

- Énigme du fantasme et de sa chute

Tadié admire que Proust décrive merveilleusement l'amour des femmes (celui des hommes qui aiment les femmes et des femmes amoureuses), alors qu'il n'a lui-même connu que l'amour des hommes (celui des hommes qui aiment les hommes). Quant à Doubrovsky, il balaie d'un revers de main la question de l'homosexualité qui, dans son approche, n'est effectivement d'aucune aide. Pourtant, Proust décrit surtout l'amour du narrateur et des hommes qui aiment. On ne sait rien des sentiments d'Odette, d'Albertine, de Gilberte, ni avec le narrateur ni avec d'autres. On devine quelquefois que les sentiments d'Albertine ont été plus complexes que le narrateur ne l'a supposé et non exempts de tendresse, de même Gilberte déclare-t-elle au narrateur, rencontré bien plus tard, qu'elle l'a aimé dès leur première rencontre. Il n'y a pas de point de vue interne des personnes aimées et pour le narrateur, on ne peut guère savoir au fond si le fait qu'il aime les hommes ou les femmes quand il décrit son désir, aurait une incidence sur la qualité, la spécialité de ce désir.

Quoi qu'il en soit, le désir est au centre de l'intérêt, et non l'amour : le désir, ses manèges, mais surtout le fantasme, l'imagination, la jalousie et l'absence qui le nourrissent, la réalité qui le tue. L'objet de désir, répète le narrateur devient sans intérêt dès qu'il est connu pour ce qu'il est et possédé. Celui qui veut cesser de désirer (et donc de souffrir) n'a qu'une chose à faire : épouser et/ou tenir à sa disposition celle qu'il désire. C'est ce que fait Swann dont on ne sait s'il a épousé Odette pour se défaire de ce désir ou s'il a pu enfin l'épouser (faire les démarches nécessaires, se faire entendre et accepter) parce qu'il ne la désirait plus. On se demande, du reste, pourquoi Swann cesse de souffrir une fois Odette épousée. Cela n'intéresse plus le narrateur. La séquestration d'Albertine a le même enjeu mais le narrateur ne réussit pas à empêcher les fuites (la fuite) et continue donc à souffrir. L'absence nourrit tellement le désir qu'on se demande si la mort pourra y mettre fin. Finalement, l'indifférence s'installe progressivement.

Si je comprends très bien comment naît le désir et comment il se développe à coups de fantasmes, car Proust en fait le détail dans la rêverie sur les noms, puis dans le jeu du désir, de Swann à Marcel, en passant par Saint-Loup, je comprends moins ce qui dégonfle le fantasme. Le narrateur pose la réalité comme essentiellement décevante et la présence comme ennuyeuse. C'est pourquoi, sans doute, il lui semble plus important et significatif d'expliquer comment naît le leurre, l'illusion qui recouvre cette médiocrité (rêverie sur les noms, lanterne

magique du monde), que de chercher comment on s'est défait de ce leurre de l'imaginaire. Il finira par opposer la vérité des êtres, leur médiocrité, à la vision totalement fautive et naïve des Goncourt. Il parodie un passage de leur *Journal* dans lequel ils auraient décrit le salon Verdurin sans rien y voir ou plutôt en y voyant mille choses que le narrateur n'y a pas vues ou entendues (de la décoration des assiettes aux grâces de la conversation). De la sorte les auteurs réalistes deviennent menteurs et faussaires, sinon stupidement dupes, tandis que la vérité dévoilée par le narrateur est la vulgarité des Verdurin, la cruauté des salons, l'inanité des conversations qu'il semble avoir connus de tout temps. Être réaliste, ce n'est donc pas voir les apparences mais reconnaître la vérité des êtres et des choses, découvrir ce que celles-ci cachent de vanité et de rien. Du fait que la description faite par le narrateur a précédé de beaucoup les pages des Goncourt, le lecteur a toujours su que le salon des Verdurin n'avait rien de fascinant et s'amuse de la naïveté de ces soi-disant « réalistes » empêtrés dans les apparences grossières. Pourtant, le narrateur lui-même en a été la dupe assez longtemps pour y perdre une bonne partie de sa vie, quand son désir et son fantasme prenaient pour objets de prédilection la fille de Swann, la duchesse de Guermantes, puis Albertine. En fait, le narrateur qui décrit a une avance sur le personnage qui vit dans les salons et c'est pourquoi la vision démystificatrice accompagne, de façon assez étrange le regard du désir. Le personnage dit son admiration pour un monde dont le narrateur a déjà compris qu'il ne valait rien et dont il montre au lecteur la nullité. Ce télescopage empêche de comprendre comment s'est produite la dé cristallisation du fantasme, au niveau du personnage, et l'on saura qu'à la toute fin, dans *Le Temps retrouvé*, comment, par une sorte de révolution, le narrateur, quant à lui, a vu la vérité au-delà des apparences.

Du reste, l'autoanalyse du narrateur n'est pas entièrement satisfaisante car s'il fait, dans les dernières pages du *Temps Retrouvé*, un éloge de la jalousie et de la souffrance qui sont les voies de la vérité du monde, il semble à ce stade oublier complètement qu'il a lui-même cru à la beauté, à l'esprit Guermantes, à la délicatesse des mœurs, à l'ivresse des cimes sociales. Il inverse même le processus lorsqu'il prône la souffrance comme moyen d'atteindre la vérité puisque c'est toujours quand il souffre, à l'instar de Swann, en l'absence de l'être aimé dont il imagine qu'il le trompe, que le fantasme est le plus actif et l'être le plus cher (Odette, Rachel pour Saint-Loup, Gilberte, Albertine, pour lesquelles les hommes seront prêts à faire des folies, à payer le prix le plus élevé). Dès que le narrateur est tranquille avec Gilberte ou Albertine, il s'ennuie, la trouve inintéressante, se plaint des désirs qu'elle lui fait manquer, villes à visiter, femmes à découvrir : le fantasme se tourne vers d'autres objets, en présence de

la femme désirée et décevante. C'est pourquoi il n'y a pas de relation amoureuse (relation avec l'autre), il n'y a que des désirs exacerbés par l'absence et la trahison de l'autre. Et je trouve un peu simple que la réalité soit immédiatement, soudainement décevante car il me semble plutôt que le fantasme se poursuit en présence de l'autre, recouvre sa réalité longtemps et nourrit le malentendu, car nous nous adressons à l'autre fantasmé et ne comprenons pas qu'il nous réponde à côté. Il faut donc chercher ailleurs pour comprendre comment se défait un fantasme.

