

Revue française de
psychanalyse : organe officiel
de la Société psychanalytique
de Paris

Fais comme si je ne le savais pas

Michel SCHNEIDER

Voici une scène, une scène de ménage, à proprement parler. Une mère – qui n'est pas, mais aurait pu être Mme Proust – vient chez son fils, un grand garçon de près de trente ans, pour ranger et nettoyer son appartement en son absence. Elle trouve dans le panier à linge une culotte de femme. A son retour, elle l'interpelle : « Ne me dis pas que tu portes des choses comme ça. » Pour cette mère, trois certitudes :

- 1 / son fils ne saurait coucher avec une femme ;
- 2 / il pourrait porter lui-même des dessous féminins, s'il lui chante de se travestir ;
- 3 / à condition de ne pas le lui faire savoir.

Car, ici, l'interdit ne porte pas sur le désir de s'habiller en femme, mais sur le fait de le dire. Je veux bien que tu sois homosexuel ou transvestiste, mais je ne veux pas le savoir. Alors, je t'en prie, fais comme si je ne le savais pas.

Proust eut lui aussi une mère assez intrusive dans sa vie corporelle pour s'enquérir non de culottes mais de caleçons¹, et demander par exemple à son grand garçon de lui décrire ses selles : « Surveiller les entrailles de Monsieur », lui écrit-elle², alors qu'il a vingt-neuf ans. Elle s'ennuie de ses diarrhées et voudrait bien encore le mettre au régime lacté. Mais surveilla-t-elle ses amours, et son écriture ? Et lorsque ce fils devint ensuite un écrivain, que resta-t-il de ce lien ? N'était-ce pas alors au fils, en retour, de dire à la mère : « Ne me dis pas

1. Marcel Proust, *Correspondance avec sa mère*, Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1992, p. 231.

2. Marcel Proust, *Correspondance*, 21 vol., éd. de Philippe Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, t. II, p. 406.

que tu sais qui je suis ? » Ou bien : « Ce que j'écris, ce roman, fais comme si tu ne le savais pas. » Voici maintenant deux scènes que se firent Marcel Proust et sa mère. Des scènes d'amour, cette fois, à première vue en tout cas, avec la littérature comme prétexte pour se dire des mots doux. La première fut écrite vers 1908, trois ans après la mort de la mère, par le fils qui lui donne pour titre *Conversation avec Maman*. De cette conversation, dont il se demande : « Faut-il en faire un roman ? »¹, un immense roman finira en effet par découler. Elle commence en plein jour. La mère couche son enfant : « On te fera durer ta nuit aussi tard que tu voudras. »² Elle se poursuit par la confession que le fils achève l'écriture d'un article. Maman regarde avec admiration et crainte « son loup », le « petit Marcel », aimé des garçons presque autant que d'elle, et qui devra devenir écrivain pour faire entendre le nom de Proust. Mêlant déjà les temps et les lieux, la scène continue dans une pièce qui est à la fois son cabinet de toilette de l'appartement parisien et une chambre d'hôtel à Venise. Tandis que la mère à sa coiffeuse se fait brosser la chevelure, « assise dans un grand peignoir blanc, ses beaux cheveux noirs répandus sur ses épaules »³, son petit lui expose son idée d'un papier sur la « méthode de Sainte-Beuve ». Leur assaut de complices amoureux s'achève sur cet échange :

« Tu sais en quoi elle consiste, cette méthode ?
— Fais comme si je ne le savais pas », répond la mère.

Cette petite phrase presque insignifiante, « Fais comme si je ne le sais pas », va devenir une sorte de pacte secret, de musique intime, d'hymne national de leur amour, comme il l'écrit de la petite phrase de Vinteuil entre Odette de Crécy et Charles Swann. Dans une autre scène du *Contre Sainte-Beuve*, le fils surprend sa mère près de se coucher.

« Que vois-je, mon Loup à cette heure-ci ?
Il faut que mon Maître ait pris le soir pour le matin.
Non, mais mon Loup n'aura pas voulu se coucher sans avoir parlé de son article avec sa Maman. »

L'écrivain et la mère « jouent à la littérature », comme on joue aux bandits, à cache-cache ou à la poupée. « On dirait que tu serais écrivain et on dirait que je ne le saurais pas. » Car c'est la mère qui joue et met en scène son fils. Mais, puisque c'est le fils qui écrit cette scène, c'est le fils qui met en scène sa mère le mettant lui-même en scène comme écrivain. Se disent là tout ensemble l'origine d'un scénario pervers et la naissance de l'homosexualité de

1. Marcel Proust, *Le carnet de 1908*, établi et présenté par Philippe Kolb, Paris, Gallimard, 1976, p. 60-61.

2. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. faite par Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1954. Republication Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 145.

3. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 118-149.

Marcel, mais aussi le devenir romancier de Proust. Du double secret sur la sexualité et sur l'écriture du roman, Jeanne Proust fut sans doute la destinataire et la complice. Deux pactes inconscients se nouèrent entre Marcel et sa mère. L'un porte sur l'homosexualité et l'accord sur la non-reconnaissance de la différence des sexes, l'autre sur la mort et la non-reconnaissance de l'irréversibilité du temps. Si le premier est au centre de l'agir pervers, le second permet la création artistique. Le génie et les vices, pour parler comme le narrateur, ou la créativité artistique et la sexualité perverse, pour dire les choses en psychanalyste, entretiennent d'étroits rapports qu'éclairent les deux couples inversés de Vinteuil père et fille et de Proust mère et fils. Il y a, dit Proust, au-delà d'un contraste apparent, « cette union profonde entre le génie (le talent aussi, et même la vertu) et la gaine de vices où il est si fréquemment contenu, conservé »¹.

