

La dernière victime du narrateur

Mario Lavagetto
Chambre 43. Un lapsus de Proust
Traduit de l'italien
par Adrien Pasquali

Paris, Belin
coll. « L'Extrême contemporain »
1996, 128 p.

Lorsque j'ai lu pour la première fois *À la recherche du temps perdu* à l'âge de dix-sept et dix-huit ans, comme je n'étais pas particulièrement précoce, c'est là que j'ai appris plusieurs détails de la sexualité (l'éjaculation du héros au cours d'une lutte avec Gilberte est un de mes souvenirs de lecture les plus forts, avec le premier chapitre de *l'Histoire de l'oeil* deux ans plus tard), y compris la nature du désir homosexuel. Pourtant, malgré mon inexpérience d'homme et de lecteur, je me souviens comme si c'était hier de mon sentiment d'incompréhension, d'étonnement, d'incrédulité devant la candeur du héros lui-même, encore plus extrême que la mienne. Je soupçonnais déjà les arrière-pensées de Charlus à son égard alors qu'il n'y voyait encore goutte, lui qui faisait l'objet des avances du baron ; et le texte n'en disait rien, comme s'il n'y avait pas eu lieu de s'interroger sur son ingénuité insensée. Je me demandais où l'auteur voulait en venir (on raisonne simplement quand on est adolescent), et *Sodome et Gomorrhe I*, loin de résoudre ma perplexité, l'accrut encore : après tant d'ignorance, cette longue dissertation attestait soudain un savoir quasiment encyclopédique de l'inversion. L'excès était le même des deux côtés : le héros avait réussi jusqu'alors, contre toute vraisemblance, à rester aveugle aux signes les plus grossiers du désir homosexuel, et maintenant les indices les plus subtils de ce même désir lui sautaient aux yeux. Quelque chose n'allait pas, mais je ne savais pas quoi. Beaucoup de jeunes lecteurs de Proust ont dû se faire cette réflexion. Je ne connaissais rien ni à la vie ni à la littérature, je n'avais pas d'avance sur le héros, j'apprenais en lisant, et pourtant j'allais plus vite que lui : il y avait visiblement un problème, et probablement plus d'un, une incohérence romanesque et une bizarrerie psychologique.

Cependant, durant cette attente ridiculement longue du désabusement du héros (une bonne partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et tout *Le Côté de Guermantes*), ses méprises m'avaient procuré une prime de plaisir en créant un *suspense*, car il faudrait bien, me disais-je, qu'il finisse par se rendre à l'évidence : la tension montait, elle ne manquerait pas de se décharger, et le dénouement devrait être d'autant plus dramatique que l'expectative avait été complaisamment entretenue. Dès cette première lecture, je me rendais bien compte que le texte de la *Recherche* me contraignait à jouer un rôle de voyeur : je talonnais le héros, l'observais, l'épiais, et comme le texte lui-même, c'est-à-dire le héros qui a pris de l'âge et qui est devenu le narrateur (j'ignorais comment puisque je n'avais pas lu *Le Temps retrouvé*), ne disait rien de ses propres aveuglements de jeunesse, comme le silence du narrateur redoublait la cécité du héros, j'étais obligé de me substituer à lui, à ce héros-narrateur d'ordinaire plus loquace sur ses souvenirs, plus distant par rapport à son passé, pour interpréter sa singulière retenue, pour fournir un commentaire qui résolve le problème à la fois littéraire et humain qu'elle posait.

L'envie d'en savoir plus que suscitait ce problème (un défaut, un manque, une lacune du roman), y compris par le plaisir un peu louche dont il agrémentait ma lecture, ressemblait à la curiosité perverse de Swann pour la vraie Odette, ou du héros pour la vraie Albertine : le mutisme du narrateur sur l'aveuglement du héros à l'homosexualité, par une sorte d'enchâssement topologique, force le lecteur dans le roman, comme une énigme dont il lui revient de trouver la solution que le texte ne donne pas. Cela, sans doute ne me le suis-je pas dit à l'époque, mais je ne sais pas mieux expliquer aujourd'hui cette sorte de précipitation dans la *Recherche* qui s'est emparée de moi et qui a de plus en plus hâté ma lecture jusqu'au *Temps retrouvé*, sans y trouver de réponse. Sans doute, si on lit la *Recherche* de plus en plus vite, c'est parce qu'on s'habitue à la longue phrase de Proust, mais plus profondément, plus essentiellement, c'est que le roman nous possède, nous inclut dans la fonction du détective suivant les traces de ses incohérences, réticences et défaillances. Dans la *Recherche*, c'est le lecteur qui est à la recherche de la vérité, car il est manifeste que le narrateur, parfois curieusement circonspect, ne veut pas la connaître toute.