- Vie et mort du fantasme nommé Guermantes

La duchesse de Guermantes est sans doute le personnage pour lequel le procès de désir et de déception est le plus complet, puisque aussi bien, son personnage et son nom sont à l'origine et à la fin de *La Recherche*. Elle forme une sorte de prototype du désir, alors que Gilberte et Albertine offrent des figures beaucoup plus complexes et incomplètes du processus fantasmatique.

Le désir de la duchesse naît de son nom, dès Combray et c'est dans ce premier volume de *La Recherche*, véritable matrice, que la manière dont naît le fantasme est le mieux explicitée, depuis la rêverie sur les noms, les images et couleurs qui leur sont liées, la projection de la lanterne magique. Puis le narrateur tente de rencontrer cette belle duchesse, devenue sa voisine par un curieux hasard, en se postant sur son chemin. Il la rencontre enfin, grâce à son ami Saint-Loup qui le présente, lors d'une réception chez Mme de Villeparisis, alors même qu'il a cessé d'en être amoureux. Mais dès Combray, le narrateur ayant aperçu la duchesse, dans l'église, a connu le va et vient du fantasme et de la déception en voyant cette dame au grand nez et au teint rouge. Le corps de la duchesse s'est interposé contre le fantasme. Mais le fantasme a survécu, le désir teintant de bleu l'image qui semblait se décomposer devant la réalité. Le discours naïvement lyrique (« Qu'elle est belle ! Quelle noblesse ! ») regonfle et redore volontairement le fantasme, tente de faire recoller le personnage fantasmé et la personne réelle, en y injectant artificiellement des images et des mots :

« Maintenant que me le faisaient trouver beau toutes les pensées que j'y rapportais — et peut-être surtout, forme de l'instinct de conservation des meilleures parties de nous-mêmes, ce désir qu'on a toujours de ne pas avoir été déçu — la remplaçant (puisque c'était une seule personne qu'elle et cette duchesse de Guermantes que j'avais évoquée jusque-là) hors du reste de l'humanité dans laquelle la vue pure et simple de son corps me l'avait fait un instant confondre »... (p. 146).

Il n'est donc pas si simple de laisser tomber le fantasme, et, à l'inverse, l'effort du narrateur, qui se bat les ailes, vise à le maintenir, malgré la rencontre de la réalité (et du corps réel). Cela ne fait qu'épaissir le mystère quant à la résolution finale du fantasme et à la révolution qui permet au narrateur d'y renoncer. Il y faut des rencontres décisives, des points d'achoppement, des déceptions définitives. Qu'est-ce qui les produit ? Comment naît cette

« infime ligne de démarcation » qui sépare le nom de Guermantes de la femme aimée puis de la duchesse à la figure dévalorisée, destituée, comme « quelconque femme du monde » ? À quel moment le narrateur cesse-t-il de croire en Mme de Guermantes ?

On apprend qu'il a cessé de désirer amoureuxment Mme de Guermantes quand il a entrevu la possibilité de séduire, grâce à Robert de Saint-Loup, Mme de Stermaria (p. 1042). Sur ce déplacement du fantasme au désir, le narrateur n'est pas disert. De même, n'analyse-t-il pas, alors qu'il s'arrête complaisamment sur le désir homosexuel, sur la perversion de Melle Vinteuil, ou sur les « intermittences d[e son] cœur », ce qui va créer une désillusion définitive à l'égard de la duchesse. À l'inverse, il ne cesse d'affirmer sa beauté, son esprit, de justifier l'admiration de tous, tandis qu'il rapporte par le menu leur dialogue, ses plaisanteries, des scènes qui s'étalent sur des dizaines de pages.

L'autre étape qui, presque dans le même temps, fait choir le désir et le fantasme, se situe lorsque la mère du narrateur, lui « imposant les mains sur le front » s'écrie : « Ne continue pas tes sorties pour rencontrer Mme de Guermantes, tu es la fable de la maison. », ce que le narrateur commente en ces termes :

« d'un seul coup, comme un hypnotiseur qui vous fait revenir du lointain pays où vous vous imaginez être, et vous rouvre les yeux, ou comme le médecin qui, vous rappelant au sentiment du devoir et de la réalité, vous guérit d'un mal imaginaire dans lequel vous vous complaisiez, ma mère m'avait réveillé d'un trop long songe. [...] Et puis ç'avait été fini » (p. 1034).

C'est donc un mystère qui préside à la chute du fantasme, qu'éclaire faiblement l'intervention maternelle d'une part, le désir naissant pour Mme de Stermaria d'autre part (en très peu de pages). Ce qui rend compte de cette chute, c'est finalement de l'ordre du non dit, de l'étonnant, d'une sorte de miracle qui désenchante. Ainsi, c'est une fois qu'il a cessé de l'aimer que la duchesse devient accessible au narrateur, à la grande « surprise » du narrateur, étonné de ce double changement :

« Mais si j'étais surpris de la modification qui s'était opérée en elle à mon égard, combien je l'étais davantage d'en trouver en moi une tellement plus grande au sien ! » (p. 1041).