Mais, faut-il, pour caractériser ces rapports secrets, parler de dénégation ou de désaveu ?

La négation et la dénégation traduisent avec des nuances le mot qu'emploie Freud de *Verneinung*. Mais ce mécanisme, surtout à l'œuvre dans les névroses, est en quelque sorte bordé par deux autres de portée très différente, quoique contenant comme lui la racine *Ver* (« non ») : la *Verwerfung* (forclusion), au cœur des psychoses, et la *Verleugnung*, propre aux perversions. Ce dernier concept est traduit d'ordinaire par deux mots qu'il faut distinguer à leur tour : déni et désaveu. Le premier ayant l'inconvénient de contenir également la racine latine *negare*, il serait préférable d'utiliser « démenti ». Plusieurs traits spécifient ces notions. D'abord, la négation et la dénégation se réfèrent à l'imaginaire, le démenti et le désaveu concernent le symbolique². Surtout, les premières sont liées au refoulement et au retour du refoulé, et permettent de prendre connaissance intellectuellement d'un contenu refoulé, tout en maintenant inconscient l'affect qui lui est lié. En revanche, les seconds ne sont pas des moyens de tourner le refoulement, mais de mettre en place, là où le refoulement a précisément été empêché, d'autres mécanismes de méconnaissance, croyance pour le démenti, clivage pour le désaveu. Dernière distinction, le désaveu est précédé d'un aveu, comme le démenti d'une reconnaissance. Ces deux notions impliquent le temps et prennent deux formes d'annulation plus ou moins radicale : il y a eu, mais je ne veux plus qu'il y ait, ni même qu'il y ait eu. La forclusion, au contraire, clôt le temps, qui ne peut pas faire coupure.

1. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, t. III, 768.

2. Guy Rosolato écrit : « Le désaveu est à la dénégation comme le processus primaire est au processus secondaire » (*Le fétichisme*, in *Le désir et la perversion*, collectif, Paris, Éd. du Seuil, 1967, p. 15).

Pourtant, les deux termes de désaveu et de démenti, s'ils appartiennent au même ensemble, s'opposent en fait par plus que des nuances. Le démenti n'est pas un simple refus, il consiste à refuser une chose due à laquelle on s'est engagé. Le désaveu est plus juridique encore : en droit féodal, c'était le refus du vassal de prêter foi et hommage à son seigneur. Au sens moderne, plus général, c'est le refus de reconnaître comme sienne une chose dite ou faite, et surtout une chose faisant l'objet d'une loi ou d'un pacte : ce n'est pas de moi, ce n'est pas à moi, ce n'est pas moi. Le démenti est opposé à la réalité (ainsi l'hallucination est un déni du caractère non réel d'une perception), tandis que le désaveu ne porte pas sur la réalité (le fétichiste sait bien que son fétiche n'est pas le sexe manquant à la mère, et que celle-ci n'est pas castrée, mais dotée d'un autre sexe, féminin). Mais ce qu'il sait, il fait comme s'il ne voulait pas le savoir.

Les rapports de Proust et de sa mère mobilisent la dénégation, le désaveu et le démenti. Relève de la négation la place très effacée faite à la mère dans la *Recherche*. « Vous demandez qui peut être cette personne dans le rêve. Ma mère, ce n'est pas elle. » Nous rectifions : « Donc c'est sa mère », écrit Freud dans un court texte de 1925¹. Il en va de même dans le roman. Tout se passe comme si Proust disait : cette maman que j'aime tant et qui meurt en me laissant si seul, ce n'est pas ma mère, c'est sa propre mère, ma grand-mère. Cette figure sainte que je profane par ma sexualité, ce n'est pas maman non plus. Pourquoi, lorsque Freud cherche un exemple de dénégation, choisit-il précisément la phrase souvent entendue de ses patients : « Ce n'est pas ma mère ? » Pourquoi s'autorise-t-il à systématiquement en inverser le signe ? Parce que le savoir et le non-savoir viennent toujours d'elle, maman ? Parce que, lorsqu'on ment, c'est toujours à elle, pour qu'elle ne sache pas ce que l'on désire, ce qu'on est, ce qu'on fait ? Parce que, lorsqu'on trompe quelqu'un, c'est encore et toujours elle, l'unique, qui suscite le besoin de diversité chez l'infidèle ? « Je te trompe, mais fais comme si tu ne le savais pas », cette demande implicite que l'infidèle fait à sa compagne ou son compagnon pourrait en fait s'adresser inconsciemment à la mère. Ainsi, l'infidélité, plus fréquente chez les hommes que chez les femmes, s'expliquerait par cette nécessité de tromper la mère pour désirer.

