



HAL
open science

La rédaction d' À la recherche du temps perdu ou l'illusion de la perte

Béatrix Tanguy

► **To cite this version:**

Béatrix Tanguy. La rédaction d' À la recherche du temps perdu ou l'illusion de la perte. Psychologie. Université Rennes 2; Université Européenne de Bretagne, 2011. Français. NNT: 2011REN20019 . tel-00623265

HAL Id: tel-00623265

<https://theses.hal.science/tel-00623265>

Submitted on 13 Sep 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université de Rennes 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de :
DOCTEUR de l'Université de Rennes 2
Mention : Psychologie
École doctorale Sciences Humaines et Sociales

présentée par

Béatrix TANGUY

Préparée au Laboratoire de Recherches en Psychopathologie:
nouveaux symptômes et lien social (E.A. 4050)
Université de Rennes 2

La rédaction d' À la recherche du temps perdu ou l'illusion de la perte

Thèse soutenue le 07 juillet 2011
devant le jury composé de

Jean-Louis BONNAT
Professeur, université de Rennes 2 / *Directeur de thèse*

Fabienne HULAK
Maître de conférences (HDR), université de Paris 8 / *rapporteur*

Sophie MARRET
Professeur, université de Paris 8 / *examineur*

Jacques CABASSUT
Professeur, université de Nice Sophia Antipolis / *examineur*

Gérard DESSONS
Professeur, université de Paris 8 / *examineur*

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPEENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2

École Doctorale – Sciences Humaines et Sociales

Laboratoire de Recherches en psychopathologie:

nouveaux symptômes et lien social

E.A. 4050

**La rédaction d' A la Recherche du Temps Perdu
ou l'illusion de la perte**

Thèse de Doctorat

Discipline : Psychologie

Présentée par Béatrix TANGUY

Directeur de thèse : Professeur Jean-Louis BONNAT

Soutenue le 07 juillet 2011

Jury :

Fabienne HULAK, Maître de conférences (HDR) à l'université de Paris 8
(Rapporteur)

Sophie MARRET, Professeur à l'université de Paris 8 (Examineur)

Jacques CABASSUT, Professeur à l'université de Nice Sophia Antipolis
(Examineur)

Gérard DESSONS, Professeur à l'université de Paris 8 (Examineur)

**SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPEENNE DE
BRETAGNE**

UNIVERSITÉ RENNES 2

École Doctorale – Sciences Humaines et Sociales

Laboratoire de Recherches en psychopathologie:

nouveaux symptômes et lien social

E.A. 4050

**La rédaction d' A la Recherche du Temps Perdu
ou l'illusion de la perte**

Thèse de Doctorat

Discipline : Psychologie

Présentée par Béatrix TANGUY

Directeur de thèse : Professeur Jean-Louis BONNAT

Soutenue le 07 juillet 2011

Jury :

Fabienne HULAK, Maître de conférences (HDR) à l'université de Paris 8
(Rapporteur)

Sophie MARRET, Professeur à l'université de Paris 8 (Examineur)

Jacques CABASSUT, Professeur à l'université de Nice Sophia Antipolis
(Examineur)

Gérard DESSONS, Professeur à l'université de Paris 8 (Examineur)

Remerciements

Au Professeur Jean-Louis Bonnat, qui m'a donné la chance d'entreprendre et le courage de conclure.

À mon père André-Albert Tanguy, pour qui l'amour des livres m'a longtemps laissé dans l'ignorance de leur contenu.

Table des matières

Remerciements.....	4
Introduction :	8
1 Dans les identifications la place des origines et son lien avec la lecture.....	14
1-1-1 La place du livre dans les origines familiales de Marcel Proust.....	14
1-1-1-1 Les origines familiales pour Marcel, une écriture testamentaire.....	14
1-1-1-2 Du côté du père.....	19
1-1-1-3 Du côté de la mère.....	22
1-1-2- Du côté des identifications.....	26
1-1-2-1 Des livres et des écrivains pour illustrer la séparation et l'oubli.....	26
1-1-2-2 Le choix d'une carrière littéraire : une tentative de « tuer » le père.....	31
1-1-2-3 Dans quels discours est prise l'identification à Adrien Proust : quel père pour le fils ?.....	34
1-1-3 Quel père est Adrien Proust.....	39
1-1-3-1 La question de la filiation.....	39
1-1-3-2 Un trait d'Adrien Proust d'écrire [d(e)'écrire] le côté sensible pour montrer l'opacité du monde social aperçu.	45
1-1-3-3 Le lecteur chez Marcel comme chez Adrien est convié à venir voir.....	56
1-2-1 Le temps d'être lecteur.....	57
1-2-1-1 L'amour de lire (1880-1903) : un dispositif du discours.....	57
1-2-1-2 L'écriture sublime la description de l'amour maternel et utilise la narratrice imaginaire.....	74
1-2-1-3 La lecture interroge la question du manque dans l'Autre.....	77
1-2-1-4 L'effet de parole : le signifiant « moins phi ».....	81
1-2-1-5 La question juive dans la religion de Jeanne Proust, le nom du père frappé par l'interdit de le nommer.....	82
1-2-1-6 Le désir de savoir et la question de la science : la question des origines est du côté du père.....	90
1-3-1 L'écriture imaginaire.....	94
1-3-1-1 Positionnement analytique en lien avec différents temps du souvenir de Proust.....	94
1-3-1-2 Un exercice de style.....	104
1-3-1-3 La pulsion scopique.....	111
1-3-1-4 1905 la solitude.....	117
1-4-1 La position mélancolique.....	118
1-4-1-1 La question du religieux.....	127
1-4-1-2 Deuil et mélancolie.....	131
1-4-1-3 Le renoncement au monde et l'ascèse du sujet à partir de 1907.....	143
1-4-1-4 L'écriture, un symptôme.....	146
1-4-1-5 L'asthme en tant que retour sur le corps.....	154
2- Le temps logique de la création.....	157
2-1-1 Un refus de vivre : le deuil mélancolique.....	157
2-1-1-1 L'écriture en 1908 reste encore celle d'avant le temps du deuil parental	157
2-1-1-2 Un refus de vivre : le deuil mélancolique.....	161
2-1-1-3 Comment à la mort d'Adrien, l'écriture fait symptôme pour parer l'angoisse.....	169

2-1-1-4	Le temps du deuil et ce qui préside à la création.....	172
2-1-1-5	La maladie nerveuse ?.....	179
2-2-1	De la correspondance aux carnets.....	183
2-2-1-1	Écrire, noter, photographier l'idée de ce qui fera le livre, un semblant d'album, des mots en place d'images pour marquer la séparation.....	183
2-2-1-2	En 1907 et 1908 avec maman (mi-lecture, mi-écriture: un mi-dire).....	188
2-2-1-3	Recueil des matériaux pour l'écriture du roman au « singulier ».....	192
2-2-1-4	Écrire pour voir (la question de l'anamorphose par laquelle se donne à voir la chose cachée).....	195
2.3.1	La création du sujet.....	203
2-3-1-1	Le livre entre demande et don d'amour.....	203
2-3-1-2	La métaphore de la jalousie et de la possession.....	207
2-3-1-3	Le livre intérieur.....	215
2.3.2	Le Temps Retrouvé.....	227
2.3.2.1	La question de la répétition.....	229
2.3.2.2	L'œuvre fait reculer le réel.....	235
2.3.2.3	La question du symptôme chez Proust.....	241
2.3.2.4	La question de la lettre entre Désir et Jouissance.....	245
3 -	Liens historiques: entre création et construction artistique.....	249
3-1-1	La mémoire est aussi dans l'interdit pour mettre à distance le souvenir.....	249
3-1-2	Une écriture pour tenter de symboliser l'inconciliable.....	253
3-1-3	Les livres qui donnent accès aux souvenirs interdits.....	254
3-2-1	La récurrence fait souffrir ; l'écriture : une mémoire fabriquée pour tenir le souvenir à distance.....	257
3-2-2	Quelle répétition donne à lire le manuscrit oublié, appelé arbitrairement Jean Santeuil ?.....	258
3-2-3	Après le deuil, une écriture imaginaire subjectivée.....	260
3-3-1	Nächtreiglich.....	263
3-3-1-1	L'écriture imaginaire prend sens dans l'après-coup, après l'horreur de la création.....	263
3-3-1-2	L'écriture pour tenter de juguler l'hémorragie du désir.....	267
3-3-1-3	Quand l'écriture fait symptôme pour le sujet et qu'il refuse de s'en détacher.....	268
3-3-1-4	Le symptôme de l'écriture narrative se donne à voir et à entendre dans des formes polymorphes.....	270
3-3-2	Le nom représente la chose.....	272
3-3-2-1	Le choix d'un nom et la recherche de la lettre.....	272
3-3-2-2	Le nom propre serait un travail d'écriture.....	275
3-3-2-3	Rien ne sert la connaissance d'une œuvre : ni son interprétation, ni la biographie de l'auteur.....	276
3-3-2-4	Une inscription au champ de l'Autre, la question de la lettre.....	278
3-3-2-5	La lecture n'est pas ce qui préside à la création.....	278
3-3-3	Ne pas en finir, la condamnation de la damnation.....	279
3-3-3-1	L'écriture pose la question du père mort.....	281
3-3-3-2	La création du sujet est à dissocier de la construction artistique du moi idéal.....	286
3-3-4	La mémoire du corps devient la mémoire du texte.....	290

3-3-4-1 La recherche de l'écriture et la question de la vérité.....	299
3-3-4-2 L'écriture, une autre manière de renoncer à vivre	301
En conclusion	303
La création, temps singulier du sujet.....	303
Bibliographie générale	310

Introduction :

La question que nous chercherons à cerner dans ce travail, est celle du singulier de la création dans l'œuvre de Marcel Proust : l'Un-possible de « tout dire ». Question que nous distinguerons de la rédaction du « roman », que l'auteur bâtit dans une structure qu'il comparera à celle des cathédrales, notamment dans l'aspect qui se retrouve dans la symétrie du début et de la fin de son œuvre *À la Recherche du Temps Perdu*.

L'écriture du roman cherchera à reconstruire les souvenirs de l'enfance. L'œuvre de Marcel Proust témoigne de l'illusion de la mémoire. L'écrivain pointe le hiatus entre les souvenirs pensés et ceux, pour le sujet, d'un temps perdu à jamais et qui n'existe qu'au travers d'une quête de le retrouver. L'écriture du roman, le style, sa particularité, si nous les abordons, c'est pour mettre en perspective les autres temps de la rédaction qui ont précédé *À La Recherche*. Notre question est de distinguer le temps de la création de celui de la rédaction d' *À la Recherche*.

Nous émettrons l'hypothèse qu'entre fin 1907 - début 1908, le deuil a plongé Marcel dans une position mélancolique qui le confronte à un Un-possible de la perte (désinvestissement de l'objet) en se prenant lui-même comme objet de cette perte. Il est alors l'objet perdu, le livre, dont il dit dans le *Temps Retrouvé*: « *Je m'apercevais 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* »¹.

La rédaction du roman imaginaire, après 1908, sera donc celle d'un auteur pour qui le deuil pathologique le contraint à devenir « *un mort vivant* », que seule la respiration de l'écriture maintient dans le semblant de rapport aux autres. Ce temps-là de la création pure, lui, est détaché d'un but, d'une idée de style, d'une recherche d'effet à produire sur les autres. L'instant de la création, c'est ce que nous chercherons à cerner,

¹ PROUST Marcel. *Le Temps retrouvé* in *À la recherche du temps perdu*. la Pléiade, Gallimard. 1989. p. 469.

ce qui précisément a surgi dans ce temps du deuil de 1907. Nous l'avons souligné entre 1906 et 1908 dans les moments d'isolement de Marcel à Versailles, lorsqu'il résidera à « l'Hôtel des Réservoirs ». Ces moments-là, de renoncement au monde, ressemblent à une mise en scène de sa mort à venir. Nous savons en suivant Freud, que la disparition du côté d'une position mélancolique, celle qui pousse le sujet à s'effacer, d'attenter à sa vie, à son moi, est celle qui le confronte à l'ombre de l'objet perdu qui tombe sur le moi.

La création serait alors cette découverte², la perte, un point de réel découvert non subjectivé. Nous suivons également l'Un-possible auquel reste accrochée la création du sujet et dont l'interprétation reste à jamais un hors sens. Nous tenterons de montrer ce qui différencie le créateur de l'homme de l'art ; de l'écrivain. C'est d'ailleurs cette perception « sensible » qui anime Proust lorsqu'il entreprend la rédaction du *Contre Sainte-Beuve* en 1907. Marcel Proust y développe que « *la critique littéraire* » interroge le beau dans le discours (en suivant Jacques Lacan), sans pouvoir entendre de ce qui préside à la création, c'est-à-dire l'horreur de la rencontre du sujet avec ce qui l'inscrit comme parlêtre.

Notre travail cherchera à repérer en quoi le « je » d' *À La Recherche*, n'est pas à confondre avec le « es », le ça du sujet, qui est contraint de créer lorsqu'il est confronté à la question de la pulsion de mort : « *le nirvana freudien* ». La pulsion de mort est insérée dans le principe de réalité et fonde le principe de plaisir qui soutient le vivant. Le principe de plaisir est dirigé vers l'extérieur pour diminuer la quantité libidinale de la pulsion de mort, mais il y a un reste qui fait retour sur le moi. Le moi est alors une partie de l'objet vers lequel est dirigée la pulsion, et ce n'est plus de la quantité de la pulsion dont il est alors question, mais aussi de sa qualité. Le moi est contraint dans sa partie consciente, à une position de défense, tandis que sa partie inconsciente le pousse à disparaître. Il fait corps avec l'écriture, il est la chose perdue, il est l'œuvre à tout jamais.

Le temps logique de la création serait donc, pour nous, cette découverte du réel de la « *pulsion de mort* » (non recouvert par le fantasme), en tant que reste non subjectivé de la quantité libidinale. La création du sujet doit être prise en compte

² Une ombre de l'objet perdu qui tombe sur le moi.

comme une tentative d'en extraire le débordement, l'envahissement libidinal, auquel le confronte le « *principe de plaisir* ». C'est là que nous tentons de situer la création, dans un battement signifiant dans lequel le sujet disparaît : absence de S2 due à la collision entre le signifiant S1 et l'objet a. L'écriture deviendrait alors, dans un premier temps, une réponse face à cet effroi (de la disparition du sujet) et dans un second temps, au travers d'une reconstitution imaginaire, voire historique, elle permettrait un positionnement de l'artiste aux prises avec l'instant de la création, un temps apparuduel il a gardé la trace, mais dont il ne peut rien dire, ne peut pas témoigner, sauf dans une construction langagière de l'absurde de la beauté mise au service de l'esthétique pour le sujet.

L'écriture du roman serait alors cette position mélancolique du sujet face à la disparition d'un autre « lui-même » (mort de sa mère en 1905) ; un temps imaginaire de l'écriture, sans chronologie apparente, mais aussi un temps avec un reste de jouissance non subjectivé dans lequel s'énonce le symptôme qui le maintient dans son désir : « *l'impossible d'en finir avec la publication d'une œuvre achevée* », ce qui alors ne cesse pas de ne pas s'écrire. L'œuvre à publier avec ses brouillons, comme le reflet du témoignage de l'écriture, ne permet pas de dénouer quelque chose de ce qui inscrit le sujet dans la question de son désir ; elle reste étrangère à la trouvaille du signifiant primordial de « *l'Autre du langage* », quelque chose qui, par essence, a vocation d'être un ratage pour le sujet. Ce qui met le créateur dans une position de ne pas en finir avec l'œuvre, sauf à disparaître avec elle. C'est un aspect important de toute création. La création peut être ou ne pas être, du côté d'un gain de plaisir, du côté de la chose perdue et faire office d'un signifiant moins phi pour soutenir la question du désir.

Le plan de notre travail en trois parties est le suivant :

- Première partie (temps I) :

Elle traite d'abord l'historique et le chronologique, afin de cerner l'imaginaire qui présidera dans les identifications de l'auteur à l'écriture. Celle du roman dans lequel est inclus, à son insu, le temps de la création de l'œuvre. Nous traiterons également de la question de l'écriture imaginaire, celle de l'avant et de l'après 1907/1908 au service du « *principe de plaisir* ».

- Deuxième partie (temps II) :

Celle du temps logique de la création. Moment d'une position mélancolique, laissant le moi dans l'obligation d'en faire entendre quelque chose : entre vivant et mort. Ce temps II de notre travail est, comme nous le montrerons, ce qui s'inscrit avant l'œuvre. L'écriture de l'auteur est secondaire à la création du sujet et nous aurons soin de distinguer ces deux points.

- Troisième partie (temps III) :

Celle liée à la publication de l'œuvre, pour laquelle nous nous intéresserons au stade religieux, tel que l'énonce Sören Kierkegaard. La publication, temps ultime, où le nouage imaginaire au réel ne tient plus, contraignant le sujet à disparaître. La publication serait alors le signifiant qui oriente le désir du sujet, celui du nom du père. Avec l'œuvre à publier, le nom du père n'est pas forclos, mais fait entendre un manque de consistance du père imaginaire qui est un pousse-à-l'écriture (jouissance du sujet). Nous émettrons comme hypothèse dans ce dernier point, que deuil mélancolique et pousse-à-l'écriture sont deux aspects d'une perte « Un-possible », qui interroge la question de la création du côté du réel. L'Un-possible de la publication serait-elle alors le signe pour le créateur, de son manque de manque à être ?

Notre matériel, plus que la lecture d' *À La Recherche*, a été de travailler sur les brouillons qui ont précédé l'œuvre ; les carnets (et plus particulièrement le carnet de 1908) ; les esquisses et la correspondance de l'auteur, dans lesquels apparaît déjà l'Un-possible de publier, qui montre ce que nous avons soutenu : que l'auteur, pour faire avec l'horreur de la création, doit rester à tout jamais, l'œuvre en devenir. La fin du manuscrit (1922), comme nous l'avons vu dans la partie II, provoque un lâchage du nouage de la subjectivité par l'imaginaire et précipite le sujet dans sa néantisation. L'obligation de ne plus reculer face à la publication signe la mort brutale de Marcel. Il décèdera d'une pneumonie qu'il refusera de soigner, comme en témoigneront dans leurs écrits Céleste Albaret et Robert Proust.

Enfin, nous tenterons de dire que le temps de l'œuvre écrite n'est pas le temps du surgissement de la création. Le temps de conclure serait le temps de la vérité du sujet,

celui qui présidera à l'écriture imaginaire, le bla-bla de la parole vide. La création, si elle est la vérité du sujet, reste du côté de l'énigme des interprétations sur la beauté qui sont la marque des égarements intellectuels et ne disent rien de cette rencontre avec le réel, dont seule l'expérience du sujet avec la psychanalyse peut témoigner en passant par l'expression imaginaire de ce qui se dit. Le réel de la création ne serait saisissable que du côté de l'esthétique de la chose perdue.

TEMPS I

*L'imaginaire qui préside aux
identifications*

« Il n'y a plus personne, pas même moi, puisque je ne puis me lever, qui aille visiter, le long de la rue du Repos, le petit cimetière juif où mon grand-père, suivant le rite qu'il n'avait jamais compris, allait déposer un caillou sur la tombe de ses parents. »

Marcel PROUST

1 Dans les identifications la place des origines et son lien avec la lecture

1-1-1 La place du livre dans les origines familiales de Marcel Proust

1-1-1-1 Les origines familiales pour Marcel, une écriture testamentaire

C'est sans célébration religieuse que Jeanne Weil et Adrien Proust se marièrent. La question religieuse ne semble pas avoir fait obstacle à leur union, et leur consentement fut un choix dans lequel la question des origines ne fut pas prise comme un impossible. En effet, Jeanne Weil était de confession juive et Adrien, lui, était issu d'une famille catholique pratiquante et rurale.

Posons que cette liberté que s'accorde Adrien, a sans doute été puisée dans ses humanités et les idées issues de la révolution de 1848³. Les études et le contexte politique furent des acteurs de la laïcité qu'il afficha toute sa vie⁴. Pour Jeanne, son union, hors la communauté juive, sera un gage d'intégration sociale et plus encore pour ses enfants à venir qui, par ce mariage, seront élevés dans une autre religion que la sienne. Être juive, à l'époque, restait la marque d'une stigmatisation et d'une « certaine »

3 PONTEIL Félix. *1848*. Armand Colin. Paris. 1955. p. 218 : « 1848 a été une étape. La démocratie a été provisoirement vaincue. Elle a été domptée. Des systèmes ont été discutés et confrontés. Des principes qui ne s'effaceront plus ont été posés. Le suffrage universel a été proclamé. Enfin, ceux-là mêmes que l'année 1848 avait effleurés, en ont subi une empreinte indélébile. Le « quarante-huitard », c'est l'homme qui déclame dans des clubs, qui édifie des barricades. Un rêveur et un homme d'action. Ou, si l'on préfère, un moment, dans la lignée des hommes généreux qui marquent d'un point lumineux la voie sombre et tragique de la destinée humaine ».

4 TADIE J-Y. *Marcel Proust I, Biographie [Chapitre premier : Les origines Adrien Proust]*, Gallimard ; Paris. 1996. p. 67 : « Cet ancien élève du petit séminaire, ce boursier méritant du collège de Chartres (il rappelait encore à la fin de sa vie que son nom y figurait au tableau d'honneur), ce républicain qui, dit un rapport de police, n'a pas fait parler de lui pendant le siège de Paris et « l'insurrection ». Les biographes nous l'ont présenté comme catholique : à tort. Il n'est pas plus resté chrétien pratiquant que sa femme pratiquante de la religion juive. Un curieux épisode le montre : en 1882, le docteur Proust fait des difficultés pour témoigner à un procès, en raison de la présence d'un crucifix dans la salle ». J-Y Tadié fait référence, en bas de page, aux archives consultées à la préfecture de police de Paris.

exclusion sociale, malgré l'intégration que la France de Napoléon III avait réservé à cette communauté venue de l'Europe de l'Est. Cette France-là, ne connaissait pas à cette époque-là, l'antisémitisme⁵. La raison probablement était due au nombre très faible de migrants juifs existant au sein du tissu social. Pour un couple comme celui de Jeanne et d'Adrien, le choix de la religion catholique pour les enfants à naître était, malgré tout, vivement conseillé, car il constituait pour leur avenir, un gage d'intégration sociale. Le baptême permettait de garantir, par la « laïcité », une place dans la société, mettant *de facto* les futurs enfants du couple, avec la religion, en position paradoxale, puisque c'est elle qui garantirait l'intégration et la promotion sociale. Mais soulignons que Jeanne ne se convertira jamais et son enterrement sera organisé par le Consistoire⁶ Israélite de Paris : « *le char funèbre est couvert de fleurs, mais c'est un rabbin, ultime geste d'un fils pour sa mère juive, qui devant le tout Paris récitera la prière des morts* »⁷.

Un bref rappel des origines familiales : au moment de l'union entre Adrien Proust et Jeanne Weil, la famille d'Adrien est catholique pratiquante et les Weil, eux, respectent toujours les grandes fêtes religieuses juives. Si les parents des jeunes époux sont très fortement imprégnés de leur culture, où dominant la pratique et la tradition religieuse, le couple, quant à lui, rêve de liberté républicaine où le maître mot est progrès, travail et savoir livresque. Cet héritage familial peut sembler s'opposer à cette ambition des jeunes époux. Nous nous devons de le souligner, car il posera l'éducation et les valeurs morales, à la fois religieuses⁸ et laïques, comme le devoir incontournable pour lequel le dépassement de soi et l'effort seront le prix à payer. Adrien Proust s'y emploiera toute sa vie, comme en témoigne Marcel Proust au moment de la parution de son ouvrage sur Ruskin⁹. Il lui dédicacera son travail en ces termes : « *Frappé en travaillant le 24 novembre, ... Mort le 26 novembre* ».

5 En 1882, la faillite de la banque catholique de « L'Union de gauche » marque le tournant de la montée de l'antisémitisme. En 1885, Édouard Drumont, principal propagateur de l'antisémitisme, publie *La France Juive* chez Flammarion. L'ouvrage rencontra un important succès et fut très médiatisé.

6 Par décret du 11 novembre 1808, le Consistoire israélite de Paris était fondé et devait organiser le culte de la religion juive.

7 BLOCH-DANO Évelyne. *Madame Proust, biographie de la mère de Marcel Proust*. Grasset. 2004. p.340.

8 Dans l'œuvre, l'église de Combray aux clochers, ceux de Maintinville, mais aussi les Vitraux de Gilbert ... Adrien, tout comme Bloch et Swann, est un juif assimilé, mais dont le ralliement à l'affaire Dreyfus scellera son rejet de la société de Guermantes.

9 PROUST Marcel. *Préface, traduction et notes à la Bible d'Amiens de John Ruskin (1904)*, Bartillat, Paris. 2007.

Pour Adrien, l'instruction qu'il recevra au moment de ses années de collège en 1848, mêlera idées républicaines et laïques¹⁰. Ces valeurs sont celles de la France d'alors, qui précipiteront la fin de la monarchie de juillet. Ce contexte politique, même si Chartres à cette époque est éloignée géographiquement de Paris, imprènera Adrien. L'époque construira ce qui peut être appelé la morale citoyenne et Adrien, comme fils de provinciaux catholiques, sera, comme la France du XIXe, divisé entre le conservatisme de la religion catholique et les partisans d'une pensée républicaine. L'idéalisme des hommes politiques de la seconde république est tel, que la mise en œuvre de la politique est laissée aux poètes, dont Lamartine¹¹, qui en sera l'une des figures emblématiques et deviendra le chef du pouvoir exécutif.

L'année 1848 représente un tournant qui subvertit définitivement la pensée religieuse chez les intellectuels, héritiers de la pensée républicaine de 1789. Les idées de l'époque sont très contrastées (liberté et répression), comme cette loi sur les crieurs publics votée en 1834¹² à l'initiative d'Adolphe Thiers¹³ qui musèle les « colporteurs d'informations ». Des idées républicaines qui s'opposent, et dont néanmoins le trait commun est celui du « *bien pour l'homme* ». C'est dans ce contexte qu'Adrien fit ses études jusqu'à son baccalauréat *es lettres* en 1852 au séminaire de Chartres. L'année 1853 sera celle de la réussite à un deuxième baccalauréat, cette fois *es sciences* et ce sera le commencement officiel de ses études de médecine.

10 En référence au moment de la séparation de l'église et de l'état en 1905.

11 Alphonse de Lamartine, de son nom complet Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine, né à Mâcon le 21 octobre 1790 et mort à Paris le 28 février 1869, est un poète, un écrivain, un historien et un homme politique français. Il appartient au mouvement romantique (sa poésie lyrique incarne une idéalisation de la nature). On lui doit notamment le célèbre poème *Le Lac*.

12 Loi du 16 février 1834, interdisant aux crieurs publics des brochures et journaux, l'exercice de leur profession sans autorisation préalable de la municipalité. La promulgation de la loi est l'occasion, pendant plusieurs jours, de rixes avec la police dans les rues de Paris.

13 Adolphe Thiers, né le 15 avril 1797 à Marseille et mort le 3 septembre 1877 à Saint-Germain-en-Laye, est un avocat, journaliste, historien et homme d'état français. Il fut notamment ministre et président du Conseil sous la Monarchie de juillet, député sous la IIe République et pendant le Second Empire, et le premier président de la Troisième République - le deuxième à avoir occupé cette fonction en France.

De ces années de collège, nous relevons aussi que les conditions de vie des collégiens y étaient, si nous suivons Jules Vallès¹⁴, austères. Elles étaient aussi celles de la France provinciale, celles des bourgs tel Illiers, où naquit Adrien.

Illiers est le village des origines des Proust. Il est à quelques encablures de Chartres, dont la cathédrale retrace toutes les étapes du gothique¹⁵, du début du Moyen Âge : idéalisme du XIIe puis naturalisme « *un peu maniéré* » du XIVe, pour aboutir au réalisme du XVe siècle, c'est-à-dire l'art flamboyant de la Renaissance. La construction de la cathédrale s'étala sur plusieurs siècles ; les yeux de ceux qui s'y arrêtent parcourent au travers des porches et des absides dans les sculptures, ce qu'Adrien Proust appelle en 1903 *l'encyclopédie sculptée du moyen âge*. C'est l'ouvrage des origines de la vie. Celui dans lequel s'inscrit la question de la transmission. Dans cette encyclopédie, les sculpteurs, les hommes de l'art, ont inscrit, écrit ce qui témoigne de l'œuvre du Père : « du père éternel », celui qui donne la vie. L'écriture de pierre garantit la transmission. Elle se fait sous forme du devoir de témoignage. Les pages de pierre disent ce qui ne peut être oublié aux yeux des générations qui se suivent : celles de fils en fils pour dire la parole du Père.

Marcel Proust notera, au moment de son travail de traduction de l'œuvre de Ruskin, la singularité de cette écriture en relief, qu'est la sculpture gothique. En effet, elle loge en creux l'infiniment petit, le détail tel celui que décrit John Ruskin lorsqu'il parle « *de figures minuscules* », au porche des Librairies, de la cathédrale de Rouen. Ainsi, il écrit dans la préface de la Bible d'Amiens de Ruskin : « (...) *je fus pris du désir de voir le petit homme dont il parle. Et j'allais à Rouen comme obéissant à une pensée testamentaire, et comme si Ruskin en mourant avait en quelque sorte confié à ses lecteurs, la pauvre créature à qui il avait, en parlant d'elle, rendu la vie et qui venait,*

14 Jules Vallès (1882- 1885). Écrivain français. Journaliste engagé, il fit paraître *Le cri du Peuple* et fut membre de la commune. Ces expériences se retrouvent dans son cycle romanesque autobiographique de Jacques Vingtas (*L'enfant, Le bachelier, L'insurgé* entre 1879-1886). Il fut l'ami de Louise Michel.

15 PANZAC Daniel. *Le docteur Adrien Proust, Père méconnu, précurseur oublié*. L'Harmattan. 2003. p.216: « *Inauguration à Chartres en mémoire de la première vaccination de Louis Pasteur contre la rage. La municipalité de la ville, les hautes personnalités du monde sanitaire, dont certains de l'Académie de médecine, à laquelle Pasteur avait appartenu, sont présents ce 7 juin 1903 pour commémorer cet événement qui était l'inauguration d'un monument. Adrien Proust est chargé de cette mission et son discours fait référence à la cathédrale de Chartres : encyclopédie sculptée du moyen âge* ».

sans le savoir, de le perdre à tout jamais; celui qui avait fait autant pour elle que son premier sculpteur »¹⁶. Mais c'est la préface de la traduction qui représente le principal du travail littéraire auquel s'adonne Marcel jusqu'en 1903. Elle est la partie essentielle de son travail d'écrivain, qui s'ajoutera à la traduction de l'ouvrage. La préface est écrite avant la mort du père de Marcel. Nous y lisons une écriture savante, où l'auteur se place comme le témoin des « *artistes morts depuis des siècles* ».

Ce travail de traduction est une recherche sur la transmission et il le dédiera, *post mortem*, à son père qui décèdera brutalement au moment encore incertain de la publication de son travail ¹⁷. Avec cette adresse à son père « *frappé en travaillant* », il montre comment peut s'opérer un glissement métonymique du signifiant « travail » avec ce qui tue le père. Le travail est aussi un trait d'identification, qu'il trouve dans la lecture des propos de Ruskin (son maître), la conscience qu'il [Ruskin] « *a du travail* ». C'est d'ailleurs en s'appuyant sur une citation de Ruskin, qui suivra la dédicace, que Marcel dissociera le temps du travail de celui de la mort. Il nommera, au travers des propos de l'écrivain anglais, la place séparatrice que porte le signifiant « travail ». Le travail serait, comme le montre l'anamnèse ci-dessus, un trait du père, du père de son père, des pères unis par le sentiment moral du travail dans la vie : « *Puis vient le temps du travail ; puis le temps de la mort, qui dans les vies heureuses est très court* ». Cette citation de Ruskin articule du sens à ce que Marcel adresse à son père : un ordre du temps qui le constitue en tant que père et qui survient, après l'accomplissement du devoir, avec la mort. Il y a d'abord le travail, puis la mort [dans les vies heureuses]. C'est avec cette citation « *le travail et la mort qui divise le temps de la vie* » que l'écriture imaginaire tente de faire consister la place du père.

Ce travail de l'écriture de la citation s'appuie sur Ruskin, déjà mort, comme un moyen d'identification à son père. L'écriture de Ruskin est à la fois le temps de la mort et celui rendu immortel par le travail, puisque l'écriture peut continuer à témoigner au-

16 Op. Cit. Note 9 p. 63.

17 KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome III (1902-1903)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1977. La lettre datée de la deuxième quinzaine de janvier 1903 à Constantin de Brancovan dès janvier 1903 signale « *que cette traduction va paraître incessamment...* ». Nous savons qu'elle ne sera publiée qu'en 1904, c'est ce que signale le Figaro du 3 Avril 1904 dans sa première page : la traduction de la *Bible d'Amiens* due à « *un jeune écrivain de talent* ».

delà de la mort. Le signifiant « travail » porte la motion mortifère et Ruskin, de sa place d'écrivain reconnu socialement, joue son rôle de surmoi. Cette instance des identifications parentales tempère l'exigence d'un « ça jouisseur » qui s'enracine dans le signifiant travail comme un des signifiants du « nom-du-père », ce que nous le développerons plus tard.

1-1-1-2 Du côté du père

Qui était Adrien Proust ? Né le 18 mars 1834, les hommages qui lui seront rendus à sa mort le montrent comme « [ce] *travailleur exigeant et boulimique* ». Il était le fils de propriétaires d'une épicerie sur la place de l'église du village d'Illiers. Ces derniers faisaient principalement commerce de cierges d'église. Adrien était le troisième enfant du couple Proust-Torcheux. A sa naissance, ils avaient déjà eu deux filles : la première, Louise Virginie, née en 1826, était morte en 1832. La deuxième, Françoise Élisabeth Joséphine, était née en 1828. Elle épousera Jules Amiot. C'est de cette sœur « survivante » que les biographes de Proust feront à tort le modèle de la tante Léonie. Pourquoi ? Parce qu'il y a des similitudes entre Élisabeth, la sœur d'Adrien et le personnage imaginaire du roman la « *tante Léonie* ». C'est ce qui a très souvent amené la confusion entre le roman et la question de l'écriture qui soutient le désir du sujet. Ce que distingue d'ailleurs Proust dans la fin de son œuvre, lorsqu'il fait dire au narrateur que maintenant il peut se mettre à l'écriture « du livre ».

L'écriture de l'essentiel gît là, où tout l'inutile de la rédaction n'aura été là que pour retarder, reculer le moment de la fin du travail qui signe l'écriture de la lettre qui surgit hors savoir. En effet, comme Marcel, le narrateur a une tante qui habite un village dont le nom est Illiers. Le nom de celui de l'œuvre en est proche puisqu'il se nomme *Illiers-Combray*. Le lieu de la scène du baiser qui ouvre l'œuvre portera donc un signifiant de l'histoire familiale des Proust : « *Illiers* ». La tante, personnage que même ceux qui n'ont jamais lu Proust reconnaissent au goût d'une madeleine, est aujourd'hui un autre nom pour nommer Marcel Proust¹⁸. Vous connaissez Marcel Proust ? Ah,

18 « Tante »: mot d'argot avec lequel, à l'époque de Marcel Proust, on désignait les invertis, les homosexuels. Nous soulignons aussi que la première orthographe d'homosexuel à l'époque s'écrivait en

répond inmanquablement l'autre « *Proust la madeleine* ». Ces ressemblances familiales de l'auteur avec les personnages imaginaires du narrateur d' *À La Recherche du Temps Perdu*¹⁹ donnent de la consistance à la famille d'Adrien. Ce père, qui, pour le fils, semble avoir renoncé, du fait des contraintes de sa brillante carrière, à perpétuer la tradition familiale du côté d'Illiers. Cet homme, qui en privilégiant sa carrière, a sacrifié son fils à la toute-puissance de l'autorité de sa femme dans le quotidien de son éducation. Ses nombreuses obligations professionnelles et ses absences l'amènent à laisser à sa femme l'éducation des enfants, qui reste, à cette époque, une histoire de femme, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un enfant émotif comme Marcel.

Le livre est un autre signifiant pour nommer le travail. Pour les parents d'Adrien, les « Proust-Torcheux », le livre dans leur métier d'épicier représente un outil de travail. Leur activité professionnelle rendait indispensable la tenue de livres de comptes : « *Tous les Proust sont des marchands aisés, dont les affaires concernent principalement l'épicerie et les tissus. (...) Valentin (père d'Adrien) avec sa femme désormais associés, comme le montre l'en-tête du commerce Proust-Torcheux. Leur commerce est aussi celui de verrerie, de bouteilles, clouterie, eaux de vie et liqueurs* »²⁰. Le travail des Proust d'Illiers est synonyme à la fois de labeur et d'église. Ils vendent pour les offrandes des cierges, qui participent à la célébration de Dieu. Les cierges sont un symbole de la dévotion au père. Dans ce commerce, nous sentons que s'y niche également la marque du plaisir, les Proust-Torcheux, comme le dit Daniel Pensac, sont aussi fabricants de chocolat au miel et à la vanille. Ce commerce familial au goût chocolaté est avant tout un univers de travail et de devoir pour leur fils Adrien, qui se fixera comme but dans sa vie de compter parmi les plus grands de son époque. Le prix de son ambition l'amènera à poser l'argent comme un moyen pour l'atteindre. Ce n'est pas l'argent au service d'un enrichissement personnel, mais du devoir qui garantit la transmission. Les parents de Marcel Proust vivront, d'ailleurs, toujours dans un parfait souci de l'économie²¹.

deux mots et avec un trait d'union.

19 Dans le roman *À la Recherche du Temps Perdu*, le père du narrateur, lui, n'a qu'une sœur qui est sans cesse alitée et qui occupera une place de « *morte vivante* ». Par souci de simplicité et de temps, nous réduirons le titre par l'acronyme RTP pour l'ensemble de la thèse.

20 PANZAC Daniel. *Le docteur Adrien Proust, Père méconnu, précurseur oublié*. L'Harmattan. 2003.

21 Cf. la correspondance de 1903.

L'argent dans l'histoire de la famille d'Adrien est aussi ce qui lui permettra de financer de longues études. Elles étaient, à l'époque, réservées à très peu de personnes. Adrien fit d'abord des études secondaires à Chartres, qu'il poursuivra ensuite en s'inscrivant à Paris en faculté de médecine. Les études de Médecine seront possibles grâce à une somme de trois mille francs. Cet argent lui permettra d'être exempté de l'enrôlement²². Cette somme considérable, que réunit son père, semble poser à Adrien l'obligation de réussite, du côté d'un devoir de résultat, le prix d'une dette morale. Surtout lorsque nous savons que quelques mois seulement après cette transaction, le père d'Adrien décèdera. Les études de médecine enracineront son penchant à se mettre au service des autres : rendre service à la nation pour le bien des citoyens. Adrien le montrera dans la rédaction de traités d'hygiène. Cette question sanitaire du XIXe siècle devient de plus en plus une obligation civique pour l'évolution de la société. C'est elle qui participe à faire reculer les causes des maladies contagieuses en s'intéressant à la question de leur propagation. Adrien travaillera sur la question de la transmission, à la manière des bâtisseurs de cathédrales qu'il comparait à « *une encyclopédie* » et qui garantissent par leur travail, la connaissance et l'origine.

Précisons encore que l'époque du début de ses études est héritière des philosophes des lumières. Ce qui signifie que la Science à cette époque s'inscrit dans sa toute-puissance, comme ce qui va contribuer à l'amélioration de la vie des hommes. Ce sont ces idées qui forgeront le caractère d'Adrien Proust et qui, durant toute sa vie, domineront son ardeur constante au travail. C'est ce que cherchera à traduire la dédicace de la *Bible d'Amiens* écrite par le fils après la mort du père²³. Marcel offrira son travail à la mémoire de son père, à la façon des bâtisseurs qui témoignent par leur travail de la

22 Opus citatum note 20, pp.18-19: « (...) Adrien doit se soumettre à ses obligations militaires. Le service militaire est organisé en 1800, puis révisé en 1818, les modalités du recrutement ne changeant pratiquement pas jusqu'en 1870. Tous les jeunes gens sont recensés, dans le chef-lieu de canton de leur domicile, dans l'année de leur vingt ans. Ceux qui, après une visite médicale, sont déclarés bons pour le service, tirent un numéro qui les exempte ou les incorpore à l'armée, pour une durée de sept ans selon une proportion fixée par le parlement. (...) Adrien est déclaré bon pour le service et tire ensuite un « mauvais numéro » (...) pourtant il sera finalement dispensé de service militaire ». L'article du 17 Ventôse an VIII (8 mars 1800) prévoit que « les conscrits qui seront plus utiles à l'état en continuant leurs études qu'en faisant l'armée, seront admis à se faire remplacer par un suppléant ». Un remplaçant coûtait douze à quinze cents francs en période de paix et bien davantage en cas de guerre. Le suppléant sera « Augustin Gosse » pour une somme de trois mille francs. Il se présentera à la caserne pour remplacer Adrien Proust qui peut alors repartir pour Paris et reprendre ses études.

23 Celle-ci était initialement adressée à son ami et ancien amant Reynaldo Hahn.

transmission des choses pour les générations futures. Dans la dédicace, le fils met en avant que la métaphore du travail pour son père aura été toute sa vie, le « Savoir », qu'il soit scientifique ou éducatif. Marcel, dans cette dédicace, nommera son père à la place de son amant, à qui il dédiait initialement l'ouvrage. Il peut avec cette substitution, mettre la question du « travail et du savoir » à la place initialement prévue pour le choix amoureux. Le travail va au-delà, il ne s'arrête pas avec la mort comme l'autre savoir, celui du choix d'objet dans l'amour. Le père, avec le travail, représente un moi idéal et prend la place de l'amant dans la dédicace. Soulignons que ce glissement d'attribution et la place laissée vide par le père, laisse le fils seul avec sa mère. Cette vacance de la place du père imaginaire pose la question de la position intenable d'être en situation de prendre cette place vis-à-vis de la mère. Marcel substituera, dans ce temps de la mort et par le jeu de l'écriture, l'attribution initiale de la dédicace, la place qu'il donnait à son amant, à son père. Il met en série le « travail et la mort » qui représentent à la fois son père et son amant dans son histoire fantasmatique où le choix d'objet est détourné de son but.

1-1-1-3 Du côté de la mère

Quant à Jeanne Proust, née Weil, c'est à partir de la question de la religion que nous cernerons son histoire familiale. La question de la religion, chez Jeanne, est recouverte par une ambiguïté. En effet, bien que non convertie au catholicisme, elle accompagne l'éducation religieuse de ses enfants, alors que nous savons que la question des origines restera claire, dans le sens où elle ne remettra pas en cause son appartenance à la tradition religieuse juive. La famille Weil a compté des hommes qui ont eu des actions prépondérantes pour l'intégration des juifs de France²⁴, et l'influence de cette famille à laquelle Madame Proust restera très attachée, tout comme son frère Georges, sera immense. Cette question des origines voilées chez Jeanne, nous la rapprochons de l'article que Freud décrit dans *le roman familial des névrosés* en 1909²⁵.

24 Adolphe Crémieux (1796 -1880), avocat et homme politique. Ministre de la Justice en 1848 et en 1870. Il fit adopter le décret qui conféra la qualité de citoyens français aux juifs d'Algérie, décret du 24 octobre 1870.

25 FREUD Sigmund. *Le roman familial des névrosés* in *Névrose, psychose et perversion*. PUF. 1999 (1919) p. 157 : « De petits événements dans la vie de l'enfant, en provoquant chez lui un sentiment d'insatisfaction, lui donnent l'occasion de commencer à critiquer ses parents et d'utiliser, pour cette prise de position contre eux, la connaissance qu'il a acquise que d'autres parents sont, à bien des points de vue préférables ».

Ce « *d'où je viens* » aura pour l'enfant Marcel, une résonance toute singulière dans la prépondérance qu'il mettra très tôt à rédiger des histoires d'enfants et de familles catholiques et aussi bienveillantes pour les « juifs ». L'écriture de *Jean Santeuil* et de Swann dans l'affaire Dreyfus montre comment accepter avec l'assimilation sociale la différence des origines. Le personnage imaginaire de Swann sera accepté, à condition de ne pas montrer son intérêt pour l'affaire comme « *L'écriture permet (alors) de substituer aux parents de l'auteur, des parents imaginaires* »²⁶.

Si nous revenons à l'histoire de Jeanne, celle-ci donne à entendre que son mariage laïque ne nie rien de ses origines juives ; elle en est sans en être. Ce qui est là et ne l'est pas, à la manière du personnage barométrique de la vitrine de l'opticien de Combray. C'est ce qui se retrouvera comme un des thèmes centraux de l'écriture du roman. Jeanne, elle, ne parlera de ses origines qu'à mots couverts, même au moment de l'affaire Dreyfus²⁷.

Il semble donc que, pour Jeanne comme pour son mari, la religion et la question des origines qui ne posent pas question, fassent question pour construire l'histoire familiale au travers des non-dits secondaires aux convenances bourgeoises de l'époque. Jeanne et Adrien sont donc unis dans un choix qui ne tiendra pas compte de ce qui séparerait fondamentalement leur famille : la question de la religion. Si Jeanne est juive²⁸, la communauté juive à laquelle elle appartient est aussi cette bourgeoisie d'argent et de lettres qui privilégie la suprématie de l'homme « pensant » et sa capacité à se dépasser « par le travail », comme les Proust. Ces valeurs permettent à l'homme d'être maître de sa destinée et aux jeunes filles juives bien dotées (dont fait partie Jeanne Weil) de se libérer des contraintes du « non-savoir », qui limitent le choix de la destinée des

26 Idem p. 158 et 159.

27 L'affaire Dreyfus est un scandale judiciaire et politique qui divisa la France de 1894 à 1906 et fut le prélude au bloc de gauche et de l'action française. Marcel Proust et son frère Robert furent engagés dans la défense du capitaine. De plus, l'affaire fut une source de conflit familial qui divisa la famille en deux camps, celui de Jeanne et de ses fils et Adrien face à eux. Marcel milita pour la révision du procès, mais moins comme le fils de Jeanne Weil juive, que comme pourfendeur de la vérité. Dans une lettre à Constantin de Brancovan datée de septembre 1898, il écrit : « *Mariéton m'a dit que vous étiez devenu dreyfusard. Cela m'a fait plaisir de bien des manières (...) cela sera un lien de plus entre nous* ». Il va alors jusqu'à comparer le doute de son ami qui avait été antidreyfusard au Christ qui avait douté sur le Mont des Oliviers.

28 *Le Talmud* (yevamoth 45 b) déclare qu'un enfant né d'un père gentil (non juif) et d'une mère juive est juif.

femmes. Jeanne, par ce mariage, renonce à l'idée que ses enfants soient élevés dans la religion juive. Ils seront catholiques et baptisés. C'est pour la mère, la religion du Père qui garantit, à leur descendance, tel un blanc seing, l'intégration et l'ascension sociale²⁹.

Comme Adrien, Jeanne sera aussi redevable vis-à-vis de ses parents d'une somme d'argent (sa dot)³⁰, c'est le prix à payer pour l'agrément de ce mariage. L'argent est donc un maillon d'un bout d'histoire familiale, dette de la religion vis-à-vis des origines de la mère et dette d'argent pour Adrien aussi vis-à-vis de son père. C'est une somme d'argent qui permettra à Adrien de ne pas faire son service militaire. Pour Jeanne comme Adrien, leur union passe par le renoncement de transmettre en payant quelque chose de l'origine de leurs parents (vie rurale d'Illiers pour le père, religion juive pour la mère), en contrepartie de vertus intellectuelles que prônent la société bourgeoise de cette deuxième moitié du XIXe siècle.

C'est dans ce contexte de devoir et de dette que s'inscrira leur descendance. Premièrement, la famille Proust en payant le remplaçant, un « autre » qui peut prendre la place du mort au combat et qui exemptera Adrien de ses obligations militaires, et deuxièmement la famille Weil, en renonçant pour leur descendance à transmettre les valeurs qui traversent la culture juive. L'argent, dans ces deux familles, incarne la place des valeurs morales et des modèles qui la sous-tendent, qui supposent pour l'homme une toute-puissance à repousser la question de la mort et aussi celle de Dieu. À l'instar d'Adrien avec la science, par le déni de la religion chez Jeanne. Dans cette parentèle, la famille de Marcel se trouvera imprégnée dans sa construction de cette double exigence laïque et religieuse. Le produit des signifiants « travail » sur le signifié « intégration » donnera une « dette envahissante », qui produira une hémorragie de sens (le devoir de comprendre et de maîtriser), l'exigence du travail incessant pour Jeanne et pour Adrien imposera le savoir comme la monnaie de l'humanité, qui conduit au bonheur. Cette exigence, impossible à concilier, à dépasser, forme des interdits et semble être ce qui fait symptôme pour Marcel³¹, l'horreur du devoir d'écrire pour ce faire un nom propre qui

29 Être fils du père et répondre au désir de la mère en travaillant.

30 BLOCH-DANO Évelyne. *Madame Proust, biographie de la mère de Marcel Proust*. Grasset. 2004. p.26. « Jeanne apporte 200 000 francs, une somme qui ne l'empêche pas de conserver ses droits d'héritage ».

31 Lire pour ne pas risquer la mort dans le sommeil, avant d'avoir accompli l'œuvre du travail qui garantit

passé à la postérité. Un nom qui rend la tâche impossible, puisqu'il serait la marque pour le fils de se mettre à la place du père. La dette de l'écriture le condamne dès le début à l'impossible d'en finir, sauf à devenir un des signifiants de l'œuvre et de disparaître avec elle, comme ce que nous développerons dans le troisième point de ce travail. Ce symptôme, nous l'attrapons dans ce que nous savons de sa relation au travail incessant. Celle-ci donne à entendre quelque chose dans ce paradoxe, d'être à la fois dilettante dans la première partie de sa vie³² (comme il se plaît à l'écrire de lui-même dans ses lettres³³ au moment de la mort d'Adrien en 1903), puis à nouveau au moment du décès de Jeanne en 1907, mais c'est à Robert son frère que nous devons le témoignage qui le dépeignit comme un travailleur obsessionnel et boulimique d'écriture. Le travail permettrait au moi, soumis aux injonctions du surmoi (à ce fils indigne du père), de se confronter à l'exigence de ce qui signe les interdits parentaux que nous avons aperçus dans l'histoire de Jeanne et d'Adrien.

Dans le contexte que nous venons de souligner, nous suivons ce que le travail est pour le fils : un devoir qui frappe à mort le père et laisse le fils démuni face à l'exigence maternelle. Or, si nous suivons Freud, ce dernier nous dit que l'idéal du moi ou surmoi³⁴ se construit par différenciation à l'intérieur du moi. Le surmoi est dans une relation étroite avec la conscience. Cela nous permet de cerner quelle est la relation entre l'idéal du moi (Ia) et la conscience occupée à la fois par la religion et la pensée laïque, dans la vie d'Adrien et de sa femme Jeanne, et d'identifier ce qui préside à la défaillance de l'idéal du moi. Ce bout de réel qui n'a pas été subjectivé et qui constitue ce reste duquel rien ne peut-être dit consciemment. La parole et le travail de l'écriture cherchent à en témoigner, mais ne peuvent rien dire d'autre que de buter sur un reste « un-possible », un « sans nom » que répète l'écriture imaginaire, autre forme de « bla-bla » de paroles pour tenter de fabriquer un signifiant, une lettre qui permettrait de subjectiver ce moi idéal en idéal du moi décollé des identifications imaginaires. Cet « un-possible » fait

de la disparition.

32 Que nous situerons arbitrairement jusqu'à la mort de ses parents.

33 KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome III (1902-1903)*. Ed. Philip Kolb. Plon., lettre à Madame de Noailles du jeudi 3 décembre 1903 : « car je me rends bien compte que j'ai été le point noir de sa vie ».

34 FREUD Sigmund. *Le moi et le ça in Essais de psychanalyse*. Payot, Paris. 2001.

entendre la question du vivant, de la pulsion, de la perte pour le sujet qu'il ne cesse pas de chercher. Cette perte qui fonde ce que le sujet veut retrouver dans sa quête du vivant.

1-1-2- Du côté des identifications

1-1-2-1 Des livres et des écrivains pour illustrer la séparation et l'oubli

Les origines du couple Weil-Proust posent d'entrée la question du « devoir » et avec elle, le niveau d'exigence de leur future condition sociale. Pour y accéder et maintenir cette place, nous suivrons un élément majeur qui en constitue l'enjeu : la question de l'argent.

Nous savons en psychologie, avec Freud, que la dette fait appel aux relations d'échange et aux valeurs qui les constituent. La dette naît avec le sujet parlant et porte en elle le prix de la séparation. Cette question de la séparation, les écrivains³⁵ qui servent de modèles à Marcel Proust l'abordent en traitant le détail comme l'essentiel. Ce sera aussi la quête permanente de Marcel Proust bien avant l'écriture de son « livre intérieur » comme nous le donne à lire sa correspondance dès 1885 avec sa grand-mère. Il y est alors en villégiature à Salies-de-Béarn et il illustre la métaphore de l'art par « *la terrasse pleine de caquets* »³⁶ comme une parole pleine, où comme la vue de « *certaines marbres, aujourd'hui inusités* »³⁷, pour pointer l'importance du détail prélevé sur le quotidien.

Cette question (dette et séparation), Marcel la nourrit dans les livres des anciens, mais aussi ceux romanesques d'auteurs comme Alphonse Daudet³⁸ qui interroge le

35 Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve [Pastiches et mélanges ; mélanges]* La Pléiade. Gallimard. Paris. 1971 p.189: « Très vite, dans ce goût et ce divertissement de lire, la préférence des grands écrivains va aux livres des anciens. Ceux même qui parurent à leurs contemporains les plus « romantiques » ne lisaient guère que des classiques. Dans la conversation de Victor Hugo, quand il parle de ses lectures, ce sont les noms de Molière, d'Horace, d'Ovide, de Regnard qui reviennent le plus souvent. Alphonse Daudet, le moins livresque des écrivains, dont l'œuvre toute entière de modernité et de vie semble avoir rejeté tout l'héritage classique, lisait, citait commentait sans cesse, Pascal, Montaigne, Diderot, Tacite ».

36 KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome I (1880 - 1895)*. Ed. Philip Kolb. Plon. Salies-de Béarn, été 1885 ou 1886 : lettre à madame Nathé Weil.

37 Idem, p 191.

38 Alphonse Daudet (1840 -1897) est un écrivain et auteur dramatique français.

singulier de l'écriture. Cette question porte l'empreinte de Montaigne, qui après la mort de son ami et véritable amour Étienne de La Boétie, entame la rédaction des *Essais* pour limiter les effets destructeurs de l'aliénation ou de la non-séparation d'avec l'Autre. Dans ce travail, Montaigne illustre cette aliénation par les thèmes de la vie politique, philosophique et tente d'en dire quelque chose de façon anecdotique. Pour y arriver, il donne la préséance au « *sensible* » qui anime les choses. Ainsi, dans le chapitre XLIV (44) : « *Du Dormir* »³⁹, le temps historique du suicide d'un empereur est souligné uniquement par les détails d'un sommeil qui [le] gagne, alors qu'il est sur le point de se donner la mort. L'acte est rapporté au détail, « *le ronflement* », et ignore ce qui : « *Du Dormir* » aurait pu sembler l'essentiel des pensées qui précèdent la mort d'Othon⁴⁰.

Comme le choix que fait Montaigne pour s'extraire d'une position qui le soumet au champ du désir de l'Autre, Marcel Proust fait le choix de montrer que le lieu et le temps de l'écriture sont indissociables, le contraignant pour écrire à se soumettre. Nous soulevons là un trait commun entre Montaigne et Proust. Ils ont donc comme ressemblance, pour faire avec cette position aliénante, de tenter une séparation en renonçant à la vie publique, ce que Montaigne fera écrire sur les murs de sa bibliothèque⁴¹. Proust, lui, s'isolera après 1905 jusqu'à se retirer du monde à partir de 1914. En 1905, c'est d'abord dans une chambre, qui n'est plus sa chambre de la rue de Courcelles, « sa chambre » qu'il quitte après la mort de sa mère. Ce moment de deuil, où il annonce qu'il renonce (autre signifiant de cette aliénation) à lire et à écrire, à l'exception de ses innombrables lettres qui parlent de quotidien émaillé de citations. Cette écriture-là fait un autre tour pour ne pas renoncer à renoncer. Le quotidien qui

39 MONTAIGNE (Michel de). *Les Essais [1572], Livre I, chapitre XLIV [Du dormir]*, Flammarion, Paris. 2008. p. 272. : « *L'Empereur Othon, ayant résolu de se tuer cette mesme nuit, après avoir mis ordre à ses affaires domestiques, partagé son argent à ses serviteurs et affilé le tranchant d'une espée dequoy il se vouloit donner, n'attendant plus qu'à savoir si chacun de ses amis s'estoit retiré en seureté, se print si profondement à dormir, que ses valets de chambre l'entendoient ronfler* » .

40 Othon en latin Marcus Salvius Otho, empereur romain (69) après la mort de Galba. Il fut vaincu par les légions de Vitellius et se donna la mort.

41 Idem note 39, p.1206 : Le 28 février 1571, jour de son anniversaire, Montaigne fait peindre sur les murs de sa bibliothèque la fameuse inscription (en latin) qui marque son adieu aux tracas des affaires et son désir de retraite. Traduction : « *L'an de Christ 1571, âgé de trente huit ans, la veille des calendes de Mars, anniversaire de sa naissance, Michel de Montaigne, las depuis longtemps de sa servitude au parlement et des charges publiques, en pleine forces encore, se retira dans le sein des doctes vierges où en repos et sécurité, il passera les jours qui lui restent à vivre. Puisse le destin lui permettre de parfaire cette habitation des douces retraites de ses ancêtres, qu'il a consacré à sa liberté, à sa tranquillité, à ses loisirs !* » .

aurait vocation à être oublié, devient ce qui garantit contre l'oubli et donne l'illusion de surseoir à la séparation. Marcel traite au moyen du banal, l'infiniment petit, comme le personnage de pierre de Ruskin du portail des Libraires de Rouen, comme ce qui maintient le lien social et garantit contre l'oubli, la disparition.

Un an après la mort de sa mère en 1905, Marcel rédige des articles sous forme de pastiches, une écriture en trompe l'œil, il y écrit « au nom d'un autre ». Ils seront regroupés et publiés dans *Contre Sainte-Beuve*⁴². Un des articles intitulé *L'affaire Lemoine par Sainte-Beuve, l'affaire Lemoine par Chateaubriand* répète un thème : « *les hommes ne se soucient point de la gloire littéraire, mais ils ont besoin de la fortune. Si j'avais su la leur donner, quand on ne saurait plus rien de mes livres, on se souviendrait encore de moi* »⁴³. L'affaire Lemoine⁴⁴ est celle d'une escroquerie. Lemoine est un électricien français qui avait extorqué 64 000 livres au président d'une banque : la De Beers⁴⁵. L'exercice d'écriture, auquel se livre Marcel Proust, à partir d'un fait divers, montre comment l'autre peut se faire dupe d'une croyance : « *de ce que chacun recélait de profond et de doux, depuis son enfance, dans la niaiserie particulière de son rêve* »⁴⁶. Au fond, c'est cela plus que l'acte d'escroquerie qui est la faute de Lemoine ; ce n'est pas de la fabrication du diamant dont il est question, mais de la niaiserie d'y croire. Le procès et l'article qui parurent dans le Figaro, garantissaient Lemoine contre l'oubli, c'était le prix pour garantir la transmission⁴⁷, la conservation du nom tel que l'écrit Montaigne dans le livre II des *Essais, chapitre XII* : « *un soing extrême tient l'homme d'allonger son estre, il y a pourveu sous toutes ses pièces. Et pour la conservation du corps sont les sépultures, pour la conservation du nom la gloire* »⁴⁸.

42 Publiés par morceaux et *post mortem*.

43 PROUST M. *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles, L'affaire Lemoine*. La Pléiade. Gallimard. Paris. 1971. p. 196 (Appendices non publiés par Proust).

44 Idem, p. 694 : « *Lemoine ingénieur électricien avait extorqué 64 000 livres à Sir Julius Werter ; président de la De Beers, (...) en lui faisant croire qu'il pouvait fabriquer d'authentiques diamants. Il voulait ainsi faire baisser le cours de la De Beers et racheter les actions à un prix intéressant* ».

45 Banque londonienne étant l'une des plus grosses compagnies diamantaires de l'époque, laquelle s'occupait notamment de mines en Afrique du Sud.

46 Ibidem note 43, p. 15.

47 Cf. le Temps II de cette thèse : l'argent, la transmission, rend impossible l'oubli. Dissociation du corps et de l'esprit (mortel versus immortel).

48 Op. Cit. Note 39 p. 548.

Montaigne écrira pendant huit ans un étrange et interminable voyage qui garantit contre l'oubli et inscrit la transmission par le nom. Ces *Essais* abordent le monde, ne prétendent pas en faire une étude, ce sont des instants qui passent, une sorte d'écriture qui prend la forme d'association libre, et ce, bien avant la naissance de la psychanalyse en France. La recherche de la vérité pour l'écrivain semble introuvable, et met l'accent sur les limites des savoirs acquis. Montaigne, comme Proust après lui, se serviront donc de leur propre vie, de ce qui y fait symptôme, comme trame du texte à écrire ; ils tentent de cerner ce qui de la séparation et de l'oubli échappe toujours, montrant que l'écriture littéraire reste impuissante à cerner la vérité qui préside à la séparation, c'est-à-dire au sujet parlant. Proust le ressent lorsque dans cette même lettre il dit à Marie Nordlinger : « *et votre horreur du jaune est une harmonie en jaune qui est tout à fait acquise ; c'est Dieu qui semble avoir voulu donner un échantillon de tout ce qu'il possède de jaune de la fleur de la prairie à la lueur du firmament* »⁴⁹.

La difficulté serait qu'il reste toujours quelque chose hors sens qui oblige à ne pas interroger l'œuvre pour comprendre l'artiste, comme Marcel Proust le reprochait lui-même à Sainte-Beuve, pour qui une œuvre ne se comprenait qu'à connaître le caractère de l'auteur. L'écriture d'avant 1905 chez Marcel Proust, c'est la recherche du détail du quotidien. C'est l'importance de ne pas comprendre à la place « de », et d'éviter le côté intellectuel de la pensée. Le non-intellectuel est ce dont il est question. Utiliser le détail prélevé sur des traits, sans en faire un modèle de référence ou une explication de texte qui égare, c'est une des hantises de Marcel qui a peur d'être plagiat. « *Les identifications ne sont pas à confondre avec ce qu'il en est du sujet* », dira Lacan.

Nous lirons, dans la forme aboutie de l'œuvre, les traces de l'importance du détail pour l'écrivain que deviendra Marcel après 1908. Ainsi, dans *la Prisonnière* nous pouvons lire : « *De ceux qui composent notre individu, ce ne sont pas les plus apparents qui nous sont les plus essentiels. En moi, quand la maladie aura fini de les jeter l'un*

49 PICON Jérôme. *Proust Correspondance*. Flammarion. Paris. 2007 p.81: « *Lettre à Marie Nordlinger : (...) C'est quand les rapports scientifiques entre les mots ont disparu de notre esprit et qu'ils ont pris une vie où les éléments chimiques sont oubliés dans une individualité nouvelle, que la technique, le tact, qui connaît leur répugnance, flatte leur désir, connaît leur beauté, touche leur forme, assortit leurs affinités, peut commencer. Et ceci n'existe que quand un être est un être et n'est plus tant de carbone, tant de phosphate, etc. Victor Hugo, dont j'ai peur de ne pas aimer le Shakespeare dit (dans les Contemplations) : « car le mot, qu'on le sache, est un être vivant* ».

*après l'autre par terre, il en restera encore deux ou trois qui auront la vie plus dure que les autres, notamment un certain philosophe qui n'est heureux que quand il a découvert, entre deux œuvres, entre deux sensations, une partie commune. Mais le dernier de tous, je me suis quelquefois demandé si ce ne serait pas le petit bonhomme fort semblable à un autre que l'opticien de Combray avait placé derrière sa vitrine pour indiquer le temps qu'il faisait et qui, ôtant son capuchon dès qu'il y avait du soleil, le remettait s'il allait pleuvoir. Ce petit bonhomme-là, je connaissais son égoïsme ; je peux souffrir d'une crise d'étouffements que la venue seule de la pluie calmerait, lui ne s'en soucie pas, et aux premières gouttes si impatiemment attendues, perdant sa gaieté, il rabat son capuchon avec mauvaise humeur. En revanche, je crois bien qu'à mon agonie, quand tous mes autres « moi » seront morts, s'il vient à briller un rayon de soleil, tandis que je pousserai mes derniers soupirs, le petit personnage barométrique se sentira bien aise, et ôtera son capuchon pour chanter « Ah ! Enfin, il fait beau ».*⁵⁰

L'écriture imaginaire pour les écrivains sont les histoires du quotidien, où s'enlisent dans leur banalité les personnages immortels, à l'exemple du petit personnage de la cathédrale de Rouen, que décrit Ruskin. Dans la RTP, c'est dans la vitrine de l'opticien de Combray que l'écrivain tente d'immortaliser ce « rien », dans une rhétorique empruntée à la métaphysique de la lecture. Ce n'est en « rien » que l'écriture reste impuissante à traduire comme cette perte qui constitue le vivant, sans nom. Cette perte que porte un signifiant manquant et qui met l'écriture dans une obligation de répétition, répéter l'impossible de retrouver la chose perdue qui provoque chez l'écrivain, de l'angoisse. Elle pousse l'artiste à détruire la chose, ce signe de la rencontre de ce qui lui échappe, le désir du sujet.

⁵⁰ PROUST Marcel. *La Prisonnière* in *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. p. 522.

1-1-2-2 Le choix d'une carrière littéraire : une tentative de « tuer » le père.

Pour illustrer le temps de l'aliénation du sujet, nous reviendrons sur des œuvres dites de jeunesse. *Jean Santeuil* sera considéré (à tort) comme un brouillon de l'œuvre à venir, où seuls des lambeaux de l'écriture réélaborés persistent. L'écriture de *Jean Santeuil* restera impossible : Impossible de l'écriture qui se répète, traduit la désespérante insatisfaction, débordante de jouissance jusqu'à l'abandon. Recommencement qui signe l'angoisse ultime rempart devant la disparition. L'écriture s'y confronte, dans cette quête, cherchant l'impossible approche de faire entendre la question du désir du côté de l'imaginaire ; *Jean Santeuil* serait une œuvre d'auteur qui satisferait, par la notoriété, au désir des parents. Ce désir de l'Autre qui apparaît dans une lettre affectueuse à son père en septembre 1893⁵¹. En effet, depuis quelque temps, Adrien le presse de choisir une carrière et la réponse semble autre : « *j'espérais toujours finir par obtenir la continuation des études littéraires et philosophiques pour lesquelles je me crois fait* ».

Ainsi, si l'écriture du livre obtenait une reconnaissance sociale, il tendrait alors à répondre à l'exigence de son père. Le savoir livresque, nous l'avons souligné dans les origines familiales, supporte les identifications du côté du père, écriture gothique de la cathédrale de Chartres, où de l'épicerie d'Illiers, livre du savoir scientifique avec les traités d'hygiène, livre autre signifiant du labeur, ce livre donc, serait un des Noms-Du-Père qui permet l'assomption signifiante du sujet, « le sujet est captif de la fonction du désir »⁵². L'abandon du manuscrit montre que le rapport à la réalité ne dit rien de ce qui anime l'être. La revendication du sujet, face à la demande du père⁵³ est tout autre que celle du « papa de la vie », son petit papa comme l'appelle tendrement Marcel toute sa vie, celui qui veut qu'il choisisse un métier. Même si la littérature et la philosophie ne

51 KOLB Philip. *tome I 1880-1895, Op. Cit.* lettre 102 du 28 septembre 1893, p. 236.

52 LACAN Jacques. *Des noms-du-père. Seuil.* 2005. p. 81.

53 Idem p. 87: « *Le nom, vous ai-je montré, est une marque déjà ouverte à la lecture-ce par quoi elle se lira dans toutes les langues- imprimée sur quelque chose qui peut-être un sujet qui va parler; mais qui ne parlera pas du tout forcément. (...) J'avais aussi relevé comme référence les caractères diversement phéniciens et autres que Sir Flinders Pétrie a découvert en haute-Égypte sur des poteries antérieures de quelques siècles à l'usage de ces caractères comme alphabet dans l'aire sémite. Ceci illustre pour nous ce fait que la poterie n'a jamais eu l'occasion de prendre la parole pour dire que c'est là sa marque de fabrique. C'est à ce niveau que se situe le nom* ».

sont pas, pour Adrien, un choix de carrière, ils restent la marque qui, à la façon des caractères inscrits sur les vases phéniciens, sont la marque d'un nom qui ne dit rien, mais porte la trace de la langue des origines que nous donne à entendre l'anamnèse de l'histoire paternelle. Pour autant, « *pour le cher petit papa* », ces matières ne représentent pas des critères sérieux pour l'avenir de son fils. Marcel, dans cette même lettre, lui répondra sans s'opposer, en invoquant alors un choix par défaut : « *mais entre plusieurs maux, il y en a de meilleurs et de pires* »⁵⁴. Il souligne que la position vis-à-vis du choix porte sur l'impossible à devenir ce qu'attend de lui son père. C'est ce qui persistera, entre le père et le fils, au-delà de la mort, de n'être pas ce fils capable de satisfaire le père. Jusqu'en 1907, Marcel, qui a été confronté par son père à l'impossible choix, aura abandonné son roman *Jean Santeuil*. Il s'essayera à écrire au nom de « *Pastiches et Mélanges* », où il paraît condamné à chercher pour l'éternité un style d'auteur qui lui fasse un nom. Il ne trouve pas le chemin singulier, de ce qu'est l'œuvre unique à publier, à l'opposé d'un père qui signa une volumineuse bibliographie, composée des livres, d'articles médicaux et de traités de prophylaxie.

Marcel Proust combat sa tristesse, au moment de la mort d'Adrien, de ne pas avoir été ce fils attendu. Il a déjà au préalable tenté d'y remédier en invoquant l'imaginaire dans la rédaction *Des Plaisirs et des Jours* et de *Jean Santeuil*. Dans ces textes « l'enfant » est un tueur de mère⁵⁵ par la faute de l'absence du père. Freud, avec l'épreuve de réalité développée dans *Deuil et Mélancolie*, aborde cette question avec celle de la perte de l'objet. Dans le texte de 1923, *le moi et le ça*, il montre que le Moi est « ré-érigé », c'est-à-dire que l'investissement d'objet est relayé par une identification. Nous osons mettre cet apport théorique en rapport avec les notes de bas de page de la lettre du 28 septembre 1893⁵⁶ ; Marcel écrit en réponse à la demande de son père : « *quel choix de carrière fais-tu ?* ». Nous comprenons mieux que cette requête du père devient alors le « *signifiant de la demande* » du père faite au fils et répond à ce qui est,

54 Idem note 51 p. 236.

55 PROUST Marcel. *Les Plaisirs et les Jours*. Calmann-Lévy. 1896. pp.151 - 152 : « *Je n'avais jamais pu lire sans des frémissements d'horreur le récit de torture que des scélérats font subir à des animaux, à leur propre femme, à leurs enfants, il m'apparaissait confusément maintenant que dans tout acte voluptueux et coupable, il y a autant de férocité de la part d'un corps qui jouit, et qu'en nous autant de bonnes intentions ; autant d'anges purs sont martyrisés et pleurent (...) je vis ma mère qui me regardait hébétée (...) elle a été frappée d'apoplexie* ».

56 Op. cit. note 51, p. 237.

pour Marcel, une obligation, un devoir social à accomplir, mais qui, dans l'identification, est aussi du côté du danger.

Le refoulement de cette parole « pleine » est la marque du sujet et Freud nous dit que le prix qu'il inflige aux fils est de payer la dette du père. Adrien doit à sa famille, à son éducation, à l'argent de son père, ce qui lui a donné son statut. Pour tenter de s'extraire de cette représentation imaginaire, de ce qui est le bien du fils pour le père, Marcel cherche dans un bla-bla du côté de sa mère ce qui viendrait peut-être en dire quelque chose. Tel que les propos de cette lettre, citée en référence dans ce point et écrite à la date du retour de séjour avec Madame Proust à Trouville. Dans cette lettre, il répond à cette demande paternelle par des potins du quotidien qui tentent de symboliser cette place du père : « *je suis charmé de me retrouver à la maison dont l'agrément me console de la Normandie et de ne plus voir (comme dit Baudelaire dans un vers dont tu éprouveras j'espère toute la force)le soleil rayonnant sur la mer* ». Dans cette même lettre⁵⁷, le signifiant mère/mer est une réponse au père⁵⁸, comme ce quelque chose de la réalité qui ne peut s'écrire, ce savoir troué évoqué par Lacan en 1964⁵⁹.

Dans ce courrier, au choix de carrière que lui demande son père, Marcel répond avec la réalité physique d'un retour de voyage en Normandie avec sa mère. Il est pris entre la demande du père et la non-séparation d'avec sa mère. Afin de répondre à ce dilemme (témoigner la demande du père/social qui interdit la mère) il s'appuie sur l'esthétique de la poésie des vers de Baudelaire et essaie, avec la poésie, de se différencier de ce père, construit autour d'un moi idéal, fait de respectabilité et de réussite sociale. Marcel utilise l'esthétique pour faire apparaître furtivement la

57 Proust fait référence à Baudelaire, *Les fleurs du mal*.

58 BLANCHOT Maurice. *L'étonnante patience* in *Livre à venir*. Gallimard, 1959. p.139 : « *C'est cette expérience qui m'a rendu du côté de ce que j'appelle réalité, c'est-à-dire, une chose que je vois devant moi, quelque chose d'abstrait, mais qui est incorporé (...) à côté de quoi rien ne compte ; en quoi je trouverai mon repos et continuerai d'exister. C'est ce que j'appelle la « réalité ». Et Parfois, je me dis que c'est la chose qui n'est plus nécessaire et que je ne cesse de rechercher* ».

59 LACAN Jacques. *Le séminaire, Livre XXII: R.S.I. (1974-1975)* (ONP). Jacques Lacan en fait référence en 1974, en parlant de ce trou inviolable. Lacan nous dit, qu'il s'agit d'un nouvel ordre symbolique à partir du trou de l'inconscient. Qu'il faudra saisir (l'inconscient) et l'un-bevue en place « *umbewuste* » : écrire l'histoire, c'est-à-dire que le sujet a pu se détacher des points d'attaches de la névrose. C'est là que se situe la question de la création du sujet qui, dans l'analyse, permet de rendre compte et d'en dire quelque chose de l'expérience de sa rencontre avec ce trou. A la différence de la création pour un sujet mélancolique, qui ne rend pas compte mais met en exergue la chose qui s'impose à lui.

souffrance qui est la sienne lorsqu'il dit à son père, au sujet des vers des *Fleurs du Mal*⁶⁰ : « *tu éprouveras, j'espère, toute la force* ». Il tente ainsi de faire entendre un appel au Père : l'amour du livre, face à la question du désir de l'Autre, auquel le sujet est confronté. Nous notons également que dans ce courrier, ô combien tragique (sous ses airs anodins), l'anecdote⁶¹ et le fait divers font irruption pour faire digression et tromper celui à qui il s'adresse, un « Autre trompé », place que l'écrivain cherche à faire occuper au futur lecteur⁶². Lecture d'une écriture impossible qui stigmatise un combat désespéré ; mais aussi l'écriture du fait divers et du détail en position d'artifice pour mettre à distance cet Autre, dont l'emprise rend la dette symbolique impayable, par des acomptes d'un quotidien qui n'en disent rien, dans une tentative toujours avortée de « tuer » le père.

1-1-2-3 Dans quels discours est prise l'identification à Adrien Proust : quel père pour le fils ?

Qui est le père de Marcel Proust ? Qu'est-ce qu'un père pour le sujet ? Deux questions qu'il n'est pas dans notre propos d'expliquer l'une par l'autre, mais la première donnera des éléments de connaissance et la deuxième « *pour soutenir une construction (...) tout autre (...) que fournit le travail de la psychanalyse* »⁶³. Ces deux questions tenteront de discerner ce qu'il en est du désir d'écrire pour le sujet et par quelles traces écrites nous pouvons aborder ces deux points. En ce qui concerne le père de Marcel Proust, nous bénéficions d'une connaissance et de documents importants du fait de la notoriété professionnelle d'Adrien Proust⁶⁴. Il rédigea en 1897 *L'hygiène du*

60 Op. Cit. note 57.

61 Op. cit. note 51, pp. 236 - 237 : « *j'espère que tu verras ici Roux et M Fitch. Chez M Fitch il y a je crois Delpit. Je te rappelle (crainte de break) que c'est le frère de Mme Guyon* » La gaffe contre laquelle Marcel veut prémunir son père se rapporte à Albert Delpit (1849-1893) romancier, poète et auteur dramatique, mort le 4 Janvier 1893, victime de l'abus du Choral. Dans l'œuvre *RTP*, le Docteur Guyon sera aussi un des modèles qui servira à construire le personnage du Docteur Cottard.

62 LACAN Jacques. Le séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil. Paris. 1964. p.45. Le corrélatif du sujet (l'inconscient) n'est pas l'Autre trompeur (le moi), il est l'Autre trompé (l'Analyste): « *ce que craint le plus c'est de nous tromper, de nous mettre sur une fausse piste* ».

63 FREUD Sigmund. *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard. 1993. p. 22.

64 La bibliographie d'Adrien Proust de 1860 à 1903, année de sa mort, comporte publication d'articles professionnels, rédaction d'essais et de traités épistémologiques sur la propagation et la contamination des maladies infectieuses, rédaction de conférences sur la question de l'hygiène, dont l'étude permettra de lutter contre les épidémies comme le choléra et la peste: *De l'aphasie*, 1872. *La défense de l'Europe contre le choléra*, 1873. *Essai sur l'hygiène internationale, ses applications contre la peste, la fièvre jaune et le choléra asiatique*, 1873. *Traité d'hygiène publique et privée*, 1877. *Le choléra*, 1883.

neurasthénique et *La défense de l'Europe contre la Peste*. Documents dont Albert Camus tirera de nombreux éléments pour rédiger *La peste* en 1954. Le travail d'Adrien sera orienté plus spécifiquement sur l'hygiène. Mais dans la bibliographie, nous soulignons en 1879 un ouvrage qui a pour titre *De l'action des aimants sur quelques troubles nerveux*. Nous rapprochons ce travail du courant de Charcot⁶⁵, qui était chef de service à la Salpêtrière au moment des études d'Adrien. Dans cet ouvrage, il montrera un intérêt pour les phénomènes liés au magnétisme et sa capacité de guérir.

Ce courant des phénomènes de l'influence de l'esprit sur le corps, que la science légitimait, montre à quel point la médecine et le médecin cherchent à se mettre en position de tout comprendre. De comprendre ce qui échappe à la médecine traditionnelle. Ces médecins ont le désir de maîtriser ce qui fait obstacle au bien de l'homme ; est-ce là encore l'héritage des événements politiques de ceux appelés les « *quarante-huitards* » qui avaient bercé la jeunesse d'Adrien ? Comme nous l'avons traité dans le point sur la question des origines, il s'agit de montrer combien l'amélioration des conditions de vie, le souci du bien-être des hommes, était au centre de leurs préoccupations.

Jusqu'en 1905, Marcel Proust écrit en recopiant des modèles teintés d'imagination prélevés dans sa réalité. La tentative d'écrire coïncide avec ce qui a d'impossible de son choix amoureux du côté des garçons. Ce choix le tient prisonnier comme l'auteur des modèles sociaux⁶⁶ de cette époque très conventionnelle, du tout début du XXe siècle. Modèles qui seront peut-être les obstacles réels à la mise au travail de la rédaction. Il cherche à ordonner un monde, où comme celui d'Hamlet, il ne peut se résoudre à accomplir l'acte dans lequel il est lui-même juge et partie. Un désir inconciliable, où le S2, le signifiant du savoir, occupe la place de l'agent dans le discours. Ce savoir le condamne à être le rival de l'Autre et il ne peut le faire disparaître qu'au risque de disparaître et ne se tuer lui-même⁶⁷. L'écrivain d'avant 1903 est un

65 Lui-même inspiré par les travaux de Mesmer.

66 KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome II (1896-1901)*. Ed. Philip Kolb. Plon. Lettre 9 datée de Mars 1896, p. 52 : lettre adressée à Reynaldo Hahn dans laquelle Proust lui écrit : « *je vous avais apporté des petites choses de moi et le début d'un roman* » et Philip Kolb nous dit en note 3 p. 53 : « *Il s'agit de Jean Santeuil, que Proust avait commencé à écrire à Beig-Meil en septembre 1895* ».

67 En référence aux 4 Discours de Jacques Lacan .

« littéraire », celui qui répond à ce qui est attendu de lui : « *devenir une personnalité du monde littéraire* » pour soutenir ce besoin social de réussite, qui ressort très fortement des identifications du fils au père, comme nous l'avons vu plus haut. Un lien social qui donne à entendre le discours universitaire (S2 en place d'agent) du père : ce « *quarante-huitard* » que nourrit les idéaux de liberté et de progrès pour l'homme. Marcel Proust tentera avec *Jean Santeuil*, de forcer le trait de son écriture par une peinture de lui-même, représentation qui masque la question de son désir⁶⁸. Cette peinture de la vie sociale, où ce qui vient perturber l'équilibre de la vie et du travail n'est que du côté de l'enfant qui n'est pas à la hauteur de l'attente de ses parents par la faute de la sensiblerie. Le roman devient une longue tentative de dire l'essentiel de cette faute que porte l'enfant, mais les mises en scène permettent les mouvements des personnages sans rien dire d'autre que raconter une histoire parmi d'autres. Le résultat donnera à l'écrivain le sentiment d'une écriture insatisfaisante, impossible, due à son excès de vouloir tout en dire, d'un savoir qui le fixe à une aliénation à l'Autre. Un savoir qui se cache derrière les descriptions. Cette écriture-là semble alors se mettre au service de cette partie du moi consciente, à la manière d'un autre trompeur.

Le manuscrit de *Jean Santeuil*, lorsqu'il fut exhumé, comportait quelques six cents pages. De plus, l'état dans lequel le découvrit Bernard de Fallois⁶⁹ l'obligeait à reconstituer la chronologie d'un travail. L'auteur n'avait pas laissé d'indication pour le manuscrit, de trame de sa publication, puisqu'il avait vocation à ne pas l'être, dès que Marcel fit le choix de l'interrompre. Il semble plus juste de dire que Marcel Proust l'a abandonné, que de dire qu'il y a renoncé. La reconstitution du manuscrit de *Jean Santeuil* fut, pour soutenir cette hypothèse, un véritable travail d'archéologie auquel cet étudiant dût faire face.

68 Op. cit. note 36, p.191: « (...) il y a des heures où la sagesse de nos livres nous paraît bien froide à côté de cette vie ardente des abeilles ».

69 PROUST Marcel, *Jean Santeuil* (par Bernard de Fallois), préface d'André Maurois, Gallimard. Paris, 1952. p. 10 : « *Quand Bernard de Fallois, jeune agrégé de lettres vint me dire qu'il écrivait une thèse sur Proust, je priais Madame Mante de l'autoriser à voir ces dossiers et à les dépouiller. Elle lui remit non seulement soixante dix cahiers, qu'il acheva de mettre au net, mais des caisses de feuilles éparées, déchirées qui, au moment de la mort de Marcel, étaient au garde meuble. Ni le Docteur Robert Proust, ni sa fille (Mme Mante) n'avaient pensé qu'il y eût une œuvre suivie. Bernard de Fallois entreprit d'engranger cet abondant gain. (...) la joie de reconstituer un roman tout entier* ».

Pourtant, si nous nous référons aux lettres du 16 septembre 1896, et une autre en octobre 1896 que Marcel adresse à sa mère, nous constatons qu'il y parle, pour *Jean Santeuil*, de publication, alors qu'il n'est qu'au début de l'élaboration de son manuscrit. Nous distinguons là une différence entre l'écriture et la rédaction, puisque le manuscrit n'est pas écrit. C'est le livre, le signifiant « *livre* » qui occupe la place principale (à son insu) et qu'il tente de mettre en place dans sa relation avec sa mère. A-t-il déjà le sentiment de ce livre intérieur que chacun a en soi et qui n'est pas à écrire puisqu'il est déjà présent ? Manifestation de la lettre d'avant la rédaction qui ne reste qu'à traduire.

Nous pouvons donc dater le début de la rédaction de *Jean Santeuil* avec son voyage en Bretagne à Beig Meil en compagnie de son amant Reynaldo Hahn⁷⁰. C'est ce que signale la lettre de ce dernier, datée du mois de mars 1896. Ce projet de roman avorté est antérieur aux travaux de Ruskin, travail de traduction qu'il entreprend avec l'aide de sa mère dès 1897. Ces travaux de traducteur de Ruskin seront une autre manière de rompre avec la rédaction de l'écriture angoissante. La traduction marque à la fois une rencontre avec le savoir d'un autre et un choc esthétique. L'écriture devient un travail d'historien, l'histoire des « *Francs et du début de la chrétienté* ». Avec Ruskin, c'est aussi la question du « Père » sous la forme l'illusion de ce qu'est le père. Pour Ruskin, la question des pères est celle de Dieu le père. Il abordera sa place par la religion « du Père » et le biais de l'esthétique. Cette écriture sert à voir « *le sujet rencontre le monde comme spectacle qui le possède* ». « *Il est victime d'un leurre, par quoi ce qui sort de lui et qui l'affronte n'est pas le vrai a, mais son complément, l'image spéculaire, i(a)* ». Ruskin permet de maintenir le voile de la chose insondable de l'être. Cette place qu'il donne à Ruskin est dans la suite de ce complément d'image que nous avons relevé chez Adrien, homme laïque que les pensées des « *quarante-huitards* » ont imprégné d'un idéal humain.

Jean Santeuil, comme la traduction de *La Bible d'Amiens*, ont en commun ce trait du détail, qui dans ce temps-là cherche plus à prouver, à montrer ce qui se voit, qu'à utiliser le détail comme ce qui voile la chose. Ce sera le cas dans la deuxième partie de

⁷⁰ Reynaldo Hahn (1874 - 1947) est un chef d'orchestre, critique musical et compositeur français (naturalisé en 1912).

l'écriture imaginaire après 1907 ; le détail sera une façon de contourner ce qui se voit pour le suggérer, le subjectiver, et rendre supportable, aux yeux de ceux à qui il s'expose, le réel de la chose qui s'y cache. Marcel Proust trompe le lecteur qui s'imagine être là à Combray, alors que déjà se profile, bien des années après, la rencontre pour le narrateur de Gilberte à Montjouvain, mais aussi ailleurs. La scène est multiple et les détails n'ont pas de lien direct entre eux, du moins dans l'apparence. C'est un point qui pose la question autrement, l'essentiel pourrait être là sans y être. L'écriture imaginaire s'appuie, elle, sur un bla-bla de banalités du quotidien pour soutenir une écriture, qui cherche à produire un effet poétique⁷¹.

Le détail cherche la vérité pour convaincre qu'au quotidien le confort et l'amour familial sont des trompes-l'œil du bonheur idéal. Ce n'est donc pas, contrairement à ce qui est souvent avancé du travail d'écriture de Proust, une tentative d'explication qui conduit, avec la connaissance de l'œuvre, à rechercher un effet de sens. Notre travail sera de repérer comment, lorsqu'après 1905 il laissera tomber l'idée de faire une œuvre, un moi idéal, digne du père, fera advenir la question de l'écriture. La question d'en être ou pas de la place de l'écrivain, se subvertit avec le temps des deuils de 1903 et 1905, mais aussi au moment de 1914. L'écriture interroge la place du vivant, condamné, pour vivre, à faire avec la séparation et le renoncement. Mais avec cette question de la séparation, il faut poser celle de la transmission : question qui interroge le statut du père qui resta non dialectisé jusqu'au décès de Jeanne Proust.

71 Op cit. Note 36, p. 193: *La classe de philosophie* : « Il faudrait soigneusement bannir toutes les métaphores, toutes ces images qui mieux choisies que les vôtres, peuvent plaire aux poètes, mais que même la philosophie ne tolère pas. (...) ne grossissez pas la voix pour dire des banalités. « Les rouges incendies du couchant », comment osez-vous écrire cela ? ».

1-1-3 Quel père est Adrien Proust

1-1-3-1 La question de la filiation

Adrien est un homme du XIXe siècle, à l'instar de Freud, Marx, Zweig, Arthur Schnitzler, ces auteurs qui tentent avec l'écriture de cerner quelque chose de ces phénomènes qui agissent sur l'homme inconscient, amour, philosophie humaine. Freud découvrira la psychanalyse et les écrivains de son époque tenteront de dire quelque chose des phénomènes qui animent l'homme. Freud travaillera à partir des dires de ses patientes et Arthur Schnitzler d'une écriture romanesque qui énonce l'horreur de l'amour. Freud interpellera Arthur Schnitzler à ce sujet, car la lecture des textes le surprendra en ceci qu'il lit ce qui est la racine de sa découverte et qui semble si fluide sous la plume de l'écrivain alors que pour lui c'est le travail acharné du scientifique rigoureux qui y aboutit. Adrien Proust était de ces hommes du XIXe entre cette science et le verbe, de ceux qui allaient :

1- Donner corps à un bonheur imaginaire.

2- Se nourrir des auteurs comme Balzac, C. Dickens, Dostoïevski, témoins des mœurs de leur société. De ce monde qui s'industrialisait, laissant l'artisan et le sacré à ses portes.

3- Ceux qui allaient porter dans l'écriture, la croyance que le progrès libère l'homme de son asservissement à la question de la mort. La philosophie politique de Marx deviendrait ce qui libère l'homme de Dieu, et la découverte de l'inconscient, comme les progrès de la science, dirait ce qui préside au vivant en faisant le pari de ses souffrances psychiques et physiques. Mais cette génération de conquérants laisse déjà présager l'oppression autoritaire, hypocrite, répressive, prônée par l'exigence éducative d'un devoir de transmission émanant du surmoi constitutif de cette époque.

L'éducation qui en découle prend en otage la transmission du patrimoine acquis par les valeurs de travail et de savoir qu'il convient de transmettre. Cette transmission en

oublierait, alors, ce qu'elle représente pour le sujet parlant, elle est symbolique et au service de la nomination identificatrice, chaînon qui relie les générations. A sa mort, Adrien fait de sa femme sa légataire universelle. Il l'instaure comme celle qui, en lui survivant, est détentrice de son héritage et le représente, le perpétue. Le don fait obstacle à la question de la mort et participe de l'angoisse pour le sujet. Le père est dans ce legs à sa femme, rendant pour le « fils » son désir inavouable, c'est-à-dire prendre sa place, celle du père mort, car soulignons ce point : il n'y a de père pour le sujet que le père mort.

Freud nous a enseigné que seul l'abandon de l'objet est la condition du deuil, pour réinvestir un autre objet. Or la donation met le père en place de ne pas disparaître, c'est donc un deuil impossible qui paradoxalement, renforce ce qui peut donner l'illusion qu'enfin Marcel Proust s'autorise une place d'écrivain. Il s'agit là de l'écriture de Ruskin, avec « la demande de la mère au nom du père ». Cette injonction amène le fils, avec la publication de la Bible d'Amiens, à se confronter à la question de la filiation. C'est ce que Freud montre dans *L'Homme Moïse* : « (...) ce statut étrange des pères, d'être non seulement non certifiés par le témoignage sensoriel, mais encore d'être désignés comme père par une opération de pensée des fils »⁷². L'opération de pensée (...) non certifiée par le témoignage sensoriel, comme ce que tente de faire advenir la dédicace de l'ouvrage à paraître. Ce que dit Freud dans *L'Homme Moïse et la religion* : « *Quand il ne subsiste plus du passé que les souvenirs incomplets et vagues que nous appelons tradition, cette situation présente des attrait particuliers pour l'artiste, car il est alors loisible de combler selon le bon plaisir de son imagination les lacunes du souvenir, et de façonner selon ses desseins l'image d'un temps qu'il veut reproduire* ».

C'est ce que Marcel cherchait déjà dans son travail d'écriture d'avant 1903. Il tentait d'y reproduire un temps qu'il cherchait à contenir. Il s'agissait pourtant d'un travail pour lequel il semblait avoir très peu de considération. Il l'appelait : « ce rien » qui deviendra l'œuvre abandonnée : *Jean Santeuil*. C'est aussi le temps où Adrien Proust, médecin de santé publique, était l'homme influent, au sommet de sa puissance

72 FREUD Sigmund. *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard. 1993. p. 22.

d'homme et de médecin. Marcel à cette époque fera son entrée dans la vie d'adulte. Il désespère les attentes de son père jusque dans l'écriture, objet d'insatisfaction.

C'est cet impossible d'être à l'image de ce père influent que donne à lire l'importance du carnet d'adresses de Jeanne Proust⁷³. Ces carnets, au XIXe siècle, étaient l'outil indispensable d'un rôle d'épouse, de femme mariée. Ils inscrivaient l'importance du maintien des relations sociales qui incombaient aux femmes. Cette place permettait de garantir les relations indispensables à une carrière. Pour Adrien, qui s'était donné comme but ultime la réussite, le carnet garantissait son ascension. Le carnet sera un signifiant du travail de Marcel (1908). C'est couché que Marcel rédigera son travail, et c'est sur des cahiers souples moleskines et des « carnets » qu'il écrira ce qui deviendra son apparence : les teneurs des potins et des mondanités qui émaillent une société aussi imaginaire que réelle. Une écriture qui prend les traits d'un carnet mondain, domestique et trivial. Le carnet est aussi un signifiant de la femme pour le père. Il deviendra celui du fils à partir de la mort de Jeanne en 1905, et marquera l'entrée dans une écriture différente, non plus celle des souvenirs pensés, mais de la description de souvenirs regardés par le narrateur de l'autre côté du miroir. Un temps où l'écriture mettra en scène les sensibilités pour un au-delà du « *témoignage sensoriel (...) être désignés comme père par une opération de pensée des fils* ». Le carnet serait peut-être un des signifiants du fantasme du sujet du côté de ce qu'est la femme pour le père. L'écriture de potins de salons, dont les adresses se trouvent dans les carnets pour satisfaire le père, devient la matière à faire vivre pour devenir celui qui se hisse à la place d'être aimé du père⁷⁴.

Ce signifiant reste avant tout une énigme. L'écrivain tente de le cerner en reproduisant les conventions sociales, en les réélaborant dans une répétition incessante, comme nous le montrent les notes, esquisses et variantes des tomes de La Pléiade, qui sont d'un volume quelquefois supérieur aux textes finaux. L'écriture du fils, dans son

73 BLOCH-DANO Évelyne. *Madame Proust, biographie de la mère de Marcel Proust*. Grasset. 2004. pp. 310 – 311: « *Faut-il imaginer Jeanne comme l'épouse du professeur Cottard, qui n'hésite pas à monter les étages de vingt cinq maisons en une seule journée et tend à Swann, rencontré dans l'omnibus, sa main gantée avant d'enfiler « courageusement la rue Bonaparte, l'aigrette haute, d'une main relevant sa jupe de l'autre tenant son en-tout-cas (Citation tome I RTP p. 368)*».

74 LACAN Jacques. *Le séminaire, Livre XX: Encore (1972-1973)* Seuil. Paris. 1975. p.34: « *une femme cherche un homme au titre d'un signifiant* ».

abondance, se veut aussi la marque du père. Les ouvrages d'Adrien avaient pour but de relever des observations sur les habitudes de vie des pays et les comportements des habitants, dans le but de cerner des facteurs de risque des maladies contagieuses, comme le souligne son « *périple en extrême Orient* ». Un relevé topographique des lieux sera transmis en 1897, comme support à la conférence sanitaire internationale de Venise ⁷⁵. Les lieux du père, à la manière de Combray avec Venise, deviendront dans l'œuvre du fils des lieux mythiques de l'amour interdit, mère-fils pour Combray, de l'amour impossible de l'homme pour la femme à Venise dans le cycle d'Albertine. Marcel avait pour Combray la nostalgie d'un lieu qui n'existait que dans sa sensibilité, et pour lequel sa mémoire intelligente fabriquait des images ; et il avait pour Venise la certitude que le lieu recelait la réponse à l'énigme de l'amour, dont l'énoncé s'inscrivait au travers de son écriture au temps du narrateur et d'Albertine dans *La Prisonnière* : *qu'est-ce que c'est que d'être un homme pour une femme ?*

En revenant au travail sur Ruskin, on peut observer que Proust s'exerce à l'écriture par l'exercice de la réélaboration de l'existant. C'est une joute oratoire avec un autre qui a déjà tout dit ; une écriture qui cherche à déchiffrer l'étrangeté de la chose et des lieux, à l'instar du travail d'écriture que mena Adrien en Orient. Ce relevé topographique des lieux du père vers ceux de la maladie d'amour, serait la réponse pour s'inscrire dans la série des fils qui garantissent la prévention des maladies contagieuses, à la manière du père, qui se transmettent et qu'il peut éradiquer en cernant la cause de ce qui viendrait en réponse à « la maladie d'amour ». Une lettre datée de 1899 n'est d'ailleurs qu'un cri vers Venise, et nous soulignons dans l'index de la RTP de la Pléiade que Venise revient cent fois. On y suit l'ivresse de Proust pour qui Venise restera le symbole de liberté, d'affranchissement contre la mère et d'amour pour le père, en lui substituant Ruskin dans sa recherche. C'est ce qu'écrit Paul Morand et que cite Philippe Sollers dans le *Dictionnaire amoureux de Venise*⁷⁶.