On sait mieux comment le désir naît (signifiant, nom, rêve, images, interdits, distance, jalousie, imagination) que la manière dont il se perd. La première phase est racontée très

complaisamment, à l'aide de longues analyses, la seconde phase est très succincte. Ce qui n'exclut pas la réalité du désir (Mme de Stermaria comme nouvel objet, plus tangible, présentée comme objet sexuel accessible), et la force de l'interdit maternel qui rappelle à la préférence œdipienne. Malgré tout, le peu d'analyse de ce dégonflage, manifesté par un bref : « ç'avait été fini », formule d'accompli qui passe sur le processus d'accomplissement, est un peu frustrant. Il est cependant compensé par les innombrables pages qui permettront nuement de constater la faiblesse de l'objet du fantasme et de le déconstruire patiemment, non dans le discours (analyses) du narrateur, mais dans une sorte de monstration, théâtralisée de la réalité, dans laquelle les dialogues sont retranscrits et les gestes mis en scène sans commentaire.

On pourrait suggérer que le travail du narrateur-auteur qui accumule les histoires et les scènes n'est pas du même ordre que l'analyse du personnage. Le narrateur-personnage vit le fantasme et ses aléas (changement d'objet, baisses de régime), mais seul le narrateur-écrivain en connaît la fin et la prépare, non par des hypothèses plus ou moins rationnelles (désir de Mme de Stermaria) ou irrationnelles (miracle de l'imposition des mains), mais par un contrepoids au discours et au nom : le récit et la description qui attestent d'une réalité que le personnage ne peut pas voir. C'est pourquoi, dans certaines pages, le personnage continue à s'émerveiller de personnages et de discours dont le narrateur et le lecteur par conséquent, ont déjà perçu l'inanité. Cette sorte de dualité est assez sensible lors de la matinée chez Mme de Villeparisis au cours de laquelle le personnage rencontre enfin la duchesse. S'il est déjà dépris d'elle, il ne cesse cependant pas de l'admirer et le narrateur-écrivain est beaucoup plus lucide à l'égard de la duchesse que le personnage encore sous le charme.

Au cours de cette matinée chez Mme de Villeparisis, en effet, lorsque, enfin, le personnage a pu entrevoir celle qui a cessé d'être son idole, le nom s'incarne et la personne parle. Ce sont les paroles qui, supposées spirituelles, sont rapportées avec une précision scrupuleuse et assez désobligeante ; ce qui est censé drôle ne fait pas rire, et les mimiques de Mme de Guermantes rappellent les gestes ridicules de Mme Verdurin :

« Mme de Guermantes fit entendre une espèce de bruit rauque qui signifiait qu'elle ricanait par acquit de conscience » (p. 906).

En réalité, au fur et à mesure, le narrateur rend le lecteur témoin de la bassesse, de la vanité, de la stupidité du monde et de Mme de Guermantes. Dans ce sens, le corps du texte agit contre le fantasme, les histoires se déploient contre le seul nom, à l'insu du narrateur-personnage qui semble absent de cet effet de réel, le narrateur-auteur amassant les preuves

d'une bêtise que le personnage ne voit pas encore, comme s'il demeurait fasciné par son fantasme, jusqu'au dernier moment où, enfin, les écailles lui tombent des yeux, lors de la matinée chez la princesse, dans *Le Temps retrouvé*.

- Effet de coupure

Le fantasme résiste donc, puisque le narrateur-personnage, qui rappelle comment sa passion est née du rêve et du romanesque (p. 1037), continue à regarder la duchesse et le fameux « esprit Guermantes » avec fascination. À l'inverse, ce narrateur n'aura aucun commentaire, pour accompagner une scène essentielle, à l'articulation de deux volumes et qui fonctionne comme une scène couperet, celle dans laquelle le duc de Guermantes empêche, *in extremis*, la duchesse, de sortir chaussée de souliers noirs qui jurent avec sa robe rouge. Tandis que Swann vient de leur annoncer sa mort prochaine et qu'ils feignent de l'ignorer, pressés de se rendre au bal, la duchesse a soudain tout le temps de changer de chaussures. Le narrateur reste coi sur le mensonge dont Swann est le témoin (sorte de dispositif de transfert), les souliers rouges ayant soudain beaucoup plus d'importance qu'un vieil ami mourant : la scène parle d'elle-même et révèle la dé cristallisation, tandis que le narrateur reste comme interloqué, redoublant le silence du personnage.

Le volume s'arrête là, sur la condamnation à mort de Swann (dans le monde social et physiquement), et la condamnation morale tacite de la duchesse. Les souliers (rouges comme ses joues à Combray) sont le signe de son indignité, et lui seront justement renvoyés à la figure par le narrateur, au moment où la mort fera retour dans l'œuvre, par la grande porte du *Temps Retrouvé*. La duchesse est d'ailleurs persuadée qu'ils étaient « d'or », comme le rayon de lumière qui émanait de son image dans l'église de Combray ; mais le narrateur insiste : ils étaient bien rouges (comme la honte) — « J'assurai que cela m'était infiniment présent à l'esprit, sans dire la circonstance qui me permettait de l'affirmer », p. 2373). Cette circonstance, on le sait, est la présence de Swann mourant, tandis que ses vieux amis ne prennent pas le temps de lui parler, révélant ainsi leur égoïsme, leur frivolité, le mensonge du monde face à la mort qu'il faut à tout prix repousser, dont il faut dénier la réalité. Le duc et la duchesse le font d'ailleurs par deux fois, dans le même épisode, l'une quand on leur annonce la mort imminente de leur cousin Amanien d'Osmond, que le duc de Guermantes feint d'ignorer, afin de pouvoir se rendre à un bal masqué (1186- 1189), l'autre, en opposant la dénégation à l'annonce par Swann de sa mort prochaine : « Vous vous portez comme le Pont-Neuf. Vous nous enterrerez tous ! », phrase sur laquelle se clôt *Le Côté de Guermantes, II* (1202). La légende est définitivement dédorée.