Mais, alors que la dénégation est prononcée à propos de la mère, tout désaveu est en fait un désaveu de paternité. Sa formule même est : « Je ne m'autorise que de moi-même », par laquelle, en amont, la notion d'auteur est niée, et, en aval, celle d'œuvre. La formule de la dette symbolique est autre : de mon œuvre je suis l'auteur, mais je ne suis pas l'auteur de moi-même. Le nom du père, la dette, ne sont pas rejetés, comme dans la forclusion des psy-

1. S. Freud, *La négation*, in *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1985, p. 135.

choses. Ils existent, mais ce n'est pas en ce nom, ou dans un rapport de dette à ce nom, que prend sens ce que dit ou fait le sujet.

Pour fabriquer une perversion, il faut un contrat par lequel chacun des deux (mère et fils en général, dès la petite enfance) procède à un désaveu. Celui du fils porte sur la castration maternelle (le sexe masculin, je fais comme si je ne savais pas qu'elle ne l'avait pas). Celui de la mère sur la sexualité du fils (je fais comme si je ne savais pas qu'il avait un désir). Évidemment, entre Proust et sa mère, sexe et sexualité ne sont pas directement l'objet de ce pacte de non-savoir réciproque. C'est dans le domaine littéraire que la sublimation déplace ces deux désaveux. La mère fait comme si elle ne savait pas que le fils écrivait (désirait). Le fils fait comme s'il ne savait pas que sa mère avait elle aussi un savoir du récit. On a peu remarqué le fait que pendant les trois ans qui suivirent la mort de sa mère, Proust n'écrivit presque pas.

« Fais comme si je ne savais pas » se forme à la charnière de la névrose et de la perversion. Il est à la fois interne au sujet, dans ce que Freud désigne comme « clivage du moi », et met souvent en couple deux sujets, un pervers et un névrosé. Le « je ne sais pas » provient de la névrose, c'est le fantasme par lequel la jouissance n'est possible qu'à demeurer inconsciente. Mais, sur le versant de la perversion, le « fais comme si » demande à l'autre d'assurer, par son savoir, le non-savoir où le sujet entend demeurer pour jouir. Du coup, le « je ne sais pas » est en quelque sorte authentifié, et avec lui le désir, qui est exactement cela, ce que je ne sais pas. Il existe en effet dans la névrose, à côté du refoulement, une première forme de ce jeu de cache-cache entre désir et savoir, de ce mécanisme d'une réalité connue mais non acceptée : « Ceci existe, mais j'ai de fortes raisons de ne pas en tenir compte. Je sais, mais je ne veux pas ou ne peux pas savoir. »

En revanche, « Fais comme si je ne le savais pas » constituerait la forme du désaveu, plus élaborée, contractuelle, propre à la perversion. Il y a un contrat de non-savoir complice. L'un concède : « Fais comme si je ne le savais pas » ; l'autre demande : « Tu sais bien, mais quand même. » L'exemple type est celui de la mère découvrant son fils face au miroir, revêtu de ses propres sous-vêtements et tournant les talons sans mot dire, laissant l'enfant transvestiste confronté à ce regard qui fait semblant de ne rien voir, à cette mère qui connaît son fantasme, mais fait comme si elle ne remarquait rien. Scène symétrique de celle de « La confession d'une jeune fille », texte de jeunesse de Proust, repris en 1896 dans *Les plaisirs et les jours*, où la mère voit son enfant se livrer à l'acte sexuel, mais où l'enfant feint de croire qu'elle n'a rien vu. La perversion, interrogation sur le regard de l'autre, à qui on montre pour qu'il ne voie pas, utilise ici l'aspect visuel du désaveu. Désaveu du regard de la mère et du regard sur la mère. Je fais comme si je ne savais pas que ma mère,

de par la différence des sexes, n'avait pas de pénis, et elle fait comme si elle ne savait pas que je faisais comme si je ne le savais pas. Désaveu d'un désaveu. Le désaveu par la mère de l'homosexualité du fils n'est que sa réponse au désaveu par le fils de la sexualité de la mère.

On dit trop souvent que les mères d'homosexuels sont « castratrices ». Erreur. Elles tiennent à ce que leur fils ait un pénis, mais aussi à ce qu'ils ne s'en servent pas selon la loi du manque, la loi du père, qu'ils en réservent l'usage à la conjonction avec le même, l'autre garçon, qu'ils se refusent à en faire l'épreuve avec l'autre sexe, celui qui en est dépourvu. Pour qu'un désaveu (de la loi et du père) existe, et non un simple déni (de l'absence de pénis chez la mère), il faut que trois regards se croisent selon une très précise articulation du voir et du ne pas voir. Il faut en particulier que la mère ferme les yeux sur les yeux fermés de son fils à l'égard de sa « castration ». Il n'y a pas de transvestiste dont la mère n'a pas refusé de voir que son garçon lui volait ses dessous pour s'en vêtir. Une mère tuée par le vice de sa « fille », un père sali par celui de sa fille, peu importent les figures imaginaires présentes dans le scénario, dans la structure perverse, la profanation de la mère est la conséquence de la non-reconnaissance de la loi du père. Quelque chose de la sexualité de Marcel est resté bloqué entre ses parents. La mère regarde la sexualité du garçon comme si celle-ci la regardait, l'empêchant de construire comme fait le névrosé un fantasme où la mère est tenue en lisière.