Dans le récit des voyages d'Adrien que donnent à lire ses carnets et notes en suivant le remarquable travail de Daniel Penzac, nous trouvons aussi la question de la

75 MOURET Jean-Noël. *Le goût de Venise*. Mercure de France. Paris. 2002. p. 10: « Paul Morand (...) a noté dans l'index de *La Recherche* édition de la Pléiade, Venise revient cent fois ».

76 SOLLERS Philippe. *Dictionnaire amoureux de Venise*. Plon. Paris. 2004.

minutie de l'observation. Adrien va relever les modes de transmission des maladies comme la peste, cette maladie qui se transmet sans se voir, mais qui a besoin pour se transmettre, d'agent de transmission porteur à leur insu. « *La peste ne passe jamais d'un endroit à un autre sans qu'il existe un agent intermédiaire saisissable* »⁷⁷. Son travail d'observation clinique dénoncera les pratiques comme les mouvements de population, l'eau, le commerce de marchandises et l'importance de la transmission par les rats et autres rongeurs comme vecteur de transmission de l'animal à l'homme. Les pratiques sociales de l'époque font fi du repérage de cet agent invisible, et le travail des bactéries et virus est encore le privilège de la connaissance de la vieille Europe qui sait, pour parler de la contagion, prendre un ton qui emprunte : « *des accents sarcastiques au moment de la peste de Canton de 1894. Celle-ci passa presque inaperçue. Il ne s'agissait, il est vrai, que de chinois (...). C'est l'affolement quand meurent à Londres deux marins britanniques. Il faut presque se féliciter des (...) deux décès de la peste (...)* ». Adrien décrit les processus de transmission mortelle pour l'homme. Marcel est pris très tôt, nous pouvons l'imaginer, dans le récit de ce voyage d'Adrien, qui peut ressembler dans l'imaginaire d'un enfant, aux récits de Jules Verne qu'il aimait lire ou au voyage d'Ulysse qui très tôt fit partie de ses humanités.

Le voyage, pour traiter la question de la transmission chez le père, est pour le fils un voyage immobile, avec le livre que laisse Ruskin sur les cathédrales. Ce voyage dans le temps qui retrace l'implantation cistercienne de l'art gothique en Europe au moyen âge. Marcel cherche comme son père à trouver l'invisible dans le voyage ; le sien se réduira au fil de l'écriture à ses quatre murs qui font écho dans le silence, à toutes les émotions perçues et que le silence seul fait ressurgir. Il trouve dans ce lieu sans horizon physique, une solution à cette question de *comment faire pour transmettre ? Et qu'est-ce qu'un père ?* Il cherche en copiste du savant voyageur, à repérer lui aussi le processus de transmission de la maladie mortelle, qui est celle d'aimer pour un homme. Cette maladie lorsqu'elle se transmet, pointe la question de la disparition, et être le fils de celui qui transmet c'est devenir un criminel potentiel, un pauvre type « *qui n'a été que le point noir de sa vie* », comme témoigne Marcel dans ses lettres de condoléances. Le testament moral du père pour le fils, la donation d'Adrien est toute

77 Bulletin Marcel Proust, *Adrien Proust, Médecin hygiéniste*, 2004, p. 32.

dans le « travail ». Il le condamne à vivre en repoussant l'horreur de l'impossible mort. Marcel est donc, après 1903, pris dans cette identification au père et aux prises de quelque chose d'un réel qui n'est pas subjectivé, un reste de ce signifiant qui tue le père. La donation d'Adrien à sa femme met en série les signifiants de l'argent, du travail⁷⁸, faisant de sa femme son substitut puisqu'elle est sa légataire universelle. Les fils ont à se répartir la donation morale, la médecine pour Robert et le signifiant travail, « *ton père qui attendait* », pour Marcel avec ce que lui dit sa mère de la parole du père. « *Ton père qui attendait* » en parlant du travail de Marcel, qui a entrepris le travail de traduction de Ruskin depuis quelques années, se voit contraint de publier, de ne pas reculer devant l'obligation de lâcher le travail, l'obligation d'écrire. Lâcher le travail qui se retrouve en écriture, comme une réponse à la donation morale du père, semble construire la scène dans laquelle se joue le drame du sujet, celui de l'impossibilité de faire le deuil de la chose perdue, le père n'est pas mort.

Le fils, avec le travail, occupe la place du père dans le désir de la mère en lui survivant. Il est condamné à ne pas avoir affaire avec la question du père mort. Adrien, au travers de son don, adresse un reste de jouissance qui ne peut être liquidé que dans le travail frénétique d'écriture, à la manière d'Alcibiade⁷⁹. Un imaginaire qui décrit la chose perdue au travers de la mémoire intelligente de l'homme, celle qui est impuissante à la restituer. Cette écriture de style est pensive, jusqu'au moment de la disparition de Jeanne en 1905. Car après la disparition de Jeanne, la donation du père à la mère devient l'héritage des fils et semble faire retour dans le réel. Le rêve que Marcel fait en 1906 à l'hôtel des Réservoirs pointe l'horreur d'avoir avalé la voix de sa mère et de ne plus jamais pouvoir la perdre⁸⁰. Cette jouissance de ne pas mourir dans l'énoncé de son rêve à Anne de Noailles, ce rêve d'avalier sa mère qui le contraint à son insu et qu'il nomme comme le bénéfice de ne plus jamais la perdre. C'est cette contrainte qui, pour le sujet, en ne cessant pas de l'obliger « à faire » avec la question de la pulsion, le met en place comme sujet parlant de faire avec ce qui « *ne cesse pas de s'écrire* ».

78 Cf. « mort en travaillant »..

79 LACAN Jacques. *Des noms-du-père*. Seuil. 2005. p. 83.

80 PICON Jérôme. *Passion Proust : l'album d'une vie*. Textuel. Paris. 1999.

1-1-3-2 Un trait d'Adrien Proust d'écrire [d(e)'-écrire] le côté sensible pour montrer l'opacité du monde social aperçu.

Les commentaires d'Adrien sur les usages sociaux sont bien à rapporter à des usages particuliers du langage, comme le souligne Lacan dans *L'Envers*⁸¹, où il note que le langage organisé en discours a des effets de cohésion sociale. Ainsi, lorsque qu'Adrien Proust est mandaté par l'Empire en 1869 pour un voyage d'étude en Extrême-Orient, il est choisi sur ses compétences et aussi parce qu'il : « *possède un sens de la diplomatie qui a fait merveille en Perse. Il est servi en outre par une facilité d'écriture où se retrouvent ses qualités intellectuelles : clarté de l'exposé, hiérarchisation des problèmes, importance du contact dont témoignent par exemple les cartes qui accompagnent son rapport* »⁸². Il est manifestement fait pour les contacts humains, la diplomatie. Lui pour qui le plus grand voyage de son enfance avait été celui de Chartes à Paris, pour accomplir son cycle d'études.

C'est lors de son voyage en Orient qu'il découvrira le faste autant que le prestige de la haute société des pays orientaux. Si sa naissance ne l'y prédestinait pas, ses brillantes études allaient devenir un élément majeur de ce qui allait permettre des rencontres sociales hors du commun. Adrien sera présenté au Chah d'Iran, au grand Vizir et le récit de ses voyages est aussi pris dans ce discours universitaire, dont la production est le *plus-de-jour* occupé, est le sujet.

Ces rapports diplomatiques seront au service de l'ascension sociale qu'Adrien tirera de ses études. Son savoir hisse la condition très modeste de ses parents, marchands de cierges, « *sur la place du Marché, en face de l'église où se trouvait l'épicerie Proust-Torcheux, tenue par la grand-mère paternelle de Marcel, et non loin de celle-ci, le magasin de draps de l'oncle Jules Amiot, mari d'Élisabeth Proust* »⁸³. Jusqu'aux lieux où leur fils deviendra l'interlocuteur des princes. C'est à sa carrière laborieuse qu'Adrien devra cette ascension de la place d'Illiers au monde de Persépolis.

81 LACAN Jacques. *Le séminaire, Livre XVII: L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*. Seuil. Paris. 1991.

82 PANZAC Daniel. *Le docteur Adrien Proust, Père méconnu, précurseur oublié*. L'Harmattan. 2003. p.54..

83 TADIE Jean-Yves. *Marcel Proust I, biographie*. Gallimard. Paris. 1999. p. 36.

Les livres du père se déplient en leçons. Il les a rédigés à la suite de son voyage en Inde, voyage qui avait pour objectif d'observer les modes de contamination. Il écrivit en 1897 trois ouvrages ; le plus connu est celui qu'il rédigera en totalité : *La défense de l'Europe contre la peste*⁸⁴. Les deux autres ouvrages écrits en collaboration sont *Hygiène des neurasthéniques* (avec le docteur Ballet) et *Hygiène de l'obèse* (avec le docteur Mathieu)⁸⁵. Néanmoins, avec ce travail acharné, il n'atteindra pas son but ultime, celui d'être membre de l'Académie des sciences⁸⁶.

Dans son travail, il cherche à éradiquer les maladies et ses travaux seront aux prises avec l'administration sanitaire, en Perse, qui craindra de voir les pays européens, sous prétexte de défense sanitaire, s'immiscer dans leurs affaires. Cette caractéristique sera aussi celle d'un personnage imaginaire du roman du fils : en effet, Madame Verdurin sera celle qui restera tout au long de l'œuvre, un personnage central de la RTP. Elle règne en maître sur son cercle et exige de tout savoir. Ce trait d'un diplomate qui est reconnu par son prestige sur un cercle de savants, c'est un modèle inhérent au travail que mène Adrien Proust. « *La conférence de Constantinople [il] avait conseillé la création à Téhéran d'un conseil de santé composé de délégués étrangers et de fonctionnaires persans, conseil qui devait être l'analogue de celui de Constantinople* »⁸⁷. Ce voyage hors du commun, à une époque où certaines voies de communication se font à dos de chameaux, avait pour but de repérer les risques de propagation des épidémies. Cela deviendra une légende familiale, un mythe des origines⁸⁸.

Adrien cherche à localiser la cause de la maladie du corps. Marcel Proust, plus tard, développera un asthme qui mettra le chercheur des causes en échec. Cette question de la contagion chez le fils sera à la différence de son père, non pas du côté du réel du corps, mais du corps comme objet d'amour. L'amour pour lequel il sera toujours un éternel déçu. L'écrivain s'en affranchira dans l'écriture imaginaire de la négation de

84 *La défense de l'Europe contre la peste*.

85 *Hygiène des neurasthéniques* (avec le docteur Ballet) et *Hygiène de l'obèse*.

86 Il fut toutefois admis à l'Académie de médecine.

87 Idem note 83, p.49.

88 Cf. *Le roman familial du névrosé* de Freud.

l'amour : « *dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir; que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre* »⁸⁹. Le genre n'est pas la chose, et en le dénonçant, c'est la chose enfin perdue que l'écriture imaginaire tente de retrouver. Ce que Freud dans *Résultats, Idées, Problèmes*, notera de la « négation » où il dira : « *ce [le sujet] qu'il rejette (...) Un contenu de représentation ou de pensée refoulée peut donc se frayer la voie jusqu'à la conscience à la condition de se faire nier. La négation est une manière de prendre connaissance du refoulé* »⁹⁰.

Sigmund Freud ajoute : « *le jugement de condamnation est le substitut intellectuel du refoulement, son non est un signe de marquage de celui-ci, un certificat d'origine (...). Au moyen du symbole de la négation, la pensée se libère des limitations du refoulement et s'enrichit de contenu dont elle ne peut se passer pour son fonctionnement* »⁹¹. Le contenu dont il ne peut se passer cerne l'objet que le temps physique des impressions déforme. L'écrivain tentera de les restituer dans le *Temps Retrouvé* : « *même dans les joies artistiques, qu'on recherche pourtant en vue de l'impression qu'elles donnent, nous nous arrangeons le plus vite possible à laisser de côté comme inexprimable ce qui est précisément cette impression même, et à nous attacher à ce qui nous permet d'en éprouver le plaisir sans le connaître jusqu'au fond et de croire le communiquer à d'autres amateurs avec qui la conversation sera possible, parce que nous leur parlons d'une chose qui est la même pour eux et pour nous, la racine personnelle de notre propre impression étant supprimée* »⁹².

Les écrits du père, contrairement à ceux du fils, ne traitent pas du sensible de la chose, mais renversent la chose dans une approche sensible. C'est le médecin de la prévention qui est attaché, pour lui donner vie, à établir des règles. Il est, avec l'hygiène, un médecin un peu différent de ceux de son époque, puisqu'il est plus de forme (préconisation sociale) que de fond. Marcel, dans la rédaction du début de son travail d'écrivain, c'est-à-dire dès *Jean Santeuil*, répète ce travail de la forme. Cette forme qu'il

89 RTP, Du Côté de chez Swann, II p. 375.

90 FREUD Sigmund. *La négation* in *Résultats, idées, problèmes*, tome II (1921-1938). PUF. 2001. p. 136.

91 Ibid, p.136.

92 *Le temps retrouvé*, Pléiade, Gallimard. pp.469 – 470.

donne aux choses et qui leur confère leur caractère. Ainsi, il donne à Françoise, qui dans le récit a le rôle de gouvernante, une place qui par elle, au travers d'elle, garantit que cette place est celle de la vérité⁹³. La vérité s'impose et n'attend pas d'explication. Ainsi, quel sens donner à l'association de Saint-André et de Françoise si ce n'est que l'un peut être l'autre, sans qu'il le sache lui-même, sauf à s'en remettre à l'écriture qui peut se donner, avec l'illusion de la fantaisie, le droit de traiter la vérité autrement que ce que lui réserve la vérité. C'est avec l'usage de la ponctuation de la rédaction que l'écrivain pose une forme de scansion inconsciente que produit la respiration de la phrase. Elle force ainsi le lecteur à associer sur les idées sans en dire davantage. La ponctuation serait l'incidence d'un hors sens, d'un savoir qui ne dit rien du savoir et de la compréhension. La ponctuation devient là, la seule condition pour lire la *RTP* qui reste singulière pour chacun. La lecture de la *RTP* renvoie le désir du sujet à sa question et à sa singularité.

Cette singularité se donne à entendre du côté de la respiration, comme celle qui s'impose au lecteur de l'œuvre, pour repérer l'impossible de la phrase longue qui l'asphyxie. La syntaxe chez Proust, dans ce que relève la ponctuation, est une métaphore du personnage imaginaire de l'œuvre : un malade condamné à regarder le monde de l'intérieur de sa chambre à cause de son asthme. Mais chez Marcel Proust aussi il y a ce trait du personnage imaginaire du roman, car c'est de sa position de fils asthmatique qu'il répond aux lettres de condoléances, qu'il adresse à ses amis après l'enterrement de son père. C'est toujours la question de l'asthme qui vient dire ce qu'il en est de ses rapports familiaux. Cette maladie qui a mis le savoir du père en défaut, et que le fils bénit pour l'avoir obligé à vivre dans le sanctuaire de l'appartement familial. L'asthme de Marcel serait, dans une vision lacanienne : « *cette parole médiatrice (...) permet entre deux hommes de transcender la relation agressive fondamentalement au mirage du semblable. Il faut qu'elle soit encore bien autre chose, car si l'on y réfléchit, on voit que non seulement elle constitue cette médiation, mais aussi bien qu'elle constitue la réalité elle-même (...) les structures de la parenté (...) n'existeraient pas sans le système des mots qui les expriment, et le fait que les interdits qui règlent chez nous l'échange* »

93 *La Prisonnière*, Pléiade, Gallimard. p. 526: « *qu'il est illustré dans les bas reliefs de Saint André-des-Champs (...)* ».

humain des alliances, au sens propre du mot, son réduits à un nombre excessivement restreint (...) qu'il s'agit [donc] de symboles »⁹⁴.

Ce signifiant de l'asthme qui revient dans l'écriture du romancier et du rédacteur épistolaire (que nous distinguons, puisqu'il ne s'agit pas d'écrire de la même place) fait symptôme dans l'écriture imaginaire, symptôme physique et signifiant du symptôme du sujet puisque, nous dit Lacan, ce qui fait symptôme, c'est ce qu'il en est de sa relation avec le système du langage tout entier. La position de l'écrivain est donc à la fois ce qui se traduit du langage et de son interdit. L'impossible d'écrire sert de pare-angoisse, et est aussi la marque du désir impossible à interpréter en dehors et par l'intermédiaire de la relation œdipienne. Certains éléments amènent ainsi à pointer qu'avec sa maladie « l'asthme », se constitue ce qui fait symptôme pour le sujet : « *vivre à l'abri de l'air, l'élément transcendant grâce à quoi son rapport à l'objet peut être soutenu à une certaine distance* »⁹⁵. D'abord, en écrivant des lettres (novembre et décembre 1903) où celui qui est déjà dans la démarche de l'écriture énonce, entre les mots, qu'il ne sait plus écrire : « (...) *je ne sais plus écrire et je sentais les mots indociles à exprimer ce que je sentais tandis que je les exprimais* »⁹⁶.

Ensuite de faire avec la jouissance de l'énoncé « manque d'air » qu'il fait entendre⁹⁷ auprès des autres, et qui était parmi les énoncés adressés à son père. Avec eux, il montre la souffrance de son corps exposé aux yeux de celui qui aurait dû être là pour le protéger, le soulager. Il donne à entendre ce que le fils de Dieu sur la croix, en sacrifiant sa vie, rachète les fautes au nom du père. La jouissance « manquer d'air » fait obstacle au désir d'être un sujet manquant, et l'énoncé du symptôme « *je ne sais plus écrire* », que nous avons cité plus haut, montre ce qui différencie la jouissance : montrer le manque de façon imaginaire du désir du sujet que donne à entendre le symptôme dans le battement signifiant de l'énonciation du sujet, un sans nom qui renvoie le sujet au désir du manque dans l'Autre.

94 LACAN Jacques. *Des noms-du-père*. Seuil. 2005. p.36.

95 Idem p.38.

96 KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome III (1902-1903)*. Ed. Philip Kolb. Plon. Lettre 262 à Madame Alphonse Daudet [le 4, 5 ou 6 décembre 1903] p.449.

97 LACAN Jacques. *Des noms-du-père*. Seuil. 2005. p. 81.

Cette jouissance débordante apparaît avec la mort du père. Elle est soutenue dans le discours que fait entendre Marcel, qui admire dans l'oraison funèbre de Horace Bianchon le « *Grand Homme* », ce « *portrait criant de vérité* » pour lequel « *j'ai toujours été le point noir de sa vie* »⁹⁸. Il écrit tout l'impossible qu'il a [d'] « *être* » à la mesure de l'idéal paternel⁹⁹.

Marcel souligne ce qui est là depuis toujours chez lui, c'est-à-dire le lien entre la souffrance qu'il ressent dans son corps, la relation étroite avec le sentiment de mort et la peur sans cesse de disparaître aux yeux de l'autre à l'instar de cette crise dont parle son frère Robert, où il faillit mourir sous les yeux de son père. Nous reprendrons le témoignage d'un témoin très familier de la famille Proust, en la personne de Lucien Daudet qui publia à la NRF en 1928, *Autour de soixante lettres*¹⁰⁰, correspondance que lui adressa Marcel. Dans cet ouvrage, Lucien Daudet raconte en préambule que Marcel lui avait répété une parole curieuse du professeur Albert Robin, qu'il avait souvent consulté : « *je pourrai peut-être faire disparaître votre asthme, mais je ne le veux pas ; au point où vous êtes asthmatique, et étant donné la forme que l'asthme a prise chez vous il est pour vous exutoire et vous dispense d'autres maladies.* »¹⁰¹.

Cette crise dont parle Lucien, au nom de Marcel, et qu'il pose comme la valeur ajoutée du symptôme pour le sujet, tel qu'en 1915 dans *Métapsychologie*, Freud dit « ... *dans cette extrémité où le malade se trouve, qu'il sait : [que] c'est de savoir pourquoi l'on doit commencer par tomber malade pour avoir accès à une telle vérité* »¹⁰². Le

98 Ibidem note 96. Lettre à Madame de Noailles. p. 446.

99 Idem. lettre 258 à Maurice de Fleury, p. 443: « *Le Docteur Proust et signé du pseudonyme de Maurice de Fleury Horace Bianchon : « (...) Mais le docteur Proust n'était pas de ceux qui se contentent d'être des théoriciens avertis ; quand il le fallait, il payait de sa personne et, malgré les dangers de la contagion, lorsqu'il avait à régler les précautions à rendre contre les épidémies, il se transportait en personne sur les lieux du fléau. C'est ainsi qu'on le vit à Marseille combattre le choléra, se prodiguant, soignant lui-même les malades, n'épargnant aucune peine et n'esquivant aucun péril.* ».

100 DAUDET Lucien. *Autour de soixante lettres*. NRF. Gallimard. Paris. 1928.

101 Idem. p.153: « *peu à peu sous l'influence de l'asthme, ses heures de lever et de coucher retardaient, l'horloge de son existence se déréglaient insensiblement ; il sortait moins ; il se levait souvent à six heures du soir ; un dîner en ville devenait une expédition, non pas insurmontable, mais à laquelle il devait se préparer* ». Dans son introduction Lucien Daudet dit que dans cet ouvrage : « *ce n'est pas pour parler de moi que je parle de moi, mais afin de faire voir Marcel tel que je l'ai vu (malheureusement, chacun de nous ne voit qu'un seul aspect d'un être)* ».

102 Ibidem p.153.

bénéfice qu'il donne à voir du symptôme¹⁰³, tel qu'il énonce la question de son asthme, c'est [avec lui] de se tenir à l'abri et présent à tous les autres.

Cette distance physique d'avec les autres, il la construit autrement et les lettres en sont un élément très marquant au moment du décès d'Adrien. Les effets du discours sont empruntés aux mots écrits, et dans la lettre adressée à Horace Brainchon, que nous avons citée, Marcel « bénit » la maladie qui l'a enfermé et l'a privé de pouvoir s'affranchir de l'Autre. Cet Autre toujours là, jamais absent, impossible à faire mourir. La bénédiction de l'impossible de la séparation crée une jouissance, celle d'être veillé et regardé par l'Autre. Cette place, il la paie dans l'enfermement, il vit enfermé dans l'appartement familial et renonce au bénéfice des sorties. Le sacrifice de sa personne forme un moi idéal, susceptible d'être aimé du père ; non pas en conformité à l'idéal de devoir d'un père « courage », mais en s'infligeant des punitions mortifères, comme celles qui permettent le rachat des fautes du côté de la « contrition » à la manière des premiers chrétiens.

L'ascèse et la souffrance sont ce que donne à entendre l'énoncé de son symptôme « *je bénis maintenant ces heures de maladie* »¹⁰⁴. Cette souffrance qui lui permet de mériter cet amour du père duquel il se sent indigne¹⁰⁵.

Freud, lorsqu'il parle du symptôme, nous dit que nulle explication dans le discours ne tient face aux plaintes que le malade exprime. Le monde est dépourvu d'intérêts. Le patient est incapable d'amour et d'activité. Son moi est consumé par un

103PROUST Robert. *Hommage à Marcel Proust ; Marcel Proust intime*. NRF. Gallimard. Paris. 1927. p.18: « *c'est à l'âge de neuf ans, en rentrant d'une longue promenade au Bois de Boulogne (...) que Marcel fut pris d'une effroyable crise de suffocation qui faillit l'emporter devant mon père terrifié, et de ce jour, date cette vie épouvantable au-dessus de laquelle planait constamment la menace de crises semblables* ».

104KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome III (1902-1903)*. Ed. Philip Kolb. Plon. « *lettre 26- décembre à Robert de Montesquieu* » p.450.

105Idem; *lettre 261 du Jeudi 3 décembre 1903 à Madame de Noailles*, p. 447: « *Vous qui aviez vu Papa seulement deux ou trois fois, vous ne pouvez pas savoir tout ce qu'il avait de gentillesse et de simplicité. Je tâchais non de la satisfaire, car je me rends bien compte que j'ai toujours été le point noir de sa vie, mais de lui témoigner ma tendresse. Et tout de même, il y avait des jours où je me révoltais devant ce qu'il avait de trop certain, de trop assuré dans ses affirmations et l'autre dimanche, je me rappelle que dans une discussion politique j'ai dit des choses que je n'aurais pas dû dire. Je ne peux pas vous dire quelle peine cela me fait maintenant. Il me semble que c'est comme si j'avais été dur avec quelqu'un qui ne pouvait pas se défendre peu. Je ne sais pas ce que je donnerais pour n'avoir été que douceur et tendresse ce soir là* ».

travail intérieur¹⁰⁶. Comme ce témoignage de Robert Proust dans son hommage à la NRF en janvier 1923. Robert pour qui son frère Marcel s'est consumé dans le destin de son œuvre.

Dans ce temps-là des rédactions des lettres de remerciements, et en ne nous attachant là qu'au travail de Philip Kolb, nous allons tenter de suivre cette dévotion filiale que Marcel transfère sur des personnalités et des auteurs qu'il met en place de ce père idéal, qui avait signé sa vie d'une réussite sociale¹⁰⁷. C'est aussi ce qu'il illustre dans une lettre adressée en décembre 1903 à Georges Goyau (1869-1939)¹⁰⁸, universitaire et membre de l'école de Rome en 1892 qui collaborera à la revue des « Deux Mondes » à partir de 1894. La bibliographie de ce qui est à l'époque un homme illustre à la hauteur d'Adrien, est principalement composée d'ouvrages historiques et traite de la question de la religion catholique, mais aussi de la notion d'engagements et principalement ceux de l'église. Il sera, en 1922, élu au fauteuil d'académicien qu'occupait avant lui Denys Cochin ; place qui sera refusée à Marcel.

Georges Goyau avait épousé Lucie, la fille aînée du Président Félix Faure et sœur d'Antoinette, toutes deux amies de Marcel lorsqu'il allait « *à peu près tous les jours [1887] aux Champs-Élysées* »¹⁰⁹. Il lui répondra en décembre 1903, pour le remercier du témoignage qu'il lui adressa au moment du décès de son père : « *Papa vous avait trouvé si charmant* ». Cette lettre est un auto-portrait, une tentative épistolaire pour essayer de donner de la consistance à ce qu'était son rapport à son père. Il décrit dans cette lettre, les rapports « domestiques » du père et du fils, organisés, rythmés par et grâce, dit Marcel, à sa mauvaise santé qu'il bénit aujourd'hui de l'avoir maintenu enfermé auprès de son père. Il définit son amour « *Mais elle [mon affection] m'avait donné des joies quotidiennes, que dis-je de chaque heure, que je n'aurais pas connu sans cela. (...) Aussi maintenant dans le présent désespéré, ce qu'il y a peut-être de plus*

106 Op Cit. Note 103. p. 19. Robert Proust : « (...) *ce labeur surhumain et constant chez un être vivant en véritable ascète, émacié, ne se soutenant plus que pour son œuvre et voulant tout y sacrifier* ».

107 Daniel Panzac, *Le Docteur Adrien Proust : Père méconnu, précurseur oublié*, Op. Cit.

108 Georges Goyau (1869 - 1939), est un historien et essayiste français, spécialiste de l'histoire religieuse.

109 Philip Kolb (1970), tome I, 1880-1095 « lettre n°4 » A Mademoiselle Antoinette Faure, Paris 15 juillet 1887. Op. Cit.

cruel, s'est réveillé à toute minute par le retour des mêmes actes où mon père ne coopère plus, la déchirante douceur du passé »¹¹⁰.

Avec ces anecdotes, c'est l'expression d'une autre peine que la sienne qui est voilée, c'est celle de sa mère dont il est question : « *La vie a perdu son goût, pour moi ce n'est rien, mais pour maman dont je sais tout le courage qu'il lui faut pour vivre pour moi »¹¹¹.*

Puis la dernière partie de la lettre fait place à un lyrisme, où il fait preuve de civilité comme pour changer d'idée, et recouvrir dans une forme poétique la douleur d'avoir perdu un père et d'être indigne [lui] de donner à sa mère le courage de vivre. Le beau, l'esthétique de la phrase le fait passer d' « *une pensée charitable pour nous qui souffrons »* à « *Mais peut-être ne restez-vous pas assez longtemps à Florence pour voir les Champs parfumés des lys au souffle de printemps »*. Cette lettre intime est adressée au gendre de Félix Faure, avec qui Monsieur Adrien entretenait des relations de convenance. Marcel se livre à lui dans cette lettre où il répond à ses condoléances. Il y montre l'intimité des relations père-fils et donne à voir au plus intime de ses relations filiales.

À cet homme donc, Marcel parle sans retenue de sa mauvaise santé, comme un Saint qui, dans la souffrance de son corps, peut mériter le pardon et l'amour du père. Il cherche à montrer aux autres afin de se construire des témoins de ces instants de scènes familiales connues que de lui. Il fait regarder ce qui le regardait, avec l'écriture qui grossit le détail dans un océan de mots. Il se confesse aux autres du secret d'amour, où le convoque ce père du quotidien qui le condamne du côté de l'idéal indépassable.

Dans ses lettres de condoléances, Marcel répond aux « Hommes » de lettres . Il s'adresse à des personnalités importantes de la société de son époque. Le paradoxe est toujours le même, ces lettres sont empruntées de propos infantiles soumis¹¹² à une quête

110Idem. « lettre n°268 » A George Goyau, décembre 1903 p .459.

111Ibid p. 460.

112KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome II (1896-1901)*. Ed. Philip Kolb. Plon. Lettre 263 à Robert de Montesquieu, p. 450: « *Je sais qu'il aurait été fier et très heureux de cette marque de bienveillance et de sympathie que vous m'avez donnée. Laissez-moi, cher Monsieur, vous en remercier*

d'amour en échange d'une maladie impossible. Marcel met en exergue le fait d'avoir fait le « don » de sa vie en échange de l'amour éternel pour son père. Le deuil de Jeanne Proust exprime des aspects mélancoliques, que seule la relation à son fils semble extraire.

Les lettres de Marcel sont une adresse aux grands hommes à l'image sociale d'Adrien. Il s'adresse à Joseph Reinach (1856-1921), homme politique réputé pour son engagement pour l'innocence du capitaine Dreyfus. Il le remercie pour : « *des mots pitoyables et compatissants et si bons pour me plaindre et me fortifier* »¹¹³.

Toutes les lettres de condoléances portent cet hymne à l'amour idéal pour sa vie quotidienne, et dans celle-ci il écrit : « *la tendresse pour des parents avec qui la vie devient entièrement commune quand on reste des mois sans sortir de chez soi, s'exalte encore, trouve dans leur société constante des joies infinies que d'autres ne connaissent pas, mais aussi quand l'heure de la séparation a sonné, sent se briser les liens innombrables que d'autres n'ont pas eu le temps ou l'occasion de nouer. Alors chaque minute de la journée, chaque acte de la vie devient atroce par la douceur qu'il évoque et qu'on ne ressentira jamais plus. Le seul bien qu'on peut évoquer encore, c'est de sentir la mémoire de celui qui n'est plus honoré par un homme tel que vous, et votre bonté s'apitoyant pour l'adoucir sur notre immense malheur* ».

Dans chaque lettre, Marcel évoque la mémoire de son père. Il remercie respectueusement ces hommes de combat politique, scientifique, intellectuel. Il s'y montre « *malade* » comme ce qu'écrivait son père en 1897, dans son traité de « *l'Hygiène du neurasthénique* ». Dans ce travail, la cause de la maladie réside dans les soins assidus que leur procurent les personnes de leur entourage, le neurasthénique que : « *l'évocation des souvenirs est défectueuse parce qu'ils sont impuissants à soutenir l'effort d'attention nécessité par la recherche du souvenir perdu* ». C'est dans le transfert aux hommes intellectuels et politiques, ceux des ligues qui s'opposent avec force, que ce destin de fils tente alors de s'opposer à l'homme d'action. Marcel, au-

de tout mon cœur. Votre admirateur respectueux et reconnaissant ».

113KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome III (1902-1903)*. Op. Cit. Lettre 269 à Joseph Reinach, p.461: « *premier député dreyfusard, acteur et historien de l'affaire* ».

travers de ses lettres de remerciements, répond aux autres pères de la république en place de soutenir la question du désir. Au travers de ces échanges épistolaires, il semble que s'opère un transfert au savoir du père, une adresse imaginaire au « *sujet supposé savoir* ». Ce qui fait symptôme chez Proust est dans cette demande de soutenir l'effort de la mémoire, défaillante chez le neurasthénique comme le souligne le savoir livresque d'Adrien et que l'écriture imaginaire de l'œuvre tentera de mettre en défaut, de faire mentir en essayant de la reconstituer.

Le traité qu'Adrien rédige en 1897 porte entre les lignes un thème central qui fait raisonner le thème de la RTP : le sommeil. Adrien écrit : « ... *[les neurasthéniques], ce sont des dormeurs éveillés* ». Le sommeil d'un refus de lâcher le père autour de l'énoncé ; symptôme de n'être rien pour le père, comme l'écriture imaginaire lui fera dire au personnage qui joue en partie son rôle, et qu'il fait défiler devant ses yeux dans des scènes d'écriture. Ces descriptions permettent de regarder les autres qui défilent devant ses yeux. Ce qui fait dire au père du narrateur : « *va donc dans sa chambre, moi je ne suis pas sensible comme vous* », à la façon de ces neurasthéniques, dont le constat de leurs maux est sans appel et qui ne peuvent guérir qu'avec l'air et le sommeil. La neurasthénie est souvent la légitime mais regrettable rançon de l'inutilité. C'est cette construction savante, autour de ce rien qui est l'anagramme de nier, que se construit ce travail de mise au secret et dans lequel l'écriture tourne autour de l'injonction paternelle du choix de carrière. Marcel y répondra par un non, que traduit son opposition à son père dans l'affaire Dreyfus.

Freud parle de l'agressivité en 1920, lorsque apparaît « *das es (...) c'est à ce moment également que naît la notion d'instinct agressif, et qu'il faut rajouter à la libido le terme de destrudo, cela non sans raison, car, à partir du moment où son but [...] les fonctions essentielles de ces relations imaginaires telle qu'elles apparaissent sous forme de résistance, un autre registre apparaît qui n'est lié à rien de moins qu'à la fonction propre que joue le moi* »¹¹⁴. Dans sa position pendant l'affaire Dreyfus, Marcel tente de prendre une place dans laquelle il dit « Non » à ce père prestigieux, avec cette construction imaginaire comme il le dira le 21 juillet 1906 à Madame Strauss. L'écriture

114LACAN Jacques. *Des noms-du-père*. Seuil. 2005. p.34.

du quotidien pour le fils tente de copier Adrien, écrivain scientifique de la transmission des épidémies, savant au service de la cause masquée (il faut guérir l'erreur...), celle qui recouvre l'invisible du monde sensible ; Marcel sera le défenseur de la vérité que masque l'erreur dans l'affaire Dreyfus. La cause de l'erreur, un signifiant qui porte l'agressivité qui se porte sur le moi. Marcel se place comme celui qui répare l'erreur judiciaire et Adrien, l'erreur biologique. Il y a un glissement signifiant de l'erreur : « *bienheureux ceux qui sont victimes d'erreurs judiciaires ou autres ! Ce sont les seuls humains pour qui il y ait des revanches et des réparations* »¹¹⁵ et seule la douleur de l'erreur devient, par un retournement du but, ce qui préserve la libido d'objet de la *destrudo* par le jeu du registre imaginaire dans lequel se joue le moi.

1-1-3-3 Le lecteur chez Marcel comme chez Adrien est convié à venir voir.

À l'image de cet entretien du 23 mars 1899/1900, où Adrien Proust propose au journaliste de venir voir ses pensionnaires, une famille de souris blanche au museau rose. Il les présente comme ses pensionnaires (objet d'amour) et il les associe à la mort : « *la crainte du rat, la chasse au rat, tel est, je le répète toujours, le premier principe de prophylaxie antipesteuse (...)* »¹¹⁶. Le rat sera un objet de jouissance pour le fils, comme le rapportent certains témoignages. Paradoxalement, l'horreur de la transmission prend la forme des souris au museau rose, signifiant qui traversera l'œuvre du fils depuis Combray « *l'adieu aux Aubépines* ». Le rose dans l'écriture père-fils semble être un signifiant de l'éros¹¹⁷.

Après la mort de son père, Marcel conduira un deuil assez bref où le chagrin semble proche des considérations d'usages, comme le point précédent l'a souligné. Il reprendra ensuite une vie auprès de sa mère. La dédicace (*post-mortem* au père) de la traduction de *La Bible d'Amiens* de Ruskin, semble faire tenir avec l'écriture, une forme de reconnaissance pathologique du fils au père (un père qui ne meurt pas ; une place impossible à occuper, car « jamais » vide). La mort de sa mère, le mardi 26 septembre 1905, le précipite dans l'obligation de regarder l'absence réelle des êtres avec lesquels il

115TADIE Jean-Yves. *Marcel Proust I, biographie*. Gallimard. Paris. 1999. p.791.

116Idem. p.82.

117Proust pour dire qu'il fait l'amour dit : « faire Catleya » (orchidée le plus souvent associée à la couleur rose).

vivait en étroite relation, comme branché sur leur vie. En 1908, il tente de refabriquer, de reconstruire le discours d'Adrien (Illiers) qu'il écrivit le 6 janvier 1905 : « *Je ne doute pas que, bientôt, je n'entendrais non plus les sons des cloches que dans cette atmosphère intérieure où vibrent encore les sons qui n'existent plus, mais qui nous ont autrefois émus* »¹¹⁸. L'écriture de cette lettre annonce le temps de la rédaction de l'œuvre à venir et d'un dispositif pour faire obstacle aux ravages d'un travail de deuil qui le laisse démuni, hors discours : « *deux jours durant, Marcel restera près d'elle parlant et souriant au cadavre à travers ses larmes* ». C'est pour cela qu'avant de revenir à ce qui fait l'impossible de la rédaction, comme dispositif d'étayage du désir, nous nous devons de revenir au temps de la lecture pour Marcel, qui préside au moment de ce que sera le temps de la création, de « quelque chose » qui surgit là, entre les mots et le laisse comme le lecteur qui est démuni¹¹⁹. Quelque chose, dit Artaud, dans le texte de Maurice Blanchot : « *qu'il serait tentant de rapprocher ce que nous disent Höderlin, Artaud : « que l'inspiration est d'abord ce jouet par où elle manque* ». La mort de Jeanne serait une rencontre avec un point de réel, un trou qui confronte le sujet à la question du manque. Un sujet confronté à un père, à qui le fils tente de subvertir la place. Il serait dans cette obligation de créer plus, et l'inspiration serait la marque de construction illusoire d'un manque, celle d'une œuvre traversée par ce signifiant de cette question du trop (beau, amour, sexe...). L'écriture d'une œuvre, pour laquelle le temps serait l'illusion du manque puisqu'il ressurgit alors qu'on le pense perdu.

1-2-1 Le temps d'être lecteur

1-2-1-1 L'amour de lire (1880-1903) : un dispositif du discours

Lorsque nous suivons le travail que Philip Kolb a mené sur la correspondance de Marcel Proust (lettres écrites par lui à partir de 1880, et jusqu'à celle ultime, dictée par lui à Céleste Albaret en 1922), nous suivons un long serpent, notamment avec les tours, les répétitions, où il inscrit son rapport aux autres : l'insatisfaction, la maladie, la reconnaissance, la plainte, dévalorisation, place de déchet... Mais le thème central qui traverse sa correspondance reste prioritairement sa mauvaise santé et aussi son rapport à

¹¹⁸Op cit. note 115.

¹¹⁹ Cf. le concept du « livre » d'Étienne Mallarmé, dit Stéphane Mallarmé (1842-1898), est un poète français qui estimait que « *le monde existe pour aboutir à un livre* ».

la lecture. Ce qu'il a lu, ce qu'on lui a fait lire ou ce qu'il donne à lire. L'amour de lire commence avec cette lettre qu'il adresse à sa cousine Pauline Neuburger¹²⁰.

La lettre du jeune Proust, dans son discours, dit quelque chose de sa place de lecteur (avec une certaine notion de plaisir). La lecture, comme nous pouvons le voir dans cette lettre, lui permet de prendre de la consistance, il y trouve une satisfaction, la valeur ajoutée de la lecture est du côté du corps. Il lit à l'abri du danger de l'air extérieur, quelque chose qui vient de dehors. Avec la lecture, il tente de subvertir un rapport à l'Autre du pouvoir, c'est-à-dire la lecture du côté d'un discours hystérique, un dialecte du discours du maître. Nous pointons que, dans les dires écrits, il y a quelque chose du plaisir pour « *faire lire aux autres* » ce qu'il comprend de l'amour et qui le singularise. La lecture fait symptôme sur le corps. Il lira malade, couché, dans une tentative d'abaisser la quantité libidinale que suscite le dehors, par la cruauté de disparaître sous les yeux de l'Autre. Le corps malade, couché est comme un appel à devenir le livre dont le corps porte les stigmates dans l'asthme qui le maintient immobile. Le livre en place d'un autre, de l'amour qui symbolise la libido d'objet et la marque du moi.

Ainsi, dans l'écriture que le romancier fera plus tard de la tante Léonie « *moribonde* » de la *RTP*, il y décrira un personnage qui incarne un lieu où le mort est immortel. « Illiers », une chambre, un lit, un moment (celui des vêpres), un rituel (celui du bonjour et des visites). Les personnages de l'œuvre sont autant physiques que matériels, autant psychiques que temporels. Ils sont solidaires d'un lieu, comme celui où « *la lecture se pratique* » et s'interrompt au rythme des journées. Les lectures avant déjeuner, celles des goûters, des cabinets clos jusqu'au baiser du soir, qui signe le moment de l'absence et du renoncement. C'est ce renoncement (à manquer) qui semble empêcher la création jusqu'en 1905 (date de la mort de sa mère). Comme un impossible à traduire ce livre intérieur, dont il parle à Anne de Noailles en 1906. Une des preuves de ce renoncement est l'abandon du manuscrit de *Jean Santeuil*, qui, dans sa forme

120KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome I (1880 - 1895)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. p.94. Lettre du 5 septembre 1880 à Pauline Neuburger: « *Pauline Neuburger était la fille aînée de Gustave Neuburger, directeur de la banque Rothschild, et de sa seconde femme née Laure Lazarus, Pauline avait deux soeurs et un frère : Louise qui devait épouser le jeune philosophe Henri Bergson, le 7 janvier 1892 ; Mathilde et Albert. Madame Gustave Neuburger était la cousine germaine de Madame Adrien Proust. Une autre cousine germaine de Madame Adrien Proust, Claire Weil, avait épousé Léon Neuberger frère de Gustave.* »

inachevée, traduit l'impossible du désir que symbolise le manque. La publication de la *Bible d'Amiens* en 1903, après la mort de son père, met l'absence de Jeanne du côté du désir d'Adrien « qui attendait ». Ce manque (de Jeanne) crée enfin la marque d'un manque, d'un moins-phi. Marcel écrira au nom des autres, comme en 1903 avec la préface de la traduction de la *Bible d'Amiens* ; cet artifice lui permet de dépasser ce renoncement à ne pas manquer, en s'appuyant sur le principe esthétique de l'architecture de la forme comme il le rencontre dans la lecture depuis son enfance. Les constructions semblent s'enchevêtrer dans un désordre savant, et l'œil du visiteur des cathédrales ne perçoit qu'une vision trouble de la forme, due à l'enchevêtrement d'ogives et de chapelles, où il déambule. L'architecture lui donne l'illusion du risque de se perdre, s'il tente d'en comprendre quelque chose. Comme la lecture, l'esthétique recouvre le réel.

Marcel Proust est d'abord le lecteur des autres. La maladie, qui l'isole dès 1880, nous l'avons écrit plus haut, l'amènera à « *garder la chambre* » durant les épisodes d'asthmes. La lecture aura dès lors une place différente, significative de cette rencontre, au moment de la crise au Bois de Boulogne¹²¹. Son frère Robert pointe un temps de rupture, un surgissement de l'angoisse, un lâchage de ce qui pouvait jusqu'alors faire symptôme. Freud nous dit dans *Inhibition, symptôme et angoisse* que, lorsqu'il y a angoisse, le symptôme ne fait plus son office. Par la suite, le questionnement ininterrompu des autres imaginaires par le biais de nombreuses lettres comme celles que nous avons noté du temps des condoléances, celles qu'il écrit et qu'il reçoit, semblent servir à faire écran à l'angoisse d'être abandonné, ou d'être enfin confronté au manque, d'avoir trouvé un moyen de passer du temps ininterrompu à un temps donné. Il écrit pour qu'on lui réponde et pour s'assurer de la présence d'un autre imaginaire et, paradoxalement, il demande très souvent pardon au destinataire de la lettre pour ne pas avoir été plus rapide dans la réponse.

Le (par)don, un autre signifiant avec lequel, comme il l'écrivait à sa grand-mère en 1885/1886 alors qu'il était en villégiature à Salies-de-Béarn, il fait écran à une question impossible. Celle dans cette lettre, de ce qu'est la femme, là où il n'y a rien, pas

121 Voir note 103.

de mot, pour dire ce qu'il en est pour le sujet¹²², sauf peut-être en faisant parler les poètes, les musiciens qui sont créateurs.

La correspondance permet d'inscrire ce qui ne peut être dit, un hors discours, telle l'impossible tâche de braver Musset ; c'est-à-dire qu'il faudrait, pour tenir ce positionnement, se mettre à une place intenable de dépasser le créateur. Dans cet impossible, les créateurs, les artistes, sont des autres noms du père qui barrent le sujet, qui le divisent dans sa demande à l'Autre primordial (du savoir). Tout comme ce très jeune homme qui adressait à sa grand-mère un hymne à l'amour impossible. Un impossible de dépasser ce qui a déjà eu lieu (la séparation d'avec l'Autre, l'absence, le manque dans l'Autre). La perte du sujet avec son entrée dans le langage, est l'impossible de pouvoir se hisser à la place de l'idéal du moi, qui le ramène en permanence en place de moi idéal. L'écriture de sa correspondance tente de nouer le réel avec l'imaginaire du texte, d'essayer de subjectiver le signifiant et marquer le manque.

Pour écrire ses lettres de l'enfance, comme celle de sa grand-mère que nous venons de citer, jusqu'à celles de l'époque de son adolescence et ensuite tout au long de sa correspondance, Marcel s'adosse aux écrits des autres comme moyen d'hystériser le discours. Il est, dès 1885, le traducteur de l'œuvre de tous les autres, comme il le sera après l'abandon de son travail de *Jean Santeuil*, lorsqu'il se mettra au travail de la traduction de Ruskin. Nous voyons que la lecture des autres est un moyen d'écrire. C'est une manière de s'autoriser à prendre une place, comme celle du temps de sa rédaction de *Contre Sainte-Beuve*, dont le titre initial était *Conversation avec maman*, dans laquelle il se positionne à la fois comme lecteur et rédacteur, en utilisant la tautologie de la critique : être le critique du critique (Sainte-Beuve). Il reste encore, en 1905, dans un état d'immobilisme où il tente de faire, de construire, entendre quelque chose de son désir, en s'appuyant sur la correspondance, les livres, les articles, etc.

Pour pouvoir écrire, Proust s'imprègne de l'œuvre des autres et certains auteurs sont majeurs dans la partie de sa correspondance de jeunesse : Pierre Loti¹²³, Madame

122Il n'y a pas de signifiant pour venir dire de ce qu'il en est de LA femme, du côté de la jouissance Autre.

123Écrivain français.

de Sévigné¹²⁴, Wells etc., des auteurs qui cherchent à dire ce qu'il en est d'une mère, de son amour, de la position du roman de science-fiction pour fabriquer de l'imaginaire.

Le 23 avril 1890, après le décès de sa grand-mère, Marcel adresse à Jeanne Proust une lettre où il tente à nouveau d'écrire ce qui est impossible, ce qui n'existe pas, ce qui n'a pas de mot pour nommer l'amour du côté du signifiant manquant de la femme. Il emprunte, nous l'avons vu, l'écriture d'un autre, prenant l'exemple sur Pierre Loti qu'il donne à lire à sa mère. Ce temps de l'écriture des lettres préfigure des thèmes que l'écrivain d'*À la Recherche* reprendra en faisant siennes des idées prises aux autres, les transformant et inventant une façon d'écrire, un style qui lui sera propre. Comme nous le verrons dans le temps de l'écriture imaginaire, dernier point de cette partie, où le détail, le quotidien, l'inutile, l'anecdote, viendront nouer le réel et tenter de subjectiver la perte.

Le temps de la lecture est aussi celui de l'écriture à venir. Nous le pointons dans cette lettre du 23 avril 1890, où Proust écrit à sa mère qui est en deuil : « *je voudrais, par la première apparition de cette figure bénie dans ce livre des souvenirs, la saluer avec des mots à part, si c'était possible, avec des mots faits pour elle et comme il n'en existent pas, des mots qui, à eux seuls, feraient couler des larmes bienfaisantes, auraient je ne sais quelle douceur de consolation* »¹²⁵.

Marcel Proust semble ne pas avoir de mots pour écrire ce qu'il veut dire, le mot est trop restrictif, trop réducteur. Il l'écrit à sa mère : « *il n'en existent pas* ». L'écrivain est confronté à cette souffrance de ne pas arriver à trouver par lui-même, ce qu'il adresse à l'Autre dans un mouvement d'arrêt sur le papier. Les mots d'autres écrivains semblent alors border l'interdit et limiter l'angoisse. Il élabore un dire qui l'apaise et nous soulignons que de 1890 à 1903, s'ouvre le temps bienveillant d'une vie presque sans

124Femme de lettres française .

125KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome I (1880 - 1895)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. Lettre du 23 avril 1890.

histoire. La lecture serait cette invention du lecteur (dans l'imaginaire)¹²⁶ de l'objet du manque dans l'Autre.

Lorsque nous abordons la question du texte chez Proust, le temps de lire est un temps très singulier où l'imaginaire du lecteur dialectise sa frustration au manque du manque d'objet. En 1905, temps qui précède de peu le début du manuscrit, nous relevons que les textes et articles de cette époque serviront l'œuvre future en étant réélaborés et inclus dans les carnets et cahiers qui formeront le manuscrit.

Tous les textes, lettres, articles, brouillons d'œuvre, et notamment celui sur la lecture : *Les Hautes et Fines Enclaves du Passé* (que Marcel rédige en 1905), nous en retrouvons plusieurs fois les traces dans les différents manuscrits. Ce signe de la répétition sera un point de la difficulté à clore l'œuvre dans sa publication, comme nous le verrons. Les innombrables paperolles poseront la question de la lecture (ou relecture), de ce que l'œuvre ne dit pas, de la vérité impossible à cerner, dans ce face à face de l'écrivain et des mots. L'écriture imaginaire, le « bla-bla » sans fin fige l'écrivain et le contraint à répéter, car ce qu'il cherche à traduire est ailleurs que ce qu'il écrit.

C'est avec la deuxième édition d' *À La Recherche* aux éditions de la Pléiade¹²⁷ en 1989, que Jean-Yves Tadié tente de montrer la difficulté pour le lecteur d'avoir accès

126 LACAN Jacques. *Le séminaire IV, La Relation D'objet (1956-1957)*. Seuil. Paris. 1994. p.61 : « *La notion de frustration (...) se rapporte au premier âge de la vie. Elle est liée à l'investigation des traumas, fixations, impressions, provenant d'expériences pré-œdipiennes. Cela n'implique pas qu'elle soit extérieure à l'œdipe, elle en donne en quelque sorte le terrain préparatoire, la base et le fondement. Elle modèle l'expérience du sujet et prépare en lui certaines inflexions, qui donneront le versant selon lequel le conflit œdipien sera amené à s'infléchir, d'une façon plus ou moins poussée, dans un sens qui pourra être atypique ou hétérotypique. Quel est le mode de relation à l'objet qui est en jeu dans la frustration ? Il introduit manifestement la question du réel. Voici en effet qu'avec la notion de frustration s'introduit dans le conditionnement, le développement du sujet, tout un cortège de notions que l'on traduit dans un langage de métaphores quantitatives - on parle de satisfaction, de gratification, d'une certaine somme de bienfaits adaptés, adéquats, à chacune des étapes du développement du jeune sujet, (...). La frustration est donc considérée comme un ensemble d'impressions réelles vécues par le sujet à une période de développement où sa relation à l'objet réel est centrée d'habitude sur l'imgo dite primordiale du sein maternel, par rapport à quoi vont se former chez lui ce que j'ai appelé tout à l'heure ses premiers versants et s'inscrire ses premières fixations, celles qui ont permis de décrire les types des différents stade instinctuels. C'est de là que l'on a pu articuler les relations du stade oral et du stade anal, avec leurs subdivisions phalliques, sadiques etc. (...) Bref, nous avons ici l'anatomie imaginaire du développement du sujet* ».

127 Chronologie des éditions d' « *A La Recherche Du Temps Perdu* », éditions pré-originales, BNF. pp. 1500 – 1504.

au texte original, car l'œuvre publiée est autre chose. Le lecteur est confronté aux nombreuses notes bibliographiques de cette nouvelle édition. C'est ce travail que suit avec rigueur la chronologie des éditions d' *À La Recherche*, pour montrer à quel point le sens ne dit rien de ce qui préside à la création.

En suivant la correspondance de Marcel Proust, nous pouvons lire que des extraits de l'œuvre paraissent bien entendu du vivant de l'auteur. Nous devons souligner que la lecture de ce qui aujourd'hui constitue « l'œuvre » publiée est donc le résultat d'éditions préoriginales, d'éditions originales et réimpressions parues du vivant de Proust, mais aussi d'éditions ultérieures sur lesquelles la polémique pour conclure la parution des œuvres complètes fait rage. Robert Proust¹²⁸, dans un souci de fidélité à son frère, refusera de divulguer des documents qui seraient nécessaires au travail des correcteurs sur le manuscrit. Marcel lui-même écrivait l'imperfection de ce que donne à lire son manuscrit. Robert Proust, dans son désir de grande fidélité aux textes de son frère, figera l'œuvre dans les premières éditions.

La publication des œuvres complètes montre à quel point il existe une béance entre le désir de celui en position de créer et ce que le lecteur peut lire. Le travail de la deuxième édition, en suivant rigoureusement les inédits et brouillons d' *À La Recherche*, montre le hiatus de la compréhension d'une œuvre et son commentaire, impossible à saisir ; l'énigme de l'œuvre reste la question du désir du créateur et à ce titre échappera éternellement au travail des chercheurs. Les commentaires, le savoir intellectuel trompent l'amateur d'art, le rendant idiot de ce qui préside à la création.

Le travail de publication après 1922, que nous suivons dans les cahiers de la NRF, « Les années Perdues de La Recherche 1922-1931 », pointe à quel point le travail de Robert Proust, aidé de Jacques Rivière pour les textes à paraître, ne pourra pas échapper à l'arbitraire du choix des documents laissés à la mort de Marcel. Le choix des parties, pendant très longtemps, ne fera pas l'objet d'un avertissement au lecteur, le laissant ignorant que ce choix n'est pas celui de l'auteur, mais bien de l'interprétation des

128 MAURIAC Nathalie et Al. *Robert Proust et La Nouvelle Revue Française, « Les années perdues de La Recherche 1922-1931 »*, correspondance pour l'édition des volumes posthumes d'« À La Recherche Du Temps Perdu », Gallimard, Paris. 1999. p.20.

personnes en charge de l'édition. La lecture que nous faisons de l'ensemble est du côté de la forme inachevée du texte qui, pour nous, fait le destin de l'œuvre. La lecture de « l'œuvre » n'en finit pas alors d'interroger ceux à qui elle est laissée en héritage dans un questionnement sans fin.

En suivant dès 1905 dans le texte *Sur La Lecture* que nous avons cité, Marcel Proust souligne la différence entre la lecture d'un texte pour le lecteur et ce qui constitue l'écriture. Premièrement, le lecteur incorpore à la lecture, le lieu, le moment, le temps de la lecture et ce temps-là de la lecture est celui de l'imaginaire du lecteur et non de l'auteur. La lecture ne révèle donc rien de ce qui préside à la création. La lecture des textes reste du côté d'une certaine frustration, celle « qu'on a » de lire les textes jusqu'à en être exténué de lettres¹²⁹. Dans ce texte, *Sur La Lecture*, Marcel aurait déjà, « malgré-lui », cerné la vérité de la création. La lecture de ce texte de 1905, souligne la frustration dont l'écrivain ne peut témoigner qu'au travers des effets du beau qui le condamnent à répéter sans rien pouvoir en dire.

Marcel le dit dans ses courriers : lorsqu'il parle des lettres qu'on lui adresse, il est exténué de lettres, d'un trop-plein du texte. Ce « trop » vient obstruer la question du manque, et pour construire la place du « manque d'objet », Marcel lecteur fait intervenir dans l'écriture qu'il donne de la lecture, ce qu'il en est de sa propre subjectivité. La lecture est un « trompe-l'œil »¹³⁰, une certaine illusion « (...) dans quoi l'homme incarne, idolâtre, son sentiment de ce rien qui est au-delà de l'objet de l'amour ». La lecture est prise dans les traits de ce qui l'entoure et la précède pour chaque lecteur. L'interprétation de la lecture du texte amène à poser la dissociation entre le texte lu et ce qui est écrit par

129 PICON Jérôme. *Proust Correspondance*. Flammarion. Paris. 2007. Lettre [28 avril 1905] à Madame Strauss. p.131: « Je suis exténué de lettres de Montesquieu (...) Je crois qu'on arriverait à guérir s'il n'y avait pas les « autres ».

130 LACAN Jacques. *La fonction du voile* in *Le séminaire IV, La Relation D'objet (1956-1957)*. Seuil. Paris. 1994. p.155: « Le voile, le rideau devant quelque chose, est encore ce qui permet le mieux d'imager la situation fondamentale de l'amour. On peut même dire qu'avec la présence du rideau, ce qui est au-delà comme manque tend à se réaliser comme image. Sur le voile, se peint l'absence. Le rideau, c'est, si l'on peut dire, l'idole de l'absence. Si le voile de Maya est la métaphore la plus communément en usage pour exprimer le rapport de l'homme avec tout ce qui le captive, cela n'est sans doute pas sans raison, mais tient assurément au sentiment qu'il a d'une certaine illusion fondamentale dans tous les rapports tissés de son désir. ».

le créateur du texte, dans ce qui constitue le langage du texte à jamais indéchiffrable. Le texte de la page écrite pose l'énigme du désir de création.

Le lecteur, comme le spécialiste, qu'il soit candide, expert dans l'analyse littéraire, biographe ou critique d'art, est, dans la série de ces petits autres imaginaires, condamné, en parlant de l'œuvre lue, d'y inclure à son insu, la part intellectuelle. Cette part qui le trompe sur le désir qui préside à la création. Ce temps de dévoilement du réel, où va surgir l'horreur de la division du sujet. Cette « intelligence » réduit un texte, une œuvre, à l'explication par le beau ou son opposé. Les considérations savantes ne peuvent rien dévoiler de ce qui préside au surgissement d'un temps de la création. La lecture est une autre forme du discours.

Marcel Proust perçoit que le créateur d'un texte est dépossédé de son texte, dès qu'il est édité. Le texte est figé dans une forme pétrifiée comme le rêve de la *Gradiva*¹³¹ de Freud. L'artiste a pétrifié le geste, arrêté le regard à jamais sur l'illusion d'un mouvement impossible pour l'équilibre du corps. L'histoire d'un personnage qui ne doit plus son existence qu'au travers de l'interprétation du désir de l'autre. Marcel, avec son importante correspondance, cherche à donner aux futurs lecteurs des éléments qui président à sa recherche, mais qui n'en sont qu'une représentation trompeuse : la campagne, les aubépines, les petits bourgeois en mal de savoir, les homosexuels, l'amour entre femmes, le parlé des gens du peuple, la guerre, les technologies du début du XXe siècle ; du téléphone à la voiture en passant par l'avion, la vie des liftiers, celle des compositeurs de la musique, de la peinture, des leçons d'horticulture à celles nombreuses de l'architecture. Il aborde des thèmes qui sont ceux que son regard a capté et qui restituent ce qu'il a perçu des formes, dans un imaginaire qui les place et les déplace pour montrer que ce qui est attendu là, après cette description, ce lieu ou ce personnage, n'est pas là et surgit alors qu'installé à regarder ailleurs, le lecteur voit une

131 FREUD Sigmund. *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Wilhelm Jensen* (1906). PUF. 2007.

Freud analyse le roman d'un écrivain suédois, voulant montrer que l'œuvre littéraire se construit comme un rêve éveillé. L'histoire de la " Gradiva " : Norbert Hanold, archéologue, s'est épris d'une jeune fille sculptée sur un bas-relief romain. Certains mécanismes psychiques ont déplacé son intérêt sur ce bas-reliefs romain et cette créature de marbre, mécanismes qui sont ceux qu'utilise l'inconscient pour transformer le contenu latent d'un rêve en contenu manifeste.

forme s'imposer pour disparaître la phrase d'après, car l'essentiel à venir du texte est déjà là, mais ne se montre pas.

Cette écriture est nourrie de documentation en tous genres, et si l'essentiel précède le corps du texte, l'écrivain semble en faire abstraction pour tenter la re-trouvaille de ce à quoi le moi semble avoir été confronté au temps du deuxième deuil en 1905. L'écrivain ne sait pas ce savoir là, mais il n'en est pas dupe et cherche à prendre à témoin des proches, ceux qui ont pu en voir quelque chose pour témoigner de ce qui entourait le moment de sa recherche : Céleste Albaret, Jacques Rivière, Reynaldo Hahn, Anne de Noailles. Des plus humbles, comme des poètes ou des compositeurs, Marcel les met au même rang, pour qu'ils parlent autour de l'indicible d'être réduit à devenir lui-même l'objet de sa création, être le livre et disparaître avec la publication, telle l'aphanisis du sujet.

Jean-Yves Tadié, dans l'édition de 1989 de la partie du volume de l'édition de La Pléiade, dont le titre est *l'introduction [d'] « A L'ombre de jeunes Filles en Fleurs »*, cite *le Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust de 1952* où, dans une lettre inédite, il est fait référence à la volonté de Marcel de faire paraître une édition de luxe, publiée à cinquante exemplaires, dans laquelle seraient insérées les pages de son manuscrit, celle de sa main et non un facsimilé. Marcel est torturé par l'idée de la recherche d'une vérité posthume, et cette édition semble une réponse à l'absence qui sera la sienne faite à son œuvre abandonnée après sa mort, « *on intercalerait dans chaque exemplaire plusieurs pages de mon manuscrit non pas de fac-similé, mon manuscrit original lui-même* ». Cette édition de luxe a constitué, pour Jean-Yves Tadié, un véritable travail d'orfèvre et ce malgré la perte de documents originaux, dispersés au travers de cette édition, rendant la lecture à jamais étrangère à l'écriture originale.

Ce qui nous intéresse dans ce point sur la lecture n'est pas le texte dont la plume au fil des pages entame le papier. C'est le texte entre sa publication et le temps de l'écriture d'avant, c'est-à-dire celui du manuscrit. Ce qui donc préside au texte lui-même, comme le pressent l'auteur¹³² lorsqu'il pose ce qui marque son temps de création

132RTP p.1296 tome I.

« malgré-lui » et qui, en échappant, le rend impuissant et plagiat de lui-même. Ce qui sans cesse reproduit du manque fondamental, un moment dévoilé.

La lecture du texte *Sur La Lecture*¹³³ que Marcel Proust rédige en 1905, dévoile l'envers d'un secret d'amour¹³⁴ où l'imaginaire du lecteur le réduit au texte écrit. Il [le lecteur] met en scène les personnages imaginaires [du créateur]. Le lecteur est alors confronté à ce qu'il y a d'impossible à dévoiler du texte en le lisant, et dire ce qu'il en est du désir qui préside à la création. L'artiste lui, souligne l'énigme de ce qui préside à « l'objet » de l'écriture. Il convient donc de citer l'auteur dans ce que cherche à cerner la peinture des mots, le secret qui torture le vivant : « *vous avez fait votre petite correspondance avec un sourire où il y avait du respect, du mystère, de la paillardise et des ménagements comme si cette « petite correspondance » avait été à la fois un secret d'État, une prérogative, une bonne fortune et une indisposition* »¹³⁵.

L'œuvre de la RTP utilisera donc ces textes comme ceux de 1905 *Sur La Lecture* et le manuscrit sera une construction de parties assemblées et réélaborées. Dans notre travail, nous sommes confrontés, avec la réutilisation de textes qui ont été écrits pour d'autres ouvrages, à l'absurde du temps chronologique. Ces morceaux repris viennent donner l'illusion d'une construction ordonnée par le temps du discours. Cette mise en forme [chronologique] du texte n'a pas ou très peu de similitude dans ce qu'il est de la création, et dont la lecture future ne saurait rendre compte.

Le texte *Sur La Lecture* et à d'autres moments le *Contre Sainte Beuve* reprend à la manière d'un peintre (comme Picasso le fera du Déjeuner sur l'Herbe de Manet), le trait qu'il a entraperçu sans le voir : la création mise au service du désir, qui répète à l'infini la quête de ce qui a surgi. L'objet découvert est la vérité ravageante à laquelle le

133Op cit. Note 129, p.131: « *J'ai tellement travaillé depuis deux mois, dans les moments de répit que me laisse mes crises, que je n'ai pu avoir de visites d'amis même chez moi. Il paraîtra un tout petit morceau de mon travail dans la Renaissance Latine du 15 juin (ce texte, retouché, servira de préface à la traduction de Sésame et le Lys)* ».

134 Ibid, p. 131: « *Cette nuit j'ai lu des lettres de Mme Desbordes-Valmore (...) Ce qui est effrayant, c'est de voir là-dedans comme l'amour est égoïste. Dès que l'amant est mort on n'en attend plus rien, c'est fini (...)* ».

135PROUST Marcel. *Hautes et Fines Enclaves du Passé, Le Temps Singulier*. Pléiade. Gallimard . Paris. 1915. p.15.

créateur est soumis. Cette soumission de l'œuvre, que le discours du marché de l'art met en place d'objet de plus-value, rend l'artiste prisonnier d'un savoir-faire qui le contraint à produire « un reste » dans lequel est constitué son désir. En créant, il devient « ce reste », ce déchet. La création serait-elle un ravage du sujet et la répétition des textes un symptôme pour ne pas disparaître ? Il tente en usant les mots, en les vidant de leur sens premier, de fabriquer une œuvre qui le satisfasse et il fait le choix inconscient de ce qui deviendra pour le lecteur à venir une création inachevée, faisant de l'œuvre un autre lui-même, l'objet du reste qui peut être abandonné. C'est là que nous situons le destin de l'œuvre de Marcel Proust. En effet, après sa mort, l'œuvre en partie reste à faire paraître et ne cesse pas de s'écrire et d'interroger le désir de chaque lecteur, ceux presque tous disparus du début du XXe siècle à ceux du XXIe siècle d'aujourd'hui, mais faisons le pari qu'il peut en être ainsi pour ceux des générations qui les suivront.

Pourquoi nous appuyons-nous sur ce qui est fondamental dans la publication de l'œuvre complète ? Pour dire que ce qui est au cœur de la création s'inscrit, comme nous l'avons dit, dans l'inachevé du texte. D'abord parce que le choix de l'ordonnement des textes se fera après la mort de Marcel sous la direction de son frère et la lecture de l'œuvre d'aujourd'hui, celle que nous considérons comme celle de Marcel, a subi un remodelage, une torsion au travers des choix qu'ont fait Robert, Jacques Rivière et Jean Paulhan. Ce choix est un choix manuscrit, mais la composition s'appuie sur les très volumineux documents, cahiers, carnets, ajouts et béquets, laissés en l'état à la mort du créateur. Aussi, le texte publié est le résultat d'une quantité du désir des relecteurs, de ces lecteurs qui ont en charge l'exécution testamentaire du créateur. Le texte publié est donc à la fois celui de l'auteur et du désir autre. L'œuvre publiée échappe en partie à son créateur et le lecteur se fait le dupe du désir de l'artiste.

Robert, comme nous l'avons dit plus haut, voulait respecter rigoureusement l'écriture de son frère et fit le choix des manuscrits : or nous savons que le manuscrit, pour l'auteur, n'était jamais satisfaisant. Il subissait de la part de Marcel, jusqu'au moment du « bon à tirer », de nombreuses modifications¹³⁶. Cette remarque se donne à lire dans les deux publications d' *À La Recherche*, celle de Clarac de 1957 et celle de

136 RTP p.1307 tome I.

Jean-Yves Tadié en 1989. La première édition de La Pléiade est conforme aux textes et lectures issues du premier travail de publication, alors que la seconde fait état des notes reprises à partir des cahiers et carnets que la fille de Robert Proust, Madame Suzy Mante-Proust, autorisa après la mort de son père. La lecture du texte publié subit donc deux déformations: celle de la publication, par ceux qui ont eu à répondre du choix à partir des textes et celle des notes et l'ordonnancement chronologique des œuvres complètes publiées après la mort de Marcel et donc extérieures au désir de l'auteur. Le choix de la publication devient alors celui d'un autre qui est mis à la place du créateur.

Cette pratique de la retouche, du remaniement des textes, était déjà présente du vivant de l'auteur, de par l'insatisfaction constante de l'auteur face à ses textes. L'écriture d'un texte a plusieurs destins comme *Les Hautes et Fines Enclaves du Passé*, publiés dans la Renaissance Latine du 15 juin 1905 qui serviront, retouchés par l'auteur, de préface à la traduction de *Sésame et le Lys*¹³⁷ publié en 1906.

A la publication des premiers volumes de la RTP, dans *Pastiches et Mélanges*, Marcel Proust a rassemblé des textes qui seront repris dans son œuvre majeure. Cette reprise de l'écriture montre sa difficulté à achever une page. Les manuscrits laissés inachevés, pour dire quelque chose de la vérité de l'œuvre, auraient dû être publiés en l'état et risquer la forme de l'incompréhension pour le lecteur face à un texte hors convention des codes de l'écriture des époques à venir.

Les textes des œuvres complètes publiées qui constituent le corps de texte, sont devenus, seulement après la mort de l'auteur, le texte final. Nous soulignons dans les différentes parties, les similitudes entre elles, mais l'idée qui se dégage du texte final, l'écriture réélaborée s'écarte des textes initiaux.

Ainsi, si nous suivons les pages de *Sur La Lecture ; Les Hautes et Fines Enclaves du Passé* qui sont sous presse entre 1900 et 1908, nous relevons qu'elles sont à la fois antérieures et postérieures à la mort du père de Marcel le 24 novembre 1903 et de celle de sa mère le 26 septembre 1905 et qu'entre temps, la rencontre avec le deuil

¹³⁷ Op cit. Note 129, p. 130.

impossible a mis le moi du créateur en place de l'objet perdu, le laissant incapable d'investir un autre objet qu'en créant, pour l'empêcher de disparaître. L'édition de La Pléiade de Jean-Yves Tadié [1989] souligne que, dès 1908, l'ébauche de ce qui deviendra « Le Temps Retrouvé » est présent au travers du cahier VIII, et nous avançons que la rencontre avec ce qui surgit de la perte, du « trou-matisme » initial, ce « manque à être », préside à l'écriture de ce qui deviendra l'œuvre.

La rédaction sera une tentative imaginaire de rendre compte de la rencontre avec le manque. Aussi, ce qui referme la RTP est-elle concomitante du début de la rédaction et du corps du texte (c'est-à-dire) de l'ensemble de l'œuvre. Celle-ci se construira sur ce qui a toujours été là, avant 1907, temps qui précède la rencontre avec la mort et la disparition des parents. L'ensemble des textes, rajouts et notes de ce premier moment de l'écriture n'y fait pas exception. Les deux extrêmes de cette longue recherche pour retrouver la chose perdue, ou plus exactement s'en détacher, précède la rédaction de « son livre ». Si donc nous posons le fait que, dès 1908, le cahier VIII, Proust pose le temps de la rédaction du *Temps Retrouvé*, notre travail sera de pointer la rencontre avec le temps du deuil et ce qui fait œuvre. Nous situons ces pages au moment du surgissement de cette chose étrange à l'entrée dans l'hôtel de Guermantes, lorsque, posant le pied sur un pavé mal équarri, surgit ce qui était déjà là avant et provoque la création et, avec elle, l'absurde, c'est-à-dire que le tout de l'œuvre se réduit à l'infiniment petit, où l'émergence de ce qui anime le sujet.

Nous pouvons alors émettre l'idée qu'au moment de la mort de ses parents [1903/1907], le retrait de la quantité libidinale liée à l'objet perdu se retourne sur le moi propre, devenant la chose perdue, perdue à jamais et donc, puisque perdue, met le sujet devant l'obligation de créer, pour maintenir le vivant. La création mortifère dans cette vie d'ascète, où la quête de l'objet à retrouver échappera au texte dans le choix des passages à publier après la mort de l'auteur. L'interprétation de la lecture de l'œuvre ne pourra rien dévoiler de ce qui a présidé à l'impératif du désir du sujet.

La forme manuscrite atteste notre hypothèse : en effet, les trois derniers volumes d' *À La Recherche* : *La Prisonnière* ; *Albertine Disparue* et *Le Temps Retrouvé*, sont, à

la mort de Marcel, achevés dans les nombreux éléments qui constituent le manuscrit, mais l'œuvre non publiée, pour les générations de lecteurs à venir, est inachevée. L'intelligence du lecteur tente, en vain, de cerner l'insaisissable et montre dans les infinies publications et travaux sur l'œuvre que celle-ci est à jamais perdue dès qu'elle passe dans le domaine public, par le biais de la publication. Celle-ci transfigure la chose sur laquelle s'use la question de l'inachevé et fait le lit de la critique littéraire, de l'intelligence qui joue le rôle de l'autre trompeur.

Ces parties, lorsqu'elles seront publiées, échappent à l'auteur lui-même, puisque la mise en forme des cahiers, des carnets et des notes, paperolles et annotations, dans les marges, est issue du travail de Robert Proust (son frère) aidé de Jacques Rivière et, après la mort de celui-ci, du nouveau directeur de la NRF, Jean Paulhan. La rigueur dans la publication est à différencier de la création. Ils [les textes] ne peuvent montrer qu'une chose autre que celle du créateur, et laissent pour les générations à venir la place d'une béance, dans laquelle le désir de chaque lecteur déformera pour toujours ce que cherchait à cerner un travail ignoré du créateur lui-même. A la différence de ce qui se joue dans l'analyse, où l'analyste est mis en place d'un « sujet-supposé » savoir, qui à cette place où le met le sujet amènera celui-ci, au terme de son analyse, à témoigner ce qu'il en est de la question de son désir, la création n'opère pas cette rencontre et l'artiste ne peut rien dire en créant, de ce qu'il en est du désir singulier du sujet. Seul persiste l'autre, ce moi idéal dont le seul souci est de ne pas tromper la vérité de l'acte, alors qu'il n'est qu'un autre trompeur.

L'œuvre, si elle est finie, reste paradoxalement inachevée et ouvre à l'infini la question de ce qui court entre les pages d'une investigation, qu'aucune connaissance du texte ne pourra combler. La mort de Marcel, qui surgit ce 18 novembre 1922, fait symptôme pour l'œuvre posthume. L'inachèvement [manuscrit non corrigé] de l'œuvre rédigée rendra incontournable l'intervention d'un tiers qui ne sait rien de ce qui pouvait être la question de ce qui orientait la création de Marcel. Ainsi, la publication des derniers volumes souligne ce à quoi est soumis le lecteur, entre la création d'art et la place intellectuelle de l'œuvre, et vient boucher la place dans laquelle se loge le désir du

créateur. La publication des derniers volumes rend les textes stériles, de ce qu'est la vérité de l'artiste.

Les œuvres sont déformées par les interprétations¹³⁸ d'un trop plein de savoir qui ne dit rien ou qui renvoie à une angoisse de chaque lecteur, comme ce savoir scientifique et livresque auquel était confronté Marcel, à travers son père. Marcel a cherché à mettre en défaut la réussite d'Adrien qu'illustrait un trop-plein de savoir. L'œuvre, dans sa forme inachevée, donne à la lecture une place particulière, celle de faire parler d'elle plus que de sa lecture en elle-même. L'inachèvement qui se situe en dehors du temps chronologique, ni présent ni futur, est un signe récurrent de beaucoup des actions de Marcel au cours de sa vie, comme son impuissance à décider. Nous rappelons l'impossibilité de Marcel, face au choix d'un métier, à mener à terme ce qui deviendra, après sa mort, un roman de jeunesse *Jean Santeuil*. Mais aussi, nous l'avons noté, l'abandon avec sa mort des manuscrits et de ce travail laissé à d'autres : la mise en page de ses œuvres posthumes.

La lecture de l'œuvre, dans sa forme achevée, fait symptôme du choix inconscient de l'écrivain. La forme publiée pose un point d'arrêt sur ce qui n'a pas été terminé, même si la rédaction était, elle, rédigée : nous avons souligné que les trois derniers volumes en étaient encore au stade de manuscrit. Ce qui fait de la lecture de l'œuvre, entre l'inhibition (impossible de la lire; très souvent avancée par ceux qui approchent le texte) et l'angoisse d'en être exclu, pose la question de l'impossible de la création. Cette œuvre, non terminée par l'auteur lui-même qui, en instituant son frère légataire universel des manuscrits, inscrit, à son insu, la béance, le battement signifiant, cet aphanasis du sujet. La mort de Marcel et la publication par son frère, autre lui-même, qui devient un gardien scrupuleux des mots de l'autre, introduit l'œuvre comme

138PROUST Marcel. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* in *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. p.1301: « *A l'adolescent tenté par la littérature, le grand écrivain prodigue d'utiles encouragements ; mais à le prendre trop longtemps pour modèle, à vouloir faire du Bergotte, il gênerait ses dons. Aussi, son initiation doit passer par le détour d'un autre art, la peinture, qui le mettra à l'abri de l'imitation ; en apprenant à voir, le jeune homme apprendra à écrire ; mais il faut qu'il ait mûri pour entendre le message d'Elstir et deviner, au spectacle des toiles et de son atelier, le sens de la création artistique et la valeur de la métaphore* ».

cet au-delà de la vie, dans la mort. Elle autorise le frère, cet autre lui-même, ce double du père : Robert est, comme Adrien, médecin reconnu comme un personnage important, décoré et faisant partie de l'Académie de Médecine. C'est lui qui en son nom peut entamer la place de ce père tout puissant, mais impuissant à traduire ce qui se loge dans le creux des mots. L'œuvre atteste, avec le travail du frère, que le savoir intellectuel est trompeur et montre que c'est seulement d'être carencé, que le savoir garantit au sujet la place de son désir, face au désir ravageant de l'Autre.

Marcel, à son arrivée le 27 décembre 1906, date où il emménage boulevard Haussmann dans un immeuble qui avait appartenu à son oncle Louis Weil, montre que la création est ailleurs que dans le texte : les moments qui précèdent la rédaction des cahiers de 1908, ne sont pas les moments exténuants de ce que deviendront les heures de travail incessant qui apparaissent dès 1910. Il a même, à certains moments, après la mort de sa mère, vécu des moments de rémission qui l'ont plongé dans une certaine culpabilité, le mieux de sa santé le met en retrait de « l'écriture » .

Dans ce nouvel appartement, Marcel va occuper la chambre de son oncle, se mettre à la place d'un autre, comme cette place à laquelle il assigne son frère après sa propre mort, et il va faire vivre des personnages dans un cadre qui donne l'illusion d'un temps qui n'est pas perdu, celui que sa mère a connu. Le travail se décompose en deux temps : le premier, celui de la réélaboration des textes, comme celui qui sert de préface au texte « Sésame et le Lys » de Ruskin et aussi le texte sur la lecture, ouvre l'écriture de l'œuvre « *je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière (...) il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage (...) le sujet du livre se détachait de moi* »¹³⁹ et le second temps avec les textes des cahiers VIII de 1908 qui referment l'œuvre, avec la bibliothèque des Guermantes : « *Si j'étais préservé d'un accident venu du dehors, qui sait si je ne serais pas empêché de profiter de cette grâce par un accident survenu au-dedans de moi, par quelque catastrophe interne, avant que fussent écoulés les mois nécessaires pour écrire ce livre* » alors que le corps du texte n'est encore que prémisses et brouillon. Le livre,

139PROUST Marcel. *Du côté de chez Swann in À la recherche du temps perdu* . Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. p.3.

signifiant de l'œuvre, est à la fois ce qui préside à la lecture et exclut le lecteur d'y trouver la vérité. Le sujet est ce signifiant¹⁴⁰ « livre » pour un autre signifiant « écrire ce livre ».

Très tôt, les textes laissent le lecteur face à l'énigme d'un rébus et le « s » au mot journée dans « Journées de lecture » montre qu'il ne s'agit pas de la journée dans sa forme littéraire, mais que le pluriel reste l'énigme ignorée de tous, pluriel sur lequel le lecteur ne s'arrête pas, pris dans le sens qui l'égare, du côté de ce qui fait de la lecture, du « lecteur » un signifiant singulier du texte. « *Les Hautes et Fines Enclaves du Passé* », comme signifiant hors sens, avec ce rapprochement de la parole qui peut être mortelle.

La narration qui, en suivant ce texte : *Sur La Lecture* fait de l'écriture celle d'un récit maquillé de l'esthétique des mots, comme en résonne la mélodie des phrases « (...) *de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré* ». L'écriture semble alors rendre difficile la distinction du temps chronologique, auquel on croit, et celle d'un autre temps pour lequel le sujet est en place d'y croire à « ce plaisir divin », jours qui se succèdent et auxquels les autres donnent de la consistance en prélevant le signifiant « livre », heure inviolable, compagnon de lecture objet du manque.

1-2-1-2 L'écriture sublime la description de l'amour maternel et utilise la narratrice imaginaire

Jeanne Proust et sa mère, Adèle Weil, sont un couple de femmes qui vivent une relation fusionnelle, si l'on en croit la lecture de lettres au moment de la mort de sa mère.

Jeanne portera à jamais le deuil et cultive la question du souvenir. Elle tente de faire revivre cette mère immortelle dans les pages des livres. Le sentiment de proximité qui est le sien et qui scelle une séparation impossible, Proust le traduit là encore du côté

¹⁴⁰Jacques Lacan, dans *les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Op Cit. p. 222) dit qu'un signifiant est ce qui représente le sujet, non pour un autre sujet, mais pour un signifiant.

d'une position impossible, que l'on retrouve dans ce temps du coucher et aussi les livres que la grand-mère a réservé pour la fête de l'enfant, le livre qui pointe la question du plaisir¹⁴¹.

La question de l'amour maternel, après la mort de sa mère, Marcel essaiera d'en dire quelque chose par le moyen d'un fait divers. Il tente de border la question de la réalité du bonheur : *Sentiments filiaux d'un parricide* (1907)¹⁴². Dans ce fait divers, le fils tue sa mère dans un accès de démence et s'arrache l'œil. Le sordide du drame domestique donne à l'écriture la marque de l'expression du pur instinct¹⁴³: « *C'est la libido, en tant que pur instinct de vie, c'est-à-dire de vie immortelle, de vie irrépressible, de vie qui n'a besoin, elle, d'aucun organe, de vie simplifiée et indestructible. C'est ce qui est justement soustrait à l'être vivant, de ce qu'il est soumis au cycle de la reproduction sexuée. Et c'est de cela que sont les représentants, les équivalents, toutes les formes que l'on peut énumérer de l'objet « a ». Les objets « a » n'en sont que les représentants, les figures. Le sein comme équivoque, comme élément caractéristique de l'organisation mammifère, le placenta par exemple représente bien cette part de lui-même que l'individu perd à la naissance et qui peut servir à symboliser le plus profond objet perdu. (...) Le rapport du sujet au champ de l'Autre s'en trouve éclairé. (...) le sujet commence, in initio, commence au lieu de l'Autre, en tant que là surgit le premier signifiant. »*

Freud dans *Deuil et Mélancolie* le dit : « *Pourquoi tomber malade pour avoir accès à ce qui fait notre humanité* ». Le mélancolique ou pour ce qui est de Proust, la position mélancolique au moment de la confrontation à la mort, va mettre son moi en place de la chose, il va pouvoir être agressif envers cet objet mis en place et traiter

141 Nous allons déplier ce raisonnement pour montrer en quoi le plaisir n'est pas à rapporter à la question du désir (en référence aux *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* de Lacan).

142 TADIE J-Y, op cité *Sentiments filiaux d'un parricide*. Tome II. p. 12: « *C'est sous le signe du tragique et de l'interdiction que Proust recommence à écrire, en janvier 1907; ce nouveau départ, c'est « Sentiments filiaux d'un parricide ». Cet article est comme une brutale purgation de tout un passé, une libération de ses tourments intimes, du sentiment d'avoir précipité la mort de sa mère par l'anxiété que, sa maladie et ses maux, lui causaient. Un fait divers l'a inspiré le 24 janvier; Henri Van Blarenbergh, dont le père, président des chemins de fer de l'Est, et relation des Proust, était décédé en 1906, tue sa mère dans un accès de démence et se suicide* ».

143 LACAN Jacques. Le séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil. Paris. 1964. pp.220 – 222.

l'immonde de la chose auquel il est confronté. L'écriture serait une forme de délire de petit « s ». Il identifie le moi comme l'image que le sujet peut se donner de lui-même, en avoir une représentation, ce qui est la fonction du moi. Pour Marcel, à partir de 1905, sa chambre, les murs, le corps malade font bord et le contiennent. C'est le bénéfice du « *tomber malade* », qui met un terme au temps de comprendre, qui fut celui de son rapport aux auteurs et aux écrivains. Avec l'ascèse, ce moment où il se retire du monde et progressivement des mondanités, il y a en 1914, avec la guerre à laquelle il ne participe pas, un autre temps de celui de la rédaction d'*Albertine Disparue*, comme un moment de sublimation du côté de l'idéal du moi. Il « meurt » socialement en ne répondant pas comme les autres à l'appel du devoir. Mourir à soi-même, c'est accéder à un autre et cet autre c'est la création. Cela explique pourquoi le temps de conclure et l'œuvre, viennent derrière la rédaction d'*Albertine Disparue* avec le *Temps Retrouvé*, où l'entrée dans l'Hôtel de Guermantes donne au « Je » de l'œuvre, la dimension pour que de la jouissance du sujet passe au lien social. Marcel peut vivre alors jusqu'à la limite de la mort.

La phrase qui introduit l'œuvre fait sens à la fin de l'œuvre. Le fameux : « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* » vient signifier rien d'autre que la lecture ne peut combler la séparation. Nous nous efforcerons de montrer dans le temps de la création, que le « Je » est à la fois l'évocation du sujet et son effacement. Pour cela, nous allons suivre comment, avec l'écriture, Freud témoigne de ce que le « je » donne à voir avec le cas de la jeune homosexuelle : « *J'ai signalé que la jeune fille dans son rapport à la dame adoptait le type masculin (...) sa félicité lorsqu'il lui était permis d'accompagner la dame au bout du chemin et de lui baiser la main au moment de la quitter, sa joie lorsqu'elle entendait vanter la dame pour sa beauté, tandis que la reconnaissance de sa propre beauté ne signifiait absolument rien pour elle, ses pèlerinages aux endroits où sa bien-aimée avait une fois séjourné, le mutisme de tout désir sensuel qui serait allé plus loin : tous ces traits correspondaient assez à la première passion enflammée d'un adolescent pour une artiste célèbre, qu'il croit placée beaucoup haut que lui et vers laquelle il n'ose lever les regards qu'en tremblant. La*

concordance (...) comme type masculin de choix d'objet et dont j'ai rapporté les particularités à la liaison à la mère allait jusque dans ces détails »¹⁴⁴.

La question du trait unaire, « depuis le jour de l'escalier (...) rien ne parvenait plus à moi (...) qu'il n'avait plus la vertu de me faire vivre (...) et je me retournais du côté du mur ». Le trait prélevé sur la mère... être aimé d'une femme qu'aime le père. Ce qui se donne à voir avec l'acting out : se jeter, mettre bas... est du côté du « es », et Freud montre qu'il faut qu'on le distingue du « je » de la personne : *wo es war soll ich werden !* L'évocation du « es » est aussi son effacement et l'écriture imaginaire du roman chez Proust, en mettant en scène les personnages, permet de tracer l'histoire du « je » sans risque pour le désir du sujet. La question du désir, du « es », ne passe jamais par le témoignage artistique. C'est une tentative qui peut être pauvre du côté de la névrose, et mortelle pour un sujet psychotique ou mélancolique en provoquant une hémorragie du désir. C'est donc toute la question de l'écriture dans le corps du roman de La Recherche, où le « je » du narrateur est le pare-angoisse de l'écrivain. L'écriture oblige et contraint à la répétition, et le « je » de l'écriture imaginaire est du côté du moi idéal sur l'axe imaginaire. Alors que le « je » qui advient du « es » est lui, du côté symbolique du langage, un hors-sens où l'intention de l'artiste de vouloir en dire quelque chose reste vaine.

1-2-1-3 La lecture interroge la question du manque dans l'Autre

Lorsque Marcel rédige « La préface du traducteur », texte qui vient en préambule de « La Bible d'Amiens » de Ruskin, il est alors comme écrivain celui qui interroge le désir de l'Autre¹⁴⁵. Ce désir ressort de l'identification imaginaire et s'articule

144FREUD Sigmund. *La vie sexuelle*, (1910). Puf. Paris. 1985. p. 47: « sur le type particulier de choix d'objet chez l'homme ».

145LACAN Jacques. *Le séminaire, Livre XVI: D'un Autre à l'autre*. Seuil. Paris. 2006. p. 55 : « On trouve à droite (en référence au schéma du graphe du désir) (S/ D), le sujet barré mis dans une conjonction, celle que définit ce que j'appelle provisoirement le poinçon, avec la demande articulée comme telle. A gauche, homologue à la fonction s(A), c'est-à-dire à ce qui se produit comme effet du sujet de l'énonciation, il y a l'indice ou l'indication S(A/). Cette indication, nous n'avons pas à l'interpréter pour la première fois, car je l'ai fait déjà sous plusieurs formes, mais à la réinterroger dans la perspective que nous introduisons aujourd'hui. Il conviendra pour ce faire de repartir du point où le sujet se définit comme étant ce que représente un signifiant pour un autre signifiant, soit du niveau le plus bas de ce qui se présente ici en échelle (toujours référence au graphe du désir). Ce

sous un mode symbolique avec la formule du fantasme de S barré poinçon petit a. Dans ce ressort de l'identification imaginaire à Ruskin, il y a la place sociale qu'occupe Ruskin comme homme de l'art¹⁴⁶. John Ruskin est homme reconnu socialement, il a une action politique. Son œuvre est centrée sur l'art et sa rencontre avec Turner (1775-1851) l'amènera, en réponse à la critique de l'époque, à devenir le défenseur de « *l'amour des splendeurs du gothique italien* ». Ruskin soutiendra avec passion le mouvement dit des « préraphaélites », qui, en s'appuyant sur l'importance de la lumière sur les choses (le chemin qui permet de faire passer la réalité de la chose voilée par l'imprécision de la forme qui éclaire avec l'aide de la suggestion), oriente une tâche vive et guide le regard là où il ne peut plus que supposer ce qui ne se donne pas à voir.

Marcel suivra les traces des « préraphaélites », en célébrant la lumière « *jusqu'à rendre les paysages méconnaissables* ». L'écriture sublime la description, utilise la narration imaginaire, comme le dit Lacan dans ce que nous venons de pointer « sous un mode symbolique », qui constitue l'écriture du fantasme.

Le moment de la traduction de Ruskin en 1904, pointe la puissance de son transfert à l'auteur et dénonce la certitude de Ruskin sur la question de la lecture. Aussi, dans la « Préface du Traducteur », Marcel dit que pour Carlyle, il était inévitable que Boccace et Pétrarque fussent de bons diplomates, puisqu'ils étaient de bons poètes. Ruskin, précise-t-il, commet la même erreur quand il dit qu' « *une peinture est belle dans la mesure où les idées qu'elle traduit en images, sont indépendantes de la langue*

n'est pas seulement par une façon de superposer l'imaginaire au symbolique que j'ai indiqué ici, en, i(a), image de a, la présence de l'objet alors appelé seulement objet métonymique, pour le mettre en correspondance avec quelque chose qui en est l'image et le reflet, à savoir m, le moi. On trouve en position homologue l'interrogation sur le désir de l'Autre, d(A), qui est ici apparemment le ressort d'identifications imaginaires, et c'est pourquoi je le mets en rouge, mais nous verrons que lui aussi s'articule sous un mode symbolique. Ici, à gauche, apparut pour la première fois, vous le savez, la formule du fantasme (S/ poinçon a) ».

146PROUST Marcel. *La Bible d'Amiens*, préface, traduction et notes de l'ouvrage de John Ruskin *The Bible of Amiens*, Mercure de France, 1904. p.8 : « *Dès l'âge de huit ans, John Ruskin célèbre l'âpre beauté des paysages de Perth en Écosse, région natale de son père, dans des vers d'un génie précoce, véritable enfant prodige de la nature comme Mozart l'avait été de la musique (...) aussi exalté que le narrateur du roman proustien, en proie à de véritables transes devant le spectacle des aubépines en fleurs, au détour d'un chemin de campagne. John James Ruskin, le père, amateur éclairé de littérature (...) il apprécie Shakespeare, Milton, Walter Scott (...) C'est à partir de 1864, date à laquelle il (John Ruskin) hérite de son père qu'il dépense sans compter une partie de sa considérable fortune dans des élans chimériques incontrôlés mis au service d'idées socialistes, en réaction contre l'industrialisation galopante de l'ère victorienne, exploitation dénoncée également par le romancier Charles Dickens* ».

des images ». Il me semble que si le système de Ruskin pêche par quelque côté, c'est par celui-là. Car la peinture ne peut atteindre la réalité des choses, et rivaliser par là avec la littérature, qu'à condition de ne pas être littéraire ». L'écriture a cette capacité à sublimer la description.

Pour le savoir livresque du père, dont Ruskin est une des figures, la certitude que dans la connaissance se tient l'essentiel est mis en défaut, et la demande du sujet est celle de ce « non-savoir » du père, celui qui fait exception, non frappé par la castration subjective, le moi idéal en idéal du moi.

Rappel chronologique des différents temps de l'identification où le savoir du père est subverti :

- 1- Mise en défaut du « trop-savoir » littéraire et dans ce même temps, des années 1903-1905, avec la suspension du roman *Jean Santeuil* et la période de rédaction intense.
- 2- En 1904 il rédige la préface de « *Sésame et le Lys* ».
- 3- En 1905, publication à « *La Renaissance Latine* » sous le titre *Sur La Lecture* ; un texte qui est à la fois le témoignage des « *affinités vénitienne* »¹⁴⁷ avec Ruskin, celui qu'il appelle son « maître ».
- 4- 1906 publication à la Renaissance de « *Sésame et Lys* ».

Entre-temps en 1904, après la mort d'Adrien, est publié au Mercure de France « *La Bible d'Amiens* » de Ruskin ou plus exactement, avec la publication, la Préface de Marcel qui est déjà un moment d'écriture qui cherche à dépasser la description narrative du lecteur en l'obligeant à se porter sur les lieux des cathédrales pour voir.

Après la traduction de la Bible d'Amiens de John Ruskin, Marcel Proust va opérer un changement, il va se mettre au travail d'une forme, d'écriture imaginaire où la traduction n'est plus celle d'autre, mais celle de la subtilité à laquelle le confond ses sentiments d'avoir pu, dans un double mouvement, dénoncer le « savoir littéraire de

147 PROUST Marcel. *Hautes et Fines Enclaves du Passé*. Pléiade. Gallimard . Paris. 1915. p.7.

Ruskin (par où il pêche) » et que l'écrivain, s'il reste un témoin de l'ordre du temps, est réellement « *un artiste que mort*¹⁴⁸ ».

Ce que nous devons souligner avec ce changement qui s'opère dans le travail d'écriture chez Marcel, c'est qu'à cette époque de la publication du travail du fils, Adrien, le père est mort, comme Ruskin. Les travaux de traduction de la *Bible d'Amiens* ont mis en défaut l'excès de savoir en s'appuyant sur l'esthétique architecturale et la partie historique du roman originel de L'homme, de La Gaule et du Christianisme, avec une mise en avant de la vie des Saints.

Mais nous voyons que dans le transfert au Grand Homme, il construit de l'opposition. « *Il me semble que, s'il pêche par quelques côtés, c'est par celui-là !* ». Ruskin, dans la construction des identifications, l'idéal de beauté, la question de l'art gothique, ouvre le chemin de l'Essai où l'écrivain approche l'Essai. Dans ce travail, c'est de la théorie de la lecture que va traiter l'écriture. Ce que l'écriture imaginaire cherche à montrer. Dans *Le Temps retrouvé*¹⁴⁹, Proust écrit: « *Je connaissais peu d'hommes, je peux même dire que je ne connaissais pas d'homme qui sous rapport de l'intelligence et de la sensibilité fut aussi doué que Jupien ; car cet « acquis » délicieux qui faisait la trame spirituelle de ses propos ne lui venait d'aucunes de ses instructions de collègue, d'aucunes de ces cultures d'université qui aurait pu faire de lui un homme si remarquable, quand tant de jeunes gens du monde ne tirent d'elles aucun profit. C'était son simple sens inné, son goût naturel, qui de rares lectures faites au hasard, sans guide, à des moments perdus, lui avaient fait composer ce parler si juste où toutes les symétries du langage se laissaient découvrir et montraient leur beauté* ». Mais la traduction imaginaire du beau créé de l'angoisse.

