle seulement à la toute fin de l'épisode, et on comprend alors que ce n'est pas par hasard que son grand-père la lui désigna. En rentrant de promenade, celui-ci dit en effet à Léonie, la tante du Narrateur : « Léonie, [...], j'aurais voulu

pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient leur rayon spécial. Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher maintenant, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. En somme, cet art si compliqué est justement le seul art vivant. Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'"observer", dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites, et souvent lues à rebours, et péniblement déchiffrées. Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs, où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous qu'il nous fera suivre. » (VII, p. 2284-2285)

t'avoir avec nous tantôt. Tu ne reconnaîtrais pas Tansonville. Si j'avais osé, je t'aurais coupé une branche de ces épines roses que tu aimais tant. » (I, p. 120) Le désir des épines roses est ainsi un legs du côté maternel. La mère, en ces multiples occurrences, est remplacée par le récit dans l'amour naissant du Narrateur pour Gilberte.

Celle-ci apparaît à cet instant, « levant son visage semé de taches roses. » (I, p. 118) Un nouveau déplacement métonymique projette sur Gilberte les joues roses de maman, la vie intense des aubépines ainsi qu'une mystérieuse part de M^{lle} Vinteuil. Le blond des fleurs et le roux de M^{lle} Vinteuil se répercutent dans le « blond roux » (I, p. 118) de Gilberte, tandis que le rose accapare ses joues. Aussi, on retrouve le plaisir de bouche dans les deux scènes. Toute cette floraison fantasmatique opère, qui plus est, et comme le dit le Narrateur lui-même, une nouvelle condensation :

Gilberte qui même avant que je l'eusse jamais vue m'apparaissait devant une église, dans un paysage de l'Île-de-France, [maintenant,] m'évoquant non plus mes rêves, mais mes souvenirs, était toujours devant la haie d'épines roses, dans le raidillon que je prenais pour aller du côté de Méséglise. (II, p. 428)

Ces images ne relèvent pas d'une contingence arbitraire. Elles sont soigneusement construites, pli par pli, selon les associations d'impressions antérieures¹³⁸. En mangeant plus tard une frangipane, le garçon pourrait, comme cela, croquer dans le feuilleté du temps, et retrouver non seulement la haie d'aubépines, mais aussi son amour d'enfance pour Gilberte et toutes ses promenades du côté de Tansonville. La mémoire involontaire est un effet ponctuel et arbitraire de l'essence; et dans la visée de sa restitution, plutôt que de décomposer ses plis, le Narrateur écrit pour les historiciser.

Cette analyse éclaire par ailleurs le procédé qui a successivement dépouillé Bergotte de son pouvoir au profit des Swann : le désir du Narrateur s'est étayé métonymiquement. De la

¹³⁸ Le Narrateur le dit lui-même : « Ma tendresse pour Albertine, ma jalousie tenaient on l'a vu, à l'irradiation par association d'idées de certains noyaux d'impressions douces ou douloureuses, au souvenir de M^{lle} Vinteuil à Montjouvain, aux doux baisers du soir qu'Albertine me donnait dans le cou. » (VII, p. 2089) S'il nomme ici quelques grandes associations, d'idées et d'impressions, on ne doute pas que cette irradiation se soit propagée jusqu'en ces détails un peu plus anodins, des « taches de rousseur [...] des joues de M^{lle} Vinteuil » et du « visage semé de taches roses » de Gilberte, par exemple.

même manière que les taches de rousseur de M^{lle} Vinteuil sont apparues sur les joues de Gilberte, que celle-ci a été rehaussée du prestige de Bergotte et que la Vierge a érotisé les aubépines, le désir glisse encore, désignant à la place de Gilberte son univers. Le Narrateur l'énonce d'ailleurs lui-même, très distinctement :

Je m'éloignais, emportant pour toujours, comme premier type d'un bonheur inaccessible aux enfants de mon espèce de par des lois naturelles impossibles à transgresser, l'image d'une petite fille rousse, à la peau semée de taches roses, qui tenait une bêche et qui riait en laissant filer sur moi de longs regards sournois et inexpressifs. Et déjà le charme dont son nom avait encensé cette place sous les épines roses où il avait été entendu ensemble par elle et par moi, allait gagner, enduire, embaumer tout ce qui l'approchait, ses grands-parents que les miens avaient eu l'ineffable bonheur de connaître, la sublime profession d'agent de change, le douloureux quartier des Champs-Élysées qu'elle habitait à Paris. (I, p. 119-120)

Voyons justement comment une chapelle d'aubépines parvient plus tard, fleurs et parfum, à se transporter dans la demeure des Swann. Observant leur jardinet, le Narrateur explique :

À ces plaisirs de nature (qu'avivait la suppression de l'habitude, et même la faim), la perspective émotionnante de déjeuner chez M^{me} Swann se mêlait, elle ne les diminuait pas, mais les dominait les asservissait, en faisait des accessoires mondains ; de sorte que si, à cette heure où d'ordinaire je ne les percevais pas, il me semblait découvrir le beau temps, le froid, la lumière hivernale, c'était comme une sorte de préface aux œufs à la crème, comme une patine, un rose et frais glacis ajouté au revêtement de cette chapelle mystérieuse qu'était la demeure de M^{me} Swann et au cœur de laquelle il y avait au contraire tant de chaleur, de parfums et de fleurs. À midi et demi, je me décidais enfin à entrer dans cette maison qui, comme un gros soulier de Noël, me semblait devoir m'apporter de surnaturels plaisirs. (II, p. 419)

Des chapelles d'aubépines à la chapelle mystérieuse, de métonymie en métonymie, se forme l'architecture compliquée du désir du Narrateur. Dans cette chapelle mystérieuse, le temps qu'il fait annonce les œufs à la crème; tranquillement, les enjeux de la nature sont transmutés en accessoires mondains, de sorte que bientôt, le Narrateur pourra tout naturellement retrouver, dans un « manteau à pèlerine » (II, p. 430), la quintessence de l'art. On retrouve ensuite l'épine rose, comparée plus tôt aux biscuits et au fromage à la crème rose (I, p. 117), dans le rose et frais glacis de l'hiver. Enfin, comme pour la « parure de fête – de ces seules vraies fêtes que sont les fêtes religieuses » (I, p. 117) – de l'épine rose, l'univers des Swann a quelque chose du mystère d'un de ces jours de fête que sont « un anniversaire, le Nouvel An [...], un de ces jours qui ne sont pas pareils aux autres » (I, p. 331).

2.5 La métonymie à dénouement métaphorique

Si le glissement métonymique du désir a permis de repérer successivement les étapes de la construction de la métaphore des chapelles d'aubépines, on ne peut s'empêcher de constater que si la métaphore arrive à son terme, à sa limite, la métonymie se poursuit :

Ainsi passa près de moi ce nom de Gilberte [...] imprégnant, irisant la zone d'air pur qu'il avait traversée – et qu'il isolait – du mystère de la vie de celle qu'il désignait pour les êtres heureux qui vivaient, qui voyageaient avec elle ; déployant sous l'épinier rose, à hauteur de mon épaule, la quintessence de leur familiarité, pour moi si douloureuse, avec elle, avec l'inconnu de sa vie où je n'entrerais pas. (I, p. 119)

La scène fantasmée du souper chez les Swann se répercute ici, traçant cette fois l'ineffable et ineffaçable sillon du désir pour l'univers des Swann, qui connaîtra son paroxysme dans ce chapitre magnifique et éminemment métaphorique qu'est « Autour de M^{me} Swann ». Ainsi, si la métaphore des chapelles d'aubépines se boucle, elle nourrit encore la métonymie, forme une essence où le désir est de fleur rose, de chapelle et de nourriture. Ces métonymies du désir du Narrateur s'ajoutent à son univers mental tel de nouveaux gisements, qui, si leurs conditions de fixations sont évoquées, seront exploités, réélaborés, afin de former une nouvelle métaphore. L'inlassable parcours métonymique du désir, partant de la mère, s'enrichit et se ramifie d'objet en objet, ponctuant son parcours de métaphores comme autant de formes privilégiées données à son désir.

Genette soutient avec raison que la métaphore proustienne

n'est pas un ornement, mais l'instrument nécessaire à une restitution, par le style, de la vision des essences, parce qu'elle est l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire, qui seule permet, en rapprochant deux sensations séparées dans le temps de dégager leur *essence commune* par le *miracle d'une analogie*¹³⁹.

Cette expérience psychologique nous situe, il me semble, dans le domaine du sujet de l'expérience qui, engagé plus tard dans l'écriture, assume son savoir. À cet égard, la métaphore à fondement métonymique constitue l'épreuve stylistique inverse de cette autre épreuve, du monde celle-là, dominée par la métonymie à dénouement métaphorique. On peut

¹³⁹Gérard Genette, « Proust palimpseste », *op. cit.*, p. 40. En italique dans le texte.

donc dire que, tout comme le style du sujet de l'écriture est dominé par la métaphore à fondement métonymique, le rapport au monde du sujet de l'expérience est dominé par la métonymie à dénouement métaphorique. Ce n'est qu'un renversement, mais qui a le mérite d'éclairer une certaine dimension du récit proustien. La phrase proustienne, tout comme son récit, est bel et bien le produit de ces deux mouvements qui la composent.

2.6 La cité des Fleurs

Ces métonymies qui constituent les essences proustiennes ne sont pas que la marque du désir du Narrateur, elles relèvent aussi d'autres phénomènes, telles ses croyances. Prenons un exemple : l'épisode commence lorsque, le Narrateur étant déjà en proie à toute une rêverie mimologique, son père lui annonce qu'ils iront « passer les vacances de Pâques à Florence et à Venise ». Aussitôt, le Narrateur explique que, « n'ayant pas la place de faire entrer dans le nom de Florence les éléments qui composent d'habitude les villes, [il fut] contraint à faire sortir une cité surnaturelle de la fécondation, par certains parfums printaniers, de ce [qu'il croyait] être, en son essence, le génie de Giotto. » (I, p. 314) Giotto est à Florence ce que le Titien est à Venise : « je me répétais [...] que Venise était "l'école de Giorgione, la demeure du Titien" » (I, p. 315). On se rappelle sans doute que le Narrateur se fait une idée de « Venise d'après un dessin du Titien » (I, p. 41) offert par sa grand-mère. Justement, le Narrateur dit que son exaltation par rapport à ces villes avait « pour motif un désir de jouissance artistique » (I, p. 315). Cet horizon maternel se concrétise encore lorsqu'on constate combien l'intérêt du Narrateur pour ces villes se manifeste selon la règle d'or de son désir. Le Narrateur dit en effet, à propos de ces cités, que « le désir qu'elles excitaient en [lui] gardait quelque chose d'aussi profondément individuel que si ç'avait été un amour, un amour pour une personne » (I, p. 315). Florence est ensuite décrite comme étant « inaccessible » (I, p. 315), tandis que Venise est « indicible » (I, p. 316).

On sait comment ce voyage annulé mènera le Narrateur aux Champs-Élysées, où il rencontrera à nouveau Gilberte, à partir de quoi s'épanouira leur amour avant que le désir

trop accaparant du jeune homme ne fâche son amie¹⁴⁰. La peine d'amour du Narrateur sera l'occasion d'une désillusion :

Le soir tombait, je m'arrêtai devant une colonne de théâtre où était affichée la représentation que la Berma donnait pour le 1^{er} janvier. [...] j'eus la sensation et le pressentiment que le jour de l'an n'était pas un jour différent des autres, qu'il n'était pas le premier d'un monde nouveau où j'aurais pu, avec une chance encore intacte, refaire la connaissance de Gilberte comme au temps de la Création [...] J'avais beau dédier celle-ci [la nouvelle amitié] à Gilberte, et comme on superpose une religion aux lois aveugles de la nature essayer d'imprimer au jour de l'an l'idée particulière que je m'étais faite de lui, c'était en vain ; je sentais qu'il ne savait pas qu'on l'appelât le jour de l'an, qu'il finissait dans le crépuscule d'une façon qui ne m'était pas nouvelle : dans le vent doux qui soufflait autour de la colonne d'affiches, j'avais reconnu, j'avais senti reparaître la matière éternelle et commune, l'humidité familière, l'ignorante fluidité des anciens jours. (II, p. 389-390)

Cette croyance survit pourtant :

De même, un soir du 1^{er} janvier, à la tombée de la nuit, devant une colonne d'affiches, j'avais découvert l'illusion qu'il y a à croire que certains jours de fête diffèrent essentiellement des autres. Et pourtant je ne pouvais pas empêcher que le souvenir du temps pendant lequel j'avais cru passer à Florence la semaine sainte ne continuât à faire d'elle comme l'atmosphère de la cité des Fleurs, à donner à la fois au jour de Pâques quelque chose de florentin, et à Florence quelque chose de pascal. (III, p. 855)

On note évidemment la métonymie qui organise les couples Florence-pascal et Pâques-florentin. Pour évidente qu'elle apparaisse, elle en cache toutefois une seconde beaucoup plus subtile. On doit d'abord se demander pourquoi Venise est complètement absente de cette croyance et pourquoi Florence continue, elle, à être liée à la semaine sainte. On se souvient que la haie agreste de Tansonville avait formé une architecture religieuse parce que le Narrateur en avait comme imprégné les aubépines en les apercevant sur l'autel de l'église de son village. Les aubépines lui semblaient pour cela la « décoration digne de ce qui était à la fois une réjouissance populaire et une solennité mystique. » (I, p. 96) Si la colonne d'affiche lui révèle qu'il est illusoire de croire que les jours de fête religieuse diffèrent des autres, elle n'annule pas pour autant ce pli qui lia les aubépines à ces journées de célébration.