Depuis cette expérience originelle de la *Recherche* qui m'a donné le pressentiment que les carences de ce roman étaient à l'origine de l'*attraction* qu'il exerce sur le lecteur, je suis resté attentif aux ouvrages qui abordent le problème narratif et psychologique du *jeu* entre le héros et le narrateur, au sens d'un défaut d'articulation (les boulons sont mal serrés) que les inconséquences relatives à l'homosexualité rendent particulièrement évident. Or ces ouvrages sont de plus en plus nombreux, surtout en langue anglaise, et le plus souvent pas très bons ; ils cherchent en général à faire parler le non-dit du roman comme si le héros-narrateur était un individu de chair et d'os, et un menteur, un homosexuel honteux décidé à dissimuler ses pratiques : par exemple (exemple que j'ai cité ailleurs), il n'est pas fait mention d'un second lit lorsque le héros partage la chambre de Saint-Loup à Doncières, donc ils couchent dans le même lit¹. Mais tous les dépistages de l'inversion dans la *Recherche* ne sont pas aussi caricaturaux et l'un des mieux fondés figure dans un livre qui a connu un certain succès aux États-Unis comme représentatif de la vogue des *Gay and Lesbian Studies : Epistemology of the Closet* (allusion au placard où se cache l'homosexuel), par Eve Kosofsky Sedgwick, dont un chapitre sur Proust en suit d'autres sur Melville, Wilde et James². L'auteur prend comme il convient son départ des « incohérences autour de l'homosexualité chez Proust » (213). À ses yeux, la contradiction la plus criante a trait aux idées : dans *Sodome et Gomorrhe I*, le narrateur soutient simultanément deux théories inconciliables de l'homosexualité, l'une qui en fait une rareté, une spécialité singulière et minoritaire, et l'autre qui la voit partout, comme si elle était universelle (218). Il faudrait savoir, juge Sedgwick. Mais cette contradiction du narrateur est conforme à l'ambiguïté du héros, qui passe sans transition de l'ignorance à l'idée fixe. Sedgwick insiste également, avec raison, sur la position de voyeur à laquelle est forcé le lecteur par le « spectacle du placard » (notamment le placard de Charlus), et sur la manière dont ce voyeurisme se retourne incessamment en « point de vue du placard », ce qui permet d'incriminer le narrateur (et le lecteur) pour complicité au nom de l'adage, *It takes one to know one*, ou «

¹Voir A. Compagnon, « L'amour, l'amour, toujours l'amour », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 49, 1994.

²Berkeley, University of California Press, 1990.

Il faut en être pour en reconnaître » (222). Or le narrateur ajoute foi à cet adage puisqu'au dénouement de *Sodome et Gomorrhe I*, il suggère que les anges placés aux portes de Sodome auraient dû, pour bien faire, « en être » ; comme ils n'en étaient pas, ils ont laissé échapper les sodomistes honteux dont les descendants peuplent aujourd'hui la terre et « ont besoin d'incriminer la sodomie, ayant hérité le mensonge qui permit à leurs ancêtres de quitter la ville maudite » (III, 33)³. Sedgwick voit là un aveu du narrateur : malheureusement, même si elle s'en défend, elle tombe ainsi dans le travers, contre lequel pourtant elle met en garde, de « la dénonciation désormais authentiquement banale du narrateur de Proust comme un homosexuel dans le placard (*closeted homosexual*) » (223) ; elle confond fonction et existence, elle traite un personnage de roman et, qui plus est, un narrateur, comme un « voisin de palier », selon le bon mot de Lacan repris par Mario Lavagetto dans son livre.

Rien de tel, du moins jusqu'aux toutes dernières pages, dans ce bref et subtil ouvrage récemment publié en traduction française⁴, le plus juste que j'aie lu sur le sujet jusqu'ici. L'énigme que ce spécialiste de Svevo entend résoudre est donc devenue une sorte de pont aux ânes de la critique proustienne (cela dit sans intention maligne car la question est réelle), surtout hors de France : il s'agit de la sexualité du héros de la *Recherche*. Pour aller vite : est-il homosexuel ? Le narrateur couvre-t-il ses traces ? Et l'auteur ? Mais, à la différence de la plupart des enquêtes récentes portant sur ces devinettes, Lavagetto s'attache de très près à ce qui est écrit avant de s'autoriser à interpréter. Armé de la narratologie, subsidiairement de la psychanalyse, il examine avec un soin inégalé le comportement du narrateur vis-à-vis du lecteur du roman ; il montre comment la confiance que le lecteur place initialement dans le narrateur est mise à l'épreuve, et peu à peu compromise. C'est en passant qu'il rencontre la question de la sexualité du héros et croit pouvoir la trancher. Admiratif jusque-là de sa démarche, je me séparerai pourtant de sa conclusion. Comme Lavagetto le reconnaît lui-même non sans ironie à la dernière page, en laissant à Proust le dernier mot : « [...] dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. » Comme la *Recherche* est indiscutablement un beau livre, le critique peut bien se tromper, son interprétation ne sera jamais tout à fait malheureuse, et même si l'essai de Lavagetto mène à une conclusion sans doute infondée, on aura été largement récompensé en route par la rigueur et la finesse de la démonstration.