La ponctuation puis le blanc, avant de passer à *Sodome et Gomorrhe*, à « l'apparition des hommes-femmes » comme vérité du monde et du désir, font coupure, une césure signifiante qui n'a pas besoin de s'accompagner de discours. C'est sans doute dans cette ponctuation que je verrais, non le travail du temps, mais le travail de quelque chose qui n'est pas sans rapport avec celui de l'analyse. Après le travail de mise en relation (relater/relier) entre des moments et des signifiants importants qui se trouvent enchaînés par les histoires, un effet de ponctuation fait césure : effet d'historisation et d'inscription. D'un côté, le procès verbal (soirées et matinées) déconstruit l'image de la duchesse en emplissant des dizaines (centaines ?) de pages qui découvrent/recouvrent son signifiant et produisent du réel et du symbolique à la place du fantasme, lui donnent ce corps qui était repoussé lors de la première rencontre à Combray et qui finit par s'imposer dans la masse textuelle et la théâtralisation. De l'autre côté, la césure violente, entre les deux tomes, sur l'épisode sans commentaire des souliers rouges, agit comme une marque qui, dans le silence, fait tomber le fantasme et met à la place la reconnaissance de quelque chose.

Évidemment, on est bien embarrassé pour dire tout cela, car dès qu'on essaie de dire ce trou, cette béance, on a recours à des images et l'on se retrouve dans la situation dont Lacan tente d'éviter (reconnaître) le piège dans le séminaire sur *Le Sinthome*. En outre, il n'est pas du tout clair si les blancs d'un texte sont du symbolique ou du réel. Ils sont peut-être de simples métaphores du silence et donc de l'imaginaire encore une fois. Pourtant, s'ils sont au nœud de tout cela, on peut faire l'hypothèse qu'ils ont plus à voir avec le réel que la métaphore ou avec le symbolique qu'une inscription comme le nom de l'auteur. Ces blancs qui peuvent ou non être franchis, recouverts par un lien discursif au début du volume suivant, n'en restent pas moins tangibles. Ils ne sont pas la marque du narrateur mais bel et bien de l'auteur qui a, il faut le rappeler, interrompu son écriture à cet endroit, et publié le volume terminé, séparément, bien avant que *La Recherche* ne soit achevée, puisque, du reste, il n'avait pas corrigé les épreuves du *Temps retrouvé* avant sa mort.

Ainsi, la masse textuelle est réellement et symboliquement nécessaire à la vérité, elle s'oppose de tout son poids de mots (à charge) au nom enjôleur et aux discours aliénés sur le personnage (mensonge mondain). Le signifiant-leurre est comme enfoui sous ces témoignages qui le défont, le décomposent, l'opacifient, le relient à d'autres chaînes signifiantes que celles du fantasme. Dans ce sens la métaphore d'une « traversée des apparences » n'est pas vraiment pertinente, car il s'agit plutôt d'un recouvrement, étalage à perte de vue, jusqu'à ce qu'il y ait du corps, ce corps qui était masqué par le signifiant trop lumineux et littéralement éblouissant

(p. 144-147). La série lanterne magique-Guermantes-Brabant-Combray-féodalité-vitraux-bleu-or, etc., sera remplacée par le récit *in extenso* de la matinée chez Mme de Villeparisis, puis de la sortie des duc et duchesse de Guermantes indifférents à la mort prochaine de Swann et trop pressés pour compatir, tandis qu'ils s'affolent pour un détail vestimentaire susceptible de déparer la duchesse, au bal. C'est alors que la césure peut se produire, ponctuant l'historisation accomplie. Les souliers rouges sont une pantoufle de vair à l'envers, une pantoufle véreuse qui détruit le coup de baguette de la fée fantôme et retransforme le carrosse doré en souris et citrouille.

On pourrait faire l'hypothèse que les souliers rouges ne sont pas encore une symbolisation, mais l'occasion de toucher un bout de réel non symbolisé, la mort de Swann et du cousin des Guermantes. Le déni des Guermantes, face à cette mort est entendu par le narrateur (et par Swann). Si Swann en accepte le verdict qui le renvoie à sa propre mort et à son effacement sans reste, sans aucune symbolisation dans le roman (puisque son nom même disparaîtra sous celui de Forcheville puis de Saint-Loup, tandis que sa descendante le reniera), l'auteur réagit en marquant nettement l'apparition de ce réel : il se tait, pour une fois, laisse un blanc, arrête son épisode sur ce déni et sa trace, les souliers.

Pourtant d'autres fantasmes prennent le relais et portent le narrateur à écrire et à croire que « les anneaux d'un beau style » vont lutter contre la mort et la décomposition, vérités ultimes du monde, tenir quelque chose plus solidement que les chaînes du désir, dans la prison d'Albertine. Du reste, on ne sait pas quelles sont ces chaînes qui empêchent si longtemps Albertine de partir : l'argent, certes, car elle est richement entretenue, l'amitié, l'espoir d'être épousée, un désir symétrique et ignoré, le cynisme ? Et qu'est-ce qui les fait s'ouvrir, finalement ?