L'idée que la sexualité (homo- ou hétéro-) pourrait concerner la mère, qu'elle déciderait de son orientation et même de son existence, que le sexe du fils lui serait en quelque sorte dérobé s'il lui donnait libre cours avec quelqu'un d'autre qu'elle (bien que l'utiliser avec elle le plongerait dans la psychose), est au cœur de la naissance d'une perversion homosexuelle. La mère, si elle reste le témoin muet de la sexualité du fils, inscrit son désir masculin non dans l'interdit, mais dans l'impossible. Le névrosé quant à lui considère que c'est le père qui pourrait interdire sa sexualité, tandis que dans les perversions, le père est généralement le témoin impuissant du devenir sexuel de son enfant, quand il n'en est pas le complice muet.

Le pervers, homosexuel ou pas, veut connaître pour ne pas savoir. Voir qu'il n'y a rien à voir. Son démenti ne porte plus sur l'objet, mais sur la relation à celui-ci. Il ne peut admettre que l'autre sache qu'il ne sait pas, car ce serait reconnaître l'antériorité du père dans le savoir du désir de la mère. Alors, il force l'autre, qui malgré tout détient lui aussi sur son propre désir un savoir ou un savoir-faire, à feindre qu'il ne sait rien. Or, on ne jouit que dans l'insu et de l'insu. On ne sait pas la jouissance. Tendre à faire coïncider en soi savoir et jouissance, tandis qu'on les disjoint dans l'autre, telle est l'entreprise constante de la perversion. Le couple pervers est soudé autour de ces énon-

cés : « On dirait que tu sais ce qui me fait jouir », d'un côté ; « On dirait que je jouirais de ce que tu ne sais pas », de l'autre.

Je ne le sais pas, quoi ? qu'il y a du sexe, des sexes, de la différence des sexes, inéluctablement. Certes, le déni de la différence des sexes est traversé par tous ceux qui auront ensuite une vie sexuelle normale. Pour qu'il devienne un désaveu pervers, il faut une autre condition, que ce déni soit en quelque sorte entériné par le déni de la mère, qui fait comme si elle ne savait pas que son fils ne voulait pas savoir qu'elle était manquante. Pour le pervers, le pénis n'est pas la cause du désir, mais seulement le moyen du plaisir. Pour l'homosexuel masculin, ce n'est pas l'absence du pénis chez l'autre sexe qui suscite son désir, mais la présence du pénis chez lui-même, ou dans un autre lui-même.

Proust a écrit en 1894 une longue nouvelle au titre emprunté au tableau de Watteau, *L'indifférent*. Ce pourrait être son surnom, si l'on considère moins l'indifférence au sens de froideur affective, que l'ignorance de la différence des sexes. Que sont les femmes pour Marcel ? Non des êtres ayant un sexe différent du sien et attirant par cette dissemblance même, mais soit des puits d'horreur, soit des sortes de garçons en plus doux, des « poupées vivantes dont les yeux sont plus changeants, les cheveux plus doux, les corps plus résistants et plus mous qu'on appelle des femmes, et que nous ne pouvons pas casser quand nous voulons »¹.

C'est ici, au plus profond des liens entre la perversion et la création, romanesque en particulier, que se joue le troisième temps du désaveu : on ne peut pas créer une œuvre sans faire la part de la perversion, du désaveu, du fétiche. Et aussi de la haine envers l'autre. La psychanalyse ne parle pas du meurtre de la mère. Elle réserve aux pères la haine des fils, méconnaissant les vœux de mort de ceux-ci à l'endroit de celle qui leur a donné la vie, comme elle attribue aux femmes la haine des mères, sans apercevoir en miroir chez elles la folie d'en finir avec leur dissemblable. Pourtant, sans forcer le trait, on retrouve bien chez Proust des signes de cette haine des mères, sans doute plus inconsciente et plus forte chez les homosexuels que chez les autres hommes. Séduire le père n'est pas seulement se soumettre sexuellement à lui en prenant la place de la mère, c'est aussi effacer la loi qu'il incarne et impose tant à la mère qu'au fils. Le contournement pervers consiste à se représenter que si le père interdit la mère au fils, ce n'est pas selon une loi, mais selon son désir, désir de garder le fils pour lui. Ce que le narrateur met au défi, et au déni, c'est le rôle légiférant du père. La mère est complice dans ce pacte qui se substitue à la loi (définition de la perversion : substituer l'accord bilatéral des

1. *Cahiers Marcel Proust*, n° 3, p. 364-367.

volontés à l'arbitraire unilatéral du symbolique). Il s'agit de couvrir un démenti par un désaveu.

Mais est-ce seulement la mère qui est profanée ou tuée dans certains fantasmes ? N'est-ce pas aussi le père qui est défié et dénié ? Dans la scène lesbienne entre Mlle Vinteuil et son amie s'enlaçant sous le portrait du père, on retrouve exactement inversée selon le pli de la différence des sexes cette représentation : cette fois c'est le visage du père profané par la fille débauchée¹. Comme l'écrit Georges Bataille : « La fille de Vinteuil personnifie Marcel et Vinteuil est la mère de Marcel. »² Mais le père, s'il est bien, en tant que père imaginaire, profané, au sens propre du terme, dépouillé de son sacré, est surtout défié et désavoué en tant que père symbolique. Le démenti porte sur la castration (la réalité de la différence des sexes et la castration de la mère ne sont pas ignorées, mais elles ne sauraient fonder le désir du père pour la mère, ni par conséquent, du fils pour la femme). Le désaveu porte sur cette complicité même.

