

Jean-Guy Godin.

À propos d'*Un amour de Swann*¹

I.

Je vous propose de lire ce texte de Marcel Proust avec une interrogation sur les avatars de l'amour. C'est le récit de ce qui serait non pas *un*, mais "l'"amour de Swann, son grand amour, le seul. Celui qui lui fait déclarer : "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" (p. 254).

Swann, en effet, dans ce texte passe par différents états. J'en ai distingué cinq que je dirai plus tard. Parmi ceux-ci, il y en a un sur lequel je m'arrêterai plus particulièrement et que Proust donne comme étant *un mode de production de l'amour*, non pas *le* mais *un*, particulier, qui peut éclairer tous les autres et qui concerne la façon d'idéaliser Odette de Crécy : dans notre langage, c'est une sublimation qui vise la femme.

Mais auparavant, je voudrais préciser quelques points de méthode, quelques bornes de méthode, concernant ma position par rapport à la lecture de textes littéraires et à l'usage que peut faire le psychanalyste de ces lectures. Comment lire donc un texte littéraire dans le discours analytique ?

Dans une première approche, il s'agit d'une confrontation, d'un face-à-face où le psychanalyste accepterait de se laisser regarder par le texte, d'être dupe de ce texte pour en être enseigné. Non pas de le traduire en langue *psychanalyse* mais d'élaborer à partir du texte littéraire quelque chose qui serait comme un cas clinique.

"Une œuvre écrite", écrivait Lacan, "n'imité pas l'effet de l'inconscient. Elle en pose l'équivalent, pas moins réel que lui, de le forger dans sa courbure ; l'œuvre littéraire n'existe que dans la courbure qui est celle même de la structure [...] Elle en est le réel, et c'est en ce sens que l'œuvre n'imité rien. Elle est en tant que fiction, structure véridique."²

Je vais donc suivre le texte de très près – du moins, essayer de le faire ; cela a une conséquence qui est de considérer le texte comme un texte fermé, clos sur lui-même dont la raison ne réside pas ailleurs que dans le texte, c'est-à-dire aussi que ce n'est pas la vie de l'artiste – de l'auteur – qui pourrait expliquer le texte mais bien plutôt le texte qui rendrait compte de la vie de l'artiste. Dit

¹ M. Proust, *Un amour de Swann*, Gallimard, coll. Folio, Paris, (référence pour la pagination).

² J. Lacan, "C'est à la lecture de Freud" dans R. GeorGIN, *Lacan, L'Âge d'Homme*, Lausanne, 1977, p. 16.

autrement : je m'oppose à cette tendance de la critique littéraire qui voudrait utiliser la psychanalyse, dans une sauce plus ou moins bien liée, pour faire la psychanalyse de l'auteur, c'est la tendance dite psychobiographique.

Bien sûr je lis ce texte avec mes propres instruments plus ou moins bien dégrossis, ce sont ceux de la pratique analytique, forgés donc à partir d'un tout autre usage, forgés, élaborés pour rendre compte de la cure analytique.

Je construis donc le cas Swann, pas le cas Proust, au travers de la lecture de ce roman *Un amour de Swann*, texte connu. Je le construis – j'essaye – à partir de ce texte isolé qui constitue comme un morceau autonome de la *Recherche* et peut vivre sa vie tout seul. C'est un choix, une de ces bornes de méthode, un point de vue, une sorte de belvédère pour regarder le paysage de la *Recherche*, et "deux ou trois fois peut-être" comme le dit Odette lorsqu'elle avoue une faute, je me suis appuyé sur les textes qui précèdent ou suivent *Un amour de Swann*. Je le construis à partir de la porte d'entrée que j'ai prise – c'est la mienne – que je résumerais ainsi : la fabrication d'Odette comme figure idéale serait, est un mode de sublimation qui vise la femme, la fabrication d'une idole particulièrement difficile à déboulonner. À partir de quoi se comprend mieux la position de Swann : il obéit sur un mode masochiste à son idole.

Il ne s'agit donc pas ici de donner le tout de la sublimation mais d'apprécier comment Swann sublime, par quel travail il a transformé la sexualité en amour pour une "autre jouissance".

Est-ce que cela donne du même coup une mesure du travail de sublimation de Proust dans et par son travail d'écriture ? La question reste ouverte de savoir si Swann est la métaphore de la position de l'artiste devant sa création. Swann est-il une manière de traiter de façon déplacée les rapports de l'artiste avec sa création ? Proust est-il dans la même position que Swann qui considère son mal avec autant de sagacité que s'il se l'était inoculé pour en faire l'étude ?

Swann et le narrateur ne sont pas Proust même s'ils en présentent des figures diffractées. Ils sont distincts. Et cela même si le narrateur ose, dès le début du roman, déclarer s'identifier à Swann, s'intéresser au caractère de Swann à cause de ressemblances qu'il offrait avec le sien (p. 14). Cette différence ou plutôt cette division, Proust la confirmera à la fin du texte (p. 252), à propos du second rêve de Swann, où il déclare, tout en brouillant la piste : "Swann, comme certains romanciers, avait distribué sa personnalité à deux personnages : celui qui faisait le rêve, et un autre qu'il voyait devant lui, coiffé d'un fez."

Albert Camus disait de l'écrivain qu'il était un homme ordinaire, plus une exigence. Bien sûr, il faudrait savoir ce qu'il entendait par cette exigence. James Joyce, pour sa part, écrivait et tentait d'expliquer ou plutôt de mettre par écrit pourquoi écrire lui était nécessaire : il n'avait pas le choix, ou plutôt si. Il avait le choix entre écrire et disparaître. Il écrivait pour ne pas disparaître dans

une jouissance qui le déborderait. Il faisait de l'écrit à partir de sa jouissance, à partir de ce réel qui *épiphanise*. Cela lui donnait la possibilité (il possibilisait l'impossible) d'endiguer, de canaliser, de limiter cette jouissance trop réelle. Dans l'écriture, Joyce réintroduit la jouissance, la transforme, la domestique. C'est une tentation plus ou moins vaine pour s'en séparer, tout en jouissant avec l'écriture de la jouissance qu'elle pourra procurer à un autre lecteur (cette femme lisant ses lettres).

Swann n'écrit pas, cela peut paraître étonnant, si ce n'est quelques lettres. La seule mention à l'écriture qui est indiquée – mais elle revient à la manière d'un leitmotiv – est celle de cet essai interminable sur Vermeer, un travail infini, qui l'attend sur son bureau, et qui l'attendra tout au long que durera son amour pour Odette.