L'énigme de la sexualité du héros n'est donc pas abordée de front : c'est bien entendu de cette manière qu'on a le plus de chance d'avancer vers sa résolution. L'objet de l'investigation, ce sont les bavures, les failles narratologiques, les infractions du roman aux règles qu'il se donne lui-même. Lavagetto part du problème moins sensible et mieux balisé du rapport entre l'auteur et le héros-narrateur de la *Recherche*, « le personnage qui raconte, qui dit « Je » (et qui n'est pas moi) », comme Proust le décrit en 1913, au moment de la publication de *Du côté de chez Swann* (8). Mais cette distinction, comme on sait, est soumise à des entorses de plus en plus graves au cours des années et du progrès de l'oeuvre. Proust rappelle volontiers que ses personnages n'ont pas de clefs mais il lui arrive de féliciter un lecteur sagace qui a reconnu Charles Haas en Swann. Dans l'oeuvre même, vers la fin, c'est-à-dire -- il faut quand même le signaler à la

³Je cite l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol.

⁴Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust, Turin, Einaudi, 1991.

décharge de Proust -- dans les volumes posthumes qu'il aurait peut-être veillé à purifier de ces anomalies s'il avait pu corriger la dactylographie et les épreuves, Haas est donné expressément comme modèle de Swann « dans le tableau de Tissot représentant le balcon du Cercle de la rue Royale » (III, 705). Surtout, à deux reprises, Albertine prête au narrateur le prénom « Marcel » (III, 583 et 663). Proust semble peu à peu renoncer à la séparation étanche de l'auteur et du narrateur-protagoniste, qu'il lui arrive de décrire en 1920 comme ce « narrateur qui dit « je » et qui n'est pas toujours moi » (15). La formule s'est atténuée depuis 1913 mais Lavagetto n'entend pas réduire la *Recherche* à une autobiographie plus ou moins masquée : ce qui l'intéresse, ce sont les contradictions, les brèches qui défient le lecteur et par où il peut être tenté de se glisser pour lire autre chose que ce que l'auteur et le narrateur disent ouvertement.

Or le lecteur de la *Recherche* est soumis, comme nul ne l'avait souligné aussi nettement, à rude épreuve. Il est en droit d'attendre la « cohérence du texte à ses propres prémisses » et le « respect des pactes initialement et librement stipulés » par l'auteur (22). Proust a toutefois choisi la première personne sans en observer les contraintes. Certes, tout lecteur n'est pas Aristote, il n'a pas toujours un Gérard Genette qui veille comme un ange gardien au-dessus de son épaule pour lui signaler les manquements aux contrats convenus. Le lecteur se laisse sans doute le plus souvent aller à la surface du texte et tolère la plupart des infractions aux règles, qui sont aussi des motifs de plaisir, par exemple quand un narrateur à la première personne sait, Dieu seul sait pourquoi, ce qu'il ne devrait pas savoir. Le lecteur n'est pas toujours un cuistre, mais il est difficilement concevable que le cuistre ne proteste pas parfois en lui quand l'auteur en prend trop à son aise avec la vraisemblance, le provoque et veut lui faire prendre des vessies pour des lanternes : c'est le cas du narrateur proustien.

Passant de *Jean Santeuil* à la *Recherche*, de la troisième à la première personne, le narrateur devrait perdre son privilège d'omniscience ; il n'en est rien. Non seulement dans « Un amour de Swann » il sait tout sans qu'on sache comment, mais à de nombreuses reprises le jeune héros, ou même un autre personnage, semble en savoir autant que lui, sans que Proust se soucie de justifier ces délits d'initiés par quelque stratagème qui les rende plausibles. De fait, ces bavures sont si nombreuses et témoignent d'une telle indifférence de Proust à la perspective restreinte qui devrait être celle de son narrateur, et de son héros encore plus, que Lavagetto en vient à soupçonner une préméditation (30). Si Proust donne autant de coups de canif dans son contrat avec le lecteur, c'est tout simplement -- il suffisait d'y penser -- qu'il ne veut pas qu'on identifie son personnage et son narrateur. Le lecteur est vite condamné à accepter l'inconséquence du pacte que la première personne semblait imposer : s'il continue de lire, c'est qu'il s'est fait une raison, à savoir que *je n'est pas (ou n'est pas toujours) moi*. Non seulement le narrateur n'est pas (toujours) l'auteur, mais le personnage n'est pas (toujours) le narrateur. Proust persiste à attribuer, sans souci de rigueur, à sa première personne les facultés d'un narrateur occasionnellement omniscient, comme si sa conception de l'identité s'était relâchée et n'était plus attachée au nom propre, au *je* et au *moi*.