Évidemment, sur l'un et l'autre, le père est « prié de fermer les yeux » (en général, il ne se fait pas prier et anticipe l'aveuglement que lui imposent conjointement sa femme et son fils). La perversion est un regard sur le regard que la mère ne porte pas sur le père. Le fils qui s'emploie à capturer ce regard, à séduire « Maman » deviendra sans doute homosexuel. La scène originale n'est qu'un fantasme sans temps ni lieu. Seuls les psychotiques se croient contemporains de leur origine. Et, pour fuir cette folie d'abolir le temps, le désir et l'ordre des générations tout en déniaient que le sexe des parents soit pour quelque chose dans le fait que je suis, la perversion est une solution. Au prix d'une inversion, c'est alors le parent qui assiste à une scène sexuelle entre enfants. Tel est le contenu même de la scène de Montjouvain, entre deux filles (la conception est donc doublement impossible) sous les yeux d'un père convoqué en effigie à leurs ébats sous sa photographie. Le témoin anonyme toujours présent dans la scénographie des fantasmes pervers est la figure d'un parent qui regarde ce qui ne le regarde pas : la sexualité de son enfant.

Car il y a bien quelque chose que le pervers ne sait pas. Le savoir qu'il détient sur le désir et la jouissance n'est que l'envers de son non-savoir de la cause du désir. Que s'agit-il de prouver ? Que la différence des sexes n'est pas la cause du désir sexuel. Que ce qui est la cause du désir sexuel, c'est l'humiliation, la déchéance, la domination. La mort, peut-être. Ce secret-là, Mme Proust n'est pas sans le savoir. Mais, ce savoir qu'on se met à deux pour ne pas savoir, quel autre nom lui donner que celui d'inconscient ?

1. Marcel Proust, Du côté de chez Swann, in *A la recherche du temps perdu*, op. cit., t. I, p. 158-163.

2. Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 161.

S'il se veut maître du regard, le pervers se veut surtout le maître du désir et, pour cela, le maître de la langue. « Si je veux », telle est sa réponse au désir de l'autre, et elle ne signifie même pas qu'il veuille vouloir. Dans les deux scènes évoquées plus haut, Proust se regarde devenir l'objet de jouissance de sa mère. Qu'est-ce qu'elle veut ? Que dois-je être pour répondre à ce vœu ? Homosexuel, c'est sûr. Auteur ? Pas sûr. Dans la névrose, la structure œdipienne se constitue autour de ces questions, et le désir pour la mère fait l'objet d'un savoir inconscient. Mais la structure perverse recouvre ce savoir inconscient par un non-savoir conscient, portant cette fois sur le désir de la mère pour son garçon. Je ne peux être que sans savoir. Je ne veux pas savoir qu'elle comble en moi son manque, au lieu de l'adresser au père, porteur de pénis. Je ne veux pas savoir que je suis son phallus et qu'elle cherche en moi une sorte de jouissance déléguée, réalisée par exemple dans la littérature ou dans l'homosexualité.

Dans un couple, celui (mère, partenaire, analyste même) qui accepte que l'autre raconte – ou montre – son histoire, son scénario, reconnaît qu'ils l'intéressent, au sens où il y est intéressé et en sait quelque chose. Dans un couple scellé par la perversion, et exemplairement dans les unions sado-masochistes, en feignant que cette histoire ne lui dit rien, qu'il n'en sait rien, qu'elle ne le concerne nullement, qu'il l'entend pour la première fois, l'un fait croire à l'autre qu'il n'est pour rien dans son fantasme. Ainsi, l'écouteur sans désir qu'incarne Socrate : « Tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien, c'est toi qui détiens le savoir dont je ne suis que l'accoucheur. » Il y a un savoir du non-savoir, qui est la position de Socrate, et un non-savoir du savoir, qui est celle de ses disciples. Et puis, il y a une autre position, celle du non-savoir du non-savoir : « Je ne sais pas que je ne sais pas. » Ce serait la position de l'artiste.

A l'opposé, « Je suis celui qui sait », pourraient dire le maître pervers ou la mère du pervers. On est évidemment fort loin de ce qui constitue la relation analytique que Lacan nouait autour du « sujet-supposé-savoir ». Savoir, désir et amour, voilà autour de quoi tourne la relation perverse, tout comme la relation psychanalytique, d'ailleurs. Mais la relation analytique tourne dans l'autre sens : le désir de savoir provoque l'amour, tandis que dans la relation perverse, c'est le savoir de l'amour qui provoque le désir. Les deux cercles ont chacun leur butée : dans l'analyse, aimer pour ne pas savoir ; dans la perversion, savoir pour ne pas aimer. Pour le pervers, l'autre est radicalement le sujet-supposé-ne-pas-savoir. Au « Fais comme si je ne le savais pas » dans lequel il veut enfermer le partenaire de son jeu, qui n'est justement pas un autre à ses yeux, mais un miroir, un outil à qui il ne demande rien, ou ne demande qu'une chose : ne pas savoir que lui-même ne sait pas, s'oppose,