Sans doute, certainement, il y a dans ce rapport de Swann à Odette quelque chose du rapport de Proust à l'écriture, il y a ce qui lui permet de respirer, à la fois maladie et remède : "les noms sont de petites bulles d'air..." écrit Proust.

Le roman aurait aussi bien pu s'appeler une maladie de Swann, tant Proust insiste sur l'assimilation de l'amour et de la maladie, une maladie de l'amour donc de la douleur. Cela traverse tout le texte. Par exemple : le sentiment qu'il éprouvait pour Odette "n'étant plus mêlé de douleur, n'était plus guère de l'amour", (p. 248).

C'est une maladie grave, un état morbide qui ne laisse pas prise au raisonnement logique ; l'intelligence cultivée de Swann ne lui sert plus sinon qu'à nourrir cette douleur. Son appareil critique fonctionne pour la nourrir, l'approvisionner : autant dire qu'il s'agit des détails des mécanismes dans lesquels fonctionne et se complaît sa jouissance. Il jouit de ce rapport singulier qu'il a construit avec Odette de Crécy. Cette jouissance, il l'aime, il ne peut s'en séparer bien qu'il puisse l'analyser, la disséquer : la connaissance qu'il a de son mal ne lui sert en rien, sinon à l'alimenter.

Bien sûr cette position (vouloir comprendre), ce rapport à la connaissance, nous le retrouvons presque à l'identique dans le déroulement d'une cure : la connaissance qu'a le patient de *son mal* ne peut le réduire d'aucune façon. Nous le savons, ce n'est pas par la connaissance que procède la cure analytique.

Un amour de Swann, c'est le texte d'une passion, ce grand souffle d'agitation qui passe sur nous et qui selon Freud³ consiste en un débordement de la libido du moi sur l'objet. Elle a la force de supprimer les refoulements et de rétablir les perversions, de lever les inhibitions, tout cela en général bien gardé par le fantasme. Elle élève l'objet sexuel au rang d'idéal sexuel... Ce qui accomplit cette condition déterminant l'amour est idéalisé.

³ S. Freud, "Pour introduire le narcissisme", dans *La vie sexuelle*, PUF, Paris, p. 104.

Quels sont les différents états amoureux de Swann ?

J'en ai compté cinq que je donne dans leur série.

1) Une position de Swann en Don Juan, en collectionneur de femmes. Il a connu à peu près toutes les femmes de l'aristocratie et il pratique maintenant pour se rafraîchir les petites ouvrières "fraîches et roses". Mais il n'a pas le souci de la liste, ni non plus de Leporello pour la dresser. C'est à partir de cette position de fond que vont s'établir les modifications futures.

2) Il rencontre Odette et "la sonate de Vinteuil" (qui serait mentionnée dans le texte sous les termes de la "petite phrase"). Résultat : il est aimé d'Odette, il l'aime un peu. Il se contente du plaisir de la retrouver et de la raccompagner, seule, chez elle. Mais Swann se tient donc dans le périmètre de l'amour, sans désir. Il n'est pas question qu'il jouisse sexuellement d'Odette. Il est satisfait de l'amour qu'Odette lui dit éprouver pour lui et du léger amour qu'il sent éprouver pour elle. C'est un amour qui est donc ignorance active du désir. Le désir (ou la jouissance sexuelle) et l'amour suivent des chemins séparés. Ce sont les premiers temps de *ce mode de production de l'amour* qui va se boucler avec le troisième moment.

3) Swann ressentira cruellement l'absence d'Odette. *Elle lui manque*. Elle manque à la place qu'il lui a assignée dans le symbolique. Et dans la même soirée, il découvrira l'usage qu'il peut faire de ces "catleyas" (orchidées) qu'elle porte sur elle, en abondance : ils lui permettront de jouir d'elle, de son corps.

4) Alors son idole est mise en place dans le cadre d'un tableau. La rencontre heureuse (du deuxième temps) mais insatisfaisante est étayée par la référence à la peinture et à un portrait qui double la fonction de la sonate de Vinteuil, la petite phrase. Swann coule doucement dans une position masochiste où il se donne comme règle, celle de souffrir pour Odette et de répondre, d'anticiper le moindre de ses désirs. C'est ce temps, le plus long, sans qu'on puisse préciser combien il dure, plusieurs années, qui constitue le temps du roman, le temps où son amour se fait maladie jusqu'à devenir inopérable.

5) Dernier moment. Swann se sépare de cette jouissance et reprend sa position initiale. Il retourne à Combray pour y rencontrer et courtiser la jeune Madame de Combremér.

Qui est Swann ?

Swann appartient au grand monde, riche, intelligent, sensible, il apparaît nanti de nombreuses qualités. Il est le fils Swann, Charles Swann. Il est l'ami des princesses, des ducs, des grands, l'ami des "ennuyeux" – selon le vocabulaire en cours dans le salon des Verdurin. Sa richesse lui permet l'oisiveté et de se consacrer à l'art, côté critique, ce dont témoigne son travail sur Vermeer. Mais s'il est fin et maniéré, il peut aussi se révéler d'une certaine muflerie ou d'une basse moralité lorsque son désir ou sa jouissance sexuelle sont en jeu.

Swann est présenté comme un homme à femmes, blasé, qui a connu à peu près toutes les femmes de l'aristocratie et chasse donc maintenant sur des terres roturières "car le désir ou l'amour lui rendait alors un sentiment de vanité dont il était maintenant exempt dans l'habitude de la vie [...] et qui lui faisait désirer de briller aux yeux d'une inconnue dont il s'était épris, d'une élégance que le nom de Swann à lui seul n'impliquait pas. Il le désirait surtout si cette inconnue était de basse condition." (p. 11). Il veut être aimé, mais pas pour son nom. Il veut se faire aimer pour les qualités que son nom désigne, réunies dans l'élégance qui dépasserait ce nom, pour ce qui fait son être et l'habilite... par des femmes "d'humble condition...", "jolies". Car, comme homme de plaisir, "il ne cherchait pas à trouver jolies les femmes avec qui il passait son temps, mais à passer son temps avec les femmes qu'il avait d'abord trouvées jolies." Cette position déclarée donne comme une mesure de l'ampleur du bouleversement que va opérer sa liaison avec Odette de Crécy.

Enfin, une précision sur son choix d'objet : les amies, les femmes de Swann sont souvent de beauté assez vulgaire "car les qualités physiques qu'il recherchait sans s'en rendre compte étaient en complète opposition avec celles qui lui rendaient admirables les femmes sculptées ou peintes" (p. 12).