148 Op. Cit. Note 146. p. 63: « *et j'allais à Rouen comme obéissant à une pensée testamentaire, et comme si Ruskin en mourant avait en quelque sorte confié à ses lecteurs la pauvre créature à qui il avait en parlant d'elle rendu la vie et qui venait, sans le savoir, de perdre à tout jamais celui qui avait fait autant pour elle que son premier sculpteur. (...) Elle est effritée, et pourtant c'est son regard encore, la pierre garde le trou qui révèle la pupille et lui donne l'expression qui me l'a fait reconnaître. L'artiste mort depuis des siècles a laissé là, entre des milliers d'autres, cette petite personne qui meurt un peu chaque jour, et qui était morte depuis bien longtemps, perdue au milieu de la foule des autres, à jamais* »..

149 PROUST Marcel. *Le Temps retrouvé in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. 1989. p.417.

Entre 1907 et 1909, Marcel Proust se plaint dans ses lettres de ne plus pouvoir lire et distingue néanmoins que s'il ne voit plus pour lire, il revoit ce qui lui donne matière à écrire.

1-2-1-4 L'effet de parole : le signifiant « moins phi »

C'est l'emménagement boulevard Haussmann dans un immeuble qui avait appartenu à son oncle Louis Weil, qui marque la reprise du travail. Il a, jusqu'à là et après la mort de sa mère, vécu des moments de rémission qui l'ont plongé dans une certaine culpabilité. Le mieux de sa santé le met en retrait de « l'écriture ». Dans ce nouvel appartement, Marcel va occuper la chambre de son oncle et vivre dans un cadre que sa mère a connu. Il réélaborera et posera déjà le thème central d' *À la Recherche* : le rêve éveillé : « *je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière (...) il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage (...) le sujet du livre se détachait de moi* »¹⁵⁰ et refermera dans la bibliothèque des Guermantes : « *Si j'étais préservé d'un accident venu du dehors, qui sait si je ne serais pas empêché de profiter de cette grâce par un accident survenu au-dedans de moi, par quelque catastrophe interne, avant que fussent écoulés les mois nécessaires pour écrire ce livre* ». Signifiant livre pour un autre signifiant « écrire ce livre ».

Dans la lecture, les mots renferment des signifiants qui se succèdent, ce sont ces « autres » qui se succèdent et qui donnent de la consistance au signifiant « livre », heure inviolable, compagnon de lecture. L'écriture en place de petits autres (s1, s11, s111, s1111...). Le sujet naît d'un battement signifiant dans ce défilé. Le signifiant comme ces traces sur des pierres recouvertes de hiéroglyphes, dont le découvreur ne peut rien dire hors le fait qu'il les observe. Néanmoins, Lacan nous dit qu'un sujet les y a inscrit. Cela montre, ô combien, la lecture de l'imaginaire laisse le lecteur en attente. Car croire que chaque signifiant s'adresse à vous est une erreur (la preuve, on ne peut rien y comprendre). Ils ne sont définis comme signifiants, que par ce que chacun des signes se

¹⁵⁰PROUST Marcel. *Du côté de chez Swann in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. p.3.

rapporte à chacun des autres, un par un. L'écriture imaginaire ne dit rien de la vérité, sauf ce qui voile.

C'est de ça que naît le sujet « *le sujet naît en tant qu'au champ de l'Autre surgit le signifiant* ». Nous rappelant qu'avec ce surgissement du signifiant, celui qui n'était que sujet à venir, se fige en signifiant. Au champ de l'Autre et de la question du désir, d'un désir qui le divise et qui pose question « que me veut-il » cet Autre, que le sujet attrape dans ce surgissement du « signifiant livre » : « *il fallait arrêter net et ramener de loin sa voix qui, en dedans des lèvres, répétait sans bruit, en courant tous les mots que les yeux avaient lus ; il fallait l'arrêter, la faire sortir, et, pour dire convenablement : « non merci » lui donner une apparence de vie ordinaire, une intonation de réponse, qu'elle avait perdue* »¹⁵¹.

Le signifiant livre, un « moins phi » qui opère un court-circuit dans l'inconscient et barre le désir de l'Autre. C'est « l'un-possible », un petit autre qui est là, comme ce livre que la grand-mère offre au narrateur du début de l'œuvre, qui ne sera Marcel qu'à certains passages d'Albertine Prisonnière. Un narrateur qui déplie un moi qui n'est pas un « je ».

Ce livre, qui barre le désir dévastateur de cet Autre, et qui vient essayer de faire symptôme, en permettant à la mère de lire et d'ouvrir ce paquet qui renferme quelque chose dont elle ne sait rien. Un petit autre, un moins phi, qui vient barrer son désir.

1-2-1-5 La question juive dans la religion de Jeanne Proust, le nom du père frappé par l'interdit de le nommer

Les grands-parents de Marcel, Nathan Weil et sa femme Adèle, née Berncastel, sont les parents de Jeanne Proust. Ils font partie en ce milieu du XIXe siècle des israélites très français. Nathé et Adèle sont nés en France de parents qui, pour Nathé, avaient émigré d'Allemagne en Alsace, sous la pression des émeutes qui avaient pris

¹⁵¹PROUST Marcel (1906-1908) *Contre Sainte Beuve*, (1971) *Journée de lecture, Pastiches et Mélanges* Pléiade. Gallimard. p .162.

pour cible les juifs. Ils étaient ensuite venus s'installer à Paris où, le 27 septembre 1791, l'assemblée constituante attribuera aux juifs de France la citoyenneté. Désormais ils peuvent aller et venir, s'installer où ils veulent. Ils entrent dans l'histoire de leur pays, mais entrer dans l'histoire ce n'est pas faire fi de l'histoire.

Le trisaïeul de Jeanne, Moïse Weyl¹⁵² est commis rabbin (celui qui assiste le rabbin en titre). Il sera le père du grand-père de Jeanne. Il porte la barbe et le chapeau pointu des juifs d'Alsace. Il parle comme les juifs d'Alsace un Yiddish, langue fortement imprégnée d'allemand et n'écrit qu'en hébreu, ce que nous retrouvons dans les diverses biographies de Marcel Proust¹⁵³.

Son fils Lazare épousera Reichel. De cette union naîtra Baruch leur fils aîné. Celui-ci aura dix enfants de deux mariages. Il respectera donc à la lettre le précepte biblique : « *croissez et multipliez* ». De son premier mariage avec Hélène, il aura cinq enfants. Sa première épouse décèdera deux ans après la naissance de Moïse son cinquième enfant. De ses secondes noces avec Marguerite (Sara) naîtra Nathé, le père de Jeanne Proust. Nathé sera l'aîné des six enfants issus de ce deuxième mariage. Il est imprégné de cette culture juive et républicaine aux accents d'intégration. C'est un descendant d'une forte culture juive, baptisé aux idées de Saint-Simon. Cette hérédité culturelle est à la fois juive, républicaine et laïque. Cette trilogie renvoie, avec cette mise en série de « religieuse et laïque », à la question qui se pose pour un groupe, ici les israélites de France, divisés par la question du « savoir historique ». La question pour les « fils » de l'héritage des pères du côté du réel est au-delà de celui du symbolique transmis par les signifiants de « la langue », ce qui s'énonce par un « hors-sens ».

L'héritage dans la société, c'est pour la famille la question de l'intégration. La république leur offre que leur travail soit un ascenseur de reconnaissance sociale. Comme pour Baruch Weil, manufacturier à Sèvres, dont le nom se transformera au moment de ce changement de position sociale de Weyl en Weil. Il s'écrit, dans ce

152 Nous voyons que l'écriture du nom s'écrit Weyl, avec un Y alors qu'à l'époque des grands parents de Marcel l'écriture du nom Weil prendra un I.

153 PAINTER George D., *Marcel Proust* traduction de G. Cattai et R.-P. Vial (1963-1966), Mercure de France. 1990.

TADIE Jean-Yves. *Marcel Proust I et II, biographie*. Gallimard. Paris. 1999.

temps de l'intégration qui est aussi celui du renoncement, par la substitution d'une consonne en voyelle. L'écriture du nom transformé de Weyl en Weil est-il un signifiant de cet héritage symbolique, un oubli, une rature dont « on » ne peut rien en dire ?

Marcel Proust fera de l'écriture de la lettre, la métaphore du temps qui passe comme l'écriture de la phrase qui ouvre l'œuvre : « longtemps je me suis couché de bonne heure ». Mais aussi, les premières pages de *Swann* où Marcel Proust écrit avec la question du temps et de l'écriture le rapport intime à la mort comme il écrit : « *Ces pierres tombales sous lesquelles la noble poussière des abbés de Combray, enterrés là, faisait au cœur comme un pavage¹⁵⁴ spirituel, n'étaient plus elles-mêmes de la matière inerte et dure, car le temps les avait rendues douces et fait couler comme du miel hors de limites de leur propre équarrissage qu'ici elles avaient dépassées d'un flot blond, entraînant à la dérive une majuscule gothique en fleurs, noyant les violettes blanches du marbre ; et en deçà desquelles, ailleurs elles s'étaient résorbées, contractant encore l'elliptique inscription latine, introduisant un caprice de plus dans la disposition de ces caractères abrégés, rapprochant deux lettres d'un mot dont les autres avaient été démesurément distendues.* »¹⁵⁵.

L'écriture de la lettre, celle des voyelles et des consonnes, fait partie de l'histoire juive de Jeanne. Mais nous devons souligner que l'écriture hébraïque ne contient pas de voyelles. Leur absence pose, pour qui ne connaît pas l'hébreu, la question de la prononciation « écriture elliptique », comme cette substitution du Y en I, où plane la question du manque. Le Y, qui a dans la grammaire française un statut particulier de n'être ni voyelle, ni consonne. Avec l'intégration sociale, désormais le nom de Weyl s'écrira en doublant les voyelles, marquant le nom d'une autre représentation.

Cette transformation du nom, probablement liée à des erreurs d'écriture sur les registres d'état civil français pour les juifs de l'Est de la France, porte l'héritage des juifs alsaciens, fait d'abandons et de ruptures. Dans ce contexte, nous soulignons l'importance

154Le pavage du baptistère de saint Marc, « *comme un pavage spirituel* ». Pour Aristote, l'art de la théorie, c'est l'art de bien dire la métaphore, c'est à dire rendre compte pour le sujet du rapport à ce qui le détermine.

155PROUST Marcel. *Du côté de chez Swann in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. p. 58.

de la tradition du groupe, thème très récurrent dans l'écriture de la RTP avec les groupes qui servent de modèle : les salons, les aristocrates, les gens de maison, les liftiers ou garçons d'ascenseur, les invertis, les jeunes filles en fleurs...

Les grands-parents maternels, nous le savons par les lettres de Marcel, parlaient Yiddish entre eux lorsqu'ils ne voulaient pas être compris de leurs domestiques qui étaient choisis chez des non-juifs. Le Yiddishkeit¹⁵⁶ c'est la langue propre appartenant à la communauté juive, au groupe. Une langue parlée au-delà des pays traversés par leur émigration. Cette langue, « un trait » qui les lie à leur passé fait d'expulsion et de persécution.

Baruch, l'arrière-grand-père maternel de Marcel, était passé maître dans la fabrication de porcelaine. Nous le lisons dans les propos imaginaires du narrateur d' *À la Recherche*, comme la trace de ce souvenir d'enfance. Le narrateur s'interroge : « j'aurais bien voulu les (assiettes) revoir, mais ma grand-mère ne savait pas ce qu'elles étaient devenues et croyait d'ailleurs que c'était de vulgaires assiettes achetées dans le pays. »¹⁵⁷. La question de la demande de l'origine devient celle « de vulgaires assiettes achetées dans le pays ».

La réussite de Baruch est à la mesure de son travail acharné. Il acquiert une manufacture de porcelaine, ouvrira en 1802 son premier magasin à Paris, Au vase d'or, 101 rue du Temple, puis rue Bouchara. Il s'installera ensuite rue de Bondy, l'actuelle rue René-Boulangier. Ce sont les quartiers des industriels et des financiers juifs. C'est un thème cher à Marcel Proust, le déplacement des personnages d' *À la Recherche* de Combray, aux quartiers de l'Est parisien, à ceux plus respectables de l'Ouest. Les arrondissements de la capitale signent le niveau de l'intégration et l'appartenance des personnages de l'œuvre.

Les parents de Marcel, lorsqu'ils se rencontrent, habitent à l'Est de Paris, et plus particulièrement pour Jeanne, chez ses parents qui sont établis dans le Xème

156KOHN Max. *Yiddishkeit et la psychanalyse*. MJW. Paris. 2007.

157RTP, tome II p. 257 - 258.

arrondissement. Jeanne naîtra rue du Faubourg-Poissonnière. Après son mariage, elle habitera avec son mari et ses enfants boulevard Malesherbes puis rue de Courcelles. Marcel quittera cet appartement à la mort de ses parents pour le 102 boulevard Haussmann, propriété de l'oncle Adolphe (oncle veuf sans enfant). Adolphe est le frère « préféré » de Nathé. La vie de cet oncle sera intimement liée à celle des Proust. C'est dans sa propriété d'Auteuil que Jeanne, pendant la commune de Paris¹⁵⁸, donnera naissance à Marcel, son fils premier-né.

Il y a donc les quartiers qu'il est de bon ton d'habiter comme ceux de l'ouest et les autres ceux de l'est, vulgaires¹⁵⁹ comme les assiettes que la grand-mère a perdues de vue et pour lesquelles elle n'attache pas de valeur. D'Ouest en Est, un trait qui se retrouve dans la reconnaissance amoureuse¹⁶⁰ que la mère du narrateur de la RTP fait porter à la question de l'orientation qu'elle admire chez son mari, lors des promenades.

Baruch possèdera une boutique de luxe à l'opéra, et Charles X le décorera de la Légion d'honneur. Cette ascension amènera Baruch à faire partie de l'oligarchie, que constitue par décret du 17 mars 1808, un consistoire départemental chapeauté par un consistoire national. Ces instances sont composées d'un ou deux rabbins et de laïcs. Baruch en fera partie comme laïc. La famille se laïcise, s'embourgeoise, mais reste juive et cantonnée aux quartiers de l'Est parisien. La bourgeoisie catholique française ne cohabite pas géographiquement. C'est la question des lieux et des côtés signifiants de l'œuvre qui portent en eux la langue des Weil, celle des juifs de France.

158« Commune de Paris » : 18 mars-27 mai 1871, gouvernement insurrectionnel français. La commune a été formée à Paris après la levée du siège de la ville par les Prussiens et l'installation de l'Assemblée à Versailles, elle fut l'œuvre de socialistes et d'ouvriers qui cherchèrent à gérer les affaires publiques sans recours à l'État. Elle fut renversée au cours de la semaine sanglante (21-27 mai). Marcel naîtra après ce bain de sang et de famine, le 10 juillet 1871.

159PROUST Marcel. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* in *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. p. 482 : « Plongée dans un sommeil agité, mon adolescence enveloppait d'un même rêve tout le quartier où elle se promenait, et je n'avais jamais songé qu'il pût y avoir un édifice du XVIII^e siècle dans la rue Royale, de même que j'aurais été étonné si j'avais appris que la porte Saint-Martin et la porte Saint-Denis, chef d'œuvre du temps de Louis XIV n'étaient pas contemporains des immeubles les plus récents de ces arrondissements sordides ».

160Ibid. p.113 : « (...) mon père par amour de la gloire, nous faisait faire par le calvaire une longue promenade, que le peu d'aptitude de ma mère à s'orienter et à se reconnaître dans son chemin, lui faisait considérer comme la prouesse d'un génie stratégique. »

Baruch sera enterré au cimetière du Père Lachaise¹⁶¹, ce cimetière où Nathé « selon un rite auquel il ne comprenait rien, venait mettre un caillou sur la tombe de son père ». Il ne pouvait rien en dire de l'intégration qu'il avait vécu avec ses parents. À l'époque de Nathé, beaucoup d'israélites de France parvenus socialement, cherchent au nom de la pensée laïque républicaine, à ne plus faire valoir les traditions culturelles héritées. Celles-ci n'avaient d'autres effets que de rabattre le passé sur le présent et de les renvoyer à l'histoire de l'exclusion pour laquelle le travail et le renoncement des familles avaient tant œuvré.

La famille d'Adèle Weil née Berncastel, grand-mère maternelle de Marcel Proust, arrive en France au moment de la guerre napoléonienne contre les Prussiens. Ils sont commerçants et républicains. C'est en 1827 que Nathaniel Berncastel, le père d'Adèle Weil fera une demande de naturalisation et c'est en 1827 qu'il obtiendra sa nationalité. La famille de Jeanne comptera aussi l'une des figures prestigieuses de la vie politique¹⁶² et communautaire des juifs français, Adolphe Crémieux¹⁶³. Avocat prestigieux, il sera celui qui refusera de prêter le serment de « more judaïco »¹⁶⁴. Il propose ses services à tous rabbins qui refuseraient de collaborer à cette cérémonie infamante. Adolphe Crémieux est un défenseur de la culture juive.

Dans les salons de sa femme, Amélie Crémieux, nièce d'Adèle Weil, les poètes, les Saint Simoniens et les Francs Maçons cohabitent. Il est, comme le salon de Madame Verdurin, un endroit où ne peuvent être acceptés que les initiés, ceux qui appartiennent au même monde. Ce monde, comme celui de Madame Verdurin, possède ses codes. La langue parlée dans son salon est comme le Yiddish pour les juifs émigrés, c'est un

161 Cimetière du Père Lachaise à Paris ; C'est le terrain que la ville de Paris cède à la communauté juive pour enterrer ses morts et la femme de Baruch Weil fût la première à y être enterrée.

162 BLOCH-DANO Évelyne. *Madame Proust, biographie de la mère de Marcel Proust*. Grasset. 2004. p.40.

163 Adolphe Crémieux (1796 - 1880) : Figure prestigieuse de la vie politique et communautaire de son temps, Usaac Crémieux qui a francisé son nom en Adolphe est le fils de négociants en soie de Nîmes. Il fut reçu brillamment au barreau à l'âge de 21 ans, il devient célèbre pour avoir refusé de prêter le serment que les hommes de lois, appartenant à la communauté juive, devaient faire pour intégrer leur fonction.

164 Le « more judaïco » sera aboli en 1846. Ce serment faisait des avocats juifs des citoyens à part, en les obligeant à jurer sur la bible, dans la synagogue, et en termes infamants ceci : « Dans le cas où en ceci j'emploierais quelques fraudes, que je sois éternellement maudit, dévoré et anéanti par le feu où périrent Sodome et Gomorrhe et accablé de toutes les malédictions décrites dans la Torah ».

langage « vernaculaire », celui des valeurs qui appartiennent au groupe. Dans le salon d'Amélie Crémieux, on peut y croiser la princesse Mathilde, que Swann (personnage imaginaire) présentera au narrateur de la RTP¹⁶⁵.

De ces familles ressort la volonté de s'émanciper de la communauté juive d'origine, volonté de nationalité, volonté politique, de reconnaissance sociale au travers de la création, d'aisance financière. Les familles se marient entre elles et dans leur communauté, mais la dot des filles permet des mariages mixtes, preuve s'il en était de l'intégration par l'effacement des origines que l'argent achète. La famille se laïcise dans ce contexte républicain, au risque, en apparence délibérée, de certaines pertes des origines. C'est au nom du progrès (de la science dans ce XIXe siècle) que se fait la marque de l'intégration.

Jeanne Proust, comme Adèle sa mère, est polyglotte. Elles parlent allemand et anglais. Marcel Proust, lui, dira sa difficulté à parler une langue étrangère. Nous en avons l'illustration quand, avec sa mère, il traduira Ruskin. C'est la connaissance que Jeanne Proust a de l'anglais qui permettra à Marcel d'entreprendre la traduction de celui qui prend la place du « grand homme », John Ruskin. Il écrira la traduction d'une œuvre, dont il ne parle pas la langue. Comme cette langue familiale, le « Yiddish », qui le traverse au travers de ses ancêtres et qui s'est perdue.

Jeanne Proust traduira Ruskin pour donner à Marcel l'accès à une langue ignorée de lui. L'aliénant au pouvoir de cet Autre du langage. Comme cette langue maternelle des ancêtres de Jeanne qui l'imprègne. Le Yiddish est là, présent dans son absence comme les langues mortes qui vivent dans le présent. En prenant des formes qui échappent et ne s'entendent pas dans le discours, mais portent leur trace dans les signifiants du sujet.

L'histoire de la culture juive est marquée par la question des langues. Les migrations qui se rattachent à leur histoire résonnent. Les ancêtres de Marcel sont

165Op. Cit. Note 159 p. 532

polyglottes, comme Freud qui parlait cinq langues et traduisait Shakespeare¹⁶⁶ dans le texte, à l'âge de dix ans. Le trait commun des origines chez Proust, dans ses origines maternelles, comme chez Freud autour de l'errance de ces ancêtres, les rassemble dans leurs rites et leurs traditions. L'apprentissage des langues, un des moyens d'intégration dans le semblant du discours social. Jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, beaucoup d'israélites de l'époque de Weil gardaient, entre eux, la pratique du Yiddish, et cette langue fondait leur identité. Elle était la langue parlée dans les foyers. C'était la langue vernaculaire, à défaut d'être véhiculaire. Elle permettait de maintenir le groupe (en permanence éclaté du fait de la constellation géographique de leur établissement), qui était confronté dans les pays d'accueil à la question de la différence des langues et confronté de façon récurrente à la question de la perte.

Le Yiddish fonde l'identité juive, inscrit la question du rapport à l'autre. Ce rapport est incarné par le personnage de la grand-mère de la RTP, qui écoute ce que dit l'autre et lui donne une place. Cette place se caractérise par son hospitalité. Celle de Swann dans le jardin de Combray. Pourquoi le Yiddish de cette époque de l'enfance des grands-parents porte-t-il la trace d'une humanité¹⁶⁷? Nous pouvons avancer la marque de ce qui subsiste au-delà des persécutions, c'est ce qui fait lien et porte dans ses signifiants, la marque de ce qui doit tenir pour ne pas disparaître. C'est une langue fondamentale, elle n'est pas à l'époque des arrière-grands-parents Weil et Berncastel, la langue d'un pays plus que d'un autre, elle est la langue qui fait tenir ensemble, pour construire le lien social qui fonde l'identité .

Cette langue des origines, celle d'une communauté qui porte les signifiants yiddish dans un discours, sous quels déguisements se perd-elle pour éviter à ceux qui en sont héritiers une exclusion, une censure sociale ? Cette langue des origines a des points communs avec le déguisement des rêves dont parle Freud : « *Nous trouvons dans la vie sociale de semblables déguisements. (...) Quand j'interprète mes rêves pour le lecteur, je suis obligé de les altérer. Le poète connaît les mêmes contraintes.* » Dans ce

166Shakespeare William, né à Stafford-upon-Avon (1561-1616), est un poète dramatique anglais.

167ROUDINESCO Elisabeth. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Fayard. Paris. 1997. p. 463: « *Depuis longtemps Freud était obsédé par la figure du prophète qui avait sorti son peuple de la léthargie en lui imposant des lois, et en lui édictant des principes d'une nouvelle spiritualité* » .

texte, il cite Goethe¹⁶⁸ : « *pourtant le meilleur de ce que tu connais, tu ne peux pas le dire aux garçons* ». Vérité déguisée, comme celle que pratique l'écrivain qui modère sa pensée par crainte des représailles. « *Il devra, ou bien éviter certaines formes seulement, ou bien se contenter d'allusions et ne pas dire clairement de quoi il s'agit, ou bien dissimuler sous un déguisement innocent des révélations subversives. (...) Plus la censure sera sévère plus le déguisement sera complet, plus les moyens de faire saisir au lecteur le sens véritable seront ingénieux* »¹⁶⁹.

Dans l'écriture de *Jean Santeuil*, roman inachevé, nous mettons en évidence la représentation d'une censure. Il y a un renoncement à écrire, censure qui n'a pas le droit de se dire. Comme celle que porte la langue des grands-parents maternels de Marcel, c'est-à-dire Un in-terdit comme le dit Jacques Lacan. L'écrivain se joue des mots pour tenter de percer ce qui se cache derrière la langue de ses origines maternelles. Cette langue maternelle qui garde un savoir, ne dit rien pour Marcel. À l'instar de ces langues qui, faute d'être parlées, n'appartiennent plus au discours et renvoient à la question des origines, celles d'un savoir inattractable. La question des origines et de la langue pose là une question à cet Autre du langage : « *la question de l'Autre qui revient au sujet de la place où il [le sujet] en attend un oracle, sous le libellé d'un « che vuoi ? »*. « *Que veux-tu* » est celle [la place] qui conduit le mieux au chemin de son propre désir ».¹⁷⁰

1-2-1-6 Le désir de savoir et la question de la science : la question des origines est du côté du père

Dans l'article paru dans le Figaro le 30 novembre 1903, à la suite d'obsèques qui se déroulèrent à Saint Philippe du Roule le samedi 28 novembre, les lecteurs de l'époque pouvaient lire : « *Foule immense hier, à Saint Philippe du Roule, où l'on célébrait les obsèques du docteur Adrien Proust, professeur à la faculté de médecine, médecin honoraire de l'Hôtel-Dieu, inspecteur général des services sanitaires, membre de l'Académie de médecine, commandeur de la Légion d'honneur* ».

168Goethe, Faust, acte I scène IV, Méphistophélès : « *Das Beste was du wissen kannst. Darfst du den Buden doch nicht sagen* ».

169FREUD Sigmund. *La déformation dans le rêve* in *L'interprétation des Rêves* (1900). PUF. Paris. 2002. p. 130.

170LACAN Jacques. *Les Écrits II*, Seuil. Point Paris. 1999. p. 295.

Cet énoncé égraine la reconnaissance de la nation pour Adrien Proust. La vocation de se tourner vers la médecine publique, il l'a découvre lors de son voyage en Extrême-Orient en 1866 face à l'épidémie de choléra. Le voyage sera à l'initiative de l'inspecteur général des services sanitaires. C'est muni d'une décision ministérielle, d'un crédit de six mille francs et des lettres de recommandation et d'introduction, qu'il entreprendra sa mission qui a des traits de véritable exploration, compte tenu des réseaux de communication pour se rendre dans le Caucase, encore peu traversé par le réseau ferroviaire.

Dans ce voyage d'études, de recherche, d'exploration de modes de contagion de « la maladie », de ces maladies qui se transmettent et ravagent mortellement les populations, le train va jouer un rôle majeur.

Le train que va prendre Adrien pour se rendre à Saint-Pétersbourg, relie depuis peu les capitales des empires de France et de Russie. Nous sommes en 1869 et le chemin de fer est en plein essor, mais ce mode de circulation est perçu comme dangereux, la vitesse et les tremblements du train comme responsables de maladies. S. Freud avait, lui aussi, comme les personnes de cette époque, une appréhension pour le chemin de fer.

Dans son voyage, Adrien Proust s'embarquera sur un bateau à roues d'Astrakan à Bakou, d'où il fera un aller-retour à Téhéran. *« le séjour d'Adrien Proust à Téhéran se passe de discussion avec le Dr Tholozan, premier médecin de Chah, (...) et se termine par une audience avec le Chah. Certains tapis qui ornèrent le salon de Jeanne et d'Adrien Proust, nous les retrouvons boulevard Hausmann et rue Hamelin, ils ornèrent les lieux de vie de Marcel¹⁷¹ »*.

Il rejoindra ensuite Istanbul, il fera halte à Tiflis *« où, là encore il s'entretient avec les autorités dirigeantes russes du Caucase et devient membre de la Société de*

171 PANZAC Daniel. *Le docteur Adrien Proust, Père méconnu, précurseur oublié*. L'Harmattan. 2003. p.42.

*Médecine de Tiflis. Une fois arrivé à Ponti sur la mer Noire, Adrien Proust a probablement utilisé un navire russe pour se faire amener à Batoum puis à Trabzon, et là, embarquer sur un paquebot (...) la liaison de ce port avec Istanbul ».*¹⁷²

L'ambassadeur de France le présentera au grand Vizir. Ce voyage de 14 000 kilomètres a fait rencontrer à Adrien Proust tous les moyens de locomotion en usages à l'époque, des plus modernes (comme le chemin de fer) aux diligences et aux progressions à dos de chameaux. Adrien Proust, qui est contemporain de Jules Verne, fait penser à un des personnages des romans de l'écrivain nantais. Ce voyage qui nécessite une très grande endurance, montre l'aspect robuste d'Adrien qui s'adaptera à des situations extrêmes, comme Philéas Phog qui entreprit de faire le tour du monde ; il revêt aussi les traits de caractère de Michel Strogoff dont il emprunta la même route de Moscou à Nidni-Novgorod (en chemin de fer) puis à bord d'un bateau à vapeur sur la Volga jusqu'à Kazan. Les personnages livresques de Marcel représentent des traits de ce voyage initiatique du père.

Le récit du voyage du père et les personnages des lectures d'enfant de Marcel se mélangent et conduisent à la construction d'un père dans le roman, celui qui, dans sa robe de chambre et son turban, donne à voir un père qui tente de contenir l'abandon ressenti entre 1903 et 1905. Le voyage du père et les romanciers qui ont influencé le jeune Proust, parlent d'un monde inconnu qui laisse place à la construction imaginaire.

Ce père, dont seul le nom et la notoriété semblent barrer le ravage maternel, au moment de refermer le livre, Marcel en fera la traduction d'un amour impossible. « *Tandis que dans la chambre mortuaire les employés des pompes funèbres se préparent à descendre la bière, et que le fils d'un homme qui a rendu des services à la patrie serre la main aux derniers amis qui défilent, si tout à coup retentit sous les fenêtres une fanfare, il se révolte, croyant à quelque moquerie dont on insulte son chagrin ; mais lui qui est resté maître de soi jusque-là, ne peut plus retenir ses larmes, car il vient de*

172Ibid. p.43.

*comprendre que ce qu'il entend c'est la musique d'un régiment qui s'associe à son deuil et rend hommage à la dépouille de son père »*¹⁷³.

Marcel Proust déplie, dans une ultime métaphore, ce que le sujet attrape hors sens de cette question du manque de l'Autre. Il nous renvoie à la question du graphe du désir, où Jacques Lacan fait de l'écriture du fantasme du sujet, la question de ce manque de l'Autre, « *la fonction du fantasme est de subvenir à une certaine carence du désir* »¹⁷⁴ : cette fanfare comme un « *je n'en sais rien* » du désir de cet Autre.

Les travaux d'écriture d'Adrien ont donné des titres et des récompenses, mais dans l'écriture imaginaire du roman, se pose la question de ce que fût pour Adrien Proust la question de la science, d'imaginer ce qui ne peut être vu : « *car il vient de comprendre que ce qu'il entend c'est la musique d'un régiment qui s'associe à son deuil* » énonce la marque de son désir de cette barre sur l'Autre, qui fait question pour le sujet faisant du fantasme, une réponse au désir de l'Autre.

Adrien décède le lundi 24 novembre 1903. Au cours de ce dernier mois, le 4 novembre, il fera une dernière intervention devant « la commission technique » à propos de la dératisation. Il est foudroyé en plein travail, il meurt dans les « lieux d'aisances ». L'objet de ses travaux est la propagation des maladies infectieuses par les rats ; ces travaux au cours de son début de carrière, l'amènent à voyager en Extrême Orient. La mission que lui confie l'empire en 1869, l'amènera en Russie puis en Perse. Il travaille en faisant preuve d'une grande capacité physique, face à des lieux parfois hostiles.

La science d'Adrien, l'objet de ses recherches, nous les retrouvons au fil des pages de la RTP. Comme le narrateur qui cherche, procède dans la rigueur, Adrien suit un ordre logique pour démontrer l'hypothèse du temps et déplie sa démonstration dans la scène de la bibliothèque des Guermantes. « *Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au microscope, quand je m'étais au contraire servi d'un télescope*

173 *Le Temps Retrouvé*, Op. Cit. p.883.

174 LACAN Jacques. *Subversion du sujet et dialectique du désir* in *les Écrits*. Seuil. Paris. 1966. p. 816.

*pour apercevoir les choses, très petites en effet, mais qui étaient chacune un monde*¹⁷⁵. (...) *L'organisation de ma mémoire, de mes préoccupations, était liée à mon œuvre, tandis que les lettres reçues étaient oubliées l'instant d'après, l'idée de mon œuvre était dans ma tête, toujours la même, en perpétuel devenir* »¹⁷⁶. L'histoire des origines dans le roman, ne dit rien d'autre que la trace d'une fresque historique qui laisse les historiens aux prises avec une reconstruction sans cesse réinterprétable.

1-3-1 L 'écriture imaginaire

1-3-1-1 Positionnement analytique en lien avec différents temps du souvenir de Proust

Dans ce point, il ne s'agit pas des souvenirs propres de l'enfance de l'auteur, dont la lecture de l'œuvre ne pourrait que nous amener à des interprétations. Il s'agit plutôt de pointer dans le temps des années de jeunesse, des éléments qui présideront à l'écriture. D'abord l'intérêt de Marcel toujours grandissant pour les auteurs, tous genres confondus, mais aussi pour ceux, comme France, Zola qui porteront à la vie politique un intérêt livresque. Dans ce temps entre 1880, année d'entrée au lycée et 1895, date de la publication de ce que Marcel appelle « un recueil de petites choses »¹⁷⁷. Les hommes de savoir, les écrivains occupent une place privilégiée dans la vie du jeune homme. C'est aussi le temps de l'injonction de son père pour qu'il choisisse une carrière. Il se tournera vers un ami d'Anatole France, Charles Grandjean (inspecteur général des monuments historiques)¹⁷⁸ pour l'aider dans ce qui deviendra « un non-choix ».

Durant cette période, malgré son asthme, il mènera une scolarité (avec des interruptions), participera à des projets de revues, fera son service militaire. Il montre un intérêt pour les sorties et un désir grandissant pour la découverte de ce qu'est le rapport au monde. L'observation des choses, des hommes, des lieux, des mots constitue le socle d'une observation sur laquelle s'inscrit le socle de ce qui devient une histoire, la

175 *Le Temps Retrouvé*, Op. Cit. p. 618.

176 *Le Temps Retrouvé*, Op. Cit. p. 619.

177 KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome I (1880 - 1895)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. p. 245 « lettre du 5 novembre à Philippe de Billy »..

178 *Idem* p. 244.

mémoire. Mais c'est aussi le temps de l'assimilation de ce qui constituera la mémoire littéraire des gens de savoirs¹⁷⁹. Les écrivains, les poètes, les médecins, les diplomates, au même titre que les gens de maison, sont les sources où s'origine la mémoire des autres, à laquelle il fait appel pour interroger ses souvenirs. Dans les lettres que publie Lucien Daudet, nous notons un *post-scriptum* où Lucien rappelle un épisode qui fait appel à ses souvenirs et sur lesquels Marcel l'interroge. Il s'agit de décrire, à Marcel, les tenues de la princesse Mathilde que le personnage de RTP retrouve dans Guermantes¹⁸⁰. Marcel se sent prisonnier de l'illusion que lui procure sa mémoire et trouve dans le souci du détail un moyen d'y remédier. Le long roman inachevé de *Jean Santeuil* se réduit à l'instant narratif. Avec l'expérience du deuil dès 1903, Proust tente de témoigner de la question de la perte, l'abandon que seul l'expérience du sommeil semble lui procurer. Marcel lâche l'écriture narrative avec laquelle la reconstruction d'une scène pourrait à nouveau advenir. L'exercice du travail d'écriture qu'il entreprend avec la rédaction du *Contre Sainte-Beuve* le montre : il ne suffit pas de décrire ce que l'on pense avoir entendu, vu, compris. Il appartient de montrer ce qui a pu l'être par les yeux des autres, des leurs écrits et de leurs sensations. Ce qui est à retrouver est pris dans la relation aux autres et ce que cherche à cerner l'écriture de Proust est un ailleurs, un autre lui-même que donne à voir les autres lui-même. Il peut, avec ce moyen, rebâtir des souvenirs dans lesquels il tente d'entrapercevoir ce qui fait écran aux siens propres. Avec le travail qu'il fait sur les Pastiches, il dénonce le danger de l'écriture narrative : la peur de l'erreur, la crainte de ne pas être à la hauteur de la mémoire du passé.

179 FREUD Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910). Gallimard. Folio Bilingue, 2003.p. 229 : « A l'époque de la Renaissance tout artiste avait besoin d'un grand seigneur et protecteur un padrone, qui lui faisait des commandes et dans les mains duquel son destin reposait. Léonard trouva son padrone en la personne d'un individu très ambitieux et magnifique (...) . C'est à sa cour de Milan que Léonard passa la partie la plus brillante de sa vie, c'est à son service qu'il déploya avec le moins d'inhibition sa force créatrice ».

180 DAUDET Lucien. *Autour de soixante lettres*. NRF. Gallimard. Paris. 1928. p. 146. Lucien écrit en parlant de cette demande : « il est en effet question dans *Swann* (je dis *Swann* pour simplifier en parlant de l'ensemble de l'œuvre), d'une rencontre de Madame la Princesse Mathilde au Jardin d'Acclimatation et j'avais rappelé à Marcel Proust un de mes plus lointain souvenirs d'enfance, un après-midi où ma mère avait rencontré au jardin d'Acclimatation la Princesse Mathilde habillée d'un « Saute-en-barque » en chinchilla et coiffée d'une « capote » à brides blanches qui, même pour des yeux d'enfant, en faisaient un personne hors du temps ». **NB de Lucien Daudet** : « J'ai environ 450 lettres de lui [Marcel]. J'ai pensé qu'il était intéressant de prendre d'abord Marcel Proust au moment de l'apparition de *Swann* puis, pendant la guerre à la veille de sa célébrité ».

Cette écriture-là, en trompant les autres sur son passé, risque de leur être fatale car elle les met en place, avec cette reconstitution par l'écriture narrative, de disparaître à jamais. Cette horreur-là que convoque la mise au travail amène, déjà bien avant le temps de deuil de ses parents, un recul permanent sur le moment de s'autoriser. Pourtant, les tentatives avortées donnent à entendre que le désir est là. Le commencement d'écrire comme le roman de *Jean Santeuil* est déjà une organisation pour tenir à distance le surgissement d'angoisse. La mise à l'écriture narrative serait selon nous un moyen, une organisation pour faire reculer le moment de la mise à l'écriture.

La procrastination de l'écriture est limitée par la rédaction d'œuvres imaginaires. Le renoncement permanent face au choix de ce qui devra constituer le livre, celui qui signe que là se profile le danger de la proximité de la « chose » : de ce qui constitue l'inscription où s'origine le vivant. Paradoxalement, l'écriture de la mémoire des souvenirs pointe le manque de ce qui préside à la vie. L'écriture de l'inscription au champ de l'Autre est, comme la parole, ce qui sort du trou dans lequel se loge le désir du sujet : le manque dans l'Autre. Se confronter au défi de l'écriture est comme la parole dans les histoires que nous racontons, du côté d'une hémorragie de mots dans laquelle les signifiants les uns derrière les autres noient l'essentiel. La mémoire des souvenirs serait comme la narration d'une biographie au service de ce qui n'a pas de mots de ce « rien pouvoir en dire ». L'exercice montre l'impossible pour dire l'essentiel dans lequel se tient le nom qui préside à l'histoire du sujet parlant.

L'écriture de la lettre serait au service d'une chose vue, de la description de celle-ci. Elle serait sans connotation avec l'idée du beau comme ce que cherche à montrer le souvenir, même dans la description hideuse. L'écriture de la lettre et la description impossible du beau et de son envers porte la trace de faute de la mort : la mort souhaitée du « Père » pour chaque sujet. L'écriture cherche à parler au nom du « Noms-du-Père » et contourne l'interdiction de prendre la place de laquelle le sujet pense à son tour obtenir la jouissance toute à laquelle il veut accéder. L'écriture imaginaire traduit cette tentative inconsciente et la rédaction impossible, insatisfaisante, trop proche d'un quotidien qui en est seulement la trace, se lit chez Proust avec le début de son œuvre à laquelle il ne cesse de renoncer avec l'abandon de *Jean Santeuil* qui restera une œuvre

sans nom, sans titre. Ce titre sera déduit au moment de sa publication par les éditeurs qui s'appuieront sur le nom du héros imaginaire du roman.

L'écriture semble bâillonner la force créatrice pour ne pas se tuer soi-même¹⁸¹. Cette force qui préside est à la fois à l'origine et celle qui précède les réminiscences des rencontres et des choses en tout genre. Cette poussée de l'origine est liée au genre humain. Elle tente de se faire voir dès que l'homme inscrit un signe à la façon des formes sur les parois des cavernes. Les tablettes cunéiformes des Hittites d'Asie Mineure montrent l'inscription sous la forme de l'écriture. Elles tentent de dire par l'inscription le témoignage de l'histoire de l'origine, cette rencontre pour l'être parlant de l'essentiel, sans nom, sur lequel il est condamné à reculer devant l'exigence insondable de cette poussée sans signifiant propre hors la présence d'un autre signifiant. L'écrivain, Marcel qui abandonne le manuscrit de *Jean Santeuil*, pointe dans le renoncement à son travail, cette inscription qui paraît témoigner que l'écriture imaginaire reste impuissante à trouver le mot qui le représente sauf à se tromper. Ce renoncement laisse l'écrivain dans la recherche éternelle de la chose perdue. Cette chose-là reste une suite de signes, de thèmes orchestrés par une syntaxe que les autres, les lecteurs, interprètent en symboles pour eux, mais qui sont toujours à côté de ce qui orientait le désir du sujet que l'écrivain ne peut que se désespérer à cerner dans une répétition envahie par un trop de sens.

Dans la rédaction d'*À la Recherche*, que l'auteur appelle « son livre », il s'est toujours défendu d'avoir, par le biais d'un roman, esquissé ses propres souvenirs ; sa correspondance ici avec Lucien Daudet le souligne, ce sont les souvenirs regardés par les yeux des autres qui servent la construction des scènes. Le romancier est extérieur à son œuvre. Il cherche à y apercevoir ce qu'il sait y être au plus profond et dont la perception reste étrangère à la conscience. Mais dès la sortie des premiers volumes et plus précisément celui qui valut à Marcel le « Prix Goncourt », certains très vite avaient voulu y voir les souvenirs de l'auteur lui-même. Ce roman a souvent été qualifié de roman à clefs. Les personnages qui composent cette fresque littéraire sont composés

¹⁸¹Il y a dans la pièce de Shakespeare, Hamlet, un moment qui illustre cela, dans le rapport Laert / Hamlet. Hamlet en tuant Laert, assassine l'un autre lui-même, puisque c'est cette place-là qu'il occupe. Hamlet aurait souhaité la mort de son père pour prendre sa place auprès de sa mère.

chacun de souvenirs dont les traits sont empruntés çà et là à des personnes de la réalité historique de la vie de l'auteur, aussi bien dans son quotidien qu'à travers la littérature.

Marcel Proust était, nous devons le rappeler, insatiable d'informations, il se faisait raconter toutes les anecdotes du quotidien comme le montre son impressionnante correspondance. Il avait été dans son enfance et à l'âge de ses études, boulimique de lecture, qui était un moyen de saisir le mystère de l'amour maternel : Georges Sand et Pierre Loti des écrivains de l'impossible amour de l'enfant pour la mère. Le thème de l'amour caché (*La Petite Fadette*, pour George Sand) donne à l'écrivain le moyen de copier un modèle pour ébaucher un semblant de réponse à cette question : « *Que me veut l'Autre ?* ». Dans l'écriture imaginaire de la narration du personnage qui parle dans l'œuvre, Marcel s'y emploiera. Le narrateur à qui l'auteur donne la parole fera sans cesse référence aux œuvres classiques comme ce que souligne sa référence à Stendhal dans *Albertine Disparue*¹⁸². Ce besoin de s'appuyer sur l'origine, l'histoire du savoir des autres, montre combien le temps de « comprendre » a joué dans le travail de l'écriture imaginaire.

La lecture de la presse¹⁸³ servira très tôt la question de ce qui deviendra par la suite une œuvre. D'abord par le biais de la création d'une revue : « Le Banquet »¹⁸⁴ lorsqu'il était élève au lycée Condorcet. Il y fut au comité de lecture et participa à la rédaction de nouvelles qui traitent d'un quotidien amoureux et mondain. « *Souvent aussi la critique de l'école précédente est une sorte de débinage, comme dans une conversation mondaine (il y a d'ailleurs ici une action réciproque du monde sur la littérature)* »¹⁸⁵.

182 PROUST Marcel. *Albertine disparue (La Fugitive)* in *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. p. 131.

183 TADIÉ Jean-Yves. *Marcel Proust I, biographie*. Gallimard. Paris. 1999. p. 176 : « Marcel lit Le Temps journal auquel collabore Anatole France depuis le 21 mars 1886 : « *Le samedi est mon jour de fête, où le Temps m'apporte la plus pure joie. Depuis quatre ans j'ai lu, relu, jusqu'à les retenir par cœur, vos livres divins. Et depuis quatre ans je vous ai tant aimé que je crois vous comprendre un peu* ».

184 Idem p.177. Madame Armand de Caillavet fut une des premières abonnées à la revue « Le banquet », dont le nom est inspiré de Platon. Elle voit le jour au début de 1892 à l'initiative d'un groupe d'amis issus du lycée de Condorcet.

185 Idem p. 171. Lettre de Marcel Proust à Robert Dreyfus datée du 1er Juillet 1892.

De 1893 à 1896, il associe son nom à la Revue Blanche et publie des études. La Revue Blanche se réclame de la « nouvelle école » que ses auteurs estiment proches de la réalité. Proust côtoie Mallarmé, qui se compte parmi les auteurs qui participent à la revue et qui fut professeur au lycée Condorcet. Marcel sera entre le Banquet et la Revue Blanche un essayiste, rédacteur de nouvelles et d'études. Celles-ci seront regroupées lors de la publication des *Plaisirs et les Jours* et d'autres seront retrouvées dans le manuscrit de *Jean Santeuil*. Les thèmes du rêve, de la nuit et du souvenir préfigurent la rédaction de l'œuvre à venir.

Marcel côtoie les écrivains qui se veulent fondateurs d'un genre littéraire qui inscrit une nouvelle lignée d'auteurs. Dans ce courant, la réalité a une place importante. Ainsi, dans cette recherche des faits, les événements de la vie politique seront une source d'information très présente en amont de l'œuvre. Le jeune Marcel sera au moment de l'affaire Dreyfus un chroniqueur politique. Il s'engagera dans une recherche de « la » vérité universelle, plus que celle singulière du capitaine Dreyfus. Marcel soutiendra Émile Zola en recueillant les signatures pour le manifeste des intellectuels en faveur de l'écrivain. Ce manifeste paraîtra le 14 janvier, au lendemain de la parution dans le journal *l'Aurore* de « *J'accuse* », l'article que rédigea Zola en faveur de l'innocence du capitaine, comme le désignent les articles de l'époque.

Ce que donne à voir ce temps-là dans la vie de Marcel est déjà par bien des points, au-delà de ce qu'écrivent les écrivains de cette époque, un changement de société, la mort d'un temps, d'une certaine façon de vivre, dont le recul de l'église dans la vie quotidienne sera marqué en 1905 par la séparation de l'église et de l'état.

Mais l'engagement de Marcel aux côtés des intellectuels est celui d'un refus de ce déni de justice dans « l'Affaire ». Dans ce temps-là, il renonce à l'écriture narrative, il est du côté de la conquête historique du vrai. Le modèle sur lequel repose ce nouveau travail est celui de Zola. L'écriture historique montre une tentative de reconstruction historique, elle s'avance avec des faits vers la question de la recherche de ce qu'est la vérité. Marcel Proust semble mettre Zola en position de « sujet-supposé savoir ». Il fera

signer la pétition qui atteste de la vérité que Zola¹⁸⁶ défend dans ses écrits. Nous pouvons souligner qu'avec cette position, il est, vis-à-vis des écrivains, dans une relation d'amour de transfert qui est ce qui soutient le désir du sujet, qui à cette place pousse et fait de l'écrivain celui qui alors ne peut pas renoncer. C'est avec ce transfert à Zola, Ruskin, Anatole France que s'engagera le temps de l'écriture imaginaire, romanesque qui deviendra le premier temps de l'écriture. Un temps qui précèdera la création de la RTP, un moment qui fait rencontre pour le sujet. Cela se traduit par l'impossible pour le sujet parlant de témoigner avec l'aide de la mémoire intelligente de cette rencontre forcément manquée, d'où surgit l'horreur d'une perte dans laquelle se tient l'essentiel du vivant. Pour le sujet, la rencontre, bonne ou mauvaise, montre sa face hideuse et naïve au risque de précipiter le sujet dans sa propre tombe, cette mort à lui-même que cherche à déjouer le jeu des discours et dont seul le discours de l'analyste permet de faire qu'un autre en témoigne¹⁸⁷. L'écriture dans l'impossible d'y retrouver la lettre essentielle en étant du côté de l'inachevé, peut garantir le sujet de ce danger. Ainsi, l'écriture narrative demande sans cesse à l'auteur de la remanier au travers de l'insatisfaction qu'elle lui donne d'elle-même. Le beau que cherche à transcrire l'écrivain ne se voit pas, il se donne à voir, il se réfléchit au lieu de l'autre : à celui qui erre dans l'obscurité d'une recherche ignorée de lui-même.

Ce genre narratif se retrouve encore dans le travail de la traduction de la Bible d'Amiens, puis dans la rédaction de la préface de la traduction de Ruskin. Nous y soulignons les deux temps distincts de l'avant écriture d'À La RTP. Dans ces deux temps, avant la mort d'Adrien et après sa mort, nous suivons la construction littéraire avec laquelle l'auteur tente un nouage imaginaire sans y parvenir ; il abandonne définitivement son roman *Jean Santeuil* et recule sans fin devant la publication de la traduction de Ruskin. Il ne semble pas possible de clore le texte, mais rappelons que la psychanalyse nous donne à entendre que pour le sujet, les signifiants dégueulent du « trou » que pose la barre sur l'Autre [S de A/]. Ce trou dans lequel le sujet loge son désir ; le signifiant du manque dans l'Autre, qui ne peut que ne pas cesser de s'écrire.

186Ibidem p. 127, « un écolier discret : Quand il [Marcel] évoquera les crises politiques qu'il aura traversées, le boulangisme ne sera plus jamais mentionné. Ses opinions politiques resteront modérées, sauf pendant l'affaire Dreyfus et la guerre de 1914-1918 ».

187Travail de « la Passe », statuts de l'école de Jacques Lacan.

Pendant ces différentes périodes, comme déjà au moment de l'affaire, Marcel rencontre dans les intellectuels engagés des hommes à l'image d'Adrien. Les écrivains seraient en place d'autre(s) nom du père qui, avec l'imaginaire (les identifications), permettraient la symbolisation de la séparation. Cette séparation pour le sujet l'assigne à une place, le contraint à faire avec le signifiant du manque dans l'Autre, mais de façon impossible, car il y a un reste du signifiant primordial. Ce reste est différent selon les discours dans lesquels est pris le sujet. Cet impossible est symbolisé par la tentative d'écriture, qui cherche à dire ce qui ne se nomme pas. Elle se traduit du côté d'un long « bla-bla » qui apaise un instant l'écrivain. C'est une façon de croire que la chose recherchée peut surgir du texte.

Cette place de l'écrivain, d'où dégueulent des écrits, sera celle d'un premier temps pour tenir la place qui le garantit de ne pas être pris dans le désir de l'Autre. Il s'y exercera avec la traduction de Ruskin, que Marcel se plaira à nommer le grand homme. Ruskin, un autre nom avec lequel il signera la préface de son travail de traducteur. Un travail d'écriture qui trompe l'imaginaire en tentant la paraphrase. L'écriture est au plus près d'un modèle d'écrivain, comme l'était Adrien au service d'une science inscrite. Cette écriture est aussi la marque que les autres font obstacle à l'Autre primordial qui n'est pas tout. L'écriture de la paraphrase, de la traduction peut alors loger ce qui représente le sujet dans ce qui le constitue en tant que sujet parlant à la recherche de l'objet perdu. L'écrivain va s'identifier à l'autre dans son rapport à l'esthétique et à l'histoire. Cet autre lui-même lève l'inhibition d'un moi tyrannisé par les interdits parentaux. L'écrivain déploie l'écriture, celle qui fait symptôme chez l'écrivain Marcel Proust : l'écriture est un travail qui ne peut s'interrompre dans ce que donne à entendre ses écrits, comme à l'époque de la dédicace de la traduction de *La Bible d'Amiens*, rédigée après la mort d'Adrien.

Marcel se mettra ensuite dans un autre travail d'écriture, ce sera les pastiches qui, à cette époque-là, représentaient une technique d'écriture très en vogue. Le pastiche est un genre littéraire qui s'appuie sur les écrits des autres et que l'auteur reprend en les contextualisant, c'est une reprise de l'autre qui n'est pas un plagiat, mais une réécriture annoncée de la chose déjà dite. C'est à partir du travail littéraire du critique Sainte-

Beuve, pour lequel il n'avait pas une très forte estime, que Marcel, après la mort de sa mère, va tenter d'en dire quelque chose par l'écriture empruntée aux autres. Il mettra l'écriture de leurs œuvres en série pour tenter de voir ce qui le constitue aussi dans son travail d'écrivain, en s'appuyant sur son moi d'enfant aimant. Le titre initial était *Conversations avec maman*. Il cherche à satisfaire l'autre pour gagner la place qu'il rêve d'occuper à ses yeux. Il se mettra donc à la place des romanciers pour réécrire des morceaux de ce qui fit œuvre pour eux, en les pastichant. Dans cette période de 1905, il écrira aussi des articles toujours autour de ce que l'amour à d'impossible ou de mortel, l'amour œdipien comme celui du fait divers de l'affaire Le Moine.

Lorsque l'on regarde à partir seulement de ce que nous venons d'avancer, le matériel antérieur à l'écriture de premier temps de la *RTP*, il est totalement impossible de prétendre retrouver une anamnèse de la vie de l'auteur même si nous incluons *Jean Santeuil*, considéré comme ouvrage plus autobiographique. Nous avons rappelé que le manuscrit resta inachevé et que surtout Marcel Proust n'en a jamais souhaité la publication. S'il a été oublié par l'auteur, il n'en est pas moins vrai qu'il n'a pas été détruit et que nous ne pouvons pas faire abstraction de cet élément pour ce qui concerne la rédaction de l'œuvre à venir.

Dans *Jean Santeuil*, la narration est du côté du moi idéal, elle reste au plus près d'une peinture figurative, elle raconte la vie d'un enfant aux prises dans une famille qui cherche autant de reconnaissance sociale que la recette du bonheur pour leur fils. Dans ce temps-là de l'écriture, il y a une recherche de ce qu'est un bon père, un bon mari. Dans l'ouvrage, c'est le grand-père qui représente la figure symbolique qui instruit la place du père, mais en vain. Le manuscrit reste la trame d'un roman de la vie quotidienne d'un siècle qui, en s'éteignant, oublierait jusqu'au nom de son auteur.

Puis, dans le *Contre Sainte-Beuve*, il change de place de descripteur : il passe de celui qui tente de reconstruire des souvenirs propres à travers un personnage fictif à celui qui utilise les souvenirs des autres pour voir ce qu'il en est de leurs souvenirs, dans lesquels il pourrait s'y retrouver pour y voir. Les souvenirs sont alors empruntés aux auteurs comme aux circonstances, sous forme d'un style narratif emprunté aux autres.

La construction de ces différentes places pour regarder et faire voir l'illusion décevante des souvenirs, donnera au narrateur à venir de l'œuvre un genre de réminiscence décalée. Les souvenirs seront hors temps chronologique de la chambre à l'hôtel des Guermantes, faisant fie d'une logique de compréhension sans ménagement pour le lecteur qui s'y risque. Les souvenirs de l'œuvre servent à construire ce que Freud appelle « une fantaisie »¹⁸⁸, un moi idéal. L'exemple sur lequel nous avançons cette idée est la mélodie de Vinteuil, que les musiciens cherchent à identifier depuis sa création livresque par l'auteur. Elle ne correspond jamais qu'à leur propre représentation. L'auteur, lui, a noué entre elles des partitions de compositeurs qui ont été écrites dans un langage universel, mais pour lesquelles une connaissance de signes reste éternellement le préalable à leur lecture et qui, hors le déchiffrement de la lettre, restent condamnés à passer d'interprétation en interprétation. L'interprétation avec laquelle s'échappe ce qui préside à la vérité qui guidait les auteurs.

L'exemple de la partition de Vinteuil avec les différents compositeurs montre l'insuffisance de la mémoire savante. Car à leur insu et par la volonté de l'écrivain qui les réunit, l'écrivain crée une œuvre imaginaire qui restera inconnue à jamais, sauf à être devenue par ce texte écrit et au travers de son nom, une œuvre à part entière. Aujourd'hui on parle de la sonate de Vinteuil comme d'un morceau de musique, alors qu'il ne s'agit que d'une composition imaginaire que chacun peut réinventer au grès de ses associations musicales. Vinteuil c'est autant : Fauré, Franck, Saint Saëns, Wagner, un par un que tous ensemble.

Les écrivains que nous venons de citer, qu'ils soient écrivains d'art et d'histoire comme le fut Ruskin, politique dans ce que cite Proust au moment de l'Affaire Dreyfus, critiques littéraires, ou compositeurs de musique servent à soutenir l'imagination de Proust dans la recherche d'un moi idéal auquel il cherche, par des identifications à ceux qui ont donné leur nom, à s'identifier. Ces pères créateurs qui sont des noms en série et aussi, pour le sujet, des signifiants des Noms du Père. Ces pères littéraires, à l'image d'Adrien, le père de la réalité de l'auteur au moment de la mort, participent à la

188FREUD Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910). Gallimard. Folio Bilingue, 2003. p. 111.

construction de sa « *fantaisie : en être de ceux là qui écrivent* » et permettent sans doute d'arrimer le sujet à son désir, le garantissant de sa disparition. Le moment de la rédaction de l'œuvre n'est pas le temps de conclure mais intervalle entre le temps de voir et celui de comprendre. Le temps de conclure est ce qui introduit le sujet un instant en 1907 au moment du deuil mélancolique qui le frappe.

Dans la conclusion de ce point, nous avons rappelé que le texte de *Jean Santeuil* avait souvent été comparé à une autobiographie alors que l'écriture n'en est souvent, comme nous l'avons vu, qu'un fac-similé, l'inscription des vestiges d'un temps perdu dont le mot pour le dire reste manquant, comme ceux mis à jour par des fouilles et où l'archéologue n'arrachera leurs mystères qu'à la condition de ne pas essayer d'en faire des interprétations qui compteraient beaucoup de références propres et seraient source d'erreurs. L'écriture de la mémoire nous fait penser à un rébus dont le temps a brouillé les traces et éparpillé les autres morceaux nécessaires pour cerner la forme et imaginer son utilité. Il appartient au style d'en tracer l'illusion.

1-3-1-2 Un exercice de style

Dans *Albertine Disparue*, Marcel fait parler le narrateur à ce sujet. Dans un exercice de style, il montre comment, pour parler des personnes, en faire une étude, une autobiographie : « *Les romanciers prétendent souvent dans une introduction qu'en voyageant dans un pays ils ont rencontré quelqu'un qui leur a raconté la vie d'une personne. Ils laissent alors la parole à cet ami de rencontre et le récit qu'il [cet ami] leur fait c'est précisément leur roman* ».

C'est seulement par la pensée que l'on cherche à posséder les choses et l'écriture d'un souvenir est une illusion. Comme romancier, Marcel devient, avec l'écriture des textes, le secrétaire de tous ceux avec lesquels il tente de nouer, de renouer ce que fut l'illusion d'une rencontre, d'un instant fugitif dont la seule trace est l'impression sans mot. Il écrit ce qui lui est rapporté par les personnages d'une histoire où l'écriture le met en place de spectateur, c'est ce qui constitue « le roman ». La narration se lit à la

manière d'une biographie. Elle construit des personnages imaginaires qui aujourd'hui encore semblent avoir existé. C'est une invention de l'écrivain qui met le « roman » au service de la recherche des lecteurs pour qui le mot écrit porte la trace du désir de l'être parlant. Ces petits autres du quotidien dont l'écrivain se servira sont ceux des menus détails de la vie quotidienne. Ils sont là pour faire parler les personnages que regarde le secrétaire, faire parler celles et ceux qui lui racontent dans un discours ce qui fait obstacle à ces retrouvailles. L'écrivain-là est un copieur, le vrai roman, le seul, l'impossible, tient dans le trou du manque de l'Autre. Un signifiant du réel que tente de nouer symboliquement l'imaginaire.

Les signifiants de l'Autre et ceux des petits autres construisent la « fantaisie » du sujet « *l'étymologie du fantasme, fantôme et fantaisie indique l'enracinement de ces termes dans le scopique. Le terme phantastikos a donné l'origine d'imagination : phantastiké est l'art de représenter par l'esprit, et to phantastikon la faculté d'imaginer des choses vaines. De même domaine que l'Umheimlich, l'inquiétante étrangeté, le fantastique trouve ainsi cette même racine qui plonge dans le scopique des images* »¹⁸⁹. Ces signifiants imaginaires (ou ce signifiant qui plonge dans la racine de la pulsion, de l'objet) servent de matière à la construction au texte plus que certains éléments qui, eux, appartiennent à n'en pas douter à des moments de vie de l'auteur. Dans le roman, s'il est très hasardeux d'imaginer que le rêve de Doncière est un rêve propre de l'auteur (nous n'avons aucun élément qui nous amène à le penser), nous savons néanmoins que certains des éléments du rêve (les souris au museau rose) appartiennent aux questionnements et aux éléments de l'histoire d'Adrien, qui faisait visiter dans son laboratoire ses pensionnaires au museau rose.

C'est pourquoi dans la rédaction des premiers temps de l'œuvre, très tôt après sa parution et jusqu'aux moments les plus actuels, le texte semble convoquer le lecteur à une recherche d'un temps du passé, d'une mémoire idéale qui opère dans cette intimité des livres. Marcel l'écrit en septembre 1880 à sa cousine Pauline Neuburger, c'est là avec le livre que naît le plaisir du savoir : « *Je te remercie beaucoup des livres que tu*

189 QUINET Antonio. *Le Plus De Regard Études psychanalytique*, Éditions du Champ Lacanien, Paris. 2004. p.13.

*m'as envoyés. Celui que je t'ai rendu m'a infiniment intéressé. Je pars demain pour Dieppe, et je suis enchanté de pouvoir m'amuser à lire (...) »*¹⁹⁰. Plaisir de s'amuser à lire des écrivains qu'il admire et qu'il met en position idéale comme Anatole France, mais la lecture lui procure aussi le plaisir d'être confronté à la fragilité des mots qui ne peuvent pas tout restituer de ce que contient la parole. L'écrivain a l'intuition que l'écriture est « l'un-possible », ce qui ne peut avoir de nom qui le représente. L'écriture en atteste, comme le montre l'importance des brouillons. Les ratures, les rajouts, les destructions montrent qu'elle produit « du reste », qui serait la mémoire imprononçable, perdue à jamais. Dans une lettre à Fernand Greh datée de juillet 1905, Marcel pointe à ce propos l'absurdité de la mémoire : « *Quand on veut dans des épreuves corriger une faute d'orthographe, on repasse cinquante fois dessus sans la voir et sans la retrouver. (...) En tout cas s'il existe [il s'agit du signifiant croulant que Marcel cherche à retrouver dans un texte] il m'apparaîtra au moment où je ne le chercherai pas, en relisant le volume »*¹⁹¹. La mémoire, Proust sait qu'elle trompe celui qui s'y fie. Elle se trouve là où on ne la cherche pas. Elle apparaît dans l'expérience de la répétition d'une lecture, comme le montre par exemple l'observation qu'il en fait dans ce courrier.

Lorsqu'il parle de mémoire et principalement de souvenir (particulièrement celui de l'enfance) Freud dit [c'est] « *une fantaisie qui s'est formée par la suite et qu'il a (Léonard) reporté à son enfance. Les souvenirs d'enfance des hommes n'ont souvent pas d'autres origines ; ils ne sont absolument pas, comme les souvenirs conscients de la maturité, fixés à partir de l'expérience vécue, puis répétée, mais seulement exhumés plus tard, l'enfance passée, et ainsi modifiés, faussés, mis au service des tendances ultérieures, si bien que très généralement ils ne se laissent pas rigoureusement distinguer des fantaisies »*¹⁹². Ce que nous avons relevé dans le début de ce paragraphe.

Ce qui frappe dans la rédaction de l'œuvre est le trompe l'œil, l'illusion de la chronologie. Le dernier temps de l'œuvre, celui du *Temps Retrouvé*, est aussi ce qui l'initie, comme le montre le cahier 8 de 1908. C'est une difficulté pour le lecteur de la

190 KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome I (1880 - 1895)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. p. 93.

191 KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome V (1905)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. p. 283.

192 Op. cit. Note 188 p. 111-113.

RTP, comme ce qu'il rencontre à la lecture des biographies, où il se perd à tenter de comprendre. Cette contrainte du lecteur est renforcée par l'importance d'éléments de vie contextuels à l'époque et d'anecdotes qui se recourent avec la vie de l'auteur. Ce qui nous indique la supercherie du vrai faux fait divers se montre dans la réélaboration d'une idée sur une même chose à des temps différents et disjoints dans le temps. Celle-ci vue à différents moments par plusieurs protagonistes que rien ne semble réunir et qui sont liés par l'idée d'un souvenir commun. Avec l'écriture, l'auteur exhume l'enfance passée, celle, nous dit Freud, « *modifiées, faussées, mis au service des tendances ultérieures [qui] ne se laissent pas rigoureusement distinguer des fantaisies* »¹⁹³.

La recherche de cette exhumation se creuse avec des descriptions multiples d'un même souvenir entraperçu sous des sensibilités différentes. L'auteur, dans le corps du texte, ne cesse pas d'écrire le souvenir qui dirait quelque chose de ce qui est perdu. Il réélabore, recompose la lettre dans le texte. Proust est l'écrivain qui invente un nouveau genre de lecteur, un autre regard pour donner à voir ce qui se cache au-delà de ce qui est vu. Un lecteur ni intellectuel, ni livresque sans non plus être du côté du roman d'aventure si ce n'est l'aventure singulière de chacun. Le livre d'à la RTP rend compte d'une lecture du texte sans interprétation. Celui qui s'y risque comme lecteur sera trompé sur les lieux et les protagonistes d'une histoire sans paroles que chacun se récite. La lecture autre est du côté de l'illusion trompeuse, imaginaire. La lecture de l'œuvre a des traits qui se rapportent aux rêves, il est possible de la restituer, non pas d'y avoir recours pour donner du sens à ce qui est l'essence de l'idée créatrice. À la façon du constat que fait Sigmund Freud lorsqu'il rédige son travail sur le rêve de Léonard.

Le style de l'écriture chez Marcel Proust semble depuis toujours (les années lycée) l'exigence impérative de faire du beau, à laquelle il ne cherche pas à se soustraire et répète sans cesse la chose à écrire pour la cerner. Il s'en sert pour faire entendre sa singularité. En effet, au moment de son choix de profession, c'est l'écriture qui lui donnera l'occasion de s'opposer à ses parents et plus encore à son père, qui exige qu'il choisisse une profession. Il répond (lettre d'Orléans) qu'il a choisi, ce sera la littérature pour laquelle il se sait fait. Un désir devant lequel pourrions nous dire : « *il ne renonce*

193Idem.

pas ». Mais longtemps cette entrée en « écriture » restera marquée par les essais insatisfaisants qui renforcent sont symptôme de ce dire au service de l'écriture pour rendre hommage aux mots. Il s'y contraindra à la manière d'une entrée en religion dans un lieu retiré du monde, à l'image d'un monastère relié à l'extérieur par le faible bruit amorti du dehors. Marcel va ainsi s'extraire de la contrainte de l'observation qui l'envahit. Il cherche à montrer que la perception [est] : « *une structure constitutive de la connaissance humaine, à savoir ce support que le symbolisme de la pensée trouve dans la perception visuelle [et que j'appellerai dit Lacan en suivant Husserl], un rapport de Fundierung, de fondation* »¹⁹⁴. L'isolement tend à recréer l'objet perdu, à ré-entendre dans le silence la voix disparue là où se trouve la connaissance de la pensée en magnifiant la perception visuelle la plus pure, détachée de ce qui encombre la vue, l'obligation d'être sollicité par un trop-plein de sollicitations.

Depuis sa chambre tapissée de panneaux de liège pour couvrir les bruits qui le détournent de l'essentiel, Marcel devient le chercheur minutieux de l'objet à d'écrire ; nous dirions le seul qui ne s'écrit pas. L'écriture est alors sa quête pour le retrouver dans les mots et chercher à le transcrire. C'est le travail auquel il se sacrifie pour donner à entendre ce que le quotidien avait recouvert et que le surgissement avec la mort de ses parents de 1903 à 1905 a découvert, découvrant un instant la perte de l'objet auquel aucun autre objet ne pourra se substituer. Dans ce temps de deuil mélancolique, il semble lui aussi vouloir disparaître : refus de guérir et retrait du monde à Versailles. Il refuse dans un temps l'écriture des mots qui président à l'essentiel de la matière dans laquelle se fonde la question du vivant.

Marcel découvre, sans interprétation de ce savoir, que l'écriture est l'exercice de l'impossible. L'écriture d'une idée est confrontée à un reste, une perte du langage intraduisible, hors sens. Ce reste produit, donne à l'écrivain de l'insatisfaction et l'écriture est une forme d'horreur à laquelle le moi est soumis de l'intérieur au travers de la pulsion et de l'extérieur, car soumis aux instances du surmoi auxquels il ne peut satisfaire. L'écriture serait une tentative ratée, un tour qui échoue et qui laisse le sujet démuné devant son désir. La mise à l'écriture est une tentative d'extraire la lettre qui

¹⁹⁴LACAN Jacques. *Propos sur la causalité psychique* in les *Écrits*. Seuil. Paris. 1966. p.162.

atteste de ce qui est perdu mais en vain. Il n'y a pas d'écriture possible du désir hors la lettre qui a chu de la division du sujet. Marcel Proust ne tente pas un travail de recherche philosophique, ni analytique, il est dans un rapport à l'autre qui le laisse seul face à l'idée de témoigner simplement de ce qu'il lui est donné à voir, la description pour la description. Les lettres de la correspondance entre Proust et J. Rivière lui-même écrivain en disent quelque chose. Les auteurs n'aiment pas leur écriture même si, nous le savons dans leur correspondance, ils sont très fortement identifiés à l'œuvre. Marcel principalement, comme Léonard de Vinci, avait la particularité de laisser inachevé les œuvres entreprises, alors même que, tout comme Marcel [après 1903], il démontrait une grande capacité au travail. Ce que nous interprétons dans l'œuvre laissée par le créateur, ce que nous considérons comme ce qui nous permet de comprendre l'œuvre produite, accomplie, n'est probablement que la tentative ou l'ébauche de ce vers quoi l'artiste tend à son insu.

Marcel laissa lui aussi son œuvre inachevée et pas seulement *Jean Santeuil*. En effet, il donna à son frère Robert, dont il fit son exécuteur testamentaire, le soin de la publication des derniers volumes de l'œuvre de la RTP. Cahiers et ratures, paperolles rendront la tâche rigoureusement impossible dans l'optique de ce qui orientait le désir du sujet : « [...]il ne conve(nait) surtout pas de rendre l'artiste responsable du destin final réservé à ses œuvres ». Le style de l'inachèvement, du report de l'exercice permet que le travail se prolonge au-delà de l'œuvre et ceux qui s'y pencheront témoigneront du reste, cet « un-possible » de l'écriture, seule chose de l'écriture à l'épreuve du temps. Ce reste marqué par la rencontre avec le signifiant primordial impossible à nommer, marque du manque dans l'Autre pour le sujet, c'est ce désir qui se donne à entendre dans la création du névrosé et se donne à voir dans les différentes tentatives de rédaction de son œuvre. L'auteur utilise un style d'écrire de metteur en scène. Il utilise la mise en scène dans laquelle le paradoxe des personnages est qu'ils reflètent le vide et d'un autre côté parlent sans fin. Ce côté donne lieu à des textes sans fin puisque nous les retrouvons en d'autres scènes, simplement déformés par le temps. Ces mots, suite de signifiants, marquent ce qui est perdu, ce qui manque, ce qui ne peut être qu'un « un-possible » à retrouver, ce qui ne peut être compris et que seul le témoignage par le biais d'un autre lieu, des autres auxquels s'adresse l'expérience donne à entendre que « ça cause ». Le sujet, dont l'œuvre

ne dit rien dans la création, reste singulier et montre avec elle que « ça cause » en laissant apercevoir le montage du fantasme. Cette fantaisie de l'œuvre insatisfaisante signe la barre sur le signifiant primordial lié au reste sans nom. Ce fantasme sépare et réunit le sujet lorsqu'il entre dans le langage à l'objet perdu de la pulsion, lieu où s'inscrit son rapport à l'Autre. La création est prise dans ce rapport et ce qu'il en est aussi pour l'Autre de son propre rapport à son désir. Ce signifiant primordial sans nom qui exprime ce qui le nomme en le regardant, nous le retrouvons dans la construction du narrateur de l'œuvre, dont chaque lecteur cherche en vain à connaître le nom et qui deviendra tour à tour le miroir de tous les personnages. Le narrateur regarde Charlus et Charlus prend forme dans ce regard de cet Autre.

1-3-1-3 La pulsion scopique

Freud rapporte dans son « Léonard » une citation de Matteo Bandelli qui montre les habitudes de travailler de Léonard et qui souligne un point qui fait écho à ce que bien des contemporains ayant connu Proust dirent de lui. Léonard « [il] *s'attardait des heures entières devant la peinture et se contentait de l'éprouver du dedans* »¹⁹⁵. Cette capacité d'éprouver la chose dans le regard, c'est ce que donne à lire Reynaldo Hahn à propos d'un des premiers souvenirs qu'il avait de Marcel. « *Le jour de mon arrivée, nous allâmes ensemble nous promener dans le jardin. Nous passions devant une bordure de rosiers de Bengale, quand soudain il se tut et s'arrêta. Je m'arrêtai aussi, mais il se remit alors à marcher, et je fis de même. Bientôt il s'arrêta de nouveau et me dit avec cette douceur enfantine et un peu triste qu'il conserva toujours dans le ton et dans la voix : « Est-ce que ça vous fâcherait que je reste un peu en arrière ? Je voudrais revoir ces petits rosiers ». (...) Marcel avait rebroussé chemin jusqu'aux rosiers. Ayant fait le tour du château, je le retrouvais à la même place, regardant fixement les roses. La tête penchée, le visage grave, il clignait les yeux, les sourcils légèrement foncés comme par un effort d'attention passionnée. (...) je ne fis aucun commentaire (...) je comprenais obscurément qu'il ne fallait pas. (...) Que de fois j'ai observé des moments similaires où il communiquait avec la nature, avec l'art, avec la vie, en ces minutes profondes où son être tout entier concentré dans un travail transcendant de pénétration et d'aspiration alternées(...) Où son intelligence et sa sensibilité(...) parvenaient jusqu'à la racine des choses et découvraient ce que personne ne pouvait voir (...)* »¹⁹⁶.

Cette anecdote dont témoigne Reynaldo Hahn montre que Marcel regarde ce que nul ne voit, ce qui est au-delà de la chose et qu'aucun souvenir de ce qui a été ressenti dans ce moment là, de ce qui a été donné à voir, ne pourra jamais témoigner. La mémoire intelligente au service de cet instant à retrouver ne peut que rater, mentir. La vérité de cette chose ment.

195 Op. Cit. Note 188, p. 59.

196NRF, « *Hommage* » [1927] à Marcel Proust, *Promenade*, Reynaldo Hahn. Gallimard. Paris. p. 38.

Ce que nous pointons c'est la similitude entre ces deux créateurs. Ils cherchent à trouver en tentant d'assimiler le sensible de la chose, mais ils sont impuissants à rendre compte totalement, il y a un reste, la création est nécessairement du côté du « pas tout de la chose » et la mémoire est impuissante à en traduire quelque chose.

La libération de l'imagination passerait-elle aussi, comme la question de la sexualité, par cet un-possible de ce que Lacan dit du rapport sexuel, « *il n'y a pas de rapport sexuel* » ? Dans l'inconscient il n'y a pas de signifiant qui témoigne de ce qu'il en est de ce rapport de l'homme pour la femme ou de la femme pour l'homme. L'écriture narrative échoue. Elle est celle de la description de ce que sont les rapports impossibles des hommes et des femmes. Ce qui différencie la création littéraire de Proust de beaucoup d'autres, c'est le support qu'il utilise pour en dire quelque chose. En effet, il passe par la peinture de la jalousie de la question de la jouissance de la femme pour l'homme. Le signifiant de la jouissance, à laquelle il reste étranger, manquant. Dans « *La Prisonnière* », il s'agit de la jalousie de ce qui reste impossible pour l'autre à saisir. Ce qu'Albertine et ses amies ressentent d'un plaisir qui ne se partage pas et qui ne peut être raconté qu'en imaginant dans des scènes de fiction ce qu'il en est du rapport sexuel, sur lequel aucun mot ne vient dire autre chose qu'un mensonge.

C'est ce mensonge qu'invente la description de scènes fantasmatiques que traduit le récit. Une mémoire du corps sur laquelle les événements de la réalité n'ont pas de lien. Freud aussi, en parlant de Léonard le dit : « *On sait combien il est fréquent que de grands artistes se complaisent à libérer leur imagination dans des figurations érotiques et même grossièrement obscènes (...)* »¹⁹⁷. L'écriture de la scène de Montjouvain dans *Du côté de chez Swann* marque l'impression trompeuse d'une scène sur le souvenir. L'auteur témoigne de ce qu'une impression peut avoir laissé et ce qu'elle devient par la réélaboration, soumise à la torsion de l'imagination et traduite par le récit de l'écriture. L'écriture donne à entendre l'énigme d'une scène entraperçue, volée au regard des autres, une scène interdite qui dit le mal fait à l'Autre, aux autres, pour jouir : « (...) *il faisait presque nuit quand je m'éveillai (...) à quelques centimètres de moi, dans cette chambre où son père avait reçu le mien et dont elle avait fait son petit salon à elle. La*

197Opus citatum note 188, p. 69.

*fenêtre était entr'ouverte, la lampe était allumée, je voyais tous ses mouvements sans qu'elle me vît, mais en m'en allant j'aurai fait craquer les buissons, elle m'aurait entendue et elle aurait pu croire que je m'étais caché là pour l'épier. Elle était en grand deuil, car son père était mort depuis peu. Nous n'étions pas allés la voir, ma mère ne l'avait pas voulu à cause d'une vertu qui chez elle limitait seule les effets de la bonté : la pudeur ; mais elle la plaignait profondément. Ma mère se rappelait la triste fin de vie de Monsieur de Vinteuil, tout absorbé d'abord pas les soins de mère et de bonne d'enfants qu'il donnait à sa fille, puis par les souffrances que celle-ci lui avait causées ; elle revoyait le visage torturé qu'avait eu le vieillard tout les derniers temps ; elle savait qu'il avait renoncé à jamais à achever de transcrire au net toute son œuvre des dernières années, pauvres morceaux d'un vieux professeur de piano, d'un ancien organiste de village dont nous imaginions bien qu'il n'avait pas de valeur en eux-mêmes, mais que nous ne méprisions pas »¹⁹⁸. L'effet de torture de cette jouissance que Proust décrit dans le texte est ce que nous rapportons à cette découverte que fit Freud dans la cure de *L'Homme aux Rats*, une jouissance sur son visage ignorée de lui. Cette horreur dont témoigne l'écrivain est aussi ignorée de lui, il la montre et nous la saisissons. L'écriture se montre comme une tentative pour extraire ce qui semble vouloir se dévoiler. Ce qui s'est découvert à un moment de la rencontre du sujet avec l'objet perdu et qu'il tente de retrouver dans la construction de l'écriture.*

L'écriture de Proust cherche à imaginer ce que recherche l'Autre. Le roman peut écrire « *Autre chose* » dit Proust¹⁹⁹. Quoi ? Réponse à laquelle le romancier se heurte, il n'y a que des descriptions espacées d'anecdotes, car insatisfaisantes dans leurs explications et qui ne disent rien de cette recherche.

Ainsi ce texte extrait de *La Prisonnière* : « *Françoise venait d'allumer le feu et pour le faire prendre y jetai quelques brindilles dont l'odeur oubliée pendant tout l'été, décrivait autour de la cheminée un cercle magique dans lequel, m'apercevant moi-même en train de lire tantôt à Combray, tantôt à Doncières, j'étais aussi joyeux, restant*

198 PROUST Marcel. *Le Temps retrouvé in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. 1989. p. 158.

199 PROUST Marcel. *La Prisonnière in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris.

*dans ma chambre à Paris, que si j'avais été sur le point de partir en promenade du côté de Méséglise ou de retrouver Saint Loup et ses amis faisant du service en campagne. Il arrive souvent que le plaisir qu'ont tous les hommes à revoir les souvenirs que leur mémoire a collectionnés est plus vif par exemple chez ceux que la tyrannie du mal physique et l'espoir quotidien de sa guérison privent, d'une part, d'aller chercher dans la nature des tableaux qui ressemblent à ces souvenirs et, d'autre part, laissent assez confiants qu'ils le pourront bientôt faire, pour rester vis-à-vis d'eux en état de désir, d'appétit et ne pas les considérer seulement comme des souvenirs, comme des tableaux »²⁰⁰. Cette description est-elle proche de « *La phénoménologie de la perception [qui] s'organise à partir de la conception d'un sujet incarné dans le phénomène lui-même, et d'une conception antéprédicative de l'objet perçu en tant que phénomène. Celle-ci ne peut être appréhendée ni par la réflexion intellectualiste, ni par l'explication empiriste. Le sujet est compris dans le phénomène en tant que corps. 'je m'engage dit Merleau-Ponty, avec mon corps parmi les choses, elles existent avec moi comme sujet incarné, et cette vie dans les choses n'a rien de commun avec la construction des objets scientifiques' »²⁰¹.**

Pour Jacques Lacan, « *Le perceptum est ambigu, et son équivoque est celle du symbolique qui le structure* ». L'écriture de Proust où il décrit en spectateur une ombre qui peut être lui, celui qui est à l'étude et qui peut être un écrivain, celui qui tire un profit de ce reste du savoir. Nous retrouverons aussi dans l'œuvre l'épisode de Doncières²⁰² : le rêve des parents changés en souris blanches que nous avons souligné dans le point précédent. L'enfant a concentré, projeté sur ces animaux paternels ses angoisses, ses obsessions, sa rage de révolte et de destruction. Le sujet, lui, n'a pas accès à cette vérité, c'est le sujet du doute saturé par aucun savoir qui tente, avec la création, de destituer avec l'œuvre le savoir du maître. Ce savoir qui produit la lettre comme reste.

200 Idem p. 536.

201 QUINET Antonio. *Le Plus De Regard Études psychanalytique*, Éditions du Champ Lacanien, Paris. 2004. p. 39.

202 RTP, Le côté de Guermantes p. 386: « (...) *les cauchemars avec leur album fantaisiste, où nos parents qui sont morts viennent de subir un grave accident qui n'exclut pas une guérison prochaine. En attendant nous les tenons dans une petite cage à rats, où ils sont plus petits que des souris blanches et, couverts de gros boutons rouges, plantés chacun d'une plume, nous tiennent des discours cicéroniens* ».

Dans *À La Recherche*, les souvenirs sont empruntés au fil des opportunités des associations, du thème sur lequel s'articule le temps du roman jusqu'à « *Albertine Disparue* » qui fait pressentir que se tapit là un temps qui va faire que ce roman autour d'une narration sans histoire véritable devienne, avec le *Temps Retrouvé*, un moment à part où l'association des éléments sans organisation intelligente est au service de la vérité de ce qui surgit après s'être donné à voir. Le temps pour conclure est celui de la rencontre avec l'objet cause de désir qui échappe et ne peut surgir qu'en dehors de toute intelligence et sans que jamais celui qui en fait l'expérience ne puisse rien en dire.

Comme Marcel Proust, Freud avait beaucoup aimé la lecture de la biographie de Léonard²⁰³. Il y avait trouvé dans l'écriture la capacité à transcrire une société disparue, des habitudes et des lieux connus par Léonard, d'où le thème du livre le souvenir d'enfance. L'origine du livre est portée par une exigence interne, le désir du sujet, sur lequel les souvenirs font figure de pâle reproduction.

Marcel cherchera, dans cet ouvrage dit de jeunesse, à recouvrir le sordide par l'esthétique, soulignant l'illusion dans cette construction. Marcel, déjà dans ces textes, cherche à donner une image trompeuse. Image qui dans les textes peut être vue de plusieurs manières. Qu'est-ce qui est vrai et qu'est-ce qui est illusion ? Dans les *Plaisirs et les Jours*, le regard de la mère reflété dans le miroir souligne que l'horreur n'est pas ce qui s'y reflète [dans le miroir] mais la jouissance qui perce dans les yeux de sa fille. L'écriture de Marcel, à ce moment, illustre que nos sens peuvent tromper nos perceptions. Pour publier cet ouvrage, il ira chercher sa légitimité auprès d'artistes qu'il associera à sa publication : Madeleine Lemaire et Raynaldo Hahn. Ceux-ci représentent les artistes qui sont dans la convention de l'époque : un romantisme maniéré à la morale bourgeoise où brille faussement la bonne vertu.

Ces artistes reflètent ce XIXe siècle qui, avec la question de la science, pose la question de Dieu ; ce temps du positivisme de la science construit une société laïque et pose aussi la question « du Père », de Dieu le père. Ce signifiant limite la jouissance dans le lien social. L'art conventionnel des artistes reconnus comme Hahn met comme

203Op cit. Note 188, p.8.

un voile sur le réel insupportable que fait surgir le vacillement de la religion dans la société. Avec le thème de l'amour bourgeois, l'artiste est au service de la fable tristement hilarante de l'amour, très loin d'en savoir ce qu'en dit un contemporain autrichien inconnu : dans « *l'état amoureux le moi est écrasé par l'objet* »²⁰⁴.

Ces artistes associés seront au service de ce que l'écrivain refuse de voir, ce qui ressort au-delà de son texte et que traduit peut-être la dédicace d'Anatole France : « *d'un trait le poète a pénétré la pensée secrète, le désir inavoué* »²⁰⁵.

L'esthétique de la peinture et de la musique dont Proust s'entoura au moment de la publication, rappelle les traits « artistiques » qui entoureront son enfance. La mise en scène de l'écriture donne au roman de cette époque une forme de « bon ton ». Rappelons que dans son enfance, lorsque sa mère ou sa grand-mère lui racontaient des histoires, elles censuraient celles qui traitaient la question de l'amour. Marcel, en 1896, cherche à être conforme aux codes éducatifs et artistiques de l'époque ; il est dans le temps de ces écrits-là un mondain, un personnage à la mode de son époque, il cherche à plaire. Son écriture, nous pourrions dire, son style tente d'être harmonieux et le passage cité plus haut montre néanmoins qu'il essaie déjà de dire quelque chose d'impossible, quelque chose de l'origine qui tue.

Cet amour qui tue est déjà le thème d'une des premières nouvelles : « *L'indifférent* », redécouverte par Philip Kolb en 1972. Ce qui donnera naissance à un néologisme qui illustre ce que nous tentons de cerner, ce qui ne se nomme pas : « *faire l'amour* », un signifiant sans nom. Marcel inventera une expression : « *faire catleyas* »²⁰⁶.

204FREUD Sigmund. *Métapsychologie*. PUF. Paris. 2010. p.160.

205PROUST Marcel. *Les Plaisirs et les Jours*. Préface d'Anatole France. Calmann-Lévy. Paris. 1924. p.8.

206*L'indifférent*, d'après Philip Kolb, a été rédigé en 1893.

1-3-1-4 1905 la solitude

Lorsque Marcel Proust fera référence au décès de son père et surtout de sa mère, ce moment sera synonyme de « commencement », celui du début de la rédaction de la RTP. Elle est datée de 1905. En réalité, dès 1893, avec les tentatives avortées d'écrire, Marcel écrit déjà sur le thème de la séparation. Il est loin de cette séparation sublimée qui sera celle du *Temps Retrouvé*. Il écrira alors en étant pris dans les deuils de 1903 et 1905.

Dans le début de la rédaction en 1909, il notera en sept pages, l'essentiel de ce que sera son œuvre. Painter relate le fait suivant : « *Proust rentra tard dans la nuit (...) il fit l'expérience d'un des événements les plus mémorables de sa vie. Céline [sa bonne] demanda avec insistance à son maître qu'il prit une tasse de thé, il y laissa tomber négligemment un morceau de pain grillé (...) il fut envahi par la mystérieuse joie qui marquait l'éveil de la mémoire inconsciente. Il ressentit un « trouble »*²⁰⁷.

Ce trouble manifeste est la preuve s'il en est, que ce n'est pas la pensée intelligente qui éveille ou réveille ce qui était là qui fait retour. Proust se méfiait de l'intelligence, ce qu'il recherchait c'était la sensation de ce qui ne cesse pas de disparaître. Il écrit dans l'idée « d'un livre », mais notre hypothèse est que ce livre, principalement *Jean Santeuil*, n'est pas au cœur de ce qu'il écrit, ce qu'il écrit le déçoit et déjà, chaque mot est le jeu d'associations, pour éviter qu'il [le mot] se perde dans une explication qui en serait la fin. Il cherche la sensation du monde sensible. En 1905, il reprendra les cahiers « abandonnés » de *Jean Santeuil* pour les recopier ; nous savons aujourd'hui que ce manuscrit inachevé sera un matériel important de la RTP.

Marcel l'écrivain cite les tragédies Racine²⁰⁸ comme le faisait sa mère pour lui. La citation donne aux personnages de l'œuvre un autre moyen de soutenir leur peur de «

207PAINTER George D., *Marcel Proust* traduction de G. Cattai et R.-P. Vial (1963-1966), Mercure de France. 1990. p.164.

208Lettres de deuil, 1905, Pléiade ; *La Prisonnière* p. 528: « *Comme elle avait pris notre habitude familiale des citations (...) [et] la mort est le prix de tout audacieux, qui sans être appelé se présente à ses yeux » Racine écrit « à leurs yeux » et non « à ses yeux » p.1703 Racine Esther acte 1, scène III, v 195-196 ».*

disparaître », de perdre ce qui ne pourra jamais être retrouvé. L'écrivain cherche ce qui ne peut s'exprimer, ce sentiment étrange de ne pouvoir agir sur le temps qui sépare. Ce sont des personnages livresques qui tenteront, comme au premier temps de ceux de la rédaction de *Jean Santeuil*, d'en montrer quelque chose. « *Ce que l'intelligence nous rend sous le nom du passé n'est pas lui* ».

1-4-1 La position mélancolique

Après l'enterrement de sa mère, c'est à Versailles qu'il ira s'enfermer dans un hôtel car l'appartement vide lui est alors insupportable. Dans cette chambre close, il se coupe du monde, sans rien faire, seul avec le chagrin sur lequel il ne peut rien dire, ni écrire. Puis un temps d'euphorie semble suivre. Il écrit, parle, ne laisse pas de moments inoccupés. Il mettra ensuite à exécution une promesse faite à sa mère : celle de se faire soigner, rejouant la culpabilité de l'avoir obligée à vivre avec la difficulté de sa santé déficiente. Marcel souligne la faute envahissante qui l'amène à se décider à rentrer en maison de santé, comme il s'y était engagé auprès de sa mère ; une ultime fuite devant l'angoisse du vide : l'absurde de guérir.

Il quittera la rue de Courcelles, lieux partagés avec sa mère, sous le prétexte que l'appartement est trop vaste. Il entreprendra de déménager et réfléchira alors à ce sur quoi il ne peut se résoudre à mettre un nom : « son livre », un art qui pourrait rendre compte, mais dans un lieu dépouillé et vierge, de la présence du passé. Il écrira en imitant sa mère qui utilisait le moyen des cahiers pour parler de ses pensées intimes. Ces cahiers s'organiseront, en ce qui concerne l'écrivain et seulement dans l'après-coup, en livre.

Ce sera alors le temps d'une écriture sous forme d'un dialogue avec les conversations imaginaires avec « Maman » : rédaction du *Contre Sainte Beuve*, le fils et la mère continueront à dialoguer au-delà de la mort. Un dialogue d'amour au nom de l'amour du livre. L'objet de la littérature, le livre, celui où est inscrit ce qui se cache au regard et que les peintures de mots donnent à voir. Ces mots qu'éclairent le regard du

lecteur. C'est ce regard-là que recherchent les lectures et conversations sur les écrivains avec « Maman ». Marcel cerne sans le savoir ce qui sera l'essentiel de son écriture et deviendra le thème de sa recherche. Depuis l'enfance, le livre est dans les échanges familiaux entre mère et fille chez Jeanne et sa mère Adèle, mais aussi entre père et fils entre Adrien et Marcel. Lien d'échange d'amour pour l'esprit chez les premières et lien sur le corps pour Marcel et son père. Les livres d'Adrien traitent le corps. Ceux de sa mère la question de l'amour. Après la mort de son père et de sa mère, c'est sur le corps que se traduit l'angoisse de la séparation. Marcel le dit dans sa correspondance, la force de vivre lui échappe et paradoxalement il semble désirer guérir. En 1906, Marcel note en effet un mieux à la fois physique et moral, temps des voyages et des mondanités, ce temps-là n'est pas encore le temps de l'écriture, mais celui d'un dépôt d'impressions, un reste de cette toute-puissance maternelle qu'il note, comme elle, sur des carnets. Nous pensons en lisant ses notes que ce matériel de mots est ce qui servira au livre à venir, celui qui reste incertain, impossible, désespérant dans la forme qu'il conviendrait de lui donner, une transmission mortelle.

Nous cernerons avec le temps de deuil ce qu'ont été les deux temps de l'écriture, le temps d'avant l'œuvre de *Jean Santeuil* à la traduction de Ruskin et celui d'après la mort de sa mère, avec le maintien de l'amour du livre pour faire subsister, au-delà de la mort, celle pour qui il est maintenant confronté à vivre dans la culpabilité de l'avoir obligée à vivre avec la difficulté de sa santé déficiente. Un élément majeur viendra se mettre en série dans ce deuil impossible que vit Marcel Proust : un temps de deuil national, une autre dimension de la mort, en 1914 avec la guerre. Il sera exempté de tranchées en raison de sa santé qui, une fois de plus, le maintient dans une position d'écrivain et de lecteur. La maladie en fait un témoin à vie. Un témoin qui regarde par les discours des autres, le seul à décrire ce qu'aucun témoin physique ne saurait en dire.

Dans le premier temps du deuil 1903-1905, Marcel montre toute la culpabilité envahissante qui l'amène à rentrer en maison de santé. L'écriture devient un artifice pour maintenir la présence dans la dénégation de la mort. Marcel est confronté à un choix impossible, celui de guérir et de vivre autrement, comme cette promesse faite à sa mère, ou celui de rester le malade qu'elle a connu et aimé, cette maladie qui lui a donné

l'amour et l'attention de cette mère. Dans ce choix de guérir ou de rester avec la maladie, il semble, comme le sujet mélancolique, dans l'impossibilité d'opérer un choix. Cet entre-deux où il semble loger son désir est ce moment d'où surgira ce qui échappe à la maîtrise intellectuelle et fait apparaître la souffrance des absences et des morts. C'est un temps de renoncement aux sollicitations au monde, à l'ombre des murs de sa chambre. Céleste Albaret deviendra une mère nourricière bienveillante. C'est dans ce lieu-là que, comme le souligne son ami Lucien Daudet : « *il est possible que ce qu'on croit son dédain pour l'intelligence soit sa sincérité vis-à-vis de lui-même et qu'il ait voulu suivre la pente naturelle de son esprit, à son aise dans la métaphysique en tant que lecteur mais plus à l'aise dans le concret en tant que créateur à la recherche de la vérité aussi bien que du 'temps perdu'. Habile comme il l'était, il aurait pu, comme on dit, tromper son monde en se présentant sous l'aspect d'un philosophe ; il préférera poursuivre sa recherche par ses propres et surprenants moyens* »²⁰⁹.

Le concret de la proximité de la mort sert l'œuvre. Ce virage, opéré dans l'œuvre à partir de 1914, Marcel en témoigne dans cette lettre qu'il adresse à Lucien Daudet : « *Je sais qu'on doit souhaiter la fin des souffrances de ceux qu'on aime. Mais si grandes soit-elles, je n'ai jamais pu m'habituer à l'idée pour un ami que sa vie est finie. Ce n'est pas seulement les morts de ces années-ci, les morts de Fénelon, d'Emmanuel Bibesco, que chaque nuit je tourne et retourne douloureusement en moi, mais de bien plus anciennes. Et la douleur de ceux qui regrettent vraiment arrive quelquefois à me faire me désoler aussi de la mort d'êtres que je n'ai pas connus* »²¹⁰. Il retourne dans sa pensée les morts plus anciennes, comme celles auxquelles il ne peut pas échapper. La mort même de ceux qu'il ne connaît pas et qu'il pleure d'être pleurés par les autres.