Il est pourtant un thème qui échappe largement à cette anarchie narrative : « Vous pouvez tout raconter, aurait dit Proust à Gide qui lui apportait *Corydon*, mais à condition de ne jamais dire : *Je* (35). » Gide, qui donnait du prix à la sincérité, avait été outré par cette dérobade, mais Proust ne souhaitait pas -- il devait avoir ses raisons -- aborder l'homosexualité à la première personne. À propos de Sodome, pas de confusion permise

entre les points de vue respectifs : si le narrateur en parle, ce n'est pas -- Grand Dieu ! -- que cela le touche personnellement, mais parce qu'il en a été le témoin. Cela suffit-il pourtant à le mettre à l'abri du soupçon ? Et l'auteur ? Comme le soupçonnent les enfants : « C'est celui qui le dit qui le fait. » Les deux pistes suivies par Lavagetto se croisent donc en ce point : la piste narrative et la piste sexuelle. Se pourrait-il que les accidents de la narration, ses bavures, ses bévues, soient liés à la question homosexuelle, ou à son évitement ? Comment concilier la première personne et le thème homosexuel ? Un vrai défi avec un héros hétérosexuel puisque Sodome est décrit comme un monde secret, mystérieux, interdit au profane. Lavagetto touche de manière remarquable à l'aporie narrative autour de laquelle se construit la *Recherche*. Cette difficulté est fondatrice du roman, puisqu'elle résulte des deux choix définitifs qui ont permis au *Contre Sainte-Beuve* de dépasser l'échec de *Jean Santeuil* et de déboucher sur la *Recherche* : parler à la première personne *et* parler de l'homosexualité⁵. Ces deux décisions inséparables donnent lieu à un paradoxe : représenter l'homosexualité par le truchement d'un narrateur soi-disant hétérosexuel. Comment le lever ? Ou bien en donnant l'omniscience au narrateur, ou bien en faisant de lui le confident d'un homosexuel indiscret. Mais, dans le premier cas, cela jetterait le soupçon sur le narrateur, puisqu'il faut en être pour en connaître. Et dans le second cas, le confident serait invraisemblable, puisqu'il briserait le secret propre à Sodome. Restait une troisième solution, seule acceptable : celle du voyeurisme et de l'espionnage. Nominale, l'honneur était sauf. Ainsi, selon Lavagetto, Proust n'aurait pas eu le choix : ou son narrateur devenait suspect (et lui par contrecoup), ou son informateur restait incroyable. D'où le stratagème qui seul permit de sortir de l'impasse narrative dans laquelle il s'était lui-même acculé : pour faire voir l'homosexualité par un narrateur hétérosexuel, il faut et il suffit que celui-ci épie des homosexuels depuis les coulisses.

Lavagetto n'est bien entendu pas le premier à souligner que lors des grandes scènes homosexuelles de la *Recherche*, le héros est toujours mis en position de voir sans être vu, qu'il surprenne Mlle Vinteuil et son amie à Montjouvain, Charlus et Jupien dans la cour de l'hôtel de Guermantes, ou encore Charlus dans l'hôtel de Jupien. Mais en général l'interprétation commence ici, reportant sur le narrateur la psychologie, ou la psychanalyse, qu'on appliquait jadis à l'auteur. Or Lavagetto refuse -- cette circonspection fait l'originalité de sa démarche -- de traiter le narrateur comme un « voisin de palier » et de porter un diagnostic sur son voyeurisme récurrent, puisque ce voyeurisme constitue selon lui la seule solution technique possible d'un problème narratif authentique : « [...] ce n'est qu'en lui faisant jouer le rôle d'un espion que ses yeux auraient pu, de façon plausible, voir ce qu'autrement ils n'auraient nullement dû voir (72). » Le coup de balai est salutaire. Mais on n'est quand même pas quitte du devoir d'interpréter. Le niveau de l'interprétation s'est toutefois déplacé.

D'abord, le choix du voyeurisme comme tactique narrative ne résorbe pas comme par miracle toutes les bizarreries du récit. Lavagetto insiste sur l'une des bavures les plus criantes qui en résulte, celle que je signalais pour commencer : c'est le long aveuglement du héros -- huit cents pages -- à tous les signes du désir homosexuel entre la rencontre de Charlus sur la digue de Balbec et la scène surprise entre Charlus et Jupien, tout aussi

⁵Combinant l'approche génétique et la narratologie, on peut rappeler ici le rôle de l'affaire Eulenburg dans le nouveau départ du roman proustien, tel qu'il devient manifeste dans les Cahiers 6 et 7 exposant la femme en Gurcy, première incarnation de Charlus (III, 1199-1203).