¹⁴⁰ C'est comme elle le dit elle-même, alors qu'ils évoquent, bien des années plus tard, le temps des Champs-Élysées : « Oui, mais là vous m'aimiez trop, je sentais une inquisition sur tout ce que je faisais. » (VI, p. 2126)

Florence est justement, dans l'imaginaire du Narrateur, la cité des Fleurs, tandis que Venise a une « atmosphère marine » (I, p. 316). En liant les aubépines aux jours de fêtes religieuses, le Narrateur a opéré un glissement métonymique qui, plus tard, alors même que les aubépines et les jours de fête se sont étayés sur bien d'autres objets, est resté à sa place dans le temps, et prête son concours, sans que le Narrateur l'énonce distinctement, à l'évocation de la cité des Fleurs. C'est ce glissement métonymique de jadis, à l'église de Combray et où le Narrateur a lié les aubépines aux jours de fêtes religieuses, qui fait que la semaine sainte embaume encore de « l'atmosphère de la cité des Fleurs » (III, p. 855), tandis que Venise, avec son « atmosphère marine » (I, p. 316), ne survit pas au naufrage de la désillusion. La logique métonymique des origamis semble ainsi au principe aussi bien des amours du Narrateur que de ses croyances.

2.7 La métaphore comme première expérience du monde

Au terme de Combray II, le Narrateur, comme brusquement distingué du héros, pose un regard rétrospectif sur les jours récemment ressuscités par la madeleine, et explique : « Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs. » (I, p. 151-152) C'est que la fleur, pour le Narrateur, n'est pas une idée abstraite désignant l'ensemble des végétaux à pétales; tout comme le rose, la cathédrale, le clocher, etc., la Fleur est l'*œuvre* des plis successifs qui, à travers quelques spécimens du terroir combraysien, par exemple le lilas, l'aubépine et l'églantine, ont marqué d'une sensation exquise ou douloureuse le corps du Narrateur. Les « choses [...], sitôt qu'elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d'immatériel, de même nature que toutes nos préoccupations ou nos sensations de ce temps-là, et se mêlent indissolublement à elles. » (I, p. 2276) Ce sont ces « sillons » – qui évoquent assez le pli –, tel « le petit sillon que la vue d'une aubépine ou d'une église a creusé en nous » (I, p. 2281), qui marquent les choses d'une impression singulière et les extirpent de l'univers générique pour les élever à la dignité de représentants privilégiés de sensations. Trace remarquable et repérable que le sujet retrouve

ensuite par leur concours. L'impression est pour ainsi dire « engainée¹⁴¹ » dans l'objet, qui acquiert par là une nouvelle signification, qui n'est que pour le sujet.

Cette « foi qui crée » fait d'ailleurs du rapport que le sujet entretient avec le monde le produit d'une création. Le monde selon Proust est une série d'origamis, que l'on compose obscurément au fil de nos impressions et de nos réflexions. Cette découverte ne concerne pas seulement le Narrateur, mais tout un chacun. Cette « phénoménologie » est l'affaire de tout le monde. Il faut déchiffrer péniblement ce qui fait la singularité de notre expérience, et qui se raconte dans ces origamis que nous avons confectionnés tout au long de notre vie, dans l'inlassable métonymie à dénouement métaphorique de notre existence.

La foi qu'évoque le Narrateur et qui se tarit appartient vraisemblablement au temps de l'enfance, à cet « âge où on croit encore qu'on crée ce qu'on nomme » (I, p. 80). Adulte, il n'est plus possible de créer le monde; il est figé dans la forme obscure de nos premières métaphores, construites métonymiquement. Cette double dynamique de la réalité est précisément celle de la voix proustienne. Alors que l'enfant recueille en lui le monde, pliant ensemble choses et gens selon ses impressions et formant pour lui-même toute une réalité sensible, l'adulte, quant à lui, ne sait, lorsqu'il retrouve tel objet privilégié, que le regarder à travers le prisme de ces impressions. Et il reste parfaitement indifférent devant ceux des objets qu'il ne reconnaît pas. Cette dualité se répercute dans le rapport du Narrateur à la métaphore et à la métonymie. L'enfant va, comme l'étude de la métaphore des chapelles d'aubépines l'a montré, de la métonymie à la métaphore, tandis que l'adulte, ainsi que la madeleine nous le donne à voir, procède à rebours, de la métaphore à la métonymie.

En ce sens, « le côté de Méséglise avec ses lilas, ses aubépines, ses bleuets, ses coquelicots, ses pommiers, le côté de Guermantes avec sa rivière à têtards, ses nymphéas et ses boutons d'or » (I, p. 152) ont constitué pour le Narrateur le terroir sensible (et signifiant), sur lequel et à partir duquel s'est étayé son rapport au monde. Comme on a déjà pu observer la primauté du lien à la mère, ce rapport du Narrateur aux bleuets, aux pommiers, aux

¹⁴¹ Ainsi que l'écrit Proust: « [...] comme toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seul nous pourrions connaître [...] » (VII, p. 2281)

boutons d'or expose la logique profonde de son désir. Il n'y a jamais de première fois. C'est mû par son désir que le Narrateur a fait leur rencontre, déposant nécessairement en eux une part radicalement subjective. Ainsi explique-t-il que les affects acquis du côté de Méséglise et du côté de Guermantes,

en restant présents en celles de mes impressions d'aujourd'hui auxquelles ils peuvent se relier, [...] leur donnent des assises, de la profondeur, une dimension de plus qu'aux autres. Ils leur ajoutent aussi un charme, une signification qui n'est que pour moi. Quand par les soirs d'été le ciel harmonieux gronde comme une bête fauve et que chacun boude l'orage, c'est au côté de Méséglise que je dois de rester seul en extase à respirer, à travers le bruit de la pluie qui tombe, l'odeur d'invisibles et persistants lilas. (I, p. 152-153)

Ce passage me semble cristalliser les fragments précieux du savoir de Combray II. Il explicite d'abord, en soulignant que les choses ont une dimension qui n'est que pour nous, la subjectivité irréductible qui compose le rapport au monde de chaque être. Ce savoir est bel et bien celui du *Temps retrouvé*, puisque cette dimension n'est autre que le plan des essences. C'est en même temps ce qui permettra au Narrateur de dire, en parlant de son ambition artistique, que « ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. » (VII, p. 2280-2281) On trouve ensuite, selon la métonymie du désir et des sensations qu'on a déjà étudiées, que le bruit de la pluie est indissociable de l'odeur des lilas. Les sensations se sont liées et composent maintenant une métaphore; l'odeur des lilas est convoquée lorsque le bruit de la pluie se fait entendre. En effet, les adjectifs « invisibles » et « persistants » explicitent la dimension poétique de la scène, qui consiste en l'absence concrète des lilas. Que l'orage gronde et, induit par la constellation sensible du Narrateur, le bruit de la pluie, plutôt que de relever l'odeur de la terre, ranime la mémoire et déploie le vieux pli d'autrefois pour embaumer l'air des persistants lilas de son enfance. Si cette métaphore, qui condense par une contorsion secrète l'odeur des lilas dans le bruit des gouttes de pluie de l'orage reconnaît explicitement sa dette au côté de Méséglise, elle témoigne encore implicitement du noyau qui a chargé métonymiquement sa

fixation, la mère. On retrouve en effet dans l'attitude du Narrateur par rapport à l'orage, celle de sa grand-mère¹⁴².

2.8 Le royaume des nymphes

La célèbre métaphore filée, au début du *Côté de Guermantes*, où le Narrateur compare sur près de cinq pages l'Opéra au royaume des nymphes, me semble l'occasion d'observer l'amour naissant du jeune homme pour la duchesse en train de se symboliser et que le Narrateur nous restitue sous forme de métaphore où se distingue clairement la métonymie à dénouement métaphorique. L'épisode à l'opéra, selon Genette, est « comme accroché à ce mot de *baignoire* (lui-même métaphore d'usage) qui, par son double sens, met en communication directe les deux univers, et dont le simple énoncé par un contrôleur déclenche à l'instant toute la métamorphose¹⁴³ ». Comme le dit le Narrateur : « le couloir qu'on lui désigna [à un aristocrate] après avoir prononcé le mot de baignoire, et dans lequel il s'engagea, était humide et lézardé et semblait conduire à des grottes marines, au royaume mythologique des nymphes des eaux. » (III, p. 775)

La métonymie relevée par Genette est sans aucun doute celle qui lance la thématique aquatique, qui fait apparaître le couloir « humide et lézardé » et provoque la déflagration métonymique. Mais pourquoi ce royaume mythologique des nymphes des eaux, et quel rapport avec la baignoire? Le Narrateur est très clair : « Je n'avais devant moi qu'un monsieur en habit qui s'éloignait ; mais je faisais jouer auprès de lui, comme avec un réflecteur maladroit, et sans réussir à l'appliquer exactement sur lui, l'idée qu'il était le prince de Saxe et allait voir la duchesse de Guermantes. » (III, p. 775) L'homme qui s'engage dans le couloir est un ami des Guermantes. Ce n'est donc pas vers n'importe quel lieu aquatique qu'il s'avance, mais vers les tréfonds des eaux, où vivent les nymphes. Le côté de

¹⁴² « Mais ma grand-mère, elle, par tous les temps, même quand la pluie faisait rage [...], on la voyait dans le jardin vide et fouetté par l'averse, relevant ses mèches désordonnées et grises pour que son front s'imbibât mieux de la salubrité du vent et de la pluie. Elle disait : "Enfin, on respire !" » (I, p. 19)

¹⁴³ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *op. cit.*, p. 54.

Guermantes, comme chacun le sait, est « l'idéal du paysage de rivière » (I, p. 114). On peut parler ici de condensation, puisqu'on ne doute pas qu'à l'évocation du côté de Guermantes, infailliblement, le Narrateur voit toujours le même paysage aquatique, « avec sa rivière à têtards, ses nymphéas et ses boutons d'or » (I, p. 152). On trouve là cette seconde métonymie, dans le pli de laquelle l'Opéra s'est transformé en royaume des nymphes. Par un jeu sonore et étymologique, les nymphéas se métamorphosent en nymphes. De cette manière, et sur ces deux métonymies, l'excitation du Narrateur déferle et ennoie le monde dans sa rêverie : « les grands sentiments promènent avec eux leur univers¹⁴⁴ ».

La métaphore du royaume des nymphes se déploie dans toute son ampleur lorsque le Narrateur s'assoit à sa place et observe les baignoires et « les *blanches déités* qui habit[ent] ces sombres séjours » (Je souligne. III, p. 776). Les fantastiques créatures, séduites par « les *rumeurs mélodieuses* » (Je souligne. III, p. 777) des actes de la pièce, sont attirées vers la surface et se détachent tranquillement des parois obscures de l'abîme. On retrouve Gilberte et M^{lle} Vinteuil, convoquées chacune dans ces plis qui ont donné les chapelles d'aubépines. L'attention du Narrateur se tourne bientôt vers la baignoire de la princesse de Guermantes. On assiste alors, dans ce qui constitue l'un des plus grands actes de symbolisation du Narrateur, au bourgeonnement de l'abysse :

Comme une grande déesse qui préside de loin aux jeux des divinités inférieures, la princesse était restée volontairement un peu au fond sur un canapé *latéral*, rouge comme un rocher de corail, à côté d'une large réverbération vitreuse qui était probablement une *glace* et faisait penser à quelque section qu'un rayon aurait pratiquée, *perpendiculaire*¹⁴⁵, obscure et liquide, dans le cristal ébloui des eaux. À la fois *plume* et *corolle*, ainsi que certaines floraisons marines, une grande *fleur blanche*, *duvetée comme une aile*, descendait du front de la princesse le long d'une de ses *joues* dont elle suivait l'inflexion avec une souplesse *coquette*, amoureuse et vivante, et semblait l'enfermer à demi comme un *œuf rose* dans la douceur d'un nid d'alcyon. Sur la chevelure de la princesse, et s'abaissant jusqu'à ses sourcils, puis reprise plus bas à la hauteur de sa gorge, s'étendait une résille faite de ces coquillages blancs qu'on pêche dans certaines mers australes et qui étaient mêlés à des perles, mosaïque marine à peine sortie des vagues qui par moment se trouvait plongée dans l'ombre au fond de laquelle, même alors, une présence humaine était révélée par la motilité éclatante des yeux de la princesse. La

¹⁴⁴ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2015, [1942], p. 26.