Ce temps du premier conflit est un temps de deuil qui ravage ce qui faisait la société et change la donne des identités sociales qui faisaient exciter ses parents. Proust n'a plus moyen de s'y référer, le *Temps Retrouvé* devient un livre ouvert où la réalité tient toute entière dans la banalité. C'est le tournant de l'écriture. L'instant où elle s'impose à lui. Proust est seul, le monde des salons, le beau, ce qui lui permet de reculer devant

209 DAUDET Lucien. *Autour de soixante lettres*. NRF. Gallimard. Paris. 1928. p. 58.

210 Idem p. 234.

l'horreur d'écrire, est dans les tranchées. C'est le principe de réalité que découvre Freud avec cette guerre qui ravage les identités sociales auxquelles, comme Proust, il n'y a plus moyen de se référer. Ce temps où certains signifiants du désir du sujet marquent un tournant.

Marcel ne peut plus reculer. Nous aurons là un point important à souligner dans notre travail, car ce temps-là du deuil montre des traits mélancoliques. Il y a quelque chose qui s'impose, comme ce qui s'impose à lui depuis toujours dans le bénéfice de la maladie. Dans l'accès mélancolique, Freud nous dit que le moi est mis en place de la chose impossible à perdre. À partir de 1914, bien qu'il ait déjà la trame de la rédaction, le livre devient l'œuvre, « *un pousse à créer* », une transformation de la libido d'objet en libido narcissique.

C'est ce que nous pouvons illustrer par ce que nous savons de la mélancolie. C'est une maladie du narcissisme dans le sens où le sujet ne jouit plus du phallisme de son moi, le moi ne réagit pas à la perte de l'objet, il est envahi par l'objet et subit le retournement de la pulsion de la libido. Le moi narcissique n'est pas tamponné par le signifiant phallique. C'est un point majeur qui différencie la mélancolie du deuil, car dans le deuil (avec le tamponnage par le signifiant phallique) le sujet est tenu de renoncer à l'objet perdu et retrouver son propre investissement narcissique pour désirer à nouveau.

Désirer autre chose, rappelons que dans « *Subversion du sujet et dialectique du désir* » J. Lacan écrit à ce propos : « *que le travail (...) auquel est soumis l'esclave en renonçant à la jouissance par crainte de la mort, sera la voie par où se réalisera sa liberté* »²¹¹. Ce n'est pas la loi qui barre l'accès du sujet à la jouissance (elle [la loi] fait barrière au sujet divisé, manquant), c'est le plaisir qui apporte à la jouissance la limite. « *La résistance du moi conscient et préconscient est au service du principe de plaisir*

211 LACAN Jacques. *les Écrits*. Seuil. Paris. 1966. p. 811.

pour éviter le déplaisir²¹² que provoquerait la libération du refoulé »²¹³. Les efforts tendent à ce que le déplaisir soit admis en faisant appel au principe de réalité avec le travail de création, comme la recherche d'essayer d'écrire pour Marcel, dans ces périodes de deuils jusqu'en 1905. Il y a alors, avec la tentative d'écrire, un renoncement ou une maîtrise de l'excès de jouissance auquel est confronté le moi du sujet. La guerre est la perte du monde dans lequel vivait Jeanne. *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs* et *Du Côté de chez Swann* sont des temps de rédaction qui restent l'œuvre d'un lettré, ce qui n'est pas le cas du dernier temps de l'œuvre.

Cette régulation par le principe de plaisir est découverte par Freud en 1923 comme processus primaire : « *Nous avons bien là la preuve que sous la domination du principe de plaisir, il existe plus d'un moyen pour que ce qui est en soi déplaisant devienne l'objet du souvenir et l'élaboration psychique. Ces cas et ces situations qui ont un gain de plaisir comme issue finale pourraient faire l'objet d'une esthétique d'orientation (...)* »²¹⁴. Ainsi, la loi de plaisir²¹⁵ voit le moi idéal confronté au principe de plaisir et aux effets de non-plaisir alors que l'idéal du moi est barré de l'interdiction de jouir par le signifiant primordial.

C'est à ce moi idéal auquel l'illusion de la création artistique fait écho. C'est la nécessité de créer pour maintenir cette jouissance du côté du plaisir. La création recouvre à la fois la violence opposée au principe de plaisir et l'anéantissement auquel est confronté le moi, mais la création est souvent confondue avec ce qui fait œuvre pour

212Freud en 1920 « le Principe de Plaisir » : Il règle l'écoulement des processus psychiques (provoqués par une tension déplaisante) avec la diminution de la tension, satisfaction du moi idéal : principe de plaisir, il y a évitement du déplaisir. Lorsqu'il y a déplaisir, il y a production de plaisir. Ce n'est pas un rapport simple entre déplaisir et plaisir, pas proportionnel ; le facteur déterminant de la sensation est le Taux de diminution ou d'augmentation dans un temps donné (p.50). Le principe de plaisir se déduit du principe de constance que Fechner déduit de ce qui se situe entre les deux limites, le seuil qualitatif du plaisir ou du déplaisir. « **Qn** » doit être maintenu comme le plus bas possible dans l'appareil psychique tout ce qui accroît la quantité de la tension dans l'appareil psychique. Le principe de plaisir se déduit donc du principe de constance recherche d'une quantité entre plaisir et déplaisir. Ce qui est dit p 53 c'est que la plus grande part de déplaisir que nous éprouvons est un effet de déplaisir provoqué par des perceptions c'est-à-dire poussée des pulsions insatisfaites. Il y a dans l'angoisse quelque chose qui nous protège contre la surprise (l'effroi) puisqu'il y a crainte comme dans le rêve (le désir) est ébranlé à moins d'évoquer les tendances masochistes du moi (p. 57).

213 FREUD Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir* (1920) in *Essais de psychanalyse*. Payot, Paris. 2001. p. 66.

214Idem p. 62.

215Op cit. Note 211 p. 821.

le sujet. L'œuvre soutient le noyau du moi conscient ou préconscient par son trait d'insatisfaction permanent. Elle permet, avec le sentiment de détresse auquel elle confronte le sujet, de maintenir la limite de la jouissance par le gain qu'engendre le recommencement dû à l'insatisfaction à laquelle est confronté l'artiste : répétition d'une action, réélaboration d'un texte, destruction de brouillon, renoncement à publier, tous ces actes qui sont le quotidien de Marcel Proust. Il y a dans ces répétitions que soulignent les pages du manuscrit, à la différence des ratures qui sont dans les textes des années 1920, une différence dans la façon dont la lettre occupe l'espace de la page. Au début, les blancs remplissent la page, comme dans le rêve d'événements que tout porte à croire qu'il serait plus normal d'oublier, un gain de plaisir pour le moi. Le rapport que Marcel a à la création après le temps de deuils familiaux le soumet à toujours recommencer. La répétition est un symptôme qui maintient, par le truchement de ce principe de plaisir, la jouissance à distance. La fin de vie de Marcel verra des passages entiers non retouchés.

Le deuil sévère serait alors l'incapacité de choisir quelques activités (premier temps du deuil après la mort de Jeanne en 1906) qui ne soient pas en relation avec le souvenir du défunt. En 1914, avec le monde qui disparaît, l'écriture devient le moyen de recréer, répéter un monde en relation avec un souvenir recomposé qui ne fait pas disparaître l'intérêt pour le monde, mais le maintient au travers de souvenirs hallucinés.

Pourquoi le deuil sévère et la perte de l'objet peuvent-ils être liés à ce que Freud décrit comme douloureux ? C'est du côté de la quantité libidinale liée à l'objet qu'il nous donne la réponse. Cette quantité, en l'éradiquant, procure un soulagement et donc du plaisir, or le moi sait²¹⁶ qu'il est indispensable de renoncer à une satisfaction immédiate²¹⁷.

Pour le deuil, c'est le monde qui est pauvre et vide alors que dans la mélancolie l'énigme de ce qui a été perdu n'est pas extérieure au moi mais intérieure : « *c'est la*

216FREUD Sigmund. *Formulation sur les deux principes du cours des événements psychique in Résultats, idées, problèmes*, tome I (1890-1920). PUF. 1987. pp.135 - 143.

217FREUD Sigmund. *Principe de réalité et principe de plaisir introduction à la psychanalyse* Payot. Paris. 1927. p. 283.

conséquence de ce travail intérieur, inconnu de nous, comparable au deuil, qui consume son moi »²¹⁸. « Le malade nous dépeint son moi comme sans valeur incapable de quoi que ce soit et moralement condamnable »²¹⁹.

Les effets de cette perte de l'estime de soi, déclenchée par la guerre à laquelle Marcel ne participe pas l'obligent à se traiter comme un « *grand malade* » et à risquer son pronostic vital²²⁰. Le sujet met en péril la pulsion « *qui oblige tout vivant à tenir bon à la vie* »²²¹. Nous avons souligné, avec Freud, que les symptômes du deuil sont identiques à ceux de la mélancolie et que le point qui les singularise est la question de l'estime de soi : tels les autoreproches, les autos injures qui peuvent aller jusqu'à une atteinte délirante d'un châtimeur. Pourtant, nous nous devons de distinguer des différences significatives d'une personne à une autre confrontée à la question du deuil.

Dans la création littéraire des derniers chapitres du *Temps Retrouvé*, Marcel n'essaiera plus de décrire, il montrera. Il se met à peindre, avec des mots, ce qu'il voit et non pas ce qui est à voir. C'est la révélation d'une jouissance limitée uniquement par le plaisir de retrouver, de répéter la chose dans l'illusion. Marcel est confronté à une révélation débordante, là où quelques instants auparavant, il n'y avait rien.

Dans la création littéraire, ce qui a fait œuvre c'est la question du temps, ni présent ni futur, un entre-deux, un au-delà du temps présent qui se tient en équilibre entre le bruit d'une cuillère sur une tasse, un mot imaginaire avec lequel l'écrivain élève l'objet à la dignité de la chose.

Le dernier temps de l'œuvre présente ce qui est décrit dans la mélancolie, l'énigme de ce qui a été perdu. Dans la mélancolie, ce qui est perdu n'est pas extérieur au moi mais intérieur. Cette perte, l'écrivain, en créant une peinture littéraire, en fait ce qui est retrouvé par la sensation. Cette sensation n'est pas à confondre avec la perception. La sensation est intérieure au moi, elle est écrite dans un style où l'œuvre

218Idem p.151.

219Idem p .150.

220Céleste Albaret qui fera référence à l'arrêt à Mézidon.

221Op. Cit. Note 213 p.150.

cerne le réel et le différencie de la réalité. Comment peut-on dire que la description d'une sensation sur un pavé fait œuvre ? Nous tenterons une réponse en avançant que l'écriture, le style crée le réel mais le maintient recouvert par un effet d'optique, un leurre qui ne réduit pas le moi à être l'objet perdu. L'œuvre fait suppléance à l'identification [du moi] à l'objet déchet qu'il produit dans sa création. La création permet au moi du sujet de ne pas sombrer dans la mélancolie.

Il n'existe pas dans le deuil, contrairement à ce qui existe dans la mélancolie, de trouble d'estime de soi ; c'est le point qui différencie le deuil de la mélancolie. Au moment de la mort de sa grand-mère et de sa mère, les signes que donnent à voir Marcel sont du côté du deuil pathologique. Le monde est dépourvu d'intérêts. Le patient est incapable d'amour et d'activités. Son moi est consumé par un travail intérieur. En 1915 dans *Métapsychologie*, Freud dit que c'est dans cette extrémité où le malade se trouve, qu'il sait : « (...) pourquoi l'on doit commencer par tomber malade pour avoir accès à (...) telle vérité »²²².

Ce temps du deuil est nécessaire pour que soit exécuté en détail le commandement de réalité, travail après lequel le moi peut libérer sa libido de l'objet perdu²²³. Dans l'insomnie comme dans la mélancolie, l'état est figé. Il est impossible pour le moi d'accomplir le retrait général des investissements nécessaires au sommeil. Nous savons que Proust ne peut écrire que soutenu par l'insomnie, cette phrase sans fin par laquelle le travail de deuil ne s'accomplit pas maintenant, présente la quantité libidinale de l'objet qui ne ne pas être perdu, ne peut être retrouvé, obligeant le sujet à répéter l'impossible de la perte.

C'est pourquoi jusqu'en 1914, l'écriture est encore proche du récit dans lequel s'insère des brides autobiographiques, des clefs sur les personnages qui constituent un kaléidoscope de traits qui ressemblent à tous et à personne. Après le début de la guerre, il y a un tournant qui s'accroîtra jusqu'au moment de sa mort. L'écriture est une forme imposée mélancolique, je bénis mon mal qui me permet de souffrir, même si je ne me

222 Ibidem.

223 FREUD S. *Métapsychologie*, Op. Cit. p. 161.

bats pas avec les soldats. C'est le temps des auto-reproches et soulignons aussi qu'avec cette position, nous voyons apparaître certains textes qui ne seront pas retouchés, comme celui qui décrit la mort de Bergot face à la vue du port Delphes, peint par Vermeer, qui jaillit sans rature et sans reprise. C'est un texte qui dit ce qui ne peut se voir, ce qui échappe, le pan de mur jaune au point de fuite du cadre et qui donne à la chose ce qui la constitue.

Si le névrosé répète, rappelons avec J. Lacan²²⁴ (qu') : « *il n'y a pas lieu de confondre avec la répétition ni le retour des signes, ni la reproduction, ou la modulation par une sorte de remémoration agit. La répétition est toujours voilée (...). La répétition s'est présentée (dans la découverte de l'inconscient) sous la forme du traumatisme* ». Si dans la névrose le « traumatisme » est voilé et peut se manifester à l'insu du sujet, dans la mélancolie l'objet perdu est celui qu'il [le sujet] désirait vraiment. Il n'est donc pas manquant. Le sujet n'est rien face à l'objet qui ne lui manque pas. En 1914, au retour de son dernier voyage à Cabourg, Marcel dira à Céleste : « *Ma chère Céleste, il y a une chose que je dois vous dire. J'ai fait ce voyage de Cabourg avec vous, mais c'est fini je ne sortirai plus jamais. Jamais plus je n'irai à Cabourg ou ailleurs. Les soldats font leur devoir ; puisque je ne peux pas me battre comme eux, le mien est d'écrire mon livre, de faire mon œuvre. Le temps me presse trop pour que je puisse me consacrer à autre chose* »²²⁵. L'écriture semble prendre une autre forme face à l'imminence de la mort. À partir de 1914, il y a aura dans l'œuvre une position de sublimation, le sujet n'a de place que dans l'œuvre. *À La Recherche* prend des aspects d'énigme pour l'autre, le lecteur. La création échappe à l'artiste, à l'intelligence, il ne sait pas ce qui fait œuvre, il est l'œuvre. Les idées sont réunies en mots, de très longues phrases qui s'envolent de l'une à l'autre, reprenant enfin l'explication tant attendue par le lecteur bien des lignes après son commencement. L'attente décevante où le sens se dérobe aux yeux du lecteur, l'oblige à recommencer la lecture dans une répétition qui passe et repasse toujours par le trou où un instant il avait pressenti la présence de la chose recherchée.

224LACAN Jacques. Le séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil. Paris. 1964. pp.64 - 65.

225ALBARET Céleste. *Monsieur Proust* [1973]. Robert Laffont. 2001. p. 55.

1-4-1-1 La question du religieux

Dans les points précédents, notre travail a été de pointer les différents événements littéraires jusqu'au moment de la mise au travail de la traduction de la « *Bible d'Amiens* ». Nous y avons noté l'attrait de Marcel pour le monde littéraire et pour les écrivains dont Anatole France qui fut, à ce moment-là, un personnage clef de ce savoir qui subjuguait Marcel Proust. Mais l'amour de Marcel pour l'esthétique de l'art, il le découvre dans la « *Revue des Deux Mondes* » datée du 1er mars 1897, avec l'article de Robert de la Sizeranne « *Ruskin et la religion de la beauté* », qui sera un élément déterminant dans son projet sur Ruskin.²²⁶

Jean-Yves Tadié, grand spécialiste de Proust, dit que ce fut un réel choc pour Marcel. Ce qui se confirme lorsque l'on sait que cette rencontre le détourna plus de huit ans de son propre travail d'écrivain sur l'écriture de ce qu'il appellera à la fin de l'œuvre : « *le livre* ». Il pensera même un temps se consacrer pleinement à ce travail de traduction avec d'autres œuvres de Ruskin. C'est la mort de son père Adrien et la publication de la « *Bible d'Amiens* » qui vont l'amener à reprendre la question de son travail d'écriture. En 1898, Marcel empruntera à Robert de Billy « *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France* », d'Émile Mâle. Dans le même temps, il écrit encore des nouvelles qui paraissent dans *l'Aurore* et dont les essais seront retrouvés lors de la publication du manuscrit de *Jean Santeuil*. Nous pouvons y lire les ébauches des personnages comme « *Legrandin* »²²⁷, qui est emblématique d'un personnage proustien.

226TADIE Jean-Yves. *Marcel Proust I, biographie*. Gallimard. Paris. 1999. p. 487.

227Op. cit. *Du côté de chez Swann, I* [Legrandin] p.127 : « *En rentrant de la messe, nous rencontrons souvent Monsieur Legrandin qui, retenu à Paris par sa profession d'ingénieur, ne pouvait, en dehors des grandes vacances, venir à sa propriété de Combray que du samedi soir au lundi matin. (...) : Salut, amis! nous disait-il en venant à notre rencontre (...)* » p. 66 et « *Comme Monsieur Legrandin avait passé près de nous en sortant de l'église, marchant à côté d'un châtelain du voisinage que nous ne connaissions que de vue, mon père avait fait un salut à la fois amical et réservé, sans que nous arrêtions ; M. Legrandin avait à peine répondu, d'un air étonné, comme s'il ne nous connaissait pas, et avec cette perspective du regard particulière aux personnes qui ne veulent pas être aimable et qui du fond subitement prolongé de leurs yeux, ont l'air de vous apercevoir comme au bout d'une route interminable (...) qu'elle se contente de vous adresser un signe de la tête minuscule pour le proportionner à vos dimensions de marionnettes.* » p. 118 « *Et comme ce Legrandin enfant terrible, ce Legrandin maître chanteur, s'il n'avait pas le joli langage de l'autre, avait le verbe infiniment plus prompt, composé de ce qu'on appelle « réflexes » quand Legrandin le causeur voulait lui imposer silence, l'autre avait déjà parlé et notre ami avait beau se désoler de la mauvaise impression que les révélations de son alter égo avaient dû produire, il ne pouvait qu'entreprendre de la pallier* ».

Rôle double à la fois exagérément mondain et familial, proche et indifférent, un personnage banal et énigmatique.

Nous notons aussi que pour la première fois est évoquée l'expérience de mémoire involontaire que vit « Jean »²²⁸, le personnage central du roman *Jean Santeuil*, comme plus tard dans l'œuvre, l'épisode de la Madeleine²²⁹ ou celle autour de la reconstruction au réveil.

Cette mémoire involontaire ou reconstruite deviendra, dans le dernier temps de l'œuvre, non plus un phénomène de mémoire mais un temps de révélation, qui ne sera plus du côté de la mémorisation mais d'un dévoilement de ce qui était là depuis toujours et même depuis ces temps qui précédèrent ce temps-là ; ce sont, rappelons le, les pages de l'entrée dans « L'hôtel de Guermantes » dans *Le Temps Retrouvé* .

Jusqu'en 1905, la description livresque de la mémoire en est donc encore au stade de bâti, terme de couturière pour préparer la pièce à coudre ; un moment où le moi idéal de l'auteur ne parvient pas à se décoller de ce désir de l'Autre, qui le plonge dans une angoisse qui le laisse dans l'impuissance de l'écriture. Mais conjointement à ce moment, nous avons noté qu'est venu se greffer le transfert à Ruskin. Ces deux événements sont concomitants du moment du décès d'Adrien.

Le transfert à l'écrivain va juguler l'angoisse envahissante où le plonge ce désir de l'Autre maternel. L'écrivain est en place d'un des « Noms du Père ». Le décès d'Adrien, probablement avec ce transfert à l'écrivain symbolise une tentative de séparation. Ce transfert à l'écrivain pour le sujet l'amène à ne pas reculer devant son désir. Il s'opère pour le sujet une autorisation de se mettre au travail, ce que le

228PROUST Marcel. *Jean Santeuil*. Gallimard, coll. « Quarto », 2001. p.392.

229PROUST Marcel. *Du côté de chez Swann in À la recherche du temps perdu* . Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. pp.183 - 184. « *D'une tasse de thé et par association de souvenirs ce que, bien des années après avoir quitté cette petite ville (...) p.184 Certes quand approchait le matin, il y avait bien longtemps qu'était dissipée la brève incertitude de mon réveil. Je savais dans quelle chambre (...) je l'avais reconstruite autour de moi (...) Mais le jour (...) traçait dans l'obscurité, et comme à la craie, sa première raie blanche et rectifiante, que la fenêtre avec ses rideaux, quittait le cadre de sa porte où je l'avais quitté par erreur (...) et la demeure que j'avais rebâtie dans les ténèbres était allée rejoindre les demeures entrevues dans le tourbillon du réveil, mises en fuite par ce pâle signe qu'avait tracé au-dessus des rideaux le doigt levé du jour* ».

symptôme de l'écriture traduit par la mise en scène par Marcel de nombreux changements : entrée en maison de santé, déménagement (événements d'un quotidien banalement exceptionnels).

Marcel se met au service de Ruskin et tente avec la traduction, plus exactement par une certaine réélaboration de ce qu'est l'esthétique dans l'art, de s'opposer et de fabriquer du « Père », un signifiant phallique. C'est une tentative de faire entendre son désir, peut-être sous un mode « de présenter ce qu'on est sur le mode de ne l'être pas »²³⁰. Mais cet « *Aufhebung* » n'est pas une acceptation du refoulé et le premier temps de la rédaction est l'expression d'un retour du refoulé, comme le traduit de façon imaginaire le passage du roman où l'auteur montre la construction dans laquelle s'inscrit le temps du réveil. Il faut reconstruire l'image signifiant par signifiant, un « pas tout » qui s'énonce dans un morcellement, dans lequel s'inscrit le manque.

Adrien Proust, comme les pères de ce temps où l'éducation bourgeoise était laissée aux femmes, a délégué à son épouse l'éducation et l'organisation familiale, aux bénéfices d'une carrière exigeante. C'est cette carrière-là que son fils malade prend comme modèle, à la différence de son frère qui, comme médecin, sera lui aussi une figure emblématique de la médecine de la première partie du XXe siècle. Marcel joue à copier ce père auréolé de savoir sur la santé. Les conseils qu'il adresse à ses amis en sont le témoignage. Il leur dispense des conseils de médecin pour lesquels il rédige des véritables prescriptions, qui se lisent à la manière d'une ordonnance. Il pose des diagnostics différentiels, comme dans la réponse faite à Lucien Daudet qui se plaint semble-t-il de crises d'asthme. Il prodigue ses soins à distance et pose l'échange épistolaire comme substitut à la clinique du praticien. Le paradoxe dans cette même lettre est dans ce qu'il dit sur l'écriture : « *je hais les correspondances* »²³¹. La

230 LACAN Jacques. *Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la Verneinung de Freud* in les *Écrits*. Seuil. Paris. 1966. p.529: « *M. Hyppolite : [Aufhebung] C'est le mot dialectique de Hegel, qui veut dire à la fois nier, supprimer et conserver; et foncièrement soulever. Dans la réalité, ce peut-être l'Aufhebung d'une pierre, ou aussi la cessation de mon abonnement à un journal. Freud ici nous dit : « la dénégation est une Aufhebung du refoulement, mais non pour autant une acceptation du refoulé ».* »

231 DAUDET Lucien. *Autour de soixante lettres*. NRF. Gallimard. Paris. 1928. p.151.

Dans ce même courrier, nous notons ce conseil de médecin entre deux remarques qui n'ont pas de liens avec cette prescription. Marcel écrit p.152: « *je ne crois pas que tu aies de l'asthme. Tu as probablement de la dyspnée toxi-alimentaire. Elle se guérit de la façon suivante : purgatif drastique*

correspondance, la lettre pose le rapport à l'autre du côté de l'absence physique, comme cette inconsistance du père de la réalité. C'est donc un autre du savoir sur l'esthétique en la personne de l'écrivain qu'est Ruskin (écrivain qui écrit au nom du père de la religion) qui fera donc symptôme et mettra le sujet à l'abri de ce qui le précipite, dès qu'il entreprend quelque chose, dans la faute irréparable. Avec l'aide du transfert à l'écrivain anglais, Marcel interroge la place du père, de celui qui fait exception. Il déconstruit le texte en traduisant, il réduit la lettre inscrite par l'autre entre haine et amour. Ce travail se fait dans l'insatisfaction permanente de l'amour idéal. Il organise, nous semble-t-il à son insu, une mise à mort de l'idéal parental dans l'imaginaire qui évite d'être à la place où, en tant que sujet, il serait en place de combler le désir de l'Autre.

Entre le « temps de la traduction » et la mort de son père, Marcel va abandonner l'idée de la rédaction de *Jean Santeuil* et se consacrer, avec l'aide de sa mère, à la traduction de celui qu'il appelle son « Grand Homme ». Ce travail va l'absorber jusqu'en 1902.

Madame Proust, de sa place de traductrice et de lectrice, accompagne le moment où Proust passe de sa place de lecteur à celle de rédacteur du savoir de l'autre pour tenter de comprendre ce qui est à l'origine de la vie. Car c'est le thème central de Ruskin : traduire dans les pierres, « Bible de Pierre », l'œuvre de Ruskin, l'origine de la vie.

Pour avancer dans cette idée nous suivrons André Maurois, dans la préface qu'il fit en 1952 au manuscrit de l'édition de *Jean Santeuil*. Premièrement le titre, il nous dit qu'il fut donné en référence au nom du héros et non choisi ou décidé par l'auteur, qui n'en a jamais rien dit puisque ce manuscrit avait été abandonné. André Maurois, dans la préface de l'édition de 1952, cite Proust en ce qui concerne les caractères, qui sont en ce temps-là (c'est-à-dire antérieurs à la rédaction d'*À la Recherche*), ceux qui guident la lecture et l'écriture de Marcel : « *le moraliste doit toujours collaborer avec le romancier* »²³². Ce que nous notons là, en nous appuyant sur des propos d'André

(...) pendant deux jours. Pendant trois jours (y compris les deux jours sus-dits) ne prendre que du lait, c'est-à-dire même pas du sucre dans le lait (...). Activer l'action du lait en prenant une diurétique (je crois la théobromine, ...(...)) Au bout de trois jours (...) revenir à un régime normal progressivement le lait s'il n'est pas pris de façon excessive, étant sans avantage et long à digérer ».

232. *Jean Santeuil* (1952) Gallimard, p.168 : « *Moraliste donc, et d'une haute noblesse de cœur, Proust a*

Maurois, nous montre que *Jean Santeuil* reste un roman où l'écrivain Marcel Proust répond à une écriture du côté d'un idéal du moi qui fait symptôme ; une faute qui se paie en collaborant avec la valeur morale²³³. Le refoulement de la faute, de la culpabilité, par la valeur du bien et du mal, permet l'écriture mais dans une forme inachevée, oubliée comme dans cet abandon de *Jean Santeuil* ou rédemptrice dans la traduction des textes de Ruskin.

1-4-1-2 Deuil et mélancolie

Freud dans son texte sur le deuil et la mélancolie²³⁴ étudie « *pourquoi tomber malade pour avoir accès à ce qui fait notre humanité* ». Le mélancolique, ou, pour ce qui est de Proust, la position mélancolique au moment de la confrontation à la mort, va mettre son moi en place de la chose ; il va pouvoir être agressif envers cet objet mis en place de ce moi et traiter l'immonde de la chose auquel il est confronté. L'écriture serait une forme de délire de petit « s », comme le donne à lire l'écriture romanesque de Montjouvain citée plus haut.

Il identifie le moi comme l'image que le sujet peut se donner de lui-même, c'est-à-dire avoir une représentation de ce qui est la fonction du moi.

Dans cette ascèse que lui confère sa position de grand malade, il se traite comme le mélancolique qui se fait une place de cette façon alors qu'il n'en aurait pas dans l'univers autrement. Il serait condamné à l'errance. Pour Marcel, à partir de 1905, sa chambre, les murs, le corps malade font bord et le contiennent, c'est le bénéfice du « tomber malade » qui met un terme au temps de comprendre qui fut celui de son rapport aux auteurs et aux écrivains.

été élevé par des parents dont parfois le rigorisme et l'étroitesse de jugement l'ont blessé, mais qui lui enseignèrent par l'exemple le sentiment de l'honneur et celui de la fidélité. (...) [il] aura une certaine dévotion pour la beauté ».

233 Dans « *Du côté de chez Swann* » (p. 95), nous lisons quelque chose que l'écrivain cherche dans son imaginaire à traduire. Nous citons le romancier : « *Mais ce n'était qu'alors (...) que je pouvais en jouir ; quand c'était moi qui les composais, préoccupé qu'elles reflétassent exactement ce que j'apercevais dans ma pensée, craignant de ne pas « faire semblant », j'avais bien le temps de me demander si ce que j'écrivais était agréable ».*

234 FREUD Sigmund. *Deuil et mélancolie* (1917) PUF. Paris. 1988.

L'ascèse, ce moment où il se retire progressivement du monde et des mondanités, deviendra décisive au moment de la guerre de 1914, à laquelle il ne participera pas. La correspondance échangée en 1914 et celle de 1919 à 1922 montrent de nombreuses différences (rédaction, corrections éditeurs, maladie, refus de sortir) dans sa correspondance à Jacques Rivière²³⁵. Cette correspondance souligne aussi le travail incessant, la cadence que la maladie ne ralentit pas²³⁶. Nous avançons qu'après 1914, il s'opère un changement dans l'œuvre avec *Albertine Prisonnière* qui annonce celui de la rédaction d'*Albertine Disparue*, livre réévalué d'une sublimation du côté de l'idéal du moi.

Car, avec la guerre, Marcel « meurt » socialement en ne répondant pas comme les autres à l'appel du devoir. S'il ne peut pas mourir pour le devoir, c'est de mourir à soi-même (ascèse) dont il s'agira. C'est là selon nous, ce qui le fait accéder à la création pure, un dévoilement du réel.

C'est pourquoi le temps de conclure vient derrière la rédaction d'*Albertine Disparue* avec le *Temps Retrouvé*, où l'entrée dans l'hôtel de Guermantes donne la dimension au « Je » de l'œuvre, pour que de la jouissance du sujet, quelque chose passe au lien social. Marcel peut vivre alors jusqu'aux limites de la mort. La phrase qui introduit l'œuvre fait sens en s'appuyant sur la fin de l'œuvre. Le « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* » est là dans cette sublimation du temps de la création qui montre bien que le « Je » proustien est l'évocation de l'aphanisis du sujet, l'effacement du signifiant. Le signifiant n'est pas le mot, qui lui est meurtre de la chose. Dans cet

235 KOLB Philip. Marcel Proust-Jacques Rivière. *Correspondance 1914-1922*. Gallimard, Paris. 1976. Ces lettres sont d'abord celles qui s'échangent en 1914, où s'opère un changement d'éditeur. Préface de P. Kolb : « *Mais la guerre vient interrompre le dialogue commencé avec Jacques Rivière. Jacques Rivière part pour le front. Il est blessé, fait prisonnier, rapatrié après trois ans de captivité et un an d'internement en Suisse* » (d'où les interruptions des lettres de juillet 1914 à avril 1919). Sur ces entrefaites, Grasset, qui avait été mobilisé puis reparti pour la Suisse, n'ayant pu faire paraître la suite de Swann, Proust parvient à rompre avec lui, afin d'émigrer aux Éditions de la N.R.F où les efforts de Rivière ont enfin réussi à le faire admettre. Jacques Rivière deviendra après la guerre le nouveau directeur de la N.R.F qui comporte outre la revue dont il a la direction, une maison d'édition, ayant Gaston Gallimard pour directeur, et un théâtre dirigé par Jacques Copeau ». p. VIII. En avril 1919, Proust ne connaît toujours pas physiquement Rivière.

236 Idem, lettre du 20 ou 21 avril 1919, p. 24 : « *Je crains que mon déménagement imminent et qui a de grandes chances de me donner des crises (peu sérieuses par elles-mêmes, mais peut-être impossibles pour mes autres organes). Quoi qu'il en soit (...) je ne sais guère, moi ni personne ce qu'il en est, les symptômes étant à interprétations multiples et la médecine n'ayant pas réussi, même dans un sens pessimiste, à retirer sa vérité à la parole de Saint-Paul « ce jour, nul le connaît ».*

énoncé qui ouvre l'œuvre « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* », se tient déjà le temps de conclure chez Marcel Proust. Car la création de « l'œuvre » au moment de conclure n'est pas le beau, elle est du côté de l'immonde auquel elle confronte le sujet. Nous tenterons de déplier ce point en nous appuyant sur ce que J. Lacan dit dans le séminaire VII : « *un objet peut remplir cette fonction [la sublimation] qui lui permet de ne pas éviter la Chose comme signifiant, mais de la représenter, en tant que cet objet est créé* »²³⁷.

L'œuvre exige de l'auteur, du créateur, son sacrifice, l'ascèse « *toute œuvre est par elle-même nocive (...) Le mal est dans la matière* »²³⁸. C'est l'intuition qu'a Marcel Proust dans le temps pour conclure de son œuvre *Le temps Retrouvé* : « *moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli, mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondées sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe"* »²³⁹. La création « la loi cruelle de l'art » demande le sacrifice du moi idéal²⁴⁰ et l'œuvre est élevée à la dignité de la chose qui préside à la vie, c'est-à-dire la question de la mort. La création serait alors, tel l'objet, ce qui est inaccessible, en place de la chose qui amène le créateur malgré lui à tendre vers la chose immonde.

L'œuvre met l'artiste en place d'objet et, en créant, lui impose le côté ravageant de la chose. Ce ravage des effets de la création est inscrit en filigrane dans ces lignes : « *une obscure connaissance de ce qui allait être (...) cette soudaine acceptation de la mort qu'ont des blessés qui, quoiqu'ils aient leur lucidité, que les médecins et le désir de vivre cherchent à tromper, disent voyant ce qui va être : "je vais mourir, je suis prêt" et écrivent leurs adieux à leurs femmes* ». La création dans ce qu'en montre l'écriture de

237 LACAN Jacques. *Le Séminaire, Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Seuil. 1986. p. 144.

238 Idem, p. 148.

239 *À la Recherche du Temps Perdu, Le Temps Retrouvé*, La Pléiade, p. 615.

240 Idem p.176 ; ce que l'écrivain fait dire à son personnage sans nom qui est le narrateur : « *Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre* ». Le narrateur parle quelques lignes plus loin de la douleur de ne pas en être et que seul le rêve éveillé le tient à l'écart « *de son manque de talent* ».

Proust est hors la réalité, au-delà de ce qu'une explication exprime. La vérité de l'œuvre n'échappe pas au sujet.

En créant, la chose fait advenir le sujet au-delà de lui-même, avec la création c'est « l'autre chose », quelque chose au-delà de la mort. Je cite : « *Je remarquais qu'il y aurait là, dans l'œuvre d'art que je sentais prête déjà, sans y être consciemment résolu, à entreprendre, de grandes difficultés. Car je devrais en exécuter les parties successives dans une matière en quelque sorte différente, et qui serait bien différente de celle qui conviendrait aux souvenirs* »²⁴¹. C'est une intuition que l'artiste a en créant. L'artiste ne crée pas pour réaliser un objet qui a pour vocation d'être un objet d'échange, un moyen d'être reconnu. L'œuvre n'est pas en place d'une volonté d'un échange marchand, de notoriété. La création est autre chose, c'est l'autre chose qui vient en place de l'objet, qui est là pour faire écran à l'horreur de la castration, d'une séparation qui ne peut pas advenir. Ce que Marcel Proust dit être : « *la loi inévitable (...) Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps (...) On comprend que le mot mort n'a pas de sens pour lui, situé hors du temps ; que pourrait-il craindre de l'avenir ?* »²⁴².

Cette citation nous permet de soutenir que dans l'affect normal, mélancolie et création relève du deuil comme lorsqu' « *une personne réagit à la perte d'un être ou d'une abstraction mise à sa place* »²⁴³. Pour J. Lacan, il n'y a pas de relation d'objet sans deuil. Le modèle de l'objet est ce qui aura radicalement manqué et le Fort/Da freudien en est le creuset et ce qui préside aux identifications du moi. En 1925, Ferenczi²⁴⁴ parle de cet objet perdu introjecté, comme reste des pratiques cannibales. L'objet est incorporé dans le moi.

Du fait de parler, le sujet est endeuillé de la chose, de « *cette part soustraite qu'il est en tant que sujet de l'inconscient* ». La perte est ce qui constitue l'être parlant. Le

241Idem, p. 449.

242Ibid, p. 451

243FREUD Sigmund. *Deuil et mélancolie (1917)* PUF. Paris. 1988. p. 146

244Sándor Ferenczi (1873 – 1933) est l'un des premiers psychanalystes. Ami de Lou Andreas-Salomé et de Sigmund Freud, Ferenczi fut le psychanalyste de Mélanie Klein et de Michael Balint.

signifiant du manque dans l'Autre divise le sujet et le fantasme (il soutient le rapport du sujet à ce qu'il n'a pas) tente de combler et confronte le sujet au désir de l'Autre.

Du temps où Proust est plongé dans la guerre, il existe peu de commentaires, lettres et documents d'époque. L'identification du deuil de la société de ses parents serait comme la matrice de la relation d'objet et de l'accès à une position subjective. Cette remarque nous impose de reprendre les premiers deuils de 1889-1890, les premières séparations.

Nous notons une séparation de ses grands-parents qui sont d'un côté (à Illiers) catholiques pratiquants et de l'autre (à Paris) la famille maternelle juive est non pratiquante et restera attachée, sans rien en dire, aux grandes traditions issues de son histoire. Comme les traces d'une histoire perdue : « *il n'y a plus personne, pas même moi, puisque je ne puis me lever, qui aille visiter, le long de la rue du Repos, le petit cimetière juif où mon grand-père, suivant le rite qu'il n'avait jamais compris, allait tous les ans poser un caillou sur la tombe de ses parents* ». Par décret du 15 juin 1809, le préfet de la Seine mit à la disposition de la communauté juive de Paris une parcelle du cimetière Nord de Paris, dit du Père Lachaise, où les juifs furent autorisés à avoir une sépulture. La petite pierre est celle du souvenir de la destruction du temple de Jérusalem. Ces deux côtés grands-parentaux que tout sépare, que tout divise, seront encore accentués avec l'affaire Dreyfus.

Marcel sera aux côtés de sa mère ; ce qui était en jeu était avant tout la question politique qu'il défendait au travers de la « pensée Saint Simonienne ». Il sera le premier à recueillir, en 1898, la signature d'Anatole France pour la pétition en faveur d'Émile Zola. Son engagement, comme le montre une lettre de l'été 1898²⁴⁵, n'est pas lié à la question juive, mais force est de constater qu'il rejoindra les idées de sa mère, elle-même en faveur de Dreyfus. Marcel vivra pour la première fois de sa vie une période d'opposition à son père qui, lui, était du côté des patriotes républicains. Adrien était un

245KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome II (1896-1901)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993., p. 244. Dans cette lettre Marcel oppose l'idée de ce qui fait de l'événement mondain des préséances à ceux : « *dont [vos] journaux réactionnaires vous apportent chaque jour la venimeuse déformation (...) Vous reconnaissez là les sophismes idéologiques du dreyfusard incoercible et verbeux (...)* ».

fonctionnaire de la République, ami de Félix Faure et appartenait à cette partie conservatrice. La pétition à laquelle s'associèrent Marcel et Robert eut pour effet qu'Adrien n'adressa plus la parole à ses fils pendant huit jours.

L'année 1889 est celle de l'engagement volontaire pour le service militaire. Marcel s'équipe à ses frais, ce qui, ajouté à son niveau d'instruction, lui permet de se soustraire aux deux années supplémentaires qui viennent d'être décidées par la loi du 18 juillet. Cette loi établit un service d'une durée de trois ans. Il quitte Paris pour Orléans, le 15 novembre. Il ne vivra pas l'encasernement, il sera logé en ville sur la demande de son capitaine, ses crises d'asthme gênant ses camarades : « *depuis mon service militaire où mon capitaine me faisait demander si je ne pourrai pas coucher en ville parce que mes crises d'asthme gênaient mes camarades* »²⁴⁶. Il est étonnant qu'à ce moment le prétexte de l'asthme ne fut pas mis en avant afin que Marcel soit exempté (ce qui fut le cas lors de la déclaration de guerre le 2 août 1914)²⁴⁷.

1889 est aussi l'année de la mort de Virginie Torcheux, mère d'Adrien Proust. Elle décède le 19 mars. De sa grand-mère paternelle, nous savons peu de choses. Elle sera enterrée religieusement à Illiers puis, six mois plus tard, c'est la mort d'Adèle Weil qui survient après une brève maladie. Elle tombe malade le 14 décembre et décède le 3 janvier 1890, veille de Sabbat ; elle sera enterrée le lundi religieusement, dans le caveau familial des Weil, dans le carré israélite du Père-Lachaise.

En six mois à peine, la famille des deux côtés est confrontée à des deuils successifs, mais c'est principalement la mort d'Adèle [côté maternel] qui touche le jeune homme. Cette année est aussi celle du seul vrai départ de Marcel pour le service militaire. Ce sera sa seule expérience de vie ailleurs que chez ses parents.

246KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome XVIII (1919)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. p. 412.

247KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome XIII (1914)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. p. 306. Lettre à Madame Catusse dont le fils vient d'être blessé au front. Il lui demande après lui avoir décrit ses maux : « *je tenais à ce que vous sachiez l'impossibilité matérielle où j'avais été d'écrire de par cette souffrance que je bénis, d'ailleurs, car je suis un peu moins humilié de ne pas courir les dangers des autres, en étant pas heureux non plus d'intervenir, car dit-il : « je crains beaucoup d'être « contre réformé » (...) Si j'avais su que vous étiez amie du Directeur du Service de Santé de Montluçon (...) Je serais venu, si vous aviez pu me recommander* ».

Le deuil d'Adèle et le départ de Marcel semblent renforcer les liens très particuliers qui unissent la mère et le fils. Proust dira par la suite que le temps de son service fut un moment heureux²⁴⁸, pourtant certains courriers semblent en dire autre chose. Comme la lettre du 14 décembre 1889 de Jeanne à son fils militaire : « *J'ai pensé à un procédé pour t'abrèger le temps. Prends onze tablettes de chocolat que tu aimes beaucoup, dis-toi que tu ne veux en manger une que le dernier jour de chaque mois tu seras étonné de les voir filer et l'exil avec (...) [elle termine sa lettre] Au revoir mon cher petit. Porte-toi bien et sois vainqueur d'un combat dont ton bonheur et le nôtre sera le prix* »²⁴⁹.

Marcel est donc absent au moment de la mort d'Adèle, Jeanne accompagne sa mère dans l'abnégation d'elle-même. Nous savons qu'après la mort d'Adèle, Jeanne Proust se mit à lui ressembler étrangement. C'est dans des cahiers que Jeanne confiera la peine profonde qui est la sienne et où son fils prélèvera les termes qui lui serviront de modèles dans la rédaction de l'agonie de la grand-mère du narrateur dans la RTP²⁵⁰.

Le temps du service est aussi un temps où Marcel rédige peu, si ce n'est toujours sa correspondance avec sa mère. Au cours des semaines qui suivent la mort d'Adèle, il offre à sa mère de lire « le roman d'un enfant » de Loti. La lecture semble apaiser la douleur de sa mère, comme elle le lui écrit le 23 avril 1890, en citant l'auteur lui-même : « *Et je voudrais, pour la première apparition de cette figure bénie la saluer avec des mots à part, si c'était possible (...) tu m'as fait du bien mon chéri* »²⁵¹. La mère écrit à son fils, recopie des mots qui lui semblent avoir été faits pour elle, un intertexte de celui de Loti. Pour Jeanne, ce deuil ne se résume pas à la perte de cet être, il est aussi une abstraction, un impossible à traduire en mots : « *des mots à part, si c'était possible* ». C'est-à-dire autre chose que la perte de l'être.

248 KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome I (1880 - 1895)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. p. 159, Lettre à son père : « *Je ne suis pas mal portant du tout (à part l'estomac) et n'ai même pas cette mélancolie générale dont cette année l'absence est sinon la cause -tout au moins le prétexte par conséquent l'excuse* ».

249 Ibid. p.135.

250 KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome II (1896-1901)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. pp. 614, 615, 619, 639, 640.

251 Ibid, p.136.

Le livre de Pierre Loti et la correspondance de Madame de Sévigné, que lui donne à lire son fils, sont des mots qui comblent l'absence. La beauté du mot qui parle de l'autre est, pour Jeanne Proust, la trace qui maintient la présence de sa mère au-delà de la mort. Elle adresse ses pensées à son fils dans son volumineux courrier et lui dit tout le bien que lui procure la lecture qui parle de cet amour de la mère. Cette mère était une femme érudite et aussi une mélomane. Le livre serait un trait d'elle qui la garde présente. L'écrivain construira dans l'œuvre une phrase qui la résume toute entière. C'est celle de « Vinteuil », thème musical duquel on ne sait rien si ce n'est qu'il est associé à de nombreux compositeurs qui l'inspirèrent : le quatuor de Debussy, la sonate pour violon de Saint-Saëns, l'enchantement du Vendredi Saint de Parsifal (Wagner), la sonate pour violon et piano de Franck, le prélude de Lohengrin et un morceau pour piano de Fauré.

La phrase musicale privilégie ce qui se répète, une répétition imaginaire pour donner de la consistance à l'absence. Nous sommes obligés de souligner cette même répétition au moment de la mort de Jeanne Proust, quinze ans après ; c'est aussi une crise d'urémie qui fut à l'origine du décès de sa mère. Il règne, comme lors de la mort d'Adèle, un climat de confidentialité, comme un semblant de croire que la mort peut passer inaperçue. Elle cherche encore à dissimuler son état à son fils ²⁵².

Jeanne meurt²⁵³ du même mal que sa mère et, bien que laïque, comme Adèle, elle sera enterrée selon le rite de la religion juive, à laquelle elle n'avait jamais renoncé. Dans un ultime lien avec son histoire, Jeanne, au moment de sa mort, dira quelques mots allemands en guise de testament : « *Vergiss mein nicht* »²⁵⁴. Le mot adressé au fils est rédigé dans la langue maternelle des origines. « *Je crains que par caractère il ne s'arrête au Gebäude*²⁵⁵ » : cette phrase que Jeanne inscrivit dans la lettre qui annonçait à son fils Marcel la maladie de sa grand-mère, Philip Kolb (qui a travaillé sur la

252KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome XI (1912)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. p. 204.

253Alors qu'elle se trouve en cure à Evian avec Marcel le 6 septembre 1905.

254Vergiss mein nicht : « ne m'oublie pas ».

255Le mot Gebäude, qui signifie en allemand bâtiment principal, est écrit en caractères gothiques dans le texte.

correspondance), nous la signale en écriture gothique. Avec des mots qui appartiennent à l'histoire d'Adèle, l'absence de la séparation insupportable mère/fille semble être atténuée. Elle tente de la rendre supportable pour Jeanne et Marcel, avec le don du livre. L'écriture des mots est là pour parer au vide de l'absence, éviter la séparation.

Mais déjà en 1893, avant la mort d'Adèle, Marcel prenait comme thème d'écriture l'angoisse de l'absence et de ce qui pourrait venir la combler en la cristallisant dans la narration de l'impossible rencontre avec l'objet aimé. Il souligne, alors qu'il n'est « encore » qu'un apprenti intellectuel de talent, des mots où l'amour n'est que du côté d'une illusion. Il est pris dans le regard posé sur un autre et voué à l'échec, à la déception qui assèche le désir²⁵⁶. Ce qui frappe dans ce que nous savons de ces moments-là c'est qu'elle refuse les soins et examens, comme elle cherche à cacher son état de santé à son fils. C'est à son second fils, Robert, qu'il reviendra le soin de la ramener malgré elle à Paris, pendant qu'elle assigne à Marcel de rester à l'hôtel du Splendide.

Comme nous l'avons relevé dans le bref rappel de la question du deuil, J. Lacan utilise l'identification [du deuil] comme la matrice de la relation d'objet et de l'accès à une position subjective. Cette position subjective est du côté d'un refus, comme ce que dit Freud du névrosé (celui qui ne renonce jamais) ou comme dans la mélancolie où le sujet ne renonce pas et jouit sans crainte de la mort. Du mot à la lettre, la construction de l'impossible séparation se fait de la mère à la fille au travers des lambeaux de leur langue d'origine « *Vergiss mein nicht* », à laquelle le fils tente de répondre en adressant à la mère les phrases d'un autre pour dire ce qui ne sait pas se parler où seulement à la seule condition d'être dans la position d'être répété dans le mot d'un autre.

256PROUST Marcel. *L'indifférent*, NRF. Gallimard. 1978. p. 41: « (...) - *Mais je vais être toute seule, dit Madeleine d'un ton pressant; puis tout à coup, voulant presque inconsciemment appliquer les maximes (...) : « Si je ne t'aime pas, tu m'aimes? (...) Si vous êtes attendu, (...) Adieu, Monsieur ».* Dans cette nouvelle, Madeleine se voit refuser par Lepré son offre de séduction. Elle apprend par Madame Lawrence, que Lepré va partir pour un très long voyage. Proust déplie alors ce qui sera un thème récurrent dans sa recherche, à traduire ce sentiment d'abandon qui le confronte à l'impossible de trouver un mot juste qui le représente. C'est déjà à cette époque, le thème de la suffocation, avec lequel il tente naïvement (il a 23 ans) d'en dire quelque chose. Ainsi, dans ce texte nous pouvons lire : « *Un enfant qui depuis sa naissance respire sans y avoir pris garde ne sait pas combien l'air qui gonfle doucement sa poitrine qu'il ne le remarque même pas, est essentiel à sa vie. Vient-il pendant un accès de fièvre, dans une convulsion, à étouffer ? Dans l'effort désespéré de son être, c'est presque pour sa vie, qu'il lutte, c'est pour sa tranquillité perdue qu'il ne retrouvera qu'avec l'air duquel il ne la savait pas inséparable* ».

Bien après la mort de sa propre mère, Marcel semble rester aux prises avec le douloureux spectacle de celle-ci, qui, après la mort de sa grand-mère, lui a semblé devenir un fantôme. Ce fantôme qui n'a pas sa place dans une sépulture et, comme Hamlet, donne aux morts la parole qui tyrannise la place des vivants.

Six ans après la mort de sa grand-mère, il écrira et publiera *Les Plaisirs et les Jours*, textes orientés par la question de la mort. La faute qui peut mortellement atteindre l'objet cause de désir. Telle la lecture de cet extrait de *La confession d'une Jeune Fille* : « Alors tandis que le plaisir me tenait de plus en plus, je sentais s'éveiller, au fond de mon cœur, une tristesse et une désolation infinies ; il me semblait que je faisais pleurer l'âme de ma mère, l'âme de mon ange gardien, l'âme de Dieu »²⁵⁷. Rappelons que, dans ce texte, le renoncement à l'amour d'une jeune fille pour un homme (lubrique) est l'enjeu de ce qui permettra à la mère de ne pas mourir.

Dans l'ouvrage, Marcel cherchera à recouvrir le sordide par l'esthétique, mettant l'illusion dans cette construction. Dans ces textes considérés comme des textes de jeunesse, Marcel cherche déjà à donner une image trompeuse de ce qu'il décrit. Images qui, dans les textes, peuvent être vues de plusieurs manières. Qu'est-ce qui est vrai et qu'est-ce qui est illusion ? Dans *Les Plaisirs et les Jours*, quand le regard de la mère est reflété dans le miroir, l'horreur n'est pas tant ce que la mère voit dans l'image que reflète le miroir que la jouissance qui perce dans les yeux de sa fille. L'écriture de Marcel à ce moment illustre que nos sens peuvent tromper nos perceptions. Pour publier cet ouvrage, il ira chercher sa légitimité auprès d'artistes qu'il associera à la publication. Madeleine Lemaire et Reynaldo Hahn représentent les artistes de cette fin époque, au romantisme maniéré et où la morale bourgeoise brille des feux de la fausse bonne vertu. Ils reflètent ce XIXe siècle qui, avec la question de la science, pose la question de Dieu et construit la société laïque posant la question du Père. L'art des artistes reconnus comme Hahn met comme un voile sur le réel insupportable que fait surgir le vacillement

257 PROUST Marcel. *Les Plaisirs et les Jours*, Calmann-Lévy, 1896. p.151.

de la religion dans la société. Le thème est l'amour bourgeois, fable tristement hilarante de l'amour. Dans l'état amoureux, le moi est écrasé par l'objet²⁵⁸.

Ces artistes associés seront au service de ce que l'écrivain refuse de voir, ce qui ressort au-delà de son texte et que traduit peut-être la dédicace d'Anatole France : « *d'un trait le poète a pénétré la pensée secrète, le désir inavoué* »²⁵⁹. L'esthétique de la peinture et de la musique dont Proust s'entourera au moment de la publication rappelle les traits « artistiques » qui entoureront son enfance, qu'ils soient maternelles ou grands maternelles. La mise en scène de l'écriture donne au roman une forme de « bon ton ». Dans son enfance, lorsque sa mère ou sa grand-mère lui racontaient des histoires, elles renonçaient à dire ce que le mot disait de l'amour.

Lorsque Marcel Proust fera référence au décès de son père et surtout de sa mère, ce moment sera synonyme « *du commencement* » de la rédaction d' *À La Recherche du temps Perdu*, datée de 1905. En réalité, en 1893, avec les tentatives avortées d'écrire, Marcel décrit les séparations qui préfigurent les deuils. Le deuil est associé aux changements de lieux, aux départs, aux changements de saisons, aux transformations des coupes de cheveux ou des vêtements, sur lesquels une correspondance nous renseigne, comme une séparation, un renoncement, une transformation impossible à accomplir.

Le début de la rédaction des cahiers est un moyen de maintenir en vie ce qui vient de disparaître. Notre hypothèse est que ce livre n'est pas au cœur de ce qu'il écrit ; ce qu'il écrit est décevant et chaque mot doit être étiré à l'infini pour éviter qu'il se perde dans une explication qui en serait la fin. Marcel trouve dans les tragédies grecques ce qui lui permet de soutenir le sentiment impossible de cette peur de « perdre » ce qui ne pourra jamais être retrouvé. Il cherche ce qui pourrait exprimer ce sentiment étrange de pouvoir agir. Ce sont des personnages livresques qui tenteront d'en montrer quelque chose comme au premier temps, ceux de la rédaction de *Jean Santeuil*.

258Freud, *Métopsyhologie*, Op. Cit. p.160.

259Op. Cit. Note 257. p. 8.

Avec la mort de sa mère et la culpabilité de l'avoir obligée à vivre avec la difficulté de sa santé déficiente, Marcel montre toute la dette envahissante qui l'amène à se décider à rentrer en maison de santé comme il s'y était engagé auprès de sa mère. Puis vient le temps du repli, de la fuite. Après l'enterrement, c'est à Versailles qu'il ira s'enfermer dans une chambre d'hôtel car le lieu de l'appartement lui est insupportable. Dans cette chambre close, il se coupe du monde, sans rien faire, seul avec le chagrin sur lequel il ne peut rien dire ni écrire. Puis un temps d'euphorie semble suivre. Il écrit, parle, ne laisse pas de moments inoccupés. Il met à exécution la promesse faite à sa mère de se faire soigner. Il quittera le boulevard Haussmann, les lieux partagés avec sa mère, sous le prétexte que l'appartement est trop vaste. Il entreprendra de déménager et réfléchira alors à ce sur quoi il ne peut se résoudre à mettre un nom : « son livre ». Comme sa mère, il reprendra le moyen des cahiers, qui s'organiseront autour de la découverte qu'il fera de ces mots réunis en de très longues phrases qui s'envolent de l'une à l'autre, reprenant enfin l'explication tant attendue par le lecteur bien des lignes après son commencement. L'attente sans cesse décevante commence, car sans cesse le sens se dérobe à nos yeux et oblige le lecteur à recommencer la lecture dans une répétition qui passe et repasse toujours par le trou où le lecteur avait un instant pressenti la présence de la chose recherchée. Les conversations imaginaires *Contre Sainte Beuve* entre le fils et la mère serviront à maintenir la présence de « Maman ». Elle n'est pas morte.

Autour de l'année 1906, Marcel note une amélioration à la fois physique et morale. Si c'est le temps des voyages et des mondanités, ce n'est pas encore le temps de l'écriture, mais celui d'un dépôt d'impressions sur les carnets. Marcel songe peut-être que ce matériel servira au livre. Nous cernons dans ce temps de deuil, les deux temps de l'écriture : le temps d'avant l'œuvre, où l'écriture devient un artifice pour maintenir la présence dans la dénégation de la mort, puis de ce temps-là surgira un autre temps qui échappe à la maîtrise intellectuelle et que fait apparaître la souffrance des absences et des morts (temps que nous situons pendant le premier conflit mondial). Proust est seul, le monde des salons est dans les tranchées. C'est, avec le principe de réalité, le temps où certains signifiants du désir du sujet marquent un tournant dans ce que devient l'écriture,

qui n'est plus un besoin, mais s'impose comme quelque chose devant lequel il ne peut plus reculer.

1-4-1-3 Le renoncement au monde et l'ascèse du sujet à partir de 1907

Son renoncement au monde à partir de 1907, ce que nous pointons comme l'ascèse du créateur « *de n'être rien* », sera le moment où il tentera paradoxalement d'éradiquer les souvenirs vivants de ses parents en déménageant. En effet, après la mort de ses parents et plus particulièrement après la mort de sa mère en 1905, nous avons noté d'abord une période en maison de santé pour tenter de guérir et répondre à un moi idéal ; la promesse faite à sa mère. Puis il renoncera à ce projet d'être « comme » les autres et choisira un autre lieu de vie, il déménage et organise sa retraite. La maladie servira cette ascèse. Il y aura, à partir de cette époque, le début d'un renoncement aux mondanités. Ce retrait ira en s'accroissant jusqu'en 1914. Il n'aura plus alors de cesse de consacrer ce qui lui reste à vivre à tenter d'écrire le maximum pour arriver à « conclure » son œuvre.

L'ascèse est peut-être ce qui lui permettra de faire avec cette culpabilité envahissante qui confronte son moi idéal à l'œil possessif de sa mère. Dans *Jean Santeuil*, l'auteur prend à témoin le lecteur, il est alors dans un temps où il construit de l'explication, il cherche ce qu'il y a de « voyeurisme » dans ce qu'il décrit de la fonction de l'écrivain à la façon d'un « escamoteur » : *« je t'ai parlé tout à l'heure sans te les nommer, car probablement tu ne les as pas connus comme moi, lecteur, (mais heureusement pour le romancier, il y a moins de goût et de caractère que d'homme, ou plutôt le plus singulier participe suffisamment aux goûts et aux caractères d'un grand nombre d'hommes qu'en te parlant de mes amis j'ai quelque chance de t'étonner par la connaissance approfondie des tiens, que je n'ai pourtant jamais vus, si, comme le spectateur naïf, tu ne vois pas que l'escamoteur n'a pas besoin d'avoir par miracle vu ta carte pour te dire quelle elle est, car le jeu où tu as cru choisir toutes les cartes était pareil) en différaient autant en vérité que les rois modernes diffèrent des rois antiques*

(...) ». ²⁶⁰. Dans cette écriture, l'auteur se parle en tant que « tu », nous pouvons voir la manifestation d'un surmoi féroce.

Marcel, l'écrivain d'avant 1905, écrit en se mettant en scène. Il est dans l'imaginaire, la poésie. Le poème en prose est alors l'écriture d'un symptôme, ce quelque chose qui cherche à cerner, border le réel. Il y a du morcellement pour produire du sens et le rabattre dans la forme la plus inhibante de l'écriture : des pages fleuves qui parlent pour ne rien dire, dans une répétition qui fait reculer le désir et forclure ²⁶¹ la création du sujet.

De quelle façon, lorsque nous reprenons ce bref rappel de l'écriture interrompue *Jean Santeuil*, puis de la traduction qui opère avec le transfert à Ruskin, pouvons-nous envisager un changement de position dans l'écriture, entre cet écrivain de l'imaginaire qui met en scène un moi à qui il s'adresse en miroir et l'écrivain d' *À La Recherche* après 1905, qui fait parler le narrateur à la première personne, sans y être ?

Un Je multiple, car il deviendra à certains moments un personnage, un Je qui n'est pas « moi », qui subjective, transcende la relation à l'Autre car il ne cherche plus à savoir. Il a entrevu l'horreur du réel. Il écrit pour ne rien dire. L'écriture avec laquelle le sujet énonce qu'il reste confronté à un impossible de savoir. Ce qui a chu est l'objet « cause de désir », ce n'est pas la « chose perdue ». Les premiers temps de l'œuvre (à partir de 1907) cherchent dans l'imaginaire à colmater la perte, le trou mythique. C'est avec l'idéal qu'il s'agit maintenant de comprendre que la vérité ainsi émise est prise et suspendue entre les deux registres, celui de l'Autre et celui du petit « a ».

Mais à partir de 1905, Marcel va, conjointement à ce que nous venons de dire, entrer dans une vie d'ascète. Ce moment annonce, dès cette date et bien que l'œuvre ne soit encore qu'à l'état débauche, le temps de conclure qui est l'œuvre. La lecture d'*Albertine Disparue* révèle le livre « à venir » qui, pour nous, est en substance dans les pages du *Temps Retrouvé*. Dans cette ascèse, après la mort de sa mère, il y a un

²⁶⁰PROUST Marcel. *Jean Santeuil*. Gallimard, coll. « Quarto », 2001. p.128.

²⁶¹MALEVAL J-C. *La Forclusion du Nom-du-Père. Le concept et sa clinique*. Seuil. Coll. Champ Freud. Paris. 2000.

renoncement. Il s'offre en témoin de ce qui est perdu. Il prend d'abord la place de l'objet déchet que donne à voir la position mélancolique et qui concerne le sujet (psychotique ou non). L'écriture est en place de ce qui permet de subvertir l'ordre établi. Un moyen de battre en brèche les valeurs éducatives de ses parents ; comme lorsqu'il se fait la plume de la question du sadisme ou celle de l'introversion, de l'amour, du vulgaire, ou du sordide Charlus et Jupien au bordel dans *La Prisonnière*. C'est seulement en attrapant dans le champ du langage un signifiant hors sens, que la lecture des extraits peut se faire. Selon nous, il y a là quelque chose de la mélancolie qui est liée à une expérience subjective, mais qui n'entre pas dans la parole. L'objet déchet qui caractérise la mélancolie, se donne à lire dans l'écriture « poubellisante »²⁶² de la rédaction. C'est le cas dans la scène de Montjouvain dans le chapitre I *Du Côté de Chez Swann*. Cette écriture-là se paie dans l'ascèse qui montre « un laisser tomber » non pas à la façon de Schreber, mais comme dans la « Jeune Homosexuelle » de Freud²⁶³. L'ascèse est un passage à l'acte, comme dans cet article d'un cas clinique de Freud, où il décrit le père de la Jeune Homosexuelle, détournant son regard, ne regardant pas [sa fille] aux côtés avec [sa] dame. Dans cette position, le père fait advenir la seule chose possible pour la jeune fille : « disparaître en sautant par-dessus le pont », se faire disparaître. L'ascèse est la soustraction au regard. Madame Proust, morte, ne veille plus. C'est dans l'expérience subjectivée, entre la mort physique et la mort exposée par les signifiants de l'Autre, que

262Proust M. *Du Côté de chez Swann*, chapitre I : « C'est peut-être cette impression ressentie auprès de Montjouvain, quelques années plus tard, impression restée obscure alors, qu'est sortie bien après, l'idée que je me suis fait du sadisme. (...) Il faisait presque nuit quand je m'éveillai, je voulus me lever, mais je vis Mlle Vinteuil (...) qui probablement venait de rentrer en face de moi à quelques centimètres de moi, dans cette chambre où son père avait reçu le mien et dont elle avait fait son petit salon à elle » (...) Elle était en grand deuil, car son père était mort. (...) puis pp.157 - 158 « au fond du salon de Mlle de Vinteuil, sur la cheminée était posé un petit portrait de son père que vivement elle alla chercher au moment où retentit le roulement d'une voiture qui venait sur la route (...) Bientôt son amie entre. (...) Bientôt [Mlle de Vinteuil] se leva, feignit de vouloir fermer les volets et de ne pas y réussir. « Laisse donc tout ouvert, j'ai chaud, dit son amie.-Mais c'est assommant, on nous verra », répondit Mlle de Vinteuil. (...) Quand je dis nous voir, je veux dire nous voir lire, (...). Par une générosité instinctive et une politesse involontaire elle taisait les mots prémédités qu'elle avait jugés indispensables à la pleine réalisation de son désir. Et à tous moments au fond d'elle-même une vierge timide et suppliante implorait et faisait reculer un soudard fruste et vainqueur. « Quand même qu'on nous verrait ce n'en est que meilleur ». (...) pp.159 - 161 « Oh! Ce portrait de mon père qui nous regarde, je ne sais pas qui a pu le mettre là (...). Mais elle ne put résister à l'attrait du plaisir qu'elle éprouvait à être traitée avec douceur par une personne si implacable envers un mort sans défense (...) « Sais-tu ce que j'ai envie de lui faire à cette vieille horreur ? » (...) Et elle murmura à l'oreille de Mlle de Vinteuil quelque chose que je ne pus entendre. « Oh! Tu n'oserais pas.-Je n'oserais pas cracher dessus ? Sur ça » dit l'amie avec une brutalité voulue. (...) il n'y a guère que le sadisme qui donne un fondement dans la vie à l'esthétique du mélodrame ».

263FREUD Sigmund. *Sur la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine* (1920) in *Névrose, psychose et perversion*. PUF. 1999.

surgira le petit « a », le temps de l'écriture de *À La Recherche* jusqu'à *Albertine Disparue*.

Au moment de la confrontation à la mort de sa mère, rien (dans ce temps là) ne semble plus témoigner de la présence du sujet, d'un signifiant auprès d'un autre signifiant. Ni présence sociale, ni écriture, rien d'autre qu'une tentative de guérir d'un mal sans lequel il n'est rien. Mais avant déjà, dans le temps de la littérature des années 1880/1892, c'est avec les écrivains, la littérature qui sont pour le sujet les noms du père, qu'il maintient son désir, qu'il juggle l'hémorragie du désir. Après la mort de sa mère, il abandonne la lecture et l'écriture, les noms du père pour le sujet, qui sont forclos et l'amènent à sombrer dans un deuil impossible, un deuil mélancolique. Ce qui s'imposera alors pour border cette défaillance de ce qui était en place d'un des noms du père ce sera la lecture et l'écriture avec lesquelles s'opère le choix de l'ascèse contre l'idée de guérir, à laquelle il renonce en quittant la maison de santé. Le choix s'impose à la vie du côté de la maladie, de la destruction du corps. L'ascèse dans sa chambre va lui donner une limite, le border, car la mort entre 1903 et 1905 semble l'avoir confronté de façon paradoxale à l'infini, il est pris dans une indétermination comme si, pouvons nous dire, il n'avait pas reçu la détermination phallique.

1-4-1-4 L'écriture, un symptôme

L'écriture en place de petits autres (s1, s11, s111, s1111.....). Le sujet surgit dans ce battement signifiant, dans ce défilé où se creuse, sur le papier, les traces des mots (comme sur les pierres recouvertes de hiéroglyphes), les vestiges d'une société qui a été et dont le découvreur ne peut rien dire hormis le fait qu'il les observe. Il nous dit néanmoins qu'un sujet les y a inscrits. Une œuvre reste étrangère et sa classification dans les valeurs du beau reste celle que la société lui attribue. Elle est aussi la marque de la « dénégation » freudienne, texte majeur dans la découverte de l'inconscient : « *ne pas être celui qui...* ». Car croire que chaque signifiant s'adresse à vous est une erreur (la preuve : on ne peut rien y comprendre). Ils ne sont définis comme signifiants que par ce que chacun des signes se rapporte à chacun des autres un par un.

C'est de ça que naît le sujet : « *le sujet naît en tant qu'au champ de l'Autre surgit le signifiant* »²⁶⁴, nous rappelant qu'avec ce surgissement du signifiant, celui qui n'était que sujet à venir se fige en signifiant au champ de l'Autre et de la question du désir, d'un désir qui le divise et qui pose question : « *Que me veut-il ?* » cet Autre que le sujet attrape dans ce surgissement du « signifiant livre ».

Avec l'énoncé : « *ferme ton livre (...) il fallait arrêter net et ramener de loin sa voix qui, en dedans des lèvres, répétait sans bruit, en courant tous les mots que les yeux avaient lus ; il fallait l'arrêter, la faire sortir, et, pour dire convenablement : « non merci » lui donner une apparence de vie ordinaire, une intonation de réponse, qu'elle avait perdue* »²⁶⁵. Le signifiant livre est un « moins phi » qui opère un court-circuit dans l'inconscient et barre le désir de l'Autre. L'impossible est dans ce livre que la grand-mère offre au narrateur du début de l'œuvre, qui ne sera Marcel qu'à certains passages d'*Albertine Prisonnière*. Un narrateur qui déplie un moi qui n'est pas un Je. Ce livre barre le désir dévastateur de cet Autre et vient essayer de faire symptôme.

Ce point nous amène à reprendre deux thèses qui s'opposent lorsque Freud aborde la question du symptôme dans les *Études sur l'hystérie*. Il s'agit de la détermination du symptôme où il distingue les motifs (causes) des mécanismes²⁶⁶. Le nom de Marcel Proust est associé à la question de la maladie ; une pathologie par laquelle il est identifié, c'est-à-dire l'asthme.

Qu'est-ce qui nous autoriserait à avancer que l'asthme est un des signifiants qui représente le sujet ?

Partons d'abord de l'asthme comme symptôme physique : en quoi peut-il nous amener à attraper un bout de ce qu'il en est du symptôme du sujet. Pour cela, nous allons d'abord choisir de revenir sur les différents temps du « symptôme » physique : celui qui a des effets sur la respiration. Notre travail sera de bien le différencier de ce qu'en psychanalyse Freud va découvrir du symptôme du sujet : ce qui échappe au regard, à la

264LACAN, séminaire XI, Op. Cit. p. 180.

265PROUST, *Contre Sainte Beuve*, (1971) *Journée de lecture, Pastiches et Mélanges* Op. Cit. p. 162.

266FREUD S., BREUER J. *Études sur l'hystérie (Studien über Hysterie)* 1895. PUF. Paris. 1956. p. 139

compréhension. Ce symptôme²⁶⁷ subit l'effet du déplacement et de la condensation que seuls certains troubles physiques dévoilent ; ils n'en sont pourtant ni le résultat, ni la conséquence : « *le symptôme représente la réalisation de deux désirs contradictoires* ».

Chez Marcel Proust, l'asthme, symptôme physique, est apparu officiellement et brutalement à l'âge de neuf ans. Il a fait irruption sur le chemin du retour d'une promenade familiale, où Marcel était en compagnie de son frère Robert, de leurs parents et d'amis de la famille. En effet, le Docteur Adrien Proust et sa femme étaient, ce jour-là, accompagnés d'un couple dont nous savons que (D), comme le nomme Robert dans un article²⁶⁸, était un confrère et grand ami de Madame et Monsieur Proust.

Aucun document ne signale une quelconque mauvaise santé de Marcel avant cet événement, comme en témoigne son frère Robert : « *c'est qu'à cette époque, au moment où nous pouvions bien avoir, lui cinq ans, moi trois ans, il n'avait pas encore été frappé dans sa santé. (...) C'est à l'âge de neuf ans (1880), en rentrant d'une longue promenade au Bois de Boulogne que nous faisons avec nos amis D²⁶⁹..., que Marcel fut pris d'une effroyable crise de suffocation qui faillit l'emporter devant mon père terrifié ; de ce jour date cette vie épouvantable au-dessus de laquelle planait constamment la menace de crises semblables* »²⁷⁰.

Ce récit montre la crise d'asthme comme l'événement qui sépare l'avant de l'après de la vie de Marcel et de sa famille : il s'agit bien, comme en témoignent les écrits de Robert Proust, de la première crise d'asthme et de ses effets « *devant les yeux horrifiés de son père* ». A partir de ce moment et sur les presque huit années qui suivront, Marcel ne fréquentera plus l'école de façon régulière et sa santé deviendra l'objet de toutes les préoccupations maternelles.

L'asthme va mettre en défaut le savoir médical de ceux mêmes qui en sont, en cette fin de siècle, les éminents représentants, que ce soit Adrien Proust ou (D) (comme

267 FREUD Sigmund. *Le sens du symptôme* in *Introduction à la psychanalyse*. Payot. 1978. p.243 - 246.

268 Robert Proust (1924) *Proust intime*, NRF.

269 TADIE Jean-Yves. *Marcel Proust I, biographie*. Gallimard. Paris. 1999. p. 74.

270 Op. Cit; note 268. p.18.

le désigne Robert Proust dans son article). Nous pointerons que derrière ce « D » est masqué le nom d'une grande personnalité médicale de ce siècle, où flamboie la toute-puissance de la science. Il s'agit du Docteur Simon Duplay²⁷¹, professeur de médecine, qui va orienter l'auscultation clinique d'une autre façon. Il mettra en avant l'intérêt de l'écoute et de la vue pour identifier le symptôme, avec l'invention du miroir concave dans l'auscultation. Simon Duplay pointe ainsi ce que cherche la science médicale, le rapport de la guérison d'une pathologie à son identification.

Les médecins du XIXe siècle vont chercher à connaître les causes des symptômes physiques pour éradiquer la maladie. C'est le temps où Jean-Martin Charcot²⁷² pense que les manifestations des femmes qu'il soigne (et dont l'histoire retiendra le nom « *les leçons du mardi* »), souffrent de maladies des nerfs. Rappelons que l'hystérie appartient à l'histoire, elle existait déjà dans les manifestations liées à l'extase, comme le donnent à lire les descriptions des possessions des procès de tribunaux ecclésiastiques de l'inquisition. Pour parler d'une pathologie nouvelle et pour la distinguer de l'hystérie (qui, au siècle précédent, voyait encore le diable dans ces manifestations, assimilant le diable à l'utérus), Charcot va alors parler de « névrose ». C'est ainsi que ces femmes feront l'objet d'une autre recherche, d'une autre approche, car pour Janet en France à cette époque, comme pour Freud avec la publication des *Études sur l'hystérie* en 1895, c'est d'une causalité psychique dont il est question.

Si Sigmund Freud abandonne sa théorie de la séduction, sa « *Neurotica* » (comme il le souligne dans la lettre à William Fliess en 1897), pour développer la question du traumatisme, il va y adjoindre la découverte de l'inconscient et de l'association libre, c'est-à-dire du « tout » dire, comme sans retenue. La liberté de la parole est un frein du sujet à nommer ce qui lui sert du nom de symptôme.

271 Simon Duplay, confrère et ami des parents de Marcel. Il a été un précurseur de l'auscultation : « *il était un des rares à avoir un spéculum et son miroir* ». Il décrit les pathologies de l'oreille. Marcel, nous dit son frère, demandait force et conseil médical aux amis de son père.

272 Jean-Martin Charcot (1825 - 1893), est un clinicien et neurologue français, professeur d'anatomie pathologique, titulaire de la chaire des maladies du système nerveux, membre de l'Académie de médecine (1873) et de l'Académie des sciences (1883). Il est le fondateur avec Guillaume Duchenne de la neurologie moderne, le précurseur de la psychopathologie et l'un des plus grands cliniciens français. Il est également connu comme chef de file de l'École de la Salpêtrière pour ses travaux sur l'hypnose et l'hystérie.

La névrose, avec cet éclairage freudien de la découverte de l'inconscient, va pointer que si c'est de trauma qu'il est question, celui-ci est d'origine infantile, qu'il a une cause sexuelle et que la névrose est une affection liée à un mécanisme de défense contre l'angoisse. Le symptôme en psychanalyse est un compromis entre cette défense du sujet et la possible réalisation de son désir ; la question du symptôme devient alors intrinsèquement liée à ce que la parole porte non dans son sens, mais dans ce qu'elle donne à entendre comme signifiant.

En 1915, Freud va entreprendre une série d'articles qui seront regroupés sous le titre *Métapsychologie*²⁷³. Il montre l'impossible interprétation entre le symptôme dans ses effets physiologiques et ses « composantes libidinales » : les pulsions sexuelles. Ces composantes échappent facilement au regard et ne sont dévoilées que par la maladie, nous dit S. Freud : « *les composantes libidinales associées aux pulsions du moi qui échappent aux regards et sont dévoilées par la maladie* ». Il convient, nous prévient-il, de distinguer les motifs (causes) des mécanismes, comme nous l'avons souligné en début de ce point. S. Freud dit que : « *le système nerveux est un appareil auquel est impartie la fonction d'écarter les excitations à chaque fois qu'elles l'atteignent, de les ramener à un niveau aussi bas que possible (...) non-excitation* »²⁷⁴. Dans notre travail ici, notre matériel s'appuie sur des témoignages qui ne sont pas directement ceux du sujet. En effet, même ceux que relate Marcel Proust sont le plus souvent rapportés au travers d'une histoire qui lui aura été racontée sur des événements le concernant. Ce qui a pour effet dans ce travail, de nous faire avancer avec une extrême prudence sur l'anamnèse des causes. Il était donc important de distinguer le symptôme physique et symptôme analytique, que l'écriture imaginaire tente vainement de nouer.

Nous avons rapporté le témoignage de son frère Robert, qui fut un témoin oculaire de cette première crise. Nous prendrons aussi appui sur des documents photographiques, ceux-ci nous renseignent sur ce qu'avait de singulier à cette époque le

273 FREUD Sigmund. *Métapsychologie*. PUF. Paris. 2010. p.15.

274Ibid, p. 15.

grand changement vestimentaire pour les garçons à l'âge où va surgir la « crise ». Nous savons qu'à cette époque, les garçons étaient vêtus de robe jusqu'à l'âge de sept ans. Ce moment était aussi l'entrée pour les garçons dans le monde d'hommes. Il était associé au temps de la coupe des cheveux : les boucles, dont l'écrivain rapportera le moment où on les « lui coupa » au souvenir de Kronos. Il en fera l'écriture d'un souvenir sous forme romancée dans *À La Recherche*²⁷⁵ : « (...) ou bien en dormant j'avais rejoint sans effort un âge à jamais révolu de ma vie primitive, retrouvé telle de mes terreurs enfantines comme celles que mon grand-oncle me tirât les cheveux et qu'avait dissipé le jour –date pour moi d'une ère nouvelle- où on les avait coupés. ». L'écrivain imagine au travers de son écriture ce qu'est, pour le narrateur, la terreur de se « les faire couper ».

Pour nous renseigner sur cette époque, nous nous attarderons sur les photos des deux enfants que sont Marcel et son frère Robert, dont celle prise en 1876²⁷⁶ qui se trouve à la bibliothèque nationale. Ce cliché nous montre Marcel en frère aîné légèrement plus grand, protégeant son jeune frère de son bras. Ils se ressemblent dans leur robe tunique. Cette photo se situe peu de temps avant un autre événement marquant pour la famille : la mort, en 1876, de Valentine Peigne-Cremieux, une petite nièce de Jeanne Proust, dont le père était le grand oncle. Valentine Cremieux, jeune femme de vingt-deux ans, meurt deux mois après son mariage.

Les événements entre 1876, 1878 et le moment de la « crise » (la première crise d'asthme) pointent donc un temps de changements dans la vie de l'enfant, d'abord la coupe des boucles, l'abandon des robes, la mort qui vient s'associer à l'idée d'un mariage²⁷⁷.

Marcel Proust a cinq ans lors de ce que nous appelons « la » crise, en opposition à ce qui deviendra « les crises » d'asthme. Nous nous devons de souligner encore une fois que l'homme avec qui marche leur père le Docteur Adrien Proust est le Docteur (D),

275 Marcel Proust (1997) *À La Recherche du Temps Perdu ; Du Côté de chez Swann*, Gallimard La Pléiade Paris p.4

276 Marcel et Robert, photo prise en 1882.

277 PRIEUR Jérôme. *Proust fantôme*. Gallimard. Paris. 2006. p.125 : « nous savons que Marcel détestait que ses amis se marient « au mariage de son frère (2 février 1903 Robert épousa la fille de la maîtresse de son père) c'est un Zombie qui fait la quête au côté de sa cousine Valentine (...) il donnait l'impression de ne pas vivre le présent ».

ce grand « D » comme le désigne Robert. On peut pourtant imaginer que l'intérêt commun de ces deux praticiens hospitaliers et leurs affinités politiques²⁷⁸, donnèrent à leur amitié une réelle intimité. Cette question du temps de l'intimité ouvre l'œuvre de Marcel Proust, avec : « *longtemps, je me suis couché de bonne heure* » que le héros d' *À la Recherche* veut interrompre en appelant sa mère pour un dernier baiser. C'est de : « *ce jour que date pour moi mon plus grand malheur* ».

Si nous savons, que c'est au cours d'une promenade que la crise se déclencha « *devant mon père terrifié* », nous ne pouvons pas ignorer non plus que c'est au bois aussi que, l'année qui a précédée « la » crise, Marcel eut un accident : le 1er mai 1879, il se fit en effet une fracture du nez alors qu'il jouait sur les « Champs-Élysées ». Notons pour conclure que le « Bois de Boulogne » fut également le lieu de ses premiers émois amoureux.

C'est là que Marcel rencontra Marie Benardaky. Les parents de Marcel, nous disent ses biographes (et plus particulièrement Jean-Yves Tadié), trouvaient l'excès d'amitié de leur fils pour cette jeune fille nuisible pour sa santé. Marcel évoquera plus tard dans sa correspondance que cette jeune fille avait été : « *l'ivresse et le désespoir de [son] enfance* ». C'est aussi au bois, entre ce lieu de sa première crise en 1880, de ses premiers amours, associés à l'interdit parental, que Marcel découvrit avec les jeux de ses jeunes camarades, la douceur et la beauté des garçons de son âge et son attrait pour ceux qui sont du même sexe que lui.

Le « bois » est le lieu de toutes les ivresses, de tous les désespoirs et de toutes les déceptions. Le corps marque ces moments entre chagrins, fracture et crise d'asthme. Dans les *Études sur L'hystérie*, en relatant le cas d'Élisabeth V.R., S. Freud dit : « *pendant longtemps je ne pus comprendre le rapport unissant cette histoire de maladie et le mal lui-même qui trouve cependant dans la série des incidents, sa cause et sa détermination* »²⁷⁹.

278 1900, en cure à Evian, les Proust sont avec les Duplay et la correspondance fait état de leurs parties de dominos et discussions politiques.

279 FREUD S., BREUER J. *Études sur l'hystérie* (Studien über Hysterie)1895. PUF. Paris. 1956. p 109.

Les événements entre 1876 et 1880 (date de la crise), nous montrent que « le bois » est le lieu des rencontres, des amours et des abandons, mais notre propos n'est pas, avec ces probables causes, d'en déduire les mécanismes, mais d'y revenir et de mettre alors les causes en perspective avec les mécanismes. D'abord écartons-nous du symptôme physique qu'est l'asthme, pour attraper ce que nous pouvons apercevoir de ce qui fait symptôme pour le sujet.

Dans *Inhibition Symptôme et Angoisse*, S. Freud nous dit que le symptôme du sujet serait le résultat d'une substitution qui n'a pas eu lieu. Il serait le résultat d'un processus de refoulement. Nous savons que la crise « d'asthme » provoque de l'effroi pour le père « *devant ses yeux horrifiés* » ; la crise le rend impuissant malgré sa science. Il est défaillant, en défaut. Cette mise en difficulté a-t-elle pour effet de ne pas rendre « le père » suffisamment consistant, dans ce temps de l'intimité qu'il partage avec l'autre, comme avec « D » lors de la promenade ? Le père, dont les yeux révèlent la terreur, ne serait pas alors un père qui fait exception comme celui qui ne dit pas « non » et cède sa place à l'Autre, « l'intime », comme ce que fait dire l'auteur au père du héros d' *À La Recherche*, qui réclame le « baiser » maternel. « *Mais, va donc avec lui, je n'ai pas besoin de toi, je ne suis pas sensible comme vous* ».

Avec la découverte de « l'effroi », d'un « *je ne peux pas* », le sujet a-t-il alors affaire à un père qui ne fait pas exception pour le sujet ? Un père qui ne serait pas « *le père jouisseur* » de la horde dont nous parle S. Freud dans *Totem et Tabou* : celui qui ne garantit pas pour le sujet l'efficacité de la loi symbolique, celle qui permet de subjectiver la question de la séparation avec l'Autre maternel²⁸⁰.

280 FREUD Sigmund. *Totem et Tabou* (1913). Payot. Paris. 2004. p. 33 : « (...) ce que nous pouvons ajouter (...) la crainte de l'inceste constitue un trait infantile et s'accorde d'une façon étonnante avec ce que nous savons de la vie des névrosés ».

1-4-1-5 L'asthme en tant que retour sur le corps

Le « Bois de Boulogne », le lieu de la crise qui est aussi celui des manifestations sur le corps, insiste dans le discours du sujet. L'écriture imaginaire de la promenade, de l'air est faite sous forme de récit dans la bouche d'un héros, ce qui donne à l'écriture un relief d'oralité : « *Il ne parlait pas, comme pour économiser l'effort de la parole* »²⁸¹.

C'est la crise qu'il eut à la hauteur de *MEZIDON* en septembre 1914, au retour d'un voyage à Cabourg en compagnie de Céleste, qui nous a amenés à traiter ce point du signifiant asthme, comme tentative d'inscrire un manque pour le sujet. C'est de ce lieu, qu'il signale comme étant celui où se déclenche « la crise » d'asthme et seulement sur le chemin du retour, que Marcel entrera définitivement dans sa vie de cloître et ordonnera, finalisera la rédaction, ce qui fera son œuvre. Une œuvre singulière dans la manière d'être du romancier pour l'écrire (il écrira couché) et aussi une écriture sans histoire ou plus exactement sans énigme à résoudre, laissant le lecteur dans l'attente de comprendre.

Rappelons qu'à cette époque, seul *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs* est rédigé. Ce roman qui, avec le prix Goncourt, allait ouvrir la reconnaissance sociale pour son auteur, engendrera enfin la place à donner au père. Adrien s'était fixé la réussite comme but de sa vie. Le discours fait entendre la sonorité d'un signifiant « *MEZIDON*, mets-y dont ». Il s'appuie d'autre part sur des conversations qu'il eut dans les dernières années de sa vie avec Céleste Albaret. *MEZIDON*, un lieu hors sens, comme cette nouvelle²⁸² que Philip Kolb repéra dans une lettre adressée par Marcel à Reynaldo Hahn, où il lui demande s'il n'a pas gardé « trace » d'une : « *nouvelle imbécile que j'avais écrite* ». Philip Kolb nous avertit de ne pas interpréter « imbécile », nous dirions de ne pas lui donner du sens gonflé par notre imaginaire. « l'imbécile » quand Marcel fait cette demande est en lien (1910) avec le travail d' *À La Recherche* et ce qui est devenu l'unique préoccupation de la vie de Marcel Proust : « *[je] dois me souvenir de certains éléments du texte ; qu'il songe à réutiliser dans son roman* »²⁸³.

281 ALBARET Céleste. *Monsieur Proust* [1973]. Robert Laffont. 2001. p. 44.

282 PROUST Marcel. *L'indifférent*, NRF. Gallimard. 1978. p. 42.

283 KOLB Philip (1974). *Préface de L'indifférent de Marcel Proust*. NRF. Gallimard. Paris. p.16

Nous le voyons, alors que nous partions du signifiant « asthme » comme celui qui est, celui qui représente le sujet, la série à laquelle nous renvoie cette anamnèse de la première crise est celle du « lieu ».

- Première crise au bois
- Au bois son père avec le Docteur (D)
- Rencontre au bois avec Marie Benardakly
- Au bois, les jeux avec les garçons, pour qui il sent une réelle attirance
- Au bois, la place de celles qui accompagnent les enfants et leurs jeux, les bonnes comme Céleste Albaret qui fut, au cours des huit dernières années, le double qui lui permettait d'écrire en veillant sur lui. « La » crise d'asthme du Bois de Boulogne marque l'avant de l'après de la maladie. Elle est comme la crise qui le tiendra reclus à partir de 1914.

Le bois serait une métonymie du signifiant asthme. Il est le lieu des fantasmes du Loup, surnom que donnait Madame Proust à son fils Marcel « mon loup ». Le désir du sujet semble pris dans ce signifiant « asthme ». A *MEZIDON*, sur le chemin du retour, Marcel sera pris d'une crise qui faillit l'emporter : « *presque mortelle* », nous dit Céleste Albaret. Ce signifiant porte, avec ce « *mets-y donc* », une connotation sexuelle, un interdit, un désir mortel avec une jouissance impossible, celle de l'amour pour le père, un père pris ailleurs, par un autre, le Docteur (D). Le signifiant asthme pour tenter d'inscrire un manque qui garantirait le sujet du désir de l'Autre maternel et lui garantit d'accéder à son désir.

TEMPS II

le temps logique de la création

2- Le temps logique de la création

2-1-1 *Un refus de vivre : le deuil mélancolique*

2-1-1-1 **L'écriture en 1908 reste encore celle d'avant le temps du deuil parental**

L'écriture, encore en 1908, est l'otage d'une pensée qui est envahie par le souvenir, les sentiments du « Je » comme pronom personnel. Le personnage de *Jean Santeuil* a pris la forme de l'auteur, un enfant pris entre l'attention d'une mère inquiète pour sa santé et un père dont la mère de l'enfant semble ne rien pouvoir dire d'autre en parlant de lui [que] : « *Était-ce une ressemblance avec Monsieur Santeuil ?* ». Cet homme, le père de Jean, est un homme à « l'amour-propre inoffensif ». L'enfant lui aussi à des traits de cette vague physionomie : « *et qui, indiscernable dans la vague physionomie de la première enfance où les traits sont si charmants que la mère elle-même ne peut pas dire à son fils* »²⁸⁴. Ces traits de l'enfance où pointe cette question adressée à la mère : « *à qui il ressemblera, s'était accentué à mesure qu'il grandissait* »²⁸⁵. Dans ce livre, Madame Santeuil donne la parole au père : « (...) *sa bouche pleine de paroles écoutées (...) qu'il lui semblait de son devoir de femme intelligente et dévouée de respecter et au besoin de défendre* »²⁸⁶.

Nous ignorons ce qui fit que Marcel Proust abandonna l'idée de ce roman plus ou moins autobiographique, mais, fidèle à sa relation à la chose écrite, il ne détruisait rien de ce qui avait été rédigé ; il était très attaché au moindre des papiers sur lesquels était inscrit quelque chose d'une idée. Ce travail d'écriture, celle d'une aventure imaginaire d'un personnage chétif, malade, décevant sera donc interrompu pour écrire les histoires des autres. En 1900, il porte son attention sur la traduction de Ruskin. Ce travail autour de la recherche d'esthétique vient arrêter le flot d'écriture qui le

284PROUST Marcel. *Jean Santeuil*. Gallimard, coll. « Quarto », 2001. p. 94

285Ibid. p. 94

286Idem p. 62

submerge : « *j'écris au galop, j'ai tant à dire* »²⁸⁷. Le flot de l'écriture d'avant la traduction était une profusion de souvenirs, dans lesquels il peine à dire ce qui du « je » lui échappe. C'est la traduction qui lui donne la possibilité d'utiliser l'écriture pour se mettre à l'extérieur du texte et devenir le témoin de ce qui se joue culturellement, mais aussi dans les faits divers les plus quotidiens.

L'écrivain de cette époque est, par bien des points, l'égal d'un copiste du Louvre, qui s'exerce avec talent et persévérance à copier les maîtres et qui ne donne rien à voir d'autre que la surface lisse de ce qui a présidé à la création de ces maîtres tristement imités, laissant un trop de sens donner l'illusion qu'il s'y loge là un point de vérité. L'écriture de ce temps-là est sans risque, ce que nous opposons à ce que Maurice Blanchot, dans *L'écriture du Désastre*, nomme la lettre. Avec l'écriture, c'est une tentative d'éviter le pire de la confrontation à l'écriture « autre », celle qui se constituerait à partir non d'une idée, mais en se soutenant d'un trait, prélevé sur l'autre, pour reconstruire l'ensemble de ce qui était déjà là dans ce qui constitue sa vie. L'histoire humaine, avec l'écriture du signe, vient dire que le destin du vivant est dans le passé enfoui et c'est ce passé qui fait le présent. L'écriture imaginaire tente d'ailleurs d'historiser un temps présent, quel que soit le type de récits. Proust lui-même ne sait rien dans ce premier roman de la destinée du personnage, il cherche à faire surgir quelque chose dans les tentatives descriptives, mais renonce. La question de l'abandon auquel le confronte la disparition de son père sera peut-être ce moment de vacillement, de surprise qui marque un autre temps de l'écriture.

Si l'écriture est encore celle d'avant le deuil de ses parents, le carnet de 1908 marque un tournant : il n'est plus question de traduire une idée, ni celle d'un personnage imaginaire qui s'historise dans la vie de l'écrivain, ni celle d'autres auteurs ou celle des protagonistes d'histoires variées. Les pages de ce carnet donnent à lire une suite d'idées, de scènes qui sont disjointes les unes des autres, comme pour tenter de regarder pour voir à la place « de ». C'est la postérité qui cherchera à faire témoigner les idées qui y sont inscrites, alors qu'il s'agit d'une suite de mots et d'idées, qui semble être déliée, en attente de ce que sera une construction, ce qu'elles deviendront au moment du temps

²⁸⁷Ibid p.11.

pour conclure²⁸⁸. Celui de l'instant enfin libre, débarrassé des statuts de l'éducation, du devoir. Peut-on dire qu'au moment du deuil, l'écriture fut un élément transcendant « grâce à quoi son rapport à l'objet peut-être soutenu à une certaine distance »²⁸⁹ ? C'est en tout cas à partir de 1908 qu'émerge un autre travail d'écriture. Avant, le travail était du côté de la culpabilité, du rendre compte de ce qui était attendu par sa mère, pour son père, qu'il [ce fils paresseux et indigne que lui se dit être pour son père] s'y mette (au travail) enfin. Alors qu'en 1908, ce désir-là passe du côté d'une angoisse de « ne pas y arriver ».

L'angoisse, signifiant du sujet et des affects imprévisibles de la langue, sans laquelle on ne se saurait pas mortel. Les mots sur le carnet montrent qu'ils précèdent l'idée du thème de ce que sera l'œuvre, mais ils sont déjà la partie et le tout de l'œuvre. L'auteur des carnets cherche à faire « ex-sister » un monde disparu, qui met à distance le désir ravageant de l'Autre, que le deuil fait réapparaître. Les pages du carnet donnent l'impression d'idées non hiérarchisées. Les carnets, qui sont à distinguer des cahiers, seront le lieu d'inscription « du dire ». Marcel Proust ne peut se séparer des carnets et cahiers, ni d'aucun morceau d'écriture. Ils semblent être un prolongement de lui-même ; comme ce que donne à voir le rapport au fétichiste. Le fétiche est, rappelons-le, un événement du corps.

Les carnets apparaissent après la mort de sa mère. Ils lui ont été offerts par Madame Strauss. En quoi ont-ils un lien avec la disparition et ce qui advient avec la mort de sa mère ? Pour Marcel, avec la disparition de sa mère, le monde est réduit à disparaître avec l'objet aimé. Les carnets sont là comme une offre d'écriture qui lui est faite et ceux-ci, comme les cahiers, ne le quitteront désormais jamais. Ils l'accompagneront dans ses malles lorsqu'il se déplace encore jusqu'en 1914. Mais 1908 reste encore un temps de la rédaction de mots pour formaliser une idée, un trait d'écriture qui creuse un espace, non pas avec une histoire du moi, mais avec ce qui surgit de l'objet pulsionnel du moi, qui est contraint d'entendre ce que renferme le bruit

288LACAN Jacques. Le séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil. Paris. 1964: « un écrit, à mon sens, est fait pour ne pas se lire. C'est que ça dit autre chose (...) Une transcription : ce qui se lit passe à travers l'écriture en y restant indemne. La fonction de l'écrit comme un mode autre du parlant dans le langage ».

289LACAN Jacques. *Des noms-du-père*. Seuil. 2005. p. 38

des klaxons, la sensation du corps sur le pavé, le bruit de la sonate de Vinteuil. Ce qu'ils donnent à voir, c'est un vide non symbolisé qui a surgi avec le temps du deuil. Le carnet serait alors dans sa place d'objet fétiche, comme l'effacement d'un trait qui ne cesse pas de s'écrire. Le trou dévoilé par le deuil avec « l'écriture sur le carnet », souligne que si l'écriture n'est pas capable d'atteindre le réel, elle touche au réel dans les couloirs du vrai, dans le tissu de la vie du quotidien, à travers l'illusion qui exprime sa réalité. La mort de Jeanne est aussi, dans l'imaginaire, le commencement d'une solitude où s'articule chaque objet pour tenter d'en constituer l'histoire dans l'après-coup²⁹⁰. Peut-être l'écriture pour retrouver ce qu'il adresse à sa mère.

La rédaction du carnet de 1908 est donc une suite de mots, de paroles d'un autre à l'Autre, que maintient une écriture incessante mettant à distance, avec l'interdit de dormir que signe l'insomnie, l'angoisse du réveil qui fait alors symptôme. Proust, lorsqu'il écrit ces suites d'idées, est un homme qui se cache dans la réclusion à l'hôtel des Réservoirs ; il souffre, il se tait. Nous savons, en suivant Lacan, que lorsque l'analyste se tait, c'est la pulsion qui apparaît. Est-ce à mettre en perspective avec ce que nous venons de dire ? Oui, car dans le deuil, dans la mort, l'autre ne fait plus entendre sa voix dans la réalité du quotidien. Marcel, entre 1905 et 1907, s'isolera du monde. Il en passe par l'écriture, qui donne les couleurs du vrai pour maintenir la présence de l'absence.