Dans le fantasme proustien qui renaît, dans le désir des femmes, l'étape de la déception manque et l'ennui provoqué par Albertine ou Gilberte est un peu énigmatique, compensé du reste par l'habitude ou la compagnie, de laquelle le narrateur-personnage (nommé pour une unique fois « Marcel » par Albertine) tire un certain plaisir tout de même (excitation de la conversation, jouissances perverses, observation amusée, analyse). D'où vient, alors, la déception qui détruit le fantasme ? Dans le moulinet présence/ennui/déception-absence/angoisse/désir, comment s'achève le fantasme ? Est-ce que le plaisir s'est dérobé, à quel désir inconscient répondait le personnage désiré, qui maintenant fait défaut ? Comment la réalité s'est-elle finalement imposée (si difficilement avec Albertine que la mort même aura

bien du mal à venir à bout de l'inquiétude amoureuse) ? Et qu'est-ce qui différencie le désir d'écrire, qui relaie les autres désirs à la fin du roman, de tous les autres fantasmes ?

La force de l'analyse de Serge Doubrovsky (*La Place de la madeleine, écriture et fantasme chez Proust*, Université Stendhal, Grenoble, 2000) est bien d'affirmer que le fantasme ne tombe pas et que la névrose se prolonge dans le projet d'écriture. Pourtant, si le fantasme ultime qui se formule dans *Le Temps retrouvé* est bien la reprise de la névrose obsessionnelle, il n'est pas du même ordre que les fantasmes dont le narrateur décrit le procès dans le cours du roman. Mais peut-être précisément, n'ayant pas compris comment les autres fantasmes (ceux de Swann, de Saint-Loup, du narrateur) sont tombés et se sont continués ailleurs, sur d'autres objets, il ne comprend pas qu'il entre dans une nouvelle forme du même fantasme, avec le temps retrouvé dans l'écriture. Pourtant, il y a au moins une différence, c'est que le narrateur devient auteur, au-delà du fantasme, puisqu'il écrit.

- Du fantasme au sinthome, par le symbolique

Si le narrateur est dans l'illusion (retrouver le temps, survivre, pérenniser, « enchaîner » de nouveaux objets, après Charlus et Albertine), l'écrivain, lui, fait cet immense travail qui dépasse le fantasme. Il y a là une dimension que dénie Doubrovsky et qui fait de l'écriture une chose plus complexe dans laquelle le fantasme, l'imaginaire, vont toucher à quelque chose du symbolique et du réel. Doubrovsky tourne beaucoup autour du nom du père et du nom de Proust vidé dans la *Recherche* pour devenir le P de Petites, comme le M de Madeleine déréalise le nom de baptême, Marcel. Pourtant, le nom entier s'inscrit bien sur la couverture, avec un statut différent de celui qu'en auront fait, imaginativement le narrateur et même l'auteur dans le roman. Il faut admettre que si l'imaginaire peut englober du symbolique et du réel dont il se fait image, il reste du symbolique dans le livre achevé, sa publication, le nom de l'auteur qui n'est même pas un pseudonyme, les tractations pour publier, l'exigence que ce soit aux frais de l'auteur qui veut tout assumer, etc. Doubrovsky pousse très loin sa réflexion (comme une reconnaissance/allégeance) sur l'imaginaire et « l'indépassable vérité » de la névrose (p. 123). Quand il cite Proust exalté : « La vraie vie [...] c'est la littérature », c'est pour commenter immédiatement : « Le réel tout entier évacué et conservé dans le tombeau du symbolique. Mais ce salut reste de l'ordre de l'imaginaire ». Du reste, selon Doubrovsky, il n'y a dans *La Recherche* qu'un narrateur, qu'il écrit toujours avec majuscule à l'initiale. C'est pourquoi il minimise le nom de l'écrivain, disséminé peut-être jusqu'à l'effacement, par ce Narrateur, tout puissant agent de l'imaginaire.

Avec une grande cohérence, c'est bien au-delà de l'œuvre proustienne, que Doubrovsky montre que la métaphore (l'imaginaire, par conséquent) exerce son emprise sur le discours des sciences humaines et sur la psychanalyse en particulier (p. 125 et sq.). Or, il n'est que de se reporter au *Sinthome* pour constater que Lacan, bien au courant de cet incontournable emprise de l'image sur le langage, tente de dire le réel, le bout de ficelle, sans en faire de l'imaginaire. Il ne sait pas comment s'y prendre, dans le langage, pour ne pas être métaphorique, pour être dans le réel. C'est là son impossible. Et c'est sans doute ce qui le mènera à faire des nœuds, littéralement, pour ne pas les représenter mais les présenter, ne pas les imaginer mais les faire voir. Les formules mathématiques lui semblent également un langage non métaphorique. Il faut, de toute façon, faire l'hypothèse que l'imaginaire qui recouvre tout, dès qu'on parle, n'annule pas, pour autant, le réel et le symbolique. Ce n'est

pas parce qu'on les imaginarise dans le langage et la représentation, qu'ils n'existent pas. On peut donc pressentir leur effet, tenter d'attraper des « bouts de réel » comme Lacan le fait dans le séminaire du *Sinthome*, découvrir des formes du symbole ou de ce qui est à sa place dans le sinthome (et qui n'est justement pas de l'imaginaire), ceci tout aussi bien chez Proust que chez Joyce, mais peut-être avec une plus grande difficulté, du fait du recouvrement plus massif de l'imaginaire dans un système totalitaire de l'imaginaire de l'œuvre mis en scène à l'intérieur de l'œuvre.