¹⁴⁵ La glace et l'oblique (dans la perpendiculaire), encore, viennent ensemble. Le désir est essentiellement dévié, déviant, désignant un ailleurs.

beauté qui mettait celle-ci bien au-dessus des autres filles fabuleuses de la pénombre n'était pas tout entière matériellement et inclusivement inscrite dans sa nuque, dans ses épaules, dans ses bras, dans sa taille. Mais la *ligne délicieuse et inachevée* de celle-ci était l'exact point de départ, l'amorce inévitable de *lignes invisibles* en lesquelles l'œil ne pouvait s'empêcher de les prolonger, merveilleuses, engendrées autour de la femme comme le spectre d'une figure idéale projetée sur les ténèbres. (Je souligne. III, p. 777)

Il est des choses au fond des eaux qu'on est surpris de ne trouver que sur la princesse, notamment le corail et les coquillages blancs. Le premier, d'ailleurs, n'est adjoint à la scène que par comparaison. Quelque chose de la princesse capte le désir du Narrateur, qui y associe ensuite d'autres représentants du désirable. De la même manière qu'aucune baignoire ne vaut le premier bain de mer, aucune nymphe n'est plus précieuse que celle qui se vêt des trésors de maman :

[...] comme, au temps de mes premiers bains de mer, pour me donner du plaisir à plonger, ce que je détestais parce que cela me coupait la respiration, elle [maman] remettait en cachette à mon guide baigneur de merveilleuses boîtes en coquillages et des branches de corail que je croyais trouver moi-même au fond des eaux. (II, p. 400)

Étrangement moins rares que le corail et les coquillages, les plumes, mais aussi tout ce qui est relatif aux oiseaux, tels le duvet, les ailes, l'œuf, etc., habillent les nymphes. On pense évidemment à la plage de Balbec où le Narrateur voit s'amorcer, dans la vision d'un groupe de jeunes filles sur la plage et qui lui semblent composer une bande de mouettes, son second amour :

Je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, qu'aurait pu l'être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage, – les retardataires rattrapant les autres en voletant – une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d'oiseaux. (II, p. 621)

Cette bande de mouettes évoque à son tour des oiseaux se poursuivant « en sautant, faisant voler leurs larges manches comme des ailes et gloussant et piaillant comme des oiseaux amoureux » (I, p. 134). On découvre ainsi, dans la bande des mouettes, ce que le Narrateur a placé dans le Temps, à savoir le saphisme de M^{lle} Vinteuil et de son amie. Il y a donc apparemment, évoqués au fond de l'abîme, non seulement l'énigme du saphisme et du désir maternel, mais dans les premiers remous de l'amour du Narrateur pour la duchesse, ses amours plus anciennes pour Gilberte et Albertine. Le désir qui se manifeste d'abord pour la

princesse de Guermantes apparaît ainsi au garçon en une floraison « à la fois plume et corolle ». L'acuité de cette image est absolument éblouissante et révèle, en une métaphore, l'émoi obscur du jeune homme devant la loge des Guermantes.

La grande fleur blanche descend avec une souplesse coquette, sur la joue de la princesse, qu'elle semble enfermer à demi comme un œuf rose. La fleur blanche nous reconduit aux aubépines et à l'érotique des jeunes filles; on se souvient qu'elles ont, en effet, le « regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive » (I, p. 96). Le paysage des bains de mer n'exclut pas non plus les aubépines, puisque le Narrateur les y avait, en quelque sorte, retrouvées, à Balbec : « Je leur demandai des nouvelles des fleurs, ces fleurs de l'aubépine pareilles à de gaies jeunes filles étourdies, coquettes et pieuses. » (II, p. 721) En parant la princesse d'aubépines, le Narrateur étaye sur elle son désir de jadis pour Gilberte et Odette. Cette dernière, bien qu'on puisse la retrouver dans cette coquetterie qu'on l'a souvent vue affecter¹⁴⁶, l'est bien plus encore dans cet « œuf rose », jadis « œufs à la crème, comme une patine, un rose et frais glacis [...] » (II, p. 419), et dont on sait qu'il s'étaye sur la mère¹⁴⁷. Du fond de l'abîme, saisi dans le parcours d'une fleur sur le corps de la déesse des nymphes, se repère ainsi, en ses différents plis « sensibles », le désir du Narrateur.

Enfin, la silhouette de la princesse, avec ses « lignes invisibles » qui se prolongent en une « figure idéale », découpe la belle géographie d'un pays de rivières qu'on ne connaît que trop bien; le désir du Narrateur pour le côté de Guermantes, en effet, ne lui est « apparu que comme le terme plutôt idéal que réel de son propre "côté", une sorte d'expression géographique abstraite comme la ligne de l'équateur, comme le pôle, comme l'orient. » (I,

¹⁴⁶ Dans l'allée des Acacias où il espère voir M^{me} Swann, le Narrateur parle de la frondaison légère des acacias, de leur « coupe coquette » et de leur nom féminin qui faisait battre son cœur d'un « désir mondain » (I, p. 335). Puis, concernant M^{me} Swann elle-même : « Tandis que dans sa démarche nonchalante elle laissait flotter son manteau, je jetais sur elle des regards d'admiration auxquels elle répondait coquettement par un long sourire. » (II, p. 430)

¹⁴⁷ Dont voici la série : Le visage tendu comme une hostie (I, p. 21), le baiser sur la joue (I, p. 31), la joue nourricière (II, p. 530) (sans doute, l'hostie, mangeable, nous indique que la joue était nourricière dès Combray I), la nourriture rose, de teinte mangeable dont le fromage à la crème rose (I, p. 117), l'œuf à la crème et le rose et frais glacis (II, p. 419). La série se termine en quelque sorte avec la princesse, alors que la nourriture rose, mangeable, est finalement replacée sur la joue.

p. 113) D'ailleurs, vers la fin de l'épisode, ce qu'il demande à la princesse et à la duchesse de Guermantes, c'est de lui rendre « le charme des après-midi d'été où [il s'était] promené du côté de Guermantes » (III, p. 789).

Voilà en quelque sorte, comment le royaume des nymphes constitue une métonymie à dénouement métaphorique. Une différence majeure l'oppose toutefois à la métaphore des chapelles d'aubépines : alors que celle-ci connaissait son objet de désir, celle-là l'ignore. Autrement dit, dans la première, l'objet de désir concret fait fleurir, sur le plan sensible, l'image apte à le représenter, tandis que dans la seconde, un remous de désir travaille à l'assomption sensible de l'objet capable de concilier ses différents courants. La métaphore du royaume des nymphes est un acte de métaphorisation travaillant à l'élection de l'objet « adéquat ». Cet acte métaphorique, on le voit, est le théâtre tout à fait singulier du désir lui-même. Ce que Proust nous montre, c'est qu'on ne tombe pas amoureux simplement comme cela, mais qu'il y a une logique du désir qui fonctionne, quoiqu'obscurément, sur le principe de la métaphore et de la métonymie, et qui est précisément ce que doit restituer l'artiste.

Une dernière scène emporte ensuite tout ce travail loin de la princesse, lorsque la duchesse de Guermantes reconnaît le Narrateur :

[...] je ne souffrais pas qu'elle se trouvât, par la place qu'elle occupait dans la baignoire, regarder les madrépores anonymes et collectifs du public de l'orchestre, car je sentais heureusement mon être dissous au milieu d'eux, quand, au moment où en vertu des lois de la réfraction vint sans doute se peindre dans le courant impassible des deux yeux bleus la forme confuse du protozoaire dépourvu d'existence individuelle que j'étais, je vis une clarté les illuminer : la duchesse, de déesse devenue femme et me semblant tout d'un coup mille fois plus belle, leva vers moi la main gantée de blanc qu'elle tenait appuyée sur le rebord de la loge, l'agita en signe d'amitié, mes regards se sentirent croisés par l'incandescence involontaire et les feux des yeux de la princesse, laquelle les avait fait entrer à son insu en conflagration rien qu'en les bougeant pour chercher à voir à qui sa cousine venait de dire bonjour, et celle-ci, qui m'avait reconnu, fit pleuvoir sur moi l'averse étincelante et céleste de son sourire. (III, p. 790)

À la fin de cet acte où se joue le désir du Narrateur à l'Opéra, la duchesse, en le distinguant des autres protozoaires, le reconnaît, pour ainsi dire, à sa place et le fonde à habiter son désir. C'est parce que la duchesse le reconnaît comme sujet qu'il peut assumer son désir. Elle est donc celle sur qui s'échoue tout naturellement le formidable travail de la métaphore du royaume des nymphes. On retrouve ainsi, dans l'abysse où se prépare l'amour du Narrateur

pour Oriane, les plis qui contiennent le raidillon de Tansonville, puis la bande des mouettes et les oiseaux que sont M^{lle} Vinteuil et son amie.

Cette représentation du désir n'est rendue possible que par l'écriture, qui interprète et réorganise ce qui a été obscurément vécu par le Narrateur pour en rendre la vérité. On trouve déjà peut-être, dans l'amour naissant du Narrateur pour Oriane et inscrit anachroniquement, l'énigme de Gomorrhe. Le Narrateur n'a pu lui-même comprendre sa propre émotion au théâtre que plus tard, lorsqu'un savoir acquis par un amour subséquent le lui a révélé dans le Temps.

2.9 Au-delà du principe de l'inceste

Si le Narrateur retrouve bien sa mère dans ses amours subséquentes, et si ce désir de répétition s'est organisé depuis le souhait incestueux qui se raconte dans Combray I, ces amours sont-elles pour autant incestueuses? J'ai montré que les amours du Narrateur sont des métaphores du premier amour, pour sa mère. S'il y a bien une filiation incestueuse dans ces amours et dans le principe de la métaphore dont la recherche lui a été enseignée par sa grand-mère, on doit pourtant remarquer que la métaphore constitue précisément, chez Proust, l'au-delà du principe de l'inceste. Le style proustien s'est élaboré à partir du désir d'inceste, mais le dépasse par le détour de la symbolisation, qui est un *acte* éminemment *subjectif*: « on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. » (VII, p. 2398)

L'au-delà du principe de l'inceste relève de cette double dynamique – symbolisation et subjectivation –, selon laquelle le style proustien ne peut être que celui d'un incestueux qui, travaillant son trauma, le sublime en une révélation de laquelle émerge un style et le désir d'écrire. La *Recherche* est au-delà du principe de l'inceste précisément parce que refusant de s'y abîmer, le Narrateur a subverti cette force de mort en un acte d'interprétation. Il ne peut d'ailleurs y avoir d'art incestueux, puisque l'inceste, par essence, est mortifère, étouffe le désir en la satisfaction immédiate d'une fusion avec son objet. L'inceste est la réalisation triomphante de la pulsion de mort qui court-circuite le parcours du désir et annule le sujet. En escamotant le circuit pulsionnel, c'est le sujet qui s'escamote. Il en va autrement dans la

Recherche où l'art, s'il s'étaye sur le désir de la mère, n'en compose pas moins un fulgurant détour de vie.

Le psychanalyste Marc-Léopold Lévy rappelle qu'au temps de l'inceste, « à ce temps de la mère [...] correspond un état de la langue où "il y a du rapport sexuel", une place pour chaque chose et chaque chose à sa place. Mais nulle métaphore et surtout pas de métonymie.¹⁴⁸ » La *Recherche* est précisément le produit de ces deux tropes. Elle est en son essence le glissement interminable de l'écriture produisant le livre, métaphore de l'inceste. Bien que l'acte artistique puisse être le lieu d'une jouissance où la pulsion de mort se donne à voir dans toute la violence de son excès, l'art reste, par essence, une sublimation, c'est-à-dire une satisfaction de la pulsion par voie détournée. C'est l'un de ses paradoxes. La métaphore proustienne, d'essence maternelle, a ainsi fonction de métaphore paternelle, celle-ci se définissant comme symbolisation du désir de la mère au sens objectif et subjectif.

2.10 L'objet épiphanique

À *la recherche du temps perdu* est jalonné par une série d'objets qui frappent ponctuellement le Narrateur d'un ressenti obscur et puissant, posant pour lui la quête d'une énigme sensible. Ces objets, afin de les distinguer des autres et parce qu'ils ont un pouvoir de révélation, Anne Élane Cliche les appelle « objets épiphaniques¹⁴⁹ ». La série des objets épiphaniques est restreinte, et chacun correspond à l'un des cinq sens, autant dire à une sensation :

1. Une madeleine trempée dans une tasse de thé – goûter.
2. L'odeur de renfermé dans les lavabos publics des Champs Élysées – sentir.
3. Les trois arbres d'Hudimesnil – voir.

¹⁴⁸ Marc-Léopold Lévy, *Critique de la jouissance comme une*, Paris, érès, coll. « Point hors ligne », 2003, p. 113.

¹⁴⁹ Anne Élane Cliche, « Marcel Proust, le temps de la mémoire », cours donné au baccalauréat, Département d'études littéraires, semestre d'hiver 2016.

4. Bouton de la bottine – se pencher.
5. Les pavés inégaux dans la cour des Guermantes – trébucher.
6. Le bruit d'une cuillère contre une assiette – entendre.
7. L'empesé et la raideur d'une serviette – toucher.
8. Le bruit d'une conduite d'eau – entendre.
9. La reliure rouge de *François le Champi* dans la bibliothèque des Guermantes – voir.

La plupart de ces objets ont ceci en commun qu'ils convoquent et provoquent une apparition – une réminiscence – où une sensation, induite par le même objet ou par un autre dont ils sont aptes à reproduire certaines qualités, est éprouvée à la fois au passé et au présent, introduisant le sujet à l'expérience de l'extra-temporalité, ou du temps retrouvé comme l'appelle Proust. Ces rencontres s'accompagnent toujours d'une intense émotion, allant de la félicité¹⁵⁰ aux larmes¹⁵¹, et « capable de rendre les vicissitudes de la vie et même la mort, indifférentes ». L'objet épiphanique, on le remarque, est un objet sensation. Sensation olfactive, gustative, scopique, auditive ou gestuelle. L'objet épiphanique produit une vérité qui s'éprouve d'abord physiquement.

Je propose d'aborder l'objet épiphanique à partir de celui qui est associé aux « intermittences du cœur » – titre auquel pensait initialement Proust pour son œuvre. On se souvient de cette première nuit du Narrateur à Balbec, lors de laquelle il a « envie de mourir » parce qu'il se sent menacé par les ennemis qui l'entourent. Sa grand-mère le rejoint néanmoins et le console. Elle entreprend ensuite de le déshabiller :

Elle trouvait un tel plaisir dans toute peine qui m'en épargnait une, et, dans un moment d'immobilité et de calme pour mes membres fatigués quelque chose de si délicieux, que quand, ayant vu qu'elle voulait m'aider à me coucher et me déchausser, je fis le geste de l'en empêcher et de commencer à me déshabiller moi-même, elle arrêta d'un regard suppliant mes mains qui touchaient aux premiers boutons de ma veste et de mes bottines. (II, p. 531)

¹⁵⁰ La madeleine : « Un plaisir délicieux m'avait envahi » (I, p. 44).

¹⁵¹ *François le Champi* : « [...] avec une émotion qui allait jusqu'à me faire pleurer [...] » (VII, p. 2275). Ces larmes sont tout de même dans l'horizon d'une joie et d'une retrouvaille.

Bien des années plus tard, le Narrateur retourne à Balbec, mais seul. Sa grand-mère est décédée depuis plus d'un an, et cela sans qu'il en ait beaucoup souffert :

Dès la première nuit, comme je souffrais d'une crise de fatigue cardiaque, tâchant de dompter ma souffrance, je me baissai avec lenteur et prudence pour me déchausser. Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. L'être qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identiques, dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi (le contenant qui est plus que le contenu et me l'apportait). Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée, le visage de ma grand-mère, non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand-mère véritable dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante. [...] et ainsi, dans un désir fou de me précipiter dans ses bras, ce n'était qu'à l'instant – plus d'une année après son enterrement, à cause de cet anachronisme qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments – que je venais d'apprendre qu'elle était morte. (IV, p. 1326-1327)

Les deux scènes forment un palimpseste, la seconde s'écrivant sur la première. Presque tous les objets épiphoniques de la *Recherche* nous sont donnés deux fois et dévoilent, avant que les derniers ne révèlent le temps perdu, que la vérité des choses et des êtres se trouve dans le Temps. Ce n'est qu'en touchant le bouton de sa bottine que le Narrateur apprend ce qu'il a véritablement vécu jadis.

L'objet épiphonique produit une résurrection et révèle les intermittences du cœur, à savoir que nous ne sommes pas perpétuellement en possession de « nos joies passées [et de] toutes nos douleurs » (IV, p. 1327). Cet amour que le Narrateur retrouve pour sa grand-mère est celui d'un « moi » ancien qui n'avait d'autre désir que d'embrasser la reconfortante joue de sa grand-mère. C'est lui que retrouve le sujet des années plus tard et, avec lui, son besoin impérieux d'elle. La malade des derniers temps est ainsi remplacée par cette autre grand-mère, qu'il a ardemment aimée et qui ne s'est épargné aucune peine pour le bien-être de son petit-fils.

Ce « moi » du premier soir à Balbec a ainsi été enfermé non seulement dans le geste du Narrateur pour rejoindre le bouton, mais aussi dans le décor, l'humeur du Narrateur, etc. Ce qu'il finira par apprendre, c'est que « si le cadre de sensations où elles sont conservées est

ressaisi, elles ont à leur tour ce même pouvoir d'expulser tout ce qui leur est incompatible, d'installer seul en nous, le moi qui les vécut. » (IV, p. 1327) En ressaisissant le cadre de sensation où un moi est conservé, l'objet épiphanique met ainsi, par le « miracle d'une analogie » (VII, p. 2266), en présence deux « moi » séparés dans le temps pour provoquer l'émergence du « vrai moi » : « l'homme affranchi de l'ordre du temps. » (VII, p. 2267)

L'épiphanie de l'épisode intitulé les « intermittences du cœur », comme les autres épiphanies, donne lieu chez le Narrateur à trois notions fondamentales : l'analogie dans le temps, le « moi » proustien, et enfin le « temps incorporé ». L'analogie dans le temps est ce qu'il y a de plus évident concernant l'objet épiphanique. Les intermittences du cœur l'exposent d'ailleurs très bien. Elle se définit comme cette identité de sensation entre deux moments séparés dans le temps et qui, les juxtaposant, fait coexister deux temps en un seul moment.

2.11 Je suis mort bien des fois

La notion de « moi » proustien est celle qui permet de comprendre pourquoi certains objets mettant en rapport par une identité de sensation deux temps distincts provoquent le temps retrouvé de la mémoire involontaire tandis que d'autres ne font que stimuler le souvenir. Pour Proust, le sujet est constitué par une succession de moi qui meurent au sein même du sujet :

Si l'idée de la mort, dans ce temps-là, m'avait ainsi assombri l'amour, depuis longtemps déjà le souvenir de l'amour m'aidait à ne pas craindre la mort. Car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois. (VII, p. 2393)

Ces moi alternent, de sorte qu'une sensation, en concernant un moi distinct d'un autre et qui n'a pourtant avec lui qu'un écart sensible (d'heure ou de lieu à l'intérieur d'une même journée), peut réanimer les souvenirs et les sensations de ce moi particulier, en laissant tout à fait obscurs ceux du moi qui lui est comme étranger, quoiqu'attendant. Entre deux moments d'une promenade du côté de Guermantes et dans l'appréhension du soir et de la séparation

qui s'annonce, le jeune garçon pénètre dans une « zone de tristesse » qui fait dire au Narrateur :

Les désirs qui tout à l'heure m'entouraient, d'aller à Guermantes, de voyager, d'être heureux, j'étais maintenant tellement en dehors d'eux que leur accomplissement ne m'eût fait aucun plaisir. Comme j'aurais donné tout cela pour pouvoir pleurer toute la nuit dans les bras de maman ! Je frissonnais, je ne détachais pas mes yeux angoissés du visage de ma mère, qui n'apparaîtrait pas ce soir dans la chambre où je me voyais déjà par la pensée, j'aurais voulu mourir. Et cet état durerait jusqu'au lendemain, quand les rayons du matin, appuyant, comme le jardinier, leurs barreaux au mur revêtu de capucines qui grimpaient jusqu'à ma fenêtre, je sauterais à bas du lit pour descendre vite au jardin, sans plus me rappeler que le soir ramènerait jamais l'heure de quitter ma mère. Et de la sorte c'est du côté de Guermantes que j'ai appris à distinguer ces états qui se succèdent en moi, pendant certaines périodes, et vont jusqu'à se partager chaque journée, l'un revenant chasser l'autre, avec la ponctualité de la fièvre ; contigus, mais si extérieurs l'un à l'autre, si dépourvus de moyens de communication entre eux, que je ne puis plus comprendre, plus même me représenter, dans l'un, ce que j'ai désiré, ou redouté, ou accompli dans l'autre. (I, p. 150-151)

On comprend qu'en retrouvant le moi du soir, le Narrateur se souviendrait d'un Combray tout à fait différent de celui que lui donne la retrouvaille avec cet autre moi des promenades du côté de Guermantes ou de Tansonville. Ces moi qui alternent à l'intérieur même de la journée s'éprouvent comme des existences discontinues que quelque chose pourtant relie, inscrit en soi comme une mémoire oubliée.

Cette alternance des moi semble régir la logique combraysienne opposant Combray I et Combray II. On doit en effet reconnaître que ces deux chapitres, bien plus que la mémoire, concernent deux moi, ayant chacun son rapport sensible au monde. La *Recherche*, en divisant de la sorte Combray, a en cela respecté l'identité profonde de deux moi, ayant chacun son réseau mémoriel et ses propres enjeux affectifs. Le Narrateur explique en effet que l'individualité lui semble composer « comme une suite de moi juxtaposés, mais distincts qui mourraient les uns après les autres ou même alterneraient entre eux comme ceux qui, à Combray, prenaient pour moi la place l'un de l'autre quand venait le soir. » (VII, p. 2317)

Cette épreuve de la mort procurée par la succession des moi est fondamentale pour l'expérience du temps perdu. Il faut en effet que le moi soit radicalement perdu pour être ressuscité. Le temps retrouvé est essentiellement résurrection d'un moi oublié. Le Narrateur explique justement que

si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet ; il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le Paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus. (VII, p. 2265)

Cet oubli s'éclaire encore de son rapport à l'intelligence. Longtemps avant la révélation du *Temps retrouvé*, le sujet de l'écriture profite du paradoxe narratif pour nous distiller une goutte de son savoir :

[...] la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre ou dans l'odeur d'une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence, n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui quand toutes nos larmes semblent taries, sait nous faire pleurer encore. (II, p. 511-512)

Voilà pourquoi tous les objets épiphoniques sont des objets parfaitement banals; c'est qu'eux seuls sont dédaignés par l'intelligence, qui ne contracte ainsi aucun lien entre l'objet et les événements subséquents. Ces objets sont d'autant plus voués à l'oubli. Le moi qui y est enfermé y est ainsi bien isolé, en sûreté, disposé à être ressuscité longtemps après sa mort¹⁵². C'est d'ailleurs pourquoi la série des grandes révélations de l'art n'est pas à classer parmi celle des objets épiphoniques. Le spectacle des clochers de Martinville tournoyant avec celui de Vieuxvicq, de la seconde représentation de *Phèdre* par la Berma, des tableaux d'Elstir, l'écoute du septuor de Vinteuil, sont accompagnés d'une grande émotion; mais ces objets n'ont rien de banal et ne subissent pas le procès de l'oubli. Ils ne peuvent donc receler le temps perdu. La grande émotion que ressent le Narrateur lors de ces rencontres est celle, en définitive, que l'on ressent devant une manifestation de l'art.

¹⁵² Le passé retrouvé n'est pas une pâle copie du passé, il est ce passé. L'épiphanie du bruit de la conduite d'eau insiste bien sur ce point : « Ce n'était d'ailleurs pas seulement un écho, un double d'une sensation passée que venait de me faire éprouver le bruit de la conduite d'eau, mais cette sensation elle-même. Dans ce cas-là comme dans tous les précédents, la sensation commune avait cherché à recréer autour d'elle le lieu ancien, cependant que le lieu actuel qui en tenait la place s'opposait de toute la résistance de sa masse à cette immigration [...] Toujours, dans ces résurrections-là, le lieu lointain engendré autour de la sensation commune s'était accouplé un instant comme un lutteur au lieu actuel. » (VII, p. 2268)

Il ne s'agit jamais, avec les objets épiphoniques, de retrouver la mémoire – comme cela arrive très souvent au contact d'objets particulier. Le manteau de Fortuny¹⁵³ (VI, p. 2092-2093) et le buisson d'aubépines défleuries¹⁵⁴, et cela même si une sensation restituée les souvenirs et les sentiments d'alors, ne provoquent aucune épiphonie précisément parce que le moi qui leur est associé n'est pas resté à sa place, n'est plus en eux. Le manteau de Fortuny est l'occasion d'une réminiscence : « J'avais tout reconnu, et un instant le manteau oublié m'ayant rendu pour le regarder avec les yeux et le cœur de celui qui allait ce soir-là partir à Versailles avec Albertine, je fus envahi pendant quelques instants par un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie¹⁵⁵. » (VI, p. 2093) La réminiscence que suscite le manteau de Fortuny est celle d'un moi perdu, d'où le fait que ce manteau suscite la nostalgie. L'être qui au contraire retrouve le moi perdu ne souffre d'aucune nostalgie, puisque le passé est pour lui actuel. Les objets qui suscitent la nostalgie, relativement communs, sont ceux par lesquels le Narrateur se souvient d'un ancien moi, mort.

¹⁵³ « Enfin, avant de quitter le tableau mes yeux revinrent à la rive où fourmillent les scènes de la vie vénitienne de l'époque [...] quand tout à coup je sentis au cœur comme une légère morsure. Sur le dos d'un des personnages de la Calza, [...] je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine avait pour venir avec moi en voiture découverte à Versailles, le soir où j'étais loin de me douter qu'une quinzaine d'heures me séparaient à peine du moment où elle partirait de chez moi. Toujours prête à tout, quand je lui avais demandé de partir, [...] elle avait jeté sur ses épaules un manteau de Fortuny qu'elle avait emporté avec elle le lendemain et que je n'avais jamais revu depuis dans mes souvenirs. Or c'était dans ce tableau de Carpaccio que le fils génial de Venise l'avait pris, c'est des épaules de ce compagnon de Calza qu'il l'avait détaché pour le jeter sur celle de tant de Parisiennes [...] J'avais tout reconnu, et un instant le manteau oublié m'ayant rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui qui allait ce soir-là partir de Versailles avec Albertine, je fus envahi pendant quelques instants par un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie. » (VI, p. 2092-2093)

¹⁵⁴ « Tout d'un coup dans le petit chemin creux, je m'arrêtai touché au cœur par un doux souvenir d'enfance : je venais de reconnaître, aux feuilles découpées et brillantes qui s'avançaient sur le seuil, un buisson d'aubépines défleuries, hélas, depuis la fin du printemps. Autour de moi flottait une atmosphère d'anciens mois de Marie, d'après-midi du dimanche, de croyances, d'erreurs oubliées. J'aurais voulu la saisir. Je m'arrêtai une seconde et Andrée, avec une divination charmante, me laissa causer un instant avec les feuilles de l'arbuste. Je leur demandai des nouvelles des fleurs, ces fleurs de l'aubépine pareilles à de gaies jeunes filles étourdies, coquettes et pieuses. » (II, p. 720-721)

¹⁵⁵ Cette mélancolie nous convainc en effet de la différence du manteau de Fortuny avec l'objet épiphonique, qui est totalement étranger à ce sentiment. Bien au contraire, l'objet épiphonique est tout entier félicité, car extra-temporel : « Cela expliquait que mes inquiétudes au sujet de ma mort eussent cessé au moment où j'avais reconnu, inconsciemment, le goût de la petite madeleine, puisqu'à ce moment-là l'être que j'avais été était un être extra-temporel, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l'avenir. » (VII, p. 2266)

2.12 Le temps incorporé

Le temps incorporé, même s'il a été appréhendé bien des fois, est définitivement révélé au Narrateur par ce dernier objet épiphanique de la *Recherche* qu'est la reliure rouge de *François le Champi*, qu'il retrouve dans la bibliothèque du duc de Guermantes. En l'apercevant, il retrouve le soir de Combray, et avec lui le tintement qui marque l'arrivée de Swann et les pas de ses parents le raccompagnant : « C'est donc que ce tintement y était toujours [en moi], et aussi, entre lui et l'instant présent tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais pas que je portais. » (VII, p. 2400) Cette scène nous apprend qu'il n'y a, pour le Narrateur, rigoureusement parlant pas d'effacement des traces, des impressions. Le sujet transporte en lui-même tout son passé, tous les temps; la discontinuité est de l'ordre de l'éprouvé – mais l'épiphanie révèle la persévérance et l'unité du sujet dont un fragment sensible pourra toujours être ressuscité. La déflagration de la mémoire involontaire que provoque l'objet épiphanique, en plus de révéler, par son extra-temporalité, la dimension atemporelle du sujet, lui révèle qu'il est, de tout temps, multi-temporel, c'est-à-dire, un monstre dans le Temps. Cette découverte, la dernière de la *Recherche*, le Narrateur en fait sa « notion du temps incorporé » (VII, p. 2400), laquelle motive la toute dernière phrase de l'œuvre :

Aussi, si elle [la force] m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps. (VII, p. 2401)

L'épiphanie du temps perdu révèle au Narrateur qu'il n'y a de discontinuité que de la sensation. Le sujet proustien transporte en lui chaque instant, chaque scène, même les plus anodines. À défaut de pouvoir les garder à la conscience, il les conserve dans la mémoire du corps. Il suffit que le cadre de sensation de tel instant soit retrouvé pour que, monstre dans le Temps, le sujet le retrouve. Le sujet proustien, restreint dans l'espace, touche en cela à des temps séparés par une distance considérable, entre lesquels les jours, les mois et les années sont venus se placer.

En prenant conscience de la place des hommes dans le Temps, le Narrateur comprend que sa vie est un seul et même mouvement, sans discontinuité aucune :

J'éprouvais un sentiment de fatigue profonde à sentir que tout ce temps si long non seulement avait sans une interruption été vécu, pensé, secrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, que j'étais juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer avec moi. (VII, p. 2401)

Ce temps secrété par lui sans interruption nous conforte à reconnaître dans ce soir de Combray l'événement initial de sa vie sur lequel les différents épisodes se sont étayés, puisque, comme le Narrateur le dit, ces sanglots n'ont jamais cessé : « La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne me savais pas avoir. » (VII, p. 2401) Ce soir de Combray est le point de repère et d'organisation de sa vie; lieu limite de la mémoire, sans précédent et sans au-delà, parce qu'il est le commencement.

Le Temps prend aussi corps avec la *Recherche* dans la matérialité de ses trois mille pages. La *Recherche* est, d'entre tous, indissociable du temps de la lecture, puisqu'elle nous confronte indubitablement à la réalité du temps :

Tous les souvenirs qui composaient la première mademoiselle Swann étaient, en effet, retranchés de la Gilberte actuelle, retenus bien loin par les forces d'attraction d'un autre univers, autour d'une phrase de Bergotte avec laquelle ils faisaient corps et baignés d'un parfum d'aubépine. (VII, p. 2358)

Ce passage, comme tant d'autres qui ressassent le passé, nous rappelle, non pas que le temps passe, mais qu'il a passé. Dans ces jours, ces semaines, ces mois qu'il nous a fallu pour traverser le corps de l'œuvre, pour passer du petit garçon rêveur à l'écrivain, les aubépines de Méséglise et la rêverie sur Bergotte sont restées bien à leur place, dans cette texture éminemment singulière qui n'appartient qu'au côté de Méséglise. Leur évocation ranime nos souvenirs, nous procurant la sensation du souvenir, de la douce retrouvaille avec un autre temps, où les clochers sont encore pleins des « égouttements gommeux de soleil » (I, p. 60). La longueur de l'œuvre elle-même prend ainsi en charge la réalité du temps et de la mémoire. Si je travaille *À la recherche du temps perdu* dans l'édition Quarto, c'est justement, comme le

disait Anne Élaïne Cliche, « pour en éprouver le poids qui est aussi celui du temps qu'il faut pour le lire.¹⁵⁶ »

2.13 Mémoire et métonymie

Si l'objet épiphanique produit la rencontre avec les essences, il doit lui-même être pris et compris en tant qu'essence. Il n'y a en fait peut-être aucune différence entre, par exemple, les aboiements des chiens et le geste de toucher le bouton de la bottine; ils composent tous deux une essence, un origami obscur. Mais si certaines conditions sont réunies, notamment si le passé concerné est celui d'un moi mort et oublié, et que le cadre de sensation qui le renferme est retrouvé, alors l'essence se révèle de manière tout à fait différente. Si, dans le cas des aboiements des chiens, le sujet retrouve une métonymie qui convoque naturellement la métaphore à laquelle elle est liée, c'est au phénomène inverse que l'objet épiphanique initie le sujet : la métaphore étant retrouvée dans son intégrité *fondamentale*¹⁵⁷, elle déplie tous ses plis, provoquant le phénomène de la mémoire, qui est en fin de compte assimilable, chez Proust, à la métonymie.

¹⁵⁶ Anne Élaïne Cliche, « Marcel Proust, le temps de la mémoire », Cours au baccalauréat, département d'études littéraires, semestre d'hiver 2016.

¹⁵⁷ Il y a un seuil, en effet, et qu'on ne peut espérer délimiter, à partir duquel le « cadre de sensation » est suffisamment ressaisi pour provoquer une identité de sensation dans le temps. Le cadre n'a pas à être retrouvé dans son intégralité; l'objet qui inscrit la sensation est même remplaçable. Un autre peut la retrouver à sa place. C'est d'ailleurs pourquoi l'analogie entre le bruit d'une « cuiller contre une assiette » et le « bruit du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue du train » (VII, p. 2263), donne lieu à toute une série d'« erreurs » de la part du Narrateur : « bruit [...] de la cuiller » (VII, p. 2263), « bruit de la fourchette » (VII, p. 2266), « bruit du couteau » (VII, p. 2269). Ces lapsus ne sont-ils pas la forme privilégiée par laquelle le Narrateur insiste sur l'indifférence de l'objet? La révélation de l'ustensile polymorphe me semble tenir en ceci, que la vérité n'est pas dans l'objet, mais dans la sensation qui est tout entière inscrite dans le circuit pulsionnel. C'est la sensation qu'il s'agit de retrouver, et elle ne l'est parfois, comme la scène de la bottine le laisse penser, que parce que le geste s'accompagne du même décor et du même état d'esprit, en l'occurrence un état de fatigue et de détresse qui appelle la consolation : « J'étais brisé par la fatigue, j'avais la fièvre » (II, p. 529), dit le Narrateur à son premier séjour, tandis qu'à sa seconde visite il est accablé d'une « crise de fatigue cardiaque » (IV, p. 1326). A cet égard, il ne s'agit peut-être pas seulement, pour que soit provoqué le temps perdu, que retentissent à nouveau les aboiements, mais qu'un certain seuil du cadre de sensation soit retrouvé de sorte à provoquer une identité dans le temps.