Dans ces pages, nous percevons seulement ce que sera la trace de l'écriture à venir de la RTP. Écriture d'un renoncement impossible dont les manuscrits, les paperolles, attestent le paradoxe que seule la forme de l'écriture insatisfaisante tente de cerner par le mot juste. Il s'agit de retrouver l'écriture de la lettre pour accepter enfin de la perdre. Comme le donne à lire la correspondance de Marcel Proust, la réélaboration de la phrase pour toucher au plus près l'idée essentielle qui préside à la chose, la peur de ne pas être juste, semble parer à l'angoisse. Nous en donnons pour preuve ce que nous avons noté sur le temps de publication de *La Bible d'Amiens*, dont la publication du

²⁹⁰Proust, *Du temps perdu au temps retrouvé*, 2010, Musée des lettres et des manuscrits, lettres et manuscrit provenant d'André Maurois et de Suzy Mante, Proust, Édition des Équateurs p. 2. Lettre à sa chère petite maman, samedi 31 août 1901. « (...) *ma faible oppression se passe entièrement au cours de cette conversation avec toi ma chère petite Maman, dont j'éprouvais un tendre besoin.* (...) »

manuscrit fut sans cesse différée jusqu'à la mort d'Adrien Proust. La recherche d'une écriture fidèle à la chose ressentie, vue, entraperçue, fait des tours autour des idées imaginaires de l'auteur et se traduisent sur le papier en laissant émerger ce qui sera, pour l'auteur où l'être de l'auteur, l'œuvre imparfaite dont sans cesse il imprègne sa correspondance. Ces sentiments feront dire de Marcel qu'il encensait de façon très obséquieuse d'autres auteurs qui, pour beaucoup aujourd'hui, sont oubliés et passés à la postérité de l'oubli.

2-1-1-2 Un refus de vivre : le deuil mélancolique

En 1905, avec la mort de sa mère, s'éteint le dernier de ses deux parents : « *La succession de Jeanne Proust est réglée depuis le 11 janvier 1906, jour où à la clinique Sollier²⁹¹, les deux frères ont accepté le partage devant le notaire venu spécialement rompre ainsi l'isolement du malade* »²⁹².

Après la mort de sa mère dans l'appartement familial, Marcel est confronté à l'absence des autres : mère, père, frère, toute cette famille bienveillante a déserté le lieu et le laisse dans ces pièces vides, face à une douleur qui se réveille, où s'infiltrer le souvenir de ceux qui y ont vécu. Le déménagement est à prendre dans la série des deuils que vit Marcel. En quittant les lieux de vie, il met en acte la séparation. C'est un déni du deuil des parents ; il va vivre ailleurs là où rien ne signe leurs absences. Jean-Yves Tadié dit, en citant pas à pas la correspondance de 1905, que Marcel est accablé²⁹³. Il déménagera donc de la rue de Courcelles, lieu de leur vie commune, et emménagera dans l'appartement hérité de l'oncle Weil, frère de son grand-père. Un lieu qui n'est pas habité par les souvenirs de la vie avec ses parents, mais qui en a tout de même la trace. C'est un endroit qu'a connu « sa mère ». Ce lieu est habité de sa mère et reste donc une garantie de témoigner de leur vie ensemble. Il aménagera sa chambre en gardant hors de

291TADIE Jean-Yves. *Marcel Proust I, biographie*. Gallimard. Paris. 1999. p.782 « *Début novembre après un léger mieux qui lui donnera l'impression qu'il reprend goût à la vie. Il se le reproche comme s'il allait s'habituer à son malheur. Il évoque dans une lettre du 8 ou 9 novembre 1905 adressée à Madame Strauss. Il écrit que la mort de son père est la vraie responsable du décès de sa mère : « Mais quand mon père est mort, elle a voulu -et n'a pas pu- lui survivre pour ne pas me laisser seul, pour ne pas me laisser dans l'état d'angoisse où elle savait que j'étais sans elle* ». Il fait abstraction des causes physiologiques à l'origine de la mort de Jeanne, prise de « *terribles crises d'urémie* ».

292Idem. *Été et déménagement* p.793

293KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome V (1905)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. pp.348 – 349.

sa vue le portrait de sa mère, la douleur est trop vive, il cherche à recouvrir l'absence. Le déménagement en 1907 se veut, dans son discours, comme l'ultime étape dans la disparition. Ce qui se joue dans le changement de lieu est une forme d'invention du sujet pour mettre à distance la perte, mais ce montage échappe à la compréhension du moi. Le déménagement sera d'ailleurs organisé aux prétextes des charges financières à assumer. Lorsque l'on sait l'importance de l'héritage de Marcel et de son frère Robert, nous soulignons le paradoxe entre la décision prise et le motif ignoré de lui-même. Marcel, avec ce choix, répond à l'injonction parentale de l'économie, si présente dans son lien avec eux. La dépense est pour Marcel à la fois celle des pourboires aux allures de gestes dispendieux et sa peur de manquer. L'argent est un objet de satisfaction et de culpabilité, celle de la dette que ses parents ont consentie eux-mêmes pour construire leur vie. L'argent, un signifiant qui représente le sujet, qui le divise entre devoir et jouissance, qui pose la question de l'objet dans le fantasme.

L'écriture, un objet « pas tout » lié à la question de la jouissance débridée à laquelle le confronte le deuil. Ce temps de la disparition physique des personnes et des lieux pose aussi la question de l'héritage et l'horreur du destin du sujet condamné à survivre. Dans sa correspondance de l'époque, Marcel n'a de cesse de dire combien il est un fils indigne de ses parents, d'être celui qui n'a jamais été qu'un point noir pour son père. Ses reproches le posent comme la cause, le criminel. Il est le voleur condamné au meurtre de la chose, dans cette position impossible de jouissance et de devoir : deux extrémités d'une même chose immonde qui le divine. Avec la mort de sa mère, il est à jamais le fils du père présent dans l'héritage de celle-ci. Celle de qui « le père » avait fait en mourant sa légataire universelle. Marcel est condamné à vivre pour répondre du côté de l'impossible d'en finir, que fait surgir l'horreur de l'interdit en recueillant un héritage dans lequel la transmission du père passe par la mère.

L'écriture du moi imaginaire dans le *Contre Sainte-Beuve* tentera de prendre le lecteur à témoin que l'héritage, en devenant littéraire, permet de le détourner de son but, le pervertir en le réécrivant, les mots sont impuissants à traduire la vérité. Ce qui deviendra le destin de la RTP. La rédaction de ce qui deviendra l'œuvre est donc radicalement différente de la création 1907/1908 qui, elle, se fait à l'insu de la volonté

du côté de l'« un-possible ». La création s'impose dans une forme qui ne peut être remaniée. Elle est d'ailleurs bien souvent vouée à la destruction, à la disparition de l'œuvre, pour tenter d'effacer ce qui de l'objet « a » surgit. Comme les lignes qui font écho à l'énonciation du sujet dans ce « malgré moi » du début et de la fin de l'œuvre. Ce « malgré moi » ne s'appuie pas sur l'imaginaire. Le lecteur de la dernière partie du *Temps Retrouvé*, que nous retrouvons dans le carnet de 1908 sous la forme de signifiants, ouvre la suite de ceux qui s'égrainent un à un dans l'œuvre. L'écriture imaginaire tente de donner à voir ce qui échappe au sujet, alors que la création est une tentative de venir recouvrir ce qui du réel s'est découvert, comme ce signifiant « malgré moi ».

Freud disait que la psychanalyse déposait les armes devant le problème de la création littéraire. Mais qu'est-ce que la création littéraire chez Proust à partir de 1907 ? Est-ce mettre sur le papier des sentiments moraux sous la forme paradoxale de la vertu du beau, que la nature seule incarne ? C'est ce qui viendra dans un second temps, lorsqu'il conviendra de donner de la consistance à ce « malgré moi ». L'écriture du corps du texte dévoile dans son décor la plus hideuse perversion de l'homme, à l'image des relations de Charlus pour Jupien. Le paradoxe des sentiments moraux comme prétexte à l'écriture, une tromperie qui donne de la matière à l'écrivain en l'autorisant à déformer les genres au profit du genre littéraire dont l'auteur ne sait rien, car l'écriture sera dans l'après-coup le fruit de l'œuvre laissée à elle-même. Le genre émerge à titre posthume, inscrit le nom dans un au-delà qui garantit de la disparition ceux pour qui l'écrivain se place comme celui qui a le devoir de transmettre.

La mort efface la trace de ce qui constitue l'histoire des êtres du quotidien. L'histoire met le lecteur au travail pour tenter d'extraire le sens impossible de l'écriture. Le genre littéraire deviendra, au-delà du vivant, l'ultime tentative de celui qui ne cesse pas d'échapper à la question de la mort impossible. Le destin de l'œuvre publiée de Proust se jouera à titre posthume. Les brouillons (dont Robert Proust aura la tâche de terminer la publication de l'ensemble de l'œuvre) sont posés comme un acte, qui ne clôt pas l'œuvre, du fait des choix de la diversité des manuscrits. La lecture de la RTP, avec les notes et variantes, réélabore sans cesse l'écriture. Celle-ci cerne le détail inutile que

le livre élève au rang d'œuvre d'art absolu. Lorsque la fille de cuisine vaque aux besognes ménagères et gratte des asperges, l'écrivain transforme le vulgaire par la poésie des mots : elle les plume et montre qu'entre l(es) asperge(s) légume et l'enveloppe, un nom hors sens retient l'essentiel de ce qui ne peut se traduire, sauf à tenter de le perdre en le nommant. C'est là que surgit la présence du vivant non pas comme dans la religion par le repentir d'avoir failli à cette tentation. L'écrivain met en jeu la notion d'accommodement. Il tente d'écrire alors qu'il n'est pas dupe. Dans la préface des *Frères Karamazov*, S. Freud écrit que le moraliste est attaqué par le biais de l'accommodement.

La création après 1908, passe au-delà de l'accommodement auquel les autres tentatives d'écriture avaient confronté l'écrivain d'un roman sans titre qui deviendra *Jean Santeuil*, par le truchement à la fois du personnage du roman Jean et la notoriété du nom de l'écrivain « *mort à jamais* », mettant son livre inachevé encore aujourd'hui du côté d'une œuvre en expansion. Jusqu'en 1908, il semble que les exigences de la communauté humaine, le lien d'appartenance au groupe, à la famille, ont fait, comme l'écrit Freud dans la préface qu'il consacre à Dostoïevski : « *repli fait d'une soumission de l'individu face à l'autorité* ». C'est là que se place la création, qui n'est pas le corps du texte publié (lui n'en est que l'enveloppe). Ce qui fait œuvre après 1908 c'est le passage au-delà de l'accommodement qui retient la création.

L'œuvre inscrit l'écrivain dans son désir. Au début de la RTP, ce moment du coucher, par le biais de l'accommodement du père, rend à jamais la chose impossible pour le fils, le personnage imaginaire du roman « (...) *Mais aussi parce qu'il n'avait pas de principes[...], il n'avait pas d'intransigeance. [...]* « *Mais va donc avec lui, puisque tu disais justement que tu n'as pas envie de dormir, reste un peu dans sa chambre, moi je n'ai besoin de rien* ». Le narrateur se voit soumis à cette autorité qui dit son choix face à ceux qui ont des comportements empreints de « *sensiblerie* »²⁹⁴, et surtout ce que dit le narrateur : « *je restai sans oser faire un mouvement ; il était encore devant nous,*

294TADIE Jean-Yves. *Marcel Proust I, biographie*. Gallimard. Paris. 1999. p. 36.

*grand dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies avec le geste d'Abraham »*²⁹⁵.

Que renferme le roman, ni romantique, ni romanesque, dans lequel surgit l'origine de la chose historique d'un rapport à l'Autre ? Marcel Proust trace, avec la poésie des mots, l'horreur à laquelle expose la soumission de l'enfant à l'autorité de la figure parentale. L'écriture serait la répétition du repentir, elle seule peut en affranchir le sujet dans un mouvement impossible, comme ce que traduit S. Freud dans la préface de 1928. C'est un repentir sans concession, qui contraint le sujet à devoir répéter ce qu'aucun mot ne peut réellement traduire puisqu'il y a un reste non chiffrable, ce qui est là depuis toujours et auquel il est vain de croire qu'on puisse s'en affranchir. Chaque enfant garde la trace de ce repentir, celle d'avoir obligé « sa » mère à faire manquer la parole du père. L'auteur, avec l'écriture, cherche à reproduire la confrontation de l'escalier, l'égoïsme illimité de l'enfant devant lequel rien ne cède. Le texte donne la mesure de l'amour impossible, celui du rapport insupportable du rapport à l'Autre. L'écriture de l'œuvre est, dès le début, annoncée sous la formule d'une question adressée à l'Autre : retrouver l'instant perdu d'avant, thème récurrent qui sera repris dans la RTP. Est-ce un impossible d'aimer qui se traduira par une écriture où, page après page, il ne s'agit que de ce qui se joue dans l'« un-capacité » d'aimer et qu'aucun mot ne peut exprimer ?

L'écriture impossible tente de l'exprimer, comme nous le suivons avant 1908 dans le roman oublié *Jean Santeuil*, mais aussi dans les brouillons de la RTP. Une écriture inachevée, puisque la publication restera celle de son frère Robert dans un premier temps, puis de Clarac ou de J-Y Tadié pour les éditions de La Pléiade. L'écriture sera toujours une longue mise en série de signifiants, où l'essentiel, au creux des mots, reste hors sens, comme le présente le narrateur de la RTP lorsqu'il dit : « *la vérité qu'on met au creux des mots ne se fraye pas son chemin directement, n'est pas douée d'une évidence irrésistible* »²⁹⁶. Dans la RTP, ce sera le rose du cachemire qui entoure la tête du père du narrateur à celui des aubépines²⁹⁷, qui manquent de faire mourir de bonheur

295 Ibid. p.36.

296 RTP, 1ère édition de Clarac, tome I p. 169.

297 La crise d'asthme.

le narrateur sans nom, tant l'amour qu'il adresse à l'indescriptible signifiant « Rose », un autre nom du père le soutient et le maintient dans son désir par un imaginaire livresque. À la façon d'Eugène Boudin « *L'aquarelle aime ce qu'il appelait la tendresse des nuages et le flux des vagues (...). La lumière était liquide* ». Une photographie de ce qui est là : « *ce qui apparaît va disparaître, mais d'abord apparaît* »²⁹⁸, Freud le décrit dans le caractère violent et égocentrique des personnages de Dostoïevski, le meurtre est annoncé, les pages le recouvre, le disperse, ce qui va apparaître est voué d'abord à disparaître au regard de l'autre. L'écriture de la beauté des aubépines utilise-t-elle la rhétorique du dialogue sous forme du long monologue du narrateur pour détourner, éloigner et retrouver l'objet primordial ? L'invention de la description incessante donne l'illusion que l'œuvre peut rejoindre les deux extrémités de « *l'amour mortel : cette idée de la mort s'installa définitivement en moi comme fait un amour. (...) Mais après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on aime pas encore, maintenant sa pensée adhérerait à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement que je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort, et même si je ne m'occupais de rien et restais dans un repos complet, l'idée de la mort me tenait une compagnie aussi incessante que l'idée du moi* »²⁹⁹.

La création littéraire, par le biais de la mise en scène, donne à voir au spectateur le cerveau dans sa structure géologique, les strates qui rendent la question de la mort comme ce qui préside au vivant, sans permettre de s'en distraire. Un impossible, comme une dénégarion de l'amour, qui en fait la chose à laquelle on pense, revient sous une forme tautologique qui réduit l'écriture à ne rien dire d'autre de l'amour que celui romanesque de l'amour adressé aux aubépines, un discours du beau dans lequel le corps tente de s'inscrire dans un genre poétique. Un amour courtois, sans corps, le seul qui tient le sujet parlant à distance de ce qui, dans l'objet d'amour, peut être un amour mortel. L'autre, l'amour érotique est décrit sous la forme d'un combat mortel. La violence de l'écriture chez Proust est inscrite dans son renoncement de toutes les satisfactions, dans ce qu'il donne à lire aux autres dans sa correspondance. Le temps de

298PONTALIS JB. *Ce temps qui ne passe pas*. Gallimard. Paris. 1997. p. 48

299PROUST Marcel. *Le Temps retrouvé in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. 1989. p.253

l'écriture pour l'écrivain deviendra celui d'un combat à gagner, contre lui-même. L'écriture est là pour donner à des personnages imaginaires une autre scène, cette fois regardée par l'écrivain. La rédaction du texte l'amène à devenir spectateur de la scène où se rejoue à l'infini la ré-écriture de l'Œdipe. L'écriture imaginaire rejoue autrement la violence du désir, sous la forme de l'illusion.

La mise en scène des personnages imaginaires éloigne le danger de devenir criminel, auquel l'amour expose le vivant, celui qui vit au prix de l'impayable dette à laquelle il accède par le truchement de l'interdit du désir de l'Autre³⁰⁰. La construction imaginaire de l'idée d'une jouissance mortelle se lit dans l'au-delà de la peinture de l'écriture du passage des Aubépines³⁰¹. L'écrivain montre comment, au travers du regard du personnage sans nom (qui est le narrateur), « ça » parle par l'écriture dans l'adresse à un Autre qui le nommera, celui qui l'inscrit dans l'ordre du vivant. La forme pseudo romanesque permet de tenter d'échapper, sans y parvenir, à la mortelle confrontation du réel, de la pulsion qui l'inscrit dans l'ordre du vivant. La narration décrit une réalité illustrée par le style. Cette construction romanesque des Aubépines était déjà là dans le recueil de jeunesse. Les Aubépines apparaissent dans le *Contre Sainte Beuve*, lorsque l'écrivain est confronté au deuil de ses parents entre 1903 et 1908. L'éclat des phrases est alors dépouillé des connotations des effets de style et le signifiant « rose » se réduit à l'essentiel de la chose, celle qui surgit dépouillée de ce qui refoule la perte initiale. L'écriture romanesque, à l'opposé, propose un dénouement à l'impossible de l'énigmatique rencontre dans l'illusion du surgissement de la chose, pour laquelle il n'existe pas de signifiant. L'œuvre artistique transfigure, recouvre, déforme ce que la pulsion vivante a de quantité d'énergie pour répondre au ravage de ce que l'amour a de mortel. L'écriture du roman tente de faire parler un personnage, un sans nom qui dévoile l'issu fatale, imprononçable pour l'être parlant, celle qu'il essaie de repousser par le

300 *Les Plaisirs et les Jours*, p.152: « J'aimerais mieux que ma mère m'ait vu commettre d'autres crimes encore (...) mais qu'elle n'ait pas vu cette expression joyeuse qu'avait ma figure dans la glace ».

301 *Idem*, pp.136 - 137 « Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer; à porter devant ma pensée qui ne savait pas 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 comme certains intervalles musicaux (...) « Toi qui aime les aubépines, regarde un peu cette épine rose ; est-elle jolie ! ». En effet c'était une épine, mais rose, plus belle encore que les blanches. Elle aussi avait une parure de fête- de ces seules fêtes que sont les fêtes religieuses, puisqu'un caprice contingent ne les applique pas comme mes fêtes mondaines à un jour quelconque qui ne leur est spécialement destiné qui n'a rien essentiellement férié- mais une parure plus riche encore, (...) ».

déplaisir, appuyant avec la description des effets sur le corps comme « *d'un tomber* » malade qui fait symptôme pour l'écrivain, condamné à se dire malade pour donner libre accès à la mise en acte de son écriture³⁰².

L'écriture de *Jean Santeuil* témoignait de l'hostilité vis-à-vis du père, sourde hostilité nous dit Jean-Yves Tadié, qui se transforme en culpabilité que porte le narrateur qui, très brièvement, sera nommé Marcel dans *À La Recherche*. Mais *Jean Santeuil* n'est pas ce moment dans la RTP des Aubépines où le regard se rapporte à ce que Freud écrit dans la préface des *Frères Kamazarov*, celui qui autorise l'écrivain à donner libre cours à la question du parricide en soulignant l'errance de celui qui, pour vivre, en passe par la mort que la création littéraire illustre de façon désespérante. L'écriture des pages de la RTP est celle de la jouissance d'un ça que le surmoi de l'écrivain maintient dans la douleur de rendre publique cette instance de la lettre qui se tiendrait cachée dans le texte abandonné de *Jean Santeuil*. La volonté du jeune écrivain, aux prises avec le désir de l'Autre, donne la façon illusoire de la question de son inscription dans l'ordre du vivant, qui passe par le meurtre primordial. Vérité menteuse, sauf peut-être à devenir lui-même une page du livre qui ne pourra jamais être complètement achevée et indéfiniment complétée à la manière des ratures et rajouts des pages des manuscrits qui nous sont parvenus.

Ce conflit entre le ça et les injonctions éducatives d'un surmoi féroce, procède d'une agressivité, d'une hostilité adressée au moi dans la forme imaginaire de l'écriture, qui prend les traits du père impossible à faire mourir, contraignant l'écrivain à tuer son personnage et abandonner son livre. En le faisant disparaître sans le détruire, ce qui est le cas de *Jean Santeuil*, il ne peut se résoudre à le tuer (détruire) sauf, comme Hamlet, à se tuer lui-même. Cette violence inversée donne naissance à l'écriture d'un hymne d'amour au père dans l'œuvre de la RTP, avec la description de la scène qui marque le temps du début de l'œuvre et qui, en fait, vient dire ce qui s'est passé avant elle. La scène, sous forme d'un pan de mémoire factice, fait surgir le temps où l'enfant soumet sa

302 RTP, pp. 137 - 138 : « *j'avais beau rester devant les aubépines à respirer; à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, (...) Puis je revenais devant les aubépines comme devant des chefs d'œuvre dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder (...)* ».

mère face à la défaillance de ce père richement paré dans l'escalier. Ce retournement semble permis par l'écriture imaginaire. L'écriture cherche à souligner le côté hostile pour le père, que l'enfant manifeste pour chercher à prendre la place. C'est parce qu'elle n'a pas été interdite qu'il peut se mettre en place de combler le désir de l'Autre et se condamne à l'errance, celle de chercher la place qui n'existe que dans le vide que constitue l'interdit. L'écriture serait ce suspens, cette marque imprévue pour donner à l'Autre du savoir le pouvoir de continuer éternellement à jouir, avec l'écriture, de sa toute-puissance. L'écrivain, en se mettant en place d'objet du désir de l'Autre. Cet Autre dont le livre est un trait d'une Jouissance Autre non chiffrable et dont on ne sait rien. Le temps de créer n'est pas le temps de la rédaction imaginaire.

2-1-1-3 Comment à la mort d'Adrien, l'écriture fait symptôme pour parer l'angoisse.

Dans le carnet de 1908, Philip Kolb nous dit : « *Peu de temps après l'acquisition du carnet, en février 1908, il [Marcel Proust] commence à noter des idées pour une sorte de roman d'amour. (...) Comme pour son premier roman sur Jean Santeuil, la matière qui se presse dans son esprit déborde sur le plan définitif. Selon toute vraisemblance, c'est là, la raison pour laquelle il abandonne ce roman comme il avait fait pour sa première tentative dans le même genre* »³⁰³. Cette même époque, souligne Philip Kolb, est aussi celle où Marcel Proust mesure la distance entre le jugement (celui de la critique littéraire à la manière de *Sainte-Beuve*) et les œuvres elles-mêmes. Cette crainte est celle de l'auteur pour qui le cheminement de ses pensées, par exemple *Pastiches et mélanges*, ne sera pas à confondre avec la question de ce qui se joue dans la création de « son livre »³⁰⁴. Ce travail n'est pas non plus à confondre avec le travail de *La Bible d'Amiens*, temps où sa mère lui dit, en 1903, alors que Marcel recule encore à la publication : « *ton père qui attendait* ». L'écriture de ces deux ouvrages n'est pas un début de mise au travail. C'est, selon nous, un ultime recul devant l'obligation de s'y

303KOLB Philip. *Le Carnet de 1908* in *Cahiers Marcel Proust* n° 8. Gallimard. NRF. Paris. 1976. p. 36

304PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essai et Article*: p.685: « *Les pastiches ne servent pas uniquement à faire la preuve qu'un lecteur-ou un critique- a compris l'œuvre d'un grand écrivain. Ils témoignent à leur manière de l'admiration que ce dernier doit normalement susciter puisqu'il apprend aux autres à découvrir la vérité qui se situe au-delà du livre, la vérité qui est en eux-même* ».

mettre, car une fois commencé, le travail d'écrire la traduction de la chose intérieure ne cessera pas et le réduit à être mortellement vivant, il sera cet éternel malade qui vit en guettant anxieusement la mort qui viendrait faire obstacle au temps de finir l'œuvre.

À partir de 1908, le changement qui semble s'opérer c'est la notion du rapport au temps. Le temps n'est plus linéaire, il n'est plus ce rapport entre l'avant et l'après. Il devient un temps autre, celui pour voir ailleurs sans être pris dans le quotidien des souvenirs, des lieux. La mise en scène, avec la répétition de la construction imaginaire de la séparation, donne une fantasmatique de l'écriture de la RTP, ce que Lacan nous dit : « *en tant que le fantasme n'est jamais que l'écran qui dissimule quelque chose de tout à fait premier, de déterminant dans la fonction de la répétition* »³⁰⁵. Dans la reprise très structurée du personnage qui est dans l'instant et le futur, l'ici et l'ailleurs perce la notion de dissimulation. La forme de la narration montre que la répétition cerne chez l'artiste, sans y parvenir, le temps pour voir, celui qui cache où se situe le point central d'une inscription, celle du sujet qui ne renonce jamais devant son désir.

Cette mémoire de l'inscription du sujet qui se fait entendre, de façon non intentionnelle, est protégée par le fantasme et ce point n'est pas saisissable puisqu'il n'y a pas d'autre pour le surprendre dans son énonciation. L'écrivain est donc condamné, au travers des tours que font les idées, les thèmes, les mots, les phrases et la syntaxe, à répéter sans s'interrompre. Ces tours-là n'auront pas de cesse du vivant de l'auteur et font « symptôme ». S'ils sont l'œuvre littéraire, ils ne sont pas celui de la création, lui est l'instant fugace et se découvre sans se répéter. La répétition fait symptôme dans l'œuvre jusqu'à donner le sentiment, pour ceux qui n'y entrent pas, qu'elle est illisible, interminable, un écran « inviolable » qui fait du lecteur de la RTP un symptôme de l'œuvre, lui aussi se répétant à travers les générations de lecteurs.

Marcel Proust en a la perception, car il souligne lui-même qu'il serait vain de chercher les clefs des ressemblances qui feraient du livre un roman achevé. La lecture de l'œuvre ne peut se faire seulement qu'au prix du renoncement à comprendre. Elle est

305 LACAN Jacques. Le séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil. Paris. 1964. p.70

une histoire singulière, où chaque lecteur y cherche sa vérité. Sa singularité est la marque du renoncement au savoir de ce qu'est le désir de l'Autre. Proust distingue ainsi son travail pour les lecteurs à venir, de la recherche de la vérité. Il utilisera le travail incessant de la ré-élaboration, cette perlaboration freudienne des premiers temps, à laquelle Freud est confronté et qu'il décrit dans son livre *Les techniques analytiques* en 1914. Cette scène où la partie inconsciente du moi est refoulée par les idéaux sociaux de l'éducation, transparaît dans ce « *malgré moi* » du carnet de 1908 jusqu'à l'édition finale des œuvres à publier, qui répète ce signifiant hors sens. L'écrivain ne peut rien en dire, ni en mi dire. L'écriture tente de prendre la place du signifiant pour le sujet, sans effet. Le travail de rédaction des textes a la consistance de morceaux, pages non numérotées et réunies par les dactylographies. Elles constitueront l'œuvre à venir, celle qui est là au creux de l'être et que marquent les tentatives de traduction de chacun. L'écriture se fera avec effort, mais paradoxalement sans l'aide d'une volonté de pensée. Le temps de la création s'est imposé, mettant l'écrivain au travail de la traduction du reste d'un signifiant où il s'inscrit comme parlêtre. Ce signifiant de la pulsion qui le constitue se perd lorsqu'il est inscrit, par l'intervention de l'Autre, dans le langage. Ce reste est la trace de la présence du passé où le souvenir comporte la charge affective, à la manière d'un corps étranger.

Cette trace qui devient rarement consciente car refoulée, « *Vorstellung* »³⁰⁶, se représente à la mort de son père. À la mort d'Adrien, Marcel renonce à la toute-puissance, celle *d'en finir* que fait entendre le « *ton père qui attendait* », sorte de mise en acte des réalités sexuelles. En 1906, il laissera tomber Ruskin, pour qui il avait la velléité de traduire d'autres œuvres et suspend les publications à venir. Il pare à l'angoisse en bâtissant le symptôme d'écrire pour ne pas en finir, puisqu'aussi dans la répétition se donne à entendre la remémoration de ce que, du passé, nous ne pouvons rien dire d'autre que des souvenirs-écrans, sans lien avec la question des origines. Le désir, rappelons ce qu'en dit Lacan, « *c'est le désir de l'Autre* ». Ce désir de l'Autre dont l'énoncé de sa mère pointe l'étrangeté de la place où elle l'assigne, avec ce père qui attendait et dont Marcel dit de lui qu'il était très occupé, pris par ses nombreuses activités, ce qui faisait de lui un père au quotidien idéalisé et probablement peu

³⁰⁶Vorstellung est le terme allemand pour représentation.

consistant, suivant les habitudes de l'époque qui laissaient à la femme la charge éducative des enfants.

2-1-1-4 Le temps du deuil et ce qui préside à la création

L'instant de la création, avec le cahier numéro 8, sur lequel Philip Kolb a fait un travail de mise en forme de l'œuvre, est ce qui a précédé l'écriture du passage *Temps Retrouvé*, où se fait entendre ce qui est censé clore l'œuvre : à l'instant même de l'arrivée du narrateur dans l'hôtel de Guermantes. « *En roulant les tristes pensées que je disais il y a un instant (...) je n'eus pas le temps de me ranger vivement de côté, et je reculais assez pour buter malgré moi contre les pavés mal équarris derrière lesquels était une remise* »³⁰⁷ qui montre ce qu'y se joue de la perception, échappe à la conscience tant qu'elle n'a pas franchi le temps de l'oubli, « (...) *du temps incorporé* »³⁰⁸.

L'impression ne dit rien de la réalité qui surgit. Elle ouvre le passage au retour de ce qui n'a jamais cessé d'être là. La chose littéraire tente de témoigner de la « trouvaille » au centre de cette page de littérature du *Temps Retrouvé*. Cette page est la trace dans le carnet 8, page 60. Tout est là du « livre » à écrire. Cette page qui se présente en 1922 est celle qui représente celle de 1908. Pourtant Marcel, dans ses courriers de 1908, énonce en même temps qu'il écrit ce « malgré moi » son renoncement et ses douleurs à la main qui l'empêche d'écrire. Ce carnet pour tenter d'extraire Marcel de sa tristesse, comme le lui dira Madame Strauss qui les lui offrit. Nous relevons aussi dans les cahiers 57 et 58, l'idée du passé qui constitue le présent : « *Nous croyons le passé médiocre/ parce que nous/ le pensons, mais le passé/ ce n'est pas cela, c'est telle/ inégalité des dalles/ du baptistère de St/Marc (photographie du baptistère) de St Marc à la/ quelle nous n'avions plus pensé, nous rendant le/ soleil aveuglant sur le canal* »³⁰⁹. Le

307 *Le Temps Retrouvé*, p. 445

308 *Le Temps Retrouvé*, p. 623

309 *Le Temps Retrouvé*, cahier 58 et 57. Nous voyons dans cette esquisse se mettre en place la théorie esthétique du narrateur : esquisse XXIV p. 810 - 811 « *Mais l'imagination seule ne suffit pas. Pour qu'elle soit sûre non d'inventer mais de recréer, il faut que le hasard lui fournisse le point de départ d'une sensation déjà éprouvée qui dans le déclenchement au fond de nous-mêmes de la sensation semblable nous fournira la garantie de son authenticité, en même temps que la reconstruction de toutes les sensations au milieu desquelles elle survivait, sera conçue par l'esprit halluciné non comme possible, mais comme réelle, quoique non actuelle, ce qui ajoutera à la vision l'idée – désintéressée, hors du temps, mais réelle- d'existence. Je me souvenais que le jour du mariage de Montargis, j'avais déjà deux fois, le matin, dans le reflet que mettait le soleil sur la girouette de la maison d'en face*

temps et ce « malgré-moi » qui échappe comme le vidage d'une énergie, d'une pulsion qui constitue la matière.

Mais la rédaction de ce carnet 8 met aussi en place la théorie de l'esthétique de l'auteur, l'autre chose entre pensée et perception, étrangère à la mémoire consciente. Il nous paraît intéressant de la rapprocher de ce qu'en dit Freud en 1920 dans *Au-delà du principe de plaisir*, il cite G. TH. Fechner : « (...) on peut considérer le plaisir et le déplaisir comme étant une relation psychophysique avec des conditions de stabilité et d'instabilité. (...) Tout mouvement psychophysique qui passe le seuil de la conscience est affecté de plaisir dans la mesure où, au-delà d'une certaine limite que l'on peut caractériser comme seuil qualitatif de plaisir et du déplaisir, il subsiste une certaine zone d'indifférence esthétique »³¹⁰.

retrouvé Venise où j'avais aussitôt voulu retourner. Maintenant je comprenais mieux que ce n'était pas dans un voyage, dans un moment de l'avenir ou une action, que je pouvais prolonger, réaliser une joie que je ne rencontrerais jamais que loin du lieu lui-même qu'elle m'évoquait, qu'au sein d'une autre chose à la fois différente et semblable, dans ce pavé de la cour de l'hôtel {de} Guermantes, dans ce heurt de la fourchette contre la soucoupe. Cette essence de la vie dégagée, ressentie, il ne fallait pas la ré-enfouir sous les mensonges, les obscurités de l'action, il fallait l'amener en pleine lumière, la fixer dans un équivalent qui ne fût ni le langage de l'habitude, ni celui de la passion où chaque mot serait déterminé par elle, et non par la préoccupation de produire tel ou tel effet, par le laisser-aller des formules apprises qui reviennent, par les à-coups de l'humeur de l'individu physique qui ne peut s'oublier lui-même, qui garde en écrivant la sensation de son visage, de sa bouche, de ses mains, au lieu de ne plus être qu'une matière poreuse, ductile, se faisant elle-même l'impression qu'elle veut rendre, la mimant, la reproduisant, pour être sûre de ne pas l'altérer, de n'y rien ajouter. Aussi dans les livres que je sentais maintenant que je voulais écrire ne laisserais-je jamais quelques souvenirs d'un autre écrivain, quelque désir ; de briller comme on en a dans la conversation, quelque intervention de ma personne matérielle et humaine dicter ; les mots ne s'arrangeront que selon la réalité intérieure aperçue, mes livres seront fils du silence et de la solitude non fils de la société et de la conversation. Comment cet art ne m'eut-il pas semblé plus précieux et valoir que j'y consacre mes années, n'était-il pas la régression vers la vie, vers notre propre vie qu'à tous moments nous nous refusons à voir, par fatigue, par incitation, par faiblesse d'esprit, par machinisme, par passion croyant que nous voyons quelque chose de « fantastique » ou de « délicieux » quand nous voyons tout autre chose, mais sur quoi nous ne voulons pas fixer nos yeux, et que nous perdons à jamais ? Je comprenais que c'est parce que sur l'impression vraie des choses nous entassons à tous moments les abstractions de la pensée, la matière morte de l'habitude, de l'obscurité où il nous plaît de vivre, les fumées de la passion, les tourbillons de l'action, que inversement pour faire de l'art, c'est-à-dire pour retrouver la vie, il fallait non pas reproduire ce que nous croyons la vie, le passé, les actions et les mots, mais retirer successivement tout ce que nous avons, dans le moment même où nous l'éprouvions et bien plus ensuite dans la mémoire et le raisonnement déposé sur la vie, qui l'obscurcissait et à la reproduction de quoi tant d'artistes bornent l'art, croyant ainsi être réels et vivants. Maintenant diverses difficultés qui m'avaient arrêté jusqu'ici me semblaient ne plus avoir d'importance. Mettant l'objet de mon art dans une réalité sous-sous-jacente à l'apparence des choses et qui se trouve aussi bien, et est aussi difficile à découvrir, sous une impression ressentie dans une cour princière que dans un atelier, en regardant un chambellan qu'en lisant un philosophe, je n'attachais plus aucune importance à la matière du livre et ne me souciait pas qu'il fût interrompu ».

310FREUD Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir* (1920) in *Essais de psychanalyse*. Payot, Paris. 2001. p. 51

L'indifférence esthétique est perçue par le lecteur comme le lieu de la non-tension, d'une quantité pulsionnelle. C'est celle du passé médiocre, parce que nous le pensons, surgit dans l'absurde d'un trébuchement qui fait retour de ce qui l'a précédé et qui n'existe qu'à être perdu. Les cahiers postérieurs à 1908, c'est-à-dire le 57 et le 58, tentent vainement de restituer ce qui a été tracé. L'écriture du carnet 8 était comme le dit Proust : *« Comment cet art ne m'eut-il pas semblé plus précieux et valoir que j'y consacre mes années, n'était-il pas la régression vers la vie, vers notre propre vie qu'à tous moments nous nous refusons à voir, par fatigue, par incitation, par faiblesse d'esprit, par machinisme, par passion croyant que nous voyons quelque chose de « fantastique » ou de « délicieux » quand nous voyons toute autre chose, mais sur quoi nous ne voulons pas fixer nos yeux, et que nous perdons à jamais ? »*.

Ce travail coïncide (1908) avec ce qui nous apparaît comme la fin du deuil qui a frappé Marcel en 1905, celui de la mort de son père et le début du temps de deuil mélancolique. Marcel, au mois de novembre 1908, quitte Versailles, l'hôtel des « Réservoirs », où il avait déjà fait un long séjour en 1906. Un lieu où il cherchait à disparaître aux yeux des autres. En 1908, il fait son retour définitif dans son nouvel appartement, celui du boulevard Haussmann. Pourtant, il semble, en suivant la correspondance de cette époque, qu'il s'était réfugié à nouveau à Versailles entre septembre et le 3 ou 4 novembre 1908. Ce séjour-là a été interrompu d'allers et retours à Paris, la retraite est cette fois entrecoupée. L'hôtel est un ailleurs d'un lieu qui en aucun cas, ne peut lui rappeler sa vie auprès de ses parents. L'hôtel, où rien ne dit de ce qu'ils ont été et la perception des lieux ne fait pas obstacle, n'est pas recouverte par cette fausse mémoire des souvenirs imaginaires qui rend impossible le retour de la mémoire enfouie et qui lui reste étrangère.

C'est donc aux prétextes³¹¹ des travaux entrepris dans ce qui va devenir son nouveau lieu de vie, qu'il fait entendre ce qui fonde un instant étrange entre le lieu et la recherche de la chose, à la fois présente et absente, dans cette mise en scène de la séparation. Son installation à l'hôtel des Réservoirs correspond donc au début de la rédaction de ce carnet 8. À ce moment, Marcel Proust dit avoir renoncé à écrire et commence à tracer une écriture d'idées à la manière des techniques des peintres impressionnistes, dont la scène ne prend sens aux yeux des spectateurs que s'ils sont à distance et pris dans l'ensemble du tableau et où chaque signe reste un point flou, mais qu'une tache de couleur infime éclaire.

Dans ce carnet de 1908, nous remarquons que s'y énoncent des sensations, des associations d'idées, où seule la certitude de l'inégalité d'un pavé prend, dans l'infiniment petit détail, « inégalité », la place centrale de son travail sans fin sur lequel il semble buter. Il n'y a, dans ce carnet, ni explication de l'auteur, ni critique littéraire, ni trame d'histoire à conter ; c'est autre chose, comme cette « inégalité » qui échappe à la compréhension et s'impose à lui. Ce que nous soulignons c'est que ce moment coïncide avec, cette fois, le retour de Marcel à Paris et le commencement de son travail de rédacteur. L'année 1908 préside donc au temps du début de la rédaction, à ce qui, dans l'après-coup, avec la publication, au moment de l'ordonnancement des manuscrits après sa mort, se retrouvera à fin de l'œuvre publiée. Ce temps là [1908] de l'écriture est à la fois ce qui constitue l'œuvre, mais aussi ce qui la précède, comme ce que J. Lacan, dans le rêve, appelle la symétrie de la structure « *la béance même, qui constitue le réveil* »³¹². Le surgissement, la béance, le temps de la création sont au-delà de la conscience, dans cette perception de la chose vue et oubliée. C'est la réalité « *d'un bruit (d'un pavé dans*

311 LACAN Jacques. *L'angoisse, Passage à l'acte et acting out* in *Le séminaire X, L'angoisse*. Seuil. Paris. 2004. p. 146: « *L'acting out, c'est essentiellement la monstration, le montage, voilé sans doute, mais non pas voilé en soi. Il n'est voilé que pour nous, comme sujet de l'acting out, en tant que ça parle [au lieu de l'Autre], en tant que ça pourrait faire vrai. Sinon, au contraire, il est visible au maximum, et c'est pour cela même que, dans un certain registre, il est invisible, montrant sa cause. L'essentiel de ce qui est montré, c'est ce reste, sa chute, ce qui tombe dans l'affaire* ».

312 LACAN Jacques. Le séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil. Paris. 1964. p.67: « *L'inconscient et la répétition : Tuché et automaton* ». « *Quand le bruit du coup parvient, non point à ma perception mais à ma conscience, c'est que ma conscience se reconstitue autour de cette perception (...). Est-ce bien là tout ? Freud nous a assez dit qu'il lui faudrait -il ne l'a jamais fait- revenir sur la fonction de la conscience. Peut-être verrons nous mieux ce dont il s'agit, à saisir ce qui est là qui motive le surgissement de la réalité représentée- à savoir, le phénomène, la distance, la béance même qui constitue le réveil.* ».

l'œuvre) [d'où surgit le réel] »³¹³. On peut ici souligner combien ce réel est hors sens et échappe à toutes interprétations, si ce n'est celles du côté de la fiction [dont le mensonge, la vérité qui ment, est aussi la marque de l'inconscient]. C'est cette marque du hors sens qui échappe à l'artiste, que nous rattachons à la création. Ce temps du surgissement du réel, ce « malgré moi » qui fait rencontre, dont seul le sujet à la conviction. Cette perte à laquelle le moi est confronté en même temps qu'il est confronté au principe de réalité. Cette rencontre traumatique est celle du hiatus entre le verbe et la jouissance.

Pour appuyer cela, nous devons reprendre dans la correspondance un moment qui précède ces notes de 1908, un rêve que Marcel note dans une de ses correspondances³¹⁴ : « *Le jour de l'an eu sur moi une puissance d'évocation terrible. Il m'a tout d'un coup rendu les mémoires de Maman que j'avais perdues, la mémoire de sa voix* »³¹⁵ [il savait, à l'instant où il la retrouvait, qu'il ne l'entendrait plus]. C'est le prix à payer de la rencontre entre verbe et jouissance, dont le rêve est un reste énigmatique. Une présence en acte par laquelle le sujet est inscrit : « *Là où Lacan marque le passage de Lalangue premièrement entendue de l'enfance au symptôme par coalescence avec la jouissance. (...) Il n'y a pas seulement le symptôme. Il y a lapsus, acte manqué, rêve. Autant de phénomènes qui constituent des unités hors sens.(...) [si] une analyse disait Lacan en 1973, livre à l'analysant le sens de ses symptômes, sens toujours particulier, hostile au bon sens partagé. Le hic, c'est que le sens ne résout pas le symptôme, voir le fait prospérer. (...) Avec l'événement de corps, on n'est pas au niveau de la logique, ni celle du langage, ni même de celle du fantasme, mais au niveau d'une rencontre accidentelle entre verbe et jouissance, produite au niveau des contingences des premières années, et qui ayant cessé par rencontre de ne pas s'écrire, ne cesse plus désormais de s'écrire, et que le sujet assumera ou pas* »³¹⁶. L'écrivain dans la RTP joue

313Idem p. 68

314PICON Jérôme. *Passion Proust : l'album d'une vie*. Textuel. Paris. 1999. p.103

315J. Lacan, Livre X L'angoisse p. 146 « *Entre le sujet S barré, ici Autrifié, si je puis dire, dans sa structure de fiction et l'Autre, A barré, non authentifiable, jamais complètement authentifiable, ce qui surgit, c'est ce reste a, c'est la livre de chair. Ce qui veut dire qu'on peut faire tous les emprunts qu'on veut pour boucher les trous du désir, comme ceux de la mélancolie, il y là le juif qui, lui, en sait un bout de la balance des comptes, et qui demande à la fin la livre de chair- je pense que vous savez ce que je cite. C'est là le trait que vous retrouverez toujours dans ce qui est acting out* ».

316SOLER Colette. *Lacan l'inconscient réinventé*. PUF. Paris. 2009. p. 39

des effets du rêve, mais ne dit rien de la rencontre de cette équivoque du langage, comme dans le cas que déplie Freud de « *ce brillant qui est devenu pour toujours condition du choix érotique* »³¹⁷. L'écriture narrative est à prendre du côté de l'élucubration et reste un chiffage du symptôme qu'aucune analyse littéraire ne déchiffre. L'œuvre est du côté de l'interprétatif et nous amène à oser dire que ce qui, de l'œuvre, se donne à lire est étranger à ce qu'il en est du chiffage du désir. L'œuvre de littérature ne prend de consistance que d'être « *Dysorthographe -ou si vous préférez (dit Lacan) les deux nn de sinn*³¹⁸ qui signifie « péché » en anglais [terme] à partir duquel Lacan reprend le terme de *sinthome* »³¹⁹. Le beau de l'œuvre est à mettre au compte du discours du lien social (ré-interprétable à l'infini dans le contexte des époques), qui parle l'œuvre ou qui donne à parler d'elle, mais du sujet il n'en est pas question et surtout pas dans l'histoire de l'artiste, qui se perd encore plus dans l'élucubration de son histoire.

Nous nous appuyons sur deux textes : celui de Jérôme Picon *Passion Proust, l'album d'une vie* et le travail de Philip Kolb sur le « carnet de 1908 ». Nous pouvons y suivre l'ordre chronologique et les méandres de la pensée de la création à venir. Ces textes soulignent que l'artiste est au service de l'œuvre. Il ne décide pas de ce « malgré moi », temps qui précède le moment de rédaction. Ce qu'il écrit semble s'imposer à lui en décembre 1908 avec le surgissement de cette voix qu'il incorpore et dont il fait état dans sa correspondance. Ce « rêve » raconté par Proust est du côté d'un hors sens. C'est une tentative de réhabilitation de la trace du souvenir, de ce surgissement qui deviendra, dans un second temps, seulement lorsqu'il la reconstruira, la conscience de ce qui fera le corps du roman imaginaire.

Ainsi, l'ordre chronologique du roman publié sera inversé par rapport au temps d'écriture. Le premier volume *Du côté de chez Swann* est ce qui suivra et non précédera ce « malgré moi », temps d'un réel découvert, en référence à cette lettre citée par Jérôme Picon, une rencontre à laquelle il ne peut échapper. Nous voyons donc que l'ordre logique de la création n'est pas le temps chronologique de l'œuvre. Dans les notes du carnet de 1908, Marcel inscrit l'idée de ce qui préside à la création : ce livre qui n'est pas

317Idem p.40

318Sin péché mortel ; commit, a-commettre un péché.

319Op. Cit. Note 316.

à écrire, mais que chacun a en soi. La création échappe bien au hasard contingent. Elle est dans ce qui fait événement dans la rencontre, ce point de contact avec le réel. Ce point où s'inscrit la question de la perte que le sujet tend à retrouver autant qu'il y recule par tous les moyens : « *Inhibitions, Symptôme, Angoisse* »³²⁰. Dans cette énonciation de ce « malgré moi », surgit ce qui ne peut avoir de représentation, à savoir la question de la disparition du sujet, lorsque le symptôme vacille avec la mort de maman « *de n'être plus ce malade à veiller* ». L'écriture du texte devant un autre moyen de veiller, d'être insomniaque, de renoncer à dormir pour maintenir la chose perdue, l'objet d'amour. Faire de l'absence de la chose, le lieu de ce qui ne peut jamais se perdre.

Nous distinguons là, avec ce temps de l'œuvre singulière, temps logique et fugace du sujet, la pulsion qui anime le vivant. Ce hors discours, le signifiant marqué de cette perte pour que le sujet advienne comme parlêtre. La création est le signifiant non subjectivé et reste hors « interprétation », prisonnière de la tentation de chercher à la comprendre en s'appuyant sur la vie de l'auteur. Les biographes, les critiques d'art, les œuvres elles-mêmes passées dans le domaine public ne diront jamais rien de ce qui a présidé à l'instant de la création.

Ce travail impossible, Marcel Proust le pressent lorsqu'il travaille à la rédaction de son *Contre Sainte Beuve* en 1907. Il pointe que la connaissance de l'auteur ne dit rien de l'œuvre comme le prétendait Sainte Beuve. Déjà là en substance se creuse pour Proust la distance entre le beau et l'art qui réside autre part que dans l'interprétation contextuelle, à laquelle on tend à la rabattre, dans un savoir livresque qui ne peut rien dire de cette vérité du sujet qui préside à la création. Marcel Proust distingue, sans le nommer, la vérité et le désir pour le sujet. Ainsi, ce temps de la rédaction du carnet 1908 peut nous apparaître étrange dans sa structure d'écriture et comme prémonitoire du travail de différenciation entre désir et vérité, tel que le fera J. Lacan à la suite de S. Freud.

320FREUD Sigmund. *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926).PUF. Paris. 2005.

2-1-1-5 La maladie nerveuse ?

De novembre 1905 et jusqu'au 25 janvier 1906, pour répondre au souhait de sa mère défunte, Marcel se fait hospitaliser dans la clinique du Docteur Sollier³²¹ à Boulogne sur Mer. Ce spécialiste des « maladies nerveuses », des phénomènes de mémoire et des mécanismes des émotions, posera à Marcel l'interdiction d'écrire comme un préalable à sa cure. Nous nous devons de préciser que la correspondance rassemblée par Philip Kolb n'en témoigne pas, car nous voyons y figurer des échanges épistolaires abondants de cette époque. Mais Marcel, qui se dit, sans lettre à écrire et à recevoir, hors de chez lui, décrète d'entrée que sa cure le rend malade. Lorsqu'il ressort de l'établissement, il semble être occupé à une nouvelle tentative de roman d'amour qui, comme *Jean Santeuil*, sera abandonnée partiellement puisque Bertrand de Falloix reconstituera le kaléidoscope des brouillons pour en construire un livre à publier.

Dans l'esquisse de ce qui deviendra l'achevé du roman, cahier 57 et 58, nous lisons : « *Mais l'imagination seule ne suffit pas, et pourtant ressurgit dans une autre. Pour qu'elle soit sûre non d'inventer, mais de recréer, il faut que le hasard lui fournisse le point de départ d'une sensation déjà éprouvée (..)* ». Dans tous les énoncés de ces deux cahiers, Proust recherche dans l'expérience des phénomènes de mémoire ce qui préside à cette rencontre qui procure l'étrange impression que quelque chose est déjà là. Ce serait ce que cherche paradoxalement à recouvrir ce « malgré moi » où l'acte de la création échappe à l'intention consciente.

La création qui s'impose relève d'un acte qui serait hors conscience. En 1923, dans l'ouvrage *Essais de psychanalyse ; conscient et inconscient*, Freud pose [qu'] « *Être conscient est d'abord un terme purement descriptif qui s'autorise de la perception la plus immédiate et la plus certaine. Ensuite l'expérience nous montre qu'un élément psychique, une représentation par exemple, n'est pas ordinairement conscient d'une manière durable. Ce qui est plutôt caractéristique, c'est que l'état de conscience passe*

321TADIE Jean-Yves. *Marcel Proust I, biographie*. Gallimard. Paris. 1999. p. 782 : « *Le docteur Sollier* » (1861-1933) *il tenait avec son épouse (dont Marcel trouve les notes de frais « formidables ») cette clinique pour malades du système nerveux. Il avait été professeur d'hygiène des écoles d'infirmières de la ville de Paris, secrétaire de la société médico-psychologique* »

rapidement ; la représentation qui est maintenant consciente ne l'est plus au moment suivant ; pourtant, elle peut le redevenir dans certaines conditions aisément réalisées »³²². Cette sensation déjà éprouvée qui fait retour dans certaines conditions, c'est ce que tente de décrire Marcel Proust dans les cahiers 57 et 58. Ce temps-là de l'écriture est aussi le temps du deuil, de la séparation. Ce « malgré moi » qui fait rupture dans l'idée que l'écriture est un acte pensé avant d'être écrit, se voit là contredit. Ce « malgré moi » signe dans le *Temps Retrouvé* la rencontre avec « une chose » qui fait tressaillir le personnage sans nom de l'œuvre. Il sait là que la seule chose qui lui reste à faire est d'écrire son livre pour tenter d'être reconnu, nommé, mortel. Est-ce là une soudaine certitude de ne plus pouvoir reculer devant ce surgissement qui vient du deuil, point de réel, en tant que le réel réinventé, nous dit Lacan, est un effet du langage ? À la façon de ce « malgré moi » que l'auteur fait dire à son personnage, effet de langage hors discours. Ce signifiant qui reste hors sens « *ce savoir qui ne comporte pas la moindre connaissance* ». Seul le moi se rattache à la conscience ; il commande les accès de la motilité, c'est-à-dire à la décharge des excitations dans le monde extérieur. C'est cette instance psychique qui exerce un contrôle sur ses propres processus partiels, qui va dormir la nuit tout en exerçant encore la censure sur le rêve³²³.

La création, un réel hors sens. Freud nous dit ce qu'entraînent les déplacements d'énergie psychique sur les voies de l'action. Ces phénomènes se déplacent-ils vers la surface qui fait naître la conscience ? Ou est-ce la conscience qui vient vers eux, nous dit Freud dans « le Moi et le ça » ? Pour parler des phénomènes conscients, il posera d'abord la question du pré-conscient. Selon lui, ne peut devenir conscient que ce qui fut autrefois perception. A la question des relations du moi à la perception, nous devons souligner ce qu'il en est de la perception externe et celle plus complexe que le moi entretient avec une perception interne. « *La perception interne fournit des sensations des processus provenant des couches les plus diverses et certainement aussi, des plus profondes de l'appareil psychique (...) leur meilleur exemple est encore celui des sensations de la série plaisir-déplaisir* »³²⁴.

322 FREUD Sigmund. *Conscient et inconscient* in *Essais de psychanalyse*. Payot, Paris. 2001. p.247

323Idem. p.250

324Ibid. p. 252

Si, comme nous l'avons noté, l'idée de plaisir est concomitante de diminution de l'excitation de la pulsion, et que celle de déplaisir est corrélée à l'augmentation de la tension, la question est de savoir ce qui peut devenir conscient, sur place ? Ou s'il est nécessaire de passer par le système pré-conscient. Cette transformation (cette autre chose) se comporte comme une motion refoulée, précise Freud plus loin, et il renforcera cette idée en prenant comme exemple la douleur. En conclusion nous dit-il, les sensations ou sentiments ne deviennent conscients qu'en atteignant le système pré-conscient. Mais il en est tout autrement de ce qui est inconscient et qui devra subir des transformations pour l'amener au conscient. Freud finit d'achever la représentation du moi. Il part du système de Pc et englobe Pcs qui s'étaye sur des restes mnésiques. Mais le moi est aussi inconscient ; il montre quelque chose d'impossible à maîtriser qui est, dit-il, vécu, subi. Freud soulignera que l'étrange, le Umheimlich, cette partie du système Pc et qui est d'abord Pcs, se nomme moi et lorsqu'elle se continue et se comporte en inconscient, se nomme ça. Freud de conclure : « *un individu donc est, selon nous, un « ça » psychique inconnu et inconscient, à la surface duquel, est posé le Moi qui s'est développé à partir du système Pc comme de son noyau* »³²⁵.

Ce rappel théorique pour cerner l'étrangeté de ce « malgré moi », qui traverse l'œuvre du cahier 8 aux dernières pages du TR sans explications. L'écriture du corps du texte est faite de rajouts, paperolles, reprises jusque tard dans la nuit du 17 au 18 novembre 1922³²⁶ jour de sa mort. Marcel continuera jusqu'à l'extrême limite de sa vie à coller, corriger son texte, le texte de la lettre dans lequel est enchâssé le « malgré

325Idem p. 261.

326Céleste Albaret souvenirs recueillis par Georges Belmont (1973) Monsieur Proust - Robert Laffont :

« Dans la nuit du 17 au 18 novembre, il m'a appelé à minuit pour que je demeure auprès de lui (...)

- Eh bien, ma chère Céleste, vous allez vous installer là, dans le fauteuil, et nous allons bien travailler tous les deux.

Il a ajouté :

- Si je passe la nuit, je prouverai aux médecins que je suis plus fort qu'eux. Mais il faut la passer. Croyez-vous que j'y arriverai.

(...). Il s'est remis aux corrections et aux ajouts. Il a commencé à travailler en me dictant, jusqu'à deux heures du matin environ. (...) A un moment il m'a dit :

- Je crois que ça me fatigue plus de dicter que d'écrire à cause de la respiration.

(...)

Monsieur Proust m'a encore dit :

- Vous n'oublierez pas de coller ces papiers là où il faut, Céleste ? Surtout, ne l'oubliez pas... C'est important.

Il m'a prié de ranger soigneusement ses cahiers et ses papiers.

- N'éteignez pas, Céleste... Il y a dans la chambre une grosse femme...

moi » qui le pousse à travailler, à rédiger jusqu'au moment de mourir. Car le deuil en 1907 et le commencement du carnet 8, si nous suivons Freud, confronte Marcel Proust à l'épreuve de réalité. Celle-ci montre que l'objet n'existe plus et édicte l'exigence de retirer toute libido des liens qui la retiennent à cet objet qui se retrouve dans la mélancolie. Cette perte est soustraite à la conscience et c'est là ce qui fait la différence entre la mélancolie et le deuil. Dans le deuil, il y a un travail d'élaboration autour de la perte d'objet ; ce travail amène à désinvestir cet objet, à en retirer la libido, ce qui ne peut se faire dans la mélancolie puisque le sujet ne sait pas ce qu'il a perdu : c'est ce qui fait énigme de ne pouvoir repérer la perte. Le moi est incapable de juger de la modification qui s'est produite. Cette incapacité qu'il a amène la perte du respect de soi et sa cohorte de honte. Dans la mélancolie, le retournement s'opère comme dans l'exemple du masochisme qui est le sadisme retourné sur le moi propre. Dans la mélancolie, le moi se prend pour l'objet, il ne sait pas ce qu'il a perdu, il n'y a donc pas d'objet abandonné ou remplacé, de transformation de but. La correspondance de Proust après la mort de son père en 1903 montre le bénéfice des auto-reproches pour un fils indigne.

Marcel, après la mort de sa mère, refuse « les autres ». L'écriture devient présence de la perte de l'Autre, autre partie du moi qui s'impose « malgré moi » pour ne pas le précipiter dans sa disparition. La chose perdue est là, inscrite pour tenter de la maintenir et la faire tenir dans le discours, en tentant d'y mettre ce qui peut être du côté des sensations pour fabriquer une mémoire sans nom. Le personnage de la RTP n'en a pas, il parle à la fois comme celui qui regarde et celui qui est regardé par les autres. Il est une partie de tous les personnages : homme et femme, objet et bruit, sens, couleurs vives et clair obscur. Il est le vivant déjà mort que les pages tiennent en haleine. L'écriture est la respiration de ce corps qui s'asphyxie jusqu'au moment ultime de mourir. C'est ce que donne à lire les lignes de Céleste, même si elles ne sont que le résultat d'un témoignage sur lequel nous ne pouvons rien dire d'autre.

La construction du roman imaginaire soutient le désir, mais n'est pas le temps de la création, avons-nous dit, qui lui est un moment d'effondrement. C'est ce temps de deuil avec ses traits mélancoliques qui mettent l'écriture en place de l'objet perdu, mais

le volumineux travail n'est pas la création, la création est l'instant bref du réel découvert, un signifiant qui se recouvre aussitôt découvert et la rédaction une tentative d'en dire quelque chose qui échappe, condamnant l'écrivain qui s'identifie à la chose à marquer. L'écrivain est le livre en place d'être l'illusion de l'objet.

La rédaction est ce lien où le désir se suspend avec l'invention d'un sans nom qui est le personnage de l'histoire à cet idéal du moi par quoi est structuré tout amour.

2-2-1 De la correspondance aux carnets

2-2-1-1 Écrire, noter, photographier l'idée de ce qui fera le livre, un semblant d'album, des mots en place d'images pour marquer la séparation.

Lorsque nous suivons la correspondance que Proust entretient avec Jacques Rivière³²⁷ au moment de la publication des premiers temps de l'œuvre, il soutient ses écrits par comparaison à ceux de son interlocuteur. « *Vous ne trouvez pas mon livre sans défaut, je n'aime pas vos articles sans réserve* »³²⁸. La relation de l'écrivain à la place de l'éditeur sera, en ce qui concerne Marcel Proust et Jacques Rivière, une relation d'amour que nous pouvons tenter de rapporter à ce qu'est le transfert. Nous savons que la rencontre avec Jacques Rivière est capitale pour l'œuvre, la relation à l'éditeur donne à Proust un autre à qui il adresse sa question : suis-je écrivain, mes textes sont-ils légitimes ? Même si ces questions sont celles que nous interprétons, la citation que nous venons de faire d'une lettre que Marcel lui adresse en est une trace. Dans le transfert, posons aussi qu'en analyse il y a là pour le sujet le lieu de la création, mais le désir du sujet est aussi la marque du désir de l'analyste, alors que dans la création le désir du sujet n'a pas d'Autre du transfert qui vient le surprendre, arrêtant son dire. Le sujet invente quelque chose, car le transfert qui se manifeste dans le rapport de quelqu'un à

327 KOLB Philip. Marcel Proust-Jacques Rivière. *Correspondance 1914-1922*. Gallimard, Paris. 1976. p. 3: « *Son [celui de Jacques Rivière] enthousiasme prend une forme active efficace. Le jeune secrétaire de la Nouvelle Revue Française demande et obtient pour sa revue des extraits du second volume de « A La Recherche du Temps Perdu ». C'est ainsi que Proust est admis parmi cette équipe d'élite de la N.R.F. qu'il admire de loin depuis quelques années, et dont la revue lui semble avoir la meilleur tenue littéraire. C'est à la N.R.F. qu'il aurait voulu faire paraître SWANN, que Gide avait refusé, le croyant l'œuvre d'un amateur.* » La guerre de 1914 interrompra leur correspondance.

328 Idem. *A Jacques Rivière*; lettre du [7 février 1914] 102, boulevard Haussmann le numéro du boulevard est souligné deux fois de la main de Marcel Proust. La date est écrite de la main de Jacques Rivière.

qui l'on parle, s'adresse à un Autre qui ne répond pas et le laisse démuni dans un temps sans scansion, le condamnant à chercher l'invention impossible. La relation « d'amour » à Jacques Rivière est autre. Elle marque un changement important pour Proust, il s'adresse à lui comme Freud à Fliess. Il y a un autre qui peut recevoir son travail, qui s'intéresse et en contrepartie Proust s'implique dans le travail d'écrivain de Rivière. Ces échanges épistolaires permettent à Proust de repérer ce qui l'anime. Rivière est un autre écrivain, un autre lui-même ; un Autre, sans réponse, à qui il peut adresser une demande chaque fois différente. Cette relation commencée dès 1914, interrompue pendant la guerre et reprise jusqu'à la mort de Marcel, permet à l'écrivain de soutenir, par l'exigence des textes, la controverse sur les thèmes de l'amour. Il a publié le premier volume de son volumineux travail *Du côté de chez Swann* et pose avec *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs* la question du singulier de l'impossible du rapport sexuel, du signifiant hors sens. Ces allers et retours posent la question de l'absolue singularité des pages qui ne peuvent exister qu'à être réécrites.

Nous suivons ce point dans les manuscrits avec la récurrence des thèmes centraux de l'œuvre. Ainsi, la musique où Proust souligne dans la lettre de mai 1914 à Jacques Rivière que la création, ici celle de Franck, reste singulière même si elle est imprégnée des idées des autres et surtout lorsqu'il s'agit de Wagner et de son œuvre de *Parsifal*. La musique semble la seule écriture où les exigences impossibles de l'écriture se rejoignent. Le son est le point entre l'écriture et l'harmonie qu'il fait entendre en ceci que l'harmonie d'une partition est sans cesse en devenir puisqu'elle se réinvente à chaque mise en scène, à chaque fois qu'elle se fait jouer. Le son résonne dans l'harmonie et l'harmonie dépend de l'écriture essentielle, mais pas tout de ce qui résonnera du son. C'est une écriture qui exprime l'horreur d'une vocation d'écrivain ou le désespoir d'être l'écrivain condamné à écrire avec les mots ce qu'aucune harmonie ne saura faire résonner. L'écriture des mots est condamnée à rester entre les pages qui la limitent et la réduisent avec le temps à n'avoir pas su dire ce qui était l'essentiel. L'écriture littéraire est horrible dans cette expansion qui condamne à l'errance comme un vivant frappé de l'interdit de mourir.

La création peut être ce que le sujet tente de cerner en bordant, en articulant un signifiant avec l'imaginaire du signifié ; l'écrivain en passe par l'écriture impossible, décevante, angoissante dans sa forme grandiloquente. L'écriture de la RTP serait ce temps de témoignage de l'ébranlement qu'a produit la rencontre pour le sujet avec la disparition d'un autre lui-même ; « *l'ombre de l'objet tombe sur le moi* »³²⁹. L'écriture est ce que nous pointons comme l'impossible du réel, l'horreur pour le vivant qu'incarne l'objet dans ce qui a chu de la pulsion pour le vivant qui entre dans le langage. La singularité de l'œuvre, du côté des remaniements permanents, en fait son côté unique. Le texte en mouvement permanent par tous les ajouts jusqu'à l'heure de mourir tel que nous l'avons relevé dans le témoignage de Céleste, donne à la RTP son destin étrange, sans fin, celui qui bute sur le dernier mot, le reste à dire, l'un-possible à trouver, la trouvaille recherchée et désespérante pour le vivant. L'écriture de ce qui ne cesse pas de s'écrire. L'écriture devient, après la mort, l'objet du reste pour faire vivre malgré son moi l'objet perdu et mettre le deuil impossible comme la plus terrible sentence pour le vivant. La pulsion est toujours là. Elle se réactive dans certaines rencontres « traumatiques » qui font choir l'objet, faisant vaciller le fantasme ou précipitant le sujet dans sa disparition. Elle ne cesse pas et reste, pour le vivant, une quantité en devenir³³⁰ permanent. L'écriture en expansion permanente chez Proust ne fige pas le texte et devient ce qui anime le vivant et le fait tenir dans une organisation autour d'une page d'écriture qu'il n'aura plus de cesse de réécrire.

La présence des brouillons non détruits et des nombreuses dactylographies marquent le texte de l'impossible d'une page terminée. Le texte n'est pas acceptable pour l'artiste, car il pose la question de l'insatisfaction³³¹ comme la recherche vers laquelle il tend et qu'il lui faut trouver. Cette frustration fait tenir l'artiste dans une obligation de vivre et écrire, et reste un moyen pour continuer à témoigner et s'acquitter de la dette impossible où il s'inscrit. Une écriture néanmoins impossible, comme le traduisent les lettres à son éditeur de 1914 à 1922 au jour de sa mort. Le manuscrit ne peut se clore même si le point final est mis, comme le dira Marcel à Céleste Albaret quelques temps avant de mourir. La publication inachevée pare à l'angoissante idée d'en passer par ce

329FREUD Sigmund. *Deuil et mélancolie (1917)* PUF. Paris. 1988.

330FREUD Sigmund. *Pulsions et destin des pulsions.* (1915). PUF. Paris. 2010.

331Cahier Marcel Proust 14: Études proustiennes VI p. 149 Sodome 1913.

désir de l'Autre qui lui demande d'en finir, met à distance ce signifiant « *ton père qui attendait* », qui entrave la symbolisation du manque comme nous l'avons dit.

Le signifiant « *Pavés mal équarris* » du carnet 8 serait ce qui préside au moment de la rencontre avec ce qui surgit au-delà du vivant, un ça sans nom, une toute jouissance que le moi (dans sa partie en relation avec le monde extérieur) tente de faire taire en inventant des symptômes « *d'un-possible à finir* », jouissance du sujet pour cet Autre qui lui adresse une demande mortelle : qu'il publie ce qu'attendait son père. La non-publication dans une fin qui ne cesse pas de ne pas advenir ; la mise en acte du côté du renoncement, d'un déplaisir qui le protège de sa disparition. En recommençant, il tente de re-construire, utilisant les paperolles et brouillons à la manière d'un voile pour recouvrir l'horreur de la création, celle qui pousse le sujet à disparaître et l'entraîne dans sa néantisation. Les brouillons et les rajouts d'écriture sont à prendre dans la série des noms du père, de ce père là dans la demande de la mère « *ton père qui attendait* ». Proust répète dans l'écriture les thèmes et les idées dans un défilé de mots [maux], dans la douleur d'un corps, alité et malade. La mort de sa mère devient cette rencontre, « *ce réel* » découvert qui s'inscrit dans la suite de « *ton père qui attendait* ».

Le deuil de 1905 l'a plongé dans l'horreur d'être ce parricide au-delà de l'angoisse. Un deuil mélancolique comme nous l'avons souligné. Un temps qui échappe à la volonté, un hors discours ; ce « malgré moi », un reste de l'effroi du sujet de cet Autre, à qui il est désespérément lié et qui le contraint à « *rendre compte* » de ce qu'il fait. C'est déjà ce dont il cherche à témoigner lorsqu'il rédige l'article « *Sentiments filiaux d'un parricide* » en février 1907 dans *l'Aurore* : « *Qu'as-tu fait de moi ! Si nous voulions y penser, il n'y a peut-être qu'une mère vraiment aimante qui ne pourrait, à son dernier jour, souvent bien avant, adresser ce reproche à son fils. Au fond, nous vieillissons, nous tuons tout ce qui nous aime par les soucis que nous lui donnons, par l'inquiète tendresse elle-même que nous inspirons et mettons sans cesse en alarme. Si nous savions voir dans un corps chéri le lent travail de destruction poursuivi par la douloureuse tendresse qui l'anime, voir les yeux flétris (...) comme Henri van Blarenberghe quand il eut achevé sa mère à coup de poignard reculait devant l'horreur de sa vie (...)* ».

Nous rapprochons cet article de ce que nous avons rapporté de ce premier janvier 1906. La lettre adressée à Anne de Noailles (tome VI février 1906), où il annonce que la voix de sa mère a surgi [...] qu'il ne peut plus la perdre. Elle est une partie de lui, il l'a introjectée, il est l'objet perdu, l'objet aimé et cette introjection fait entendre cette position mélancolique. Il est dans l'impossible perte qui le condamne à ne pas pouvoir investir un autre objet. Cette perte fait rencontre, c'est un point de réel auquel il est confronté et que seuls tentent de recouvrir les bords d'une écriture en lacets, qui ne cesse de passer et de repasser sur ce moment où l'objet « *cause de plaisir* », en se découvrant, laisse le sujet démuné dans une contrainte absurde pour se donner l'illusion de s'en extraire, de faire avec, en traduisant la trace avec l'écriture imaginaire de la perte. Celle dans laquelle le sujet parlant loge son désir.

Marcel doit travailler pour répondre aux idéaux sociaux de ce père de la III^e République, un père qui fait symptôme dans le travail incessant, celui qui met la science en place du signifiant maître de la religion, pour laquelle Dieu avait sacrifié son fils pour sauver les hommes. « *Le Père symptôme : dans RSI Lacan incluant le Réel va plus loin. Il va plus loin il convoque plus que le désir du père, son symptôme, soit une femme/mère, qui lui donne des enfants. C'est ce symptôme qui fait doublement lien social, entre les sexes et entre les générations, suppléant ainsi à la forclusion du rapport sexuel dans le langage. Il n'opère pourtant pas à ciel ouvert et ne porte ses effets que par un « juste mi-dire ». »* Colette Soler souligne qu'à ce moment de son enseignement, Lacan qui dans son séminaire l'Angoisse « tâtonnait encore », disait du père : « *il sait à quel objet son désir se rapporte. En fait aucun sujet ne peut savoir d'où il désire, mais il peut mi-dire soit laisser entendre sa vérité aux oreilles interprétatives de sa descendance. Autant dire qu'un père est convoqué là où un sujet, tombant comme tout sujet, sous le coup de la vérité pas toute, et qui opère par son dire* »³³².

Cette vérité aux oreilles de la descendance d'Adrien pour son fils, est celle de la vérité de la science et du travail qui veut mi-dire de la toute-puissance de l'homme, à condition de maîtriser son corps et son esprit. Ce père que la république honore, dont le

332 SOLER Colette. *Lacan l'inconscient réinventé*. PUF. Paris. 2009. pp. 164 -165.

nom résonne des éloges de ses contemporains au moment de sa mort, ce père rédacteur effréné de traités et d'articles dans sa discipline, s'est fait un nom. Or le nom, c'est ce qui fonde un désir qui ne soit pas anonyme. Un désir électif donc, particularisé d'un objet distingué de tout autre, dans lequel on peut se reconnaître, à la différence de l'objet inconnu de l'angoisse. L'amour est de fait inventif de noms, à tous les niveaux, même dans le rapport à l'enfant – cela va des petits noms aux grands noms³³³. L'écriture serait une tentative de se faire un nom, d'inscrire le nom, faisant passer l'objet perdu, l'objet « a » de la pulsion dans l'histoire -autrement dit, l'écriture transfère la cause inconnue du désir vers l'objet nommable.

2-2-1-2 En 1907 et 1908 avec maman (mi-lecture, mi-écriture: un mi-dire)

Le cahier 8 est concomitant de la rédaction du *Contre Sainte-Beuve*, commencé en 1907 à partir d'un rêve. Avec ces deux approches de l'écriture, nous soulignons que s'élabore le temps de la rédaction en même temps que l'idée du livre à venir est là. L'écriture, celle que chacun porte en soi, nous devons la distinguer de l'écriture des textes qui est autre. Cette dernière est essentiellement du côté de la narration. Elle souligne le côté esthétique, imaginaire de la chose dans l'énoncé du fantasme et voile l'insupportable du réel, retardant, reportant, interdisant la traduction de ce livre intérieur, de la chose qui a chu et anime le vivant. « *Qui revient dans la réalité à une place où le sujet ne le rencontre pas réveille le sujet de son état ordinaire, défini comme l'impossible. Il est ce qui ne peut être complètement symbolisé dans la parole ou l'écriture et, par conséquent, ne cesse pas de ne pas s'écrire* »³³⁴.

Le travail littéraire dès 1907 et en 1908 avec le *Contre Sainte-Beuve* amène Marcel à un travail d'écriture sur « *La Lecture* » que l'édition de La Pléiade classe au début du chapitre des années créatrices ; la lecture vers laquelle on tend, sépare, isole et nous cherchons dit Proust à en repousser le moment. « *Je disais qu'avant de nous décider à lire, nous cherchons à causer encore, à téléphoner, nous demandons numéro sur numéro* »³³⁵ puis dans *Pastiche et Mélange*, il dénonce à la fois la cruauté de ce qui

333Idem. p.167

334CHEMAMA Roland. *Dictionnaire psychanalyse*. Larousse. Paris. 2010. p. 360

335PROUST Marcel. *Contre Sainte-Beuve*, la Pléiade. Gallimard. Paris.1971. p. 529

préside au livre et à sa fabrication par l'entre mise des noms des écrivains. Proust, en travaillant ou en retravaillant les textes des autres, borde l'imaginaire ainsi que le donne à lire dans *Pastiches et Mélanges* « *L'Affaire Lemoine par Maeterlinck* »³³⁶, appendice non publié. Il tente, par l'écriture, de symboliser ce qu'il en est de l'identité de l'autre pour tenter d'accéder à une position singulière vis-à-vis de l'Autre primordial, « *prince authentique* » : l'Autre du langage. Avec l'écriture imaginaire d'un fait divers, comme avec la magie des mots inscrits dans les pages des livres, l'auteur se rapproche, sans le chercher, de ce que la psychanalyse pointe comme l'assomption de la fonction paternelle, celle qui « *règle le siège du palais magique* »³³⁷. Un signifiant qui met l'autre à distance. Cette fonction est du côté d'une action solitaire, celle de lire³³⁸, elle pose la culpabilité et souligne combien s'extraire de sa voix rend la chose de la lettre impossible.

Le temps de la rédaction de la traduction de la *Bible d'Amiens* a été un moment d'ébranlement. Marcel Proust, en s'intéressant à Ruskin, celui qui fit fonction de « Grand Homme », organise un compromis entre lire et écrire, auquel il associe sa mère. C'est lors de son voyage à Venise en 1900, dont Mademoiselle Nordlinger garde le souvenir, que Marcel utilise le livre qu'il lit et traduit pour « aborder »³³⁹, nous dirons tenter de recouvrir la perception de la prophétie dans le passage des Pierres de Venise³⁴⁰.

336Idem. p.198 « [les savants J (...) Et le serviteur qui s'est ainsi dévoué pour protéger le sommeil et couvrir la retraite du vieux roi et qui n'a rien entendu et dort depuis vingt mille ans au cœur même de la demeure enchantée, a si bien pris soin de revêtir son éclat et de prendre sa ressemblance, que si nous ne mettions pas à contrôler l'identité du captif plus de soin que nous n'en apportons à vérifier les réalités, infiniment plus précieuses pour nous, de la destinée et du bonheur, nous ne douterions pas un instant d'avoir capturé de nos mains le Prince authentique qui fait remonter son origine à la source même de la lumière, le frère de celui qui, imprudemment sorti de son palais dont les incendies naturels lui avaient ouverts les portes, tombe chaque jour sans défense aux mains de l'homme dans les mines du Cap et de l'Amérique ».

337Idem.

338Contre Sainte Beuve : « C'est elle, c'est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin ! Que de fois je n'ai pu l'écouter sans angoisse, comme si devant cette impossibilité de voir, avant de longues heures de voyage, celle dont la voix était si près de mon oreille, je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux et à quelle distance nous pouvons être des choses aimées au moment où nous n'aurions qu'à étendre la main pour la retenir-dans la séparation effective. Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle. Bien souvent, l'écouter de la sorte, sans voir qui me parlait de si loin, il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où on ne remonte pas, et j'ai connu l'anxiété qui m'étreindrait un jour, quand une voix reviendrait ainsi, seule et ne tenant plus à un corps que je ne [devrais] jamais revoir murmurer à mon oreille des paroles que j'aurai voulu pouvoir embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière ».

339TADIE Jean-Yves. *Marcel Proust II, biographie*. Gallimard. Paris. 1999. p.56

340PAINTER George D., *Marcel Proust* traduction de G. Cattai et R.-P. Vial (1963-1966), Mercure de France. 1990. p. 339 : « Les péchés de Venise » traduisait Marie Nordlinger « furent accomplis en

Ruskin pose la question de la faute des fils pour le père. Avec la traduction de *La Bible*, c'est la question de la mort que l'auteur tente de border. Il noue l'imaginaire à ce réel découvert de la mort, de la faute où ce temps là de son écriture reste beau, mais sans résonance d'un instant singulier qui le singularise. Il est un auteur de son époque pris dans les traits de ce que la société savante attend d'un écrivain. Mais à ce moment-là, la mort n'a frappé ni Adrien ni Jeanne.

Le temps des deuils entre 1903 et 1905 sera donc, nous l'avons déjà dit, un temps de remords vis-à-vis de son père, mais aussi de tentative de vivre autrement pour ne plus faire souffrir sa mère, comme se coucher le soir et se lever le matin, tenter de se soigner... Autant d'intentions qui très vite sont abandonnées. À ce renoncement, succède la mort de Jeanne Proust. Rappelons que Freud, dans sa deuxième topique, relève comme au fondement même de l'être parlant « son goût » de la mort et de la destruction. Le goût de cette destruction est tourné vers le monde réel, ce qui est de l'ordre du vivant. La rencontre de la mort, de la disparition à laquelle il s'identifie, l'oblige à être un vivant qui n'est pas mort avec sa mère, un errant de la vie, obligé de survivre dans un monde où la mort l'a abandonné. Ce rêve de la voix qu'il incorpore le pousse à écrire, car il est dans la rencontre avec la vérité insupportable de la chose. Dans les Esquisses XXIV, « *Nous voyons se mettre en place la théorie esthétique du narrateur* »³⁴¹. Ce qui est « *L'adoration perpétuelle* » reprise des cahiers 57 et 58. L'écriture des esquisses montre que l'écriture du roman commence après l'écriture elle-même, comme l'a souligné la présence des carnets qui pointe que le mot est là avant qu'il ne prenne la forme du récit, dans lequel le mot se perd et ne dit plus rien d'autre que ce qui se réfère à l'appendice.

L'écriture souligne que le temps de « cette rencontre » échappe au moi dans sa partie consciente puisqu'il est question de l'insoutenable de la rencontre, l'horreur de la

présence de la Bible qui était à sa droite. Quand dans ses dernières heures, elle rejeta toute honte et toute contrainte, rappelons que son péché fut d'autant plus grand qu'il était commis à la face de la maison de Dieu où brûlaient les lettres de sa loi. A travers des siècles et des siècles où s'étaient entassés les vanités et les forfaits pourrissant, ce dôme blanc de Saint Marc avait prononcé ces mots à l'oreille morte de Venise : sache que pour toutes ces choses Dieu t'appellera en jugement ». Painter rajoute que Proust prit cette prédiction pour lui. Ce que nous savons c'est qu'il ne recula pas devant ce travail mais qu'il mit la parole de Ruskin en doute. Dieu ne peut punir Venise à cause de la présence d'un Dôme.

341 PROUST Marcel. *Le Temps retrouvé in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. 1989. p. 798

chose entrevue, retrouvée fugacement, que l'écrit, sous la forme du roman imaginaire, roman du moi, tente de masquer après 1908, date où se situe dans le cahier VIII cette énonciation, ce « malgré moi » que nous venons de prélever. Après et en même temps, mais de façon définitive en 1908, reprise d'une écriture romanesque et poétique qui s'étalera jusqu'à la mort de l'écrivain en 1922 et au-delà, lorsque nous incluons le temps de mise en forme des manuscrits, de leur ordonnancement auquel se consacrera son frère Robert dès le lendemain du décès de l'auteur. Aujourd'hui, la surabondance d'écriture sur les pages donne une lecture difficile, car à chaque page il y a un renvoi aux notes, variantes et esquisses. Cette superposition d'écriture qui revêt en volume la même importance que le texte officiel, laisse chaque lecteur interdit devant ses effets. Ainsi, si nous reprenons dans le *Temps Retrouvé* « La loi cruelle de l'art » où le beau se joue dans ses effets de tromperie, l'écrivain sait ce qui se dérobe au regard, mais ne sait rien en dire d'autre que l'enserrer dans le texte, en utilisant des personnages et lieux connus et inconnus. Le texte débarrassé, à la manière d'un voile³⁴², des contraintes que donne à supposer la diversité de chacun dans la mutation des personnages tout au long de l'œuvre. L'écriture donne à voir ce qui est au-delà du rideau, c'est-à-dire ce qu'il y a à imaginer. Le corps du texte est construit à la façon que donne à voir aujourd'hui un « *one man show* » où le décor se réinvente dans l'imaginaire du spectateur. Le lecteur de la *RTP* a à réinventer le lieu de l'intrigue, puisqu'ici l'écrivain est un metteur en scène qui n'en a rien dit, ne donne pas d'indication autre que celle du corps du texte et rien de ce qui le contractualise.

L'écriture du roman de Proust est une interprétation sans fin, la vérité de ce qui préside à cette mise en œuvre est à jamais barrée aux vellétés des « metteurs en scène ». La raison probable est déjà la substance même. La seule mise en scène au lieu de l'autre reste la voix au théâtre. L'acteur qui prend le rôle du narrateur devient aussi Charlus, Jupien, Albertine, Vinteuil, Bloch, Saniette, Odette, Madame de Cambremer. Il est femme et homme, il est l'amour universel, un hors sexe, l'impossible d'en dire quelque chose, car il n'existe pas de signifiant. L'acteur comme le lecteur, qui met en scène de

342LACAN Jacques. *Le séminaire IV, La Relation D'objet (1956-1957)*. Seuil. Paris. 1994. p.155 :« *Le voile, le rideau devant quelque chose, est encore ce qui permet le mieux d'imaginer la situation fondamentale de l'amour. On peut même dire qu'avec la présence du rideau, ce qui est au-delà comme manque tend à se réaliser comme image* ».

façon imaginaire le livre, est condamné à se jouer de la diversité de plusieurs personnages. Le lecteur incarne à lui seul ce seul personnage qui renferme ou laisse échapper tous les autres, à la façon des poupées russes qui s'emboîtent. Le lecteur qui se prend à lire la RTP à haute voix, donne, par sa voix, le relief au texte de l'œuvre qui autrement reste un trait où se déroule une phrase non pas à l'infini, mais dont l'idée ne cesse pas de ne pas s'écrire. Nous soulignons que Proust lui-même s'adonnait à l'exercice de cette lecture à haute voix. Il passait de longs moments à faire lire ses écrits à ses amis qu'il conviait tout spécialement pour leur lire ou s'entendre dire ce texte qui se détachait de lui.

2-2-1-3 Recueil des matériaux pour l'écriture du roman au « singulier »

Dans un travail sur les études proustiennes³⁴³, nous avons relevé un travail qu'a mené Douglas Alden à partir des épreuves datant de 1913 chez Grasset. Il souligne comment le texte se transforme. Il opère une mutation des noms. Les personnages passent d'une orthographe à une autre : Vinteuil était Vington et au personnage du musicien préexistait celui d'un naturaliste. Ce texte montre la préfiguration de ce qui deviendra le personnage d'Albertine et indique comment le personnage d'Odette est modifié par celui d'Albertine, alors que dans le texte final, c'est le personnage d'Odette qui apparaît le premier. Nous voyons bien que la trame n'est pas celle d'un texte structuré, pensé de façon formelle. Le texte se modifie par l'influence de l'écriture. Les personnages s'auto-engendrent. Il y a dans l'écriture quelque chose de physique. Douglas Alden nous montre que la structuration du texte est à la fois intentionnelle et aussi le résultat, dans l'après-coup, des nombreux rajouts que chaque texte porte en soi. Marcel Proust est pris dans une écriture qui le transforme. C'est, dit l'auteur de l'article auquel nous nous référons, ce qui constituera le corps d'un texte qui est encore aujourd'hui interrogé sur la forme réelle que cherchait à lui donner son auteur. Nous voyons là le peu d'intentionnalité qui sous-tend l'élaboration de l'écriture, qui ne pourra jamais, chez Proust, compte tenu de sa manière de travailler par rajouts, être la page finie. La structure part de ce qui préside au début dans les cahiers 8, avant que n'émerge

³⁴³Cahier Marcel Proust 14, 1987, Études proustiennes VI, Les plus anciens états du texte proustien d'après les éditions Grasset, texte de Douglas Alden, p. 91.

la RTP et aussi de sa fin, *Le Temps Retrouvé*. Ce lien des deux extrémités de l'écriture 1922 vient donner dans l'après-coup le sens à ce que trace le carnet de 1908. Cette trace est le long chemin de l'œuvre.

Le commencement de la RTP était là avant que le texte de la RTP n'existe et c'est dans la fin du texte que nous le retrouvons. Entre les deux rien, que des textes, envahis par des corrections et des rajouts pour donner de la consistance aux personnages et parvenir à un dire impossible de l'amour ; jalousie ou abandon, jusqu'à poser la question de ce qu'est l'attrait entre femmes ou tenter de dire ce qu'il en est des « tentes », jamais de réponses, des questions et des intrigues sans chronologies. Textes desquels la hiérarchisation du temps est exclue et permet à des personnages de ressurgir sous d'autres noms, dans d'autres lieux. Prenons l'exemple de Madame Verdure : vers la fin du « bal des têtes » le lecteur apprend (en même temps que Bloch) que la princesse de Guermantes, l'hôtesse, est en réalité Mme Verdurin. Le paradoxe de la construction du roman c'est que dans ce livre, qui ne parle de rien d'autre que du quotidien en ce qui concerne les personnages, tout est possible par le truchement d'un hasard improbable.

La vie dans sa pauvreté peut être transcendée par l'art plus que par l'homme de l'art. Seul l'art, qui ne dit rien, pourrait en être. Ce serait alors une couleur, « *le pan de mur jaune du port de Delphes de Vermeer* », les notes de la sonate de Vinteuil qui pourraient faire espérer que quelque chose préside à la destinée des êtres. L'art, que les personnages servent pour donner à l'écriture les moyens d'en dire un petit peu, un « pas tout » que donne à voir le reste de l'écriture dans le rajout incessant des manuscrits. L'art est la chose qui n'est pas maîtrisable. Elle s'impose, bouge, se renouvelle dans la vue et l'écoute que chacun a ou aura de l'œuvre. Dans ce travail et au regard de tous ces manuscrits qui pointent les différents morceaux du puzzle de l'écriture, transparaît la structure. Il y a encore et toujours un reste qui ne transparaît pas et laisse l'œuvre inachevée. Nous en voulons comme preuve ce qui a amené Jean-Yves Tadié à reprendre la RTP dans son édition de la Pléiade, réinsérant des manuscrits et des dactylographies pour essayer de limiter la censure involontaire de l'édition. « *Ce qui m'intrigua spécialement [dit Douglas Alden] fut que, une fois enregistrées toutes ces additions, on*

se trouvait encore en face d'un résidu textuel, apparemment trace du premier manuscrit autographe »³⁴⁴. Ce qui pour nous serait celui du temps de deuil de 1908, la trame du roman imaginé à cette époque est déjà en substance l'œuvre qu'il aura à traduire.

Il nous faut donc revenir sur le temps de l'écriture du cahier VIII en 1908. C'est là que gît l'écriture de ce qui fait irruption, avons-nous dit. Si la lettre inscrit la jouissance du sujet, l'écriture du moi imaginaire tente la quête impossible pour retrouver la chose perdue, cerner l'endroit où elle gît. L'écriture de la lettre est celle où se joue la construction du fantasme, elle recouvre l'horreur à laquelle est exposé le sujet, dans la rencontre avec la jouissance. La lettre dans le fantasme le tient à distance de cette jouissance où il risque de disparaître. « *Remarquons qu'un indice peut-être trouvé dans la claire aliénation qui laisse au sujet la faveur de buter sur la question de son essence, en ce qu'il ne veut pas, forme assumée de la dénégation où s'insère singulièrement la méconnaissance de lui-même ignorée (reprendre l'homme aux Rats de Freud), par quoi il transfère la permanence de son désir à un moi pourtant intermittent, et inversement se protège de son désir en lui attribuant ces intermittences mêmes* ».³⁴⁵

Nous devons rappeler ici que le premier des titres de la RTP est : *Intermittences du cœur* et nous ne pouvons qu'être surpris par cette similitude avec le texte de Lacan, sans pour autant ne pouvoir rien en dire. L'écriture imaginaire du moi produit-elle, à un moment de solitude, le surgissement de l'horreur du vivant confronté à la peur de mourir ? Cette peur, que peut-elle dire ? Est-ce la marque de la dénégation dans laquelle l'inconscient se donne à voir et pour lequel le moi, dans son énoncé, le tient à distance en le refoulant sur la scène des représentations (*Vorstellungrepresentation*) ?

Nous suivons avec le texte de l'entrée dans l'hôtel de Guermantes dans sa forme de 1908, ce que donne à voir ce qu'il en est du désir du sujet dans ces autres, ces personnages où chacun peut être un trait de ce qui fait le moi de l'auteur. Mais aussi ce qui l'en protège en attribuant les intermittences aux mots du texte et aux personnages

344Op citatum note 343.

345LACAN Jacques. *Subversion du sujet et dialectique du désir* in *Le séminaire II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Seuil. Paris. 1978. p. 296.

qui le supportent. Le texte souligne à ce moment-là de la création ce qui fera œuvre c'est-à-dire que le créateur, l'inventeur est lui-même en place de la lettre. Il est le pavé, le livre, le son, la serviette, l'objet, dans cette recherche de ce qui n'est pas à jamais perdu dirons-nous. Le créateur est là sans perte, laissant le sujet face à un désir, soulevant l'horreur de la faille dans l'Autre. Cette création devient la marque du manque du manque, confronte le sujet à l'horreur de sa rencontre, celle qui a vocation à rester la rencontre manquée, celle qui divise le sujet et l'oriente dans sa quête de la chose à retrouver. Cette rencontre le confronte au désir ravageant non tamponné par le fantasme, fait surgir la quantité libidinale de la pulsion, une jouissance non tamponnée par le signifiant, réduisant le moi au principe de réalité.

Au moment de la création de ce « malgré moi » que nous avons cité, en 1908, il nous apparaît important de reprendre la chronologie des événements qui président à ce moment-là.

2-2-1-4 Écrire pour voir (la question de l'anamorphose par laquelle se donne à voir la chose cachée)

Dans ce temps-là de la création, l'auteur essaie de mettre en place quelque chose de l'ordre de la répétition. Il met en œuvre la lecture, celle qui aura été faite avant, celle qui préexistait à ce tableau livresque de « *la butée sur le pavé mal équarri* ».

Ce temps est une forme plus élaborée d'un temps qui a déjà eu lieu, la répétition des autres parties du livre « *Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdue en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'autre* ». L'écriture à « cet instant » sert la mise en scène, l'angle ; c'est une prise de vue d'une scène où les mots vont zoomer sur les choses, sur le détail de chacune. L'effet est troublant car ce qu'on s'attendait à voir n'est pas ce qui est vu. Vision déformante de la proximité ou leurre ?

Lorsque Proust est à ce temps-là de l'écriture, c'est le temps après guerre. Il se rapproche des artistes de son époque. Picasso sera le pourfendeur du courant cubiste. Proust fait lui aussi éclater la chose à décrire en une infinité de détails qu'il égare au fil de l'écriture aux quatre coins du texte comme le peintre cubiste renvoie dans les extrémités de la toile sa perception de la chose. L'art témoigne de la chose défaite, la forme supporte alors une possible interprétation du beau. Cette approche se rapporte des valeurs de la société de Marcel Proust, celle d'un XIXe siècle berceau de sa naissance, où l'homme de sciences traque l'infiniment petit, découvrant avec Fleming³⁴⁶, le pouvoir de combattre ce qui ne se voit pas. Un temps paradoxalement qui découvre l'illusion de combattre la mort par la science, et vient inscrire le temps d'une société qui ne finit pas, ne cesse pas de mourir dans ce début du XXe siècle où vient de se terminer le conflit de la Première Guerre mondiale. Proust, dans son écriture, est associé à cette mort du XIXe siècle. Il a saisi très en amont que la victoire sera pire que la défaite ou que la défaite pourrait être le lit d'une certaine victoire, celle de la disparition d'un monde dans lequel étaient ses parents.

L'écriture est en place de l'oracle ou plus exactement, comme dans la Grèce Antique, le premier temps de l'œuvre est le chant des Chœurs : « *et plus que n'eut fait tel chœur de Sophocle sur l'orgueil abaissé d'œdipe, plus que la mort même et toute oraison funèbre sur la mort, le salut empressé et humble du Baron à madame de Saint Euvrete proclamait ce qu'a de fragile et de périssable l'amour des grandeurs de la terre et tout l'orgueil humain* »³⁴⁷. Comme le donne à entendre Lacan dans le séminaire VII avec la reprise de la lecture d'Antigone et la place qu'il donne au cœur.

L'amour absolu que représente Antigone est aussi la haine. Proust, avec le début et la fin de l'œuvre, reprend ce temps de l'amour absolu et le temps de la haine. Ramon Pérez, témoin vivant de l'époque, rapporte dans le chapitre de *La vie sociale* que « *la première personne je crois, qui me [lui] parla du Temps Retrouvé (un poète fort intelligent) me dit entre autres choses : Vous allez voir, c'est d'une méchanceté*

346Sir Alexander Fleming (1881 - 1955) est un biologiste et un pharmacologiste écossais.