exact inverse, le « Fais comme si tu savais » de la demande de savoir du névrosé. On notera que « Fais comme si je savais » est la position du psychanalyste, son offre de transfert, sa revendication ou son acceptation de la place du sujet-supposé-savoir : « Dites ce qui vous vient, je vous écoute, et dans mon écoute, ce que vous ne savez pas s'éclairera. » Bien entendu, l'analyste digne de ce nom sait bien qu'il ne sait pas et ne se suppose aucun savoir à lui-même. Le couple pervers est donc l'opposé du couple analytique. Dans le premier, ni l'un ni l'autre n'est « sujet-supposé-savoir ». L'un (le pervers), parce qu'il n'est pas *supposé* : il sait, tout court. L'autre (le complice, la mère de l'homosexuel, le masochiste pour le sadique), parce qu'il est bien *supposé*, mais *supposé ne pas savoir*. Dans le second couple, l'analyste, comme l'analysant, par le contre-transfert, sont sujets-supposés-savoir. Cette opposition entre transfert et désaveu expliquerait une bonne part des difficultés rencontrées dans l'analyse de sujets pervers.

Le pervers déguise son idéal d'être le sachant- sachant-savoir sous les traits trompeurs de l'ignorant ne sachant que son non-savoir. Par cette bascule, il croit échapper à la sujétion. Au sens propre : il n'est plus sujet au fantasme, il en est le maître. Alors que le démenti est opposé à l'autre, le désaveu l'est d'abord à soi-même. Interne, il porte sur le savoir que le sujet possède de sa propre souffrance, de ses propres limites, et tente de fuir l'assujettissement à l'autre. Si le pervers dément que l'autre soit différent de soi, il se désavoue davantage en tant qu'autre à lui-même, manquant, soumis à l'altérité radicale du désir. Plus d'écart entre désir et savoir, telle est sa visée. Le névrosé ne sait pas ce qu'il veut, et ne veut pas ce qu'il sait. Le pervers sait ce qu'il veut. Non seulement il possède un savoir sur le désir de l'autre, mais, il n'a pas d'autre désir que ce désir de savoir.

Par le désaveu, le doute est jeté non sur le désir mais sur le langage. Car l'autre accepte d'entrer dans l'imposture, en se faisant complice de ma duplicité et de considérer comme moi que les mots, on peut leur faire dire ce qu'on veut. En sorte que ce mécanisme du démenti n'est pas seulement la croyance d'un sujet résistant à l'expérience et à la réalité, mais un pacte de croyance entre ce sujet et un autre pour considérer que le langage n'a rien à voir avec la vérité.

On résumera ainsi les choses :

- premier temps, le manque de savoir recouvre le savoir du manque ;
- deuxième temps, le voir donne comme présence cette absence de savoir ;
- troisième temps, de ce non-savoir naît une œuvre, longue interrogation sur ce qu'est désirer, et l'impossibilité de jamais savoir ni ce qu'on désire en l'autre ni ce qu'il désire lui-même. Les pervers savent. Les écrivains, non.

Reste donc à tenter d'expliquer pourquoi Proust put accéder à ce troisième temps. Pourquoi il écrivit son chef-d'œuvre, et ne fut pas un autre Robert de Montesquiou, Narcisse sans œuvre, auteur de faibles livres, ou moins encore, un adepte de l'homosexualité anonyme et brutale, nullement écrivain. Pourquoi n'est-il pas resté le fils de sa mère, mais est-il devenu le père de son chef-d'œuvre ? D'où lui vint le courage de l'écrire, la virilité de l'achever – ce qui ne se confond pas avec la masculinité ? Proust, finalement, est un homosexuel raté qui devint écrivain, alors que Montesquiou était un homosexuel devenu écrivain raté. Si le sujet de la *Recherche* est : « comment Marcel devient écrivain »¹, la véritable énigme est : comment Proust, l'espace et le temps d'une œuvre, cesse d'être pervers.

Le roman ne se serait jamais construit sans la perversion, mais il est aussi l'échec de la perversion. Non seulement ce roman, la *Recherche*, où l'on voit l'impossibilité du narrateur à contenir les êtres, à combler les trous du passé (jamais il ne retrouve ce que lui disent les trois arbres d'Hudimesnil)², à ravaler les ratages du désir (jamais il ne verra la femme de chambre de Mme Putbus)³, mais tout roman. En tant qu'œuvre, un roman montre que son auteur a dépassé l'espace de la théâtralité, et le fétichisme de la répétition et du déni.

Les rapports entre perversion sexuelle et création artistique sont généralement abordés par la psychanalyse sous l'angle simplificateur de la sublimation. Mieux vaut parler, comme Proust, de malédiction, de détresse, de vice, de beauté, de rire et de faute pour tenter de comprendre en quoi la *Recherche* n'est pas un livre d'homosexuel, ni un roman de l'homosexualité – encore moins son apologie, comme le crut Mauriac. D'abord parce qu'il est peu de livres plus cruels à l'égard de ceux que Proust, dans ses lettres n'hésite pas à nommer des « tapettes » ou des « canailles »⁴ et dans son roman des « tantes »⁵. Ensuite, parce que son roman est écrit par un homme qui aimait les hommes, mais souffrait de cet amour, qu'il n'avoue presque jamais dans ses lettres : « Il n'y a pas que moi, il y a ma famille pour qui je me dois de ne pas me faire passer gratuitement pour salaïste, ne l'étant pas. »⁶ Dans sa vie, Proust, qui écrivit au moins 5 000 lettres, n'a gardé le secret que sur deux sujets : ses mœurs sexuelles et son travail d'écrivain. A quelques exceptions près, il brûla toutes les lettres à contenu homosexuel⁷. Dans la *Recherche*, les

1. Cf. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 75.

2. *A la recherche...*, *op. cit.*, t. II, p. 76.