incroyable que l'extrême perspicacité qu'il acquiert instantanément et qui lui permet de débusquer les homosexuels les mieux dissimulés dès la réception chez la princesse de Guermantes. Le narrateur rationalise cette métamorphose par l'exemple de la femme enceinte : tant qu'on ne sait pas, dit-il, on ne voit pas ; mais dès qu'on sait, on ne voit plus que ça. « C'est la raison qui ouvre les yeux ; une erreur dissipée nous donne un sens de plus (III, 15). » Phénoménologie que Lavagetto rapproche de Charcot et de Freud mais qui reste dure à avaler. À cette date, le héros est un jeune homme reçu dans le monde : difficile de le prendre pour un enfant de choeur. Et puis les scènes de voyeurisme elles-mêmes ne sont pas irréprochables. Leur invraisemblance a souvent été signalée, ou leur inhabituel souci de vraisemblance : ces cinquante centimètres qui séparent la fenêtre du salon de Vinteuil du « monticule buissonneux » où se tient le héros en observation (I, 111), ou ce cheminement compliqué et trop précis qu'il emprunte autour de la cour pour prendre Charlus et Jupien sur le fait (alors que le narrateur ne se soucie pas en général de donner les détails qui rendent le récit plausible), ou surtout les nombreuses aberrations qui entachent l'expédition dans l'hôtel de Jupien. Par exemple, comment Jupien peut-il pénétrer dans la chambre où Charlus se fait battre par un jeune homme sans apercevoir le héros qui se tient « au bout d'un couloir » et regarde dans cette chambre par « un oeil-de-boeuf latéral dont on avait oublié de tirer le rideau » (IV, 394). Le héros se tient là, debout dans le couloir : « Tout à coup la porte s'ouvrit et quelqu'un entra qui heureusement ne me vit pas, c'était Jupien. » La phrase se déroule comme si Jupien aurait pu apercevoir le héros après être entré, non avant, et donc comme si le héros avait été dans la chambre, non dans le couloir, bref, comme si le couloir et l'œil-de-boeuf avaient été inventés après coup, ou encore comme si, de la chambre, Jupien aurait pu le voir dans le couloir regardant par l'œil-de-boeuf. Puis le héros descend dans l'antichambre ; Jupien, qui y entre à son tour, est tout surpris de l'y trouver mais lui propose d'emblée de passer dans une pièce contiguë d'où il pourra épier le baron (IV, 402).

Voici la difficulté : alors que le narrateur est le plus souvent peu soucieux de donner la source de ses informations, de rendre son savoir plausible aux yeux du lecteur comme celui-ci est en droit de l'attendre de la part d'un narrateur à la première personne, dans les trois grandes scènes homosexuelles (auxquelles Lavagetto joint la rencontre de Charlus et du contrôleur d'omnibus, écartée du texte définitif [III, 1389-1395], et auxquelles j'ajouterais volontiers la « danse contre seins » entre Albertine et Andrée [III, 190-193]⁶), non seulement la mise en scène est toujours identique mais le récit devient « presque scolaire » dans son « respect le plus scrupuleux, et parfois même embarrassé, des pactes narratifs » (103). Le choix technique du voyeurisme, seule issue de l'impasse dans laquelle Proust s'était engagé (parler d'homosexualité avec un narrateur soi-disant hétérosexuel), dès lors qu'il se répète trop souvent et que le narrateur l'entoure de justifications compliquées et insolites, pourrait désigner « quelque chose qui aurait d'abord échappé à son contrôle » (104). Si le voyeurisme est la seule solution, sa récurrence et ses défauts donnent quand même à interpréter : Proust lui-même a pu, ou aurait pu, y reconnaître une donnée inconsciente. Il ne s'agit donc plus de porter un diagnostic sur le héros-narrateur, être de papier, fonction sans existence, mais bien sur l'auteur, un « voisin de palier » comme un autre. La démonstration est jusqu'ici

⁶Voir A. Compagnon, « La 'danse contre seins' », Marcel Proust. Écrire sans fin, Paris, CNRS Éditions, 1996.

impeccable : le détour par la narratologie a permis d'écarter la problématique qui s'impose de plus en plus et qui met au centre le désir homosexuel inavoué du héros-narrateur, comme si celui-ci avait une existence et un inconscient hors du texte, pour revenir à une question plus abordable, mais aussi plus traditionnelle, celle de la sexualité de l'auteur et de ses effets dans le récit⁷.

En tout cas, cette démarche permet à Lavagetto de parler du voyeurisme dans la *Recherche* sans que la référence à la psychanalyse soit illégitime : du point de vue de l'auteur, la solution technique peut coïncider avec un symptôme ; il existe d'autres témoignages auxquels confronter le texte ; la biographie, représentée notamment par la correspondance, n'est pas indifférente. Or, jouir de sa propre absence, avec son inverse, avoir conscience d'être vu sans voir, ce fantasme récurrent dans la *Recherche* figurait déjà dans « La confession d'une jeune fille » des *Plaisirs et les Jours*, seul récit d'un héros-narrateur (en l'occurrence une jeune fille) composé par Proust avant la *Recherche*. Avec Freud, Lavagetto décrit le rapport entre le plaisir de regarder et celui de se montrer comme la transformation d'une pulsion en son contraire (du type sado-masochisme). Ainsi, le rituel voyeuriste reproduit dans la *Recherche* serait inséparable d'un désir exhibitionniste plus ou moins inconscient. Charlus, comme le texte l'établit, se tient toujours dangereusement au bord du voyeurisme et de l'exhibitionnisme, ou de la dénégation et de l'aveu ; Proust, comme la correspondance le montre, aussi. Mais que pouvons-nous dire du narrateur ? À propos du passage où Jupien, après avoir reconnu le héros dans l'antichambre de l'hôtel, le fait passer dans la pièce voisine en lui indiquant comment épier Charlus, Lavagetto pose deux questions capitales : comment ne vient-il pas à l'esprit du narrateur qu'il pourrait être enrôlé dans un scénario propre à satisfaire l'exhibitionnisme de Charlus ? Et comment ne songe-t-il pas que le renseignement donné par Jupien le compromet, car « Jupien devait savoir qu'il lui ferait plaisir en le lui offrant » (113). Tout cela peut suggérer une complicité et diminue la crédibilité du narrateur. Mais comme rien n'est dit, que rien n'est écrit, le lecteur n'a pas le droit de trancher.

Ici, pour parachever la démonstration, Lavagetto produit une dernière bavure du récit, un acte manqué du narrateur qui l'incriminerait enfin définitivement. Le narrateur de la *Recherche* prend donc un soin extrême, maniaque, pour séparer le héros, c'est-à-dire lui-même autrefois, de la scène homosexuelle qu'il surprend de façon récurrente ; il justifie sa curiosité pour l'inversion comme d'autres s'intéressent aux cathédrales ou au sanscrit ; il plaint le poète qui doit parler de Sodome, tout en concédant pourtant, comme s'il défiait le lecteur : « Mais avant cela, cet objet, quelle obscure inclination, quel fascinateur effroi le lui avait fait choisir ? » (III, 711). Le lecteur peut ne pas y croire, se dire que le héros doit être de connivence avec les sodomistes ; il n'a pourtant aucun recours contre le narrateur, parce qu'il ne dispose pas d'autres témoignages à lui opposer que sa propre parole. Du coup, pour faire céder le narrateur, le lecteur peut être tenté de le traiter comme un « voisin de palier », c'est-à-dire de sortir du livre, mais c'est alors lui-même qui se met en défaut au regard de la convention narrative, laquelle ne permet pas de démentir le narrateur :

⁷Lavagetto signale très tôt qu'« il était clair aux yeux de Proust que cette hétérosexualité du protagoniste ne suffirait pas à garantir au narrateur l'immunité désirée » (39) : mais c'est bien plus sérieusement l'immunité de l'auteur qui est en danger.

le narrateur, tout narrateur, peut être mis en doute mais non démenti de manière catégorique : nous pouvons ne pas le croire ; pour autant nous ne pouvons le contredire s'il ne nous en fournit pas lui-même les moyens (116).

Voilà magistralement résumé le dilemme auquel se trouve condamné le lecteur de la *Recherche*, dont les doutes sur le narrateur-protagoniste ne sont pas résolubles. D'où son irritation contre un narrateur-protagoniste dont il soupçonne la mauvaise foi, dont les explications et justifications sont « maladroitement et maniaques », mais qui ne se met jamais en défaut, ne se coupe pas. Rien de comparable chez lui au fameux lapsus d'Albertine : « [...] j'aime bien mieux que vous me laissiez une fois libre pour que j'aie me faire casser... » (III, 840).

Lavagetto décrit mieux que personne la condition cruelle du lecteur de la *Recherche*, de plus en plus provoqué à formuler des objections qui, selon un mot de E.M. Forster, « sentent un peu trop le tribunal », du genre : comment Jupien a-t-il bien pu entrer dans la chambre 14 *bis* où Charlus se faisait fouetter sans apercevoir le héros observant la scène à travers l'oeil-de-boeuf du couloir ? Mais ces objections ne mènent nulle part -- le couloir faisait peut-être un coude, la chambre 14 *bis* avait peut-être deux portes --, elles ne parviennent qu'à augmenter l'énerverment du lecteur, puisqu'il ne dispose sur le narrateur que des informations que celui-ci veut bien lui communiquer. C'est ainsi que le narrateur pousse le lecteur à la faute, c'est-à-dire à rompre lui-même le contrat narratif, et c'est, je crois, ce qui arrive aussi à Lavagetto.

Pour avoir raison du narrateur, il sort en effet sa botte secrète : un acte manqué permettant de le prendre pour une fois, une unique fois, en flagrant délit. Le héros s'est fait servir un cassis dans la chambre 43 de l'hôtel de Jupien ; puis, guidé par un bruit de plaintes, il est monté au dernier étage et a observé Charlus qu'un jeune homme fouettait, ce Maurice qu'il avait vu plus tôt monter à la chambre 14 *bis*. Or quelques pages plus bas, revenant chez lui, le héros médite sur les fantasmes de Charlus :

M. de Charlus tenait tellement à ce que ce rêve lui donnât l'illusion de la réalité, que Jupien dut vendre le lit de bois qui était dans la chambre 43 et le remplacer par un lit de fer qui allait mieux avec les chaînes (IV, 419).