Proust meurt sans avoir renoncé à l'ultime fantasme de *La Recherche*. En tout cas, le narrateur du *Temps retrouvé* est totalement croyant de ce nouveau fantasme de l'écriture comme résurrection. C'est ce fantasme, du reste, qui va tuer l'écrivain, l'user au travail, définitivement, tandis que les symptômes, asthme, étouffements, phobies, enfermement, faible alimentation, ne font que se renforcer. Cet écrivain, qui se sert du fantasme pour boucler sa fiction, est-il également croyant ou en est-il revenu ? Le roman ne le dit pas, l'œuvre s'achève, laissant supposer que l'auteur est allé au bout de ce désir, sans le laisser tomber dans le même vide, la même inanité. Il faut dire que le travail en lui-même résout une bonne part du fantasme : on n'a plus le temps de penser et de désirer, on est occupé. Proust l'a été continuellement par son livre, jusqu'à la mort (jusqu'à en mourir), ce qui est une manière de tuer le fantasme : l'écriture comme réel (non les « anneaux » mais le bout de ficelle du sinthome) vient prendre la place de l'imaginaire. Là où le narrateur se laisse divertir, erre parmi les désirs et leur déception, l'auteur laisse le monde et travaille. Il y a un désir auquel il ne renonce pas. Et du reste, je me demande sur quelle croyance s'appuie un tel travail, comment, à ce monde dont il éprouve la vacuité définitive, l'inanité, voire la vulgarité, l'écrivain continue de vouloir s'adresser, lui offrant le fruit de tant d'efforts. Tout en ayant vérifié l'absence de valeurs, la décomposition qui mine ce monde, pourquoi tient-il encore à lui tendre ce miroir ? Il y a là une contradiction dont le narrateur proustien est d'ailleurs conscient, comme il est conscient de l'absurde tentative de « retrouver le temps » au moment même où il a découvert le caractère inexorable de la décomposition du monde et des gens, et même des œuvres, à plus ou moins long terme. On pourrait certes, arguer, pour reprendre les analyses doubrovskiennes qu'après tout, c'est avec un profond sadisme, une humeur vengeresse que Proust offre ce cadeau (fèces immondes) dans lequel le monde reconnaîtra son essence, même s'il feint (c'est de bonne guerre) de n'y voir que du sublime et de n'y goûter que des madeleines trempées dans une tasse à thé, en levant le petit doigt !

Mais plus profondément, le fait d'écrire ne fonctionne pas comme le désir d'écrire. Certes, il faut un fantasme, qui pousse à travailler (fût-il de conquérir quelque gloire ou de tendre au monde l'image de sa vacuité), et le processus imaginaire décrit par Doubrovsky est probant, dans lequel se boucle le circuit d'une névrose par une sorte d'ingestion-défécation de sa propre substance, qui réalise l'autoanalyse et un autoérotisme. Pourtant, l'œuvre rêvée n'est pas l'œuvre écrite et l'émerveillement du « temps retrouvé » n'est pas *La Recherche*. La dit-mension du narrateur n'est pas la seule et son discours, fût-il passionnant (mais il ne l'est pas toujours), ne peut occulter la dit-mension de l'auteur, même quand il se tait.

Si la beauté spécifique du discours lacanien, est dans l'effort vers l'impossible du réel, la manière de tenter d'en dire quelque chose sans être dans l'imaginaire, d'en parler sans le représenter, l'immense effort de Proust, à travers la *Recherche* est du même ordre. Si on y prend garde, les réminiscences gardent tout leur mystère, leur impossible. Qu'est-ce qui se joue derrière les arbres de Martinville, derrière le bruit de la fourchette ou l'irrégularité des pavés ? Le narrateur est saisi d'émotion et de bonheur lorsque quelque chose se livre, il retient un peu de ce moment, de ce Combray qui sort de la tasse de tilleul et de la madeleine, mais s'il s'enthousiasme pour l'idée que finalement, écrire permet de retrouver tout ce temps, il ne sait pas ce qui, dans le souvenir, le touche, ou ce qu'il touche, de réel, dans le souvenir. Jamais il ne peut dire : c'est ça.

En revanche, et malgré toutes les contradictions, s'il s'abandonne à l'écriture, c'est dans la mesure où elle révèle quelque chose que lui même ne sait pas. C'est le merveilleux projet dévoilé dans les ultimes pages du *Temps retrouvé* :

« j'étais arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir » (p. 2273).

Lacan aurait écrit « préex-sistant » ou plus simplement « ex-sistant ». L'œuvre d'art ne consiste pas, elle ne développe pas une vérité, elle la trouve. C'est pourquoi le désir d'écrire subsiste à la désillusion du narrateur. C'est peut-être moins un désir qu'une nécessité, la matière dans laquelle une vie va s'absorber pour continuer, un sujet pour survivre. En fait, il faut renverser le mouvement romanesque (imaginaire) qui va de la décision du narrateur à l'écriture du roman car c'est en écrivant que l'écrivain découvre les vérités confiées au

narrateur. Elles ne préexistent pas à l'écriture qui les produit, les découvre, les recherche et les trouve, les vit.

De la sorte, c'est dans le réel de l'écriture, comme procès aveugle et nécessaire, que le projet imaginaire se formera, donnant naissance à un narrateur et à son histoire. Ou bien peut-on suggérer que l'écrivain et le narrateur avancent sur deux fils parallèles, l'un dans le réel de l'écriture (son sinthome qui vient ex-sister au réel et au symbolique) et l'autre dans l'imaginaire qui est lui-même relié au réel et au symbolique. L'écrivain fait de ce travail d'écriture la vraie vie, c'est dans cette vie de l'écriture qu'il se trouve et c'est pourquoi, finalement, il n'écrit pour personne et surtout pas pour le monde. Le désir d'écrire survit à la déception et à la séparation, parce que l'écriture n'appartient pas au monde. Ni description (réaliste) ni communication, l'écriture est la seule vie, car elle invente tout ce qu'il y a à connaître :

« la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste ».

Mais l'artiste est celui qui, par sa « vision » peut faire apparaître ces mondes cachés :

« 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 entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie » (p. 2285).