Cette condition apparemment bénigne met l'accent sur une composante du fantasme de Swann qui porte sur l'indignité de l'objet, on la retrouvera dans son lien avec Odette de Crécy. S'il s'agit de sauver une femme, ou de l'éduquer, de l'élever donc, il faut qu'elle soit indigne, vile, basse. Ainsi pourra-t-il élever ce rien, représenté par cette femme à la dignité de la Chose. La dignité de la Chose nécessite et répond à l'indignité de l'objet.

C'est donc exactement à cette opération que Swann va se livrer avec Odette de Crécy. Il construira à partir d'une image narcissique – i(a) parce qu'elle contient comme derrière un voile, l'objet cause du désir (a) – cette Chose digne d'amour.

Le narrateur qui sait tout de Swann et pénètre à l'intérieur des recoins de sa conscience, situe deux courants chez Swann : le désir et la jouissance sexuelle et à l'opposé, une autre jouissance – l'admiration, l'amour – régie par l'art⁴. "La profondeur, la mélancolie de l'expression [ce qu'il aime dans l'art] glaçaient ses sens que suffisait au contraire à éveiller une chair saine, plantureuse et rose." (p. 12).

Nous savons aussi que Swann regarde le monde au travers des tableaux et plus, qu'il vit à travers l'art. Sa vie est réglée par son esthétique. Cadres, vitraux, tableaux, fenêtres lui sont autant de découpes du monde. Ils présentent une modalité du fantasme et l'écran sur lequel Swann promène son regard usé et fixe ce regard. En somme, sa propre fenêtre filtrant l'obscurité clarté du jour. On l'imagine – le texte l'impose – comme Madame Verdurin, jouissant

⁴ J. Lacan, Séminaire VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1986, p. 182-183.

par les yeux, jouissant du regard, cherchant, guettant le manque pour le combler de son regard.

Cette pratique est inséparable d'une jouissance des femmes toujours renouvelée ; car tromper le désir qu'une femme avait fait naître, avec une ancienne maîtresse "lui eût semblé une aussi lâche abdication devant la vie [...] que si [la métaphore court sur le fil du regard] au lieu de visiter le pays, il s'était confiné dans sa chambre en regardant des vues de Paris."

Il ne cède pas devant son désir ; et rien n'a de prix que rapporté à un plaisir nouveau. Sa jouissance d'abord : c'est elle qui gouverne sa muflerie ou son immoralité. Lorsqu'il s'agit de rencontrer une femme, les règles de son monde lui sont des plus légères. Et il peut négocier, réclamer auprès d'une duchesse une "recommandation qui le mettrait sur l'heure en relation avec la fille d'un de ses intendants, comme le ferait un affamé qui troquerait un diamant contre un morceau de pain."

Un nouvel amour, et il s'écarte de son monde pour un temps. Mais il pouvait aussi "retrouver du charme à cette vie mondaine pour peu que sa maîtresse du moment fût une personne mondaine qu'il pût faire recevoir dans le monde. Alors pour elle, il y retournait." Swann vit l'amour sur le mode de l'incorporation, de l'identification non au trait de l'objet mais à l'objet dans son entier. Et lorsque le narrateur nous déclare que Swann a incorporé un nouvel amour à son monde, il nous faut l'entendre ainsi : Swann a incorporé un nouvel amour, qui peut le transformer totalement-relativement. Il a mis un moi-idéal en position d'idéal du moi.

Un mot encore sur Swann et qui concerne ce que Swann – le fils – a pris à son père : sa paresse d'esprit – cela apparaît dans les toutes premières pages de la *Recherche*. Cette paresse d'esprit est représentée par un geste du père : lorsqu'une chose lui paraît trop compliquée, le père de Swann "se contente par un geste qui lui était familier chaque fois qu'une question ardue se présentait à son esprit d'essuyer ses yeux et ses lorgnons." Par exemple lorsqu'il pense à sa femme, morte, doublant ce geste d'un commentaire : "je pense très souvent à ma pauvre femme mais peu à la fois." Cette maxime représentera la réponse paternelle, l'appui paternel de Swann devant une question épineuse : penser, mais très peu à la fois. Le fils Swann, Charles, la mettra en pratique : elle fonctionne comme un transformateur. Elle transforme Swann, elle a cette propriété de le faire passer d'une question à une autre toute différente. Ainsi lorsque Swann est lui-même devant une question épineuse posée par le comportement d'Odette, pour ne pas faire face à la fourberie ou à la duplicité d'Odette, à ses mensonges, il fait resurgir cette identification au père, pour ainsi dire mécaniquement : "Il ne put approfondir cette idée, car un accès d'une paresse d'esprit qui était chez lui congénitale, intermittente et providentielle, vint à ce moment éteindre toute lumière dans son intelligence, aussi brusquement que, plus tard, quand on eut installé partout l'éclairage électrique, on put couper l'électricité dans une maison." Sa pensée tâtonne dans le noir. Swann retire ses

lunettes, essuie les verres, se passe la main sur les yeux et retrouve une idée toute différente. Et les regrets, les reproches, l'acrimonie se transforment en pitié, amour, gentillesse.

L'essuyage des lorgnons reviendra dans le texte, comme une petite lueur qui s'allume et s'éteint de façon régulière pour signifier, signer le moment où Swann abandonne, ne veut pas savoir, désire ignorer (p. 222-225 par exemple, lorsqu'il reçoit une lettre anonyme).

II.

Ne pas vouloir savoir, ignorer, on peut se demander – et c'est par cette question que je poursuivrai ma lecture – si cette position (concernant le savoir) n'est pas inséparable de la sublimation.

Rappelons-nous que Lacan distingue et oppose deux sorties possibles à la cure : la porte "passage à l'analyste" articulée à la formation d'un désir de savoir, d'un nouement du désir et du savoir, et la porte "sublimation" des "réalisations les plus effectives".