Lapsus épouvantable ! Les chambres 14 *bis* (celle où Charlus est battu) et 43 (celle où le héros boit innocemment un cassis) se confondent, se chevauchent ; la 43 se substitue à la 14 *bis*, et le héros se trouve brutalement projeté au beau milieu de la scène homosexuelle et sado-masochiste. « Le lapsus ne laisse subsister que des ruines », s'écrit Lavagetto avec une jubilation bien compréhensible. Tous les retranchements voyeuristes, permettant de parler d'homosexualité malgré un narrateur à la première personne soi-disant hétérosexuel, s'effondrent d'un coup. Lavagetto dramatise ce lapsus, comme si le système de défense soigneusement élaboré par le narrateur s'anéantissait avec lui. Il fait de cette inadvertance une preuve sans appel, mettant à bas le « statut de la narration à la première personne » et déplaçant l'homosexualité du côté du narrateur : « Il y a quelque chose de sauvage, de réfractaire, d'indéformable et d'irréfutable dans l'erreur de Proust (120). »

Emporté par le désir bien naturel d'incriminer le narrateur, il est curieux que Lavagetto ne voie pas que ce lapsus n'établit rien, comme si un coup de théâtre pouvait enfin résoudre l'énigme de la sexualité dans la *Recherche*. À quelques pages de distance, certes, le texte place le héros dans la chambre 43 et Charlus dans la 14 *bis*, puis le narrateur indique -- comme si souvent, sans donner son informateur -- que Charlus a fait

remplacer le lit de bois de la chambre 43 par un lit de fer. Mais le réquisitoire de Lavagetto appelle de nombreuses réserves et, puisqu'il y a tribunal, jouons un moment l'avocat de la défense. D'abord -- désolé de rappeler une telle platitude --, rien n'interdit que, si Charlus s'est fait battre dans la chambre 14 *bis* ce soir-là, la scène ait parfois lieu dans la 43. Au reste, s'il doit y avoir contradiction, ce qui me déconcerte, c'est plutôt que la chambre 14 *bis* soit située à un étage plus élevé que la chambre 43. Mais admettons qu'il n'y ait qu'une seule « chambre de tortures » dans l'hôtel de Jupien (c'est Lavagetto, pas Proust, qui l'appelle « la chambre des tortures » [116, je souligne], comme s'il était entendu qu'il n'y en avait qu'une), admettons qu'il s'agisse bien d'un lapsus. Reste pourtant à décider si c'est un lapsus du narrateur ou si c'est un lapsus de l'auteur ? Lavagetto hésite. Dans le texte, il parle d'un « acte manqué » du narrateur (113, 115), et c'est en effet comme tel que l'argument serait confondant, mais aussi, on l'a vu, d'une « erreur de Proust » (120), ce qui n'est pas exactement la même chose, et il a donné comme sous-titre à son livre : *Un lapsus de Marcel Proust*. Malheureusement, s'il s'agit d'un lapsus de Proust, il y a peut-être quelque chose à en dire au sujet de Proust, mais, comme d'habitude, aucun diagnostic à en inférer sur le narrateur.

Voici un autre exemple comparable, et des plus anodins. Dans *Sodome et Gomorrhe II*, pour aller de Balbec à La Raspelière : « La princesse [...] me prit, ainsi que Brichtot, avec elle dans une des voitures. Dans l'autre montèrent le docteur, Saniette et Ski (III, 287). » Toutefois, deux pages plus bas, Cottard intervient dans la conversation entre la princesse et Brichtot sur Mme Verdurin. Dans l'édition de la Pléiade, j'avais hésité à signaler cette étourderie dans une note, parce que ce genre de remarque « sent un peu trop le tribunal », mais le lecteur a le droit de savoir et je m'étais résolu à indiquer -- désolé encore pour la platitude -- : « Cottard devrait être dans l'autre voiture (III, 289, n. 1). » La situation est la même que dans le cas de la chambre 43. Proust met Cottard dans une voiture et, après deux pages, dans l'autre voiture : c'est une erreur, une incohérence, une inattention, un lapsus en effet, mais un lapsus de l'auteur, pas du narrateur, instance à qui le lecteur est contraint d'accorder qu'il n'a pas pu (vouloir) dire à deux pages d'intervalle que Cottard était dans une voiture *et* dans l'autre. L'une des maximes de la lecture l'exige, comme il y a des maximes de la conversation. Faudrait-il traiter autrement la chambre 43 sous prétexte que c'est un haut lieu homosexuel ? Si le lecteur s'aperçoit de la bourde (rien n'est moins sûr), il corrige de lui-même, sans s'arrêter, comme le traducteur italien à qui Lavagetto reproche d'avoir subrepticement remis 14 *bis* à la place de 43 là où le texte se trompait. Il est amusant de voir Lavagetto recourir ici à un argument philologique des plus rigides. Il est allé voir le manuscrit : « L'erreur est bien de Proust », décrète-t-il (118, n. 1). Eh oui ! elle est de Proust. Mais si elle est de Proust, elle ne prouve rien au sujet du narrateur ; et il est acceptable à la rigueur, mais pas nécessaire ni souhaitable, pour un éditeur ou un traducteur de la corriger (il vaudrait en tout cas mieux le signaler).