Les intermittences du cœur éclairent la dimension dont Genette parlait à propos de la madeleine, à savoir que l'édifice du souvenir est de l'ordre de la métonymie. Frappé par une identité de sensation dans le Temps, le Narrateur ne retrouve pas seulement son amour d'alors pour sa grand-mère, mais aussi d'autres scènes, d'autres moments :

Je me rappelais comme une heure avant le moment où ma grand-mère s'était penchée ainsi, dans sa robe de chambre, vers mes bottines ; errant dans la rue étouffante de chaleur, devant le pâtissier, j'avais cru que je ne pourrais jamais, dans le besoin que j'avais de l'embrasser, attendre l'heure qu'il me fallait encore passer sans elle. Et maintenant que ce même besoin renaissait, je savais que je pouvais attendre des heures après des heures, qu'elle ne serait plus jamais auprès de moi, je ne faisais que de le découvrir parce que 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. (IV, p. 1328)

De la même manière que Combray sort, ville et jardins, de sa tasse de thé, toucher le bouton de sa bottine évoque au Narrateur la rue étouffante de Balbec, le pâtissier, en fin de compte, tout ce qui est lié métonymiquement à la scène du déshabillage. Les objets épiphaniques sont des métaphores à déploiement métonymique. Cette métonymie, le « temps incorporé » nous l'apprend, est sans solution de continuité. Dès lors, en recréant le cadre de sensation de la première nuit à Balbec, le Narrateur ne fait pas que retrouver cette nuit lointaine, mais aussi toutes celles qui l'en séparent et tous les moi qui s'y rattachent. La vie n'est en son essence qu'une seule et même métonymie, ininterrompue. Et de la sorte, lorsque le Narrateur retrouve dans la bibliothèque du duc de Guermantes le petit livre à reliure rouge, c'est toute sa vie qu'il retrouve.

On peut s'imaginer l'expérience du temps perdu comme l'aperception, par le Narrateur, du vaste territoire de son passé où, dans la distance, les pays sont colorés par sa croyance mimologique¹⁵⁸, où Combray se divise encore en deux côtés incommunicables et où Balbec

¹⁵⁸ Cette rêverie colore en effet les noms : « Les mots nous présentent des choses une petite image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l'exemple de ce qu'est un établi, un oiseau, une fourmilière, choses conçues comme pareilles à toutes celles de même sorte. Mais les noms présentent des personnes – et des villes qu'ils nous habitent à croire individuelles, uniques comme des personnes – une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément » (I, p. 312) Voir entre autres Gérard Genette, « L'âge des noms », dans *Mimologiques, Voyage en Cratylye*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 315-328.

est battue par la tempête. L'expérience du temps retrouvé induite par l'objet épiphanique met le Narrateur en communion avec tous les moi qu'il a été et qui conservent, en autant de petits pans de mémoire, les croyances, les amours et les ambitions d'alors, de sorte que, dans cet instant d'épiphanie, c'est tous les jalons de son désir, tous les glissements métonymiques que le Narrateur retrouve en images¹⁵⁹.

Si la vie est structurée par cette métonymie ininterrompue, elle appelle un acte de symbolisation lui-même ininterrompu, qui travaille à l'émergence d'une métaphore. Celle du livre, évidemment, mais constituée de sorte que dans la chaîne des signifiants se dégage un sens dont l'œuvre est le corps. Le sens de la *Recherche* est l'inceste lui-même. Cet indicible qu'on ne peut espérer dire, qui est rigoureusement inépuisable, est précisément ce que parvient à isoler la *Recherche*. Le chapitre *Sodome et Gomorrhe* – nœud de l'énigme – était d'ailleurs destiné à s'accroître indéfiniment¹⁶⁰. Aucune métaphore ne parvient à représenter l'inceste du Narrateur; l'essentiel de la madeleine étant précisément d'ouvrir sur la métonymie du souvenir et de l'écriture. Ce n'est qu'ainsi qu'elle peut devenir la métaphore de l'inceste. La madeleine nous enseigne que l'inceste proustien se manifeste dans un mouvement de relance perpétuelle; une métaphore représente le sujet de l'inceste pour une

¹⁵⁹ Le statut de ces images n'est pas seulement visuel, mais concerne aussi bien, comme le montre la série des objets épiphaniques, tous les sens du corps : « On le voit, ce qui lui est donné à la fois, c'est non seulement l'assurance de sa vocation, l'affirmation de ses dons, mais l'essence même de la littérature qu'il a touchée, éprouvée à l'état pur, en éprouvant la transformation du temps en un espace imaginaire (l'espace propre aux images), en cette absence mouvante, sans événements qui la dissimulent, sans présence qui l'obstrue, en ce vide toujours en devenir : ce lointain et cette distance qui constituent le milieu et principe des métamorphoses et de ce que Proust appelle métaphores, là où il ne s'agit plus de faire de la psychologie, mais où au contraire il n'y a plus d'intériorité, car tout ce qui est intérieur s'y déploie au dehors, y prend la forme d'une image. Oui, en ce temps, tout devient image, et l'essence de l'image est d'être toute au dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et plus mystérieuse que la pensée du for intérieur ; sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible ; irrévélee et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes. » Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁶⁰ « Ce qui est le plus particulier à Proust, c'est que dans la partie de son œuvre inachevée, il laisse apparaître, manifesté avec le plus d'ampleur, la forme de composition qui lui est typique et qui consiste à avoir prévu dès le début la fin de son roman, tout en faisant évoluer sans cesse et parfois très loin du projet initial le texte intermédiaire, au gré de reconstructions structurelles, de circonstances personnelles et éditoriales. Ainsi, parti à la recherche du temps perdu et ayant, dès le départ, les yeux fixés sur le temps retrouvé, il ne cessait cependant d'arpenter en tous sens, comme s'il voulait les explorer à fond, ou comme s'il ne pouvait s'en échapper, les plaines de Sodome et Gomorrhe. » Jean Milly, *op. cit.*, p. 30.

autre métaphore. La madeleine, métaphore du sexe maternel, ne vient ainsi jamais à sa place, mais glisse dans la métonymie de l'existence.

2.14 Une vie à écrire

Le temps perdu, le temps à l'état pur, est indissociable des essences. L'expérience du temps retrouvé, comme l'explique le Narrateur, dans la communion d'une sensation à la fois présente et passée, crée un être extra-temporel : « un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. » (VII, p. 2266) Seul cet être, continue le Narrateur, a « le pouvoir de [lui] faire *retrouver les jours anciens*, le Temps Perdu » (Je souligne. VII, p. 2266). La distinction entre le souvenir et la création d'un être extra-temporel, nous apprend qu'il existe un rapport sensible au monde, dépouillé des filtres de l'habitude, de l'intelligence abstraite et du raisonnement.

Au cœur de l'épiphanie, le Narrateur énonce ce qui, pour lui, compose la réalité :

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. (VII, p. 2280)

Ce qui fait le caractère proustien de la réalité, c'est qu'elle est le produit d'un « certain rapport », non seulement « entre ces sensations », mais entre « ces souvenirs qui nous entourent simultanément ». La réalité, à qui sait la voir, est dans le Temps. Les rapports que le sujet pose entre ses sensations se font dans le Temps; c'est bien ce qu'on a observé avec les chapelles d'aubépines, où une première aperception des aubépines sur l'autel de l'église du village a permis de former quelques jours plus tard toute une suite de chapelles. La réalité proustienne, en fin de compte, est fondamentalement composée de souvenirs s'étayant continuellement dans la minute présente. La métonymie est ainsi aussi bien celle des choses dans l'espace que dans le temps. La vie est le produit d'un « rapport unique que l'écrivain

doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. » (VII, p. 2280)

L'écrivain doit retrouver ce rapport unique. L'écriture est l'ouverture d'un espace où la fiction révèle la réalité. Plus encore, l'écriture est une révélation dans le Temps, comme le dévoilent les multiples apparitions de M^{lle} Vinteuil dans l'écriture. Ce que l'existence n'avait pu mettre en rapport dans le Temps, l'écriture le fera et, ce faisant, le révélera. La phrase a d'ailleurs pour fonction d'« enchaîner à jamais ». Elle est ainsi à la fois ce qui capte et libère. Elle capte le temps en mouvement dans une métaphore filée que seule l'œuvre dévoilera. Le Narrateur est décidé à trouver le moyen de fixer sa découverte. Aussi conclut-il, « ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art? » (VII, p. 2271). La loi de l'œuvre, dont on a montré qu'elle est héritée en partie de la grand-mère bien avant l'enseignement d'Elstir et l'expérience du temps par le Narrateur, s'énonce ainsi :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. (VII, p. 2280)

Après la révélation du temps perdu et de son rapport nécessaire avec l'art, une seconde révélation, concernant cette fois le temps perdu par la procrastination et l'impuissance, frappe le Narrateur :

Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse dans la douleur emmagasinée par moi, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même. (VII, p. 2287)

La dernière révélation permet de rejoindre le paradoxe narratif de la *Recherche*. C'est ce paradoxe qui fait que la découverte du temps perdu est déjà répercutée dans l'œuvre, puisqu'on découvre, arrivé au terme de la *Recherche*, que chaque moment nous a été donné deux fois : inceste sublimé en une voix dans le Temps et jusque-là inouï que Proust appelle *Je*.

CONCLUSION

Arrivé au terme de ce travail, on voit que l'inceste se caractérise par une dynamique singulière du manque fondée sur le désir de la « mère ». Cette dynamique dont j'ai montré les rouages métonymiques produit une révélation de l'inceste, un savoir du trauma qui a lancé le sujet dans la quête d'une interprétation. L'inceste se repère dans la dynamique du manque qui est au principe aussi bien de l'écriture que de l'art selon Proust. L'érotique du Narrateur a permis d'en voir le premier versant; chaque lecteur de la *Recherche* s'étonne en effet lorsqu'il constate que le Narrateur ne désire pas ce qui lui manque, mais le manque lui-même. Alors sans doute y voit-on une répétition de la souffrance, qui s'organise en une compulsion de répétition. Mais cette situation, presque générique, hormis le génie avec lequel Proust la met en scène, n'est pas le plus intéressant. Il faut en effet remarquer son paradoxe : si l'objet reste inaccessible, alors il y a désir, mais dans la plus vive des angoisses; au contraire, si l'objet devient accessible, c'est-à-dire se laisse capter, le désir s'éteint. Le désir n'est possible qu'à la conjonction de son échec, de telle sorte que le désir du Narrateur se définit de l'impossible rencontre et de la relance du désir. Sans doute, cette dynamique est-elle mortifère. Là se situe l'intérêt de l'histoire qui raconte comment le Narrateur arrive à sublimer cette force de mort pour produire un récit et une écriture où se relance continuellement la vie, produisant une œuvre qu'on peut dire triomphale. Cet acte de retournement est par essence artistique, voire messianique, puisqu'il ouvre un espace inédit au sein même de l'impossible.

L'autre versant de cette dynamique du manque propre à l'inceste se reconnaît à sa fascination pour l'énigme. Celle qu'aucun signifiant ne saurait résoudre. Énoncée et pourtant jamais tout à fait dite. On retrouve là cette dynamique du manque, rigoureusement mortifère, mais figée dans la tension d'une écriture qui est aussi bien saisie que relance de son objet. Comment Proust parvient-il à cette tension qui met en échec le paradoxe – le traverse – et, pourrait-on dire, atteint son objet de ne pas l'atteindre?

Le principe de l'inceste, qu'on retrouve aussi bien dans l'art que dans l'écriture de la *Recherche*, est précisément que pour un sujet – ici le Narrateur –, une métaphore représente

la Chose¹⁶¹ pour une autre métaphore. C'est cette révélation que j'ai relevée à quelques reprises au cours de ce mémoire : un objet du quotidien des Swann représente le sujet pour un autre objet du quotidien des Swann, une énigme représente le sujet amoureux d'Albertine pour une autre énigme, un amour représente le sujet de l'inceste pour un autre amour, une métonymie à dénouement métaphorique représente l'œuvre pour une autre métonymie à dénouement métaphorique. Chaque fois, c'est l'inceste, l'interdit, qui meut l'écriture dans la quête toujours reportée de son objet pourtant rencontré.

Proust énonce le désir d'inceste précisément en le maintenant en fuite, en mouvement, dans l'assomption perpétuelle de l'œuvre dont l'essence est d'être morcelée¹⁶², jamais tout à fait terminée¹⁶³ – à commencer lorsque terminée¹⁶⁴. L'inceste est mobilisé et déporté en pleine métonymie. La découverte de la métonymie est à cet égard de même envergure que celle de la métaphore. C'est elle qui subvertit définitivement la force de mort de l'inceste, en sublime la charge procrastinatrice en un parcours d'écriture. Cette révélation est celle que raconte la madeleine.

La métaphore y apparaît en effet comme une conséquence de la métonymie, qui est la véritable force subversive contre l'inceste. On doit se rappeler, en effet, comme le fait remarquer Genette, que la relation métaphorique n'est que « la clé d'un mystère qui s'est tout

¹⁶¹ Sur la Chose (la Mère en tant que perdue), voir Jacques Lacan, *Séminaire VII, op. cit.* « [...] c'est cet objet, *das Ding*, en tant qu'Autre absolu du sujet, qu'il s'agit de retrouver. On le retrouve tout au plus comme regret. Ce n'est pas lui que l'on retrouve, mais ses coordonnées de plaisir. » (*Ibid*, p. 65) Cet objet, dit encore Lacan, « puisqu'il s'agit de le retrouver, nous le qualifions d'objet perdu. Mais cet objet n'a en somme jamais été perdu, quoi qu'il s'agisse essentiellement de le retrouver. » (*Ibid*, p. 72) Le ressort de la fiction de l'inceste se situe au niveau de *das Ding*.

¹⁶² Pour Luc Fraisse, la fragmentation prévient la « formation de morceaux trop autonomes ». D'où « ce dernier paradoxe, l'un des plus profonds de la composition proustienne : *l'extrême fragmentation est le secret du style fondu* ». Luc Fraisse, *op.cit.*, p. 306.

¹⁶³ Jean Milly insiste en effet sur le fait qu'on ne peut « prendre la dernière dactylographie corrigée par Proust pour la version définitive voulue par lui : elle ne peut être dite "définitive" qu'en jouant sur les mots, parce qu'elle a été figée par la mort; elle n'est en réalité qu'une étape d'un processus interrompu. » Jean Milly, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁴ « La possibilité, simultanée et contradictoire, qu'a le langage de désigner le monde en s'oblitérant, et d'oblitérer le monde en se désignant, n'est pas dépassable. » Doubrovsky trouve dans cette nature radicale du langage un écho avec la poétique narrative proustienne. Proust, en effet, « après avoir fait son œuvre, s'arrange pour qu'elle devienne une œuvre à faire. » Serge Doubrovsky, *op. cit.*, p. 142.

entier joué sans elle.¹⁶⁵ » La métaphore est un effet d'après-coup de la métonymie. C'est bien ce qu'on découvre dès Combray II, où la métonymie à dénouement métaphorique domine le récit et l'écriture. Si le savoir contenu dans la madeleine ne se révèle que parce que le sujet éprouve son parcours, la métaphore qu'il découvre chemin faisant est pourtant la clé de l'affaire. Conséquence de la métonymie, révélée par le circuit de la métonymie, mais révélatrice à son tour. C'est en effet ce que Proust dévoile avec l'épisode de la madeleine, par la *place* qu'il lui donne dans la *Recherche*. Cette place déplacée subvertit aussi bien la primauté de la métonymie, que le sens du récit : si la métaphore n'était révélée que par le parcours de la métonymie, à rebours, la métonymie n'est révélée que d'être enfermée dans la métaphore. L'écriture proustienne est ainsi aussi bien métonymie à dénouement métaphorique, que métaphore à déploiement métonymique. Ces deux mouvements de l'œuvre sont indissociables et font de l'origine de l'expérience une donnée inaccessible, à jamais reportée dans l'écriture. L'écriture proustienne est tout entière arrimée à la tension de ce double mouvement, qui saisit son objet en l'emportant déjà au-delà.

L'inceste est encore au principe de l'écriture proustienne d'une manière étonnante. Dès l'ouverture de la *Recherche*, le désir maternel apparaît douloureux pour le Narrateur. Se refusant à la passivité devant l'expression de ce désir mortifère (on se souvient en effet du lexique le thématissant), l'enfant désobéit à ses parents pour attendre sa mère dans le couloir. Spectateur désespéré de la jouissance maternelle l'assignant au manque, il interviendra pour que soit reconnu son impérieux besoin de sa mère et aura gain de cause. La situation initiale se figera d'ailleurs en son renversement. Désormais, c'est elle, la mère, qui sera contrainte de le voir jouir. Cette dynamique est celle d'un invincible désir de répétition; le sillon de la profanation inscrit en effet une trace ineffable sur laquelle le Narrateur reviendra.

Le cycle des profanations coïncide ainsi avec celui de la culpabilité. On pourrait croire que si le Narrateur ne peut, contre son cœur, s'empêcher de profaner sa mère, c'est précisément parce que cette violence fut capable de subvertir la Loi en lui permettant finalement de dormir avec sa mère. La Loi n'est pourtant levée que le temps de ce soir-là. C'est bien plutôt la reconnaissance de sa condition par l'Autre qui constitue la jouissance du

¹⁶⁵ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *op.cit.*, p. 56.

cycle de la profanation. Le Narrateur passe pour ainsi dire, à cet instant, au-delà du principe de l'inceste. Dès Combray II, c'est en effet la métaphore qui prime – par le principe de la métonymie dont elle est la conséquence « naturelle ». Le Narrateur accède ainsi à cet au-delà par la profanation. C'est du moins ce que raconte Combray I pris comme récit fantasmatique du premier temps de la vie.

Les premières pulsations du désir du Narrateur sont indissociables de cette trace inaugurale de laquelle elles émergent, lancinantes mais salvatrices. Le désir devient donc profanation et la profanation culpabilité. Si le désir proustien restera toujours lié au thème de la profanation, le Narrateur saura subvertir, une fois de plus, cette force de mort, afin de créer à partir d'elle un inédit. Toujours très perspicace, Doubrovsky écrit :

Proust, si prompt à dépister les attentats de tous les personnages contre le verbe, à cataloguer les déformations qu'ils lui font subir, dissimule par là sa propre transgression fondamentale, la violence fondatrice qui l'institue comme écrivain. On connaît la remarque célèbre de Paul Souday à la parution de *Swann* : « Les incorrections pullulent. » Paul Souday avait raison. L'écrivain original, c'est-à-dire, pour la modernité, l'écrivain tout court, par définition *écrit mal*, puisqu'il n'écrit pas « comme les autres ». C'est patent, de Balzac à Proust.¹⁶⁶

La profanation maternelle se répercute ainsi en la profanation de la langue maternelle. La mère est encore, à cet égard, le lieu d'organisation de l'écriture proustienne. Mais c'est l'inceste qui est au principe de cette profanation, et incidemment du « style » proustien.

L'écriture proustienne est ainsi un acte : l'innommable provoque une métonymie – première pulsation de vie – qui produit à partir d'elle une métaphore – du sens –, qui révèle à rebours cet innommable. Cette dynamique est en elle-même renoncement à l'origine. Si, comme on l'a vu dans ce mémoire, le désir de la mère, en tant que premier lieu d'organisation de la métonymie, inscrit une trace sur laquelle le Narrateur revient continuellement, on remarque aussi qu'elle n'est véritablement retrouvée que par un détour de symbolisation. L'origine historique est réfutée au profit d'une fiction en perpétuel devenir où la mère, nécessairement, est réinventée : « Le roman est ce qui rapproche mais aussi

¹⁶⁶ Serge Doubrovsky, *op. cit.*, p. 132-133.

sépare de la mère.¹⁶⁷ » Proust n'a d'ailleurs pu se résoudre à commencer son œuvre qu'après le décès de sa mère. La *Recherche* peut se comprendre à cet égard comme un deuil accompli. Peut-être fallait-il que la mère, premier et dernier objet d'amour, disparaisse, afin qu'un désir enfin insuffisamment comblé abrège le cycle de la procrastination et lance le circuit de l'écriture. On mesure alors peut-être tout le propos qu'adresse M^{me} de Sévigné à sa fille, M^{me} de Grignan, lorsqu'elle découvre en effet que leur éloignement a ouvert un nouvel espace – celui de l'écriture : « Je trouve, en écrivant ceci, que rien n'est moins tendre que ce que je dis ; comment ? j'aime à vous écrire ! c'est donc signe que j'aime votre absence, ma fille ; voilà qui est épouvantable.¹⁶⁸ »

C'est, quoi qu'il en soit, sur cette tension permanente, de la métaphore et de la métonymie, dans leur mouvement l'une vers l'autre, que se situe la réalité proustienne, qui est réalité d'écriture. Pour le sujet proustien, le monde est un perpétuel acte de métaphorisation. Une joie n'est pas une joie, mais les heures enfermées dans une madeleine, le reflet d'une marbrure rose dans la mare; l'angoisse n'est pas une angoisse, mais le jacassement d'une pendule, la chevauchée d'un chevalier de lumière; une peine n'est pas une peine, mais l'au revoir avec les aubépines, la vue d'une colonne d'affiches : « Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. » (VII, p. 2280)

Ce que Proust parvient à rendre tout à fait éclatant, c'est qu'on ne passe pas sans raison d'une heure de félicité à une heure de mélancolie; qu'on ne s'émerveille pas devant tel spectacle de la vie parce qu'il est beau comme en son essence, mais seulement parce qu'en notre for intérieur, on a fait de chaque chose une autre chose – une essence –, qui n'est que pour nous, et qui est notre véritable réalité, selon laquelle on agit et ressent. L'aubépine, sitôt rencontrée, n'est déjà plus ce qu'elle est pour telle autre personne. Qu'on la retrouve par la suite, et c'est à travers les yeux et les émotions de cet autre moi, qui la rencontra le premier, qu'on la revoit et tout le cadre de son apparition avec elle, quoiqu'obscurément.

¹⁶⁷ Michel Schneider, *op. cit.*, p. 219.

¹⁶⁸ Madame de Sévigné, « Lettre du 20 octobre 1677 », dans *Lettres, Tome II 1676-1684*, Gérard Gailly (éd), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 381.

Les essences, ces obscures métaphores de notre passé, sont, parce qu'elles sont le produit de la métonymie, la conséquence d'autant de moi que notre émotion du moment en a rejoint, et qui, entrant les uns et les autres en communication dans le même temps, ont créé par la polyphonie de leur voix l'unité d'une image rendant compte de leur impression à tous. Ces moi vivent encore dans le climat personnel qui les a vus naître et mourir; il y a celui qui pleure les aubépines, celui qui renverse à demi Françoise sur son chemin, celui encore qui s'étonne de Saint-Loup enjambant les tables, celui qui piétine son chapeau chez Charlus et ainsi de suite... Ils sont tous là, dans la survivance de l'oubli, à former un chœur obscur. L'essence est le compromis que forme l'adéquation de leur regard, ou plutôt du regard de ceux que l'impression éveille parce qu'ils sont métonymiquement liés à elle. Le sujet proustien est ainsi le lieu des différents courants de son existence; ses sensations, impressions, émotions et désirs sont le produit de la mosaïque changeante des moi éveillés métonymiquement par l'expérience. Ces contradictions de la pensée, ces basculements de l'humeur et ces culbutes du désir viennent de ce que nous sommes essentiellement des monstres dans le Temps, à la fois hors du temps et multi-temporels.

Ce que Proust apprend ainsi à son lecteur, c'est que comme pour lui qui s'irrite parce que sa grand-mère se fait une joie de se faire tirer le portrait, il y a chaque fois pour nous aussi autant de métaphores forgeant notre humeur et qui, si on se faisait une tâche de les voir, ne nous montreraient pas seulement la qualité de notre humeur, mais, nous introduisant cette fois à la métonymie du désir qui les sous-tend, nous en révéleraient aussi la raison et la logique secrète. C'est à cette activité que Proust souhaite que son lecteur s'emploie :

Mais, pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, comme je l'ai déjà montré, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray, mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. (VII, p. 2389-2390)

La *Recherche* se donne comme un double récit d'initiation, du sujet de l'expérience et du lecteur à la fois, ce dernier étant d'ailleurs aussi bien initié à la *vision* des essences qu'à la méthode pour la restituer.

C'est cette vie que nous révèle la *Recherche*, et qui est notre seule vraie vie : celle de nos métaphores sensibles. Et sans doute, ces métaphores, on n'est pas entièrement libre de les choisir. Mais si la métaphore sensible se compose en sa valeur essentielle de plis comme l'origami, de sorte qu'on est sûrement obligé, pour restituer l'impression sensible, d'en passer par chacun de ses plis, l'ordre est toutefois réinventé parce que dans le Temps, de telle sorte que par l'agencement des plis, on pourra aussi bien, pour restituer la même essence, cuisiner tout un bœuf mode, ériger une cathédrale, tisser une robe; et parce que cette métaphore aura, dans les morceaux de sa gelée, dans le vitrail de sa nef, dans le motif de son étoffe, isolé l'essence en chacun de ses plis précieux, aucune n'en sera moins vraie. À cet égard, les chapelles d'aubépines sont le produit aussi bien du sujet de l'expérience que du sujet de l'écriture, du Narrateur donc. Elles n'adviennent que de la rencontre de l'écriture avec l'expérience. Ce que le sujet de l'expérience a vraiment vécu dans le raidillon de Tansonville est à jamais inaccessible, et pourtant restitué. La voix proustienne se tient ainsi elle-même sur la tension du principe de l'inceste, dans la traversée d'un innommable qui s'atteint de ne pas s'atteindre.

La métonymie est un mouvement hors de l'objet de l'inceste, celui-là même qui institue le circuit de la vie, dans l'étayage continuellement répété du désir. Ce faisant, elle est aussi un mouvement historicisé depuis la trace originelle, point de repère et d'organisation. De ce soir de Combray à l'église rue Saint-Hilaire, puis au raidillon de Tansonville et jusqu'à la demeure des Swann, le désir s'étaye sur les coordonnées d'une origine inaccessible; il court encore à Balbec, puis dans le salon des Guermantes, et encore sur trois mille pages. Étayage qui fabrique les métaphores. La *Recherche*, comme la madeleine, est la métaphore d'une métonymie qui ne s'achève pas.

L'écriture, chez Proust, n'a pas pour mandat de retrouver l'origine, de donner au sujet quelque consolation; l'écriture ouvre un espace jusque-là inouï, où la fiction emporte la réalité, la révèle. Le temps de l'écriture se substitue à celui de l'inceste, le corps du livre à l'espoir du corps consolé : assomption de l'œuvre, elle-même morcelée, qui revient sur l'expérience morcelante de l'origine, sur le corps endeuillé du trauma, pour symboliser en sa lettre l'assomption d'un destin encore inédit. Subversion de l'inceste en une métonymie à dénouement métaphorique que Proust appelle *À la recherche du temps perdu*.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Quarto », 1999, 2401 p.

Textes de Proust

Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Pierre Clarac et Yves Sandre (éds.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, 1023 p.

Jean Santeuil, précédé de *Les plaisirs et les jours*, Pierre Clarac et Yves Sandre (éds.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, 1112 p.

L'indifférent, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1978, [1896], 80 p.

Correspondance

Correspondance générale, Robert Proust et Paul Brach (éds.), 6 vol., Paris, Plon, 1930-1936.

Correspondance, Philip Kolb (éd.), 21 vol., Paris, Plon, 1970-1993.

Études et articles sur Proust

Barthes, Roland, « Proust et les noms », dans *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014, [1953], p. 121-134.

Barthes Roland et al., *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, 196 p.

Bataille, Georges, « Proust », dans *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1957, [2016], p. 97-108.

Beckett, Samuel, *Proust*, trad. par Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 2013, [1931], 123 p.

Blanchot, Maurice, « L'expérience de Proust », dans *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F », 1959, p. 18-34.

Cardinal, Jacques, « Le bon ange de la certitude. À l'origine du sujet et du nom chez Proust », *Protée*, vol 28, n° 1, printemps 2000, p. 75-93.

Compagnon, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, 315 p.

- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014, [1964], 228 p.
- Doubrovsky, Serge, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 2014, [1974], 164 p.
- Fraisse, Luc, *Le Processus de la création chez Marcel Proust, Le Fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988, 465 p.
- . *L'œuvre cathédrale, Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque Proustienne, 9 », 2014, [1990], 598 p.
- Genette, Gérard, « Proust palimpseste », dans *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 39-68.
- . « Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 41-66.
- . « L'âge des noms », dans *Mimologiques, Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 315-328.
- Kristeva, Julia, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F Essais », 1994, 464 p.
- Lattre, Alain de, *La doctrine de la réalité chez Proust*, Paris, Corti, 3 vol.
- t. I, *L'espace de la réalité et la règle du temps*, 1978, 220 p.
 - t. II, *Les réalités individuelles et la mémoire*, 1981, 287 p.
 - t. III, *L'ordre des choses et la création littéraire*, 1985, 274 p.
- . *Le personnage proustien*, Paris, Corti, 1984, 224 p.
- Milly, Jean, « Faut-il changer la fin du roman de Proust? », *Études françaises*, vol. 30, n°1, « L'infini, l'inachevé », 1994, p. 15-40
- Muller, Marcel, *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965, 183 p.
- Pavans, Jean, « Les écarts d'une vision », dans *Petit pan de mur jaune*, Paris, La Différence, coll. « Minos », 2008, [1986] p. 11-39.
- Poulet, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F », 1963, 183 p.
- Richard, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1974, 238 p.
- Schneider, Michel, *Maman*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1999, 280 p.

- Tadié, Jean-Yves, *Prout et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, [1971], 462 p.
- Ullmann, Stephen, *Style in the French Novel*, Cambridge, 1958, 197 p.
- Van Buuren, Maarten, *Marcel Proust et l'imaginaire*, Rodopi, coll. « Chiasma », 2008, 174 p.
- Zagdanski, Stéphane, *Le sexe de Proust*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1994, 118 p.

Études et articles sur l'inceste

- Boudailliez, Sylvie, « Les poupées gigognes », dans *Savoirs et clinique*, n° 2, « Premières amours », 2003, p. 25-32.
- Desnos, Catherine, « Vertus des déceptions enfantines », dans *Che vuoi ?*, n° 16, « Le symptôme », 2001, p. 125-141.
- Elfakir, Abdelhadi, « Le savoir à la limite. L'interdit de l'inceste de l'anthropologie structurale à la psychanalyse », dans *Cliniques méditerranéennes*, n°41-42, « Popper, la science et la psychanalyse », 1994, p. 149-167.
- Faivre-Engelhardt, Mireille, « Passer par le féminin », dans *Che vuoi ?*, n° 36, « Du féminin », 2011, p. 133-145.
- Freud, Sigmund, « Totem et tabou », *Œuvres complètes*, vol. XI, 1911 ~ 1913, Paris, Presses universitaires de France, 2009, [1912-1913], 340 p.
- . « La féminité », *Œuvres complètes*, vol. XIX, 1931 ~ 1936, Paris, Presses universitaires de France, 2004, [1933], p. 195-219.
- Gavel-Marcouillier, Emmanuelle, « Le réel de l'inceste », dans *La revue lacanienne*, n° 3, « Le réel et l'enfant de l'inceste », 2009, p. 85-89.
- Jacques Lacan, *Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1986, [1959-1960], 365 p.
- Kaltenbeck, Franz, « De la mère au symptôme », dans *Savoirs et clinique*, n° 2, « Premières amours », 2003, p. 9-15.
- Leader, Darian, « Sur l'ambivalence maternelle », dans *Savoirs et clinique*, n° 1, « L'enfant-objet », 2002, p. 43-49.
- Lemonnier, Brigitte, « Inceste et maternité », dans *Savoirs et clinique*, n° 4, « L'enfant devant la loi », 2004, p. 67-72.
- Lévi-Strauss, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Ehess, coll. « En temps & lieu », 2017, [1949], 617 p.

Morel, Geneviève, « La séparation de l'objet », dans *Savoirs et clinique*, n° 1, « L'enfant-objet », 2002, p. 15-22.

Vierling-Weiss, Michèle, « Que reste-t-il ? La langue maternelle », dans *Che vuoi ?*, n° 26, « La langue intime », 2006, p. 13-21.

Corpus théorique

Assoun, Paul-Laurent, « La trace folle », dans *Che vuoi ?*, n° 23, « Destins des traces », 2005, p. 85-93.

Bentham, Jeremy, *Théorie des fictions*, Paris, l'Association freudienne internationale, coll. « Le Discours psychanalytique », 1997, [1932], 347 p.

Bourlez, Frabrice, « Théories du genre et psychanalyse. À propos des destins éthiques et politiques des cures. », dans *Elsevier*, vol 80, n° 2, « L'évolution psychiatrique », 2015, p. 263-273.

Chemama, Roland et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Madrid, Larousse, coll. « In Extenso », 2014, 602 p.

Cliche, Anne Éline, *Dire le livre*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1998, 244 p.

———. *Poétique du Messie, L'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2007, 297 p.

———. « Les étincelles du savoir. Littérature et psychanalyse à l'Université », dans Houchang Guilyardi (dir.), *L'acte entre transfert et savoir*, Paris, A.P.M Éditions, coll. « Le corps a ses raisons », 2001, p. 141-153.

———. « Écriture et pulsion de mort », document pédagogique pour le Séminaire de maîtrise *Théories du sujet*, Hiver 2017.

Delrieu, Alain, *Sigmund Freud index thématique*, 3^e éd., Paris, Economica, Anthropos, coll. « Psychanalyse », 2008, 1734 p.

Didier-Weill, Alain, *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2008, 354 p.

Fajnwaks Fabian et Leguil Clotilde (dir.), *Subversion lacanienne des théories du genre*, Paris, Éditions Michèle, coll. « Je est un autre », 2015, 164 p.

Freud, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, *Œuvres complètes*, vol. IV, 1899 ~ 1900, Paris, Presses universitaires de France, 2004, [1900], 756 p.

———. « Sur la psychopathologie de la vie quotidienne », *Œuvres complètes*, vol. V, 1901, Paris, Presses universitaires de France, 2012, [1901], p. 79-376.

- . « Fragments d'une analyse d'hystérie », *Œuvres complètes*, vol. VI, 1901 ~ 1905, Paris, Presses universitaires de France, 2009, [1905], p. 185-301.
- . *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, Coll. « folio essais », 2012, [1915], 185 p.
- . « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite biblio », 2015, [1920], p. 45-128.
- . « Préface à Raymonde de Saussure, *La méthode psychanalytique* », *Œuvres complètes*, vol. XVI, 1921 ~ 1923, Paris, Presses universitaires de France, 2010, [1922], p. 157-160.
- . « Le moi et le ça » dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite biblio », 2015, [1923], p. 245-305.
- . « L'homme Moïse et la religion monothéiste » *Œuvres complètes*, vol. XX, 1937 ~ 1939, Paris, Presses universitaires de France, 2010, [1939], p. 81-218.
- . *Lettres à Wilhelm Fliess 1887 ~ 1904*, Paris, Presse universitaire de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2007, 763 p.
- Geneviève Haag et al., *Travail de la Métaphore Identification/Interprétation*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1984, 219 p.
- Ionescu Serban, Marie-Madeleine Jacquet et Claude Lhote, *Les mécanismes de défense*, Paris, Nathan Université, 2003, 351 p.
- Kolko, Catherine, « Traces et inscriptions », dans *Che vuoi ?*, n° 23, « Destins des traces », 2005, p. 95-101.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, 920 p.
- . *Séminaire III, Les psychoses*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1981, [1955-1956], 363 p.
- . *Séminaire IV, la relation d'objet*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1994, [1956-1957], 435 p.
- . *Séminaire VI, Le désir et son interprétation*, Paris, La Martinière, coll. « Le champ freudien », 2013, [1958-1959], 615 p.
- . *Séminaire IX, L'identification*, Inédit.
- . *Séminaire X, L'angoisse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2004, [1962-1963], 390 p.
- . *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1973, [1964], 255 p.

- . *Séminaire XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2006, [1968-1969], 428 p.
- . *Séminaire XX, Encore*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1975, [1972-1973], 133 p.
- . « L'étourdit », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2001, [1974], p. 449-507.
- . « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », dans *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, coll. « Champ Freudien », 2005, p. 11-63.
- Leclair, Serge, *Psychanalyser, Essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Seuil, coll. « Le champ freudien », Paris, 1968, 186 p.
- Lévy, Marc-Léopold, *Critique de la jouissance comme une*, Paris, érès, coll. « Point hors ligne », 2003, 174 p.
- . « L'après-trou ou les états de la jouissance », dans *Che vuoi ?*, n° 29, « L'erre de la jouissance », 2008, p. 21-29.
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, [1970], 178 p.
- Pommier, Gérard, *Le nom propre : Fonctions logiques et inconscientes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2013, 322 p.
- . *Qu'est-ce que le « réel » ?*, Toulouse, érès, coll. « Poche », 2014, 184 p.
- . *Naissance et renaissance de l'écriture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2017, 381 p.
- Vasse, Denis, *L'ombilic et la voix, Deux enfants en analyse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1974, 217 p.

Œuvres littéraires

- Beckett, Samuel, *Mal vu mal dit*, Paris, Éditions de Minuit, 2015, [1981], 76 p.
- Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2015, [1942], 187 p.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F », 2015, [1932], 505 p.
- Etemadzadeh, Christophe, *L'orgueil qu'on enferme, Aphorisme sur l'écriture et la vanité*, Montréal, Liber, 2013, 93 p.

Nerval, Gérard de, *Sylvie*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Libretti », 2013, [1853], 87 p.

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le livre de Poche, coll. « Classiques », 2017, [1883], 406 p.

Sade, Marquis de, *La philosophie dans le boudoir*, Tome 2, Nyons, Borderie, coll. « La bibliothèque oblique », 1980, [1795], 128 p.

Sévigné, Madame de, *Lettres, Tome II 1676-1684*, Gérard Gailly (éd), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, 1257 p.