347PROUST Marcel. *Le Temps retrouvé in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. 1989. p. 439

inouïe »³⁴⁸. C'est pourquoi peut-être dit-on de lui que c'est un peintre féroce ou plus exactement ce que souligne Ramon Fernandez : « [un] peintre original et féroce d'une société »³⁴⁹. Un témoin et un acteur d'un parricide, celui du sujet et celui d'un lien social qui, au nom de la science, s'autorise à faire reculer le père des hommes, le nom du père comme ce texte de Proust sur la mort des cathédrales³⁵⁰ « (...) quand tout un peuple répondait à la voix du prêtre, se courbait à genoux (...) parce qu'eux aussi comme le sculpteur croyaient ». Croire dans la loi du père n'est pas à confondre avec ce qui se trouve du côté d'y croire et le croyant comme l'homme de l'art, fait exister ce « (...) plus beau spectacle religieux qu'on puisse encore contempler (et qu'on ne pourra plus bientôt contempler, si la Chambre vote le projet en question) est celui que présente à la tombée de la nuit l'antique cathédrale de Quimper. Quand l'ombre a rempli les bas-côtés du vaste édifice, les fidèles des deux sexes se réunissent dans la nef et chantent en langue bretonne la prière du soir sur un rythme simple et touchant. La cathédrale n'est éclairée que par deux ou trois lampes. Dans la nef, d'un côté sont les hommes debout, de l'autre, les femmes agenouillées forment une mer immobile de coiffes blanches. Les deux moitiés chantent alternativement et la phrase commencée par l'un des chœurs est achevée par l'autre. Quand je l'entendais, il me sembla qu'avec quelques transformations on pourrait l'accommoder à tous les états de l'humanité. Cela surtout me fit rêver une prière qui, moyennant certaines variations, pût convenir également aux hommes et aux femmes ».³⁵¹

Un signifiant qui dirait quelque chose qui n'existe pas de ce qu'une femme pour l'homme est-ce ce que l'art d'écrire crée comme illusion de pouvoir cerner ?

348 FERNANDEZ Ramon. *Les Cahiers Rouges*. Grasset. Paris. 1979. p. 145

349 Idem p. 145

350 *Contre Sainte Beuve* p. 141 « C'est sous ce titre que je fis paraître autrefois dans le Figaro une étude qui avait pour but de combattre un article de la loi de séparation. Cette étude est bien médiocre ; je n'en donne qu'un court extrait que pour montrer combien à quelques années de distance, les mots changent de sens et combien sur le chemin tournant du temps, nous ne pouvons pas apercevoir l'avenir d'une nation plus que d'une personne. Quand je parlais de la mort des cathédrales, je craignais que la France fût transformée en une grève où de géantes conques ciselées sembleraient échouer, vidées de la vie qui les habita et n'apportant même plus à l'oreille qui se pencherait sur elles la vague rumeur d'autrefois, simples pièces de musée, glacées elles-mêmes. Dix ans ont passé, « La mort des cathédrales », c'est la destruction de leurs pierres par les armées allemandes, non de leur esprit par une chambre anticléricale qui ne fait plus qu'un avec nos évêques patriotiques ».

351 Idem pp. 147 – 148.

La cruauté des sentiments qui passe dans l'écriture de la dernière partie de l'œuvre, le moment de l'entrée dans la cour de l'hôtel de Guermantes, sur laquelle nous nous attardons dans ce point, montre les descriptions grimaçantes du « *bal des têtes* »³⁵². L'écriture romantique reflète l'horreur, l'envers du vivant qui impose la figure déformée de la mort. Il n'y a pas, comme au début de l'œuvre dans *Du côté de chez Swann*, la recherche de la nuance. Les lignes du TR au contraire privilégient l'artiste, l'horreur d'un « *malgré moi* » de 1908. Ce deuil impossible est condamné dans l'ombre de « *la chose perdue* » toujours là, à construire ce qui se situe du côté d'une perte. Il est condamné, mais le TR qui clôt l'œuvre est là avant l'écriture romanesque du début. Il est là pour tenter de tamponner l'horreur du surgissement impossible d'un réel découvert par la perte de sa mère. Le premier tome *Du côté de chez Swann* s'appuie sur la description minutieuse des couleurs, des sensibilités, met la tendresse en scène. L'émoi est en trompe l'œil, le drame est annoncé sous l'illusion du beau, d'un baiser maternel, par le truchement de l'écriture.

La construction du livre lève le voile sur la scène d'un banal coucher d'enfant à la campagne, à la manière d'un décor que découvre un spectateur qui se rend au théâtre, dont il n'est pas dupe mais dans lequel il se laisse prendre néanmoins. Le décor de théâtre devient le lieu d'expression du metteur en scène. Il restera imperceptible au spectateur comme Proust qui, avec la mise en scène de son écriture, le laisse dans sa place de lecteur, celui qui recule à s'y mettre avons-nous dit. Il est l'écrivain et le lecteur, il est la page écrite et lue de son œuvre. Nous suivons les mémoires de Céleste Albaret pour cela, quand elle décrit l'écrivain et ce qui préside à son écriture, l'incessante lecture des courriers, le lecteur qui cherche à voir et reste étranger à ce qui se passe dans les coulisses du drame qui va se jouer dans le combat de la mort pour la vie.

352 PROUST Marcel. *Le Temps retrouvé* in *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. 1989. pp.504 - 505 : « *Par tous ces côtés une matinée comme celle où je me trouvais était quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé (...) et que je n'avais jamais vues, qui séparaient le passé du présent, mieux encore, le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé ; elle était comme ce qu'on appelait autrefois une vue d'optique, mais une vue optique des années, la vue non d'un moment, mais d'une personne située dans la perspective déformante du temps* ».

C'est ce qui est avec la phrase qui paraît être ce qui ouvre l'œuvre, mais en fait introduit le début de la lecture du texte, découvre ce qu'est la création, un rien qui advient parce que déjà achevé. L'œuvre est là toute entière, surgissant dans un fracas de mots. L'artiste ne pourra plus reculer et n'aura comme seule obligation essayer de maîtriser « l'attelage » des mots. Le texte est là, il n'est pas rédigé mais il est écrit. Proust se retire du monde avec l'œuvre, il va chercher progressivement à vivre avec, en ne se laissant plus distraire par ce qui changerait la perception de cette mémoire imaginaire à reconstruire. Pourtant, même retiré, les souvenirs hantent l'écrivain de ce temps d'avant, celui à retrouver. Marcel va donc changer de lieu pour écrire, faire abstraction des objets pour ne pas se laisser gagner ou détourner de l'essentiel. En 1914, les événements l'y aideront, dans ce repli par le temps de la guerre qui vide les villes et les salons de la société d'avant. Ce temps parle comme des femmes que le deuil pousse à renoncer à rester des êtres de séduction.

Ce n'est pas avec le retrait du monde des hommes que se traduit la nécessité d'écrire pour Proust, mais c'est par la solitude qui s'organise, se concentre autour du vide, ce qui est là avant d'être développé à l'infini dans tous les discours ou écrits. Ce qui s'éloigne dans la RTP du moment où a été cerné l'essentiel de ce qui constitue l'écrit qu'aucun mot ne résume. Proust en a l'intuition, c'est ce que nous supposons lorsque nous observons que la correspondance autour du temps de l'écriture, dans sa grande majorité, ne parle pas de ce qui s'écrit dans le livre, mais de ce qui est périphérique à l'écriture dans le quotidien de l'auteur. Les lettres sont à l'image d'un long monologue de banalités sur ce qui préside la vie tristement malade d'un écrivain qui dit qu'il ne peut pas écrire. Il raconte des anecdotes autour des noms. Il commente l'organisation de l'intendance, les explications sur sa santé. L'écriture n'est pas l'espoir du livre à écrire, elle est le lieu de la recherche de l'écrivain, elle le condamne à accepter de faire des choix entre les idées et les mots pour s'autoriser d'écrire. Ce livre que chacun a en soi, dit Proust l'écrivain, et que chacun n'a qu'à traduire. Ce livre est si profondément au cœur de la chose, qu'il est la chose dont on ne peut l'extraire. Seule la poésie peut, telle la correspondance de Proust, parler sans rien dire de l'usage d'une époque, celle dont les mots restent le seul moyen par l'écrit de ne pas raconter ce qui s'est laissé voir au cœur de l'intime.

La correspondance donne naissance à la forme de mise à l'écriture des carnets aux brouillons, aux rajouts et becquets, en inventant les paperolles. L'écriture est là pour trouver le moyen d'aller à l'essentiel et, dans un mouvement qui crée le résultat inverse, inonde l'espace et envahit l'esprit. C'est en cela qu'elle est insupportable dans la lecture lorsqu'elle prend la forme du roman et c'est cette angoisse-là qui, sans qu'elle soit nommée, rend étrange la lecture de l'œuvre proustienne lorsqu'elle est publiée. Résonance que l'écriture attrape sans essayer de faire l'image d'un roman, qui serait comme une mauvaise traduction des souvenirs de l'homme avec les semblants qu'il donne à voir et à entendre comme une œuvre inaboutie. Nous pouvons nous permettre de le dire, plus encore lorsqu'il est question de *Jean Santeuil*, que les spécialistes de Proust reconnaissent comme une œuvre de jeunesse. Mais c'est à Proust lui-même que nous nous référons pour le dire, puisque ce travail laissé à l'état inachevé, mais non détruit, est là pour témoigner de ce qu'est un père de famille. Il est question des rapports du fils avec la mère et de la présence du père entre eux, mais ce père-là ne fait pas un livre. Il est celui qui marque le défaut de la marque. L'écriture d'un autre livre permettrait-elle d'en découdre avec la question de la nomination, en inscrivant l'auteur comme celui qui porte le nom du père ? Nous avançons que Proust avait peut-être laissé l'inachevé comme trace inconsciente d'un désir de témoignage.

C'est cette trouvaille qui atteste qu'aujourd'hui avant le livre, il y a une autre rédaction imaginaire. L'écrivain laissera, «malgré lui» (souligné par nous) à la postérité, la possibilité de la retrouver pour dire ce qu'il y avait avant et montrer que l'écriture reste seulement une tentative de quelque chose qui n'est pas toute possible et qui pointe qu'un dire n'est pas transcribable, intraduisible sinon au risque de se tromper ou de montrer son insuffisance à traduire ce qui fonde la relation de l'histoire de l'individu et de ses rapports à la famille. C'est le père du quotidien qui se lit dans ces pages. Ce père-là (celui de *Jean Santeuil*) ne fait pas symptôme. Il est présence, mais sa présence, la seule exigible, c'est celle du père qui nomme. La tentative de l'écriture du premier roman n'aboutit qu'aux racontars. La tentative de retrouver la chose perdue, le manque dans le signifiant primordial, la *bejahung* freudienne, c'est celui du père imaginaire qui manque de consistance, rappelons la scène dans l'escalier dans le début

de l'œuvre de la RTP : ce « *va coucher avec le petit (...)* ». Le père est là dans le désir de la mère qu'elle a de l'enfant et non du désir autre, décrivant artistiquement ce qu'il en est de la forclusion du nom du père. Le père de l'escalier est-il le père qui garantit le sujet face au désir ravageant de l'Autre ? Non puisqu'elle y va, rien ne l'arrête. Ce père qui se tient entre les lignes et que l'écrivain imagine, ne vient pas faire nomination.

L'enfant entend dans l'ombre (au risque de se croire condamné à mourir) la voix, celle de sa mère et celle majestueusement enrubannée du père qui ne fera pas obstacle, ne le protégera pas, ne retiendra pas son geste sacrilège. L'écriture du roman aura à inventer un père imaginaire qui masque, par bonté, sa défaillance, ce qui s'inscrit dans le roman comme ce qui livre le fils à la mère, le laissant impuissant face au désir maternel. La séparation de l'ombre et de la lumière, le passage de l'inanimé à la vie, comme dans la conversion de Saint Mathieu du Caravage³⁵³ ou le doigt de Jésus à la manière de la peinture de Raphaël dans la chapelle Sixtine au Vatican, indique la faille, la béance où s'opère le passage du vivant et de l'esprit, mais le prix à payer est dans le renoncement, la perte de l'entrée dans le langage et dans ce qui fera advenir le lien social. Le passage de l'ombre à la lumière, le regard qui accroche la partie éclairée pour orienter la découverte de la chose qui est là et qui ne peut être vue qu'à la condition d'être éclairée, comme le signifiant du nom du père. Il opère la séparation et fait advenir le sujet dans le langage avec la nomination. C'est ce père-là qui préside au travail de l'écriture, une écriture de signes hors savoir, seulement le savoir de l'œuvre, toujours singulière. L'œuvre d'écriture inachevée avons-nous dit, ne peut, du fait de son manque, donner des explications qui révèlent le savoir insu. L'œuvre, dans sa grande diversité, est un travail qui souligne que ce qui se joue n'est que dans la banalité du quotidien, un hors savoir qui ne renferme uniquement qu'une enveloppe, comme la Châsse des saints dans les églises révélant pour l'éternité le rôle fondateur de leur vie et montrant que l'enveloppe sans le verbe est un reste qui ne dit rien d'autre que de montrer ce qu'il reste à voir.

L'œuvre est le verbe. La phrase, ou plus exactement dans notre propos l'énoncé suivant « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* », a été le temps le plus long du travail de l'œuvre ; nous le savons en suivant les cahiers et les notes de l'édition de J-Y

353 « La vocation de Saint Mathieu », peint par Le Caravage : 1599-1600. Huile sur toile de 322x340 cm. La toile se trouve à Rome, paroi latérale droite de la chapelle Contarelli de l'église de Saint-Louis-des-français.

Tadié. Ce temps inaugural, nous le rapportons au traumatisme, au « troumatisme » opéré par le signifiant. L'objet, lui, vient en avant-garde pour protéger le sujet de devoir être confronté à cette béance qui est à la fois ce qui l'instaure et en indique sa fin. L'œuvre est toute dans ce signifiant qui est le détail et l'ensemble du monde qui le constitue. L'écriture imaginaire se répète tel un « *bla-bla* » et l'artiste va essayer, dans le domptage de ce signifiant, dans cet attelage des mots dont nous avons parlé, de repousser le moment de la re-trouvaille insupportable, mortelle pour le sujet. L'artiste fait et refait son œuvre, toujours la même, déformée pour donner l'illusion qu'il s'agit d'autre chose. Il réélabore, il colle des paperolles, écrit dans des marges, entre les lignes, reprend un texte qu'il pensait fini, inclut d'autres brouillons... Mais il est pris dans le signifiant, il est le signifiant et rien n'y fait. C'est ce qui lui impose le retrait, la solitude absolue pour qu'aucune de ses sensations ne viennent y faire obstacle.

La solitude est effroyable, elle n'est pas désociabilisante, elle est la pulsion même qui constitue le vivant et qui lui colle à la plume, l'obligeant sans cesse à s'y confronter à nouveau. Il a besoin de la solitude pour écrire ce qu'il cherche à faire entendre : « *Proust est curieux à observer quand il réunit et anime ses propres observations. Il s'en amuse certes, mais pas comme Dickens, ou comme Balzac. À aucun moment, il ne participe à l'action qu'il décrit (...); on dirait plutôt un spécialiste du folklore ou de la linguistique qui a enregistré soigneusement des disques et vous les fait entendre. On dirait que c'est du style parlé, mais il faudrait aller plus loin et dire que c'est du style écouté* »³⁵⁴. Ce style écouté, c'est à la solitude qu'il se fait entendre. Le retrait du monde de Marcel Proust n'est pas à comprendre ou à amalgamer avec la question de la solitude de l'artiste, dans le temps de la création. L'artiste ne cherche pas la solitude (qui n'est pas le fait d'être seul), il ne peut pas s'en extraire, telle une condamnation de devoir créer pour survivre. C'est la condamnation à vivre de l'écrivain, il est là, dans cet état, en attente de voir surgir ce qui, comme vivant, il comprend de mortel.

Ce style écouté, le son qu'il tente de rendre harmonieux, la voix prévaut sur la description, la pulsion invoquante est là, qui oblige le moi à un excès de jouissance, que les structures d'un surmoi social ne peuvent pas réguler autrement qu'à laisser se

354TADIE Jean-Yves. *Marcel Proust II, biographie*. Gallimard. Paris. 1999. p. 157

déverser dans la création ce qui interdit de ne pas créer ; ça ne cesse pas de s'écrire nous dit Lacan : « *Ce qui n'est pas venu au jour du symbolique réapparaît dans le réel* »³⁵⁵.

2.3.1 *La création du sujet*

2-3-1-1 Le livre entre demande et don d'amour

Dans notre première partie, nous avons posé les origines familiales de Marcel Proust. Elles sont les valeurs républicaines de travail pour Adrien et pour la jeune Jeanne Weil, celles du devoir de transmission culturelle, transformées en culture essentiellement livresque. Pour Adrien comme pour Jeanne héritiers de 1848 pour l'un et de devoir d'intégration sociale pour l'autre. La question d'un Dieu tout puissant, de cette parole de Dieu, comme ce qui est là pour garantir la question du vivant, s'est vue destituée par la question de la science et du savoir. Adrien et Jeanne en sont des figures emblématiques de cet avènement de l'homme par la pensée et le travail. L'homme qui peut tout. Mais aussi l'écrivain qui modère sa pensée en déformant les noms de lieux, le temps, parlant à la première personne d'un héros qui n'est pas lui. Il est poète, ne s'embarrasse pas des vraisemblances et met tout le savoir des mots au service d'un texte sans souci de la vérité. Un texte déguisé par l'écrivain pour tromper l'autre et s'approprié un savoir des idéaux sociaux.

Adrien, homme de devoir au service de l'avènement d'un homme fort, ambitieux pour lui et sa descendance, sera un père du quotidien qui s'en remettra à sa femme pour l'éducation des enfants et ceci principalement après la crise d'asthme, qui le rend prisonnier d'un lieu. Lorsque nous suivons la vie de Marcel, nous sommes surpris par le contraste entre le moment qui sépare l'avant et l'après de la crise d'asthme. Ce que nous dit Robert Proust, c'est que la vie, celle de Marcel et de la famille, se divise en deux : ce qui l'en était avant et ce qu'il en sera plus après, après qu'il ait manqué de mourir sous les yeux horrifiés de [mon] père.

La dette, avons-nous dit, naît avec le sujet parlant et porte en elle le prix de la séparation. Le livre est, très tôt dans la vie de Marcel Proust, ce qui se parle entre lui et sa mère. Nous savons, dans les courriers qu'elle adresse à son fils au moment de la mort

355 LACAN Jacques. *Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la Verneinung de Freud* in les *Écrits*. Seuil. Paris. 1966. p.360

de sa propre mère, combien le livre, les mots du livre apaisent la douleur de la séparation. Mais nous savons par les lettres de Marcel que les crises d'asthme sont des moments d'union entre lui et sa mère, qui lui lit des livres, à l'abri des autres. Il dira lui-même que la tendresse de sa mère, c'est le bénéfice de la maladie et qu'il ne peut pas être en bonne santé. Il obtient ainsi l'amour de sa mère qui ne l'aime, lui semble-t-il, qu'au travers de sa maladie qui le rend captif de cet amour exclusif.

Marcel est très tôt un lecteur, c'est ce que nous avons souligné dans le point sur le temps d'être lecteur dans ce travail. Nous avons relevé une lettre qu'il adresse à sa cousine. La lecture, est-ce une manière de dire ce qu'il est dans sa relation à l'autre ? C'est lui qui donnera à sa mère de quoi lire. Il la nourrit, entretient avec elle une relation d'amour à la lettre. Elle l'aidera d'ailleurs en se mettant en place de traduire les mots de Ruskin pour donner à son fils la matière de son livre. Le livre est ce qu'attend le père, dit la mère. Elle parle au nom de. Elle subvertit dans l'imaginaire la parole du père.

Ce lecteur qu'est Marcel Proust est ce qui vient donner corps à la rédaction à venir. Il se nourrit de mots, de phrases, de jeux de mots. Sa correspondance tisse une relation aux autres pleine de rien dire qui lui donne la matière de son roman. Les lettres disent son insupportable souffrance « *à ne pas être l'écrivain attendu* ». C'est là, dans ce « pas être », qu'il advient, comme le souligne sa correspondance de 1907 et 1908 et notamment celle qui correspond à son hospitalisation chez le Docteur Sollier. A ce moment-là, les carnets offerts viennent diviser le monde entre le monde sensible des évocations et des impressions sous forme de faux souvenirs. Le carnet, aussi un signifiant du nom du père pour la mère dans ce qu'est une femme pour un homme au XIXe siècle, comme nous l'avons souligné. Ce sont les carnets qui peuvent enchâsser la chose interdite. Ces carnets qui ne le quittent pas et sur lesquels se déploie la question du livre, jusqu'à celui légué à Céleste, resté vierge de toute trace écrite.

La lettre sur les potins fait lien social et donne de la présence à celui qui s'est soustrait au regard des autres. La lettre peut tout dire, se plaindre, aimer, parler, remercier, dire ce qu'il en est de la santé, qui reste un obstacle à faire l'œuvre. Cette écriture-là est une écriture qui s'interrompt dans la correspondance quand survient une crise de suffocation et qui, très paradoxalement, est une écriture qui sans cesse demande

d'être complétée lorsqu'il s'agit des cahiers et des brouillons. Mais nous savons aussi, et le travail de Philippe Sollers nous le montre dans *l'œil de Proust*³⁵⁶, que l'écriture des paperrolles de l'auteur est illustrée : il dessine et peint ce qu'il cherche à nommer. Il se rapproche en cela d'une forme d'écriture primitive qui est le signe. Cette écriture où se montre la différence, celle du « bla-bla » imaginaire, mais aussi celle de la lettre inaccessible. C'est l'écriture qui se voit ou qui se donne à voir, l'écriture qui vous absorbe, qui dévore et que l'on dévore, la soif de lire.

L'écriture du signe, c'est celle du Père, celui de la chrétienté inscrite dans la sculpture des cathédrales, véritable bible de pierre. C'est cette écriture qu'Adrien le père, le papa, reconnaît sur le livre de pierres de la cathédrale de Chartres. Ce livre de signe est silencieux, sans voix, où se loge l'infiniment petit tel que le dit Ruskin en parlant du personnage de la cathédrale de Rouen. Cette écriture donne ce statut étrange aux pères : « *d'être désigné comme père par la pensée* ». Cette écriture se voit, elle est autre que celle des histoires lues par la mère. Le soir, au moment du coucher, la lecture c'est la voix de sa mère, celle que Marcel dira avoir avalé dans son rêve qu'il date de la fin de l'année 1905, après la mort de celle-ci. Cette voix étrange dit autre chose de ce qui anime la voix de la mère, signe l'étrange d'un autre savoir, celui de se penser tout dans la langue maternelle. La voix, objet perdu et dans son étrangeté impossible à perdre.

Après la mort de sa mère, cette voix fait retour dans le rêve. « *La question dans le rêve c'est l'affect qui est attaché à sa représentation qui explique pourquoi ça fait retour* »³⁵⁷. La question reste alors le processus de l'affect, s'il est attaché à la représentation de la chose. C'est donc bien la question posée par la perte, le deuil de la chose pour lequel opère un désinvestissement de l'objet. L'objet perdu, vidé de sa

356SOLLERS Philippe. *L'œil de Proust : les dessins de Marcel Proust*. Stock. Paris. 1999. « *L'expérimentateur a fait une découverte capitale. Le Temps perdu, c'est la séparation artificielle des formes, Le Temps Retrouvé, leur accord ressuscité* ». C'est ce que dit P. Sollers dans ce début d'ouvrage où il montre que les écrits sont souvent accompagnés de dessins, qui précède la forme. Ils sont aussi des superpositions de l'idée. La chose à écrire donne à voir sa forme. Exemple p. 15 d'un dessin figurant dans un brouillon de Sodome et Gomorrhe (Pléiade III, p1030-1032 : les rêves des parents). Dans ce portrait, les traits présents qui seront attribués dans le livre à celui d'un Guermantes sont : le nez arqué, les lèvres minces et le sourire figé. Le dessin est inséré dans le texte, il représente la chose et permet d'inscrire la lettre. Le dessin est la lettre. Il représente un homme à tête d'oiseau. Les traits de ce visage toujours identique dans ses traits p.104 : « *Monsieur de Charlus avait l'air d'une femme : c'en était une ! Il appartenait à la race de ces êtres moins contradictoires qu'ils en n'ont l'air, dont l'idéal est viril, justement parce que leur tempérament est féminin, et qui sont dans la vie pareil, en apparence seulement aux autres hommes* ».

357S. Freud (1891): Contribution à la conception des aphasies (extrait du cours de L. Ottavi; cours de licence de psychologie à l'UHB; 2002-2003).

quantité pulsionnelle, amène un autre investissement, un choix oriente le sujet sur un autre objet. Avec ce rêve, il ne dit rien d'autre que traduire le désir qui ne le quitte plus, sans en savoir plus que de garder ou de renoncer à l'objet. Cette explication n'est pas à confondre avec ce que nous venons de dire de l'affect rattaché à la représentation de la chose, mais plus de ce qui fait qu'il devient l'objet de la perte, faisant préfigurer une position de deuil mélancolique à venir dans son deuil éternel, où l'ombre de l'objet tombe sur le moi. La voix de sa mère, objet pulsionnel qui introduit le sujet parlant, parle dans le livre des histoires dévorantes des autres, dans lequel l'enfant se sait exclu ; les histoires d'inceste de Georges Sand dans *La petite Fadette*³⁵⁸ ou d'amour d'enfant avec les livres de Pierre Loti. Avec l'écriture, il va passer d'un livre lu et qui porte la voix de sa mère, à lire un livre, son livre, pour entendre ce qui est au fond de lui. Il écrit et se donne à lui-même l'écho de cette voix, celle de lui et de l'Autre. L'écriture pour lire plus que pour être lu dirions-nous, de façon arbitraire, le livre comme trace inconsciente d'un ça qui fait retour et d'un moi confronté aux exigences tyranniques d'un surmoi social, où le devoir de travail, valeur républicaine, est en place d'un des noms du père. L'écriture, la demande de la mère, pour répondre à l'attente du père. La métaphore de la demande de la mère du narrateur est à entendre comme : tiens « *Toi qui aimes les aubépines* » mange-les des yeux. Celles dont la couleur devient, dans l'écriture, la métaphore d'un fromage blanc avec un coulis de framboise. La fleur devient oralité, l'aubépine se mange et elle est aussi le symbole du fils qui meurt sur la croix, sacrifié par le père pour sauver les pêcheurs. Ce manger du regard nous amène à soulever la question du *trieb* de Freud.

La pulsion freudienne n'a rien à voir avec l'instinct. La libido n'est pas l'instinct sexuel. La couleur sexuelle de la libido, si formellement maintenue par Freud comme inscrite au plus intime de sa nature, est couleur de vide, suspendue dans la lumière d'une béance. Cette béance aux limites du principe de plaisir, renvoie à une réalité de la praxis. C'est de ce champ justement que le freudisme coupe un désir dont le principe se trouve essentiellement dans ses impossibilités. L'inconscient montre que le désir est accroché à l'interdit, que la crise de l'Œdipe est déterminante pour la maturation sexuelle elle-même.

358Cf. *La petite Fadette* de George SAND.

Les pulsions sont nos mythes, a dit Freud. Il ne faut pas l'entendre comme un renvoi à l'irréel, c'est le réel qu'elles mystifient en y reproduisant la relation du sujet à l'objet perdu³⁵⁹. Écrire couché est une invention du sujet pour faire avec la tension de l'impossible. Dans le *Temps Retrouvé*, on peut lire qu'« *il existe alors chez la femme ce qui existe à l'état inconscient chez les médicaments à leur insu rusés, comme sont les soporifiques, la morphine. Ce n'est pas à ceux à qui ils donnent le plaisir du sommeil ou un véritable bien-être qu'ils sont absolument nécessaire, ce n'est pas par ceux-là qu'ils seraient achetés à prix d'or, échangés contre tout ce que le malade possède, c'est par ces autres malades (d'ailleurs peut-être les mêmes, mais, à quelques années de distances, devenus autres) que le médicament ne fait pas dormir, à qui il ne cause aucune volupté, mais qui, tant qu'ils ne l'ont pas, sont en proie à une agitation qu'ils veulent faire cesser à tout prix, fût-ce en se donnant la mort* »³⁶⁰.

2-3-1-2 La métaphore de la jalousie et de la possession

C'est au signifiant de « *l'attente du baiser du soir* » du narrateur que l'écrivain renvoie le signifiant « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* ». Le baiser renvoie à ce « *longtemps* » qui donne au coucher et au livre l'aspect de l'éternité, comme la confrontation à la disparition, à quelque chose qui n'a ni début ni fin. L'écriture va tenter de répondre à ce précipité dans l'angoisse du baiser du soir, un signifiant hors sens.

Le 3 décembre 1903³⁶¹, Marcel écrit à Anne de Noailles après la mort de son père. Il la compare dans sa bonté à la Sainte Vierge que vénéraient les croyants du moyen âge « *les boiteux, les aveugles, les lépreux, les paralytiques, tous les malheureux* ». Il va au-delà de l'infinie bonté de la vierge et met en série la déesse carthaginoise « *Tanît appelée aussi Astarté* » dont parle Flaubert, dans *Salammbô* (chapitre III). Il y a chez elle le paradoxe des idées de luxure et les désirs de piété. Marcel donne à cette figure « féminine » des traits où se côtoie la luxure et la bonté. Ce

359 LACAN Jacques. *Écrits*. Seuil. Paris. 1966. p. 853

360 PROUST Marcel. *Le Temps retrouvé in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. 1989. p.398

361 KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome III (1902-1903)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. pp. 446 – 448.

qui est intéressant à souligner c'est qu'il y fait référence pour souligner l'abnégation de sa mère envers son père.

Marcel témoigne que Madame Proust ne montra pas son chagrin après le décès d'Adrien, alors que sa souffrance est intérieure, et il la sait « *immense* ». Elle la masque sous une apparente énergie, où il est impossible de voir son désarroi et c'est cette peine-là [de ne pas être nommée par sa mère] que ressent Marcel au moment du deuil. Elle l'empêche dit-il de se consacrer à sa peine. Marcel se sent aussi, après la mort d'Adrien, très coupable de ne pas avoir su répondre aux idéaux de son père : « *je tâchais non de la satisfaire -car je me rends bien compte que j'ai toujours été le point noir de sa vie, mais de lui témoigner ma tendresse. (...) Papa avait une nature tellement plus noble que la mienne. Papa quand il était malade n'avait qu'une pensée qui était que nous ne le sachions pas. Du reste, ce sont des choses auxquelles je ne veux pas encore penser* » (lettre de condoléances de 1903).

Il est torturé entre cette idée de ce qui console les malheureux (La Vierge et la déesse carthaginoise) qu'il donne en référence dans sa lettre à Anne de Nouailles et celle de « ce » malheur, auquel il ne veut pas penser, de ne pas avoir été à la hauteur de ce père « *de sentir (dit-il) que j'étais son seul nuage* ». Maintenant, toutes les choses de la vie « *en lesquelles je faisais consister sa douceur sont douloureuses* ». C'est dans cette lettre (entre douceur et luxure de la figure emblématique de la « mère » qui préside à la vie et l'impossibilité d'être à la hauteur de ce qui satisfasse l'idéal de son père) qu'il annonce à son interlocutrice que « *papa désirait, qu'il en attendait [la publication de la Bible d'Amiens]* ». Ces propos d'Adrien, sa mère les lui rapporte quelques jours après le décès de son père, c'est de sa mère que viendra la demande de mettre un terme au manuscrit ; l'écriture à publier au nom du père.

L'écriture, nous dit Jacques Rivière dans *Les Lettres Françaises et la Guerre* « *est chez Proust (...), toute une gamme d'émotions [qui] nous redevient possible (...). C'est un grand miracle que Proust a accompli en voulant tout à coup si peu de choses, en se dressant simplement contre les impulsions obscures auxquelles il était devenu de*

mode de toujours céder »³⁶². Marcel ne cède pas devant les petites choses de la vie dans lesquelles il faisait consister, par la description dans l'écriture, la question impossible du bonheur. Cette place « du devoir » que l'amour doit préserver de la seule mort qui soit : l'oubli. Le plaisir, l'écrivain le fait résonner dans l'envers du déplaisir que produit l'horreur de l'oubli³⁶³. Ainsi, l'écriture s'appuie sur les signes et élabore un portrait de mots, celui d'une *Albertine disparue* qui garde sa place d'objet d'amour qu'à être maintenu dans l'espace dévorant de l'oubli.

Jacques Rivière reprend, dans cet article daté de 1921 la chronologie des publications, un an avant la mort de Marcel. Il « dit » que quatre volumes sont à ce jour publiés et que tous ont été écrits avant la guerre. Il est important de souligner que si tout [de ces quatre volumes] fût écrit avant la guerre, *A L'ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, Prix Goncourt, est en cours de publication en 1919.

L'écriture chez Proust n'est jamais achevée et cela nous le notons en référence aux lettres que Marcel Proust adresse à J. Rivière³⁶⁴. Jusqu'au dernier moment, alors que le manuscrit est sous presse, il fait des corrections, des rajouts, des ratures. Il ne peut pas se décider à laisser tomber l'écriture, il la retient jusqu'au bout. Nous le notons avec les manuscrits non publiés qu'il laisse à sa mort, et que Jacques Rivière et Robert Proust auront à mettre en forme en cherchant (chose impossible) à reconstituer l'idée qui sous-

362 KOLB Philip. Marcel Proust-Jacques Rivière. *Correspondance 1914-1922*. Gallimard, Paris. 1976.

363 PROUST Marcel. *Albertine disparue (La Fugitive)* in *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. p. 31 : « (...), je sentis en moi une terreur panique. Ce calme que je venais de goûter, c'était la première apparition de cette grande force intermittente, qui allait lutter en moi contre la douleur, contre l'amour, et finirait par en avoir raison. Ce dont je venais d'avoir l'avant-goût et d'apprendre la présage, c'était, pour un instant seulement, ce qui plus tard serait chez moi un état permanent, une vie où je ne pourrai plus souffrir pour Albertine, où je ne l'aimerai plus. Et mon amour qui venait de reconnaître le seul ennemi par lequel il pût être vaincu, l'oubli, se mit à frémir, comme un lion qui dans la cage où on l'a enfermé a aperçu tout un coup le serpent python qui le dévorera ».

364 Idem note 362, pp. 10 - 11, lettre à Jacques Rivière du 12 ou 13 mai 1914 : « Car ce que je vous ai envoyé est fait de pièces et de morceaux pris un peu partout de sorte que je ne saurai pas de mémoire vous indiquer où se trouvent les passages qu'on pourrait supprimer. Je ferai sur les épreuves les changements possibles. Quant aux frais de corrections, je compte absolument que vous les mettrez à ma charge et je vous le demande comme un service. Si pour d'autres raisons (court espace de temps, etc.) vous préférez que je m'abstienne de remaniements trop profonds, ce que je vous ai envoyé peut bien aller, sauf corrections indispensables (et qui d'ailleurs à elles seules sont déjà assez nombreuses et assez importantes) ».

tend l'organisation des cahiers et des nombreux « repassages » de l'écrivain sur les pages et les lignes des textes.

Marcel a été jusqu'au-delà de la mort dans l'inachevé de l'écriture, comme ce que nous dit Freud en ce qui concerne son « Léonard », en créant, répondant à l'impératif de ne pas achever. Le point final est un signifiant qui marque le sujet du sceau de ce que le vivant à de mortel, l'oubli de ce « mort à jamais » du temps proustien. L'environnement de la mort est là au sortir du carnage de la Grande Guerre, qu'aucune idée intellectuelle ne peut traduire. Jacques Rivière le note, lorsqu'il dit à Marcel : vous êtes le premier à sortir « *des impulsions obscures auxquelles il était devenu de mode de toujours céder* »³⁶⁵.

Si nous reprenons le texte de ce que sera « son livre », il ne peut plus ne pas nous apparaître que le texte est fait de la trame de ce qui constitue le quotidien emprunt d'un esthétisme religieux. Cette parole du « Père » transmise au fils : « *Vous ferez ceci en mémoire de moi* », dite par le Christ au soir du « Jeudi Saint ». La question de la transmission c'est aussi celle du refus. C'est cette place que porte la métaphore de l'écriture. L'invention de la Sonate de Vinteuil porte en substance les traces de « *PARSIFAL et l'enchantement du Vendredi Saint* » de Richard Wagner, mais aussi avec Gabriel Fauré. Cette transmission est le fruit de prélèvements multiples, dont l'origine se perd. Elle donne à entendre ce que nous appellerons un langage « ecclésiastique », celui du sacré de la liturgie. Marcel se prend au piège de cette intrication et cherche, en les décrivant de l'extérieur à la façon d'un spectateur, à écouter les mélodies une par une. Mais cette abondance de détails affranchit la chose du temps. Ce temps où le passé surgit dans le présent ; ce surgissement de ce qui n'a pas cessé d'être là, mais hors savoir. Il devient, avec l'écriture du roman, un énoncé devenu à lui seul un autre nom de Proust « *longtemps je me suis couché de bonne heure* ». Un temps qui sonne le passé frappé par l'adverbe qui montre que ce n'est pas fini. Marcel introduit une perte des repères où lui-même, comme auteur, est aux prises de cette confusion. Il est le livre, et ce principalement après 1914, car il est frappé dans son lit par le carnage de la guerre qui le ramène à l'essentiel : que le thème de l'amour ou des souvenirs ne puisse pas transcrire

³⁶⁵Idem p.312.

l'essentiel de sa pensée, comme l'écriture musicale elle-même laisse interrogative les interprètes, même si les morceaux sont annotés par l'auteur pour permettre, dans le temps défiguré d'après, de survivre.

Il y a bien, dans la composition de l'œuvre proustienne, un langage ecclésiastique que nous ne chercherons pas à comprendre dans le texte, mais que la lettre citée à Anne de Noailles souligne. Nous rappellerons ces mots de Marcel à Anne de Noailles concernant la bonté et la luxure des figures féminines de la religion ou des déesses antiques.

Le langage sacré est là pour surprendre dans sa pureté et voiler l'autre visage de la figure divine ; la luxure, comme ce que traduit encore le Caravage « *La Madeleine repentante* »³⁶⁶, celle qui laisse à l'abandon les parures de la séduction. Mais c'est à l'écriture de la musique sacrée que se réfère principalement le modèle d'écriture qui sert la rédaction narrative de l'œuvre. C'est avec elle que va dominer, tout au long des passages, comme dans la musique de Fauré, les effets de surprise, de « saut » que donnent à entendre le langage harmonique du compositeur, identique en ce point au premier temps de l'œuvre de Wagner.

Le créateur est celui qui innove, marque son temps d'une création qui ne correspond à rien d'autre qu'à ce qu'elle est. Marcel dit dans cette lettre (à Anne de Noailles) qu'il ne tâchait pas de le satisfaire, ce père, auquel il était confronté. L'homme à cette place d'un moi idéal non symbolisé met l'enfant en place de prisonnier du désir de l'Autre. Il lui est impossible de subvertir la question de l'amour entre un père et une mère qui constituent les traits de ce moi idéal. Dans cette lettre, il annonce en substance l'impératif de l'écriture devant lequel ce deuil ne lui permettra pas de reculer : « *La vie est recommencée. Si j'y avais un but, une ambition quelconque cela m'aiderait peut-être à la supporter [la douleur du deuil]* ».

³⁶⁶Le Caravage, *La Madeleine Repentante* (1596-1597); huile sur toile (122,5x98,5), Rome, Galerie Doria Pamphili..

Marcel se plaint de l'indocilité des mots à exprimer les sentiments (lettre de remerciements à Madame Alphonse Daudet), il se traite d'ingrat. Il est dans l'impuissance de secourir sa mère dans son immense chagrin. Il se plaint de ne pas avoir d'autre ambition que la vie de famille qui était celle qu'il menait avec ses parents. Colette Soler dit que l'objet « *érotique hérite d'autre chose, non pas des marques de l'Autre, mais des traits où sont inscrites les premières marques de jouissance, quelque chose de vue, d'entendu, ou de ressenti, toujours traumatique, dit Freud. Et là nous sommes au niveau d'une histoire de corps, plus précisément de ce que Lacan a appelé des « événements de corps ». Ainsi, pour Freud, désespoir et trauma, se rejoignent dans le terme « castration ». Le trauma et le désespoir sont les deux sources de la répétition* »³⁶⁷.

Il avait l'idée de ce que nous avançons dès décembre 1903, lorsqu'il écrit : « *à un auteur Edmond jaloux* »³⁶⁸ pour le remercier de lui avoir adressé son ouvrage *Le triomphe de la frivolité* et d'avoir prêté de l'intérêt à son recueil *Les Plaisirs et Les Jours*. Il écrit : « *On pense que le hasard qui a amené jusqu'ici à lui les feuilles détachées est aussi providentiel que ces brises chargées d'aller porter à un arbre unique, de même famille, un pollen inutilisable aux autres, précieux pour lui et singulier* »³⁶⁹. L'écriture poétique est la marque de cette répétition, elle porte la marque du retour du refoulé qui échappe à l'auteur mais dont il se fait le témoin. Il est le hasard, la brise qui porte le pollen, précieux pour lui et singulier. L'écrivain est un traducteur de la langue universelle ; il ne crée pas, il vient nommer la singularité de ce qui fait tenir ensemble dans le langage et ses effets de langue la pulsion qui anime les vivants dans le lieu de leur vie présente, pour transmettre quelque chose d'un dire qui est transgénérationnel et que seul le passage aux métaphores rend consistant pour les générations futures. L'artiste est un témoin vivant de l'instant qui passe et le transforme en un temps logique qui échappe à l'usure.

367SOLER Colette. *Lacan l'inconscient réinventé*. PUF. Paris. 2009. p. 178

368KOLB Philip. *Correspondance de Marcel Proust, Tome III (1902-1903)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993. Lettre 267 à Edmond Jaloux du 13 décembre 1903. Dans cette lettre, Proust cite des vers qu'il attribue à Mallarmé et qui sont de Charles Baudelaire *Les Fleurs du mal*. Tableau parisien XCVII, vers 16 du poème intitulé : *Danse macabre*, « *O charme d'un néant follement attifé* ».

369PROUST Marcel. *Les Plaisirs et les Jours*, Calmann-Lévy, 1896.

Nous pouvons, dans les extraits de ces trois lettres qui suivent la mort d'Adrien, prélever les thèmes qui serviront de matière au roman. Virginité et luxure de la femme, fécondation de l'orchidée chez la duchesse de Guermantes, fragilité du caractère du narrateur, indigne de l'amour qui n'existe que dans la destruction et le sadisme, tel qu'en : « *Albertine, Charlus, Jupien* », chaque fois que se pose la question de l'amour.

Marcel qui entre dans une vie qui prend de plus en plus l'allure d'une ascèse, avait déjà, depuis l'enfance, l'horreur du soir et avait détourné cette angoisse par la mise en place d'une cadence de vie inversée : il dort le jour, mais il sort la nuit. Cependant, jusqu'à la mort de ses parents, il n'est pas le reclus qu'il deviendra sur la fin de sa vie, une vie d'ascète faite de travail³⁷⁰, de pensée et de frugalité pour être, comme le dit Montaigne³⁷¹ à son « *Estude, son ouvrage et son mester, qui s'engage à un registre de durée, de toute sa foy, de toute sa force* »³⁷².

Pour accéder à cet engagement dans la durée, l'écrivain va s'appuyer sur un trait de ce qui constitue sa force de résistance : sa résistance à l'endormissement. Au sommeil est associé le rêve qui légitime, autorise ce renoncement d'être ce moi idéal sous les traits d'un corps sain comme le voulaient ses parents. Il peut alors écarter une forme de culpabilité inhibitrice et donner corps à ce qui n'est pas encore un réel projet : « écrire couché » pour faire naître, accoucher de ce que deviendra l'œuvre, alors qu'il n'en sait rien encore. Il va aller rechercher ce qui en substance a été, à un moment ou à un autre une rencontre. Il remanie les idées à la façon d'un rêve éveillé, sans en faire autre chose

370MONTAIGNE (Michel de). *Les Essais [1572], Livre I, chapitre XLIV [Du dormir]*, Flammarion, Paris. 2008. p. 658-659: «*Et quand personne ne me lira, ai-je perdu mon temps de m'estre entretenu tant d'heures oisives à pensements si inutile et agréables ? Moulant sur moy cette figure, il m'a fallu si souvent dresser et composer pour m'extraire que le patron s'en est fermé et aucunement formé soy-mesmes. Me peignant pour autrui, je me suis peint en moy de couleurs plus nettes que n'estoyent les miennes premières. Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation, (...) comme tous les autres livres. Ay-je perdu mon temps de m'estre rendu compte de moy si continuellement, si curieusement ? Car ceux qui se repassent par fantaisie seulement et par langue quelque heure, ne s'examinent pas si primement, ny ne se permettent, comme celui qui en fait son estude, son ouvrage et son mestier, qui s'engage à un registre de durée, de toute sa foy, de toute sa force* ».

371Idem p.13, préface de Roger-pol Droit :« *il cite les fluctuations de la pensée : quelque soit la position que l'on prend, l'avis que l'on soutient à un moment donné, on risque toujours d'adopter l'avis contraire à l'heure suivante ou, en tout cas l'année d'après !* » Montaigne insiste sur cette dimension instable et incertaine de nos connaissances, souligne, p.14, l'auteur de la préface.

372Op citatum note 370, p. 659.

qu'un artifice. Trop souvent ceux qui ont tenté de formuler quelque chose sur l'œuvre se sont perdus tant les limites de la réalité et de la fiction sont ténues.

Nous ne pouvons pas chercher de similitude ou d'explication dans la conception de l'écriture du rêve dans l'œuvre dont parle Freud en 1900, « *Traumdetung* »³⁷³. Nous nous devons néanmoins de les mettre en perspective, par le fait qu'ils sont contemporains d'une époque où la modernité de la technique ravale l'homme dans la relation qu'il avait encore à ce moment-là avec le divin, le dieu de la création qu'avait entamé la révolution de « 1848 ».

Pour Freud, « *l'Inconscient n'est pas le rêve* ». Cela signifie que l'inconscient peut s'exercer dans le sens de la tromperie, et n'a aucune valeur d'objection. « *Le rêve n'est pas l'inconscient, il est la forme dans laquelle une pensée résiduelle venue du préconscient ou même du conscient de la vie éveillée peut être refondue à la faveur de l'état de sommeil. Dans l'état de sommeil, cette pensée a reçu l'appui des motions de désir inconscient et à cette occasion elle a subi la déformation opérée par le « travail du rêve », lequel est déterminé par les mécanismes qui valent pour l'inconscient* ».³⁷⁴

Le rêve est un moyen de tromper celui qui est en place de substitut de père, c'est-à-dire l'Autre, ce que la psychanalyse appelle le sujet supposé savoir. L'interprétation du rêve ou la narration du rêve est sur l'axe imaginaire. Dans le rêve éveillé qui sert de support à l'écriture, l'écrivain invente ce qui peut plaire au père, en faisant ce qu'il souhaite. Il invente une héroïne qui trouve l'amour auprès d'un homme, « Albertine », sans renoncer à son attirance féminine. Elle pourrait le « guérir » de son inversion. C'est déjà ce que Freud relate dans le cas de la Jeune Homosexuelle. Dans la rédaction de ce cas, il décrit les rêves que lui apporte la jeune homosexuelle. Ces deux motions sont sorties du refoulement par le mécanisme suivant : premièrement, « tromper » le père qui a été refoulé et deuxièmement plaire au père, qui est produit par le premier temps du refoulement et répété dans le rêve. Le mécanisme de la rédaction est construit sur le même ressort : tromper et plaire.

373FREUD Sigmund. *L'interprétation des Rêves (1900)*. PUF. Paris. 2002.

374Idem, p. 264

C'est ce qui fait de la biographie d'une œuvre une interprétation qui ne peut que s'égarer et illusionner le lecteur. La biographie est autre chose, comme le commentaire littéraire, c'est une part qui vient de l'œuvre, mais dont l'écriture est la marque d'un autre et qui détourne l'œuvre de ce qui l'orientait, puisque déjà elle était inconnue de l'auteur lui-même. Freud en conclut que les informations « *sur notre vie amoureuse sont le plus souvent incomplètes, lacunaires, ou faussées* ». Freud nous prévient qu'il nous faut distinguer les causes de la vérité. « *Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de cause* » écrit l'auteur de la RTP. Ce que nous devons distinguer de « *La causalité dans la direction de l'analyse peut chaque fois être connue (...)* ». C'est pourquoi, l'écriture d'un texte ne peut rien dire de cette vérité. S. Freud dans le cas de la jeune homosexuelle dit : « *facteurs particuliers (...) facteurs extérieurs au traumatisme et vraisemblablement de nature interne (...) on sait que chez le sujet normal il faut un certain temps pour que la décision portant sur le sexe de l'objet d'amour s'impose définitivement* »³⁷⁵.

Proust, dans l'écriture du rêve qu'il fait raconter par le narrateur, écrit un rêve éveillé. L'écriture sous la forme d'une fausse autobiographie est là en place de ce qui trompe l'autre et garde recouvert le désir inconscient du sujet à son insu ; la narration ne dit rien du désir, l'écriture dit seulement qu'il y a du désir et que ce désir pousse. C'est pourquoi il nous a paru important de faire ce bref rappel à partir de ce qui constitue la littérature de la psychanalyse.

2-3-1-3 Le livre intérieur

Le livre dans la dernière partie de l'œuvre, *Le Temps Retrouvé*, est le temps de l'écriture du « livre intérieur », car dans l'œuvre il n'est pas question des sensations hors du moi, elles sont ce qui le constitue. Ce n'est pas là la question d'une élaboration de l'inconscient comme celle que J. Lacan déplie dans le séminaire XXIII³⁷⁶ où il ramène la

375FREUD Sigmund. *Sur la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine (1920)* in *Névrose, psychose et perversion*. PUF. 1999. p. 267.

376LACAN Jacques. *Le séminaire, Livre XXIII: Le sinthome*. Seuil. Paris. 2005.

jouissance à la pulsion, faisant de la création un sinthôme. Marcel Proust cerne, en créant l'œuvre, ce qui préside à l'horreur de créer ; il écrit : « *Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est le seul ; Ainsi, j'étais arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art* »³⁷⁷. La création est un au-delà du chiffage, tout n'est pas inscrit, il y a ce qui ne se traduit pas, un langage hors sens comme une autre langue dont la traduction n'est pas accessible, comme une écriture ancienne ou une écriture musicale qui aurait pu être celle du discours, mais que le développement de l'être humain n'a pas poursuivi ; une forme qui aurait été abandonnée et dont il ne subsisterait que des traces, des signes et qui, de temps en temps, émerge dans la création.

Dans la mélancolie, la création s'impose comme une forme qui confronte le moi à une obligation de faire pour tenir, alors que l'écriture de Proust, à ce temps-là de l'œuvre, confronte le moi à sa propre fin, à la question d'un au-delà de sa propre disparition, avec l'effet dévastateur de ce qui préside à la question de la séparation. Le créateur est lui-même la chose immonde et c'est ce qui l'oblige à faire avec sa propre fin. En créant, le sujet se fait l'objet du réel et non plus l'objet qui pare, qui vient tamponner la question de la perte pour le sujet.

Dans ce temps-là de la création proustienne, l'objet est là et n'est pas là pour combler la faille du sujet. Le fantasme découvert laisse apparaître l'horreur. C'est cette soudaineté fugace et brutale qui ravage la question du désir. Elle s'impose, contraignant le sujet à faire avec. La création est une position du sujet, elle est le temps qui précède l'écriture. La rédaction est le temps du travail et serait également un autre temps qui peut ne pas avoir de lien avec la rencontre avec ce réel à ciel ouvert pour le sujet. C'est-à-dire que le temps de découverte du réel, qui est du côté d'un impossible, qui n'est pas quantifiable du côté de la pulsion, se donne à voir et c'est là que la singularité de la création pour le sujet surgit. L'écriture de la lettre cherche à traduire le reste de la pulsion qui ne passe pas dans les dispositifs des discours. Ce reste est du côté du floutage pour appréhender la destruction, la disparition du sujet. L'œuvre ne peut donc

³⁷⁷PROUST Marcel. *Le Temps retrouvé in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. 1989. p. 458.

se réduire à être une reproduction de la réalité ou des souvenirs. L'auteur est attiré par une autre chose et le temps de créer maintient le sujet, encore un temps, hors sa disparition.

Nous percevons des signes de cette question du « reste » dont dans les pages de l'édition de la Pléiade *Le Temps Retrouvé*³⁷⁸. Ces pages que nous allons suivre, présentent une structure dense en ce que chaque chose évoquée est en elle-même l'œuvre, comme ce que nous évoquons plus haut. Les lignes font écho au livre du départ du souvenir imaginaire, du roman de Swann, qui se veut une fausse autobiographie : « *Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posais mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donné la vue d'arbres que j'ai cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé (...)* »³⁷⁹. Ces lignes reprennent le temps du livre indéchiffrable que cherchait à évoquer l'imaginaire de l'écrivain. Avec ces lignes, il va devenir celui d'un temps de l'invocation subjective de la révélation : « *Sans que j'eusse fait aucun raisonnement nouveau (...) Mais cette fois j'étais bien décidé à ne pas me résigner* » (...) *La différence, purement matérielle était dans les images évoquées (des impressions de fraîcheur (...) et, dans mon désir de les saisir* »³⁸⁰. *Le Temps Retrouvé*, c'est le livre de l'indéchiffrable, ce qui s'impose comme une énigme. L'écriture n'est pas du côté du style.

Nous ne sommes pas, comme dans le dernier temps de l'œuvre de J. Lacan, du côté de la création pour faire sinthôme : « *Joyce le sinthôme* » pour faire tenir le moi, lorsque l'ombre de l'objet tombe sur lui. L'œuvre est là, elle s'impose, elle est elle-même le temps de la disparition du sujet. L'œuvre est du côté du langage non articulé, un hors sens. La création est un déchiffrement de l'écriture intérieure, une écriture du chiffrement de la pulsion sans règle. Elle est du côté d'une « perte du moi », c'est parfois une solution du mélancolique pour s'opposer à sa disparition, « l'ombre de l'objet tombe sur le

378Idem pp. 445 - 459

379Idem p. 445

380Idem.

moi » ; en créant, le mélancolique guérit. La création serait alors une autre solution que celle d'une construction délirante. Pour Proust, l'écriture ne vient pas faire sinthôme, elle est du côté de la rencontre avec la question du désir, c'est pourquoi l'œuvre n'a pas de fin. La chose qui oriente la question du sujet reste éternellement dans la répétition car, à la différence de l'analyse, ne donne pas au sujet le moyen, en saisissant ses dires, de faire avec. Ce saisissement le met en position de s'arracher de ce qui, de cette place, l'amenait à subir son symptôme et, en fin d'analyse, de faire avec. C'est pourquoi l'homme de l'art qui se voue à son œuvre est condamné à cette œuvre puisqu'il est le dire de cette œuvre et que rien ne permet de s'en détacher.

La création, une autre façon de faire avec le réel, insupportable de la chose, une confrontation du désir du sujet non tamponné avec l'objet. Dans la mélancolie, le temps de créer pour le créateur est la confrontation avec la chose de laquelle il ne peut pas se décoller, il est lui-même la chose dans une forme inversée, le chant des sirènes qui l'oblige à se précipiter vers ce qui l'attire et qu'il ne peut réduire au silence. L'œuvre du *Temps Retrouvé* chez Proust, c'est la chose dans une forme qui trompe le sujet, « l'autre chose ». La peur de cette rencontre fait longtemps reculer l'écrivain. C'est ce que nous pouvons voir dans les tomes du début de l'œuvre, pleins de palabres où l'écrivain cherche à tromper la chose, il recule. Il faut attendre la fin de l'œuvre pour cerner l'insupportable de l'œuvre. Marcel aura écrit plus de mille pages pour extraire ce temps de rencontre où l'écriture, dans une forme poétique de l'absurde, l'amène à peindre ce qui se révèle de ce qui est au-delà du vivant.

L'écriture a été un temps ce qui faisait discussion, égarant le créateur au travers de son imaginaire. Ce que présente Marcel Proust dans ce moment d'écrire pour conclure, à la façon d'un scientifique qui démontre l'absurde de la découverte, pointant que le vrai chercheur c'est celui qui se trouve victime de son erreur, mais en faisant avec ce qui a raté. Le seul moyen de trouver, du côté d'une découverte scientifique, c'est d'accepter de rater, c'est en cela que l'écriture du roman de la RTP nous surprend : Marcel a découvert que l'histoire était finie avant d'être écrite. Cette découverte c'est celle du vivant qui est là avant que d'être advenu. Le désir de l'œuvre a précédé l'œuvre dans ce qu'elle est parlée avant d'advenir. Il invente, il nomme et pointe qu'il n'y a pas

d'œuvre littéraire tout au plus le moment d'abandon, l'horreur du vide qui y préside. Il démontre par l'absurde la théorie du temps et de la chose qui viennent en place de ce qui le représente. Dans ce temps de la création où il est lui-même la chose, il devient le mot : meurtre de la chose. Il met en place des dispositifs pour vérifier ce qu'il en est du reste de cette chose, cette autre chose. Il y a un hiatus entre le début de l'œuvre du romancier (où il tente la reconstruction, au réveil, de son rêve) et la fin de l'œuvre qui énonce la chose infiniment petite et quotidienne.

Dans les pages que nous avons suivies, Proust ne reconstruit pas le temps dans l'œuvre, il déconstruit pour extraire une vérité immonde de ce qui préside à la chose et la réduit à n'être rien. C'est la forme impossible de son écriture, il a écrit pour ne rien dire : il crée, car dans ce temps-là, c'est cet impossible de la restitution qui dit alors l'impossible de « l'acte sexuel ». La création est en place d'un rapport singulier du créateur avec son œuvre, nous pourrions dire du rapport de l'énoncé, c'est-à-dire le créateur avec l'énonciation du côté de l'œuvre.

La création serait alors un temps d'un battement signifiant une aphanisis³⁸¹ du sujet qui le fait disparaître. La création n'est pas du côté de ce qui fait tenir le sujet, un quatrième nœud tel que J. Lacan va le développer dans son séminaire sur le sinthôme, mais le temps de sa confrontation à sa disparition, un temps d'effroi. L'œuvre n'est pas au service du beau comme nous pouvons le lire dans l'expression, lorsque Proust écrit « là où le regard se porte », mais du côté de l'immonde de la chose, de ce qui sonne la disparition du sujet.

Cette déstructuration, à laquelle plus rien ne fait obstacle, condamne le sujet à créer. Nous savons, en suivant la très volumineuse correspondance de Proust, combien l'écriture a été douloureuse au début de la rédaction de l'œuvre et son style en témoigne : « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* ». C'est ce « longtemps » je n'ai pas pris le temps de créer, longtemps j'ai reculé devant cette rencontre de la création, qui est le dernier temps pour conclure et qui précipite le sujet dans l'évanouissement de son désir. L'œuvre devient alors une hémorragie du désir qui fait disparaître ce qu'il en était du

381Aphanisis : la disparition du sujet lui-même dans son rapport aux signifiants (J. Lacan).

vivant et l'artiste de la RTP fait du personnage qui pénètre dans la cour de l'hôtel de Guermantes celui qui, en butant, fait s'échapper du système dans lequel était contenue la quantité de la pulsion dans un quantum qui le ramène au non-vivant, le reste qu'il ne cherche plus à traduire : seule la forme met en avant le côté associatif, quelque chose de la trace qui préside au vivant et fait de la chose un hors-temps indescriptible, révélant que l'œuvre ne sert pas le bonheur.

L'écriture du texte révèle ce qui en fait l'illusion. Le sujet ne peut plus rien en faire, il est pris tout entier dans sa création, c'est un au-delà de la mort qui s'exprime. Marcel Proust devient le théoricien, celui qui alors nous enseigne de ce temps-là et, en créant, met l'épreuve de réalité comme un impossible à dire, une esthétique formalisée. L'artiste est l'œuvre et le sujet de l'énonciation, la chose advenue. C'est le temps de conclure, la vérité comme ce qu'il en est du symptôme de Freud ou du sinthome de J. Lacan. En créant, le sujet déjoue l'horreur de sa vérité, il la contourne et c'est ce qui nous renvoie à ce pourquoi le sujet tient à son symptôme (Freud) : l'artiste a l'obligation de créer, car, comme pour le sinthome (Lacan) où il serait dangereux d'en dénouer quelque chose, l'arrêt de créer est le temps de sa disparition. C'est ce que nous avançons pour émettre l'idée de cette peur, de cette souffrance chez l'artiste confronté à la question de la perte.

Nous prenons la liberté de l'entendre, de façon certes imaginaire, avec ce qui longtemps fait reculer le temps de créer, d'écrire. Marcel Proust est un auteur tardif, il écrit réellement le corps du roman à partir de 1914 et jusqu'en 1922, année de sa mort. Il a plus de 40 ans et mourra à l'âge de 51 ans. La rédaction des textes est presque accessoire. Il disait à sa mère, lorsqu'il travaillait à son roman *Jean Santeuil* : « *J'ai écrit un roman...* », alors même qu'il n'avait pas commencé à écrire. La correspondance au sujet de son travail est une plainte sur ce qu'il lui faudrait faire pour parvenir à écrire. Une plainte sur son impuissance, sa santé et son asthme qui retardent le temps d'écrire. L'écriture des mots a des effets sur le corps, à l'image de la fatigue. C'est ce qui se répète tout au long de sa position d'écrivain, celle de Marcel Proust avant le début de la rédaction de *La Recherche* jusqu'à *La Prisonnière*. En 1914, avec la guerre et la destruction du monde dans lequel s'inscrivait l'impossible perte, il s'opère l'amorce de

révéler le temps de création, survenu au moment du deuil de ses parents ; ce hors discours que signe magistralement le texte du *Temps Retrouvé*, le livre d'un seul signifiant perdu et retrouvé d'avoir été perdu, ce qui inscrit le vivant « malgré moi ».

Pour Proust, le temps de l'écriture de ces pages citées dans ce texte serait celui d'une écriture nodale, car en créant dans ces lignes-là, il n'écrit pas, il n'imagine plus, il crée, malgré lui, se confrontant à mettre un point final, comme il le dit lui-même à Céléste Albaret: « *Ce soir, j'ai mis un point final à mon œuvre* »; qui précède de quelques jours une mort qui interrompt un manuscrit qui n'est pas encore en l'état de publication. C'est à son frère Robert, son héritier, que reviendra le travail de mise en ordre de l'œuvre que l'artiste laisse avec sa mort, tels des oripeaux abandonnés sur son passage. L'œuvre n'appartient pas à l'artiste, elle est l'artiste, avons-nous dit, et c'est cet arrêt de l'œuvre qui précipite la fin, la mort, car il n'y a plus rien, tout est là de ce qui n'a jamais été qu'un leurre d'essayer de théoriser sur un désir qui ne se nomme pas et qui met la création en place du temps de conclure, faisant s'évanouir le sujet dans un battement signifiant, ce « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* », qui fait écho dans le choix de l'ascèse, choix du sujet qui ne recule pas devant son désir.

Dans l'écriture, ce n'est pas la cause qui nous reste inconnue que nous cherchons à poser, mais ce que l'écriture interroge de la jouissance. Nous savons que la jouissance est précisément ce qui a radicalement rapport au signifiant du manque dans l'Autre et c'est pourquoi, en ce qu'il s'agit d'un signifiant, l'écriture est du côté du langage, d'un hors discours qui ne peut rien dire du désir du sujet. Mais à suivre la question de ce manque, nous devons reprendre par où nous avons commencé ce travail, c'est-à-dire le choc culturel auquel est exposée Jeanne Proust et le mensonge social qui le recouvre, l'ascension sociale, le pouvoir de la science qui disent la toute-puissance de l'homme. Le XIXe siècle radicalise le recul de la question de Dieu par la question de la science. Ce mensonge préside aux épousailles. Une jeune fille de famille juive, sans nommer son origine tout en ne la reniant pas, rentre dans ce lien social pour donner à ses enfants une autre façon d'être nommés. Le désir de la femme pour l'autre du côté de ce qui « trompe » et oriente la position que le sujet prendra par rapport au désir de l'Autre.

Dans cette confrontation aux idéaux, d'où alors s'autorise le sujet et quelle place Marcel l'écrivain occupera-t-il ?

Rappelons que pour les juifs, Jésus-Christ n'est pas le fils de Dieu, c'est un prophète. Il convient alors de rappeler ce que nous dit Lacan de la doctrine chrétienne : « *Cette doctrine ne parle que de l'incarnation de Dieu dans un corps, et suppose bien que la passion soufferte en cette personne ait fait la jouissance d'une autre (...) Le Christ, même ressuscité, vaut par son corps, et son corps est le truchement par où la communion à sa présence est incorporation -pulsion orale dont l'épouse du Christ, l'église (...) se contente fort bien. Dans tout ce qui a déferlé des effets du christianisme, dans l'art notamment (...) tout est exhibition du corps évoquant la jouissance.* »³⁸².

Jeanne Proust, juive, non pratiquante, va, en accompagnant ses enfants à l'église, être exposée à la question de cette jouissance dont parle Lacan : celle du corps. L'écrivain construit l'histoire autour des rituels qui se fondent dans la vie domestique. Il la met en scène en peignant la servante Eulalie et le curé de Combray qui, dans leur banalité, deviennent des personnages centraux de la vie de tante Léonie. L'écrivain peint les vitraux de l'église de Illier-Combray sans distinction des fissures qui s'arrêtent aux bords de la fenêtre de la chambre de « la tante Léonie ». Ce personnage renonce et ne sort plus qu'en rêvant d'événements dramatiques qui la forceraient à quitter son refuge par sacrifice pour sa famille, celle du narrateur. Qu'est-ce qui, de cette église d'Illiers et des temps liés aux offices liturgiques, sert l'imaginaire du romancier ? D'abord, le temps de Pâques, qui est aussi celui des vacances à Illiers, moment où plus qu'ailleurs, Madame Proust est exposée par sa tradition culturelle juive à cette jouissance dont parle J. Lacan. Cette jouissance au travers de cette religion de son fils.

Cette jouissance, au travers de ce corps du Christ, comme nous le dit J. Lacan. Un danger que le père du narrateur dans *A La Recherche* fait surgir par ces mots : « (...) *Et après nous avoir posé adroitement quelques questions plus précises, il s'écriait : A la garde !* »³⁸³. C'est à la question du mensonge que l'écrit tente de répondre : « *Au-delà du*

382 LACAN Jacques. *Le séminaire, Livre XX: Encore (1972-1973)*. Seuil. Paris. 1975. p.103.

383 PROUST Marcel. *Du côté de chez Swann in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris.

langage, cet effet, qui se produit de se supporter seulement de l'écriture est assurément l'idéal de la mathématique. Se refuser la référence à l'écrit, c'est s'interdire ce qui, de tous les effets du langage, peut arriver à s'articuler. Cette articulation se fait dans ce qui résulte du langage. ». C'est ce que nous dit J. Lacan.

Nous savons que pour entrer dans le lien social, il faut repousser la pulsion et que tout enfant doit lâcher quelque chose de sa jouissance pour être un être de culture. Cette jouissance est à questionner pour Jeanne Proust, jeune fille juive. Elle a affaire avec une jouissance au travers de ce corps du Christ, comme nous le rappelle l'évangile des Rameaux selon Saint Mathieu. Nous osons alors poser cette question pour l'écrivain : « *Que veut la femme ?* » ; peut-être est-ce la question qui traverse l'œuvre et qui laisse le narrateur interdit face à son interrogation. La femme mère, la femme du père, la femme qui aime un homme ou une femme, la femme domestique, la femme qui soigne, la femme de l'art, la femme du mariage, la femme menteuse, la femme trompeuse, la femme qui laisse en paix lorsque l'on a cessé de l'aimer parce qu'on s'était trompé et que ce n'était pas notre genre. Car si J. Lacan affirme comme Freud qu'il n'y a qu'une seule libido, il nous dit que celle-ci n'est pas toute. « *Qu'est-ce que ça veut dire ? (...) Qu'un champ qui n'est tout de même pas rien se trouve ainsi ignoré ? (...) La Femme n'entre en fonction dans le rapport sexuel qu'en tant que mère. Ce sont là des vérités massives, mais qui mèneront plus loin grâce à quoi ? Grâce à l'écriture.* »³⁸⁴. Ainsi, comme en boucle, le héros de la RTP nous renseigne sur cette vérité.

Dans cette écriture, pointe la métaphore de la séparation, de l'horreur du signifiant sexuel affleuré dans la subjectivité de l'écrit : « *Parfois nous allions jusqu'au viaduc, dont les enjambées de pierre commençaient à la gare et me représentaient l'image même de la détresse hors du monde civilisé, parce que chaque année en venant de Paris, on nous recommandait de ne pas laisser passer la station, de faire bien attention (...), car le train repartait au bout de cinq minutes, et s'engageait sur le viaduc. Dans mes plus terribles rêves, je me figurais que je n'avais pas entendu crier*

³⁸⁴LACAN Jacques. *La fonction de l'écrit* in *Le séminaire, Livre XX: Encore (1972-1973)*. Seuil. Paris. 1975. p. 36.

(...) que le train était reparti et que je filais à toute vitesse sur le viaduc dans un pays au-delà des pays chrétiens dont Combray marquait l'extrême limite. »³⁸⁵

Car le trajet en chemin de fer qui menait à Combray, c'est aussi celui des séparations maternelles. La rédaction narrative le permet peut-être un peu abusivement. Le narrateur de la RTP, que nous ne cherchons pas à confondre avec la question du sujet, parle de la souffrance de la séparation. Lorsque la mère dans le roman repartait et qu'elle le laissait seul, il était autorisé à l'accompagner jusqu'à Chartres. Mais, cet abandon ressenti, nous pouvons le lire dans une lettre que Marcel adresse à sa mère le 5 septembre 1888, alors qu'elle est partie en cure avec son fils Robert : « *Encore sous le coup de votre départ je me suis attiré un sermon de mon oncle qui m' a dit que ce chagrin c'était de l'égoïsme (...).* ».

Chaque départ marquera sa vulnérabilité face à l'absence de celle qui comme femme n'entre en fonction dans le rapport sexuel qu'en tant que mère, comme nous l'avons souligné dans l'extrait cité plus haut. « *A cette jouissance qu'elle n'est pas toute, c'est-à-dire qui la fait quelque part absente d'elle-même, absente en tant que sujet, elle trouvera le bouchon de ce 'a' que sera son enfant.* »³⁸⁶. L'amour maternel serait ravageant au moment de la mort de celle-ci. Marcel avoue à Robert de Montesquieu l'étendue de l'amour qu'il lui portait : « *J'ai perdu celle dont la vigilance incessante m'apportait en paix, en tendresse le seul miel de ma vie que je goûte encore par moments avec horreur dans ce silence qu'elle savait faire régner si profond toute la journée autour de mon sommeil et que l'habitude des domestiques qu'elle avait formés fait encore survivre, inerte, à son activité finie. (...) Mais me quitter pour l'éternité, me sentant si peu capable de lutter pour la vie, à dû être pour elle un bien grand supplice. Elle a dû comprendre la sagesse des parents qui, avant de mourir, tuent leurs petits enfants.* »³⁸⁷.

L'écriture imaginaire cherche à répéter la séparation insupportable, comme un abandon qui le précipite dans un pays « *au-delà des pays chrétiens dont Combray*

385 PROUST Marcel. *RTP, tome I Esquisse LXIV p. 871 et Combray*, Gallimard. Pléiade. Paris. p.113.

386 Idem note 384.

387 Lettres à Robert de Montesquieu [1893-1921].

marquait l'extrême limite. »³⁸⁸. Les pays chrétiens sont porteurs de cet idéal du moi, auquel le moi se mesure. Ils sont aussi le siège d'un surmoi féroce, d'une toute-puissance qui met en échec le processus de symbolisation. A ce titre, le surmoi incarne la défaillance de la fonction paternelle (père pas assez contingent) et celle-ci est alors située du côté de l'idéal du moi.

Mais cette question est déjà là bien avant la mort de sa mère. Le jeune écrivain des *Plaisirs et des Jours*, avec la création des personnages comme celui de la confession d'une jeune fille³⁸⁹, développera le thème de la femme qui n'a d'existence que dans la mère. Il révèle ce que la question de la perte d'amour de la mère peut entraîner, pointant les effets dévastateurs du sentiment de culpabilité, dans la faute et l'oubli, terme qui signe le plus grand danger pour répondre à ce moi idéal dont la dette est incluse dans l'obligation de ne pas oublier, de garder présent l'autre pour maintenir l'amour vivant.

Peut-être pour conclure ce point, rappelons qu'avec *Malaise dans la culture*, pour Freud, lorsque la société n'est plus gouvernée par Dieu mais par la raison, la raison sociale, les mensonges sont [alors] ceux prononcés au nom de la liberté. La privation réelle fait surgir le prix à payer de la séparation. C'est sans doute ce qui n'échappe pas à l'écrivain Marcel Proust, qui sait écrire ce qui échappe au sujet, lorsqu'il est nourri de sens. L'écriture, sous forme de sollicitations, rend alors possible ce travail de séparation. Avec le roman imaginaire, il reste présent, semble répondre à l'obligation de ce don d'amour que le moi idéal ne peut subjectiver. L'écrivain s'appuie sur d'autres signifiants du nom du père, telle l'écriture des autres écrivains et tente ainsi de maintenir à distance la jouissance de l'Autre qui barre le désir du sujet.

L'écriture du roman n'est donc pas la question de la mémoire, mais disons-nous, celle du travail d'un deuil mélancolique : « *Il est tentant de chercher à partir de nos*

388 Idem note 385.

389 PROUST Marcel. *Les Plaisirs et les Jours*, Calmann-Lévy. Paris. 1924. p. 151 : « *Alors tandis que le plaisir me tenait de plus en plus, je sentais s'éveiller, au fond de mon cœur, une tristesse et une désolation infinie ; il me semblait que je faisais pleurer l'âme de ma mère, l'âme de mon ange gardien, l'âme de Dieu. Je n'avais pu lire sans des frémissements d'horreur le récit de tortures que des scélérats font subir à des animaux, à leur propre femme, à leur enfant ; il m'apparaissait confusément maintenant que dans tout acte voluptueux et coupable, il y a autant de férocité de la part du corps qui jouit, et qu'en nous autant de bonnes intentions, autant d'anges purs sont martyrisés et pleurent.* »

conjonctures sur le travail de deuil, une voie qui nous permette de nous représenter le travail de la mélancolie. D'emblée une incertitude nous arrête. C'est le point de vue topique dans la mélancolie, dans quel système psychique se produit le travail de la mélancolie. Quelle partie de ces investissements d'objet inconscients laissés vacants, et quelle partie sur leur substitut par identification dans le moi »³⁹⁰.

La représentation de la chose inconsciente est abandonnée par la libido³⁹¹: « *La représentation figure sous forme d'innombrables impressions particulières et l'accomplissement du retrait de la libido ne peut être un processus instantané, c'est, comme le deuil, un processus de longue durée* ». Dans les situations de souvenirs ou d'attente, nous avons vu que la libido est rattachée à l'objet. Lors du deuil, lorsque l'objet est perdu, la libido qui lui est rattachée est donc à nouveau libérée, l'énergie est disponible pour un nouvel investissement d'objet. Néanmoins (ce qui explique que le deuil ne soit pas instantané), le moi est confronté à un choix : soit il partage le sort de l'objet perdu « il s'anéantit », soit les bénéfices des satisfactions narcissiques « pour le moi » l'amènent à rompre avec le souvenir de l'objet. Le travail de perte est alors accompli. La reconstruction du narrateur se pare d'une capacité d'être celui qui peut se saisir de tout, même lorsqu'il n'est pas présent. Il est un « moi » qui ordonne aux destinés par anticipation.

Dans la mélancolie, il convient de distinguer l'endroit ou les endroits où ce retrait de la libido commence et s'il comporte des impressions qui surgissent, provoquant des plaintes répétitives provenant de fondements inconscients différents. Dans le deuil, il y a eu une perte réelle de l'objet, la mort de l'objet, alors que dans la mélancolie, le combat ambivalent se joue entre la haine pour se libérer de la libido (quantité d'énergie liée à l'objet) et l'amour pour maintenir cette position contre la tentative de la détacher du moi. Ces combats singuliers, nous ne pouvons les situer dans un autre système que l'inconscient, le royaume des traces mnésiques de choses (par opposition aux investissements de mots). Les tentatives de détacher la libido de l'objet ne s'opposent pas à ce qu'ils se propagent par la voie normale, passant par la PCS,

390FREUD Sigmund. *Le moi et le ça* in *Essais de psychanalyse*. Payot, Paris. 2001. p. 166.

391Cf. Lettre 52 de Freud.

jusqu'à la conscience³⁹². Freud va aller plus loin, puisque dans ce texte il dit que ce qui est perçu s'exclut de la mémoire. La voie est barrée dans la mélancolie, comme le texte de 1923 nous le montre et qu'il convient de déplier. En 1923 il ira plus loin pour aborder la question de l'ambivalence constitutionnelle qui, nous dit-il en 1915, « *appartient par essence au refoulé* ».

« *Les combats peuvent rester soustraits à conscience tant que l'issue caractéristique de la mélancolie n'est pas survenue* »³⁹³. C'est-à-dire que l'investissement libidinal menacé abandonne finalement l'objet, mais seulement pour se retirer sur le lieu du moi dont il était parti. L'amour [de l'objet] s'est soustrait à sa suppression en investissant le moi. C'est une régression de la libido qui est liée au processus de régression narcissique et c'est cette régression qui permet au processus mélancolique, comme au deuil, de devenir conscient : « *De même que le deuil amène le moi à renoncer à l'objet en déclarant l'objet mort, et de même qu'il offre au moi la prime de rester en vie, de même chacun des combats ambivalents singuliers relâche la fixation de la libido à l'objet en le dévalorisant (...). Ces luttes se présentent alors à la conscience sous forme d'un conflit entre une partie du moi et l'instance critique* »³⁹⁴.

Il peut y avoir au niveau de l'Œs, des processus économiques (épuisement) qui rendent compte de l'abandon de l'objet comme objet sans valeur. Le corps devient l'endroit des localisations de l'épuisement et du renoncement à la mise au travail.

2.3.2 *Le Temps Retrouvé*

La question que nous allons aborder à partir de ce moment de l'écriture, *Le Temps Retrouvé*, est ce qui amène l'écriture à faire œuvre.

Un décor, une scène qui cherche à donner l'illusion d'une description dans laquelle prennent place les personnages du récit. Mais c'est un décor intemporel qui

392Idem note 390. p. 255

393Idem pp. 169 – 171.

394Idem pp. 170 – 172.

s'écrit avec l'énoncé suivant : « toute la journée ». Il y a d'entrée une construction en « trompe l'œil », une écriture poétique d'une scène qui s'ouvre sur un lieu de « sieste », un « entre deux » de promenades et d'averses ; un temps suspendu où l'écriture instinctivement aborde la question de ce qui ne peut se dire et permet de rendre permanente la chose. L'œuvre ne donne pas d'explication et laisse sur une attente, celle de la question de la mort.

Dans ce dernier ouvrage de l'œuvre : *Le Temps Retrouvé*, le premier plan est un décor qui donne l'illusion champêtre de la tranquillité : « *je me disais c'est joli d'avoir tant de verdure dans la fenêtre de ma chambre* »³⁹⁵. C'est ensuite un travail où les formes s'estompent, où le regard du lecteur est obligé de privilégier une chose au milieu du décor de verdure. L'écriture se perd dans l'illusion de ce qui est vu, puisque c'est de la question de la place dont l'écriture se saisit là. Le clocher n'est pas là pour faire de la figuration dans le décor, il est la chose qui pose la question du temps et du lieu. Ainsi, l'angle par lequel la lecture saisit la chose la fait disparaître et se fondre dans une « bande écarlate ». La description se substitue à « la tenture d'un petit salon qui n'est qu'une simple mousseline mais rouge ». Cette chose, un trait rouge au centre, envahit l'espace, éloigne les contours, semble devenir le point central qui va nous éclairer et faire croire qu'il existe là une explication, un sens. Mais la description devient ce rien, ce bout de chiffon rouge. L'explication, la description est du côté d'un impossible d'en dire quelque chose, c'est l'autre chose, celle dont on ne sait rien, qui la maintient en la faisant échapper au regard et la rendant présente par le seul fait que cette explication n'est pas satisfaisante, elle présente un sentiment d'imperfection.

La création cherche à témoigner de cette imperfection. Dans la construction de l'œuvre, le sujet s'abolit de son savoir. L'imperfection est du côté du soutien d'exister et préserve le sujet de sa disparition. La question de l'analogie entre la création, le deuil et la mélancolie, est que dans chacune des situations apparaît, dans les dires du sujet une perte concernant le moi. « *C'est en abordant la question de la perte concernant le moi du mélancolique que nous voyons comment une partie du moi s'oppose à l'autre, porte*

³⁹⁵*Le Temps Retrouvé*. p. 275

sur elle une appréciation critique, la prend pour ainsi dire comme objet »³⁹⁶. La mélancolie est une maladie du moi qui ne jouit plus, qui n'est pas phallicisé et puise dans la création une excitation de « faire ». Le moi est accusateur de sa propre existence, il n'est pas satisfait de ce qu'il crée. La construction de l'œuvre dans ses supports écrits le montre. L'œuvre est aussi le morcellement, comme le montre l'utilisation de paperolles que nous retrouvons dans l'œuvre de Braque.

2.3.2.1 La question de la répétition

J-Y Tadié nous dit que la succession est réglée depuis le 11 janvier 1906, jour où le notaire brise l'isolement à la clinique du docteur Sollier. La métonymie de la perte affective, qui est liée à la sensation, amène la réflexion sur la peur de manquer « d'argent », alors que les revenus mensuels du capital pour Marcel s'élèvent à 80 000 francs de l'époque. La question du manque se retrouve dans la tenue des livres de comptes pour quantifier l'héritage. Le signifiant « livre » traduit une monnaie au sens propre comme figuré, mais nous l'avons dit, est aussi un trait du père, écrivain de texte et érudit reconnu, qui serait en place de moins phi. Ce signifiant opère un court-circuit dans l'inconscient et barre le désir de l'Autre.

Lorsque J. Lacan, dans le séminaire V, « *Les formations de l'inconscient* »³⁹⁷, aborde la question de la formation de l'inconscient, il fait partir son cheminement du travail de Freud sur le « trait d'esprit ». Pour Freud, le Witz est « *un énoncé qui use le plus souvent des ressources propres du langage* »³⁹⁸. J. Lacan pointe la « *distance qui sépare la parole en tant qu'elle est remplie par l'être du sujet, du discours vide qui bourdonne au-dessus des actes humains* »³⁹⁹. C'est ainsi, nous dit-il, que lorsque l'énoncé, le discours dans sa forme consciente, invoque une certitude, cette invocation

396 FREUD Sigmund. *Deuil et mélancolie* (1917) PUF. Paris. 1988. p.153

397 LACAN Jacques. *Le séminaire V, Les formations de l'inconscient*. Seuil. Paris. 1998.

398 CHEMAMA Roland. *Dictionnaire psychanalyse*. Larousse. Paris. 2010. p. 259: « *Lorsque Freud prend un peu de recul par rapport au travail strictement clinique, va-t-il être amené à consacrer à cette question un ouvrage entier, le mot d'esprit et ses rapports à l'inconscient* (1905). *Ce livre constitue avec l'interprétation des rêves* (1900) *et la Psychologie de la vie quotidienne* (1901), *l'une des trois grandes œuvres consacrées aux mécanismes langagiers de l'inconscient* ».

399 LACAN Jacques. *Le séminaire V, Les formations de l'inconscient*. Seuil. Paris. 1998. p. 10

n'est pas véritablement formée : elle y est sans y être. C'est le doute dit-il qui donne à entendre le lieu [où] : « *le sujet de l'inconscient se manifeste, que ça pense avant qu'il entre dans la certitude* »⁴⁰⁰. Ainsi, si l'inconscient n'est pas le rêve, comme le démontre Freud au travers du cas de « *la jeune homosexuelle* », l'inconscient s'exercerait : « (...) *dans le sens de la tromperie, et que cela n'a pour lui aucune valeur d'objection. En effet, comment n'y aurait-il pas de vérité du mensonge ?* »⁴⁰¹. Cette vérité ment comme lorsqu'Oedipe accepte sa destinée au moment où il se mutilé. C'est le paradoxe de n'être pas pour advenir : « *Est-ce que c'est au moment où je ne suis rien que je deviens un homme ?* »⁴⁰².

C'est de n'être rien que le sujet advient ; c'est le temps II « rien » qui fait advenir le temps I « *que je sois* ». Le temps II « n'être rien » est le lieu où se forme le capitonnage « *nachträglich* » et donne sens au temps I. Ce temps II, où le sujet advient, pointe les fonctions essentielles du signifiant : « *par où le soc du signifiant creuse dans le réel le signifié, littéralement l'évoque, le fait surgir, le manie, l'engendrer* »⁴⁰³. Nous cernons là les fonctions créatrices du signifiant sur le signifié.

C'est dans le rapport de substitution que gît le ressort créateur du sujet. La substitution est une possibilité d'articulation du signifiant, ce que Lacan appelle l'acte de la métaphore : « *cela ne veut pas dire que la substitution soit la métaphore* »⁴⁰⁴. Nous relevons donc que la naissance du sens pour le sujet, temps I du signifiant, c'est-à-dire le code, n'a pas de sens avant le temps II. C'est dans le temps II que se situe le discours où il (le sens) rencontre la chaîne proprement signifiante : rappelons-le « *il n'y a pas un seul sémantème qui corresponde à une seule chose, mais des choses. Un sémantème répond la plupart du temps à des choses fort diverses* »⁴⁰⁵. Dans ces « choses » diverses qui constituent le langage, « le sens » est déjà accompli dans la rencontre avec le code. Ce déjà-là [du sens] avec la substitution du temps I [grand Autre] par le temps II [le sens] instaure l'acte de la métaphore [et] « *Ce qui fait l'accent et le poids du phénomène* »

400 LACAN Jacques. *Le séminaire X, L'angoisse*. Seuil. Paris. 2004. p.45

401 Idem, p.46

402 LACAN Jacques. *Le séminaire II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Seuil. Paris. 1978. p. 269

403 Idem, p. 30

404 Op. Cit. Note 400 p.45

405 Idem.

*doit être recherché en son centre même, c'est-à-dire, d'une part, au niveau de la conjonction des signifiants, et d'autre part (...) à celui de la sanction de l'Autre donnée par l'Autre à la création »*⁴⁰⁶. Ainsi, nous voyons que la création, le mot d'esprit, est du même ordre que la production d'un symptôme de langage, tel que l'oubli d'un nom ; avec l'acte de la métaphore surgit un être verbal.

C'est la rencontre avec l'Autre [temps I] de la chaîne signifiante, qui donne à la création sa valeur signifiante. La création, le symptôme de langage, est à la fois objet du désir du sujet et un fragment de l'objet de l'Autre. Cette double appartenance souligne que le sens du symptôme n'est pas dans le mot mais dans le phonème, en tant qu'il est la voie signifiante. Or, le « phonème », l'homonymie, est la voie de la chose. J. Lacan illustre ce point avec un texte de Bossuet où « *atterrer* », littéralement, veut dire *mettre à terre*. « *Dans d'autres textes un tout petit peu postérieurs, nous voyons (dit J. Lacan) se préciser cette espèce de poids de terreur dont les puristes diraient qu'il contamine, dévie le sens du mot atterré (...). Il n'en reste pas moins que l'usage courant du mot implique un arrière-plan de terreur »*⁴⁰⁷. Un autre exemple qui a un rapport avec le mot atterré, sans origine commune avec lui, est abattu. Être abattu c'est être mis à terre. « *Le mot atterré est donc substitué au mot abattu, un glissement d'un signifiant sur un autre signifiant. Cette métaphore, ce glissement signifiant, n'en est pas une si nous partons de l'idée que chacun de ces mots disent la même chose : jeté à terre ou contre terre. Dans atterrer, le signifiant « terreur » y est associé. La « terreur » est donc maintenue par l'ambiguïté du signifiant, « garde sa valeur prévalente, que ce n'est qu'une nuance »*⁴⁰⁸.

Cet exemple montre que l'usage du mot dans le sens amène la « terreur » à se maintenir dans une zone « d'ombre » refoulée. Le signifiant terreur est alors hors-circuit. Dans l'usage, ce signifiant refoulé est une forme d'« ersatz », « de débris » de l'objet de l'Autre. Ce fragment de cet objet (de l'Autre) est, comme nous l'avons souligné, l'objet du désir du sujet. Ainsi, l'existence des chaînes signifiantes implique que les articulations ou liaisons du signifiant, comportent deux dimensions :

1. La combinaison, continuité, concaténation de la chaîne.

406 Opus citatum note 400, p. 44

407 Ibidem p.32

408 Ibid. pp. 32 - 33

2. La substitution, dont la condensation est une forme.

Avec ces deux dimensions, la fonction signifiante creuse le réel (en mettant le signifiant hors-circuit) et produit ce qui fait à la fois l'engendrement et le ressort créateur de la métaphore. Mais rappelons que la substitution n'est pas la métaphore, « *dès qu'il y a substitution, il y a effet ou induction de métaphore* »⁴⁰⁹. Comme dans l'oubli du nom « Signorelli », la substitution de Signor par Herr est une substitution hétéronymique et non pas une métaphore. La substitution est, pour le sujet, « *un moyen de s'extraire d'une réalité irrévocable, cette réalité impossible à affronter qu'est la mort* »⁴¹⁰. La métaphore est un moyen pour le sujet de faire rentrer dans le langage « *la confrontation à la mort* ». Celle que chante le chœur dans la tragédie de Sophocle, : *Œdipe à Colonne* : « *Mieux vaut, en fin de compte, n'être jamais né, et si l'on est né, mourir le plus vite possible* »⁴¹¹. Lacan nous dit : « *Œdipe à Colonne, dont l'être tout entier dans la parole formulée par son destin, présentifie la conjonction de la mort et de la vie* »⁴¹².

Cette présentification que donne à entendre le symptôme de langage est une création à la fois sur l'aspect du sens : « *en tant que le mot porte, émeut, est riche de signification psychologique, fait mouche sur le moment, et nous retient par un talent à la limite de la création poétique* »⁴¹³ et hors sens : « *une sorte d'envers, qui, lui, n'est pas forcément aperçu tout de suite- par la vertu de combinaisons que nous pourrions étendre indéfiniment, le mot fourmille de tout ce qui pullule de besoins autour de l'objet* »⁴¹⁴. Un envers qui se situe entre ce qui fait sens et l'infini des combinaisons autour de l'objet ; c'est-à-dire entre ce qui est d'un côté métaphorique : « être de langage, symptôme » et les combinaisons infinies autour de l'objet, à savoir la métonymie.

Ainsi donc, si l'inconscient est structuré comme un langage (métaphore du signifiant et métonymie de l'objet), ce n'est ni le genre, ni la classe, mais l'exemple particulier qui permet de saisir les propriétés les plus significatives. C'est ce que S. Freud montre avec le travail du rêve, où la structuration du désir est déterminée par

409 Ibid, p. 41

410 Ibid, p. 41

411 LACAN Jacques. *Le séminaire II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Seuil. Paris. 1978. p. 269

412 Idem p.271

413Op. Cit. Note 400, p. 44

414 Ibid. p. 44

toute autre chose que les besoins qui nous parviennent réfractés, morcelés par le biais des lois signifiantes, à savoir la condensation et le déplacement. « *S'il y a quelque chose que l'expérience freudienne nous apporte, c'est que nous sommes par ces lois déterminées au plus profond de nous-mêmes (...) au-delà de cette idée que nous pouvons nous faire de nous-mêmes, Freud montre la béance entre la structuration du désir et celle de nos besoins (...). La structuration des besoins est déterminée par autre chose que le désir* »⁴¹⁵.

L'usage du signifiant de la « *lalangue* », le babille de l'enfant, ce hors sens du discours, satisfait un besoin, répond à une demande, mais : *comme on dit à tort ou à raison, pour faire image -disons simplement, au niveau de ce qui est en nous au-delà de nos prises auto conceptuelles, au-delà de cette idée que nous pouvons nous faire de nous-mêmes, sur laquelle nous nous appuyons, à laquelle nous nous raccrochons tant bien que mal, à laquelle nous nous pressons quelquefois un peu trop prématurément de faire un sort en parlant de synthèse, de totalité de la personne- tous termes, ne l'oublions pas, qui sont précisément par l'expérience freudienne objet de contestation*»⁴¹⁶. Ces besoins ne parviennent que « *réfractés, brisés, morcelés, et ils sont structurés précisément par tous les mécanismes -condensation, déplacement (...)* ». C'est pourquoi, comme nous l'avons souligné, l'idée que nous nous faisons de nous-mêmes est « *objet de contestation* » ; seul le signifiant oriente la béance « *entre la structuration du désir et celle de nos besoins* ».

L'Autre ne peut recevoir la demande du sujet, une demande autre, que « *par toutes sortes de truchements qui le réfractent, qui en font autre chose que ce qu'il (le désir) est, un objet d'échange, et, pour tout dire, soumettant dès l'origine le processus de la demande à la nécessité du refus* »⁴¹⁷. Comme nous le montre la substitution que déplie Freud avec l'oubli du nom « *Signorelli* ». C'est la traduction de Signor par Herr qui est le temps I, où Herr rencontre le code dans l'Autre du langage. Le signifiant, en passant dessous « *Unterdrück* » par le jeu des combinaisons, n'est qu'un élément de la chose, de l'objet représentant de la pulsion. Avec ce montage, cette substitution, ce qui s'entend

415 Ibid. p.66

416 Ibid. p.66

417 Ibid. p.67

dans le discours c'est l'objet métonymique, fragment de la réalité de ce « *Herr absolu de la mort* ».

Cet objet métonymique est un fragment du réel : objet du sujet, cet objet non pas perdu, mais l'objet à retrouver et dont le processus de la demande du sujet à l'Autre soumet le sujet de la demande à un refus. J. Lacan souligne cette demande du sujet avec l'histoire « (...) dite du masochiste et du sadique- *Fais-moi mal, dit le premier au second lequel répond -Non* ». Le non est la réponse de l'Autre à la demande qui lui est faite. L'Autre répond du côté de sa vertu sadique, ce qui le satisfait, son *non* constitue une partie de l'objet cause de son désir (sa vertu sadique). La question de la demande, énonciation, pose, avec la nécessité du refus, la barre sur l'Autre. La pensée s'oppose à l'esprit des mots et le signifiant de la demande est impossible à interpréter. Ce non-savoir prend une forme dans le « bla-bla » du discours vide, comme dans l'écriture de texte.

L'écriture du texte ne va jamais au-delà de ce qui se passe dans la suite des événements, de ceux-là mêmes qui ne peuvent servir que l'illusion⁴¹⁸. L'écriture proustienne décrit les personnages du roman dans cette forme de suite événementielle. Le narrateur, véritable héros au sens homérique du terme, décrit ce qui l'entoure dans une position double « *de telle sorte qu'une diplopie est à tout instant présente à l'endroit de l'objet fut-ce la plus immédiate* »⁴¹⁹. Il n'y a donc pas de réalisme littéraire, car la perspective de la narration est corrélative d'un perpétuel glissement de sens et « *tout discours narratif qui vise à aborder la réalité* » y est pris. « *On ne réussit jamais à rien d'autre qu'à montrer ce que l'introduction du discours ajoute de désorganisant, voir de pervers, à cette réalité* »⁴²⁰.

La valeur littéraire du signifiant n'est donc, comme nous le soulignons en suivant Lacan, pas celle du sens. L'inconscient structuré comme un langage n'est ni le genre, ni

418 Op. Cit. Note 411, p. 109 : « *Je sais bien que l'esprit est toujours fécond en modes de comprendre. Je le dis souvent aux personnes que je contrôle-faites attention à ne pas comprendre le malade, il n'y a rien qui vous perde comme ça. Le malade dit une chose qui n'a ni queue ni tête, et, en me le rapportant-Eh bien j'ai compris, me dit-on, qu'il voulait dire ça. C'est-à-dire qu'au nom de l'intelligence, il y a simplement l'allusion de ce qui doit nous arrêter, et ce qui n'est pas compréhensible* ».

419 Opus citatum note 400, p. 77

420 Ibid. p. 78

la classe et ne nous permet de saisir les propriétés du signifiant que par la fonction de la métaphore, telle que l'aborde Freud dans son article sur le trait d'esprit. Il s'appuie pour ce faire sur la fonction métonymique du signifiant comme l'exemple de l'écriture d'un mythe, une tentative de donner forme épique à la création du sujet. L'écriture narrative d'une biographie, fut-elle imaginaire, est un exercice de style qui ne peut pas y parvenir. L'écrivain tente, par l'écriture, de se substituer au sens qui y est déjà. C'est d'ailleurs ce qu'exprime Marcel Proust dans ses Essais : « *non, je ne trouverai pas un tableau plus beau parce que l'artiste aura peint au premier plan une aubépine (...) car je veux rester sincère et que je sais, que la beauté d'un tableau ne dépend pas des choses qui y sont représentées* »⁴²¹.

La dédicace de la Bible d'Amiens que le fils Marcel fait à son père est : « *frappé en travaillant* ». Si nous reprenons ce que nous avons développé avec la question du « phonème », l'homonymie est la voie de la chose la *plus-non-sens*, c'est le mot qui engendre la nuance du sens. « *Frapper* » si nous nous reportons au dictionnaire, c'est donner un coup violent, accomplir une action violente et décisive. Le signifiant « *frappé* », du côté objet métonymique, est associé à l'acte de tuer, faire mourir. La dédicace entame la toute-puissance de l'Autre, en construisant un mythe du père mort, « *frappé en travaillant* », un père qui crée du manque. Un signifiant moins phi qui opère un « court-circuit » en faisant barrage au signifiant dans l'Autre. Ce signifiant qui est refoulé, qui, en repassant dessous dans l'axe imaginaire, est morcelé. Il constitue une partie de l'objet métonymique dans lequel gît la question de ce qui constitue le désir de l'Autre et auquel ce signifiant moins phi, un des signifiants du nom du père, vient faire barrage.