3. *A la recherche...*, *op. cit.*, t. IV, p. 230, 567.

4. *Correspondance*, *op. cit.*, t. VIII, p. 98.

5. *A la recherche...*, *op. cit.*, t. III, p. 919.

6. *Correspondance*, *op. cit.*, t. III, p. 134.

7. *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 104 ; *Mon cher petit, lettres à Lucien Daudet*, Paris, Gallimard, 1991 ; *Correspondance avec Daniel Halévy*, Paris, Éd. de Fallois, 1992.

choses sont aussi secrètes et frappées de mystère. Au vrai, Proust a fui son homosexualité dans l'écriture, sublimant, si l'on veut, non seulement le corps de désir et le corps d'amour mais le corps de détresse.

Sublimer la pulsion sexuelle ? Si le mot de sublimation a un sens à propos de la création artistique, ce n'est pas celui d'une transposition du sexuel dans quelque chose qui ne le serait plus. L'œuvre est sexuelle, autant que la vie qui s'y dit et s'y tait. Ce qui change est la scénographie. On trouve dans la *Recherche* une représentation très vraie des liens entre ces deux énigmes du corps et du livre ainsi que du passage du vice à l'œuvre. Tel est l'enjeu du travail accompli par l'amie de Mlle Vinteuil sur l'esquisse de septuor de son père, chef-d'œuvre dépassant la sonate. C'est la même femme qui suggérerait de cracher sur le portrait du compositeur et qui s'attache à éditer les « indéchiffrables notations » qu'il avait laissées. La jeune femme a passé « des années à débrouiller le grimoire [...] en établissant la lecture certaine de ces hiéroglyphes inconnus », en dégageant « de papiers plus illisibles que des papyrus ponctués d'écriture cunéiforme, la formule éternellement vraie, à jamais féconde de cette joie inconnue, de l'espérance mystique de l'Ange écarlate du matin »¹. Nul doute que Proust ici se représente sous les traits de la jeune femme dédiée à restaurer la figure d'un père qui, si elle restait bafouée et humiliée par le fantasme homosexuel, interdirait au fils de faire une œuvre. Ainsi la perversion fait place à la création d'une beauté qu'il faut mettre en mots pour que cesse enfin ce que Proust appelle « la division des corps », et qui est d'abord la différence des sexes. La perversion tente de l'effacer par la présence maîtrisée de l'autre. Le pervers détruit l'objet pour ne pas le perdre. Il en fait un fétiche qui ne manque pas ni ne meurt jamais : Maman. Mais, par la création d'une œuvre, le sujet délègue sa pulsion sexuelle à un autre qui n'est pas lui, tout en étant lui aussi, à cet autre qui n'est personne, et qu'on appelle l'auteur, ou chez Proust le narrateur. L'offre de l'objet (de savoir, de jouissance), ne se fait pas entre Marcel Proust et Jeanne Proust, née Weil, mais entre ce narrateur et un lecteur absolu et anonyme. « Le créateur, l'artiste, ne crée jamais en son nom propre, mais se met dans cette position de devenir cet autre encore inconnu à lui-même, cet autre qui lui a manqué, pour apporter sous forme d'une œuvre, qu'elle soit picturale, littéraire ou autre, ce quelque chose qui sera dédié justement à la jouissance du lecteur, du spectateur, de l'auditeur, de cet autre ou de tous les autres dont il ne jouira pas », écrit François Perrier².

Sublimer l'amour ? L'œuvre est aussi une transposition de l'amour, en quoi elle se nourrit de la perversion et parvient à la dépasser. Savoir qui on

1. *A la recherche...*, op. cit., t. III, p. 765-766.

2. François Perrier, *La Chaussée d'Antin*, articles et séminaires de psychanalyse, Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1978, t. II.

est et ce qu'est l'autre, savoir où on en est de l'autre, c'est un jeu triste, mais qui évite la dépression ou le délire, deux formes de non-désir. Car savoir permet le désir, et ne pas savoir condamne à l'amour. Aimer, c'est croire que la clé de soi est dans l'autre, « car l'amour espère toujours que l'objet qui alluma cette ardente flamme est capable en même temps de l'éteindre »¹. Pour le pervers, la clé de l'autre est en soi-même. Comme il y a des pactes de non-agression, le pervers noue avec son partenaire un pacte de non-amour. Et c'est ce pacte qu'il nomme amour. Car aimer, c'est donner à l'autre une prise sur sa propre enfance, s'ouvrir de sa détresse, et croire qu'il pourra y porter remède. Aveu, enfance, détresse, quoi de plus loin du pervers, s'il doit les admettre en lui-même, quoi de plus excitant, quand il les cherche en l'autre ? Mais, s'adressant désormais au lecteur, à un autre qui n'est personne, l'auteur peut cesser ce jeu et s'ouvrir à soi-même, prendre risque de l'enfance resongée.