Lacan a plusieurs fois mentionné la difficulté du névrosé à la sublimation. Je cite : "Le problème du névrosé c'est qu'en tant que névrosé il est précisément voué à l'échec de la sublimation [...]. La sublimation comme telle est interdite au névrosé [...]. Le névrosé est incapable de sublimation."⁵ Ces formulations de Lacan on peut les prendre comme des arguments d'autorité mais on peut aussi les avoir vérifiées dans la pratique des cures. Car c'est vrai que nous sommes confrontés à ces deux demandes qui n'en font qu'une : celle d'être débarrassé du sexe, et celle de sublimer, de créer (satisfaction avec la pulsion). On peut faire quelques remarques qui se recouvrent plus ou moins :

1. La sublimation s'offre comme une issue possible dans la fin de l'analyse du névrosé ; le franchissement de l'interdit peut faire que le sujet récupère *son* objet *a* dans un savoir-faire avec cet objet – c'est la sublimation – ou qu'il s'autorise comme analyste dans un rapport au savoir qui ne lui est plus interdit. En même temps que s'égrène le fantasme disparaît l'interdit qu'il abritait.

2. S'il y a sublimation dans la névrose, elle se double du franchissement d'un interdit. Le fantasme protège une zone qui est interdite, parce qu'il y aurait trop de plaisir, trop de jouissance, c'est l'interdit de l'inceste. En cela il soutient le désir. Une jouissance reste inhibée dans le fantasme, couverte par l'interdit imaginaire de son franchissement. Seuls des rejetons, des avatars déformés du fantasme peuvent se réaliser, soutirant un peu de jouissance de ce fantasme. En somme pour séparer la jouissance du désir, le fantasme porte l'interdit imaginaire de son franchissement. Le fantasme radical qui serait l'assomption

⁵ Cf. J. Lacan, *D'un Autre à l'autre*, séminaire inédit.

par le sujet de son être d'objet n'est pas fait pour être réalisé ; c'est la fusion dans (avec) l'Autre. Ce qui serait sublimé, c'est cette jouissance (perverse) inhibée dans le fantasme.

3. L'échec de la sublimation ou son interdit concernent la structure du sujet. La voie sublimatoire peut être plus facile dans la psychose ou la perversion. Car si le névrosé et le pervers agissent tous deux une partie du fantasme, ce n'est pas la même partie qui est agie : dans la névrose, c'est le côté qui subjectivise – $\$$ – dans la perversion le côté qui objectivise – a – ce qui ne veut pas dire que le pervers a traversé l'écran du fantasme : il vise l'Autre pour le combler, le compléter par sa jouissance.

4. Reste que la perversion a un rapport privilégié avec la sublimation. Dans le simple mouvement de vouloir élever le partenaire, le semblable à la dignité de l'Autre il y a sublimation ; dans le geste même où il veut combler le manque de l'Autre par de la jouissance, il l'élève.

Revenons au roman et notons qu'il s'ouvre sur la peinture du *petit clan des Verdurin*. Les Verdurin représentent une société de *copains* qui s'oppose aux "ennuyeux", c'est-à-dire au monde de Swann. Ce petit noyau n'a – est-il dit – aucun rapport avec la société que fréquente Swann, parallélisme bien pratique pour Swann, car il conforte ses deux vies parallèles. Donc Swann pénètre chez les Verdurin poussé par son désir des femmes. D'emblée on nous apprend comment faire partie de ce clan fermé, quelles sont les conditions d'entrée : il y a des mots de passe, des règles à respecter. De même apprend-on que tous les fidèles du sexe féminin, plus critiques et plus frivoles, en ont été écartés. C'est un monde d'hommes sur lequel règne Madame Verdurin et où ne figurent que quelques femmes, dont Odette, présentée comme une "personne du demi-monde", ignorante et naïve, ni très vertueuse ni très intelligente, toutes choses que Swann n'ignore pas.

Les Verdurin figurent comme l'envers, le décalque grossier du monde de Swann, une caricature. C'est un groupe complet, avec son peintre, son pianiste, son professeur, etc., un monde clos ritualisé avec ses rôles figés et un langage, un monde de masques, particulièrement représentés par les masques du rire de Monsieur et Madame Verdurin.

Le monde de Swann est un autre monde, plus relevé, où règnent le raffinement du langage, l'humour, les jeux de mots qui s'opposent aux calembours de Cottard (le serpent à sonates) ; un monde de portraits et plus particulièrement un monde de modèles pour des portraits, échappés des ateliers et des tableaux des grands maîtres.

Odette.

Lorsque Swann est présenté à Odette, il la trouve pas assez... ou trop... d'un "genre de beauté qui lui était indifférent, qui ne lui inspirait aucun désir et lui causait même une sorte de répulsion physique [...] l'opposé du type que nos

sens réclament. Un profil trop accusé, la peau trop fragile, les pommettes trop saillantes, les traits trop tirés. Ses yeux étaient beaux, mais si grands qu'ils fléchissaient sous leur propre masse" (p. 17).

Odette n'est pas de son monde ; elle est vulgaire ; elle n'est pas de ses goûts ni sexuel ni esthétique : elle représente une surface vide, lisse.

Odette va faire sa cour. Swann va se laisser aimer, premier temps de leur liaison. "Autrefois on rêvait de posséder le cœur de la femme dont on était amoureux ; plus tard sentir qu'on possède le cœur d'une femme peut suffire à vous en rendre amoureux" (p. 18). Mais la cour d'Odette se heurte à la déception renouvelée que Swann éprouve devant ce visage si fané. Odette est habillée de telle façon qu' "elle donnait l'air d'être composée de pièces différentes mal emmanchées les unes dans les autres" (p. 19). Elle offre une image non unifiée, de pièces et de morceaux ; même si elle est touchante sous son bouquet de fleurs, elle ne parvient pas à faire céder Swann qui voit avant tout que ces fleurs fixées devant son chapeau et qui complètent le tableau sont des pensées artificielles.

Pour Swann – qui pense à Odette – l'idéal est alors "inaccessible et le bonheur médiocre" et Swann peut se définir alors comme un malade de l'idéal. Les choses pourraient s'arrêter là et les deux courants continueraient de coexister côte à côte sans mêler leurs eaux.

Mais trois événements, nouant trois éléments, vont conjuguer leurs effets et feront d'Odette la femme irremplaçable, idéale : une idole. Et c'est à proprement parler ce singulier *mode de production de l'amour*.

Ce *mode de production* se décompose en trois éléments. Chacun à sa façon joue son rôle dans la transformation de Swann et dans celle d'Odette. Cette position vide, lisse, proche du zéro qu'Odette occupe, Swann va la meubler : et c'est précisément cela le travail de sublimation que de faire quelque chose à partir de rien.

Les trois éléments sont les suivants : 1. La petite phrase de la sonate de Vinteuil (de la voix). 2. Un portrait de Botticelli (du regard). 3. Le soir où elle n'est pas au rendez-vous habituel, il découvre à la fois le manque qu'elle représente et une jouissance inconnue et, quatrième élément – ce dernier lui permet de jouir d'Odette, de faire l'amour avec elle : le catleya, qui lui donne accès à l'objet – un nom.

Tous ces éléments sont rattachés, noués, faufiletés par leur rapport aux fleurs.

1. La petite phrase de la sonate.

Madame Verdurin aime beaucoup la musique, même s'il lui faut en user modérément. Car – le narrateur nous avertit – la musique prolonge ses effets dans le corps et casse Madame Verdurin : "Ah non, non, pas ma sonate !", dit-elle, "[...] je n'ai pas envie à force de pleurs de me fiche un rhume de cerveau avec névralgies faciales [...] merci du cadeau." La musique lui "casse bras et jambes".

Lorsqu'il arrive chez les Verdurin, Swann a déjà entendu et écouté cette sonate. Elle l'a frappé et va être à l'origine de la mutation et de la maladie de Swann. Cette nouvelle rencontre est un bonheur. La sonate s'était inscrite en lui comme en réserve.

La sonate – et dans la sonate une petite phrase – s'accroche au regard. Elle se voit. Elle se fait voir. Par de multiples mutations le narrateur montre que Swann fait entrer cette musique dans le registre du regard.

Swann en fait une "transcription sommaire sur laquelle il avait jeté les yeux [...] il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique, qui est du dessin, de l'architecture" (p. 35). "Il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores [...] il souhaita passionnément la revoir une troisième fois. Et elle reparut en effet."

Swann, on le sait, est là dans ce moment de sa vie, guidé par une sorte d'automatisme blasé "ne se sentant plus d'idées élevées dans l'esprit, il bornait sa vie à la poursuite de satisfactions quotidiennes [...] cela ne changerait plus jusqu'à sa mort".

La rencontre de cette petite phrase brise cette position. Elle a une valeur annonciatrice. Elle lui est promesse de renouveau. "Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières [...] et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu [...] amorçant une sorte de rajeunissement [...] elle lui avait ouvert l'âme [...] promesse de vie [...] possibilité inespérée de commencer sur le tard une vie différente".

Et cette phrase, ce morceau de voix, est prise dans l'espace des fleurs : elle a aussi un parfum. Elle est comme certaines odeurs de roses. Swann écoute cette phrase odorante qui s'éloigne parmi les "ramifications de son parfum". Elle communique à Swann une jouissance secrète. Il se sent "de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie à ces réalités invisibles" (p. 37) auxquelles il avait cessé de croire.

Swann est face à quelque chose d'ineffable, d'innommable, et de difficile à décrire (p. 34). Proust insiste sur cette impossibilité à nommer cette *chose*. Les termes avec lesquels il l'approche sont des termes empruntés à l'élément liquide – liquidité, fondu, les motifs qui émergent à peine discernables – et compare alors la mémoire à un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, bref toutes choses qui m'évoquent une jouissance autre, sans limite (parfum de fleurs). Car si elle s'élabore dans l'écriture, s'imaginarise dans la musique, s'accompagne du regard, une partie de cette jouissance entrevue échappe aux signifiants, au symbolique.

La sonate unit Swann à Odette – car il l'a entendue en présence d'Odette – d'un lien un peu lâche. Il l'aime un peu. Mais la sonate a un autre effet : elle libère, dégage une place vide : "la petite phrase avait rendu libre en lui l'espace qui pour elle [Odette] était nécessaire" (p. 71). Une marge y était réservée à la jouissance. Odette à la fois vide et unique s'encastrent dans

l'espace vide dégagé par la sonate. La sonate éveillait la soif d'un charme inconnu, elle avait "effacé le souci des intérêts matériels [...] et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette" (p. 71).

La sonate a creusé, libéré une place ; elle aura été une condition pour que se réalise ensuite la sublimation. Plus tard elle fonctionnera comme recours ou fermoir de sécurité : "à ce que l'affection d'Odette pouvait avoir d'un peu court et décevant, la petite phrase venait ajouter, amalgamer son essence mystérieuse". L'équivoque du possessif renvoie à la double fonction, opération de la sonate. D'une part, elle unifie Odette en y ajoutant son essence, en faisant apparaître l'essence d'Odette. D'autre part, Odette est complétée – unifiée – par l'essence de la sonate ; la sonate complète l'image d'Odette.

C'est aussi dire qu'Odette et la sonate ont la même essence : la voix. Mais encore la sonate distrait l'esprit critique de Swann "car il se rendait compte que les qualités d'Odette ne justifiaient pas qu'il attachât tant de prix aux moments passés auprès d'elle".

Se forge alors une chaîne à quatre chaînons : voix (musique), regard, parfum, Odette. Car "le plaisir que lui donnait la musique [...] ressemblait en effet [...] au plaisir qu'il aurait eu à expérimenter des parfums". L'un de ces chaînons, vide, inscrit une place réservée pour une jouissance qui ne correspondait à aucun objet extérieur et s'imposait à Swann comme une réalité supérieure aux choses concrètes. Ce charme inconnu, signe d'une autre jouissance, ensorceleur, la sonate l'éveille mais n'apporte aucun contenu pour l'assouvir. Là où auparavant c'était plein, elle efface, inscrit un blanc, une vacance où Swann est libre de placer Odette et son nom.

Mystérieuse est pour Swann cette rénovation marquée par l'amour de la musique. Swann n'est plus le même. Il passe du registre du regard au registre de la voix. Ce changement de registre pulsionnel indique un changement dans le temps du fantasme qui prévaut. L'objet de la pulsion pris dans le fantasme n'est plus le même : Swann dont "les yeux quoique délicats amateurs de peinture, dont l'esprit, quoique fin observateur des mœurs, portaient à jamais la trace indélébile de la sécheresse de sa vie – de se sentir transformé en une créature étrangère à l'humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques [...] une créature chimérique ne percevant le monde que par l'ouïe [...] quelle étrange ivresse il avait à dépouiller son âme la plus intérieure [...] et à la faire passer seule dans le couloir, dans le filtre obscur du son".

Swann découvre une autre jouissance attachée à la voix, qui l'éloigne de sa jouissance habituelle prise dans le regard, une jouissance plus profonde et plus réelle. Il offre l'impression, lorsqu'il écoute, d'absorber un anesthésique qui donne plus d'amplitude à sa respiration. Il est ravi. Un ravissement qui le transforme en créature inhumaine, étrangère, chimérique, guettant des sons, jouissant de la voix, sans pensées ; comme si dans et par cette sonate, il lui était donné de rencontrer son *être d'objet*.