Lapsus de Proust, ce 43 au lieu de 14 *bis* demanderait, pour être interprété, d'être lui-même inséré dans une toute autre série que celle des scènes homosexuelles de la *Recherche* : par exemple la prédilection de Proust pour certains chiffres, comme 14, 40 et 43. C'est un 14 septembre, date exceptionnellement signalée dans le texte, qu'a lieu la « Désolation au lever du soleil » à la fin de *Sodome et Gomorrhe II* (III, 890-891) ; Cottard habite précisément au 43 de la rue du Bac (III, 349), tandis que l'oncle Adolphe demeurait au 40 *bis* du boulevard Malesherbes, et c'est donc « au 40 *bis* », comme on

disait en famille, qu'a eu lieu la scène de la dame en rose (III, 444). Or, de cette série-là, faute d'avoir rassemblé d'autres témoignages, Lavagetto n'a rien à dire. La correspondance de Proust permettrait sûrement de trouver des occurrences complémentaires de ces chiffres fétiches, de prolonger la série (l'adverbe *bis* a l'air d'amplifier la jouissance), mais il n'y a pas non plus de raison de penser que celle-ci aiderait à dénouer la sexualité du héros-narrateur de la *Recherche*.

En fait, la substitution de 43 à 14 *bis* serait intéressante si et seulement si on pouvait être sûr justement qu'il ne s'agit pas d'un lapsus de Proust, mais bien d'un indice jeté intentionnellement par l'auteur au lecteur afin de constituer un lapsus du narrateur. Alors l'interprétation serait légitime ; alors le narrateur pourrait être démasqué. Ce lapsus ne serait décisif que s'il pouvait être attribué sans ambiguïté au narrateur, mais dans le texte tel qu'il est, et pour être cohérent avec la démarche narratologique rigoureuse adoptée par Lavagetto jusque-là, ce lapsus ne prouve rien. Lavagetto a eu raison de parler d'*Un lapsus de Proust* mais tort de penser que la sexualité du narrateur en dépendait. Le héros de la *Recherche* fait parfois des lapsus, comme lorsqu'il prend la signature de Gilberte pour celle d'Albertine, et le narrateur les analyse (IV, 220 et 235). Il y aurait un lapsus du narrateur si un autre narrateur superposé, en l'occurrence inexistant, le relevait. Jusqu'à preuve du contraire, un narrateur de fiction ne fait pas de lapsus à moins que le texte ne l'indique ; il n'a pas d'inconscient, pas d'autres désirs que ceux que le texte lui impute expressément : c'est d'ailleurs la thèse que Lavagetto a soutenue jusque-là⁸. Mon seul désaccord avec lui porte donc sur le fait qu'il y renonce lui-même au dernier moment : l'exception qu'il croit y trouver confirme en vérité sa démonstration jusqu'alors irréprochable. À force de vouloir prendre le narrateur en défaut, c'est une fois de plus le lecteur qui se met en tort, et qui fait à son tour des lapsus : ainsi Lavagetto, citant Proust, lui fait dire que la chambre 43 était « au bout *du* couloir » (96), ce qui rend encore plus improbable que Jupien n'ait pas vu le héros en entrant, là où on lit dans le texte « au bout *d'un* couloir » (IV, 394), ce qui n'interdit pas d'imaginer un autre couloir et une deuxième porte à la chambre 43, ni que ce soit en effet de l'intérieur de la pièce, comme le tour de phrase le suggère, que Jupien aurait pu surprendre le héros, non pas dans la chambre, mais regardant par l'oeil-de-boeuf⁹. Victoire à la Pyrrhus, celle que le détective arrache au prix d'un faux témoignage : il aura fallu ce lapsus de Lavagetto, transformant un article indéfini en article défini, comme il faisait, on l'a vu, de la chambre 43 « *la* chambre des tortures » (116) en dépit du texte, pour incriminer définitivement le narrateur. Comme le disait Montaigne dans l'« Apologie de Raimond Sebond » : « C'est grande témérité de vous perdre vous-même pour perdre un autre. » Le narrateur est plus fort, il nous nargue, nous mène peut-être en bateau, mais il n'y a pas moyen de savoir ce qu'il nous cache parce qu'il ne nous cache rien. Nous savons ce que le texte dit de lui. Et ce que le texte ne dit pas, il n'y a pas d'acte manqué imputable en toute certitude au narrateur qui permette de le pénétrer. Le lecteur de la *Recherche* est condamné à une perplexité interminable. En sortir, trancher, c'est faire violence au texte, dénoncer le

⁸Épousant cette thèse, je ne demande qu'à être contredit, mais je ne vois pas pour le moment ce que serait un lapsus de narrateur fictif, c'est-à-dire du narrateur primaire d'une fiction, pas d'un narrateur secondaire, et, si ce narrateur est aussi un personnage, un lapsus de ce narrateur comme narrateur, dans le présent de la narration, pas comme personnage, dans l'histoire narrée ; je ne vois pas comment distinguer un tel lapsus d'un lapsus de l'auteur, comme le contrat de lecture semble vouloir que le lecteur l'interprète.

⁹La coquille figurait dans la citation en français de l'édition originale italienne (p. 97).

contrat de lecture qu'on avait peu à peu accepté, un contrat léonin puisque tous les coups, ou à peu près, sont permis au narrateur. S'y résigner, c'est reconnaître que la force d'un texte est à la mesure de l'inachèvement de son sens ; c'est aussi consentir à son plaisir.