2.3.2.2 L'œuvre fait reculer le réel

Dans la création littéraire de l'œuvre, le texte littéraire peint l'humeur triste du personnage d'une gaieté primesautière. Il semble, dans l'effet d'un sautillerment, chercher un équilibre sur les pavés de la cour. L'effet de la révélation est du côté du plaisir d'une

⁴²¹ Marcel Proust (1971) *Contre Sainte Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, Gallimard, Paris, p. 137

jouissance limitée uniquement par le plaisir de retrouver, de répéter dans l'illusion. Il est confronté à une révélation débordante, là où quelques instants auparavant, il n'y avait rien. La description dans sa dimension imaginative du récit, est à différencier d'une explication intellectuelle qui cherche à faire témoigner l'œuvre de ce rien au nom de l'être.

Le Temps Retrouvé n'est pas la question du souvenir, ni de l'imaginaire et il est à distinguer du symbolique. Le registre imaginaire voile le symbolique et préside, nous dit J. Lacan, à l'investissement de l'objet, comme narcissique⁴²². Chez le mélancolique, la création permet au sujet de distinguer ce qui pour le moi, est du côté de l'œuvre d'art et par là, le distingue du vulgaire, de sa consistance comme déchet. Ce voile imaginaire, c'est à la fois un pavé inégal, une façon de poser un pied et d'y rester en équilibre, mais aussi le bruit d'une cuillère sur une tasse, une serviette élève l'objet à la dignité de la chose, un « *retour à l'inanimé* ».

C'est de la réalité que la parole tire sa marque, qui l'institue dans une structure de fiction. C'est cette réalité que l'artiste tente de cerner par l'écriture, avec l'aide de la métaphore : ainsi, ce passage que nous pouvons lire à l'arrivée du personnage dans la cour de l'hôtel des Guermantes « *dans ma distraction (...) je reculais pour buter malgré moi contre les pavés assez mal équarris (...). Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posais mon pied sur le pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant ma félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur de la Madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations (...). Sans que j'eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l'heure avaient perdu toutes importances. La félicité que je venais d'éprouver était bien en effet la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine (...) en tâchant de faire parvenir jusqu'à moi ce qu'elle me rappelait (je restais...) un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé plus bas. Chaque fois que je refaisais, rien que*

422 LACAN Jacques. *Écrits*. Seuil. Paris. 1966. p. 822

matériellement ce même pas, il me restait inutile »⁴²³. Cela illustre la pauvreté de la mémoire en rapport avec la quantité d'énergie de pulsion.

Avec la mémoire qui fait retour, c'est le reste [in chiffrable] de la jouissance qui inscrit le sujet dans le vivant et le condamne à ne rien en savoir. La création, c'est cette rencontre du réel de la pulsion non tamponnée par le fantasme, où lorsque dans la psychose, le quatrième nœud, le sinthôme, se délie, tel un lâchage de l'objet dans le second cas, surgissement de l'objet dans le premier cas. Hallucinations, création comme réponse. Il n'y a pas de création consentie ou choisie. La création « est ». L'artiste se met au service de la création, il en est l'esclave, il sait qu'il ne peut rien en dire et tente avec l'œuvre de faire avec, au prix d'un recommencement permanent : *« Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme du bonheur que je te propose. Et presque aussitôt je la reconnue c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris sur ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit (...) avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation qui était restée dans l'attente. Or à ce moment un second avertissement vint renforcer celui que m'avaient donné les deux pavés inégaux (...). Un domestique en effet venait dans ses efforts infructueux pour ne pas faire de bruit, de cogner une cuillère sur une assiette. Le même genre de félicité que m'avaient donné les dalles inégales m'envahit ; (...) et je reconnus que ce qui m'était agréable était la même rangée d'arbres que j'avais trouvée ennuyeuse à décrire, et devant laquelle débouchant la canette de bière que j'avais dans le wagon, je venais de croire un instant, dans une sorte d'étourdissement, que je me trouvais tant le bruit identique de la cuillère contre l'assiette m'avait donné (...) l'illusion du bruit du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue pendant que nous étions arrêtés devant ce petit bois. (...) Alors on eût dit que les signes qui devaient ce jour-là me tirer de mon découragement et me rendre la foi dans les lettres, avaient à cœur de se multiplier (...) je m'essuyais la bouche avec la serviette qu'il m'avait donnée ; mais aussitôt comme le personnage des Milles et Une Nuits qui sans le savoir accomplit précisément le rite qui faisait apparaître visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin (...) je me demandais si j'allais être accueilli par la princesse de*

423PROUST Marcel. *Le Temps retrouvé* in *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. 1989. pp.445 – 446.

Guermantes où si tout allait s'effondrer (...). Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait (...) dont quelques sentiments de fatigue et de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec, et qui maintenant, débarrassés de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné me gonflait d'allégresse »⁴²⁴.

Ce texte présente ce que décrit Freud dans la mélancolie, l'énigme de ce qui a été perdu. Dans la mélancolie, ce qui est perdu n'est pas extérieur au moi, mais intérieur. Cette perte, l'écrivain, en créant une peinture littéraire, en fait ce qui est retrouvé par la sensation. Cette sensation n'est pas à confondre avec la perception, elle est intérieure au moi, elle est écrite dans un style où l'œuvre cerne le réel et le différencie de la réalité. Comment peut-on dire que la description d'une sensation sur un pavé fait œuvre ? Nous tenterons une réponse en avançant que l'écriture, le style crée le réel, mais le maintient recouvert par un effet d'optique, un leurre qui ne réduit pas le moi à être l'objet perdu. L'œuvre fait suppléance à l'identification [du moi] à l'objet déchet qu'il produit dans sa création. La création fait suppléance, disons-nous, et permet au moi du sujet de ne pas sombrer dans la mélancolie. Dans l'article *Deuil et Mélancolie*, Freud tente d'éclairer la mélancolie en la comparant avec l'affect normal du deuil. Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place. S. Freud donne comme exemple la patrie, la liberté, un idéal... Freud dit que le deuil n'est pas à considérer comme un état pathologique, car même s'il s'éloigne d'un comportement normal, il ne perdure pas. Freud va plus loin en soulignant qu'il serait préjudiciable qu'un traitement médical, sous prétexte de la norme, vienne entraver le comportement de deuil. Il n'existe pas, dans le deuil, de trouble d'estime de soi, c'est le point qui différencie le deuil de la mélancolie, puisque les autres signes (comme une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer), existent dans le deuil comme dans la mélancolie par l'inhibition de ces activités.

Nous venons de souligner que les symptômes du deuil ont des points semblables à ceux de la mélancolie et que le point qui les singularise est la question de l'estime de

424Idem pp. 445 - 447

soi : tels les autoreproches, les autos injures qui peuvent aller jusqu'à une attente délirante d'un châtement. Pourtant, nous nous devons de noter des différences significatives d'une personne à une autre confrontée à la question du deuil. Lors d'un deuil, l'intérêt pour le monde extérieur peut disparaître et nous avons noté plus haut que dans la mélancolie l'intérêt pour le monde extérieur est suspendu. Nous avons posé l'hypothèse que le deuil sévère de Marcel Proust aura été l'incapacité de choisir quelques activités qui ne soient pas en relation avec le souvenir du défunt. Ainsi Marcel, en respectant sa parole de se soigner, prend soin de lui en renonçant à être malade selon ce qu'il pense le rendre malade. Il fait alors « ex-sister » sa mère dans le réel. Cet « ex-sister » teinté d'angoisse est lorsque le symptôme de l'écriture est défaillant dans son exigence de faire du « beau » du côté alors d'une inhibition. « *Je ne peux plus écrire, j'ai la main paralysée* ». Dans ce temps de l'inhibition, l'écriture des pages ne revêt pas un caractère pathologique puisque nous savons l'expliquer comme nous le lisons p.147 de *Métopsycho*

Le principe de plaisir va chercher à s'affirmer à nouveau non par le refoulement et le déplaisir qu'il induit, mais en maintenant l'objet dans la réalité par le biais d'une psychose hallucinatoire du désir comme nous l'avons souligné, où d'une forme d'écriture d'un monde « halluciné ». La nuit, Marcel est dans un monde de personnages enfermés avec lui-même. Le témoignage de Céleste Albaret raconte une scène qui remonte à 1917, temps de mise en ordre de l'œuvre, avant la fin de la guerre : « *j'étais seule Odilon n'était pas là, ni ma sœur Marie* ». Céleste Albaret relate une circonstance où pendant plus de 48 heures, Marcel Proust est seul dans sa chambre. Il ne lui demande rien, ni à boire son rituel de café, ni rien d'autre. Céleste avait l'obligation de ne venir dans la chambre que si elle était « sonnée ». Elle ne pouvait pas passer outre les ordres et attendit le signe d'un bruit qui ne cessait pas de ne pas venir. Elle raconte que l'interdiction de venir dans sa chambre était telle, qu'elle allait au-delà de la présence physique. Céleste avait aussi l'interdiction d'alerter son frère Robert ou toute autre personne. Dans ce récit, nous notons que c'est pour Marcel Proust, encore, de vérifier la rencontre de la vie avec celle de la disparition⁴²⁵. Dans ce moment de grande guerre, il se met en place d'un disparu, une place de mort, détaché du monde.

425ALBARET Céleste. *Monsieur Proust* [1973]. Robert Laffont. 2001. p.336

Dans la mélancolie, l'objet perdu n'est pas formellement identifié, dans certains cas nous dit Freud : « *on se croit obligé de maintenir l'hypothèse d'une telle perte, mais on ne peut pas clairement reconnaître ce qui a été perdu.* »⁴²⁶ et c'est la perte de cet objet, soustraite à la conscience, qui donne à l'inhibition valeur d'énigme, à la différence du deuil, qui lui absorbe le moi, explique l'inhibition et ou rien n'est inconscient. Pour le deuil, c'est le monde qui est pauvre et vide alors que dans la mélancolie, l'énigme de ce qui a été perdu n'est pas extérieure au moi mais intérieure : « *c'est la conséquence de ce travail intérieur, inconnu de nous, comparable au deuil, qui consume son moi* »⁴²⁷ (...). *Le malade nous dépeint son moi comme sans valeur incapable de quoi que ce soit et moralement condamnable* »⁴²⁸. Les effets de cette perte de l'estime de soi amènent le patient à risquer son pronostic vital, puisqu'il met en péril la pulsion « *qui oblige tout vivant à tenir bon à la vie* »⁴²⁹.

426 FREUD Sigmund. *Métopsychoanalyse*. PUF. Paris. 2010. p. 149

427Idem p.151

428Idem p.150

429Ibid p.150

2.3.2.3 La question du symptôme chez Proust

Nulle explication dans le discours ne tient face aux plaintes que le malade exprime⁴³⁰. Le monde est dépourvu d'intérêts. Le patient est incapable d'amour et d'activités. Son moi est consumé par un travail intérieur. En 1915, dans *Métapsychologie*, Freud dit que c'est dans cette extrémité où le malade se trouve, qu'il sait : « *c'est de savoir pourquoi l'on doit commencer par tomber malade pour avoir accès à une telle vérité* »⁴³¹.

J. Lacan reprendra cela dans son séminaire II « *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique* », dans la séance du 19 mai 1955, en citant *Œdipe Roi*⁴³² : « *Est-ce au moment où je ne suis rien que je deviens un homme* »⁴³³. Il n'existe, nous dit Freud, aucune correspondance entre l'importance de l'auto dépréciation et sa justification réelle. Comme la correspondance que Marcel adresse à Robert de Flers au moment du décès d'Adrien. Ce trait qu'on retrouve dans un deuil sévère s'exprime par des auto-reproches où la personne trouve de la satisfaction dans cet état, ce que Lacan pointera du côté de la jouissance. L'analogie entre le deuil et la mélancolie c'est que, dans chacune des situations, il apparaît dans les dire une perte concernant le moi. « *C'est en abordant la question de la perte concernant le moi du mélancolique que nous voyons comment une partie du moi s'oppose à l'autre, porte sur elle une appréciation critique, la prend pour ainsi dire comme objet* »⁴³⁴.

Avec cette opposition, c'est la question de la contradiction que nous cernons entre l'expression des autos-reproches et la satisfaction que le moi en retire. Dans le deuil sévère, l'objet perdu est érigé dans le moi, qu'il identifie comme l'objet de satisfaction. Mais cet objet « satisfaisant » est aussi pour le moi l'objet perdu, qui ne se représentera plus, donc l'objet mis en accusation. C'est là que se trouve la contradiction. Le moi s'adresse des reproches entre ce qu'il est comme objet et l'impossibilité de

430En référence au schéma L de J. Lacan.

431Op. Cit. Note 426.

432Œdipe Roi de Sophocle.

433LACAN Jacques. *Le séminaire II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Seuil. Paris. 1978. p.269

434Op. Cit. Note 426, p.153

retrouver l'objet. Cette logique interne entre satisfaction et reproches nous pousse à rechercher la logique de la chose. C'est dans l'usage métaphorique de la logique du fantasme que cette contradiction va tenter de construire une autre négation, car « *l'inconscient ne connaît pas de contradiction* » dit Freud. Nous posons le travail de deuil pour le mettre en lien avec ce que nous venons de noter de cette double contradiction, nous reprendrons la question du principe de plaisir. Ainsi, cette contradiction serait due à « *l'activité psychique (qui) se retire des activités (... et) peuvent susciter du déplaisir (...). Ces exigences des besoins intérieurs pour être satisfaits peuvent prendre alors, la forme d'hallucination* »⁴³⁵. Leur abandon amène l'appareil psychique à rechercher ailleurs. Tout s'écrit, mais l'écriture de la chose est impossible, tout au plus peut-on la traduire à partir de l'illusion du « reste » à dire.

Le moment d'écrire *Le Temps Retrouvé*, dernier temps de l'œuvre, est façonné par un écrivain qui traverse un temps de guerre, marqué par les deuils quotidiens de jeunes gens dont on ne sait pas où leurs corps ont disparu. Des morts qui sont engloutis dans la terre des tranchées, des morts sans sépultures, des morts dont les noms seuls diront qui ils ont été et que l'inscription sur les monuments aux morts⁴³⁶ garantira de l'oubli. Ainsi, chaque village fera ériger les monuments sur les places, dans une souscription nationale comme ceux de 1870⁴³⁷, faisant du nom la dernière inscription devant l'oubli, comme le donne à lire ce moment du *Temps Retrouvé*, au travers de la description des personnages que seuls leurs noms rattachent aux souvenirs pour lesquelles la mémoire est inopérante et qui fait dire au personnage sans nom des dernières phrases de *Temps Retrouvé* : « *car après la mort, le Temps se retire du corps, et les souvenirs sont effacés (...)* »⁴³⁸. Ce temps des champs de bataille est aussi celui de la disparition de la société pour laquelle l'œuvre devient, en son nom, un monument funéraire, auquel se rattachent les souvenirs des disparus et pour lequel la mémoire de l'écrivain est inopérante. Au travers des noms, c'est au style et à l'illusion que l'artiste s'essaie à faire revivre les disparus en leur conférant une forme d'immortalité.

435FREUD Sigmund. *Résultats, idées, problèmes*, tome II (1921-1938). PUF. 2001. p. 136

436Souscription nationale.

437Allusion aux Monuments de Longré dans la Somme.

438PROUST Marcel. *Le Temps retrouvé in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. 1989.

Marcel, en même temps que la création de son œuvre 1905-1922, c'est-à-dire tout au long de la création de l'œuvre, est confronté un à double deuil : celui de son époque et, avec lui, celui de la rupture avec le monde dans lequel existait encore la présence de ses parents, au travers des idéaux sociaux que portaient la société. C'est le deuil de la société d'une époque, qui donnait à voir au travers d'elle les valeurs de 1848. Cette société qui avait, dans son fondement, la base qui avait été la promotion sociale des parents de Marcel, en disparaissant fait ressurgir le temps de la mort de Jeanne et d'Adrien. Ils décèdent tous les deux entre 1903 et 1905, dans l'intervalle de deux années. La mort, après leur décès, deviendra très vite et principalement au moment du conflit de la Première Guerre mondiale, indissociable du quotidien de l'écrivain. Il est lui-même ce mort-vivant, entre les murs d'une chambre, qui cherche à féconder le temps d'une pensée et maintenir la présence d'une société : des noms de lieux (deuxième temps du tome I de la RTP « Noms de Pays ») qui disparaissent avec la guerre. Le carnage du conflit révèle l'impossibilité de les restituer par le biais de sa mémoire, dans la Somme certains villages seront éradiqués des cartes, disparaîtront pour les mémoires futures. La mémoire est impuissante devant la mort, seul le retour d'une sensation cerne le temps.

L'écriture d'un lieu, d'une chose, d'un bruit cerne ce que la mémoire ne pourra jamais dire, comme le souligne le passage de l'arrivée dans l'Hôtel de Guermantes, la mémoire ne sert à rien si ce n'est qu'à faire parler pour ne rien dire. L'œuvre ne représente pas ce qui n'est plus ou n'est pas advenu, elle façonne la pulsion de l'excitation, atteint le moi, ce moi qui, dans sa partie inconsciente, répond aussi aux injonctions d'un surmoi qui s'y oppose. C'est cette double innervation du moi, entre ce ça inconscient, pulsion et ce surmoi des idéaux et des interdits parentaux, qui fait œuvre. La création serait, elle, une maladie de l'âme « *l'ombre de l'objet tombe sur le moi* » et pas une maladie du corps, c'est donc dans le registre de l'expression qu'elle fait symptôme, en créant, comme en tombant malade, on accède à cette vérité de la maladie de l'âme. Le parlêtre cherche à témoigner de ces liens entre l'âme et le corps par le ressort de l'imperfection, de la vulnérabilité. Dans la création, l'explication de l'imperfection comme la perfection ne sert à rien, ce qui est en œuvre c'est la tentative de restitution d'une sensation, d'une pulsion d'un moment. « *La conséquence de ce*

travail intérieur (...), comparable au deuil [qui] consume son moi »⁴³⁹. La création serait à mettre au même titre que l'effet du deuil sur le moi, mais sans fin. Le risque est, si le mouvement qui l'anime se tarissait, de précipiter les effets d'une perte de l'estime de soi, qui amènerait l'artiste à risquer son pronostic vital, puisqu'il met en péril la pulsion « *qui oblige tout vivant à tenir bon à la vie* ». La création, comme l'extase du religieux (jouissance Autre), permet de tenir le moi non orienté par le signifiant moins phi hors d'atteinte de se prendre lui-même comme l'objet déchet qui doit disparaître. Ce qui garantit le vivant dans la mélancolie est la création qui vient limiter la jouissance. « *moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli, mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe"* »⁴⁴⁰. L'artiste, en créant, se condamne à cette souffrance de l'impossible deuil, et se maintient hors d'atteinte de disparition.

Avec ce rappel de l'œuvre de Manet, Marcel Proust s'appuie sur une toile présentée au salon des refusés, qui montre que ce qui se donne à voir masque la chose qui nous regarde. Cette interrogation est celle de Pablo Picasso lorsqu'il écrit au dos d'une enveloppe en 1932, après cette rencontre avec le tableau de Manet : « *Quand je vois le Déjeuner sur l'herbe de Manet, je me dis des douleurs pour plus tard* ». Ce qui semble le saisir, c'est la certitude de la contrainte « *une vie de chien, mais un vraie vie, pour opérer au tableau la dévêtue des oripeaux idéalistes, et rejoindre l'expérience concrète de ce qui travaille la chair* ». L'artiste, comme celui qui advient en tombant malade n'a pas le souci de l'œuvre, c'est de faire l'œuvre qui le fait tenir dans sa désespérance de l'absence de renoncement.

Dans le deuil, nous avons appris que le temps était nécessaire pour que soit exécuté en détail le commandement de réalité, travail après lequel le moi peut libérer sa libido de l'objet perdu⁴⁴¹. Dans le cas de l'insomnie de la mélancolie, l'état est figé, il lui

439Op. Cit. Note 426, p.151

440*Le Temps Retrouvé*, Op. Cit. Note 438. p. 615

441FREUD Sigmund. *Le moi et le ça* in *Essais de psychanalyse*. Payot, Paris. 2001. p. 161

est impossible d'accomplir le retrait général des investissements nécessaires au sommeil⁴⁴². Le deuil normal surmonte bien, lui aussi, la perte d'objet et absorbe pareillement aussi longtemps qu'il dure, toutes les énergies du moi⁴⁴³ et pourtant il n'instaure pas, à la fin du deuil, un processus de triomphe. Les souvenirs et les situations d'attente montrent que la libido est rattachée à l'objet perdu, l'épreuve de réalité vient dire qu'en effet l'objet n'est plus et le moi est placé devant cette alternative : veut-il partager ce destin ? Il se décide [le moi] à rompre alors avec l'objet, au profit des satisfactions narcissiques.

La particularité la plus singulière de la mélancolie, celle qui a le plus besoin d'être élucidée, c'est sa tendance à se renverser dans l'état dont les symptômes sont opposés, la manie, et nous savons que la mélancolie n'a pas ce destin⁴⁴⁴: « *On trouve dans ces états un événement dont l'action rend finalement superflue une grande dépense psychique qui avait été longtemps entretenue ou engagée de façon habituelle et de telle sorte que cette énergie devient disponible pour des utilisations et des possibilités de décharges de toutes sortes* »⁴⁴⁵. Lorsque la manie s'étend à la mélancolie, la différence, c'est que le moi a surmonté la perte de l'objet (ou bien le deuil relatif à cette perte, ou bien l'objet lui-même). La manie montre les conditions économiques où dominent des décharges d'exaltation, en opposition avec la dépression et l'inhibition de la mélancolie. Un point important qui les différencie c'est que dans la mélancolie, ce qui est perdu reste caché pour le moi.

2.3.2.4 La question de la lettre entre Désir et Jouissance

Au moment du *Temps Retrouvé*, le narrateur soumet le lecteur à un angle, une prise de vue d'une scène où les mots vont zoomer sur les choses, sur le détail. L'effet est troublant, car ce qu'on s'attendait à voir n'est pas ce qui est vu. Vision déformante de la proximité ou leurre ? Comme ce sentiment d'étrangeté du tableau intitulé le « Déjeuner sur l'Herbe » de Manet. Il y a une scène qui préexiste à ce qui se donne à voir et la

442Idem p. 162

443Idem pp. 166 - 168

444Idem p.162

445Idem pp.164 -166

création en atteste, sans pouvoir rien en dire, « malgré moi » dira Marcel Proust en 1908 dans son carnet.

Lorsque Proust sera au temps de l'écriture d'après-guerre, il se rapprochera aussi des artistes de son époque, ceux qui sont les témoins de l'éclatement d'un monde et qui le confrontent à une rencontre sans nom, la mort non tamponnée par le fantasme. Picasso sera le pourfendeur du courant cubiste, ces artistes d'un nouveau genre qui montrent ce que la chose a en elle au-delà de la description qui la cache. Proust, en littérature, sera l'inventeur d'un nouveau genre. Il révolutionne le roman, le sort des codes et des conventions. Il se fait la plume d'un roman qui se raconte au-delà de ce qui s'y lit. Il écrit l'horreur de ce qui s'impose à lui, la révélation qui le laisse pétrifié dans cette position de devenir écrivain pour faire avec l'horreur de la création. Le moment de la création, ce temps de réel découvert, sera voilé par l'écriture du roman imaginaire. Il fera éclater la chose à décrire en une infinité de détails qui, au fil de l'écriture, égarent l'objet aux quatre coins du texte, comme le peintre cubiste renvoie dans les extrémités de la toile, sa perception de la chose, l'excluant en défaisant la forme. Cela montre combien il y a d'erreurs, dans une possible interprétation du beau. Ainsi tous les commentaires qui se rapportent pour comprendre l'œuvre aux valeurs de la société de Marcel Proust, celle d'un XIXe siècle, berceau de sa naissance.

C'est le temps d'une société qui ne finit pas et qui ne cesse de mourir dans ce début du XXe siècle, où vient de se terminer le conflit de la Première Guerre mondiale. Proust, dans son écriture, est associé à cette mort du XIXe siècle. Il a saisi très en amont que la victoire sera pire que la défaite ou que la défaite pourrait être le lit d'une certaine histoire. L'écriture est en place de l'oracle ou plus exactement, comme dans la Grèce Antique, le premier temps de l'œuvre est le chant des Chœurs : « *et plus que n'eut fait tel chœur de Sophocle sur l'orgueil abaissé d'Oedipe, plus que la mort même et toute oraison funèbre sur la mort, le salut empressé et humble du Baron à madame de Saint Euvrete proclamait ce qu'a de fragile et de périssable l'amour des grandeurs de la terre et tout l'orgueil humain* »⁴⁴⁶, comme Lacan le donne à entendre dans le séminaire VII avec la reprise de la lecture d'Antigone et la place qu'il donne au chœur.

446 *Le Temps Retrouvé*, Op. Cit note 438. p. 439

Ce n'est pas avec le retrait du monde des hommes que se traduit la nécessité d'écrire pour Proust, c'est la solitude qui résonne et que l'écriture trompe et tente d'en faire l'image d'un roman, qui serait comme une mauvaise traduction, un plagiat des souvenirs, une œuvre inaboutie comme l'est, si nous pouvons nous permettre, *Jean Santeuil*, que les spécialistes de Proust reconnaissent comme une œuvre de jeunesse. Mais c'est à Proust lui-même que nous nous référons pour le dire, puisque ce travail laissé à l'état inachevé, mais non détruit, est là pour en témoigner.

Cette écriture-là utilise le subterfuge de la ponctuation, mettant des temps d'arrêt provisoires, mais arrêt obligatoire pour le lecteur, pour cerner le temps de la logique, ce qui échappe et dévoile l'inconscient. Ces bouts de réel ne peuvent se découvrir que furtivement chez le névrosé, comme ce que Freud met en exergue lorsqu'avec le mot d'esprit, le « *Witz* », il montre ce qui échappe, prestement recouvert par la parole vide, celle du discours.

TEMPS III

Liens historiques:

*entre création et construction
artistique*

3 - Liens historiques: entre création et construction artistique

3-1-1 La mémoire est aussi dans l'interdit pour mettre à distance le souvenir.

Nous n'avons pas accès à nos souvenirs et Freud a montré que l'expérience du souvenir involontaire, celui qui fait retour, est à distinguer de la mémoire. Il existe des représentations qui ne peuvent devenir conscientes qu'avec l'aide d'une médiation et l'écriture poétique peut être un moyen de mettre à distance la douleur qui s'attache à certains phénomènes de mémoire, qui restent inaccessibles à la conscience.

C'est pourquoi, dans le travail que nous avons soutenu dans les deux premières parties, nous nous sommes attardés à suivre l'histoire familiale de Marcel Proust, des événements qui servent la matière du texte. L'idée de ce travail n'était pas tant de faire l'anamnèse de l'histoire de vie, mais de repérer ce qui, de l'histoire, fait retour dans l'œuvre rédigée du roman, la forme imaginaire du souvenir. Puis, nous avons distingué la question de l'écriture du roman, ce que nous avons appelé le corps du texte, du temps de la création⁴⁴⁷. Nous avons situé ce dernier autour de la période 1907-1908 lorsque, après la mort de sa mère, Marcel s'était réfugié à l'abri de tout à l'hôtel des Réservoirs à Versailles.

Nous avons situé le temps de la création, de façon certes arbitraire, dans le temps de deuil qui présentait des traits d'un deuil mélancolique. Marcel parle de lui comme d'un fils indigne, un être sans valeur, incapable de vivre. En effet, Jeanne était morte depuis deux ans et déjà la façon de vivre de Marcel annonçait son retrait du monde. Les prétextes de ce renoncement de vivre sont nombreux : il y a ceux de l'argent qui justifie son départ de la rue de Courcelles, ceux de la maladie et de l'aveu implicite du renoncement à guérir. Le dernier temps de la rédaction sera un retrait du monde qui

⁴⁴⁷Cf. la deuxième partie de cette thèse.

s'accentuera progressivement jusqu'à être pratiquement total à partir de 1914. « *La mort de sa mère l'avait exilé du paradis de l'enfance* »⁴⁴⁸. Le deuil le confronte à la réalité de la perte impossible. Marcel va tenter de s'extraire de cette place de rien avec la médiation de l'écriture. Il va tenter, avec l'écriture, de recréer ce monde perdu pour se détacher et trouver, avec le souvenir, un moyen de tenir le retour de cette mémoire inconnue de lui. Il tente de fuir cette mémoire où se répète la question de la séparation.

Le détachement de cette mère l'a mis dans son histoire imaginaire en place de rester à jamais l'enfant malade chéri par sa mère. Comme ce qu'il dit dans une lettre à Anne de Noailles où il lui apprend que l'on pourrait le guérir, mais ce serait pire que l'asthme lui-même. Du vivant de sa mère, il renonce à la cure qu'il envisage comme l'espoir de répondre à l'attente de ses parents de mener une vie normale. À la mort de sa mère, il se fait hospitaliser à la clinique du docteur Sollier à Boulogne et la cure sera le dernier échec dans sa tentative d'être cet enfant idéal qu'il imagine devoir être pour ses parents. C'est un ultime recours à la médecine pour faire advenir le monde d'avant, celui du bonheur, qui faisait de l'enfant malade un être à l'abri des autres, pouvant jouir de la présence perpétuelle de sa mère. Il a paradoxalement, comme nous le soulignons dans notre première partie, vécu, après la mort de sa mère, des moments de rémission de son asthme. Ce mieux dans sa santé, a eu des effets angoissants et culpabilisants, que pointe J-Y Tadié en référence aux courriers adressés par Marcel à cette époque. La question autour de la santé de Marcel a toujours été un point qui divisa la famille : ce qui était bon et ce qui ne l'était pas. D'un côté le corps médical pour Adrien et de l'autre un refus obstiné de sa femme de s'y soumettre. Marcel relate qu'elle le soignait en écoutant attentivement les conseils des médecins⁴⁴⁹ et, dès leur départ, entreprenait de mettre en

448 MAUROIS André. *À la recherche de Marcel Proust* [1949]. Mémoire du livre. 2003. p.23. Ce qui nous a intéressé dans ce livre c'est que André Maurois, outre les sensibilités qui le lient à Marcel Proust (comme ses origines juives), était né Émile Herzog, d'une famille d'émigrants alsaciens, comme les grands-parents de Marcel. En outre il avait, en secondes noces, épousé la fille « *de la célèbre égérie d'Anatole France. Simone de Caillavet avait reçu l'affection de Proust qui pensait à elle pour être la fille de Gilberte, à la fin du Temps Retrouvé, et c'est sans doute grâce à elle qu'André Maurois eut accès à de nombreuses lettres inédites qu'il cite dans son livre, lettres généreusement offertes par Suzy Mante-Proust, nièce de l'écrivain et qui est morte à Paris en 1986, autant dire hier* »(p.15).

449 PROUST Marcel. *Sodome et Gomorrhe I et II* in *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. pp.41 - 42 « *C'est ainsi que le professeur E apprit la mort de ma grand-mère, et je dois dire à sa louange, qui est celle du corps médical tout entier, sans manifester, sans éprouver peut-être, de satisfactions. Les erreurs des médecins sont innombrables. Ils pèchent d'habitude par optimisme quant au régime, par pessimisme*

place son propre protocole de guérison. L'asthmatique, selon Jeanne, a besoin de régime frugal et de boire du lait. Entre ce savoir du père et le désir de sa mère, longtemps la question se pose de « savoir » quelle confiance donner à cette parole du père. La mère conteste le savoir de ce père médecin en le glorifiant dans son discours, comme nous l'avons remarqué dans nos points précédents. Jusque tard dans la nuit qui précède sa mort, il le dira à Céleste alors que son frère, médecin, vient de le quitter et que la pneumonie dont il souffre semble prendre des allures très alarmantes : « *Cette nuit dira si les médecins ont eu raison contre moi, ou si j'ai eu raison contre les médecins* ».

Nous cherchons à les distinguer tous ces éléments entre ceux qui sont issus des différentes biographies sur l'homme et ceux que nous avons lu de la main de Proust à travers ses nombreux courriers. Les courriers sont la matière de ce que donne à entendre, au-delà des mots, une souffrance qui s'enracine ailleurs que dans le discours de la réalité. La réalité ment, à l'image de sa situation financière qu'il pense « précaire » alors qu'au décès de Jeanne, l'héritage du couple s'élève à deux millions de francs⁴⁵⁰. Il aura une rente très confortable pour vivre et la raison du changement d'appartement semble ignorée de lui-même, mais l'amène à quitter un endroit qui était un lieu de souvenirs. Ce fait est paradoxal lorsque l'on connaît son attachement aux lieux. Il semble fuir l'appartement, comme le traduit le recueil des événements de ce temps de confrontation à la disparition de son père et de sa mère, où il mêle une volonté de faire disparaître le souvenir.

Il cherche à se détacher des lieux (sous les prétextes que nous avons cités), mais aussi à ne plus avoir sous les yeux les objets qui lui rappellent l'absence « à jamais » de ses

quant au dénouement. (...) Il est inutile de continuer les visites qui ne sauraient enrayer un mal inéluctable. Que le malade livré à lui-même s'impose alors un régime implacable, et ensuite guérisse où tout au moins survive (...) la médecine n'est pas une science exacte. »

450 PANZAC Daniel. *Le docteur Adrien Proust, Père méconnu, précurseur oublié*. L'Harmattan. 2003. p.77: « *Adrien Proust, comme son épouse, ne possédaient pas de patrimoine immobilier et sa fortune, ou plutôt celle du couple, était uniquement constituée par un portefeuille boursier composé de deux parties distinctes. La première comprend des titres qui, provenant de la famille Weil, appartiennent à Jeanne. Il s'agit de ceux qui ont été acquis en 1870 avec l'argent de sa dot, puis de ceux qu'elle a hérité en 1896, après le décès de son père et de son oncle (...). Jeanne possédait en propre 875 000 francs de titres (...) et 1 532 000 francs la valeur du portefeuille de la communauté. Il a été constitué au fil des ans grâce aux revenus professionnels d'Adrien Proust et très probablement, avec les dividendes des titres possédés par Jeanne Proust car son mari s'était interdit de toucher au capital de son épouse. Au total, l'ensemble de la fortune du couple dépasse la somme considérable de deux millions quatre cent mille francs* ».

parents. Il fera décrocher le portait de sa mère mis dans sa chambre qui, boulevard Haussmann, dans son nouveau lieu de vie, se trouvera dans la salle à manger, où il ne va pratiquement jamais. Dès 1908, il vivra, chez lui, de plus en plus dans sa chambre et renoncera à ce qu'il aimait du temps de la vie rue de Courcelles, où il donnait des invitations à dîner. Il ne les donnera désormais que dans les restaurants et, sur la fin de sa vie, au Ritz. Au cours d'une soirée il y rencontra James Joyce, avec qui il n'échangea pas de paroles bien qu'il le reconduisit à son hôtel. Cette rencontre était organisée par les Schiff au Majestic à Paris. Il n'y a rien à dire de l'œuvre, « ou-pire » à risquer, pour ceux qui voudrait la comprendre, de chercher des éléments dans la biographie, qui ne sont que des prétextes sans rapport avec l'œuvre et toujours dans un hors sens de ce qui fut l'instant de la création qui échappe à l'artiste.

Ainsi, si les réceptions des ami(e)s de Marcel étaient organisées par sa mère, ses repas⁴⁵¹ étaient bien souvent source de conflits entre la mère et le fils puisqu'il pouvait s'y dire des secrets, des révélations sur ses habitudes de vie, qui occasionnaient de longues discussions. A partir de 1908, il cherche à soustraire à son regard les objets de cette vie quotidienne et à se protéger des bruits du quotidien fait par les autres, comme sa mère savait l'en préserver. Sur les conseils d'Anne de Noailles, il fait tapisser sa chambre de panneaux de liège pour atténuer les bruits de l'extérieur, et il donne des pourboires aux domestiques de ses voisins pour qu'ils fassent le moins de bruit possible pendant la journée.

Depuis déjà très longtemps et du vivant de ses parents, Marcel avait inversé son cycle de vie. Il se levait la nuit et dormait le jour. C'est sa mère qui veillait avec rigueur à la stricte observance des règles de silence que les domestiques devaient respecter le jour pour lui permettre de se reposer. L'exigence tyrannique de Marcel est celle que nous reprenons dans notre deuxième partie, sous le prétexte cette fois de l'écriture. Céleste Albaret⁴⁵², dans son livre de témoignage, le rappelle sans s'en plaindre. Elle raconte que son exigence était telle, qu'elle avait comme consigne de ne rentrer dans sa chambre seulement après qu'il eut sonné. L'exemple des porte-plumes en est un parfait exemple ;

451En référence au dernier repas, rue de Courcelles, avant la mort d'Adrien.

452ALBARET Céleste. *Monsieur Proust* [1973]. Robert Laffont. 2001.

il avait auprès de son lit de nombreux porte-plumes et chaque fois qu'il en faisait tomber un, il ne se baissait pas pour le ramasser et attendait d'avoir fait tomber le dernier pour sonner.

Lorsque nous avons suivi l'histoire de sa vie, nous avons été surpris de constater que les plus beaux voyages, les souvenirs intellectuels et amicaux de Condorcet, ses rencontres, les souvenirs gustatifs... se présentent toujours dans des détails quelquefois très anecdotiques, peut-être le détail universel commun à tous. C'est un moyen de réunir deux mondes, de deux cultures dans sa vie. D'un côté celle d'une famille d'Illiers (pays entre la Beauce et le Perche), solidement ancrée dans une vie rurale et catholique. Une famille dont les racines, comme nous l'avons montré dans notre premier point, sont celles d'une famille rurale et commerçante, très fortement attachée à ses valeurs. De l'autre côté, une famille d'émigrés juifs, qui trouvera, dans le contexte du second empire, un temps d'intégration rendu possible par l'argent. Napoléon III eut en effet recours à leur aide financière pour mener sa politique. Le mariage unira la montée de la science et le pouvoir de l'argent ; il rapprocha donc de façon très singulière ces familles que rien ne prédisposait à s'unir.

3-1-2 Une écriture pour tenter de symboliser l'inconciliable

Marcel est pris entre la culture de la ville, celle des salons parisiens et celle de la campagne que symbolisera Illiers. *Jean Santeuil* est une tentative de roman pour dire avec l'écriture à quoi peut ressembler la vie d'un couple et d'un enfant malade ; c'est une narration qui tente de faire illusion, une sorte de « psychobiographie » qui sera laissée à l'état de brouillon et qui sera souvent donnée comme les prémices de l'œuvre à venir. Cette écriture imaginaire tourne autour d'une répétition. Les manuscrits retrouvés racontent une histoire et soulignent que l'écrivain n'est pas encore celui qui aura fait la rencontre avec ce qui le précipitera dans la RTP, la rencontre avec un instant d'horreur au moment de la mort de Jeanne et qui le confondra avec la reconstruction d'une écriture pour recouvrir la vérité sans nom qui préside au vivant.

Jusqu'en 1905, Marcel est un écrivain de littérature. Il est à mi-chemin entre ces mondes dont nous avons parlé. Il n'est ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre. Nous retrouvons cette description imaginaire dans beaucoup de scènes décrites dans la RTP. Les lieux restent les mêmes, mais la scène n'est que le décor du drame qui préside culturellement à la vie. La description est là comme un trompe l'œil. Illiers n'est pas Illiers-Combray et la maison de la tante Léonie est empruntée à la villa d'Auteuil de l'oncle Louis, frère du grand-père de Marcel. L'écriture artistique cherche à produire des effets de beau. Elle veut séduire l'autre, plaire. C'est une écriture faite pour montrer. Elle semble marquer les deux côtés que nous avons évoqués, en ce qu'ils ont d'inconciliable : ce qui de l'esprit des sciences du père vient opposer à celui de la subtilité de l'esprit de la mère.

Pour Adrien, l'esprit scientifique, la question de l'air, celle de la rigueur donnent un corps sain qui vivifie l'esprit. Il est la base de l'éducation pour construire un homme. Pour Jeanne, le corps se construit par l'esprit et se fortifie par la littérature. Ce qui prédomine, pour la mère et la grand-mère, est l'esprit des philosophes des lumières. Ce mouvement viendra formuler la question de la morale, celle pensée et impensée depuis les temps modernes. L'inconscient pour Kant, Diderot, Voltaire a toujours été pensé. Il est mêlé à autre chose comme dans le rêve ou la poésie. Pour Jeanne, le livre est le seul vrai rapport au monde et elle trouve dans la lecture des romans, un semblant de vérité qui soutient sa présence dans son rapport aux autres.

3-1-3 Les livres qui donnent accès aux souvenirs interdits

Il existe, avons-nous dit, des représentations qui ne peuvent pas devenir conscientes sans l'aide de la médiation. La lecture est cette médiation pour Jeanne, comme sera l'écriture pour Marcel après 1905. Jeanne aime lire Georges Sand et Pierre Loti⁴⁵³ des amours de mère et d'enfants, d'inceste chaste que seule l'écriture romanesque autorise au nom de la morale. Car cet amour-là a besoin d'oubli pour faire tenir ensemble les lois inconciliables des règles de vie communautaire. Nous trouvons dans le livre, pour la mère, ce qui servira d'ancrage au besoin d'écriture de Marcel. C'est une façon de cerner

453George Sand, *François Le Champi*; Pierre Loti, *Mon frère Yves*.

la question de la vérité qui oriente le désir de la mère. Il sera ce fils qui lit au lit, préservé des sorties par le bénéfice d'une maladie qui doit le garder à l'abri de l'air.

L'introduction au texte de la RTP s'inscrit sur le souvenir impossible. L'écriture s'en remet à la reconstruction illusoire de la mémoire. L'écrivain décrit un drame de l'enfance ; cet enfant, dans la banalité du quotidien d'aller se coucher, va organiser le drame de la soumission à la mère, permise par l'apparence trompeuse de la loi du père. Le héros du livre, décrit de façon imaginaire, se met à jamais en place d'objet qui satisfait le désir de l'Autre. Dans ce moment-là c'est à la lecture, au livre que s'en remet la mère. Le livre renferme la vérité : celle que l'on cache, qui corrompt l'âme. Ce savoir pour lequel la lecture est interdite. Le livre contient, en un endroit tenu secret entre les lettres, la vérité qui dit ce qui préside à l'essentiel de l'être. Livres profanes ou livres de la parole divine, c'est dans le livre que se passe l'interdit et l'absolu. L'écriture imaginaire cherche, dans une hémorragie de rédaction, à expliquer cette vérité. Le travail des carnets tente de la cerner. Le résultat de ces innombrables « papiers » donne artificiellement le livre publié que nous semblons connaître. La fin de l'œuvre est inachevée dans ce que les manuscrits n'étaient pas encore des bons à tirer. La vérité restera énigmatique. Elle est ce qui a présidé à l'acte de la création, un temps de réel découvert dans lequel le sujet s'évanouit et que l'écriture imaginaire tente, sans y parvenir, de nommer. La RTP cherche entre le réel et l'imaginaire. Très rapidement, dès 1907, les premiers carnets rédigés à Versailles forment le sarcophage de « son » livre, l'idée de ce qu'il s'y dira ne le quitte plus, le souvenir fait retour dans l'horreur d'être sans mots à mettre dessus.

Ce qui dominera dans l'œuvre, pour le lecteur non averti, c'est que derrière la tendresse de la mère se cache une autre vérité, celle de la toute-puissance ravageante, de la dépendance à l'Autre, au nom d'un amour qui ne dit pas son nom. « *La création est une façon de reculer* »⁴⁵⁴. L'écriture romanesque de la figure défaillante du père donne l'illusion de la puissance. Cette écriture-là décrit un père majestueusement faussement conciliant. Celui qui dans l'escalier, vêtu d'une robe de chambre et la tête ceint d'un turban aux couleurs du cachemire, donne du lustre à la mémoire, qui tient à distance le

454 KIERKEGAARD Sören. *Les étapes sur le chemin de la vie*. Gallimard. Paris. 1975.

souvenir. Dans la description, le corps prend de la consistance en se racontant. Les lettres de Marcel font état de ce corps malade, douloureux. Il demande qu'on lui décrive les autres corps, les toilettes, les sourires. Dans la correspondance qu'il entretient avec ses ami(e)s, avec sa mère, Marcel parle de ce corps qui le maintient en vie. Le déroulement de ses nuits, ce qu'il fait pour penser à respirer, les repas qu'il imagine manger, les femmes qu'il voudrait posséder, les domestiques, qui dans leur ignorance possèdent la vérité et règnent en dieu Lar⁴⁵⁵, les légumes, les marchés... Tout prend une allure charnelle, fait corps avec l'écrivain qui, pour y accéder, sans danger d'être déçu, se condamne à devoir les imaginer. Le courrier donne aussi de la consistance au rapport des uns et des autres. Il écrira des lettres jusque tard dans la nuit de sa mort. Il écrira même au-delà, en faisant écrire à Céleste les mots qu'il ne peut plus tracer sur les feuilles qui recouvrent son lit.

C'est l'amour du livre qui garantit la représentation de la chose et la rend consciente instantanément, un dire qui peut devenir conscient sans douleur, alors que dans l'histoire écrite c'est de parricide dont il est question. Le père a laissé l'enfant seul avec la mère : « *un fils tendre et pieux, que la plus inéluctable fatalité (...) a jeté -le plus malheureux des mortels- dans un crime et une expiation digne de demeurer illustre* »⁴⁵⁶. Ce père occupe un second rôle dans l'histoire imaginaire. Il est là pour donner la réplique et laisser le désir de la mère faire son office. Dans le roman, cette mère décide de garder vivant l'esprit de sa mère défunte. Elle montre ainsi l'horreur de l'éternité que renferme le livre. Dans l'histoire des personnages, le livre réduit la vie à quelque chose qui ne peut s'arrêter, qui ne dit rien de l'obligation pour l'être du langage de la nécessité de la dépossession. Le brouillon de *Jean Santeuil* présente la lecture comme un substitut au bonheur perdu. Madame de Sévigné comble l'absence de l'autre dans les lettres qui racontent le quotidien qui l'entoure. En parlant des autres, elle exacerbe sa présence par sa capacité à voir. C'est un lien inaliénable qu'elle adresse à Madame de Grignat.

455 Les Lares, parfois aussi appelés Genii loci, sont des divinités romaines d'origine étrusque (de l'étrusque Lars, seigneur). Ils sont des divinités particulières à chaque famille, le Lar familiaris est le dieu de la maison qui protège toute la famille.

456 *Contre Sainte-Beuve*. Op. Cit. p. 157.

Le livre maintient la présence de cette mère, dont on ne peut s'extraire. Elle qui aimait tant la lecture de ce livre-là. L'écriture de la lettre, celle d'un texte, est un moyen de prolonger cette présence au-delà de l'absence. L'écriture explicative souligne la défaillance de l'interdit, ce temps nécessaire à la dépossession, réactivé dans le temps du deuil. Les mots du livre répètent sans fin l'impensable séparation et posent la question de ce qui ferait advenir la perte. Lorsque l'auteur, pris dans son œuvre, devient l'œuvre, nous verrons qu'il est condamné à prolonger le temps de l'œuvre, sous peine de disparaître avec lui.

3-2-1 La récurrence fait souffrir ; l'écriture : une mémoire fabriquée pour tenir le souvenir à distance

Dans la perlaboration freudienne, le sujet ne découvre que ce qu'il savait déjà. C'est la question que donne à lire en substance *Le Temps Retrouvé*. Il est retrouvé parce qu'il avait été perdu et on ne peut perdre que ce que l'on possède. Dans cette maïeutique, se loge les deux côtés de la lettre, la présence et l'absence. Le livre en est le support dans l'histoire familiale que nous avons cernée et se prolongera jusqu'au-delà de la mort de Marcel, dans la légation du manuscrit inachevé à son frère. Le livre divisera les frères, entre le littéraire et le scientifique. Il opère la séparation des rôles, père et mère du savoir et de l'esprit, pour l'un l'esprit et livre de savoir du corps, pour l'autre : Marcel le littéraire et Robert le médecin.

Marcel écrira des textes dans lesquels on pourra noter son engagement contre la loi de séparation de l'Église et de l'État. Il pointe dans son texte *Contre Sainte-Beuve*, « *En mémoire des églises assassinées* »⁴⁵⁷, la subversion, quand surgit la question de la science, de l'ordre symbolique et du temporel. Il n'était pas pratiquant, mais conscient des vertus qui opèrent dans les églises, dont les sculptures permettent à chacun de rebâtir et transmettre l'histoire oubliée de ce qui est toujours présent dans le lien social. Il rappelait combien il fut désolé qu'on cessât d'inviter le curé d'Illiers lors de la remise des prix à l'école de la République. Il sera d'ailleurs associé à son père pour écrire le dernier discours que celui-ci prononça à Illiers en 1903.

457PROUST Marcel. *Contre Sainte-Beuve*, la Pléiade. Gallimard. Paris.1971. p. 63

Marcel souffre pour les idées comme dans son corps. Il est celui qui se place comme le témoin de la vie d'avant, celui qui pense son devoir dans l'écriture. Marcel Proust utilisera la dédicace de la RTP adressée à sa nièce, Suzy Mante-Proust, pour qu'un peu d'eux vive en elle. Son frère Robert, dans l'article de la NRF soulignera les deux moments de la vie de Marcel. La crise « au bois de Boulogne » scandera, jusqu'à la mort de ses parents, l'usage domestique de la maison. Pour chacun, il y a la vie d'avant la crise d'asthme et celle d'après. Après la crise, Marcel devient l'objet de toutes les attentions de sa mère. Une femme est là pour garantir la règle qu'il impose au nom de son mal. Cela se traduira ensuite dans son rapport à Céleste Albaret. Marcel réduit sa vie à la curiosité de ce que renferme le mystère de l'intendance. Il y réfère la question du savoir et l'apprentissage scolaire se règle au rythme des crises. La crise est aussi un signifiant du temps, le temps qu'il fait, celui qui décide des promenades d'un côté ou de l'autre du côté de chez Swann ou de Méséglise dans la RTP. Le temps que prédit le père du narrateur, le temps de dormir, le temps de vivre, le temps d'écrire et le temps de ne pas renoncer à conclure une page qui sera, comme toutes celles de l'œuvre, en devenir permanent. Aujourd'hui, le travail sur les dactylographies de la RTP et les manuscrits qui s'y rapportent, amène à repenser le texte original, celui qui aurait présidé au choix de Marcel s'il avait reçu les bons à tirer du manuscrit. Les textes qui ont servi aux différentes éditions ne relèvent pas rigoureusement du choix initial de l'auteur. Un texte en mouvement permanent, un texte qui n'a pas de fin et pose la RTP comme l'étrange énigme de l'écriture, qui est condamnée à l'errance.

3-2-2 Quelle répétition donne à lire le manuscrit oublié, appelé arbitrairement Jean Santeuil ?

C'est cette aventure que cherche à traduire en partie *Jean Santeuil*, l'histoire d'un garçon, fils unique, entre un père et une mère trop attentionnée. Un fils sans autre histoire que sa maladie et qui désespère ses parents par sa sensiblerie. Mais c'est aussi le récit d'une vocation contrariée, celle de « Jean » un garçon qui « se » rêve « en » littérature, mais se condamne à écrire des belles choses dans la plus banale platitude ; la création ne se décide pas, elle est et la question est de ce qu'elle contraint à faire. Le

choix d'écrire un livre, la volonté de devenir écrivain. Dans ce livre, c'est la relation aux livres et à l'amour de l'art qui condamne le héros à ne jamais rien faire de lui-même, ne rien dire d'autre qu'une longue suite de récits. L'écriture de Proust est poétique, mais elle est là pour décrire dans une forme de platitude désespérante l'histoire d'une vie d'un garçon d'un siècle, dont la lecture des habitudes sociales peut aujourd'hui intéresser le lecteur. Le texte relève de pages bien écrites qui se distinguent de la RTP par un manque de vide dans le roman. En effet, la RTP pointe que ce qui se passe à un moment, c'est-à-dire celui de la tasse de thé de laquelle le passé ressurgi, est l'expérience d'une « rencontre » dont tout reste impossible à dire et rend le sujet dans une obligation d'en témoigner sans possibilité de trouver une réponse.

Dans *Jean Santeuil*, l'idée de l'écriture impossible est là, mais sous l'aspect d'un manuscrit abandonné. L'écriture romanesque prend la forme d'une idée générale, comme ce que dit Monsieur de Norpois à Jean quand il écoute la prose de Jean, par amitié pour le père de celui-ci. Tout est là dans ce roman, tout sauf peut-être l'essentiel, d'avoir fait la rencontre, avec le temps du deuil de sa mère, d'un point de réel découvert. À l'époque de *Jean Santeuil*, l'écrivain recherche la « reconnaissance », mais dans ce pari, Proust sera très tôt confronté à l'absurdité de l'écriture, qui soit en dit trop et finit par ne rien vouloir dire, soit se condamne à affronter l'impossible d'extraire du sensible ce qui n'a pas de mots pour le donner à voir. L'écrivain de *Jean Santeuil* cherche la chose dans le mot et il utilisera la métaphore. Il crée de l'image et montre ce qui aujourd'hui est au centre de l'impasse de l'écriture actuelle ; l'image recouvre l'écriture. L'excès de représentation ne donne pas accès à la lettre. Le mot veut donner l'illusion d'être la chose vers laquelle tend l'écrivain. L'excès d'images, le roman montre qu'il n'y a pas d'accès ni par le mot, ni par l'écriture de l'explication. La chose deviendra présente entre les lignes dans le livre. Cette chose est du côté de l'intrigue poétique et non de la métaphore (le son ferrugineux de la sonnette). C'est avec la métaphore métonymique (image et à la fois glissement de sens) que l'écriture que porte la RTP reste étrangement hors sens. La rédaction n'exploite pas l'intrigue, elle tend à la suivre sans la regarder. La RTP est alors la conséquence d'un instant sans mots et intemporel, ce qui se traduit par un au-delà des conventions de mode de l'époque de l'écrivain. Pourtant nous ne pouvons

pas ignorer que l'artifice littéraire est imprégné par tout le courant impressionniste⁴⁵⁸. La RTP ne cesse pas d'interroger son époque, mais sa lecture oblige à ne pas se référer à un ordre chronologique. C'est de la chronologie du temps de l'être dont il est question dans *Jean Santeuil* et de celle hors d'un temps humain dans la RTP. Cette différence n'est pas liée à la vocation, au travail, elle vient d'une rencontre inédite du sujet avec la perte, qui sera la rencontre avec l'horreur de la vérité pour le sujet parlant. Une bonne ou mauvaise rencontre, qui fera vaciller son symptôme. Cette rencontre, ce battement signifiant, est le moment de la création et l'écriture imaginaire cherchera à cerner l'étrangeté de cette rencontre par de l'écriture, dans une tentative impossible de dire ce qui inscrit l'être dans le champ des êtres parlants. Le roman reste aussi étrange aux futurs lecteurs que l'écriture primitive cunéiforme des premières civilisations. Tout au plus, reconnaît-on le trait et le son, mais elle nous est étrangère à jamais ; il n'y a pas d'écriture possible hors le trait et le son qui montre ce qu'il en est de la pulsion.

3-2-3 Après le deuil, une écriture imaginaire subjectivée

Avec la construction artistique, nous avons pointé dans la deuxième partie comment le travail littéraire donne, par l'artifice du romanesque, des points similaires avec ce que nous avons relevé des éléments de vie de l'auteur et de ses origines. La rédaction est une forme d'axe imaginaire, romancé, sans liens directs mais soumis aux dictats de la mémoire refoulée, dont l'auteur lui-même ne peut rien dire d'autre que de laisser aller une imagination qui mélange la vérité au semblant ; l'écriture littéraire est une écriture trompeuse, elle n'est pas la création. Ce temps du corps du texte est, pour nous, secondaire au moment de la création de l'œuvre, qui surgit hors sens et qui contraint le sujet à faire avec. C'est pourquoi nous avons distingué l'œuvre écrite de ce surgissement qui préside à la création et qui fait la singularité et l'étrangeté de l'œuvre.

L'écriture de RTP est singulière, car elle est une histoire sans déroulement linéaire, elle ne suit pas de chronologie. Il y a un début où se place l'énigme, un déroulement et une fin. Le début est une question « que fait-elle ? », sous forme d'une histoire de mère et d'enfant réunis par l'horreur de la séparation et qui s'appuie sur la

458Monet, Degas, etc.

narration pour tenter de la subjectiver. C'est l'histoire historique d'un être, une vie sans histoire, pleine de détails inutiles. Cette vie est tributaire du bon vouloir des autres, de la chose la plus triviale rencontrée dans la maladie, le monde, la politique, l'amour courtois, mais c'est une vie sauvée par la présence de l'art pur que sont la musique et la peinture et que jamais l'écriture ne peut atteindre sauf lorsqu'elle est dépouillée des mots. Une écriture qui trouverait le seul mot pour tout dire et que le corps poétique du travail littéraire condamne à parler sans fin, dans une débauche de métaphores de l'absurde d'une vie sans histoire. La rédaction se déroule sur elle-même, inscrivant avec elle, dans un même mouvement, le début et la fin du récit, comme ce qui marque la question du vivant. Le battant signifiant dans lequel se loge le sujet. L'écriture de la lettre y est toute, impossible à transcrire et c'est le discours littéraire, avec le semblant, qui donne à l'écriture romanesque le statut de ce qu'est la vérité du beau. Nous lisons avec l'écriture, la beauté, l'éclat fugace que l'œil cherche à capturer. Le beau de l'écriture condamne la quête de la vérité. L'écrivain, en répétant sans cesse la quête de son narrateur, montre de ce qui s'échappe.

Il s'agit de sans cesse recommencer d'extraire le mot juste. Ce mot qui ne s'écrit pas et qui échappe. L'écrivain, avec ses histoires, se fait le dupe de l'autre. Le chemin pour y arriver se forge avec la métaphore emblématique de l'œuvre. Comme celle dont Swann se fait le dupe d'un amour pour lequel il sacrifiera tout, pour finalement se rendre compte qu'il [cet amour-là] n'était pas son genre. Les paysages se déforment et sautent d'une région à une autre, l'auteur n'a pas le souci de la réalité. Il cherche à cerner le réel et n'obtient rien d'autre que ce qu'il pense avoir retenu et vu. Il fait voir ce qui se cache au-delà du visible. Il a, avec l'écriture, un moyen de regarder de l'autre côté du miroir. L'écriture littéraire de l'œuvre sert d'instrument pour donner au lecteur l'impression de ce qui se cache au-delà du visible. L'écriture du roman est l'invention d'une autre forme d'appareil optique pour observer la chose étrange qui anime les vivants (des fleurs aux bourdons mais aussi aux églises comme aux asperges et au milieu).

Marcel construit, avec l'écriture imaginaire du narrateur, un héros sans nom, une sorte de double. Il est à la fois ce malade qui rend triste ses parents, mais qui grâce à cela, est capable d'un don qui lui permet de cerner dans le sensible ce qui préside au

vivant, tel un être extra lucide qui a le don de diplopie. Il peut voir les deux extrémités d'une même chose. Schopenhauer⁴⁵⁹ dit que : « *l'artiste nous prête ses yeux pour regarder le monde* ». Le narrateur de la RTP est cet artiste-là, c'est lui l'écrivain qui raconte par le biais de l'auteur. Il se souvient malgré lui d'une sensation sans nom, qui lui montre que tout a déjà existé et qu'il est question de tenter de cerner ce qui est à reconstruire et qui échappe à tout instant, au risque de ne rien pouvoir en dire. La médiation ferait advenir un dire qui prendrait une forme de vérité, se raconte sous forme d'une histoire de la vie dans ce qu'elle a de quotidien.

C'est l'histoire bête d'un paradis perdu, celui de l'enfance que l'écriture impossible cherche à retrouver, que la narration reconstruit, au travers de l'imaginaire, pour découvrir (dans une reconstitution) le déroulement du meurtre de la chose. Une histoire bête qui, au travers d'elle, rend le détail sublime à la manière des peintres et des musiciens qui transcendent le signe. Dans la RTP, la cuisine s'anime, la fille de cuisine est élevée à l'œuvre de la Charité de Giotto. Les petits pois deviennent les billes de verre et les asperges « (...) *trempées d'outre-mer et de rose et dont l'épi finement pignoché*⁴⁶⁰ *de mauve et d'azur, se dégrade insensiblement jusqu'au pied -encore souillé pourtant du sol de leur plant- par des irisations qui ne sont pas de la terre. Il me semblait que ces nuances célestes trahissaient les délicieuses créatures qui s'étaient amusées à se métamorphoser en légumes et qui, à travers le déguisement de leur chair comestible et ferme, laissaient apercevoir en ces couleurs naissantes d'aurore, en ces ébauches d'arc-en-ciel, en cette extinction des soirs bleus, cette essence précieuse que je reconnaissais encore quand, toute la nuit qui suivait un dîner où j'en avais mangé, elles jouaient dans leur farce poétique et grossière comme une féerie de Shakespeare à changer mon pot de chambre en un vase de parfum* »⁴⁶¹. L'écriture imaginaire cherche à percer le secret de ce qui anime la matière la plus triviale. La lettre serait ainsi ce qui représente la chose et fait signe de ce qui l'inscrit dans son rapport aux autres.

459Philosophe allemand (1788 – 1860).

460Pignocher : altération de *épinocher* de la fin XIVe; de e[s]pinoche « *petit morceau, bagatelle, XVe lettre du latin spina « épine* ». (1874). Peindre à petits coups de pinceaux, en employant une facture minutieuse et soignée (cf. Lécher).

461PROUST Marcel. *Du côté de chez Swann in À la recherche du temps perdu . Édition* publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. p.179

3-3-1 Nächtreiglich

3-3-1-1 L'écriture imaginaire prend sens dans l'après-coup, après l'horreur de la création

La narration imaginaire se construira dans l'après-coup de ce qui a fait rencontre en 1907 et qui a constitué, pour le sujet, la question de la perte, c'est-à-dire le temps du deuil, un réel découvert non tamponné par le fantasme. Cette rencontre réactive la question du trauma initial du sujet, ce point de réel qui le précipite et le pousse à disparaître. Une chute du signifiant qui le représente [le sujet] et porte la marque de son existence. Le réel dévoilé serait concomitant du « pousse à la création » pour ne pas disparaître. L'écriture, qui résulte de cette rencontre chez l'écrivain en devenir, est d'abord dans sa forme spontanée, celle du carnet de 1908. Nous l'avons dit dans notre deuxième partie. Le travail de création est un signifiant pour le sujet, ce point de réel qui laisse apparaître le vide dans lequel il [le sujet] est précipité. La création, ce temps présent, avant d'être à nouveau découvert, construit une invention. L'œuvre littéraire de la métaphore en est une forme. Elle vient suturer ce lâchage du signifiant. Le créateur, l'inventeur, le sujet élabore un dire pour qu'en parlant, en utilisant la métaphore, il advienne pour ne pas disparaître. Le corps du roman imaginaire, son roman, nous le distinguons de ce que Proust appelle son livre. Celui qui se résume à ne rien pouvoir dire de la création. La création de l'œuvre littéraire, sous forme poético-romanesque telle que le fera Marcel Proust avec la rédaction de la RTP, serait selon nous une façon, une invention du sujet pour reculer devant un point d'horreur découvert dans un temps de rencontre de ce qui est souvent, dans un discours analytique, appelé la bonne ou mauvaise rencontre. Ce point de réel découvert (qui, en se dévoilant, est la création du sujet, ce qui le nomme dans l'horreur du vivant et fait advenir l'imprononçable) serait donc l'entrée dans la réalisation de l'œuvre, qui n'est pas la création, mais ce qui rend la création supportable et condamne le sujet à faire avec.

L'œuvre de la RTP n'est donc pas un travail de remémoration, mais un travail de construction de mémoire, de « badinage », d'humour autour de ce qui viendrait faire

obstacle aux souvenirs refoulés, voués à rester étrangers aux temps des discours. Ces souvenirs font retour sous forme de reconstruction de la mémoire que borde l'imaginaire. C'est pourquoi le travail d'écriture de la RTP paraît étrange. Il est à la fois proche et très éloigné du travail de Freud. Il en est proche dans ce qu'il se situe dans un temps historique qui est commun aux deux hommes, l'Europe de la fin du XIXe et de la première partie du XXe.

L'œuvre littéraire de Marcel et l'œuvre scientifique de Freud présentent toutes les deux un tournant qui coïncide avec la mort de leur père. Leur travail vise des buts différents mais n'en reste pas moins chez Freud une œuvre qui est marquée par l'écriture. La recherche chez Freud⁴⁶² est illustrée par la narration. L'histoire est ce qui fait entrer le sujet dans le temps d'en savoir quelque chose, même si ce qu'il finit par dire est et reste étranger à ce qu'il saura extraire de la lettre.

La recherche de Freud et celle de Proust paraissent proches. Freud lui-même en passe, avec *L'Homme Moïse*, par la question littéraire. Il cerne la question du mystère de l'inconscient en subvertissant la pensée purement scientifique par la question de la poésie discipline. C'est, dans les deux cas, ce qui permet de dire ce qui préside à la loi du père et pose, dans des domaines qui sont très différents, ce qu'il en est pour faire avec la question de la séparation. Freud montre que le temps traverse le lien social. Il montre comment le deuil impossible de la « chose » perdue, est aussi la question insondable de ce qu'est une femme. L'écrivain de roman n'est pas dans cette quête. Il est à la recherche de l'écriture parfaite qu'il ne trouve pas et ne cesse pas de recommencer. Il ne peut pas répondre à cette question de la lettre qui représente la perte initiale du sujet qui entre dans le langage.

« *L'art serait-il alors la seule façon de se souvenir et d'éprouver le mal du pays* »⁴⁶³, la seule condition pour cerner la vérité sans être condamné à disparaître. Nous voyons donc déjà, en ce qui concerne le travail de Proust, que le temps de la rédaction après 1908 et avant 1903 est une mise à l'écriture qui est héritière des philosophes des

462Freud avec *Totem et Tabou*, *L'Homme Moïse*, *Léonard de Vinci*, pour ne citer qu'elles.

463KIERKEGAARD Sören. *Les étapes sur le chemin de la vie*. Gallimard, Paris. 1975. p. 20.

lumières, des romantiques allemands du XIXe, des œuvres des classiques, acquises dans ses études littéraires. Mais elles servent la rédaction et non la création. La création vient sans être invitée dans ce temps de la confrontation du deuil. Elle échappe à la question du vouloir, elle n'est pas innée, ni acquise. Elle s'impose et le moi est contraint de faire avec sous une forme ou une autre. La rédaction fait symptôme de ce qui semble impossible à retrouver. La chose qui est perdue montre bien, puisqu'elle était là, qu'elle a été perdue. L'écriture incessante, comme le renoncement à écrire, sont la marque de ce qui est frappé par l'interdit. Ce surmoi des interdits parentaux que nous avons abordé au travers de l'anamnèse de Proust. Cette histoire dépasse le savoir de l'écrivain. La genèse d'une époque est là, oubliée, déformée, romancée et notre tentative de la cerner ne nous a servi à rien d'autre que de les répéter pour ne rien dire.

Ce qui semble être une interdiction face à son choix d'entrer en littérature prend une autre forme à partir de 1903. En effet, il ne parvenait jusqu'à cette date qu'à écrire sous couvert de l'idée des autres écrivains. L'écrit ininterrompu de la RTP, comme celui impossible de *Jean Santeuil*, sont les aspects inversés d'une même chose. Cette chose se retrouve aussi dans les identifications sur l'axe imaginaire, c'est-à-dire le thème récurrent de la mise au travail, qui se présente sous la forme inversée de l'inhibition.

La solitude de l'écrivain, de 1903 à 1922, ne fera qu'aller en s'accroissant et se mesurera presque à l'épaisseur de l'œuvre. Les nombreux manuscrits et rajouts disent combien l'écrivain a été contraint à la création. La rencontre avec la vérité rend l'écrivain à jamais prisonnier de la production, qui ne peut pas la refléter, mais cherche, dans un effet d'optique que produit l'écriture, à se jouer de l'illusion du reflet. Rédiger serait une contrainte, une obligation de devoir pour l'écrivain. L'œuvre est totalitaire, exigeante comme une « maîtresse », elle ne se satisfait que de la répétition insatisfaisante, une pulsion inhibée qui met l'écrivain face à ce qu'il ne peut pas révéler de cette pensée⁴⁶⁴, écrite dans un langage dont les mots sont impuissants à transmettre la

464 Sigmund Freud/Stéphane Zweig, 1995, Rivage poche, Paris, p.52. Correspondance : Salzbourg, le 8 septembre 1926. Lettre de Zweig adressée à Freud : « *Laissez-moi, pour une fois, exprimer clairement ce que je vous dois, et ce que beaucoup vous doivent -le courage dans la psychologie. Vous avez ôté leurs inhibitions à d'innombrables personnalités, comme à la littérature de toute une époque. Grâce à vous, nous voyons beaucoup de choses qui sinon, n'auraient été ni vues ni dites. Tout ceci n'est pas encore clair aujourd'hui, parce que notre poésie n'est pas encore jugée d'un point de vue historique, ni dans ses rapports de causalité -encore une décennie ou deux, et l'on reconnaîtra où était le lien qui*

vérité⁴⁶⁵. Stefan Zweig pense, comme le fera Nobeit Elias⁴⁶⁶, que l'historicité d'une époque a une action propre et c'est ce lien qui fait la rédaction imaginaire de l'écriture. Mais ce lien reste pauvre pour dire quelque chose d'autre que de l'explication, tant ce qui y préside reste ailleurs, dans ce vide de la pulsion refoulée, à laquelle la conscience n'a pas accès, sauf à tenter des dires qui s'articulent dans l'après-coup, quand le manuscrit est achevé et qu'alors seulement l'écrivain voit, s'aperçoit de ce qu'il a écrit, aussi surpris que le lecteur lui-même.

L'inconscient n'est pas culturel, mais la culture historise l'énoncé du fantasme. Dans *L'Être et le Néant*⁴⁶⁷, Jean-Paul Sartre parle du flirt et de la coquetterie et la lecture de ce texte semblerait très obscure à un adolescent d'aujourd'hui. Pourtant, le processus de désir est le même. Avec le travail sur ses rêves, Freud montre que dans le rêve, il y a une forme de présence à soi. Dans la lettre 52 (aujourd'hui lettre qui marque déjà le tournant avec la deuxième topique), Freud dit que la chose consciente est d'abord oubliée avant de revenir sous une autre forme, déformée à la mémoire.

Nous n'avons pas accès à nos souvenirs, en tout cas pas sous la forme et la manière consciente dont nous en parlons comme des faits exacts. L'oubli serait donc d'une grande utilité pour le sujet, car nos souvenirs sont marqués par le refoulement de certaines rencontres impossibles, qui, conscientes, seraient d'une trop grande violence

donna tout à coup une autre audace psychologique à Proust en France, à Lawrence et à Joyce en Angleterre, ainsi qu'à quelques Allemands ».

465Idem : pp. 46 - 47, Lettre de Freud à Zweig. Correspondance : Berggasse Vienne IXe ; 4 septembre 1926 : « *L'analyse nous fait supposer que la grande richesse, apparemment inépuisable, de situations et de problèmes traités par les poètes est réductible à un petit nombre de « motifs originels » qui, dans la plupart des cas trouvent leur source dans les expériences refoulées de la vie psychique de l'enfant, de sorte que ces œuvres correspondent à des rééditions déguisées, embellies et sublimées des fantaisies enfantines. (...) Certaines personnes se souviennent consciemment d'avoir eu un fantasme de cet ordre pendant la puberté ! Il ne fait jamais défaut dans l'inconscient. Il sert de base à tous les poèmes de la libération. (...) Si je compare vos nouvelles avec les œuvres de l'homme auquel nous devons reconnaître l'émotion la plus profonde causée par l'inconscient refoulé, la différence est à votre avantage. D [Dostoïevski] est un névrosé d'une grande perversité, et l'on observe dans sa production une tentative égoïste pour relâcher, du moins par une satisfaction symbolique, la tension de ses pulsions ; cela faisant, il profite de l'occasion pour effrayer le lecteur et le maltraiter. »*

466Norbert Elias né à Breslau (aujourd'hui Wrocław en Pologne) en 1897, décédé au cours de l'été 1990 en Angleterre. Pour Elias, de famille juive comme Freud, le contexte de cette fin de XIXe siècle et de ce début XXe siècle naissant doit être pris en compte dans la découverte freudienne. La différence avec Freud tient à l'historisation. La structure de la personnalité, du moi en relation avec le monde extérieur, mais aussi, héritier dans le sur-moi des identifications familiales des générations qui l'ont précédé. La personnalité n'est pas vierge de l'influence de ce contact avec son époque.

467 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*.

pour nous permettre de vivre. L'expérience du souvenir involontaire montre que souvent nous ne pouvons rien faire d'autre que d'en parler. Ces souvenirs involontaires ne peuvent devenir présents qu'avec l'aide de la médiation, avons-nous dit. L'écriture littéraire de la RTP en est la marque.

3-3-1-2 L'écriture pour tenter de juguler l'hémorragie du désir

L'écriture imaginaire est le temps II de l'œuvre. Elle prendra la forme obsédante dont Proust lui-même fait état dans sa correspondance avec J. Rivière. La narration tente de retenir une société qui disparaît et que symbolise le carnage de la guerre de 1914. Ce temps-là confronte Marcel à la perte radicale du monde dans lequel se constituait l'illusion de la vie. L'écriture du corps de texte, l'écriture romantique ou poétique prend alors cette forme ravageante, qui ne le laissera plus jamais en repos. L'écriture le soutient à condition de ne pas cesser de la faire advenir. Dans les dernières heures de sa vie, Marcel se consacre à relire pour écrire l'histoire qui échappe à celui qui parle. Nous nous devons de souligner néanmoins qu'avant de mourir il dit à Céleste, à trois heures et demi du matin ce 18 novembre 1922, après qu'elle l'ait aidé à ranger ses papiers : « *Je suis trop fatigué. Arrêtons, Céleste. Je n'en peux plus.* ». Céleste rapportera ces propos à Robert. Il lui dira alors que : « *c'était probablement à cette heure- là que l'abcès du poumon avait crevé, provoquant une septicémie* ». Céleste précise qu'aux derniers moments de sa conscience, Marcel Proust lui a dit : « *Vous n'oublierez pas de coller ces papiers là où il faut, Céleste ? Surtout ne l'oubliez pas... C'est important. Il m'a fait toutes recommandations sur les endroits exacts. Puis il a répété: -Vous le ferez bien, n'est-ce pas, Céleste ? Vous n'oublierez pas.* »⁴⁶⁸ L'écriture le soutient, mais la condition est de ne pas cesser de la faire advenir.

L'écriture occupe toute sa vie, comme en témoignent les rajouts de papier qu'il ne cessera pas de coller (ou de faire coller) au moment de mourir. Le papier écrit est là pour tenter de boucher, de remplir les vides, de coller aux représentations imaginaires qui soutiennent son désir. La feuille écrite ne se termine pas, elle confronte à l'horreur absolue qui rend immortel, comme le montre les pages inachevées, mais aussi les

468ALBARET Céleste. *Monsieur Proust* [1973]. Robert Laffont. 2001. p. 422

recommandations sur l'importance que le mourant donne aux ultimes papiers. Cette place que les paperolles occupent. Le nouage imaginaire prend cette organisation à partir de la rencontre de 1908 avec le lâchage opéré par la mort de sa mère. Nous avons le sentiment, en suivant les propos de Céleste Albaret, que sa mort a pris les traits de la figure de cette femme noire, dont il parle à Céleste la nuit de sa mort. Il nomme cette peur-là ; en 1922, après tout ce temps d'écriture, elle n'est plus celle de 1908 qui le condamnait à disparaître, à ne rien pouvoir en dire, sauf à écrire dans sa réclusion hors du temps, à l'hôtel des Réservoirs dans lequel il semblait s'être réfugié. Dès 1905, cette peur le contraint, par la rencontre à laquelle le confronte la mort de sa mère, à chercher à mettre à distance l'ombre de l'objet (perdu) qui tombe sur le moi, contraignant le moi à être en place de cet objet perdu et à disparaître.

La narration imaginaire serait un moyen de discourir, quand l'essentiel d'un dire ne peut plus advenir. La construction ou la (re)-construction du roman familial serait l'artifice pour tenter de dire, de faire semblant de tout en dire, alors que l'essentiel est ailleurs. L'écriture du corps du texte, comme nous l'avons montré, est le temps qui vient recouvrir la rencontre pour le sujet avec la question des origines et ce qui le condamne, comme vivant, à n'être rien. La création est du côté de n'être rien et c'est ce qui nous a intéressé dans le carnet de 1908.

3-3-1-3 Quand l'écriture fait symptôme pour le sujet et qu'il refuse de s'en détacher

Nous nous devons de souligner la différence entre le sinthôme chez Lacan⁴⁶⁹, qui fait quatrième nœud et fait tenir ensemble RSI, et la création qui fait surgir le réel, ce qui est découvert et qui laisse échapper le sensible de la chose, ce qui est sans nom. Un sans nom qu'il convient de border par l'imaginaire pour ne pas être englouti. « *Comme tout Réel est inaccessible, ça se signale par ce qui ne trompe pas l'angoisse* »⁴⁷⁰, signe que le symptôme ne fonctionne plus et /ou que ce qui vient faire quatrième rond ne résiste pas à faire tenir ensemble réel, symbolique et imaginaire. Nous rappelons cela pour dire que nous sommes animés de représentations qui sont acceptables ou

469 LACAN Jacques. *Le séminaire, Livre XXIII: Le sinthome*. Seuil. Paris. 2005.

470 LACAN Jacques. *Des noms-du-père*. Seuil. 2005. p. 92

inacceptables. C'est la théorie du trauma freudien, quelque chose du singulier qui échappe à la prétention Moïque. Lorsqu'il y a effraction dans cette série des représentations et que se dévoile le réel insoutenable, il y a l'angoisse comme le dit J. Lacan ; l'angoisse qui signale ce réel inaccessible.

L'angoisse, rappelons-le, est ce qui apparaît lorsque l'on touche au symptôme, c'est pourquoi le sujet tient à son symptôme. Avec la mort de sa mère, de quoi s'agit-il lorsque Marcel part se réfugier à Versailles ? Pourquoi prétendre que l'instant de la création est celui de la vérité du sujet, qu'il convient donc de ne pas le confondre avec la construction littéraire de l'œuvre qui est, elle, le temps de l'auteur ? L'année 1908, après la tentative de guérison qui a échoué, est un autre temps de deuil. C'est une série de deuils qui se succèdent depuis la mort d'Adrien. Ce deuil impossible pour Jeanne Proust, que Marcel vivait comme une impuissance de sa part à venir soulager. Jeanne ne partageait pas sa peine mais, comme à la mort de sa mère, elle montre son dévouement à sa famille comme ce qui maintient son devoir de vivre. Comme toujours, elle en passe par le livre comme médiation de ce qui ne peut se traduire dans le langage.

Après 1908, Marcel ne cessera plus de se dévouer à son œuvre. Il le fera corps et âme, jusqu'aux limites de ses forces, renonçant même à se nourrir. Il n'est rassasié que par l'écriture. Il devient le corps du texte au fur et à mesure que son corps disparaît sous l'œuvre qui recouvre son lit. Il devient l'œuvre au fur et à mesure qu'elle façonne le quotidien de sa vie. Cette non-fin permet de faire consister la question du désir dans ce qui inscrit le sujet dans le rapport à l'Autre. C'est avec ce désir-là que se constitue l'articulation du sujet au langage et au lien aux autres. Le romancier n'est pas tenu par la question de mettre fin à la rédaction de l'œuvre, mais de la prolonger pour continuer à exister au travers d'elle.

3-3-1-4 Le symptôme de l'écriture narrative se donne à voir et à entendre dans des formes polymorphes

L'écriture, puis l'œuvre, se transforme avec les changements de vie de l'écrivain. Nous avons noté la transformation de but que prend la construction littéraire avant et après la mort du père, puis à nouveau au moment de celle de la mère, qui sera aussi le moment d'un autre changement important, celui du départ de la rue de Courcelles. Avec ces ruptures de vie, Marcel doit aussi changer de position. Il ne peut plus être ce fils malade qui occupe la place « *du point noir de leur vie* », une place d'objet qui ne vaut rien, une petite chose sans importance, comme cette écriture dont il parle et qu'il dévalorise dans ses lettres⁴⁷¹. La rédaction des pages serait, avec la littérature, une autre façon de reproduire l'acte d'un parricide et « *à ne considérer la réalité que comme l'emploi d'une illusion à décrire* »⁴⁷². Il illustre ce parricide dans son article comme l'ultime geste d'amour pour sa mère. Il la décrit comme une mère admirable, une femme d'exception qu'il compare à la lumière Artémis, cette déesse qui éduque, mais accueille aussi l'autre en ce qu'il est le même. Rappelons que pour les Grecs, ce qui limite Artémis à ne pas être tout du même, celle par où le langage advient, c'est qu'un élément échappe. Cet élément est celui du nom, celui qui ne peut être prononcé : le nom propre.

Dans le texte du *Contre Sainte-Beuve* que Marcel rédige sur Gérard de Nerval, il relèvera ce qu'est la question sur le nom : « *C'est là que siège l'élément indéfinissable (...) Qui est un élément original qui entre dans la composition de ces génies et [qui] n'existe pas dans la composition des autres. C'est quelque chose de plus, comme il y a dans le fait d'être amoureux quelque chose de plus que dans l'admiration esthétique du goût. C'est cela qu'il y a dans certains éclairages de rêve (...). C'est un modèle de hantise et de maladie (...) C'est une atmosphère (...) Cet inexprimable-là, quand nous ne l'avons pas ressenti nous nous flattons que notre œuvre vaudra celle de ceux qui l'ont ressenti, puisqu'en somme mes mots sont les mêmes. Seulement, ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, c'est tout mêlé entre les mots, comme la brume d'un matin à*

471 KOLB Philip. Marcel Proust-Jacques Rivière. *Correspondance 1914-1922*. Gallimard, Paris. 1976.

472 *Contre Sainte-Beuve*, Gérard de Nerval p. 234

Chantilly »⁴⁷³. Mais d'une écriture à une autre, il y a un reste, ce qui fait le nom et qui ne se traduit jamais totalement par le mot. La rédaction du texte est alors, pour ce qui est de notre travail, non pas du côté de la création qui s'est dévoilée un instant, mais du côté de la chose qui ne cesse pas de se dire dans le « bla-bla » comme dans l'écriture, en réponse à l'horreur sans mot de la rencontre avec le réel, qui est l'instant de la création pour le sujet, un réel que l'artiste tente de mettre à distance.

La construction artistique peut, dans le discours social, faire croire qu'elle est là pour réaliser l'épanouissement de l'artiste. Pour ce qui est de ce travail, en suivant le temps de l'écriture et les moments qui y président, nous dirions qu'il s'agit bien du contraire de l'épanouissement : c'est le ravage de s'y soumettre sans choix et de devoir y répondre sans cesse, au risque de faire réapparaître ce qui entraînerait l'artiste à disparaître. La satisfaction ou l'épanouissement ne sont donc pas possibles pour l'artiste. L'écriture imaginaire se répète dans une tentative qui n'a pas de fin, tout comme elle échappe à l'intention délibérée de commencer.

Avec l'écriture, Marcel tente de nommer la question de la création qu'il pressent sans toucher l'explication, comme nous l'avons dit. « *La couleur juste de chaque chose vous émeut comme une harmonie (...) Cette exaltation est aussi vive qu'elle était dans les promenades, et un objet ancien qui vous apporte un motif de rêve accroît cette exaltation* »⁴⁷⁴. L'écriture de ce qui ferait le mot est là, mais reste insondable, sans nom comme le narrateur, dont on attend en vain la révélation du nom. Il sera celui qui intriguera éternellement le lecteur de la RTP, comme il semble interroger Marcel qui le suit avec l'écriture. L'écriture l'invente et l'écrivain a besoin de le nourrir de détails. Cette nourriture-là est paradoxale pour celui qui progressivement, au fil de l'avancée de l'œuvre, renoncera pratiquement à toute alimentation.

473 *Contre Sainte-Beuve*, Gérard de Nerval pp. 241 - 242

474 *Idem* p. 238

3-3-2 *Le nom représente la chose*

3-3-2-1 **Le choix d'un nom et la recherche de la lettre**

Après 1908, cette demande de la précision sur ce qui fait le nom d'une chose est constante chez Proust. Une lettre à Lucien Daudet⁴⁷⁵ (non datée mais probablement antérieure à 1914 en raison des références à son éditeur de l'époque, Grasset) nous montre, dans le choix d'un nom et la précision du détail, comment la réalité sert à faire advenir la chose. Chez Proust, ce travail sur les mots est au centre des échanges épistolaires. Dans cette correspondance, nous avons relevé de la main de Marcel qu'entre les différentes demandes sur telle personne ou telle autre, sert sa question de ce que veut l'Autre. C'est dans ces interrogations qu'il tente de répondre à ce qui le condamne à vivre le désir de cet Autre. L'écriture fait surgir une interrogation avec la demande incessante de descriptions, toutes aussi triviales les unes que les autres. Elle s'adresse à la botanique, mais l'essentiel montre que le détail phytothérapeutique est là pour autre chose, il tente de renseigner le nom. C'est du nom que naît la description de la forme, du relief et, par glissement, donne au lecteur la couleur et l'odeur dont pourtant il n'est fait aucun état. Ainsi, dans cette lettre, Marcel remercie Lucien Daudet de lui avoir donné des renseignements sur les noms des fleurs : « *Je vous remercie pour les noms des fleurs, mais les pensées (que j'adore et sur qui j'ai écrit beaucoup de choses) ne sont guère mon affaire parce que ce sont des fleurs plates, larges et sans parfum, il me faut quelque chose qui ressemble à la verveine. Peut-être je m'arrêterai, faute de mieux aux jacinthes qui ne ressemblent en rien aux verveines, mais enfin ne sont pas larges et plates. Mais il me semble que ce n'est guère une fleur de plate-bande. Mimulus est ravissant, mais trop latin et ayant besoin d'explication (à moins que cela n'ait un nom*

475 DAUDET Lucien. *Autour de soixante lettres*. NRF. Gallimard. Paris. 1928. *parue dans le figaro) de ces aubépines, il y avait dans le même chemin des églantines. Mais ayant trouvé dans la Flore de Bonnier que les églantines ne fleurissaient que plus tard, j'ai corrigé et j'ai mis dans le livre : qu'on pourrait voir quelques semaines plus tard. Pour la verveine et l'héliotrope, il est vrai que Bonnier indique pour la première qu'elle fleurit de juin à octobre, pour la seconde de juin à août ! Mais comme il s'agit dans Bonnier de fleurs sauvages, j'avais cru (et l'horticulteur à qui j'ai écrit m'avait assuré) que dans un jardin (et non plus dans la haie comme l'épine et l'églantier) on pouvait les faire fleurir dès mai quand les aubépines sont encore en fleurs. »*

vulgaire) mais ne me répondez pas pour tout cela »⁴⁷⁶. Le leitmotiv est un motif conducteur et donc s'inscrit dans une suite.

Le nom représente la chose, mais elle reste insaisissable, imprévisible, comme ce qui ne peut pas être définitivement nommé. Ce reste de l'écriture qui échappe et ne se nomme pas, Proust en dit quelque chose lorsqu'il s'adresse à Lucien pour parler de son premier volume. Il est déjà dans l'idée de remanier le texte. Ce texte restera toujours, et au-delà de la mort de l'auteur, source de modifications. Avant sa mort, il s'agit de correction et de reprise : « *Non seulement l'ouvrage est impossible à prévoir par ce seul premier volume qui ne prend sens que par les autres, mais encore les épreuves ne sont pas corrigées, elles fourmillent de fautes, et encore il manque surtout dans la seconde partie des petits faits très importants qui resserrent autour du pauvre Swann les nœuds de la jalousie. Et même quand ce sera prêt à paraître, ce sera comme les morceaux dont on ne sait pas qu'ils sont des leitmotivs quand on les a entendu isolément au concert dans une Ouverture sans compter tout ce qui se situera après coup (ainsi, la Dame en rosse était Odette, etc.)* »⁴⁷⁷.

L'écriture cherche le passage entre le non-civilisé (qui préside au vivant) et la culture, comme ce narrateur sans nom qui pourrait les avoir tous. La question que Marcel laisse à ses futurs éditeurs après sa mort deviendra celle de discussions autour des dactylographies et des brouillons. Ces discussions ne cessent de continuer à faire de l'écriture de Proust une matière vivante qui présente la lettre comme une exponentielle pour parler de ce qu'est le vivant. Un signifiant qui pointe le moment, comme preuve de ce qui était là et dont l'écriture témoigne, alors même que l'écrivain n'en saura jamais rien. Le nom imprononçable introduit au langage et la rédaction est la répétition de cette question, que l'écrivain de la RTP adresse aux autres. Mais à ce nom reçu de l'Autre, il y a un reste, un bord en deçà qui n'est pas pris dans la sériation du langage. C'est ce reste-là qui met l'œuvre en place de la chose qui ne peut se clore, sauf à n'avoir jamais été. Cet élément qui échappe pose la question de l'héritage et de la dette difficilement chiffrable que l'écriture sans fin fixe sur le corps. Marcel le dit d'une certaine façon,

476Idem p.76

477Idem.

toujours dans cette même lettre : « *J'ai retrouvé le passage du poulet, et en effet cela veut dire que c'est le même jour. Mais je ne sais pas si je pourrai arranger cela, car ma maladie se traduit maintenant par buter pendant des mois contre un mot que je ne peux pas changer* ». Contre un mot, ce qui retient et fait bord ce sera la maladie et l'enfermement, qui mettront à distance le mot qui, prononcé, serait le signe de la disparition. Une butée contre un mot qui devient, dans l'œuvre, la butée contre le pavé du baptistère de Saint Marc à Venise. La butée renferme l'essentiel et recèle en elle ce qui, au creux de ce vide, anime le vivant hors d'un présent et d'un futur. C'est la métaphore d'Artémis, réduite à ce S1 reçu de l'Autre, qui est tenue de « se faire un nom » par l'éducation.

Le « nom de la butée » impossible à trouver, reçu de l'Autre, c'est ce qui contraint le sujet à se faire un nom. Il en passe par l'axe imaginaire et se fait le dupe de l'éducation pour laquelle le travail et la culture livresque sont, d'un côté comme de l'autre, ce qui le représente dans ses identifications et forment les instances d'un sur-moi tyrannique. La rédaction de l'œuvre, avec la réécriture de la société dans laquelle vivait le monde englouti de l'enfance, est une autre forme de ce qui le représente. L'écriture fabrique une société, des règles et invente la question de ce qu'est la morale éducative qui servira à fortifier le personnage sans nom de la RTP. Le narrateur sans nom deviendra le héros d'une œuvre qui prendra, à défaut d'un nom, tous les noms des personnages du roman. Chacun se fait l'écho des dires du narrateur. Celui-ci, au travers de leurs histoires, invente la sienne. Avec la disparition de sa mère, l'écrivain voit s'effondrer le monde dans lequel il était. L'écriture serait une tentative de maintenir ce temps-là, ces moments qui existent dans leur rédaction. L'abandon de l'écriture le contraindrait à « ne rien faire » et dans ce rien faire, il y a l'obligation de rencontrer un monde qu'il ne connaît pas. La rédaction en témoigne, elle est la réponse au moment du deuil et d'un temps de réel découvert, d'un lâchage de ce qui faisait, avec sa mère, suffisamment symptôme pour que rien n'advienne. Avec le deuil et cette rencontre-là, se découvre, à la manière du héros sans nom, un écrivain qui se rattache à son univers en le parlant par la voix du narrateur, qui tente de dire quelque chose de ce temps-là, celui d'avant la rencontre avec le deuil. Ce temps où s'est découvert le réel.

Ce « nom propre » est la marque du réel, l'origine de notre personne. Cette origine réapparaît toujours à la même place. C'est ce que Freud montre dans le Fort/Da c'est-à-dire la présence et l'absence. Ce qui fait histoire c'est que ça fasse retour avec de légers décalages et que ces retours rencontrent l'imaginaire du masque (le masque, trait d'identification qui procède de l'imaginaire, mais aussi absence et vide symbolique) dans la construction des personnages. Artémis, la déesse mère, est la figure de l'autre entre toute, mais du fait d'un élément qui échappe : le nom propre ; elle n'est pas toute. On identifie la figure imaginaire d'Artémis au symbolique S2. Ce signifiant S2 est le savoir de tout ce qui peut se dire. Il est déterminé dans l'après-coup par le S1, point de sevrage. S1 est le signe du manque, ce qui fait nom du sujet.

Nous avons repris cette question du réel car, selon nous, la création c'est celle qui constitue l'être parlant, celle non pas de ce qui nomme, mais de ce qui n'advient pas, reste en arrière, l'élément qui échappe pour faire advenir le nom.

3-3-2-2 Le nom propre serait un travail d'écriture

Le nom propre serait un travail d'écriture qui ne peut qu'échapper et « écrire » un symptôme qui est le substitut pulsionnel d'une pulsion qui n'a pas eu lieu. Le symptôme fait rupture de l'élaboration subjective et lui confère un statut de mystère. L'écriture serait donc une tentative vouée à l'échec, comme nous venons de souligner de ce qu'Artémis réduit à ce S1 reçu de l'Autre, est tenue de « se faire un nom » par l'éducation. Éducation qui, elle, tient dans ce signifiant S2 du côté d'un imaginaire qui, vainement, « tente » de montrer par l'écriture qu'une somme de représentations laisse le texte inachevé, car sans cesse à recommencer. Ce nom, c'est la recherche fondamentale de l'écriture et la découverte de S1 avec le vide de la séparation rencontré dans le temps de deuil. Ce moment vient précipiter le travail d'écriture pour le sujet condamné à vivre dans la recherche de ce paradis perdu. Il y sait inclus la chose perdue. L'invention de l'écriture restitue cette perte et constitue l'illusion que la perte n'a pas eu lieu. Cette inscription est insatisfaisante non pas par son côté éducatif, mais dans ce que le témoignage ne peut rien en dire et oblige à recommencer à l'infini la tentative d'en

extraire un sens, celui-là qui n'y est pas. Nous nous devons de rappeler que le symptôme n'appelle pas d'interprétation. Il a un statut de mystère et montre que l'écriture est une œuvre qui se confond avec le sujet. L'écriture est le symptôme qui le représente. Le livre est un autre lui-même.

On ne peut pas dire qu'il y a volonté de la part de l'écrivain de s'appliquer à ce travail d'écriture. Il est condamné à le faire et le travail de Proust y ressemble en 1907 et de façon exclusive à partir de 1914. Les personnages, ou plus exactement le personnage sans nom de la RTP est un migrant pourrions-nous dire. Il se déforme au cours de son histoire où la fin le renvoie au début. Cette fin qui débouche sur le commencement de ce qui, enfin, lorsque le temps s'est écoulé, peut dire ce qu'il en est de la vocation d'écrire. Il faut donc tout avoir perdu pour advenir comme Œdipe. Cette perte est constitutive de la création de l'écriture ; la rédaction imaginaire en est un autre moment.

C'est ce que raconte le RTP : il y a un retour qui signe l'inscription du sujet dans le vivant. Le pavé, la serviette, la cuillère font capitonnage de l'œuvre. L'œuvre s'y trouve toute entière et l'ensemble du corps du texte cherche à les fabriquer par l'imaginaire dans ce signifiant S2. C'est ce qui fait que toute écriture reste par essence inachevée et en éternel devenir, car le signifiant du savoir S1 reçu de l'Autre est ce qui renvoie à la fois au S1 du sujet et au S2 qui tente son inscription dans l'élaboration de cet autre signifiant qui le représente. Le corps du roman, serait-ce S2 le trait éducatif bordé par le savoir ? Cette éducation révèle l'émotion et le caractère de l'écrivain, mais ne dit rien de ce qui articule son désir.

3-3-2-3 Rien ne sert la connaissance d'une œuvre : ni son interprétation, ni la biographie de l'auteur

L'interprétation de l'œuvre et les biographies ne font que dissimuler encore plus le sensible de la chose, qui est aussi ignoré de l'écrivain. « *Une jouissance ignorée de lui-même* » dit Freud en parlant de l'Homme aux Rats. L'écrivain en a l'intuition au moment de ce qui fonde l'acte de la création, cette rencontre avec un réel au temps du

deuil parental. La question de la mort et du désir de la mère qui lui demande d'en finir et de publier pour répondre à l'attente du père. Cette demande de la mère pointe ce que Lacan montre du rapport entre la fonction paternelle et la fonction de la parole. Ce désir de l'Autre maternel n'est pas sans lien avec l'impossibilité d'en finir avec le texte, toujours à améliorer, jamais satisfaisant. Une dette du côté d'un texte sans faute qui scelle la destinée du sujet, rendant à jamais l'œuvre interminable. La publication de la *Bible d'Amiens* est un forçage du moment de séparation avec l'Autre, un temps de vacillement du symptôme puisque Marcel Proust, à nouveau en 1903, renonce à son livre pour rester l'écrivain de l'œuvre des autres. L'écriture de 1908 et du carnet 8 représente le passage à l'acte et le désir du sujet, mais se distingue de la construction d'une idée de l'œuvre. C'est l'émergence des sensations et des mots qui apparaissent, l'œuvre se fait autour, mais elle n'est pas imaginée à cette époque. Ce qui se traduira après la mort de Jeanne et que relève la lettre du carnet est une quantité pulsionnelle qui se décharge sur le papier.