Le regard – dirais-je – a jusqu'à présent eu cette fonction d'écarter la voix. Il a eu cette fonction d'objet séparateur⁶, de tenir Swann à distance de cet autre objet : la voix. Swann (Proust y insiste) est troublé par le mystère de cet avatar, de cette transformation. Il est le jouet de l'effacement d'une chose par une autre, causé par cet effacement.

Résultat de l'opération : une place vide, une nouvelle jouissance, un léger amour pour Odette qui demande à être consolidé ; car le nom d'Odette est à lui seul incapable de faire tenir l'amour. Swann va donc poursuivre son travail de sublimation : ayant installé de façon précaire Odette à cette place, il va s'ingénier à la transformer, à l'idéaliser.

2. C'est ici que nous rencontrons la fille de Jéthro, la Zéphora de Sandro di Mariano dit Botticelli.

Ce second temps est le temps de la sublimation comme idéalisation de l'objet opérant avec la pulsion, ici avec la pulsion scopique. Avant ce moment, encore, *l'idéal est pour Swann inaccessible et le bonheur médiocre*. Cette opposition est cruciale ; elle fait apparaître tout le poids de l'idéal et sa fonction écrasante ; tout bonheur ne peut être que médiocre au regard de l'idéal inaccessible.

Swann va donc fabriquer un idéal plus ou moins accessible : avec du médiocre il fabrique de l'idéal, par cette idéalisation il aura accès à l'objet. Littéralement il transforme Odette, jusqu'ici peu utilisable, en autre chose, par le moyen de la pulsion scopique.

Swann *fait sortir Odette d'un tableau*, d'une fresque de Botticelli, *et il la fait sortir comme modèle du portrait*. Il faudra donc auparavant qu'il l'y fasse pénétrer. Swann complétera Odette imaginairement par la beauté qui lui manque en l'empruntant à des œuvres d'art ; par cela même il la fera entrer dans un registre symbolique, différent, ce qui lui permettra de la désigner d'un ou plusieurs autres noms.

L'amour des femmes et l'art jusqu'ici suivaient des voies parallèles et délimitaient des zones imperméables ; les deux mondes vont maintenant se croiser et se réunir.

Swann a une conception très élevée de l'art. C'est une douce manie et même un peu plus, une position que de voir non seulement le monde au travers de tableaux, mais aussi de regarder ses proches, de les transformer ainsi en personnages de tableaux et d'extraire de cette confrontation des traits à partir des portraits "d'apercevoir les traits d'un personnage comme délivrés, déracinés, détachés de la ressemblance d'un portrait plus ancien avec un original qu'il ne représentait pas" (p. 53-55). Procédé tout à fait particulier, singulier. Un personnage actuel ne ressemble pas à un portrait ancien, mais le portrait porte en

⁶ Cf. J. Lacan, Séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, p. 245.

lui les traits de ce personnage qui en devient – comme si on avait oublié le tableau – l'original. Il y a dans ce renversement (de notre jugement habituel) la trace d'un travail de détachement, de séparation, imaginaire. Swann leur donnera ainsi, à ces personnages – c'est sa pratique – une autre valeur symbolique en gommant les noms et en les re-nommant. Ainsi Rémi, son cocher, gagne-t-il dans l'opération le nom d'un doge, Loridan. Notons au passage le travail d'idéalisation.

Les traits sont produits non pas à partir d'un idéal du moi pour quadriller l'objet mais de la confrontation de deux images.

Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans la peinture les traits individuels des visages que nous connaissons. Il a "besoin de trouver dans une œuvre ancienne ces allusions anticipées et rajeunissantes à des noms propres d'aujourd'hui".

L'amour de la musique a "enrichi même son goût pour la peinture" (p. 54) ; et Swann qui jusqu'ici n'extrait du visage d'Odette que des traits qui ne sont ni de son goût sexuel ni de son esthétique – "ses grands yeux si fatigués et si maussades" – est frappé par une position d'Odette – une position de tout son corps – et sa ressemblance avec une femme d'un tableau (p. 53) : "Le plaisir fut plus profond et devait exercer sur Swann une influence durable qu'il trouva à ce moment-là dans la ressemblance d'Odette avec la Zéphora de ce Sandro di Mariano auquel on donne plus volontiers son surnom populaire de Botticelli depuis que celui-ci évoque au lieu de l'œuvre véritable du peintre l'idée banale et fausse qui s'en est vulgarisée".

Donc Swann est aimé, Odette le lui dit, et à ce moment du roman Swann le croit. Il installe un portrait sur la place vide aménagée par la musique, un portrait où déposer le regard (p. 55) : "il regardait ; un fragment de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps, que dès lors il chercha toujours à y retrouver".

Il n'estima donc plus Odette "selon la plus ou moins bonne qualité de ses joues", car "cette ressemblance lui conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse [...] le plaisir qu'il avait à voir Odette trouvait une justification dans sa propre culture esthétique". La ressemblance obtenue par cette *manipulation* donnait à son amour des bases d'une esthétique certaine. Il la voit non comme aurait pu la voir, mais comme a dû la voir le grand Sandro, et par l'objet retrouve l'identification au personnage de son fantasme dans sa nature d'artiste ; une identification à ces artistes qui ont eux aussi "fait entrer dans leurs œuvres de tels visages". Et lui vient le reproche "d'avoir méconnu le prix d'un être qui eût paru adorable au grand Sandro". Il a maintenant une œuvre d'art, "une pièce de musée" dont le baiser et la possession "lui parurent devoir être surnaturels et délicieux", un "chef-d'œuvre inestimable", "un exemplaire rarissime" dont il peut jouir "tantôt avec l'humilité, la spiritualité et le désintéressement d'un artiste, tantôt avec l'orgueil, l'égoïsme et la sensualité d'un collectionneur".

Il place donc sur une table, non une photographie d'Odette mais une reproduction de la "fille de Jéthro" : un chef-d'œuvre dont il connaît l'original.

Dans cette transformation Odette devient Zéphora, fille de Jéthro. Elle gagne une lignée et aussi un autre nom, un signifiant qui unit l'axe métonymique des fleurs et la signification : "le mot d'œuvre florentine rendit un grand service à Swann. Il lui permit comme un titre, de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves où elle n'avait pas eu accès jusqu'ici et où elle s'imprégna de noblesse".

Presqu'un nom propre, c'est un titre de noblesse qui désigne encore Odette, tout à fait articulé aux fleurs, d'une autre façon que ce bouquet de pensées artificielles qui accrochait auparavant l'œil de Swann. L'opération d'idéalisation est achevée et son amour bien étayé. Elle contente ses goûts d'un art des plus raffinés mais comporte encore une lacune : il oubliait qu'Odette n'était pas plus pour cela "une femme selon son désir, puisque précisément son désir avait toujours été orienté dans un sens opposé à ses goûts esthétiques". Il l'adore mais ne la désire pas ; ce qui la contrarie, elle, mais le satisfait, lui.

Je vais faire une parenthèse et poser quelques questions. Il nous faudrait préciser davantage, en quoi la sublimation qui vise la femme, accrochée à la jouissance perverse, inhibée dans le fantasme, peut se différencier de l'idéalisation de l'objet, telle qu'elle peut s'exprimer dans la névrose obsessionnelle. En quoi "l'idole" (la Dame de la jeune homosexuelle par exemple) est-elle différente de la "femme idéale", de cette femme que le névrosé dit aimer d'autant plus qu'elle est lointaine ? (opposition moi-idéal, I.A.) ?

Freud nous donne quelques éléments pour aborder ce problème⁷ : la sublimation, dit-il, est un processus qui concerne la libido d'objet et consiste en ce que la pulsion se dirige sur un autre but éloigné de la satisfaction sexuelle. L'accent est mis sur la déviation qui éloigne du sexuel. Alors que l'idéalisation est un processus qui concerne l'objet, par lequel celui-ci est agrandi et exalté psychiquement sans que sa nature soit changée. La sublimation concerne la pulsion, l'idéalisation concerne l'objet.

Dans la sublimation, la satisfaction provient de l'activité de la pulsion détournée de son but sexuel : peindre, écrire, élever le partenaire, viser la jouissance de l'Autre, suspendre la satisfaction en prolongeant les préliminaires de l'amour.

Le travail de Swann rend sensible cette sublimation, idéalisation qui construit une femme unique, complète. Swann, dans son idole, a le phallus, mais n'en jouit pas. Cette transformation établie sur la surface déglacée par la voix, avec le regard, n'est visible que pour lui, pas pour d'autres.

La sublimation transfère la libido d'objet dans le narcissisme. C'est par là que tout amour peut comporter une part de sublimation (on se m'aime dans

⁷ Cf. S. Freud, "Pour introduire le narcissisme", *op. cit.*, p. 98.

l'Autre) et mobiliser une partie de la jouissance perverse retenue dans le fantasme.

Dans ce que Freud appelle la surestimation sexuelle, l'idéalisation est un transfert du narcissisme sur l'objet sexuel : le moi s'appauvrit. Dans la sublimation c'est le moi-idéal qui est en cause – la ligne imaginaire a – a'. Le narcissisme est déplacé sur un nouveau moi-idéal en possession de toutes les perfections. S'il n'a pas pu maintenir la perfection narcissique, il cherche à la regagner sous la forme de l'idéal du moi. Le sujet projette devant lui, comme idéal, le substitut, le reste du narcissisme. Il met le moi-idéal en position de I.A pour élaborer le point idéal qui peut soutenir son identification et nouer les identifications entre elles.

Mais alors que le névrosé réalise cette opération par le trait unaire de I.A, le sujet pervers doit se démêler d'une identification plus massive, pour extraire les traits de l'objet et s'en débarrasser. Ce qui peut frapper, ici, c'est la grosseur du trait : il produit des traits pour se séparer de l'objet ; comme s'il tirait le trait de l'idéal du moi à partir du moi-idéal. Dans le chapitre VII des *Essais*⁸, Freud note à propos de l'identification en jeu, concernant l'homosexualité qu' "elle frappe par son ampleur [...] elle transforme le moi dans une partie éminemment importante sur le modèle de l'objet", ce qui donnerait en somme l'enforme de l'identification.

Alors que la sublimation suppose de construire un idéal, de le créer, de mettre un moi-idéal en idéal du moi, dans l'idéalisation cet idéal est déjà là (I.A) soutenu par le trait unaire et s'impose au moi-idéal. La sublimation déssexualise, éloigne du sexuel, pose un autre mécanisme attirant, inaccessible, que la beauté étrange de la femme peut présentifier. Elle concerne la pulsion déviée de son but. C'est avec i(a) que le sujet va opérer ; i(a) car il contient l'objet dans l'image (l'image de l'objet), représentant l'au-delà de l'image. C'est i(a) que le sujet va élever, mettre en place d'Autre. Ainsi pourra-t-il faire entrer (a) dans l'Autre et chatouiller la Chose de l'intérieur. Dans l'identification névrotique, l'objet est surestimé mais non déssexualisé, l'idéalisation est faite à partir de I.A. Dans la névrose, note Freud, l'idéalisation fait obstacle à la sublimation. I.A limite, commande et donne son cadre au moi-idéal. L'idéal du moi cadre le moi-idéal. I.A impose un refoulement, critique l'objet, limite le choix d'objet en qualité et quantité, avec ce résultat d'une incapacité de sublimer pour le névrosé.

Le narrateur poursuit une question : pourquoi et comment en arrive-t-on à aimer un être ? Sa thèse est celle d'une rencontre brutale, d'un besoin anxieux et absurde (p. 63-64). Quant à Swann, tout va bien. Rien ne manque, il a Odette en portrait et sa petite ouvrière. Quoi qu'il se passe dans la journée, il est assuré de la voir le soir. Il maintient la "torture que lui apportait la vaine présence de cette femme qu'il approchait sans oser l'étreindre" (p. 61).

⁸ S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Petite bibliothèque Payot, Paris, p. 171.

Mais un soir où il s'est mis dans les conditions de rater le rendez-vous, il arrive trop tard, Odette est partie. Par une douleur nouvelle, Swann découvre qu'elle lui manque (p. 58) et simultanément il aperçoit l'étrangeté de ses pensées, la nouveauté de la douleur au cœur dont il souffrait. Elle manque à la place qu'il lui avait assignée. Il n'est plus le même. Sa souffrance jusque-là domestiquée, s'amplifie. L'idole placée sur l'aire libérée par la sonate manque et de ce fait l'envahit. "Il n'était plus seul, un être nouveau était là avec lui, adhérent amalgamé à lui, duquel il ne pouvait peut-être pas se débarrasser [...] avec qui il allait être obligé d'user de ménagements comme avec un *maître* ou avec une *maladie*". Ce maître, dominateur, est ce qui va dans la même soirée devenir sa maîtresse. "Cependant, depuis le moment qu'il sentait qu'une nouvelle personne s'était ainsi ajoutée à lui, sa vie lui paraissait plus intéressante".

Swann est agité, court tous les restaurants, cafés et autres lieux où elle pourrait se trouver, se dispute avec Rémi, son cocher, qui représente son esprit critique. Et au moment où il abandonne, nouvelle rencontre, il se heurte à Odette qui lui explique, non sans effroi, son absence par ce qu'on saura à la fin du roman être un mensonge. Swann se laisse pénétrer par une joie qui lui vient de l'intérieur, qui rayonne, qui est projetée sur lui par cette rencontre. Ce soir, il la possédera, car sa vue aussi est éblouie par les orchidées qui fleurissent Odette. Elle en tient un bouquet à la main – des catleyas ; dans les cheveux encore des catleyas attachés par une aigrette ; puis encore à l'échancrure de son corsage décolleté, d'autres catleyas.

Et c'est la fameuse scène du réarrangement des catleyas. Le catleya est une sorte d'orchidée ; il fait chaîne avec tous les noms de fleurs de la *Recherche*, s'enchaîne aussi aux femmes, les femmes fleurs ou des femmes à qui il manquerait quelque chose si elles n'avaient pas ces grappes de fleurs à leur chapeau ou leur corsage ; le catleya s'associe aux parfums dont les influences sont mouvantes, aux limites incertaines, mais d'une façon singulière car il n'a pas d'odeur (p. 66).

Ce terme catleya n'est pas un mot du lexique courant, il s'oppose et s'associe à l'orchidée : *orkhidion*, petit testicule, peut-être un terme trop expressif et pour cela écarté. Odette a aussi perçu la particularité des catleyas : ces fleurs sont ses fleurs préférées, parce qu'ils avaient le grand mérite de ne pas ressembler à des fleurs mais d'être en soie, en satin... et aussi peut-être à cause de cette particularité de n'avoir pas d'odeur.

C'est une façon élégante et détournée de dire qu'Odette en a, qu'elle n'est pas châtrée. Pour la première fois, Swann osera la toucher en commençant par *remettre droit* les catleyas de son corsage, et en lui demandant de suspendre sa voix : "cela ne vous gêne pas que je remette droites les fleurs de votre corsage qui ont été déplacées ? J'ai peur que vous ne les perdiez [...] Oh ! non, surtout, ne parlez pas, vous pouvez bien me répondre par gestes".

Et il est "regardé" de l'air languissant et grave qu'ont les femmes du maître florentin par des yeux "prêts à se détacher ainsi que deux larmes" (p. 66). Enfin Swann passe à l'acte. Et les autres soirées suivent le même cérémonial du réarrangement des catleyas ; une façon de fixer les préliminaires de la possession sexuelle et de faire signe au désir. Puis "quand l'arrangement [ou le simulacre rituel d'arrangement] des catleyas fut depuis longtemps tombé en désuétude, la métaphore *faire catleya* devenue un simple vocable [...] survécut dans leur langage où elle le commémorait". Odette y aura recours, certains soirs, pour relancer le désir de Swann et le séduire. "Et peut-être cette manière particulière de dire « *faire l'amour* » ne signifiait-elle pas exactement la même chose que ses synonymes".

Car le plaisir, espéré ou éprouvé, lui semblait "ainsi que le nom spécial qu'il lui donna en garda la trace, entièrement particulier et nouveau".

Je pense que vous serez d'accord pour reconnaître dans ce signifiant la facticité de fétiche grâce à quoi Swann peut faire l'amour à son idole et avoir accès à sa Zéphora. Et Proust par l'insistance mise sur ce terme, ce nom, nous montre l'enjeu de cette nomination : donner une valeur signifiante à cette chose qui représente la femme. La fleur, la chose prend ainsi une valeur signifiante. De l'imaginaire passe dans le symbolique. C'est ce que désigne la promotion et l'invention de cette métaphore dans la langue : un nouveau mot d'amour.

La possession d'Odette, idole munie d'un fétiche, va inaugurer un nouvel épisode des aventures de Swann. Il tombe en disgrâce et devient un mendiant de l'amour. Le roman suit cette pente, accompagné non par l'irrésistible dégradation des capacités intellectuelles de Swann – elles sont au contraire exacerbées – mais de leur inefficacité, ou plutôt de leur passage dans le registre des moyens de torture.

Swann n'est plus le même. Sa vie sexuelle s'est unifiée avec sa vie d'artiste. On ne reçoit plus de lettres de lui où il demande à connaître une femme.

Odette sait qu'elle l'a hameçonné ; alors elle joue à la bobine, disparaît pour revenir indifférente, pour la plus grande souffrance de Swann, sa plus grande jouissance (p. 220), une jouissance masochiste.

La voix d'Odette, celle-là même qu'il lui avait demandée de suspendre, se fait désormais porteuse d'ordres. Et on peut maintenant l'énoncer, la voix c'est l'objet qu'il a élevé à l'intérieur du Portrait, dans son opération de sublimation, même si peut sembler étrange qu'un portrait, par définition silencieux, porte la voix. Le silence, ne serait-ce pas la voix pure ? la pure voix ?

Le masochiste, disait Lacan, organise "tout le jeu de façon à ne plus avoir la parole". Il fait de la voix de l'Autre ce à quoi il va donner "le garant de répondre comme un chien". C'est autour de cette remise à l'Autre de la voix que l'axe du masochisme fonctionne. Et dans cette remise à l'Autre, il y a d'autant plus de jouissance que l'Autre est moins valorisable, que le partenaire est le plus bas.

Swann va donc continuer à élever Odette, à faire son éducation, à la sortir de cette fange ; elle ne peut pas être que cet être vulgaire qu'il sait. Chacune de ses paroles exprimant un désir lui est un ordre (pp. 242-243). Il pourra critiquer un vœu d'Odette mais il obéira toujours.

Pourtant, écrit Proust, cette Odette d'où lui venait "tout ce mal" ne lui était pas moins chère, "bien au contraire plus précieuse, comme si au fur et à mesure que grandissait la souffrance, grandissait en même temps le prix du calmant, du contrepoison que cette femme possédait". Côté voix, Odette est la douleur, côté regard, le remède apaisant. La douleur qui contourne cette jouissance inconnue réveillée par la sonate.