C'est en quelque sorte opposer la réalité (déjà imaginarisée, dans le langage de ce que Proust appelle avec une grande lucidité, pour les hommes d'aujourd'hui, le « cliché », le « déroulement cinématographique » et réaliste des images déjà connues, déjà répertoriées, au réel qu'il faut découvrir en allant à rebours, en allant « dessous », là où cela devient inconnu, innommé, inconcevable ou du moins inconçu. Car si la vérité préexistait à l'écriture, il n'y aurait pas besoin de toutes ces pages qui déblaient le terrain :

« ce travail qu'avait 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 » (p. 2285).

Il faut vivre dans l'écriture (sorte de processus aussi inconscient que l'existence) pour atteindre cette vie qu'elle recèle, non pas posée à côté d'elle, mais entièrement confondue avec elle. Il faut en quelque sorte aller là où ça était, pour que cela advienne dans l'écriture.

Cette navette, on peut y reconnaître celle de l'analyse, avec des formulations qui font écho à l'inconscient, à ce travail « à rebours », ce déchiffrement, cette « traduction » à partir des « apparences », que suppose la relecture des épisodes de notre vie. Plus que dans la formule des « anneaux d'un beau style » qui ne m'éclaircit pas grand chose (qu'est-ce qu'un beau style ?), je vois dans ces pages où Proust définit l'art littéraire comme la recherche d'un inconnu qui se crée sous la plume, la révélation du réel de l'écriture, comme travail, production d'une vérité qui n'existait pas avant, et dont on continue, malgré tout, à ne pas connaître la totalité, à déployer tout le sens. Car le narrateur sait très bien que les moments qui lui ont donné le plus de joie sont demeurés énigmatiques, insuffisants, qu'ils lui ont fait toucher des bouts de réel, avant de s'éloigner.

Ces moments ont permis de toucher des zones de vérité, zones de symptômes et d'histoires fondatrices. Le narrateur ne s'y trompe pas qui revient, de cercle en cercle, après chaque nouveau détour, que ce soit par la madeleine et la chambre de Léonie, par *François le Champi*, dont la découverte dans la bibliothèque du duc de Guermantes, l'émeut « jusqu'à [l]e faire pleurer » (p. 2275), par le bruit d'une fourchette ou les clochers de Martinville, à Combray, à cette soirée « peut-être la plus douce et la plus triste de [s]a vie » où sa mère a accepté de venir lui faire la lecture et où, dit-il :

« j'avais, hélas ! [...] obtenu de mes parents une première abdication d'où je pouvais faire dater le déclin de ma santé et de mon vouloir, mon renoncement chaque jour aggravé à une tâche difficile »... (p. 2278).

Dans cet épisode à la fois ultime et sublime de la révélation ou de la révolution du narrateur en écrivain, dans la bibliothèque des Guermantes, le narrateur éprouve l'un des derniers moments de réminiscence du roman, et il n'est pas indifférent, certes, que cette dernière réminiscence soit liée à l'apparition du livre lui-même, dans un contexte où apparaissent très nettement les marques du symbolique liées à la chose littéraire.

Le récit imaginé par le narrateur pour décrire son émotion est très surprenant. Cette sorte d'apologue, en effet, est raconté sans aucun terme d'articulation, si bien qu'on ne comprend pas tout de suite comment le narrateur passe de son sentiment à l'histoire d'un jeune homme enterrant son père :

« je me sentis désagréablement frappé comme par quelque impression trop en désaccord avec mes pensées actuelles, jusqu'au moment où, avec une émotion qui allait jusqu'à me faire pleurer, je reconnus combien cette impression était d'accord avec elles. Tandis que dans la chambre mortuaire les employés des pompes funèbres se préparent à descendre la bière, le fils d'un homme qui a rendu des services à la patrie serre la main aux derniers amis qui défilent », etc. (p. 2275).

L'association soudaine, non commentée ni analysée, saisie dans une simple juxtaposition, entre l'émotion très vive du narrateur à la vue du volume de *François le Champi*, à celle du jeune homme qui, lors des funérailles de son père, entend retentir une musique et s'en trouve outragé, avant de reconnaître « la musique d'un régiment qui s'associe à son deuil et rend honneur à la dépouille de son père » (p. 2275), charge ce livre d'un poids, de mélancolie et de deuil, précisément rapportés à la mort d'un père, à quelque chose qui oscille entre déshonneur (la musique comme « moquerie », et l'on pense évidemment à Melle Vinteuil crachant sur le portrait de son père) et honneur (« c'est la musique d'un régiment qui s'associe à son deuil et rend honneur à la dépouille de son père »).

Le livre, *François le Champi*, qui est lié à l'épisode initial, au symptôme, par le narrateur lui-même, qui a su y découvrir l'émergence d'une faille dans le symbolique, à jamais liée à son angoisse, à sa culpabilité, à son invalidité et à sa mélancolie, provoque la même émotion, un trouble d'autant plus vif qu'une hésitation crée un étonnant battement entre une vision ironique, insultante, et un hommage. Ces signes de mort, de deuil, la symbolisation qui leur est associée sont très inhabituels dans l'écriture proustienne, tout autant que l'apologue étrange et bref, vision au présent, associé au souvenir du livre. Mais c'est bien d'une mort qu'il est question, celle du père symbolique, dans la scène où il « abdique », laissant la mère passer la nuit avec son fils. Il y a de quoi, en effet, être triste et mélancolique.

Le livre qui apparaît ici est le livre réel, non pas sa réalité, comme livre matérialisé, ouvrage plus ou moins beau (tel que l'aurait admiré un Goncourt), mais le livre que l'enfant a connu et que le narrateur dissocie précisément des images de lanterne magique (p. 2275-2276) et de tout le dispositif de l'imaginaire. Ce livre est lié à son enfance, à ce moment où sa mère est

venue passer la nuit avec lui, où ses parents ont abdiqué. Il porte, non dans sa fiction ou dans son volume, mais dans tout cela à la fois et dans tout le contexte de son apparition, des sentiments, des émotions, une histoire. C'est en cela qu'il est du réel. Le narrateur y reconnaît l'enfant qu'il a été, « cet enfant que le livre avait appelé tout de suite » (p. 2276) et qui le fait pleurer. Dès lors, si la plume de George Sand a pouvoir d'évoquer et d'émouvoir, c'est moins par son style que par ces conjonctions qu'elle suscite :

« Mais c'était une plume que sans le vouloir j'avais électrisée [...] et voici que mille riens de Combray, et que je n'apercevais plus depuis longtemps, sautaient légèrement d'eux-mêmes et venaient à la queue leu leu se suspendre au bec aimanté, en une chaîne interminable et tremblante de souvenirs » (*ibid.*).

C'est sans doute, dans l'expérience du narrateur et des réminiscences, ce qui ressemble le plus au travail de l'analyse, quand toutes sortes de détails, « mille riens » viennent constituer cette « chaîne interminable » qui deviendra histoire. C'est bizarrement, malgré toutes les pages sur le « beau style », renvoyer le réel du livre à bien peu de littérature (et c'est pourtant cela que Proust appellera « littérature »), à la voix qui le lit, aux circonstances, aux émotions du lecteur bien plus qu'à la valeur intrinsèque du roman, comme le narrateur l'affirme du reste, sans hésiter : « Tel nom lu dans un livre autrefois, contient entre ses syllabes le vent rapide et le soleil brillant qu'il faisait quand nous le lisions » (2276). Le projet d'écriture est donc paradoxalement de créer un livre qui pourrait transmettre dans son style même, tout ce réel, ces sensations, ces émotions qui, par essence, ne lui appartiennent pas, mais dont il pourrait être le point d'aimantation, en quelque sorte, par sa matière même, et sans doute, par son dispositif transférentiel.

Curieusement, ces pages sont également le lieu où sont recueillies les rarissimes paroles d'un père presque entièrement absent. En effet, le souvenir de l'enfance et de *François le Champi* suggère au narrateur l'idée de collectionner les beaux livres, selon des critères originaux, cherchant à retrouver les éditions dans lesquelles il les a lus pour la première fois :

« Je collectionnerais pour les romans les reliures d'autrefois, celles du temps où je lus mes premiers romans et qui entendaient tant de fois mon père me dire : « “tiens-toi droit !” » » (p. 2278).

On voit par là s'accumuler des signifiants et des associations autour du père, réel, symbolique et imaginaire, autoritaire et démissionnaire, de la mère tendre et trop proche, autour du livre

réel, non le roman *François le Champi*, mais le livre que l'enfant a tenu dans ses mains et qui a été au cœur de toute cette histoire. Le sinthome se noue bien, dans ces pages, entre du symbolique présent/absent autour du père à la fois mort, honoré/déshonoré, autoritaire et défaillant, tel qu'il apparaissait dans les premières pages du récit (p. 37-40) et du réel, entre autres les « mille riens » dont on ne sait rien justement, avant que l'émotion ait permis de les découvrir en remontant le temps. Le sinthome se noue, précisément, à un endroit où le symbolique vacille au point où c'est le même geste, la même personne qui outrage et honore, destitue et restaure, dit la présence/absence de symbolique. Ainsi, l'amie de Melle Vinteuil crache sur le portrait de son père (p. 153-155) et sera celle qui restituera au musicien sa part de gloire, la fanfare insulte le père mort avant de s'avérer hommage, l'enfant qui a fait défaillir le père noue son écriture à ce moment de destitution. Du reste, le narrateur explicite à propos de Melle Vinteuil à quel point il faut encore aimer et vénérer son père pour l'insulter :

« C'est à cause de ce culte que dans ces moments où l'on va à l'opposé de ses inclinations véritables, les deux jeunes filles avaient pu trouver un plaisir dément aux profanations qui ont été racontées. L'adoration pour son père était la condition même du sacrilège de sa fille » (p. 1799).

Ces pages ne sont pas seulement imputables au narrateur qui expose son système et raconte les circonstances, mais à l'écrivain qui juxtapose, assez bizarrement, comme par lapsus, des réalités très différentes qui révèlent au lecteur, dans l'inconscient du texte (« entre les syllabes » ou les phrases), quelque chose que le narrateur, du reste, ne semble nullement voir : l'incongruité de cette association sur les pompes funèbres, les images de père qui émergent à quelques pages de distance, et qui ne sont pas reliées par lui comme signifiantes. La phrase, à ce niveau, par ses parenthèses, ses insertions entre tirets, ses relatives innombrables, décroche ou raccroche, fait des détours, parfois aveugles qui, précisément, drainent « mille riens » qui parlent à l'insu du narrateur. C'est là que l'on pourrait penser le réel de l'écriture, qui n'est pas l'imaginaire du texte et qui substitue même aux « anneaux d'un beau style » les ficelles du sinthome, l'acte manqué des juxtapositions, rapprochements involontaires, trous. On pourrait de la sorte différencier les métaphores filées, très cohérentes, qui sont accumulées autour de la sonate de Vinteuil, de l'incongruité des associations, dans la page que nous venons de citer. Lorsqu'il évoque la sonate ou le septuor de Vinteuil, le narrateur imaginarise le réel avec une grande intuition, mais lorsqu'il écrit, c'est l'écrivain qui produit des passages de réel qui ex-sistent au symbolique. (deuxième coupure)