3-3-2-4 Une inscription au champ de l'Autre, la question de la lettre

Nous avons souligné qu'avec la création l'objet est perdu et re-trouvé. L'écriture est, pour ce qui concerne l'écrivain de la RTP, l'objet investi. Mais cet objet-là est aussi l'objet métonymique de la lecture. C'est du livre lu par la voix de la mère que s'inscrit le rapport à l'objet. Cette voix qui lui lit des livres lorsqu'il est enfant et qu'il devient l'enfant malade enfermé à l'abri de l'air, qui dit qu'il y a un ailleurs qui lui échappe. Cette voix qui fait de l'enfant un « dévoreur de livres » et qui nourrit la relation mère fils comme elle a nourri celle de sa mère et de sa grand-mère, bien au-delà de la vie puisqu'elle les unit toujours dans une relation fusionnelle alors même que la grand-mère de Proust, comme celle du narrateur, est morte. Le livre bouche le manque autant qu'il le constitue et l'écriture serait la tentative d'extraire l'objet pulsionnel, qui inscrit le vivant dans l'élaboration imaginaire du texte. Une texte sans fin avons-nous dit. Mais de quelle fin s'agit-il ? Celle de l'écriture du texte, de son abandon lorsque le manuscrit est laissé aux mains des éditeurs. C'est cette non fin-là qui nous interpelle, car la racine du texte se trouve dans les brouillons. Ceux sans cesse ré-elaborés, comme nous l'indiquent les manuscrits de l'auteur. Ils sont une source éternelle de rajouts qui en appelle d'autres, l'idée appelle une autre idée plus précise, mais que l'écriture réduit à quelque chose qui ne la représente pas toute. Il y a un reste et ce reste là, l'écrivain est dans l'impuissance d'y faire face, au risque de se réduire à être la chose, celle qui garantit ce qui, comme Artémis, est ce qu'il ne pourra rien en dire d'autre si ce n'est au risque de se perdre.

3-3-2-5 La lecture n'est pas ce qui préside à la création

Pour lire, il faut que quelque chose soit déjà là en place de l'objet perdu. La lecture est la confrontation à la question de la séparation, celle qui met le sujet au cœur de la solitude, face à la question de l'absurde du savoir. L'écriture du livre est l'objet investi avec lequel le sujet divisé soutient son désir de se re-trouver à cette place de l'objet perdu, c'est ce que donne à entendre Marcel Proust lorsqu'il rédige son texte *Sur*

*La Lecture*⁴⁷⁸. Avec la lecture, puis l'écriture imaginaire, il montre qu'il tente de s'extraire de sa relation aux autres, alors que la rédaction des lettres de sa correspondance l'y contraint.

Mais la lecture, comme la culture, n'est pas ce qui préside à la création. L'écrivain pourrait être parfaitement inculte. La création est autre. Elle n'a pas vocation à produire, à soutenir la question d'une polémique stérile entre le vrai et le faux. Elle est, comme la rédaction, en place de border cet instant que découvre la place laissée vide par la perte de l'objet. L'activité littéraire, avant le temps du deuil, laisse le sujet démuné dans une quête permanente d'en dire quelque chose. L'artiste, lui, est l'esclave du temps de création qui le fait advenir, mais, à la différence de J. Joyce, chez Proust l'écriture ne fait pas sinthôme, elle est ce qui le représente dans la culpabilité du côté de l'angoisse quand, après la mort de sa mère, il n'est plus le « petit loup » qui vit par les soins maternels, mais le pauvre Marcel qui vit en écrivant au lit, à l'écoute d'un corps malade. Ce corps construit le thème récurrent du livre intérieur que l'auteur cherche à traduire : celui de la souffrance du corps physique et psychique, par l'amour impossible. La position d'écrivain malade fait symptôme et tente de contenir le ravage de l'angoisse puisque c'est ce qui répond pour ne pas nommer le désir de l'Autre. Ce désir est alors maintenu à distance, en posant la rédaction comme insatisfaisante et interdisant de pouvoir rendre en l'état le texte publiable. Il y a sans cesse des corrections et des rajouts d'idées, dans une tentative inavouée de ne pas en finir.

3-3-3 Ne pas en finir, la condamnation de la damnation

Au moment de la mort du père et de la demande de la mère, nous savons que le fils souhaite maintenant avoir avec sa mère une vie rythmée par les mêmes horaires. Il dit vouloir dormir la nuit et vivre le jour. Ce souhait, comme nous l'avons vu, il le retournera en son contraire : c'est-à-dire écrire davantage la nuit les choses rapportées par ceux qui vivent le jour. Ce que nous avons plus ou moins bien suivi dans sa très volumineuse correspondance, qui interroge sans cesse sur les détails du quotidien. La culture livresque et musicale, comme la picturale, c'est celle acquise en relation étroite

478PROUST Marcel. *Sur la lecture*, préface de *Sésame et les Lys* de John RUSKIN.

avec sa mère, sa grand-mère qui admirait Saint Simon et le professeur de philosophie Alphonse Darlu. Mais l'écriture de Proust est une écriture qui se veut unique, en dehors des courants ou des effets de mode. L'écriture originale impliquait une vision nouvelle du monde. Proust est ailleurs, comme un écureuil, il récupère. Dans son roman, la définition de l'artiste est très claire : indépendant des modes et des influences, il crée un regard nouveau sur les choses, il les traduit dans une langue nouvelle. Là aussi, avec son style, Proust cherche à reconstruire le monde littéraire pour se faire un nom. Il y a, dans chaque personnage, de multiples personnages. Chacun cache l'autre et fait deviner celui qui le précède. Les personnages sont les mêmes et très distincts les uns des autres. L'écriture tente de montrer comment rendre la chose claire en tentant de dévoiler la partie obscure de la chose cachée. Celle des personnages comme celle des idées. L'écriture du roman est une vaste opération pour montrer qu'il est vain de tenter d'élucider, de clarifier l'essentiel qui préside au vivant.

Mais Proust écrit la nuit ce qui sera une œuvre à publier le jour. Avec la question de la publication, il répond à ce que sa mère lui demande de faire, vivre le jour. Il répond en ne terminant pas tout à fait la page. C'est une torsion de ce qu'a d'insupportable cette place où l'assigne sa mère dans la parole du père. Les symptômes d'une obligation d'écrire une œuvre apparaissent à la mort du père et ensuite à la mort de la mère. Ils montrent la dette que porte la culpabilité de n'être pas ce fils attendu du père. Mais nous savons que cette position d'écrivain est antérieure aux deuils de ses parents. Marcel avait toujours eu des moments d'enfermement et d'isolement qui étaient alors liés à son asthme à partir de sa dixième année. L'asthme avait régressé lorsqu'il était jeune homme. Il avait alors entrepris des études, dans l'idée encore de correspondre à l'attente de son père, qui souhaitait qu'il choisisse une profession. Ce qu'il ne fit pas selon les normes académiques attendues par sa famille. Longtemps il tentera d'être un écrivain qui pourrait un jour publier. Celui qui tiendrait la place que le père attend pour lui et dans laquelle il adviendrait. Chez le sujet qui désire, il y a un manque que recouvre la construction d'un fantasme. Marcel Proust parle avant l'écriture de la publication de l'œuvre. Publier ce qui n'existe pas est une contrainte pour maintenir la question du désir. Cette position subjective inconsciente pose celle du choix. Il ne revient qu'au sujet de vouloir modifier le positionnement qu'il a pris par rapport à sa

structure désirante et à son propre désir, à son propre fantasme. Le transfert, nous a enseigné Freud, est le plus propice à la question. Le transfert chez Proust, dans les échanges épistolaires à Lucien Daudet, comme celui de Freud à Fliess, soutient alors son désir. Il s'adresse à l'autre dans ce qu'il a de semblable. Freud semblait s'intéresser au travail de Fliess, mais y trouvait des réponses à ses propres interrogations. Fliess est en place de sujet supposé savoir à qui il adressait ses rêves et les avancés de son travail, dans une adresse qui soutenait la question de son désir. A la même époque, Proust s'adresse à Lucien, écrivain et journaliste qui, au travers de son propre travail, lui donne matière à fouiller les arcades du quotidien, du sensible qui anime le discours des autres et pointe, sans qu'il n'en sache rien, la question du désir.

3-3-3-1 L'écriture pose la question du père mort

L'œuvre de Proust parle de ce qui se joue à l'insu de l'écrivain, comme le héros de la RTP le dit dans le *Temps Retrouvé*, lorsqu'il entre dans l'hôtel des Guermantes. L'écrivain n'a pas fait la découverte de l'inconscient ou de l'inconscient réinventé avant l'heure. Son œuvre pose la question pour un artiste de ce qu'est pour lui la place symbolique du meurtre. Cette question soulève non pas la question de l'écriture, mais celle de ce qui fait œuvre c'est-à-dire ce qui de la lettre peut se révéler pour un sujet qui destitue le père de la horde pour se mettre à cette place intenable. L'écriture de la correspondance, chez Proust, peut dire l'impossible de se tenir à cette place. Il refuse de se voir comme un écrivain, comme en témoignent les lettres qu'il adresse à Lucien Daudet. Ses lettres à tous ces correspondants cherchent à contourner ce ravage, en se mettant du côté du rapport social. Jacques Lacan le dit à ce propos, lorsqu'il énonce que la position du patient et de l'analyste est un rapport social et permet de soutenir le désir du sujet. Dans la correspondance de Proust, nous retrouvons presque toujours une certaine identification à ses correspondants. Il entretient un collage narcissique en le transposant dans la vie du narrateur sans nom.

Le pouvoir des mots fait obstacle à l'écrivain pour arriver à les modifier et arrêter de les réécrire, comme il le dit à Lucien Daudet. Proust, sans le théoriser [ce pouvoir], le respecte et ne tente pas d'y faire objection. Il invente une écriture qui décrit

le mot puisqu'il ne trouve pas de mots qui représentent la chose qu'il cherche pour représenter le rapport des êtres entre eux. Proust se fait docile à l'égard de ce qui semble faire symptôme, il prend acte de ce qui anime des êtres : le snobisme, la culture, le rapport des couches sociales entre elles et ce qu'elles ont d'inaliénable. Il est tout à la fois et renonce à être d'un côté ou de l'autre. Il devient le livre et la chose du livre.

Nous pouvons peut-être dire qu'en écrivant, Marcel prend soin de son symptôme, il y tient et ce qui vient y faire obstacle et le précipite dans l'angoisse, dernier barrage contre la disparition, c'est de continuer à écrire sans cesse le même texte, reporter car il ne refuse pas la publication, mais tient à distance le temps de conclure. Il met à l'épreuve les éditeurs et les correcteurs, ce que nous avons pu suivre aussi dans la correspondance avec Jacques Rivière⁴⁷⁹. L'écriture deviendra, en 1914, un temps de la découverte de la vérité, celle qui apparaît avec le symptôme et que fait entendre sa plainte de ne pas pouvoir être à la hauteur de l'œuvre en acceptant de lâcher le texte et le publier.

Jacques Rivière, d'une autre façon que Lucien Daudet, va tenir une place de plus en plus importante après 1914 au retour de la guerre. Pourquoi parlons-nous alors avec cette rencontre, d'un moment de vérité ? C'est qu'avec Rivière opère le moment de la mise en circulation de l'œuvre, par la prise en charge de la publication par Gallimard. Il y a une prise de conscience de Marcel Proust dans son rapport à l'autre. Il devient de plus en plus malade et solitaire. Il ne reçoit plus que les très intimes et avec le respect du code de tolérance qu'il a fabriqué. Il fait chercher chez lui, à des heures déjà très avancées de la nuit, Jacques Rivière. Il lui refuse de décider du choix définitif des dactylographies, pour lesquelles il se dit dans l'obligation de faire des corrections.

Son agressivité est transformée en soumission. Il se raconte comme un auteur de peu d'importance et loue Rivière sur son talent d'écrivain. Il cherche encore à s'identifier. Jacques Rivière, après la mort de Marcel, laissera sa place d'éditorialiste à Robert, dont Marcel avait fait son légataire universel. Pourtant, notons dans la préface de Philip Kolb, consacrée à la correspondance de Marcel Proust et Jacques Rivière, ce

479KOLB Philip. Marcel Proust-Jacques Rivière. *Correspondance 1914-1922*. Gallimard, Paris. 1976.

qu'il a recueilli comme témoignage. Madame Rivière avait bien voulu nous raconter comment, de temps en temps, vers minuit, alors qu'elle et son mari dormaient profondément, un petit coup de sonnette à la porte les réveillait : « *C'est Odilon* » disait Jacques Rivière et il descendait ouvrir. « *Monsieur m'envoie dire à Monsieur que Monsieur serait tellement heureux si Monsieur pouvait venir passer un moment avec Monsieur qui a tellement de choses à dire Monsieur...* ». Jacques Rivière s'habillait et partait dans le taxi d'Odilon.

L'amitié de Marcel est sans réserve, exclusive de ses désirs et de son exigence. Il se sert de l'œuvre, dont il a rendu prisonnier son autre. Jacques Rivière qui découvre l'œuvre est enthousiaste. Il sera dans les premiers à en reconnaître l'originalité. La guerre interrompra leur dialogue. Pour Marcel, Jacques Rivière est avant tout l'ami de « Swann » pour qui il va se dévouer jusqu'au bout dans son rôle de secrétaire de la NRF. Jacques Rivière a un autre trait qui lui donne, aux yeux de Proust, un très vif intérêt : depuis son retour de la guerre il est malade et insomniaque. Cet ami idéal est aussi quelqu'un qui a des ennuis financiers, il est un autre lui-même sur lequel il exerce sa tyrannie, il en fait son débiteur. Proust lui prêtera de l'argent. L'argent qu'il aime prêter. Il en fait, dans ses rapports avec Jacques Rivière, un lien affectif, comme celui qui l'unissait à sa mère, qui veillait jalousement aux dépenses de son fils, tant financières que physiques.

Sous le prétexte qu'il ne supportait pas de savoir ses amis dans les ennuis, il donne comme il écrit sans compter son temps et ses pages. L'argent est une autre marque de ce qui lui permet de justifier son incapacité à s'autoriser à rendre le manuscrit publiable, comme certains textes que lui demande Rivière. Il paiera pour accepter de donner des textes à la revue. Avec l'argent, il s'acquitte d'une dette qui lui donne l'autorisation d'accéder à la séparation pourrions-nous dire. En effet, Rivière jouera un rôle très important dans la rédaction, car il permet à Proust d'adresser reproches et amour à celui qui est l'interface avec l'éditeur, celui qui permet d'élaborer un lâchage parcellaire des textes écrits. Jusqu'au bout de leur relation, la question des épreuves est au centre de leurs échanges et les toutes dernières lettres de Marcel montrent comment il continue à retenir le texte. Il accuse Rivière de ne pas avoir fait les corrections

demandées pour mettre le texte à l'impression, alors que ces directives n'ont jamais été formulées. Si nous suivons les tout derniers courriers de Marcel, ils sont des reproches et une demande au Docteur Marc Rivière, frère de Jacques, sur les « cocci, les microbes, la mithridatisation, l'anaphylaxie ». La lettre et la question médicale sont, jusqu'à l'instant de la mort de Marcel, ce qu'il adresse à l'autre. Il reste ainsi attaché à ces deux orientations, l'amour du livre transmis par sa mère et le besoin de provoquer la parole du père à travers sa science.

Nous reprenons ci-dessous les deux lettres en date pour Jacques Rivière du 23, 24 et 25 octobre 1922. Ces lettres⁴⁸⁰ illustrent les propos que nous avons soutenus :

A Marcel Proust

Mon cher Marcel, je suis désolé ! Mais le numéro justificatif que vous m'avez demandé n'existe pas encore (il s'agit du numéro justificatif pour la Nouvelle Revue Française du 1er novembre 1922, numéro contenant « La regarder dormir »). Je n'ai même pas encore donné le bon à tirer. Je ne pourrai pas le recevoir avant le 30 au plus tôt.

En attendant, et avec le vague espoir que cela pourra vous servir, je vous envoie une épreuve mise en page de votre article.

Croyez que je voudrais beaucoup vous être agréable et vous éviter une fatigue, mais il y a impossibilité matérielle à vous satisfaire.

Je vous envoie mes tendres amitiés et vous souhaite une amélioration rapide de votre état.

Votre ami

Jacques Rivière

Cette lettre datée d'octobre, alors que Marcel est très malade, montre à quel point il cherche à rester maître de son œuvre à publier.

480 Idem pp. 295 - 299.

Marcel n'écrit plus et fait écrire son secrétaire ou Céleste. Philip Kolb a restitué l'original des lettres, ce qui donne à lire des lettres avec de nombreuses fautes. Philip Kolb a souhaité les faire paraître en l'état, par souci de respecter l'authenticité de cette correspondance. Marcel fera répondre en date du 24 ou 25 octobre.

Mon cher Jacques

Justificatif est sans importance, mais ce qui me navre, c'est que l'article (j'espère que c'était avant les corrections que je vous avais demandées) fini[t] exactement comme avant. Cela ne peut pas finir ainsi, c'est atroce. Télégraphie à Bruges, où vous voudrez. Je vous rembourserai tous les frais, mais cela ne peut pas finir ainsi.

Mille affections

Marcel

J. Rivière fera arrêter le tirage et lui écrira « Dites-moi par grâce comment doit s'achever le morceau. Vous ne m'avez donné aucune indication pour le modifier. ».

La réponse de Marcel à Rivière est sans appel : « *Vous m'avez trompé en me faisant croire à des corrections dont aucune n'a été faite. Laissez-moi, ma souffrance aujourd'hui va jusqu'à la détresse. Je n'ai plus confiance en vous* ».

Sans signature

J. Rivière à Marcel :

« *Je ne comprends pas pourquoi vous me dites que vous me retirez votre confiance. Vous ne m'avez indiqué aucune correction à faire (...) Vous m'avez simplement dit qu'elle ne vous plaisait pas* ». Dans ces lettres écrites sous sa dictée, non signées pour l'une d'elles, il reste le maître qui, autour de la page écrite, polémique, revient sur l'organisation du texte, découpe dans la page pour remanier l'idée dans l'architecture de l'œuvre. C'est un livre sans plan que seul Marcel a dans son esprit et voit avec précision.

L'œuvre, dit Rivière, est née d'un refus de s'abandonner. Ce refus-là, oblige à construire un imaginaire, dans lequel le fantasme tiendra à distance la vérité insondable pour le sujet.

3-3-3-2 La création du sujet est à dissocier de la construction artistique du moi idéal

Nous avons donc distingué création et œuvre artistique. L'œuvre n'est pas la création, mais la création introduit parfois la question de l'artiste. La création est universelle, elle est en premier lieu celle du langage qui introduit au discours. Mais l'organisation du discours égare l'être parlant de cet instant où la vérité a surgi. L'écrivain Marcel Proust est depuis toujours dans cette recherche de ce qui inscrit le vivant dans son rapport à l'autre. Il est d'abord un enfant que sa mère et sa grand-mère initient à la lecture des romans. Il sera celui qui, très tôt, apaisera dans la lecture sa soif de vivre, au travers des histoires des autres. Nous avons relevé⁴⁸¹, sa très grande reconnaissance pour sa cousine, qui lui a fait découvrir un auteur. Mais qu'est-ce qui fait que l'écrivain s'engage dans l'œuvre et devient l'œuvre ?

Le goût littéraire n'y est pas pour grand chose, la culture immense de Proust non plus, car nous avons pu voir, en suivant sa correspondance, qu'il est en quête permanente d'informations auprès de tous. Il cherche à savoir de quelle manière était habillée la Princesse Mathilde et surtout ce qui fait sa singularité dans son langage⁴⁸². L'article de Marcel Proust que nous mettons en référence pointe que seul un hasard

481 Dans la première partie de cette thèse; Note 120.

482 Femmes, peintres et salons au temps de Proust de Madeleine Lemaire à Berthe Morisot, 2010, Marcel Proust. Le figaro, 25 février 1903: Le salon de S.A.I; la princesse Mathilde, Un Salon Historique. « Un jour que le Prince Napoléon, aujourd'hui responsable dans l'armée russe, exprimait pour la centième fois devant quelques intimes dans le salon de la rue de Berri, son désir d'entrer dans l'armée, sa tante chagrinée par cette vocation qui devait lui enlever le plus tendrement aimé de ses neveux, s'écria en s'adressant aux personnes présentes : « Croyez-vous quelle obstination ! Mais malheureux, ce n'est pas une raison parce que tu as eu un militaire dans ta famille ! Avoir eu un militaire dans sa famille ! On avouera qu'il est difficile de rappeler avec moins d'emphase sa parenté avec Napoléon 1er ». Le trait le plus frappant de la physionomie morale de la princesse Mathilde est peut-être la simplicité avec laquelle elle parle de tout ce qui touche à la naissance et au rang. « La Révolution française ! Lui ai-je entendu dire à une dame du faubourg-Saint-Germain, mais sans elle je vendrai des oranges dans les rues d'Ajaccio ! ».

inscrit les êtres dans telle ou telle constellation. Il ne sait rien en dire et demande dans une adresse à Lucien Daudet qu'il lui en fasse une description précise. Il fait, auprès de Céleste et de sa sœur, des demandes sur le quotidien de leur campagne, des expressions. Il interroge le frère de Jacques Rivière, alors qu'il est à l'agonie, pour avoir des précisions sur les bacilles.

Ces informations émaillent autant le livre, dirions-nous, que les références purement culturelles. Celles-ci d'ailleurs sont transformées par un travail d'écriture qui fusionne ensemble des artistes comme Vinteuil, Bergot, Elstir. Ils sont en même temps Franck et Debussy, Fauré, mais aussi Wagner, lorsqu'il s'agit de parler d'une œuvre musicale. Il est Anatole France, Balzac, Flaubert pour les traits principaux de l'écrivain. Pour les peintres, les impressionnistes ou les précurseurs comme Émile Boudin, le peintre de la Normandie, sont autant de modèles pour construire un même personnage pourtant si différent d'un artiste à un autre. Ce qui est saisi de l'instant et donne à lire la partie du *Temps Retrouvé* qui pose la question du talent, celui que le narrateur confère aux Goncourt [qui] « *savait écouter, comme il savait voir* »⁴⁸³. C'est la plus humble des observations entendues qui inspire l'écrivain, un hors savoir dans lequel il recherche l'essentiel. Il n'y a pas d'œuvre, sauf à dire que tout de l'œuvre la nomme, une jouissance autre sans objet. Ces gens que l'on trouvait médiocres, dit le narrateur, ont inspiré l'artiste qui a perçu ce qui donnait à entendre et à voir dans ce qu'ils avaient de singulier pour lui.

L'artiste s'attache à rechercher la singularité de la chose. Il est dans l'œuvre quand il fait corps avec elle, qu'il la vit plus qu'il ne tente de voir l'effet qu'elle a sur les autres. C'est son regard qui voit l'œuvre. L'artiste, dans l'instant de sa création, recherche l'insondable de ce qui lui est caché. Mais il est aussi l'homme de son époque. Il la révèle dans ses habitudes, montrant d'elle ce que les contemporains ne peuvent pas voir d'eux-mêmes. C'est d'être artiste que Marcel continue à être dans le lien social. Après la mort de ses parents, il s'éloignera des salons qu'il fréquentait et les quittera sans pour autant

483 PROUST Marcel. *Le Temps retrouvé in À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. 1989. p.299

cesser de se faire raconter ce qu'il s'y passe, tenant chaque nom pour un joyau d'où peut s'exhaler le plus grand des mystères.

Il ne se servira pas de sa mémoire pour transcrire, prétendant que celle-ci ne peut que le détourner de sa quête. Il utilisera un procédé autre, celui des impressions que lui provoquent l'idée d'un lieu, d'une personne, ce qui émerge de façon très significative dans les *Essais et articles*. Il y met des couleurs et des odeurs et cherche, en les opposants, à faire ressortir l'essentiel de sa recherche. Ce qui, d'être dit, a déjà perverti la chose. Ce qui rend la réalisation d'une œuvre à jamais impossible pour l'artiste. Elle existe pour les autres, mais restera étrangère à celui qui la crée puisqu'il ne sait en dire d'abord que ce que bêtement son regard a capté et qu'il ne saura jamais voir. C'est ce travers qui amène l'artiste à être pris au piège de l'imitation suffisante : « *Mais quel est l'homme de génie qui n'a pas adopté les irritantes façons de parler des artistes de sa bande, avant d'arriver, comme c'était venu pour Elstir et comme cela arrive rarement, à un bon goût supérieur ? Les lettres de Balzac, par exemple, ne sont-elles pas semées de tours vulgaires que Swann eût souffert mille morts d'employer ? Et cependant il est probable que Swann, si fin, si purgé de tout ridicule haïssable, eût été incapable d'écrire La Cousine Bette et Le Curé de Tour* ». ⁴⁸⁴

Lorsque nous nous reportons aux notes indiquées, nous lisons, en ce qui concerne cette citation prise dans l'œuvre, que le travail éditorialiste nous renvoie au portrait du Prince Léon Radziwill dans le *Contre Sainte Beuve*⁴⁸⁵. Déjà en 1903, Proust s'emploie à être un portraitiste de corps par l'esprit : « *Intellectuellement, nous mourons d'une maladie que Renan a classé morbus litterariu. Bien que fatale à l'esprit de chacun, elle est commode pour tous, en ce qu'elle permet aux plus bêtes de distinguer de loin, au pavillon de la culture qu'ils font plus ou moins fièrement flotter à leur mât, les gens très intelligents, les gens médiocres et les imbéciles. (...) D'ailleurs même ceux qui sont les plus doués sont bien loin de commencer par la naïve observation de la*

484Idem p.298

485*Contre Sainte Beuve, Essais et articles*, p.909. 1^{ere} publication : Les Cahiers Marcel Proust n°1 1927
Le prince Léon de Radziwill faisait partie du petit groupe de jeunes gens de haute famille dans lequel Proust s'était introduit au début du siècle. Un soir d'hiver de 1903 ou 1904 au château que le prince de Constantin, père de Léon, possédait à Ermenonville, Proust demeura seul dans la salle à manger qui n'était plus chauffée et griffonna ce portrait inachevé.

nature. C'est après un long exil volontaire dans la chimère qu'ils éprouvent par la nostalgie- l'amour du réel ».

C'est en étant à l'abri des choses qui le sollicitent que l'artiste peut retrouver cette sensation qui le fait pressentir ce qui anime le vivant. L'œuvre est l'artiste et Proust dit que l'artiste n'advient que lorsqu'il éprouve la nostalgie de la chose perdue. Il a commencé, depuis qu'il sait écrire, à rédiger. En 1903, il n'en est toujours pas au travail de la rédaction de son œuvre, il est le rédacteur des autres écrivains. Jeanne est toujours vivante et Proust perçoit les choses, mais il reste encore à ce moment un théoricien de l'écriture, il cherche à montrer ce qui ne se découvre jamais sauf au moment de disparaître dans une brusque découverte du réel. Donc, avons-nous dit, il cherche jusqu'en 1905 à devenir écrivain, il se pose la question de ce qu'il fera, un roman, des nouvelles, « suis-je écrivain ». Mais, avec la mort de sa mère en 1905 et l'abandon de son appartement qui le contraint à s'installer provisoirement (en 1907) à l'hôtel des Réservoirs, il deviendra sans jamais rien en savoir « *l'écrivain universel puisqu'il est celui dont tous ceux qui ne l'ont pas lu parlent* ».

Avec la rédaction postérieure à ce qui a fait création, il fera l'expérience de l'exil et de la perte, qui le contraint à renoncer à savoir. La question de ce qu'il est ou n'est pas se métamorphose en « être le livre ». Le cahier 8 le montre. L'écriture est celle de la sensation de la chose perdue, pas de ce qui en serait l'explication. C'est la perception de ce sensible, cette ombre de l'objet qui, d'être perdue, pousse à retrouver ce qui l'anime.

En 1908, Proust est dans le deuil de ce paradis introuvable qu'il avait l'illusion de connaître au temps de ses parents. Il va renoncer, sans se séparer du manuscrit de *Jean Santeuil*, que Bertrand de Fallois mettra en forme pour le faire paraître. Les thèmes de l'enfant, du sommeil, de la séparation, du rêve resteront le corps du travail. Mais il n'est plus question de donner l'illusion narrative de Jean, autre lui-même ; le héros est un narrateur sans nom. La rédaction du roman se joue de la mémoire, qui trompe pour tenter de faire réapparaître des souvenirs refoulés. Le narrateur qui parle, qui est-il ? Quand son nom sera-t-il dévoilé ? L'écriture est devenue l'artifice avec lequel Marcel répond à l'obligation interne et constante qu'il ressent : « que suis-je ? Quel est mon

nom? ». C'est à cette question que tentent de répondre, sans fin, les manuscrits. L'écrivain en fait celle du narrateur, qui fait parler les choses animées et inanimées pour donner une représentation à ce qui, au fond de lui-même, reste sans mots.

3-3-4 La mémoire du corps devient la mémoire du texte

Marcel Proust est attaché à la question de l'hérédité. Elle traverse les générations et se fait entendre au fil de certaines affinités que les explications de l'éducation ne font que déformer. Marcel vouait à son enfance un véritable culte. A partir de 1895, il s'était mis au travail d'en faire un livre. Ce livre restera à l'état d'un manuscrit sans titre, sans nom, un livre sans titre, oublié et jamais publié. Il est le livre du fils, un reste de la mise au travail demandée par son père. Ce premier ouvrage est très biographique, même s'il y a des « fantaisies » d'auteur. Alors que *La Recherche* sera le livre d'un seul titre longtemps recherché pour un héros qui n'aura jamais de nom.

Dans la RTP, l'écriture du souvenir n'est pas celle de la mémoire comme dans *Jean Santeuil*. Le souvenir est refoulé, disjoint de la réalité. La mémoire est une déformation, sans trace de ce qui est perçu. Elle fait retour sous une autre forme, dans un autre contexte que ce qui lui a donné sa marque. La mémoire est construite comme le rêve, elle emprunte des séquences à la réalité mais ne lui ressemble pas. Le réveil est ce passage entre le rêve indéchiffrable de la question du refoulé. Le souvenir ne sait rien de la conscience et, comme le rêve, est ce qui trompe sur ce qu'il cherche à dire de la réalité. C'est cet étrange passage dont parle l'écrivain, celui où il convient de restituer l'inconciliable, le lieu pour le dormeur et ce qui de l'inconscient fait retour dans une poussée de pulsion sans nom. Proust l'écrivain va discourir, s'appuyer sur la métaphore poétique et se désespérer de ne rien en saisir d'autre que de reprendre la feuille écrite. Il a perçu dans sa sensibilité ce que le réveil recouvre : la part obscure de ce qui commence à se nommer l'inconscient, celui postérieur à la découverte de Freud, et qui est encore en France au nom de sa mise au travail celui de l'inconscient des philosophes, car la découverte de Freud (qui se trouve officiellement connue avec *La science de rêves*) est encore inconnue en France par les non-initiés. Proust, avec ce temps de la création rencontré dans le deuil, a perçu l'étrangeté des perceptions. Celles si fines et si

éphémères qu'elles n'ont pas le temps de parvenir à la conscience. Cette intervalle entre perceptions et inconscient où git hors la conscience ce qui anime le désir du sujet et trompe celui qui se veut écrivain.

Jean Santeuil était l'écriture de quelqu'un qui se voulait écrivain et se regardait écrire. Cet écrivain œuvre pour une narration sans rien d'autre à dire que la beauté des phrases, mais ne fait pas entendre ce qui produit la création, la rencontre du sujet avec un point de réel qui le condamne à construire « *une forme de délire* » littéraire. La RTP, dans sa dernière partie, le nomme. L'ouvrage restitue toute la gamme des sensations traduite par l'écrivain. Après la mort de sa mère, l'écriture vient border le vide dans lequel le précipiterait l'arrêt d'être au service permanent de l'écriture, comme ce lieu que lui assignait son père qui, contre toutes attentes, l'avait mis en place d'être un homme de l'académie des lettres.

Dans *Le Temps Retrouvé*, Proust écrit : « *Notre moi est fait de superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne. Perpétuellement des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes* »⁴⁸⁶. Le travail sur le rêve de Freud a des points de rencontre avec ce travail d'écriture. Proust, comme Freud, se prend comme l'objet de recherche. Il étudie ses sensations, les note et les adresse dans des courriers à ses amis. Il a perçu que quelque chose ne peut être nommé et qu'il n'y a pas d'écriture qui puisse en présumer. La seule voie de l'écrivain est d'élaborer autour de ses pensées et de celles que lui donnent tous les autres qu'il interroge. Il s'attache aussi aux savoirs des plus humbles, servantes, valets, liftiers, etc. Ceux qui, pour lui, ne sont pas pris dans la question du savoir. L'écriture de l'œuvre réduit l'intelligence à des explications sur les lois de l'amour et de la mort. Les deux questions auxquelles Proust semble ne pouvoir répondre sans risquer de se perdre ou de se pervertir⁴⁸⁷.

La mémoire consciente a pour effet de tromper la recherche de la vérité cachée, celle découverte un instant dans cette rencontre avec la perte. L'écriture de la RTP n'est

486 BEHAR Henri. *En Verve ; Marcel Proust : mots, propos, aphorisme*. Horay. Paris. 2010. p. 88
487Cf. le compte-rendu de police de la maison de passe.

donc pas celle d'un effet de mémoire racontée, elle est le mystère de ce qui imprègne la mémoire. La subjectivité avec laquelle la sensation de ce qui a déjà été là, perçu, ressenti, entendu, senti, fait retour. Quand tout a été oublié, il persiste une de ces sensations avec lesquelles nous cheminons et pour lesquelles toutes les tentatives de reconstruction sont vaines et décevantes. C'est ce que perçoit sans la nommer la création du roman proustien. L'écriture du roman en donne le reflet mais pas la théorisation. Marcel Proust n'est pas un théoricien du temps, de ce temps, ni celui du présent, ni celui du futur. Il met l'écriture en place d'imaginer ce qu'est le temps perdu, à condition qu'il soit retrouvé avant d'être perdu. C'est la perte qui institue l'ordre du temps et pose la question, celle de le retrouver. Le deuil de 1905 et l'errance qui suit son installation à Versailles en fait le témoin et le rend prisonnier de nommer la vérité de la chose découverte. La rédaction fera symptôme et l'écriture un « pousse à jouir » qui tente de combler cette rencontre sans nom et qui ne cesse pas de s'écrire.

La mémoire commence quand tout est oublié, semble nous dire le retour du refoulé dans la scène qui met en scène le narrateur. Celle du jour où, en trempant sa madeleine dans une tasse de thé, le monde englouti du passé surgit dans un présent qui le contient tout entier. Nous savons, en suivant les différents biographes de Marcel Proust, que la biographie cherche à faire comprendre la genèse de l'œuvre, mais aucune ne nous permet de dire ce qui, de l'œuvre, pose le moment de la création. Les biographes tentent de cerner un impossible qui leur échappe, de donner un sens à l'œuvre par la vie de l'artiste. C'est l'œuvre seule qui dit quelque chose de son sujet, mais le lecteur n'en saura jamais rien puisque c'est de sa propre subjectivité que proviendra la traduction de l'œuvre.

Cette impasse de l'interprétation de l'œuvre et de ce qui préside à l'instant de la création pose la question du désir du sujet. Le commentaire d'une œuvre ou de la vie de son auteur ne renseigne ni sur la volonté de faire, ni sur ce qui met l'écrivain au travail. Les circonstances de la scène de la madeleine importent peu, ce qui renseigne le moment de la création c'est la contrainte qui s'impose dans le surgissement. Nous avons perçu ce changement dans la mise à l'écriture en 1908 où, à cette époque, son écriture

sur les cahiers est une suite d'idées qui, seulement dans l'après-coup, après qu'elles soient abandonnées, deviendront la racine du livre.

L'écrivain ne l'évoquera qu'après de multiples abandons. Il montre que l'écriture est une suite de sensations décevantes. La madeleine fut d'abord une biscotte que la saveur du thé ou du café révèle. La mémoire est la sensation de la chose qui fait se rejoindre ce qui, de la chose, marque le côté intemporel. La sensation qui fait retour ramène les odeurs qui n'ont jamais cessé d'être là. Le temps n'a pas passé ; il n'est ni passé, ni futur. Il est ce qui conjoint les deux extrémités, l'instant qui fait retour. L'idée à développer dans une narration littéraire importe peu, c'est la recherche de la chose qui s'y joue, à l'insu de celui qui la recherche. Cette quête est ou n'est pas celle du retour d'une promenade pluvieuse à Paris, où dans l'imaginaire de ce temps-là, la reconstruction fantasmatique d'une autre promenade se joue, dans une construction mythique pour dire à la manière des civilisations qui cherchent à dire la question de l'origine. L'endroit aussi étrange qu'improbable entre le côté de chez Swann ou celui des Guermantes qui ne se rejoindront qu'avec le visage de la fin, celui du bal des têtes dans le TR.

La narration deviendra l'expression de la sensation, le décor celui des tentatives pour donner de la consistance à cette quantité d'énergie enfouie et qui « dégueule » par le trou provoqué par le lâchage signifiant, quand il perd ce qui le tenait jusqu'en 1905. Ce serait le surgissement de quelque chose hors discours. Ce discours qu'il cherchera avec le CSB (dont le titre était *Conversation avec maman*), à faire tenir autrement et qui se traduit dans l'écriture imaginaire des *Pastiches et Mélanges*. Cette écriture donne le sentiment que l'idée dit une chose à la fois vraie et fausse, que l'artiste ignore. Cette ignorance confronte l'artiste à une recomposition permanente et se joue de ce qu'il pense être sa pensée. L'écriture narrative l'égare et l'oblige à laisser entre les pages le souci de la réalité. La mémoire consciente pourrait dire si c'est de la biscotte ou de la madeleine dont il est question, mais l'écrivain Proust a la sensation que l'importance est ailleurs, dans ce qui se traduit par substitution et que l'important est là dans un détail qui n'est pas définitif, que fait résonner la douleur de l'écriture. Ce « jamais fini » du côté du non-choix ne cesse pas avec la rédaction des manuscrits, il se prolonge avec le temps de la

publication, même si un jour Marcel Proust marquera l'arrêt du mot dans la phrase « *Ce soir Céleste j'ai mis le mot fin* ». Ce point final au bas du livre le condamnerait à disparaître. L'œuvre de Proust a un point qui n'en est pas un puisque la reconstruction de l'œuvre, à partir de tous les documents et notamment les cahiers, amène aujourd'hui encore des remaniements permanents. L'œuvre reste ouverte et semble garantir le sujet de l'oubli. L'écrivain n'est plus, mais l'esprit persiste, intemporel. Le livre le condamne à ne pas mourir, est-ce cette peur qui interdit la publication ? L'écrivain retient le livre pour ne pas tomber dans l'errance d'une mort interdite.

Le mot dans l'écriture est à l'image du signifiant du sujet, c'est-à-dire qu'un sujet se constitue en ce qu'il est un signifiant pour un autre signifiant. Le mot est pris dans cette série et représente la part d'ombre de ce qui anime le vivant. L'écrivain du roman lui seul peut en faire le témoignage. Il est guidé par une idée qu'il n'arrive pas à nommer sauf dans la répétition et par la métaphore. Proust n'est pas un biographe des personnages de son époque, il est le peintre des mœurs et des comportements, ceux des classes et de ce qui les anime dans le discours. Il est l'écrivain de la parole qui circule dans cet instant-là du début du XIXe siècle. Il ne témoigne pas, il fait parler ceux qui, s'ils existaient, ne pourraient pas en dire grand-chose.

L'écriture de la RTP est celle du sensible qui anime la vie. Elle cherche sans le savoir à faire émerger la vérité, en se défaisant de ce qui en fait son cercueil, la narration. L'écrivain ne doit pas reculer et aller chercher au-delà des semblants. Il donne vie aux personnages qui, pour exister, sont plus parlés par le narrateur que des locuteurs. Le narrateur qui parle ne dit « je » que pour s'en affranchir. Il permet que les personnages ne parlent pas non plus en leur nom, mais, des histoires qui les animent, nous percevons ce à quoi ils sont aux prises dans le quotidien qui leur échappe et pour lequel ils se pensent éternels. C'est cette écriture-là qui fait le cœur du livre. Il touche l'odorat sans parler de ce qui s'y rapporte. C'est l'usage de la métaphore qui donne aux ingrédients la couleur qui fait éclater dans les yeux des lecteurs ce qu'aucun mot ne pourra traduire. Tous les organes des sens sont traités de la sorte. Tous les traités de médecine, de physique, de philosophie, toute l'écriture savante n'y parvient pas. L'écriture imaginaire est aussi une tentative de mise à mort de ce père imaginaire, qui

passa sa vie à écrire des ouvrages dans ces domaines et même ceux de la politique de l'hygiène de son époque. Ces livres publiés et abandonnés pointent qu'ils peuvent s'oublier puisqu'ils sont tout sauf insatisfaisants et laissent alors aux générations d'après le soin de les ré-écrire. Ce sont ces livres-là qui articulent ce qu'il en est de la transmission.

Cette insatisfaction a fait dire de Proust qu'il traitait par condescendance les autres en s'extasiant sur leurs talents d'écrivains, alors qu'il se rabaissait en parlant du sien. C'est une interprétation qui ira en s'accroissant après la mort de Marcel Proust. Elle est la conséquence de vouloir interpréter l'œuvre. Avant la publication à la NRF en 1917 d' *A l'ombre des Jeunes filles en Fleurs*, Marcel n'est qu'un auteur peu connu. Il publie des extraits choisis de son livre dans le *Figaro*. Il écrit à Lucien Daudet : « *En désespoir de cause j'ai envoyé Saint-Euverte au supplément du Figaro. Chevassu a trouvé cela « aigu », ce que X. avait déjà trouvé. Mais trop long et m'a tout renvoyé. Quand à Hébrard (...). Je lui ai envoyé un article (...). Il ne l'a pas pris et ne m'a même pas répondu* »⁴⁸⁸. Dans ce courrier sans date que publie Lucien Daudet à la NRF, Marcel fait état de son éditeur de l'époque, Bernard Grasset, ce qui permet de dater sa lettre, car Bernard Grasset est encore sa maison d'édition en 1914. Cet éditeur est celui avec lequel Marcel a pris des engagements pour la publication de son livre, le premier tome de la RTP, qui devait à l'époque se couper en trois grandes parties. Il s'agissait dans ce temps-là très probablement du tome I *Du côté de chez Swann*. Il donne des fragments dans les quotidiens, des extraits de ce qui deviendra le tirage des premiers livres parus à compte d'auteur. Cette publication restera très confidentielle. Marcel cherche à attirer l'attention de ceux qui, selon lui, sont des écrivains. L'écrivain pour Marcel est celui qui publie un livre que tout un chacun pourra acquérir. Il voulait que son livre n'excède pas un certain prix afin que chacun puisse y avoir accès. Il nous faut pourtant rappeler que les livres et surtout *Les Plaisirs et les Jours*, furent des livres pour lesquels l'auteur fera appel à des moyens financiers et intellectuels qui sont en contradiction avec ce qui semble le guider au moment de la publication de la RTP. Marcel Proust voulait que le livre soit accessible à tous et particulièrement à une époque où le livre de poche et son bas coût n'existe pas. Ce livre-là est dans la série des utopies qui donnent une limite à ce qui

488 DAUDET Lucien. *Autour de soixante lettres*. NRF. Gallimard. Paris. 1928. p. 72

ferait que l'auteur lâche son livre, le donne aux éditeurs. Marcel Proust veut maîtriser le livre au-delà de tout et l'éditeur est une menace. Il peut faire un choix qui n'est pas le sien, le trahir et « tuer » le mot qui soutient l'édifice.

Marcel se fâche avec ses amis qui ont en charge son œuvre, comme Robert le fera après qu'il soit devenu un autre Marcel, le frère qui se veut fidèle à une parole qu'il ne pourra qu'imaginer, ce qui fait d'ailleurs l'impossibilité d'en finir pour toujours avec l'œuvre. Marcel Proust laissera l'œuvre de la RTP inachevée ; il répète sans le savoir le laisser tomber de l'écriture de *Jean Santeuil*. La RTP est une œuvre à reconstituer sans réellement d'indication. La RTP est une œuvre en ce qu'elle est, comme l'instant de la création, une rencontre un instant avec un réel sans nom et l'œuvre signe cette rencontre en ce que le mot final, qui devrait désigner la chose, reste impuissant à l'écrire.

L'écriture est un moyen de regarder de l'autre côté du miroir, elle sert d'instrument pour donner au lecteur l'impression de ce qui se cache au-delà du visible.

Marcel construit, avec l'écriture imaginaire du narrateur, un héros sans nom, une sorte de double : ce malade qui rend triste ses parents, mais qui, grâce à cela, est capable d'un don qui lui permet de cerner dans le sensible ce qui préside au vivant, un être extra lucide qui a le don de diplopie. La RTP ne cesse pas d'interroger le lecteur, pris dans cette peinture de l'objet transcendé par la lumière, celle qui montre qu'au travers d'elle, l'objet est modifié. La peinture de Monet, le portail de la Cathédrale de Rouen aux différentes heures du jour, du levé au coucher, donne déjà l'idée de ce que l'art a de singulier. Dans son écriture, Marcel cherche à se rapprocher par les mots de ce que la musique et la peinture donnent à entendre et à voir du sensible au-delà des mots. Il a très jeune éprouvé cette sensation dans la lecture. Elle oblige à ne pas se référer à un ordre chronologique, mais à percevoir combien l'œuvre trompe. La RTP fixe l'instant de la création dans cet au-delà de la chronologie. Celui d'un instant hors du temps humain. La création se situe dans le battement signifiant de ce qui s'est découvert et que la construction de l'œuvre tentera d'extraire dans une ré-élaboration permanente, le texte du roman.

L'écriture est bâtie sur un désordre apparent que nous trouvons sous l'aspect des cahiers, que nous continuons à distinguer des carnets et des cahiers noirs qui ont été détruits par la volonté de Marcel. Les cahiers représentent la façon dont la construction s'est opérée. Ce sont des touches d'écriture, rajoutées ou enlevées sur les pages écrites recto verso. Le travail de repérage se fait par le biais d'un certain chiffrage, comme le dessin annoté des textes. L'artiste sait embellir son origine suspecte et en donne accès à ceux qui ont perdu ce propre accès.

Mais cette écriture est vouée à se répéter. L'élaboration des cahiers consiste à la mise en acte de cette réélaboration et la remise en cause des pages écrites cherche à trouver ce qu'il en est de la place originelle. L'écriture tente de reproduire une sensation prélevée dans l'enfance, qui a laissé une impression et dont il ne sait plus rien en dire. Cette rencontre, c'est aussi celle de la chute d'un signifiant qui le représente [le sujet] et porte la marque de son existence. Le réel dévoilé serait un temps de « poussé à la création » pour advenir, s'affranchir du désir de l'Autre.

La création cherche, avec le support de la métaphore, à réélaborer autour d'un moment de lâchage du signifiant. C'est une intention qui n'est pas une pensée décidée. Elle n'est pas voulue et échappe à ce qui relève de l'éducation, il n'y a pas de volonté pensée à faire. C'est un acte. La création opère une tentative de métaphorisation du réel découvert par « la rencontre » pour le sujet avec le manque. La création glorifie le vide. Elle a pour but « *d'offrir à l'homme une occasion de glorifier l'auteur de l'univers* »⁴⁸⁹.

Toutes ces créations de l'homme cherchent à répondre à ce qui n'a pas de nom, ce qui n'a pas de représentation ; celle de l'origine et de ce vide où le précipite la disparition de l'autre lui-même. Ce temps-là est celui du deuil, dans lequel la métaphore vient boucher le trou qui constitue l'être parlant.

Avec la mort, la question de la transmission surgit. Nous avons souligné des éléments qui interviennent dans cette confrontation au deuil chez Marcel. Tout d'abord, celui de ce père qui, nous l'avons dit, est la position d'homme de sciences, mais aussi

489 *Le Talmud*, chapitre III. p. 161

celui qui porte l'histoire familiale qui puise ses racines dans la religion et d'éducation catholique. Cette société avait donné à l'homme de sciences le pouvoir d'améliorer ce qui préside à la vie des hommes. Toute sa vie il avait eu le souhait d'acquérir une position sociale où le travail et l'argent ont représenté des traits d'identifications du père pour le fils.

Dans notre premier point nous avons relevé que Marcel, comme son frère, ont été élevé dans la religion catholique ; ils n'en étaient pas pour le moins les arrière-petits-fils de Rabbin et leur mère, juive non pratiquante, transmettait au-delà de ses dires le reste d'une culture ancestrale dans laquelle la Torah dit [que] : « *Passer son existence à acquérir péniblement des biens matériels est un non-sens, puisque cette sorte de possession n'a qu'une valeur transitoire* »⁴⁹⁰

Dans la culture juive, l'enseignement de la Torah dit que certaines fautes ôtent à la vie sa douceur et même en abrège la durée : « *le mauvais œil (c'est-à-dire l'envie), la mauvaise inclinaison (l'excès d'indulgence)...* »⁴⁹¹. Cet excès d'indulgence c'est celui que se reproche Marcel à la mort de sa mère. Elle l'avait eu par sa faute, celle de sa maladie. Il porte la faute de ce qui aurait ôté à la vie de sa mère sa douceur.

L'horreur de cette mort est aussi dans ce que cette vie-là n'a pas été douce, du fait de l'indulgence pour le fils. Le fantasme du sujet divisé et qui a ou cherche à re-trouver l'objet perdu, avec la perte de l'objet, découvre le réel et donne à voir de cette faute qui ôte la vie.

490Idem, p.161: « *une parabole, qui se trouve chez Esopé, illustre cette vérité. Il en est comme d'un renard qui vit une vigne clôturée de tous les côtés; à peine y découvrit-il un trou, mais insuffisant pour lui livrer passage, ainsi qu'il l'eut désiré. Que fit-il ? Il jeûna durant trois jours, son amaigrissement lui permit alors de passer par l'ouverture. Il fit bombance et naturellement grossit en conséquence. Quand il voulut sortir de la vigne, impossible de franchir l'étroit orifice. Il jeûna donc trois jours encore, jusqu'à ce qu'il eût assez maigri pour pouvoir sortir. Quand cela fut fait, il se retourna et considérant la vigne, il s'écria : « Ô vigne ! À quoi m'as-tu servi, toi et tes fruits ? Tout ce que tu contiens est magnifique et digne d'éloge, mais qui donc en profite ? Tel on entre dans ton enclos, tel on en ressort. Ainsi en est-il du monde. Quand on y entre, chacun serre les poings comme pour dire : Tout est à moi, j'en hériterai en entier. Quand on en sort, les mains se sont ouvertes, comme si on disait : en ce monde je n'ai rien acquis »(Ecclés. R., 5, 14).*

491Idem.

3-3-4-1 La recherche de l'écriture et la question de la vérité

L'écriture cherche à dire ce qui, de la vie, reste et préside à la vérité qui constitue l'être parlant. Dans un des premiers livres sur Proust, André Maurois fait parler le portrait fait sur le lit de mort que dessina Dunoyer de Segonsac : « *Voilà, j'ai fini, j'ai obéi à l'antique précepte de l'apôtre demandant qu'on travaille tant qu'il y a de la lumière, je n'ai pas eu peur, je suis allé aux profondeurs, je les ai vécues de tout mon corps et de tout mon âme et j'ai rédigé mon testament à moi Marcel Proust, afin que le lecteur qui me lira puisse lire en lui-même cette même descente aux profondeurs de la vie* »⁴⁹².

Cette interprétation n'est rien d'autre que le reflet d'un autre imaginaire. Nous nous devons néanmoins de la souligner, car de façon très paradoxale cette remarque revient d'une génération à l'autre de ses biographes comme des lecteurs quels qu'ils soient, ceux qui ont lu l'œuvre comme ceux qui ont été imprégnés par les commentaires de l'œuvre. Il en est des spécialistes comme des néophytes : tous parlent de ce que l'écriture de la RTP est du côté d'un langage universel, que nous trouvons dans la musique plus que dans tout autre art. Il y a « quelque chose de souverain ». Cet amour souverain de la vie c'est justement ce à quoi Marcel tente d'échapper en écrivant, réduisant la découverte de ce qui est le manque dans ce temps d'un réel découvert.. L'histoire de l'écriture n'est pas celle de la tendresse ; elle est celle de l'horreur qui contraint le sujet par la dette que lui impose son entrée dans le langage.

La rencontre avec la perte a précipité le vivant à faire avec cet insupportable. Pour y répondre, Marcel se saisit de l'écriture. La chose perdue, à la fois recherchée et fuie, le contraint à la rédaction de cette vérité. Marcel Proust cerne la question de la perte en tentant d'écrire par le procédé d'idées sous forme d'associations. Elles formeront la base et la structure de ce qui deviendra l'œuvre, qui est un montage, un assemblage partiel. Toutes les pages semblent réécrites et, pour les derniers manuscrits, jamais terminées. Il n'existe pas de brouillons envoyés à l'imprimeur qui ne furent pas rappelés et corrigés, même ceux publiés, comme en atteste le manuscrit de la RTP, *A l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, publié en 1917. La deuxième publication, après

492MAUROIS André. *À la recherche de Marcel Proust* [1949]. Mémoire du livre. 2003. p. 11

celle de l'éditeur Robert Laffont, fut remaniée par l'auteur. Ce qui nous permet d'avancer cette remarque c'est que les interrogations sur les brouillons et les dactylographies persistent encore aujourd'hui. Il en va de la publication comme de poser l'acte de commencer d'écrire. L'auteur est confronté à la question de la perte. Il est contraint d'abandonner, de se perdre lui-même puisque cette rencontre c'est celle d'un vide dans lequel il se constitue. L'œuvre lui permet de le combler, sans autre choix de ne pas cesser de l'écrire.

Commencer et finir c'est risquer d'être pris dans ce qui, du désir, se fait entendre et préside à ce qui, du vivant, annonce la question de la perte. L'écriture devient ce qui pousse et contraint à chaque instant le désir. L'écriture à venir fait bouchon, mais elle est aussi ce qui permet qu'une faille se crée. Dans cette faille, la lettre vient dire ce qui du manque, est là comme la réponse du manque à être. L'écriture énonce le vivant dans ce qu'il a de plus anodin, dans ce que chacun rencontre. La RTP est le livre du quotidien qui anime l'être. C'est donc une écriture du coucher au levé, une écriture des extrêmes, des gens de maison aux aristocrates, une société qui s'éteint aux feux du canon de 1914 et en 1907, de la séparation de l'Église et de l'État qui laisse désormais à la République la question de l'éducation, celle des hommes affranchis de l'Église. Une société qui dénonce la place du père, celui qui préside aux lois dictées par les évangiles et aussi à celle qui dénonce le pouvoir absolu de la République. Le monde de Proust de 1907 à 1914 est un monde qui s'enfouit et dont les lois qui régissaient le rapport des hommes entre eux viennent de s'abolir. Marcel le ressent dès le début du conflit et s'enracine définitivement dans ce qui lui permet d'en restituer l'existence, non pas le souvenir de ce qui présidait à cette société⁴⁹³. Marcel, dans l'isolement accru de la guerre, va aussi s'enfermer dans cette chambre qu'il ne quittera plus que pour aller rue Hamelin, son dernier domicile.

493Idem note 488. p.114: « *Cet homme a parlé de la France avec une admiration, a raconté la visite que le Général A ... lui avait laissé faire-part le champ de bataille de la Marne... avec une force, une grandeur; je ne peux pas vous dire à quel point j'étais ému. Et le plus stupide est que ce qui me donnait le plus envie de pleurer est qu'il me disait tout le temps « vous avez chassé les Allemands, vous avez forcé, etc.» et d'autre part j'étais gêné de ce vous, parce que je n'avais rien fait du tout, mais d'autre part je sentais que cela voulait dire que j'étais français, et c'était justement ce qui faisait mon émotion* ».

Marcel se referme du monde. Il cherche à en donner l'intensité et le goût à travers ce qui lui a été rapporté. Il ne se fit pas à sa mémoire. Dans *Autour de soixante lettres*, livre de Lucien Daudet sur sa correspondance avec Marcel (qu'il fait paraître après la mort de ce-dernier), Marcel se servait du livre pour exister, toute sa correspondance atteste cette quête à l'Autre et aux autres : horreur de la création et travail d'écriture pour y faire obstacle, angoisse du premier et symptôme du second.

3-3-4-2 L'écriture, une autre manière de renoncer à vivre

Le livre fabule la réalité ; l'écriture ressemble à une vision qui hallucine la réalité. Les éléments sont vus à l'image de ce « bal des têtes » dans la fin du roman. Les lieux, les personnes, la campagne, tout ce qui est écrit est là comme un long monologue d'un sujet parlant avec des autres visibles de lui et qui, dans son délire, apaisent cette jouissance envahissante.

L'écriture apaise cette jouissance et a des effets sur le corps. En effet, plus le roman se constitue dans sa rigueur et sa disparité, plus Marcel va se retirer du monde et 1914 marquera l'entrée dans une réclusion. Le symptôme sur le corps, l'asthme, est pour Marcel une obligation à renoncer. C'est de ce renoncement à quasiment tout que s'inscrit l'espace pour écrire. Un lieu coupé du monde et un corps malade qui le contraint à travailler de plus en plus pour ne pas donner à la maladie le privilège de devoir arrêter. La maladie et la souffrance exhalent le beau comme le sordide et Marcel est à la fois l'un et l'autre. « *L'enfant qui ne peut pas faire pleurer l'âme de [ma] mère, l'âme de mon ange gardien* »⁴⁹⁴.

L'écriture de la lettre de l'inscription du sujet dans le langage peut être ce moment étrange qui survient avec la rencontre de certains éléments traumatiques, répétition du traumatisme qui persiste uniquement du côté de l'étrangeté soulevée par certaines rencontres pour l'être de langage. C'est cette rencontre qui pousse le sujet à un passage à l'acte : se prendre pour cette chose rencontrée et perdue. La création n'est ni voulue, ni pensée, elle est. L'œuvre produite par les mots tend à nouer autour de cet

494PROUST Marcel. *Les Plaisirs et les Jours*, Calmann-Lévy, 1896.

objet quelque chose qui met à distance cette rencontre. C'est ce qui rend l'écriture éternellement insatisfaisante et vouée à se répéter. L'œuvre ne peut être qu'inachevée, le prochain livre porte en lui la réponse à la question de la recherche de la vérité.

Marcel Proust voulait traduire les mots en écriture musicale, en peinture, qui, hors du discours, peuvent répondre de façon universelle à cette recherche.

La publication de l'œuvre est ce qui signe cet impossible travail puisque l'auteur meurt sur la correction et il laissera un manuscrit à publier sous la forme de dactylographie et de brouillons, que les futurs éditeurs ne cesseront pas d'interpréter. La lettre est la souffrance du vivant, l'écriture répète ce qui la maintient à distance. La rédaction est la solution du sujet pour recouvrir l'angoisse de disparaître et elle le condamne ainsi à ne pas cesser.

En conclusion

La création, temps singulier du sujet

Dans ce travail, nous avons tenté de repérer en quoi la création est un temps différent de ce qui est l'œuvre de l'écrivain. Le temps de la création est un temps, un moment, dont nous ne savons rien. Nous avons cherché à en repérer la trace que fait émerger l'œuvre. Cette œuvre littéraire de Proust est devenue une œuvre qui fait parler. Elle voit son audience croître aujourd'hui, chez des personnes qui, paradoxalement, ne lisent pas. Ce travail d'écriture réputé pour son difficile accès, a, contre toutes attentes, été, en janvier 2011, au programme d'une chaîne publique à une heure de grande écoute. La RTP est devenue un nom commun, synonyme d'une phrase qui n'en finit pas, qui se déroule sans que rien ne vienne y mettre fin. En effet, pour ceux qui viennent à la lecture, ils sont pris dans ce roman où ce qui dans les carnets servira la fin est ce qui précède l'écriture du début.

L'œuvre, nous l'avons, sinon suivie, du moins trop souvent prise pour témoin de ce que nous cherchions. La RTP est un travail d'écriture en trompe l'œil. Elle donne l'illusion du roman. Il n'en est pourtant pas un au sens classique de l'époque ; les intrigues laissent place à l'errance des personnages aux prises dans leurs histoires. Les personnages portent les stigmates du temps, au travers de la fresque d'une époque révolue. L'écriture cherche à enserrer les personnages et leur culture dans une description minutieuse de leurs habitudes, de leurs goûts culinaires ou musicaux. Les toilettes de la duchesse de Guermantes, celles de la Princesse Mathilde, les soirées de Swann, la façon de parler de Françoise, comme son art de la cuisine qui trouve un point d'orgue dans la métaphore de la fille de cuisine en une peinture de Giotto, rendent toujours étrangement moderne cette société engloutie dans le temps. Le mot est musical ; à la façon d'une note hors sens, un signifiant qui porte la symphonie des mots. L'écriture de Proust est la musique pour laquelle il aurait aimé être un compositeur.

Nous avons aussi été pris par l'œuvre, ce qui a rendu notre recherche difficile. Nous avons pu nous en extraire en nous appuyant sur la correspondance de Marcel Proust. Elle nous a orienté vers ce que nous cherchions à cerner du temps de la création. Nous avons dû nous rendre à l'évidence : les nombreuses biographies, de Mauriac à J-Y Tadié, celles qui relèvent du travail de témoins contemporains ou oculaires de l'auteur comme les plus récentes, allaient nous enfermer dans un savoir fait d'explications et ni la lecture de l'œuvre, ni les biographies ne pourraient nous aider à cerner, si ce n'est retrouver, la genèse de la création dans l'explication. L'œuvre publiée n'étant d'ailleurs dans sa forme que partiellement le travail de l'auteur, puisque les bons à tirer des derniers manuscrits ne sont pas de la main de l'auteur lui-même.

Un autre danger dans lequel nous nous sommes laissés prendre a été le travail des critiques littéraires, qui cherche à débusquer derrière les noms des personnages le nom caché qu'aurait voulu taire l'auteur. Aujourd'hui, la dernière biographie tente de restituer le travail des manuscrits et se veut cliniquement historique. Elle ne pourra rien apporter de ce qu'il en est pour le sujet de la question de la création. Le biographe, comme l'artiste, n'en sait rien (ou n'en sait plus rien pour le second) au temps de la construction de l'œuvre de ce qui a surgi, ce qui y préside. Nous avons été surpris par un pan de ce travail et ce fut notre première interrogation : la RTP est une œuvre qui est toujours en devenir, en ce qu'elle génère toujours un travail d'écriture, d'interrogations. Nous avons noté qu'à la mort de l'auteur en 1922, elle n'est pas une œuvre terminée, contrairement d'ailleurs aux affirmations de Marcel Proust lui-même qui annonce à Céleste Albaret : « *ce soir j'ai mis un point final à l'œuvre* ». Marcel est mort en laissant ces manuscrits livrés aux autres, ses éditeurs, ceux de la NRF, et plus précisément en 1922, Jacques Rivière et son légataire universel en la personne de son frère Robert. Les indications de l'auteur et les nombreuses notes et brouillons poseront des questions infinies à Robert Proust, Jacques Rivière ayant, avant-même la mort de Marcel, renoncé à croire aux paroles de l'auteur qui promettait toujours pour demain l'envoi des épreuves pour l'imprimeur. Ramon Fernandez reprendra le travail, mais il devra en passer par Robert, un frère qui, à son tour, deviendra l'homme du livre. Il orientera son travail en partant des derniers brouillons, mais nous savons en suivant la considérable

correspondance de Marcel Proust à Jacques Rivière, que ceux-ci donnaient lieu à de nombreuses dactylographies qui étaient sans cesse remaniées par l'auteur.

L'œuvre met à distance la loi et le manuscrit qui reste à publier le souligne aujourd'hui encore ; après la deuxième édition de La Pléiade où Jean-Yves Tadié reprend dans un cas par cas des documents exhumés, l'œuvre à venir reste une question. Les documents de travail de Marcel Proust se trouvent, aujourd'hui, dans le domaine public et il en existe toujours qui relance sans fin la discussion sur le découpage de l'œuvre à publier puisque ce travail n'était pas clos après le décès de Marcel. Il y a un reste et ce reste-là est ce qui, dans le discours, alimente la jouissance des critiques d'art et des biographes, qui tentent en vain de mettre l'œuvre face à la loi des éditeurs, de l'achevé, la loi qu'elle ne peut pas recevoir : le beau, la morale, les valeurs. L'œuvre de Marcel ne répond jamais de ces lois-là, jamais où on l'attend. L'auteur le cerne lorsqu'il montre la place de Vinteuil qui, avant d'être entendu comme un musicien, est d'abord, contre toute attente, l'image d'un père profané par la débauche de sa fille. Le beau n'est pas là où on l'attend dans l'œuvre. L'œuvre s'impose en elle-même et prend sens dans l'après-coup. L'artiste peut s'y essayer. Mais le singulier de cette œuvre n'est pas l'œuvre rédigée, c'est le moment où elle a surgi. Ce moment-là de surgissement de l'œuvre, l'instant de la création n'est pas fortuit, il est cet instant de rencontre pour Marcel avec la mort, celle de sa mère qui vient deux ans après celle de son père. C'est aussi un temps d'errance, Marcel vient de renoncer à vivre dans l'appartement de la rue de Courcelles, il va de la clinique du Docteur Sollier à l'Hôtel des Réservoirs à Versailles, il est confronté là aussi à la séparation, au deuil. C'est en 1908 que nous avons situé le temps de la création, celui d'où surgira l'œuvre écrite. Ce moment de surgissement pour écrire ce qu'il nomme lui-même « Le Livre » est à situer dans ce contexte de changement, changement aussi de position subjective du sujet. C'est un temps vide où il semble avoir perdu tout ce qui constituait ses habitudes. Ce qui va s'écrire en 1908 dans le cahier VII, c'est cette douleur de devoir être un enfant abandonné dans une chambre et condamné à attendre sa mère, sans sommeil, réduit à faire le mort allongé dans un lit. Ce qui s'écrit alors dans ce cahier est du côté du signifiant mort, ce signifiant prélevé dans le réel, le livre avec lequel il devient un homme affranchi de l'ordre du temps, sans présent ni

futur, un homme sans loi, un signifiant pur. Un « longtemps » dans lequel se confond le sujet de l'énonciation et le « je » de l'énoncé.

La création préside à l'œuvre, moment de rencontre avec le signifiant « mort » qui fait surgir le réel. C'est cette rencontre avec le réel strictement impensable qui inscrit le signifiant de l'œuvre « couché » comme le lieu d'apaisement et de soulagement. Le lieu de l'écriture de l'œuvre, au lit, tend à copier celui du corps étendu de sa mère morte. Là où enfin le fils peut voir dans les traits reposés de son beau visage, l'effacement de la mort. Les traits de sa jeunesse, de la beauté qui irradie, ont fait de la mort le substitut à ce qui préside à la vie. C'est ce réel-là, impensable au-delà de toutes les explications, au-delà de toutes les philosophies et des lois, qui serait le temps de la création. Le dévoilement sans nom, impensable, est l'instant de la découverte pour le sujet de la vérité. Il est le trou recouvert dans le discours. C'est cette découverte qui est le temps de la création pour le sujet et c'est là, dans ce dévoilement sans nom, qu'elle s'inscrit. Ce livre que chacun a en soi et qu'il ne reste qu'à traduire dira le narrateur de l'œuvre. Le génie de Marcel Proust est de pressentir l'incapacité des mots à tout dire sauf à se laisser inspirer par le sensible de la chose. Dans ce temps du deuil, il perçoit que les souvenirs ne sont pas ceux que l'on pense ; il a l'idée d'autre chose, de quelque chose qui entretient des rapports complexes, souvenirs conscients et souvenirs rêvés. Il ne parle pas d'inconscient mais déjà parle de ce qui fait retour sous une forme oubliée et qui ne se montre que dans un défilé de mots qui, construit dans une suite, prend son sens seulement dans l'après-coup. Ces souvenirs sont hors-sens et c'est ce hors-sens qui rend bizarrement éternelle une œuvre qui socialement ne correspond plus aux lecteurs d'aujourd'hui. Cette écriture-là n'est pas arrimée aux préjugés de l'environnement, ni à ceux du temps de la réalité. Le héros dans *Le Temps Retrouvé* fait face aux autres vieilliss dans lesquels se superposent l'ordre du temps. La bourgeoise Verdures est devenue la duchesse de Guermantes dans un jeu de passe-passe signifiants hors-sens qui montre à quelle illusion est soumis l'imaginaire ; peu importe le sens, seule la vérité de ce qui s'énonce permet de se compter dans l'ordre du vivant.

C'est cela que l'œuvre cherche à restituer pour tenter de reconstruire cette rencontre impensable, à laquelle le sujet est confronté dans le deuil. L'écriture tentera de

maintenir la voix de sa mère. En 1908, Marcel Proust tente encore dans la réalité de répondre à la demande de celle-ci. Elle lui demande, dans une adresse posthume faite de son vivant, d'aller se soigner. Il y répondra en se faisant hospitaliser à la clinique du Docteur Sollier et d'emblée, annoncera son impossible guérison. « *Le médecin lui-même préfère que je garde mon asthme plutôt que de guérir et la guérison serait plus nocive que le mal lui-même* ». Dans le même temps, plongé dans ce temps de la réclusion à Versailles, il affirme dans ses lettres qu'il ne peut plus écrire. Il ne peut plus écrire comme avant, pensons-nous. En effet, il a de nouveau entrepris l'écriture d'un roman, un autre livre peut-être dans l'idée de *Jean Santeuil*, l'écriture d'une histoire où il mettrait en scène un personnage imaginaire. Il abandonne cette idée et se mettra en scène en imaginant une conversation avec maman, une conversation où il parlera à sa mère au nom des autres, s'exerçant aux Pastiches des œuvres et soumettant celles-ci à l'œil d'un critique mort, Sainte-Beuve, qu'il fera parler au travers de sa plume pour regarder la page avec détachement.

Ce temps-là est secondaire à ce que Proust a dit à Anne de Noailles en 1908 : je ne peux plus écrire. Il a donc inventé une trouvaille pour recommencer son travail d'écriture. La recherche de ce qui est essentiel, qu'il tente d'extraire dans le travail littéraire et qui, jusqu'à la mort de Jeanne, l'a laissé insatisfait (jusqu'à abandonner les manuscrits comme des lambeaux de souvenirs sans intérêts si ce n'est celui d'être laissé tombé) le précipite dans l'errance.

En 1908, il fait un rêve dont d'ailleurs nous ne savons pas grand-chose, un rêve obscur qu'il mentionne dans une lettre à Anne de Noailles. Ce rêve, c'est celui de la « dévoration » ; il dit avoir avalé sa mère et maintenant qu'il l'a avalée, elle ne le quittera plus. Ce rêve à l'hôtel survient en même temps que ce qui présidera au grand changement de sa vie. Il déménage, il garde peu d'objets sous le prétexte de l'espace, et s'en remet à une femme, la comtesse Bibesco, pour le lieu et l'agencement. Il abandonne donc l'appartement familial de la rue de Courcelles, sous prétexte qu'il manque d'argent pour entretenir le train de vie qu'il menait avec sa mère. Nous savons, en suivant le travail de Daniel Panzac, *Le Docteur Adrien Proust*⁴⁹⁵, qu'il n'en est rien. En effet, ce

495PANZAC Daniel. *Le docteur Adrien Proust, Père méconnu, précurseur oublié*. L'Harmattan. 2003.

travail, comme nous l'avons vu, recense la trajectoire professionnelle et financière qui mettent Marcel à l'abri du besoin, le laissant, à la mort de sa mère, dans une position de rentier à l'abri du « manque ». Pourtant, c'est sous ce prétexte qu'il entreprend de changer de lieu de vie et d'y annoncer son impossible d'écrire. Ce changement-là contribue aussi à ce qui préside à l'écriture, après qu'il eût inscrit dans le carnet et à l'hôtel l'adverbe longtemps qui précèdera le verbe.

La création n'est pas l'œuvre, c'est un temps d'une position mélancolique où l'ombre de l'objet tombe sur le moi dit Freud. L'ombre de l'objet qui réduit le sujet à cet objet, le mettant en position de ne pas être en capacité de se détourner de l'objet perdu et d'investir un autre objet. Un objet qui préside au désir du sujet. La création est autre chose que l'œuvre et l'œuvre n'est pas le résultat de la création, mais la conséquence d'avoir fait l'expérience de la vérité et de vainement tenter d'en témoigner sans avoir d'Autre à qui l'adresser. L'écriture imaginaire n'est pas une analyse et la construction d'une œuvre, comme les ateliers de « création », soutient l'imaginaire, l'étaie peut-être, mais n'approche pas la question de la subjectivité du réel. La création peut être du côté du déchet pour le sujet qui se prend lui-même comme ce qui doit disparaître.

L'écriture imaginaire donnera à l'écrivain le moyen de témoigner qu'il est là et forme un semblant de demande à l'autre, aux autres, aux lecteurs imaginaires qui ne feront que témoigner de sa présence. L'écrivain écrit dans son lit, enfermé, à l'abri du regard des autres, derrière l'écran de fumée des cigarettes, dont le but très officiel est de l'aider à respirer. Là, allongé dans son lit, il peut écrire, il écrit pour soumettre aux autres une demande où il peut se plaindre de ce travail interminable, dans lequel ou pour lequel il se met en place de martyr, de rédempteur ; par son travail d'écrivain et dans cette position où le maintient son asthme, il permet de nous représenter ce que l'enseignement de Lacan pointe lorsqu'il dit que le sujet arrive, par son symptôme, à se représenter le réel de la jouissance. Le symptôme est la façon dont chacun jouit de l'inconscient, c'est ce qui fait que le sujet tient à son symptôme comme ce qui le constitue. L'écriture de l'œuvre tient tout entière dans une histoire « sans paroles » pourrions-nous dire, une histoire qui se lit tel qu'un spectateur du film muet regardait les films de Buster Keaton, où le genre d'humour implique une part de violence contre soi.

Ce livre tient à la fois la place singulière du genre entre humour et violence. Les amours de Charlus et Jupien, Mademoiselle de Vinteuil, l'apparition du père dans l'escalier enrubanné et portant un habit de sultan dans cette petite maison entre la Perche et la Beauce.... L'écriture chez Proust tend à recouvrir l'insondable, elle est la lettre hors-sens qui le tient dans sa recherche et lui permet de mettre à distance l'objet, l'objet perdu par le deuil auquel le colle le deuil mélancolique. L'écriture est un jeu de mots pour construire l'illusion de la perte. La création serait donc selon nous ce temps de dévoilement du réel que nous distinguons de la construction de l'œuvre.

Bibliographie générale

Ouvrages:

- **ALBARET Céleste.** *Monsieur Proust* [1973]. Robert Laffont. 2001.
- **BAYARD Pierre.** *Le Hors- Sujet: Proust et la digression.* Minuit. Paris. 1996.
- **BEHAR Henri.** *En Verve ; Marcel Proust : mots, propos, aphorisme.* Horay. Paris. 2010.
- **BLANCHOT Maurice.** *L'étonnante patience* in *Livre à venir.* Gallimard, 1959.
- **BLOCH-DANO Évelyne.** *Madame Proust, biographie de la mère de Marcel Proust.* Grasset. 2004.
- **BONNAT Jean-Louis.** *Écriture sur parole - Vincent Willem van Gogh.* La Lettre Volée. 1993.
- **BONNAT Jean-Louis.** *Van Gogh – Écriture de l'œuvre.* PUF. 1994.
- **BOUILLAGUET Annick.** *Marcel Proust: bilan critique.* Nathan université. 1994.
- **BREEUR Roland.** *Singularité et sujet: une lecture phénoménologique de Proust.* Éditions Jérôme million. Paris. 2000.
- **CHARCOT J-M.** *Leçons du mardi à la Salpêtrière, Tome 1+2 (1887-1888)* Tchou. Paris. 2002.

- **CHEMAMA Roland.** *Dictionnaire psychanalyse.* Larousse. Paris. 2010.

- **DAUDET Lucien.** *Autour de soixante lettres.* NRF. Gallimard. Paris. 1928.

- **FERNANDEZ Ramon.** *Les Cahiers Rouges.* Grasset. Paris. 1979.

- **FRAISSE Luc.** *Le Processus de la création chez Marcel Proust in Le fragment expérimental.* Corti. 1988.

- **FRAISSE Luc.** *L'oeuvre-cathédrale. Proust et l'architecture médiévale.* Corti. 1990.

- **FRAISSE Luc.** *L'Esthétique de Marcel Proust.* Sedes. 1995.

- **FRAISSE Luc.** *Proust au miroir de sa correspondance.* Sedes. 1996.

- **FREUD Sigmund.** *Au-delà du principe de plaisir (1920) in Essais de psychanalyse.* Payot, Paris. 2001.

- **FREUD Sigmund.** *Conscient et inconscient in Essais de psychanalyse.* Payot, Paris. 2001.

- **FREUD Sigmund.** *Deuil et mélancolie (1917) PUF.* Paris. 1988.

- **FREUD S., BREUER J.** *Etudes sur l'hystérie (Studien über Hysterie)1895.* PUF. Paris. 1956.

- **FREUD Sigmund.** *Inhibition, symptôme et angoisse (1926).* PUF. Paris. 2005

- **FREUD Sigmund.** *La vie sexuelle, (1910).* Puf. Paris. 1985.

- **FREUD Sigmund.** *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Wilhelm Jensen* (1906). PUF. 2007.
- **FREUD Sigmund.** *Le roman familial des névrosés* in *Névrose, psychose et perversion*. PUF. 1999.
- **FREUD Sigmund.** *Le moi et le ça* in *Essais de psychanalyse*. Payot, Paris. 2001.
- **FREUD Sigmund.** *Le sens du symptôme* in *Introduction à la psychanalyse*. Payot. 1978.
- **FREUD Sigmund.** *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard. 1993.
- **FREUD Sigmund.** *L'interprétation des Rêves* (1900). PUF. Paris. 2002.
- **FREUD Sigmund.** *Métapsychologie*. PUF. Paris. 2010.
- **FREUD Sigmund.** *Principe de réalité et principe de plaisir introduction à la psychanalyse*. Payot. Paris. 1927.
- **FREUD Sigmund.** *Pulsions et destin des pulsions, (1915)*. PUF. Paris. 2010
- **FREUD Sigmund.** *Résultats, idées, problèmes, tome I (1890-1920)*. PUF. 1987.
- **FREUD Sigmund.** *Résultats, idées, problèmes, tome II (1921-1938)*. PUF. 2001.
- **FREUD Sigmund.** *Sur la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine (1920)* in *Névrose, psychose et perversion*. PUF. 1999.

- **FREUD Sigmund.** *Totem et Tabou* (1913). Payot. Paris. 2004.

- **HENRY Anne.** *La tentation de monsieur Proust*. PUF. 2000.

- **HENRY Anne.** *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*. Klincksieck. 1983.

- **HULAK Fabienne.** *La lettre et l'œuvre dans la psychose*. Collection « Des travaux et des jours ». Eres. Ramonville Saint Agne. 2006.

- **JURANVILLE Anne.** *La mélancolie et ses destins*. InPress. Paris. 2005.

- **KIERKEGAARD Sören.** *Les étapes sur le chemin de la vie*. Gallimard. Paris. 1975.

- **KOHN Max.** *Yiddishkeit et la psychanalyse*. MJW Paris. 2007.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome I (1880 - 1895)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome II (1896-1901)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome III (1902-1903)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome IV (1904)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome V (1905)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome VI (1906)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome VII (1907)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome VIII (1908)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome IX(1909)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome X (1910-1911)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome XI (1912)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome XII (1913)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome XIII (1914)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome XIV (1915)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome XV (1916)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome XVI (1917)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome XVII (1918)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome XVIII (1919)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome XIX (1920)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome XX (1921)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance de Marcel Proust, Tome XXI (1922; index)*. Ed. Philip Kolb. Plon. 1970-1993.

- **KOLB Philip.** *Correspondance avec sa mère 1887-1905*. Plon. Paris. 1992

- **KOLB Philip.** *Correspondance avec Mme Strauss*. Union Générale d'Éditions (10/18) Paris.

- **KOLB Philip.** *Lettres (1879-1922)*. Plon. Paris. 2004.

- **KOLB Philip.** Marcel Proust. *Lettres à Reynaldo Hahn*. Gallimard. Paris. 1956 .

- **KOLB Philip.** Marcel Proust-Jacques Rivière. *Correspondance 1914-1922*. Gallimard, Paris. 1976.

- **KOLB Philip.** Marcel Proust-Gaston Gallimard. *Correspondance*. Gallimard. Paris. 1989.
- **KOLB Philip.** Marcel Proust. *Mon cher petit: Lettres à Lucien Daudet*. Gallimard. Paris. 1991.
- **KOLB Philip.** Marcel Proust, *Correspondance avec Daniel Halévy*. Éditions de Fallois. Paris. 1992.
- **LACAN Jacques.** *Des noms-du-père*. Seuil. 2005.
- **LACAN Jacques.** *Les Écrits II*, Seuil. Point Paris. 1999.
- **LACAN Jacques.** *Le séminaire II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Seuil. Paris. 1978.
- **LACAN Jacques.** *Le séminaire IV, La Relation D'objet (1956-1957)* . Seuil. Paris. 1994.
- **LACAN Jacques.** *Le séminaire V, Les formations de l'inconscient* . Seuil. Paris.1998.
- **LACAN Jacques.** *Le Séminaire, Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Seuil. 1986.
- **LACAN Jacques.** *Le séminaire X, L'angoisse* . Seuil. Paris. 2004.
- **LACAN Jacques.** *Le séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* . Seuil. Paris. 1964.

- **LACAN Jacques.** *Le séminaire, Livre XVI: D'un Autre à l'autre.* Seuil. Paris. 2006.
- **LACAN Jacques.** *Le séminaire, Livre XVII: L'envers de la psychanalyse (1969-1970).* Seuil. Paris. 1991.
- **LACAN Jacques.** *Le séminaire, Livre XX: Encore (1972-1973).* Seuil. Paris. 1975.
- **LACAN Jacques.** *Le séminaire, Livre XXII: R.S.I. (1974-1975) (ONP).*
- **LACAN Jacques.** *Le séminaire, Livre XXIII: Le sinthome .* Seuil. Paris. 2005.
- **LACAN Jacques.** *Propos sur la causalité psychique* in les *Écrits*. Seuil. Paris. 1966.
- **LACAN Jacques.** *Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la Verneinung de Freud* in les *Écrits*. Seuil. Paris. 1966.
- **LACAN Jacques.** *Subversion du sujet et dialectique du désir* in les *Écrits*. Seuil. Paris. 1966.
- **MALEVAL J-C.** *La Forclusion du Nom-du-Père. Le concept et sa clinique.* Seuil. Coll. Champ Freud. Paris. 2000.
- **MAURIAC Claude.** *Proust.* Seuil. Paris. 1953.
- **MAURIAC Nathalie et Al.** *Robert Proust et La Nouvelle Revue Française, « Les années perdues de La Recherche 1922-1931 »,* correspondance pour l'édition des volumes posthumes d'« 'À La Recherche Du Temps Perdu », Gallimard, Paris. 1999.

- **MAUROIS André.** *À la recherche de Marcel Proust* [1949]. Mémoire du livre. 2003.

- **MOURET Jean-Noël.** *Le goût de Venise.* Mercure de France. Paris. 2002.

- **MONTAIGNE (Michel de).** *Les Essais [1572], Livre I, chapitre XLIV [Du dormir]*, Flammarion. Paris. 2008.

- **PAINTER George D.,** *Marcel Proust* traduction de G. Cattai et R.-P. Vial (1963-1966). Mercure de France. 1990.

- **PANZAC Daniel.** *Le docteur Adrien Proust, Père méconnu, précurseur oublié .* L'Harmattan. 2003.

- **PICON Jérôme.** *Passion Proust : l'album d'une vie.* Textuel. Paris. 1999.

- **PICON Jérôme.** *Proust Correspondance.* Flammarion. Paris. 2007.

- **PONTALIS JB.** *Ce temps qui ne passe pas.* Gallimard. Paris. 1997.

- **PONTEIL Félix.** *1848.* Armand Colin. Paris. 1955.

- **PRIEUR Jérôme.** *Proust fantôme.* Gallimard. Paris. 2006.

- **PROUST Marcel.** *Les Plaisirs et les Jours,* Calmann-Lévy, 1896.

- **PROUST Marcel.** *Jean Santeuil.* Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

- **PROUST Marcel.** *La Bible d'Amiens,* préface, traduction et notes de l'ouvrage de John Ruskin *The Bible of Amiens,* Mercure de France, 1904.

- **PROUST Marcel.** « *La mort des cathédrales* », Le Figaro, 16 août 1904.

- **PROUST Marcel.** *Sésame et les lys*, traduction de l'ouvrage de John Ruskin *Sesame and Lilies*, Mercure de France, 1906

- **PROUST Marcel.** *Hautes et Fines Enclaves du Passé, Le Temps Singulier.* Pléiade. Gallimard . Paris. 1915.

- **PROUST Marcel.** *Pastiches et mélanges*, NRF, 1919.

- **PROUST Marcel.** *L'indifférent*, NRF. Gallimard. 1978.

- **PROUST Marcel.** *Contre Sainte-Beuve*, la Pléiade. Gallimard. Paris. 1971.

- **PROUST Marcel.** *Essais et Articles.* la Pléiade. Gallimard. Paris. 1971.

- **PROUST Marcel.** *Du côté de chez Swann in À la recherche du temps perdu .* Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris.

- **PROUST Marcel.** *À l'ombre des jeunes filles en fleurs in À la recherche du temps perdu .* Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris.

- **PROUST Marcel.** *Le Côté de Guermantes I et II in À la recherche du temps perdu .* Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris.

- **PROUST Marcel.** *Sodome et Gomorrhe I et II in À la recherche du temps perdu.* Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris.

- **PROUST Marcel.** *La Prisonnière in À la recherche du temps perdu .* Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris.

- **PROUST Marcel.** *Albertine disparue (La Fugitive) in À la recherche du temps perdu .* Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris.

- **PROUST Marcel.** *Le Temps retrouvé in À la recherche du temps perdu .* Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. la Pléiade. Gallimard. Paris. 1989.

- **PROUST Marcel.** *Mon cher petit: Lettres à Lucien Daudet.* Gallimard. Paris. 1991.

- **PROUST Robert.** *Hommage à Marcel Proust ; Marcel Proust intime.* NRF. Gallimard. Paris. 1927.

- **QUINET Antonio.** *Le Plus De Regard Études psychanalytique,* Éditions du Champ Lacanien, Paris. 2004.

- **REVEL Jean-François.** *Sur Proust.* Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1987.

- **ROUDINESCO Elisabeth.** *Dictionnaire de la psychanalyse.* Fayard. Paris. 1997.

- **RUSKIN John.** *La Bible d'Amiens [1904].* traduction de Marcel Proust, Uge. 10/18. 1986.

- **RUSKIN John.** *Sésame et les Lys* précédé de *Sur la lecture*[1906]. traduction de Marcel Proust. Complexe. 1987

- **SOLER Colette.** *Lacan l'inconscient réinventé.* PUF. Paris. 2009.

- **SOLLERS Philippe.** *Dictionnaire amoureux de Venise.* Plon. Paris. 2004.

- **SOLLERS Philippe.** *L'oeil de Proust : les dessins de Marcel Proust.* Stock. Paris. 1999.

- **TADIE Jean-Yves.** *Marcel Proust I, biographie.* Gallimard. Paris. 1999.

- **TADIE Jean-Yves.** *Marcel Proust II, biographie.* Gallimard. Paris. 1999.

- **TADIE Jean-Yves.** *Proust et le roman* [1971] Gallimard. Paris. 1986.

- **TADIE Jean-Yves.** *Proust: la cathédrale du temps.* Gallimard. Paris. 1999.

- **VIAL André.** *Proust: âme profonde et naissance d'une esthétique.* Ag. Nizet. Paris. 1971.

Articles:

- **BEHAR Serge.** *L'univers médical de Proust* in *Cahiers Marcel Proust n° 1.* Gallimard. NRF. Paris. 1970.

- **BERTHO Sophie.** *La vie à l'œuvre.* [à propos de Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Biographie.* Gallimard. Paris. 1996]. in *Critique.* n° 598. 1997.

- **BIBESCO (la princesse de).** *Au bal avec Marcel Proust* in *Cahiers Marcel Proust* n° 2. Gallimard. NRF. Paris. 1971.
- **CAZEAUX Jacques.** *L'écriture de Proust ou l'art du vitrail* in *Cahiers Marcel Proust* n° 4. Gallimard. NRF. Paris. 1971.
- **CLARAC Pierre et Al.** *Études proustiennes n° 1* in *Cahiers Marcel Proust* n° 6. Gallimard. NRF. Paris. 1973.
- **COMPAGNON Antoine.** *Sodome 1913* in *Études proustiennes*, n° 6. 1987.
- **COMPAGNON Antoine.** *Proust entre deux siècles.* Seuil. Paris. 1989.
- **COMPAGNON Antoine.** *Ce qu'on ne peut plus dire de Proust* in *Littérature.* N° 88. 1992.
- **COMPAGNON Antoine.** *La dernière victime du narrateur* in *Critique*, n° 598. 1997.
- **DUPLAY Maurice.** *Mon ami Marcel Proust* in *Cahiers Marcel Proust* n° 5. Gallimard. NRF. Paris. 1972.
- **KOLB Philip.** *Textes retrouvés* in *Cahiers Marcel Proust* n° 3. Gallimard. NRF. Paris. 1971.
- **KOLB Philip.** *Le Carnet de 1908* in *Cahiers Marcel Proust* n° 8. Gallimard. NRF. Paris. 1976.
- **MARRET Sophie.** *Mémoire et création dans l'œuvre de Lewis Carroll* in *Les cahiers de Fontenay.* N°53/54. ENS Fontenay/Saint-Cloud. 1989.

- **MULLER Marcel et Al.** *Études proustiennes n° 3* in *Cahiers Marcel Proust n° 9*. Gallimard. NRF. Paris. 1979.
- **RICARDOU Jean et Al.** *Études proustiennes n° 2* in *Cahiers Marcel Proust n° 7*. Gallimard. NRF. Paris. 1975.

Congrès/Conférences:

- *Discorde et résurgence de la mélancolie*: intervention de Jean-Louis BONNAT à la Journée Corps et Âme du 21/09/2006 (Saint-Malo, France).

Ressources internet:

- **Wikipedia.fr**
- **Universalis.com**
- **Le fond Proust: <http://www.library.illinois.edu/kolbp/index.html>**
- **La Bibliothèque Nationale de France: www.BNF.fr**

Résumé

Notre travail a cherché ce qui pouvait distinguer l'œuvre de la création. La création serait un temps singulier du sujet, quand l'œuvre tenterait quant à elle de mettre à distance ce qui a surgi, laissant le sujet dans une vérité hors-sens. Cette vérité du sujet le confronte à la question de la perte, point d'horreur de la castration pour lequel l'œuvre tente, dans une mise au travail sans fin, de maintenir le sujet arrimé à la chaîne signifiante, dans laquelle le signifiant manquant se dérobe au sujet parlant : **ce réel de l'objet non pas perdu, mais à retrouver.**

Nous avons tenté de cerner le temps du deuil sans fin, dont le premier acte se joue en 1903, à la mort d'Adrien Proust. Marcel, sur l'injonction de sa mère et au nom du père, donne le manuscrit de la Bible d'Amiens à la publication. Le livre est un trait d'union entre mère et fils et interroge ce qui, de n'être pas perdu, rend la séparation impossible. Deux ans plus tard, à la mort de sa mère, c'est dans un hôtel proche de Versailles (l'hôtel des Réservoirs) où il se réfugie sous le prétexte d'un déménagement, qu'isolé de tout, il annonce son renoncement à écrire. Il fait le choix d'un lieu sans mémoire, comme l'exprime sa correspondance. Paradoxalement, c'est le moment où, commençant à rédiger « *sur les carnets* », il inaugure celui de 1908. Ce dernier et les autres restent aujourd'hui la trace de l'œuvre inachevée.

Ce qui n'est pas perdu se répète et engage l'être en position de signifiant. L'écriture de l'œuvre imaginaire en témoigne : « *moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli, mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe"* »⁴⁹⁶. Le principe de réalité viendrait recouvrir l'horreur de cette perte impossible et la construction de l'œuvre serait, pour le sujet, une tentative de border ce qui hors d'elle, le contraint à disparaître. L'œuvre écrite pour l'artiste nie la destruction du temps et se distingue du processus créatif pour le sujet, dont le désir est hors temps.

Mots Clés: Œuvre, écriture, création, sujet, deuil, mémoire, perte, temps, désir.

Abstract

Our work aims to reveal what distinguishes the work of a creative life from the creative process. The creative process being a particular time that arises from the repeated near experience of the Real whilst the work of a creative life stems from this experience and attempts to give it imaginary substance. The work of a creative life fulfils the need to seek to fill the gaps and the inadequacies of the signifying chain. The continuance of the creative struggle perpetuates the need to bring order and shroud the horror of castration and the truth of a fundamental loss whilst maintaining the loss.

We aspire to highlight Marcel Proust's endless mourning. In 1903 the death of his father, Adrien Proust, prompted his mother to press him to equal the reputation of his father so he devoted himself to writing the manuscript of the Bible d'Amiens and achieving its publication. His works are the link between him and his mother and this manuscript queries what – because it is not lost – makes separation impossible. Two years later his mother dies whereupon he uses the pretext of moving house to take refuge in the nearby Hotel des Reservoirs isolating himself from everyone and announcing the cessation of his writing. His correspondence explained his choice of a place free of memories. Paradoxically in 1908 this was the moment when he began to write "sur les carnets". This and the other remaining notebooks are traces of his unfinished works.

What is not lost repeats itself and leads our being to become the signifier. « *I say that the cruel law of art is that beings die and that we ourselves must die after we have exhausted suffering so that the grass, not of oblivion but of eternal life, should grow, fertilised by works upon which generations to come will gaily picnic without care of those who sleep beneath it* ». The reality principle masks the horror of an impossible loss and the work of a creative life is an attempt to border what forces the subject to disappear. The work of an artist acquires a timelessness and differs from the creative process as the subject's desire that is involved is outside time.

496 *Le Temps Retrouvé*, p. 615.

Résumé

Notre travail a cherché ce qui pouvait distinguer l'œuvre de la création. La création serait un temps singulier du sujet, quand l'œuvre tenterait quant à elle de mettre à distance ce qui a surgi, laissant le sujet dans une vérité hors-sens. Cette vérité du sujet le confronte à la question de la perte, point d'horreur de la castration pour lequel l'œuvre tente, dans une mise au travail sans fin, de maintenir le sujet arrimé à la chaîne signifiante, dans laquelle le signifiant manquant se dérobe au sujet parlant : **ce réel de l'objet non pas perdu, mais à retrouver.**

Nous avons tenté de cerner le temps du deuil sans fin, dont le premier acte se joue en 1903, à la mort d'Adrien Proust. Marcel, sur l'injonction de sa mère et au nom du père, donne le manuscrit de la Bible d'Amiens à la publication. Le livre est un trait d'union entre mère et fils et interroge ce qui, de n'être pas perdu, rend la séparation impossible. Deux ans plus tard, à la mort de sa mère, c'est dans un hôtel proche de Versailles (l'hôtel des Réservoirs) où il se réfugie sous le prétexte d'un déménagement, qu'isolé de tout, il annonce son renoncement à écrire. Il fait le choix d'un lieu sans mémoire, comme l'exprime sa correspondance. Paradoxalement, c'est le moment où, commençant à rédiger « *sur les carnets* », il inaugure celui de 1908. Ce dernier et les autres restent aujourd'hui la trace de l'œuvre inachevée.

Ce qui n'est pas perdu se répète et engage l'être en position de signifiant. L'écriture de l'œuvre imaginaire en témoigne : « *moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourons en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli, mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe"* »¹. Le principe de réalité viendrait recouvrir l'horreur de cette perte impossible et la construction de l'œuvre serait, pour le sujet, une tentative de border ce qui hors d'elle, le contraint à disparaître. L'œuvre écrite pour l'artiste nie la destruction du temps et se distingue du processus créatif pour le sujet, dont le désir est hors temps.

Mots Clés: Œuvre, écriture, création, sujet, deuil, mémoire, perte, temps, désir.

Abstract

Our work aims to reveal what distinguishes the work of a creative life from the creative process. The creative process being a particular time that arises from the repeated near experience of the Real whilst the work of a creative life stems from this experience and attempts to give it imaginary substance. The work of a creative life fulfils the need to seek to fill the gaps and the inadequacies of the signifying chain. The continuance of the creative struggle perpetuates the need to bring order and shroud the horror of castration and the truth of a fundamental loss whilst maintaining the loss.

We aspire to highlight Marcel Proust's endless mourning. In 1903 the death of his father, Adrien Proust, prompted his mother to press him to equal the reputation of his father so he devoted himself to writing the manuscript of the Bible d'Amiens and achieving its publication. His works are the link between him and his mother and this manuscript queries what – because it is not lost – makes separation impossible. Two years later his mother dies whereupon he uses the pretext of moving house to take refuge in the nearby Hotel des Reservoirs isolating himself from everyone and announcing the cessation of his writing. His correspondence explained his choice of a place free of memories. Paradoxically in 1908 this was the moment when he began to write “*sur les carnets*”. This and the other remaining notebooks are traces of his unfinished works.

What is not lost repeats itself and leads our being to become the signifier. « *I say that the cruel law of art is that beings die and that we ourselves must die after we have exhausted suffering so that the grass, not of oblivion but of eternal life, should grow, fertilised by works upon which generations to come will gaily picnic without care of those who sleep beneath it* ». The reality principle masks the horror of an impossible loss and the work of a creative life is an attempt to border what forces the subject to disappear. The work of an artist acquires a timelessness and differs from the creative process as the subject's desire that is involved is outside time.

¹Le Temps Retrouvé, p. 615.