Sublimier la pulsion de mort, enfin ? Bien que ce lien prenne des aspects divers et des accents inégaux selon ses formes, l'homosexualité a toujours un lien avec la mort. Comme Freud, Proust a une conception tragique de l'homosexualité masculine. Il n'aurait sans doute pas souscrit à la niaiserie de notre culture qui par dénégation appelle, « gai » un monde dont le mal, la souffrance et la mort ne sont jamais absents. On constate souvent, sans l'expliquer d'ailleurs, que les homosexuels sont rarement sujets à l'impuissance. Pourquoi ? D'abord parce que souvent ils se cantonnent dans des pratiques auto-érotiques à deux (masturbation, fellation), et se livrent l'un à l'autre plus rarement qu'on ne croit (sodomie). Ensuite et surtout, parce que, à la place de la tension suscitée par la différence des corps et l'anatomie sexuelle, ils substituent une altérité plus radicale et plus violente, le rapport à la mort, à l'autre absolu. C'est la mort qui les fait désirer, d'où la présence plus forte que chez les hétérosexuels du sadomasochisme dans leurs pratiques. Et c'est aussi cela qu'il faut sublimer.

L'opération perverse consiste finalement à substituer une série d'oppositions non sexuées (sadique-masochiste, frappant-frappé, voyant-vu) à l'opposition structurante de la différence des sexes. Qu'est-ce que l'amour homosexuel, l'amour Proust ? Un jeu avec des « poupées intérieures » (encore Maman), une scène des marionnettes (encore le théâtre), une course avec des fantômes de soi, des reflets de soi, des amours de soi. Mais cette part perdue que l'on ne rejoint jamais, c'est mon même. Ignorant ce qu'il est vraiment, je n'aime l'autre que parce qu'il est ce moi-même qui me manque. Je poursuis l'*Éros* du *Banquet* de Platon, je fuis la *philia*, l'amour de l'autre en tant qu'autre.

Que faut-il feindre de ne pas savoir ? De quel plaisir, de quel secret s'agit-il en définitive ? Du plaisir, secret et sexuel, que l'on prend à écrire. Ce que

1. Lucrèce, *De Rerum Natura*, IV (v. 1085-1086).

sait maman, mais qu'il ne faut pas qu'elle sache, c'est que mon objet de désir est ce roman du désir. La perversion est une tentative pour transformer en son propre objet le désir de l'autre. Entre Marcel et maman tel est le malentendu : son objet à lui n'était pas son objet à elle. Entre eux, l'œuvre sera dès le début un substitut de l'amour, de cet amour étrange qui pousse Marcel à n'aimer que sa mère et à ne désirer que des garçons.

Comme Charlus, surnommé « la couturière », certains homosexuels se font couturiers pour vêtir le manque chez leur mère. Marcel Proust, lui, tisse le « manteau de Fortuné » qui se nomme *A la recherche du temps perdu*, moins pour masquer son sexe que pour dénier sa mort. La « conversation avec Maman » fut écrite trois ou quatre ans après cette mort, et les premières ébauches du roman font revivre la mère entre les pages. Peu importe si la scène eut lieu ou pas, ainsi ou autrement, ce qui compte c'est la façon dont Proust écrivain se représente sa propre naissance en tant qu'écrivain. Il offre son roman à sa mère, non comme un de ces tombeaux qu'on faisait aux grands autrefois, quelque chose de plus modeste, une longue robe de mots, l'apprêt impie d'une toilette funéraire. En devenant écrivain, Marcel fait comme s'il ne savait pas que Maman était morte.

Michel Schneider
16, rue Dunois
75013 Paris

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bataille G. (1957), *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.
Cahiers Marcel Proust, n° 3 (1971), collectif, Paris, Gallimard, 1971.
 Freud S. (1925), La négation, in *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1985.
 Genette G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
 Lucrèce, *De Rerum Natura*, IV (v. 1085-1086).
 Perrier F. (1978), *La Chaussée d'Antin*, articles et séminaires de psychanalyse, Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1978.
 Proust M. (1953), *Contre Sainte-Beuve*, éd. par Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1953. Republication, coll. « Idées », 1973.
 Proust M. (1970-1993), *Correspondance générale*, 21 vol., éd. par Philippe Kolb, Paris, Plon.
 Proust M. (1976), *Le carnet de 1908*, établi et présenté par Philippe Kolb, Paris, Gallimard, 1976.
 Proust M. (1987), Du côté de chez Swann, in *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.
 Proust M. (1991), *Mon cher petit, lettres à Lucien Daudet*, Paris, Gallimard, 1991.
 Proust M. (1992), *Correspondance avec sa mère*, Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1992.
 Proust M. (1992), *Correspondance avec Daniel Halévy*, Paris, Éd. de Fallois, 1992.
 Rosolato G. (1967), Le fétichisme, in *Le désir et la perversion*, collectif, Paris, Éd. du Seuil, 1967.

Société psychanalytique de Paris. Auteur du texte. Revue française de psychanalyse : organe officiel de la Société psychanalytique de Paris. 1999-04-01.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr.