

Université de Montréal

Le temps des formes

L'œuvre de la cécité chez Marcel Proust et W. G. Sebald

par Clara Dupuis-Morency

Département de littératures et de langues du monde

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée

en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)

en littérature

option études littéraires et intermédiales

© Clara Dupuis-Morency, 2016

Résumé

Écrire est un acte *à rebours* de la vie naturelle, hors du « sens commun » de la vision humaine. Afin de s'extraire des lois humaines du temps, de la chronologie qui fige la perception sur les rails de l'habitude, lesquels ont pour destination l'événement, le « but de l'action », une certaine cécité préside à l'écriture. Comment toutefois penser cet aveuglement autrement que comme la clairvoyance esthétique qui fait de l'écrivain un *voyant* ? L'homme trébuche, sursaute au bruit d'un tintement familier, et d'ébranlement en ébranlement l'œuvre arrive à sa révélation : à la fois révélation d'une nouvelle Loi du Temps, révélation des lois esthétiques, et enfin révélation de la « vraie Vie », celle de la littérature, qui absorbera en elle la vie de l'écrivain. Or, la *Recherche* de Proust, elle, a déjà été écrite : ne faudrait-il pas lire son œuvre, elle aussi, *à rebours* ? Si l'écriture est une certaine partance des formes et des lois humaines, un « mourir au monde » qui redonnera l'écrivain à sa patrie étrangère, le temps de l'œuvre ne se situe-t-il pas avant qu'elle n'arrive à sa vérité, avant ou plutôt *en deçà* de ce temps de l'événement rédempteur ? Car le texte, et plus particulièrement le récit littéraire, reste pris dans le déroulement linéaire du langage, où le sens prend forme en regard de la fin (la fin de la phrase comme la fin du livre), ce fameux temps téléologique auquel il veut échapper. Dans la révélation du vrai, il faut donc prendre un pas de côté et lire de biais, pour percevoir le moment de trébuchement, le tressaut dans lequel les formes du monde apparaissent tout autrement, avant que l'intelligence n'ait eu le temps de rétablir les contours. Un temps de cécité, au sein même du voir.

La thèse se partage en deux moments de lecture. La première partie porte sur une cécité propre à la forme chez Marcel Proust, une lecture qui n'a été rendue possible que par la seconde partie, qui consiste en une lecture des déformations de l'écriture chez W. G. Sebald. En parallèle à la théorie du regard que j'articule dans ce travail, je développe une approche textuelle qui, plutôt que de penser le rapport entre les deux œuvres comme « intertextualité », tente de voir comment l'écriture de Sebald nous apprend à voir les déformations du texte proustien. Il s'agit de retracer, à même le travail des formes, l'œuvre de la cécité dans le texte. La lecture doit ainsi se rendre sensible à ce qui fait trembler l'écriture, aux mouvements formels qui échappent à l'inscription graphique de la langue. Une telle conception donne à lire le revers de la tradition littéraire en tant qu'inscription de l'esprit dans l'éternité, et plutôt comme l'incorporation organique de la langue dans le corps de ce qu'on appelle « littérature », un corps lui aussi appelé à se déformer et à se décomposer.

Mots-clés : Marcel Proust ; W. G. Sebald ; forme ; déformation ; temps ; regard ; cécité ; pensée littéraire ; littérature du vingtième siècle.

Abstract

Writing is an act which runs against the grain of natural life, outside the “common sense” of human vision. In order to extricate oneself from the human laws of time, from the chronology that sets perception on the rails of habit leading towards the event, the “goal of the action,” the writing must be guided by a certain blindness. But can this blindness be conceived otherwise than as an aesthetic clairvoyance in virtue of which the writer becomes a *visionary*? The writer stumbles, gives a start at the sound of a familiar chime, and, from one shock to another, the work arrives at its revelation: the revelation of a new Law of Time, but also the revelation of aesthetic laws, and lastly the revelation of the “true Life” – the life of literature which will absorb the life of the author within itself. However, Proust’s *Recherche* has already been written: should not his work also be read against the grain? If writing is a certain departure from human forms and laws, a “dying to the world” allowing the writer to regain his foreign homeland, is the time of the work not situated before it attains its truth, or rather *beneath* the time of the redemptive event? Indeed, the text, particularly the literary narrative, remains within the linear sequence of language, where meaning takes form in view of the end (both the end of the sentence and the end of the book) – the very teleological time from which it seeks to escape. In the revelation of truth, it is necessary to “look awry” in order to perceive the moment of stumbling, the jolt when the forms of the world appear entirely differently, before the intellect has had time to re-establish its habitual contours – a time of blindness, within vision itself.

The thesis is divided into two phases of reading. The first part examines a blindness belonging to form in Marcel Proust. This reading is made possible by the second part, which consists in a reading of the deformations of writing in W. G. Sebald. Corresponding to the theory of the gaze that I elaborate in this study, I develop a textual approach which, rather than framing the relationship between the two *oeuvres* in terms of “intertextuality,” attempts to show how Sebald’s writing teaches us to see the deformations of the Proustian text. The goal is to retrace the work of blindness in the text as it occurs within the very process of forming. This way of reading must therefore be sensitive to the moments when the writing trembles, to the formal movements which elude the graphic inscription of language. Such a conception incites us to read the reverse of the literary tradition, not as the inscription of the mind in eternity, but rather as the organic incorporation of language into the body of what is called “literature” – a body which is also called upon to deform itself and to decompose.

Keywords: Marcel Proust; W. G. Sebald; form; deformation; time; vision; blindness; literary thought; twentieth-century literature.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Liste des abréviations	v
Remerciements	vi
Introduction	1
Entre Saül et Paul	1
De Méduse aux méduses	11
Les temps de la conversion	29
Formation du corpus	38
I : Marcel Proust et le tourment de la forme.	41
1.1. Les Blancs du temps	41
1.1.1 Le « blanc » de Flaubert.....	41
1.2. Vacillation, hésitation : le mouvement kaléidoscopique des images	57
1.2 Elstir : la cécité, du voir au dire.	74
1.2.1. Contre-sens et vérité esthétique.....	74
1.2.2. L'écrivain, exorbité des temps	89
1.3. La durée et l'accident - Plasticité du temps.	107
1.3.1. L'église de Combray : ambivalence rythmique et « double plasticité » du temps.....	107
1.3.2. L'empreinte et la possibilité.	132
1.4. Le tourment de l'écriture	150
1.4.1. Repenser l'antériorité : la « charge du possible »	150
1.4.2. Une part non graphique de l'écriture.....	158
Conclusion	164
[En passant par Francis Bacon. <i>Une respiration.</i>]	168
II. <i>Unbildung</i>. Écriture de la déformation chez W. G. Sebald	177
Introduction	177
2.1. La langue et le péril de la déformation	180
2.1.1 La Nuit gorgonéenne	180
2.1.2. Un informe de la langue.....	191
2.1.3. <i>Unbildung</i>	202
2.3. L'activité déformatrice de l'écriture	208
2.3.1. <i>Sprungen</i>	208
2.3.2. Erkennen	211
2.3.2. <i>Wesen</i>	224
2.3. Écrire le mollusque	243
2.3.1. Ungestalt	243
2.3.2. Sich gleich setzen (sur un tableau de Rembrandt)	254
2.3.3. Masse et architecture de l'œuvre	260
2.3.4. <i>Breendonk</i>	266
Conclusion	276
Faire mouche	276
Une mémoire du vivant (la vie du concept)	285
Bibliographie	294

Liste des abréviations

Marcel Proust :

<i>AD</i>	<i>Albertine disparue</i>
<i>B</i>	<i>À propos de Baudelaire</i>
<i>CG</i>	<i>Le Côté de Guermantes</i>
<i>CSB</i>	<i>Contre Sainte-Beuve</i>
<i>OJFF</i>	<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>
<i>L</i>	<i>Lettres</i>
<i>ME</i>	<i>En mémoire des églises assassinées</i>
<i>P</i>	<i>La Prisonnière</i>
<i>SG</i>	<i>Sodome et Gomorrhe</i>
<i>DCS</i>	<i>Du côté de chez Swann</i>
<i>SF</i>	<i>Sur le style de Flaubert</i>
<i>TR</i>	<i>Le Temps retrouvé</i>
<i>BFM</i>	<i>Sur Baudelaire, Flaubert et Morand</i>

W. G. Sebald :

Versions originales en allemand :

<i>An</i>	<i>Die Ausgewanderten</i>
<i>Az</i>	<i>Austerlitz</i>
<i>BU</i>	<i>Die Beschreibung des Unglück</i>
<i>LL</i>	<i>Luftkrieg und Literatur</i>
<i>RS</i>	<i>Ringe der Saturn</i>
<i>SG</i>	<i>Schwindel, Gefühle.</i>

Traductions françaises :

<i>A</i>	<i>Austerlitz</i>
<i>AS</i>	<i>Anneaux de Saturne</i>
<i>É</i>	<i>Les Émigrants</i>
<i>V</i>	<i>Vertiges</i>
<i>D</i>	<i>De la destruction comme élément de l'histoire naturelle</i>
<i>DM</i>	<i>La description du malheur</i>

Traductions et textes en anglais :

<i>A/eng.</i>	<i>Austerlitz</i>
<i>I</i>	<i>An interview (with Sarah Kafatou)</i>
<i>TE</i>	<i>Three Encounters with W.</i>

Remerciements

Merci tout d'abord à Catherine Mavrikakis, mon interlocutrice et mon guide depuis mon entrée à l'université, et depuis dix ans un peu mon Visconti, le regard par lequel j'ai pu voir les œuvres du passé dans leur magnifique et vivante décomposition. Vous m'avez permis de rêver une autre université, un refuge pour la pensée, et nous continuerons à rêver ensemble.

Merci à ma famille, chez qui j'ai trouvé l'amour des lettres et une confiance inébranlable en mes talents, à ma mère Renée Dupuis qui a une curiosité infinie pour les choses qui m'occupent, et à mon père Pierre Morency qui, en plus de me transmettre sa passion de l'écrit, a eu la générosité de me lire. À ma soeur, Catherine Morency, qui a semé derrière elle les morceaux qui m'ont permis d'imaginer des études littéraires, et qui fait exister pour moi la furie des grandeurs. Merci à France Dupuis et Louis Guilmette, qui m'écoutent attentivement depuis longtemps.

Merci à mes amis de toujours, Véronique Carignan, Éloïse Meunier, Julie Sauvageau, Marie-Joëlle Brassard, Alexandre Armstrong, Dominique Mathieu-Lavoie, Catherine Laliberté. Merci à mes amis transatlantiques Elsa Guyot, Jeanne Curtenaz, Orphée Szinetar. Merci à mes amitiés littéraires qui m'ont patiemment encouragée et ardemment inspirée, Sara-Danièle Bélanger-Michaud, Jean-Michel Thérooux et Eftihia Mihelakis. Et un merci tout spécial à Catherine Lemieux, avec qui je parle de l'autre côté de la raison.

Merci au Département de littérature comparée, à Nathalie Beaufay pour son soutien pratique.

Merci à Eric Savoy, avec qui j'ai découvert Sebald, et qui est toujours un lecteur enthousiaste.

Merci à Irene Albers pour son accueil au Peter Szondi Institute de la Freie Universität Berlin. Merci à Kasia Koncza et aux membres du Forschungskolloquium.

Cette thèse a été réalisée grâce au soutien financier du Département de littérature comparée, du Conseil de Recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), de la Faculté des Études Supérieures de l'Université de Montréal, du Fonds Robert Bourassa pour les études européennes, et du Ministère de l'Éducation, des Loisirs et du Sport du Québec.

Et finalement, merci à l'homme de ma vie, Adam Westra, qui a écouté amoureusement les nombreux monologues nécessaires au travail, pour son aide, sa patience et sa confiance de longue haleine, et pour sa générosité de tous les jours.

Introduction

*Tout ce qui vit, l'animal ou l'insecte le plus repoussant,
tressaute, ne fait que tressauter.*

E. Cioran, *Le mauvais démiurge*

Entre Saül et Paul

Écrire est un acte *à rebours* de la vie naturelle. À rebours des lois humaines du temps, de la chronologie qui fige la perception sur les rails de l'habitude, lesquels ont pour destination l'événement, le « but de l'action ». À rebours aussi d'un « sens commun » de la vision humaine, afin que dans l'hallucination qui préside au souvenir involontaire, passé et présent s'entrechoquent et qu'« une minute affranchie de l'ordre du temps [recrée] en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps¹. » L'homme trébuche, sursaute au bruit d'un tintement familier, et d'ébranlement en ébranlement l'œuvre arrive à sa révélation : à la fois révélation d'une nouvelle loi du Temps, révélation des lois esthétiques, et enfin révélation de la « vraie Vie », celle de la littérature, qui absorbera en elle la vie de l'écrivain. Or, la *Recherche*, elle, a déjà été écrite, et Proust a mis la puce à l'oreille à son lecteur : ne faudrait-il pas lire son œuvre, elle aussi, *à rebours* ? Si l'écriture est une certaine partance des formes et des lois humaines, un « mourir au monde » qui redonnera l'écrivain à sa patrie étrangère, le temps de l'œuvre ne se situe-t-il pas avant qu'elle n'arrive à sa vérité, avant ou plutôt *en /deça* de ce temps de l'événement rédempteur ? Car le texte, et plus particulièrement le récit littéraire, n'échappe pas au déroulement linéaire du langage, dans lequel le sens prend forme en regard de la fin (la fin du livre comme la fin de la phrase), ce fameux temps téléologique auquel il veut échapper. Lire *à rebours* signifierait retourner, à partir de la révélation du vrai, au moment de

¹ *TR*, IV, p. 451

trébuchement, le tressaut dans lequel les formes du monde apparaissent tout autrement, avant que l'intelligence n'ait eu le temps de rétablir la forme. Un temps de cécité, au sein même du voir. Et ce bouleversement des formes de la vérité, loin d'être extérieur au sujet, provoqué par une quelconque instance divine ou supra-humaine, vient d'un ébranlement du corps. Pour Walter Benjamin, personne n'avait senti plus nettement que Proust cette secousse fondamentale de l'être :

On a entendu le mot *Erschütterung* [Ébranlement, secousse] jusqu'à satiété. Il faut pourtant dire quelque chose en son honneur. On ne s'éloignera pas un seul instant du sensible et on s'en tiendra surtout à un point : l'ébranlement conduit à l'effondrement. Ceux qui assurent à chaque première ou à chaque nouvelle publication qu'ils ont été ébranlés, veulent-ils dire que quelque chose s'est effondré en eux ? Ah, l'expression qui était consacrée avant, l'est également après. Comment pourraient-ils aussi s'accorder cette pause que seul l'effondrement peut suivre ? Personne ne l'a senti plus nettement que Marcel Proust à la mort de sa grand-mère, qui l'ébranla mais sans lui sembler réelle jusqu'à ce qu'un soir où il retirait ses souliers les larmes lui soient venues aux yeux. Pourquoi ? Parce qu'il s'était baissé. Ainsi le corps qui est l'éveilleur de la douleur profonde peut-il devenir tout autant celui de la pensée profonde. L'une et l'autre réclament la solitude. Pour qui, un jour, a gravi solitaire une montagne, est arrivé en haut épuisé pour s'en retourner ensuite, avec des pas ébranlant tout son corps, vers le bas de la montagne, le temps se distend, les cloisons s'effondrent à l'intérieur de lui et il traverse en trottinant les éboulis d'instant comme en rêve. Parfois il tente de s'arrêter et ne le peut pas. Qui sait si ce sont ses pensées qui l'ébranlent ou le chemin raboteux ? Son corps est devenu un kaléidoscope qui lui présente à chaque pas des figures changeantes de la vérité².

Le corps ne trébuche pas d'avoir vu une tout autre image de la vérité ; c'est la rupture d'habitude, le brusque changement de terrain, qui provoque en lui le choc d'un ébranlement intérieur, et dans ce changement, les cloisons se défont ; est-ce le chemin raboteux ou ses propres pensées, il ne le sait plus. La seule constante de vérité n'est plus que la secousse qui brouille la réalité, les chambres se succèdent en lui, à chaque secousse, à chaque pas, le corps devient une chambre, puis une autre, le temps se distend, « soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades ». Mais encore faut-il le temps,

² W. Benjamin, « Suite d'Ibiza », *Images de pensée*, trad. Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1998, p. 197

pour que l'ébranlement quotidien, vite oublié, devienne effondrement. Une pause, le moment de *se baisser*, qui réveille une mémoire ancienne et fait vaciller les images claires du monde. Il faudra aussi le déroulement du récit pour que ce bouleversement trouve la forme de sa vérité, l'effondrement final qui fera de l'écrivain un demi-mort entre les vivants.

Il ne faut pas oublier que le livre de Proust, contrairement au livre du narrateur, a commencé à s'écrire dans le mouvement d'une profonde hésitation quant à sa forme, loin de la conversion triomphale du *Temps retrouvé*. Doit-il écrire un essai ou un roman ? La *Recherche* met en scène un *devenir écrivain* comme le cheminement du héros vers l'illumination du « hors temps », émancipation fulgurante de sa logique linéaire. Mais l'écriture de Proust ne s'émancipe pas de la linéarité du langage, comme on le voit chez Mallarmé et les poètes symbolistes, et plus tard chez certains surréalistes. Le désir d'« un petit peu de temps à l'état pur » donne certes le branle à la chronologie et, comme le formula Barthes, soustrayant la narration à la fois à la « loi ancestrale du Récit » et à celle du Raisonnement, donne une nouvelle logique du temps : la « logique de la Vacillation³ ». La vacillation est reconnue comme la nouvelle loi de la littérature, le tremblement même des formes mondaines du temps. Mais la reconnaissance de cette nouvelle vérité n'advient pas « tout d'un coup » ni une fois pour toutes : il faut bien longtemps, pour que l'ébranlement du corps et de la pensée, expérience encore commune, puisse mener à l'effondrement. Comparant le début « réel » de l'écriture aux lettres qu'ont à écrire à leur femme les blessés auxquels « la soudaine acceptation de la mort » fait dire « je vais mourir, je suis prêt », le narrateur déclare : « Moi, c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long, et pour plus d'une personne. Long à écrire⁴. »

³ R. Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, « Folio essais », 1984, p. 337

⁴ *TR*, IV, p. 620

Dans son introduction au *Journal intime* de Kafka, Pierre Klossowski parle de l'écriture littéraire comme d'une sortie « au-delà de la Loi patriarcale », la volonté personnelle de « chercher Dieu » comme ouverture vers l'éternel. Vivre sans loi, c'est vivre sans sol, sans air⁵ : il faut la contrainte. Vivre seul, refuser la communauté, qu'est-ce qui peut légitimer une telle solitude (celle de l'« homme sans enfant ») si ce n'est un sacerdoce ? Mais la vocation littéraire est, elle aussi, son propre sacerdoce, l'obéissance à une Loi particulière, personnelle, se manifestant dans la contrainte si nécessaire à l'écriture. À la fois obéissance et défiance de la Loi (« mais créer, est-ce encore chercher Dieu⁶ ? »). « [...] [U]ne fois rejetée la communauté juive avec sa tradition patriarcale, [Kafka] se vit lui-même jeté en tant que déraciné spirituel au sein d'un monde où tout acte n'a plus qu'une valeur relative du fait des modes d'existence de ce monde⁷. » Le chemin recréé par la littérature vers la Loi n'est-il pas une aberration ? Ce que Bataille concevait comme la « parfaite puérilité » de Kafka, n'est-ce pas la terreur devant non pas l'échec éventuel de l'œuvre, mais devant la responsabilité d'œuvrer, et ce dans la décomposition de la tradition, hors de la généalogie, c'est-à-dire en dehors d'une reconnaissance de la génération (« sans ancêtre, sans femme, sans postérité⁸ ») ? Coupée à la fois des générations antérieures et des générations futures, l'écriture est forcément, comme la

⁵ « Ce ne sont pas la paresse, la mauvaise volonté, la maladresse... qui me font échouer ou pas même échouer en toutes choses : vie de famille, amitié, mariage, profession, littérature, mais c'est l'absence du sol, de l'air, de la Loi. Me créer ceux-ci, voilà ma tâche... tâche la plus originelle... » cité dans P. Klossowski, *Introduction au Journal intime de Kafka*, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2008, p. 17

⁶ *Ibid.*, p. 24

⁷ *Ibid.*, p. 21

⁸ F. Kafka, *Journal intime*, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2008, p. 192

« vie puérule », « toujours en porte à faux dans les engrenages de l'action⁹ » et aberrante du point de vue de la vie active.

Ce qu'il avait écrit ne devait avoir que la fonction d'un signe, que la portée d'une parabole et non pas constituer simplement le brillant résultat d'un effort esthétique ; la simple insatisfaction de l'artiste, la modestie de l'ouvrier par rapport à son œuvre furent sans doute étrangères aux profonds motifs qui lui firent prendre cette effrayante décision devant la mort [...] ¹⁰.

Qui donc charge l'écrivain de sa mission de messager ? L'œuvre n'est pas un domaine sans loi, mais ses lois menacent l'intégrité du message. Ou à l'inverse, si elle suit l'élan de « la main des esprits », chaque mot devient « un dard retourné contre celui qui parle¹¹ ». La seule sortie de cette impasse de la création, correspondrait à déplacer le centre de gravité de l'œuvre : « La consolation serait de pouvoir te dire : cela se produit, que tu le veuilles ou non. Et ta part de volonté n'y contribue que faiblement¹². » Le passage d'une Loi vers l'autre, peut-être est-ce en lui que l'écrivain cherche sa vérité. Klossowski conclut son texte en proposant, pour imaginer cette vérité, la figure archétypale biblique de Saül,

Mais un Saul qui serait demeuré aveugle, qui n'aurait plus été Saul mais ne serait pas non plus devenu Paul, qui aurait vécu cette cécité comme la venue du Messie, pour qui enfin cette cécité eût été le Messie lui-même et qui eût ainsi rendu compte de sa révélation : « *Notre art, c'est d'être aveuglé par la vérité : la lumière sur le visage grimaçant qui recule, cela seul est vrai et rien d'autre*¹³. »

Entre Saül et Paul. La violence de l'éblouissement fait soudainement voir l'aveuglement qu'était en fait ce qu'on prenait jusque là pour la vérité. Tout à coup, voir signifie autre chose que cet « agrégat de raisonnement » qu'on prenait pour la vision. Jeté au sol par la force de cette lumière nouvelle, Saül ne peut plus être Saül. « Saul se releva de terre, mais bien qu'il eût

⁹ G. Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1957, p. 117

¹⁰ P. Klossowski, *op. cit.*, p. 26

¹¹ F. Kafka, *op. cit.*, p. 205

¹² *Ibid.*, p. 205

¹³ P. Klossowski, *op. cit.*, p. 28

les yeux ouverts, il n'y voyait plus rien [...] ¹⁴ ». Lorsqu'il retrouva la vue, le récit raconte qu'une sorte de peau (*membranes* ou *écailles*, selon les passages) tomba de ses yeux, comme si son regard véritable attendait jusqu'alors d'être découvert. Celui qui sera dorénavant Paul, n'est pas arrivé à une vue nouvelle, il a retrouvé la présence de Dieu qu'il portait en lui tout en l'ayant oubliée. Ce que voit Paul, dans sa vue retrouvée, transfigurée d'avoir traversé l'éblouissement de la vérité, c'est que l'événement, la venue du Messie, a déjà eu lieu. Renversement du temps messianique, Paul incarne ce moment de reconnaissance de l'incarnation du Messie, la reconnaissance que l'attente de l'événement a trouvé son terme. Le temps est désormais fini. Tout ce qui reste à arriver, est le retour de l'événement. L'inattendu a désormais une forme, et l'avenir sa détermination.

Pour Klossowski, la vérité propre à la littérature, du moins telle qu'il essaie de la formuler à partir de Kafka, se trouverait, dans l'intervalle de cécité, entre deux lois, et comme sanctification de cette cécité. Un entre Saül et Paul, « pour qui enfin cette cécité eût été le Messie lui-même ». L'entre Saül et Paul, pour Klossowski, serait la cécité faite événement.

Cet aveuglement de l'écrivain comme passage à une vérité d'ordre supérieur, n'est-elle pas aussi celle de la voyance des poètes de la modernité littéraire ? Chez Baudelaire, le poète est un voyant qui voit le mieux dans l'obscurité des ténèbres ou dans l'éblouissante lumière.

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie. Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec

¹⁴ *Actes aux apôtres*, 9:8, p. 1634 Les citations de la Bible sont tirées de la *Traduction œcuménique de la Bible*, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1988.

son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis¹⁵ ?

C'est dans l'éblouissement que le poète arrive à sentir sa propre existence, à sentir qu'il est et *ce* qu'il est. L'inertie du jour et sa clarté conventionnelle, là est le véritable aveuglement, affirme le poète en laissant derrière lui l'ancienne Loi, celle du monde commun, des fausses vérités de l'habitude. « Dans le trou noir ou lumineux », la voyance du poète lui permet de s'extraire d'une vie passive orientée vers la réalité à l'extérieur de soi. Ébloui par l'obscurité, alors qu'il est jeté dans le trou comme Paul jeté de son cheval, il fait l'expérience de la vie elle-même : non plus une vieille femme ou un vieil homme, non plus le poète lui-même, mais la vie elle-même, qui vit, qui rêve, qui souffre. Cette cécité baudelairienne n'est pas celle toutefois des « vrais » aveugles pour lesquels il n'y a que le noir d'un « silence éternel » - « ils sont vraiment affreux ! / Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules ; / Terribles, singuliers comme les somnambules ; Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux¹⁶. » -, mais plutôt un trouble fécond dans la vision claire, qui permet à la réalité de se décoller d'elle-même. C'est donc un aveuglement au sens commun des réalités, à un « voir commun », qui fait la voyance de l'artiste. Mais dans sa jubilation, le poète oublie-t-il que sa « survue » est aussi un tâtonnement ? Comme l'écrit Catherine Mavrikakis en citant le poème de Baudelaire, la

¹⁵ C. Baudelaire, « Le Spleen de Paris », *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 339

¹⁶ C. Baudelaire, « Les Fleurs du mal », *Œuvres Complètes I, op. cit.*, p. 92

voyance de l'écrivain est aussi la consolation de celui qui « croit pouvoir avoir la bonne vue sur le monde » : « Il ne sait pas combien il expérimente la vie, malgré tout, en double aveugle¹⁷. »

Si, suivant la citation de Kafka, il n'y a de vrai que « la lumière sur le visage grimaçant qui recule », et que « notre art » de mortels se réduit à cet aveuglement, l'artiste n'est-il pas inévitablement aveugle à son propre aveuglement, à sa propre grimace ? *Notre art* consiste à se confronter aux vérités insupportables, inhumaines - mais quelle lumière éclairera l'artiste sur son propre visage déformé, alors qu'il recule, et peut-être trébuche sur sa propre vérité ?

L'écrivain n'est-il pas comme cet amant décrit par Proust qui, se croyant embelli de la beauté qu'il contemple, ne peut voir son propre visage déformé par le plaisir ?

Le cas d'une vieille femme maniérée, comme M. de Charlus qui, à force de ne voir dans son imagination qu'un fier jeune homme, croit devenir lui-même fier jeune homme, et d'autant plus qu'il devient plus maniéré et plus risible, ce cas est plus général, et c'est l'infortune d'un amant épris de ne pas se rendre compte que, tandis qu'il voit une figure belle devant lui, sa maîtresse voit sa figure à lui, qui n'est pas rendue belle, au contraire, quand la déforme le plaisir qu'y fait naître la vue de la beauté. Et l'amour n'épuise même pas toute la généralité de ce cas ; nous ne voyons pas notre corps, que les autres voient, et nous « suivons » notre pensée, l'objet invisible aux autres, qui est devant nous. Cet objet-là, parfois l'artiste le fait voir dans son œuvre. De là vient que les admirateurs de celle-ci sont désillusionnés par l'auteur, dans le visage de qui cette beauté intérieure s'est imparfaitement reflétée¹⁸.

Cette déformation, dans le visage de l'artiste, est donc aussi un peu le grotesque de Charlus, d'autant plus maniéré et risible qu'il pense se rendre semblable à la jeunesse qu'il désire. Or le propre de Charlus n'est-il pas de se rendre tout autre, selon les manifestations du désir ? Par Charlus viennent les révélations qui bouleversent la vision du narrateur, par lesquelles le voir est soudainement transformé. Une révolution s'opère, et, « tout d'un coup », le narrateur voit.

¹⁷ C. Mavrikakis, *L'éternité en accéléré*, Montréal, HélioTropé, « K », 2010, p. 218

¹⁸ *P*, IV, p. 687

Un « tour » de kaléidoscope, lui présentant chaque fois une nouvelle figure vraie. Mais le narrateur atteint-il par ces révélations à une vérité de ce qu'est M. de Charlus ?

Dès le début de cette scène une révolution, pour mes yeux dessillés, s'était opérée en M. de Charlus, aussi complète, aussi immédiate que s'il avait été touché par une baguette magique. Jusque-là, parce que je n'avais pas compris, je n'avais pas vu. Le vice (on parle ainsi pour la commodité du langage), le vice de chacun l'accompagne à la façon de ce génie qui était invisible pour les hommes tant qu'ils ignoraient sa présence. La bonté, la fourberie, le nom, les relations mondaines, ne se laissent pas découvrir, et on les porte cachés. Ulysse lui-même ne reconnaissait pas d'abord Athéné. Mais les dieux sont immédiatement perceptibles aux dieux, le semblable aussi vite au semblable, ainsi encore l'avait été M. de Charlus à Jupien. Jusqu'ici je m'étais trouvé, en face de M. de Charlus, de la même façon qu'un homme distrait, lequel, devant une femme enceinte dont il n'a pas remarqué la taille alourdie, s'obstine, tandis qu'elle lui répète en souriant : « Oui, je suis un peu fatiguée en ce moment », à lui demander indiscrètement : « Qu'avez-vous donc ? » Mais que quelqu'un lui dise : « Elle est grosse », soudain il aperçoit le ventre et ne verra plus que lui. C'est la raison qui ouvre les yeux ; une erreur dissipée nous donne un sens de plus¹⁹.

Ce qu'il prenait jusque-là pour la réalité était en fait l'anamorphose qui attendait que l'erreur, vue du bon angle, se dissipe dans la bonne vue. Or ce n'est pas Charlus en lui-même, « ce qui était M. de Charlus », ou même sa « fécondation » par Jupien, que voit tout à coup le narrateur proustien. Certes, la scène prend la forme d'une des révélations prodigieuses que met en scène la *Recherche*, le « miracle » de voir enfin, mais aucune vérité sur Charlus, pas même son inversion, ni sa rencontre invraisemblable avec Jupien, n'est proprement révélée.

Quant à ce qui était de M. de Charlus, du reste, je me rendis compte dans la suite qu'il y avait pour lui divers genres de conjonctions et desquelles certaines, par leur multiplicité, leur instantanéité à peine visible, et surtout le manque de contact entre les deux acteurs, rappelaient plus encore ces fleurs qui dans un jardin sont fécondées par le pollen d'une fleur voisine qu'elles ne toucheront jamais²⁰.

Ce qui « survient », à ce moment-là, est le bouleversement du regard, ce par quoi Charlus apparaît tout à fait différemment, le moment dans lequel, de vieille méduse stérile et solitaire échouée sur la plage de Balbec, il se transforme en sublime orchidée. Or Charlus n'apparaît

¹⁹ *SG*, III, p. 15

²⁰ *SG*, III, p. 30

pas à proprement parler *en lui-même*, le Charlus n'est pas une forme révélée « tout à coup » ou dévoilée progressivement, mais plutôt la concentration de diverses « conjonctions » de forces désirantes, *mycélium* de formations dont la part visible ne correspond qu'aux divers champignons qui en poussent.

Méduse ! Orchidée ! quand je ne suivais que mon instinct, la méduse me répugnait à Balbec ; mais si je savais la regarder, comme Michelet, du point de vue de l'histoire naturelle et de l'esthétique, je voyais une délicieuse girandole d'azur. Ne sont-elles pas, avec le velours transparent de leurs pétales, comme les mauves orchidées de la mer²¹ ?

Qu'est-ce que ce « tour » esthétique de l'image, qui donne à ce qui dégoûtait instinctivement, un intérêt autre, une richesse, voire une beauté ? Ce qui ressemblait jusque-là à une « méduse stérile qui périra sur le sable », à un naufragé qui n'arrive pas à mourir, apparaît soudainement en prodige de la nature, fait voir les délices d'un autre monde. Le miracle qu'on attendait sous nos yeux, se déployait dans les marges étranges du regard. « Méduse ! Orchidée ! » Rapidement, la narration travaille à formuler la nouvelle loi découverte, articule comme l'ethnologue ses théories encyclopédiques pour intégrer au système des formes de l'inversion le nouveau phénomène. Mais ce cri est le sursaut d'un éblouissement, le temps dans lequel le regard ne reconnaît plus l'ancienne forme, devenue, littéralement, stérile, mais ne reconnaît pas encore l'autorité de la nouvelle. « O blasphème de l'art ! ô surprise fatale ! / La femme au corps divin, promettant le bonheur, / Par le haut se termine en monstre bicéphale²² ! » Tel est le cri de Baudelaire, après qu'il eut tourné autour de la beauté de l'œuvre (« Approchons, et tournons autour de sa beauté »), et que fut renversé pour lui son visage.

Ce visage éclairé d'une exquise grimace,

²¹ SG, III, p. 20

²² C. Baudelaire, « Les fleurs du mal », *Œuvres Complètes I, op. cit.*, p. 23

Et, regarde, voici, crispée atrocement,
 La véritable tête, et la sincère face
 Renversée à l'abri de la face qui ment²³.

La sincère face, crispée atrocement, donne-t-elle à voir la vérité de l'œuvre davantage que la face qui ment dans son exquise grimace ? La seconde n'offre-t-elle pas le spectacle de sa douleur que parce qu'elle est « renversée à l'abri » du mensonge de la première ? Si le monstre bicéphale possède quelque vérité, n'est-ce pas dans ce tour - ce tourment - de l'œuvre, par lequel la promesse de bonheur, se renverse dans son autre visage ? Et quel est ce tourment, sinon celui même d'être pris dans le cours du temps ? Le blasphème de l'art est-il celui que commet la bonne et belle forme en « se terminant » en monstre (trahison de l'image) ou encore celui que l'art commet dans sa propre convulsion, dans l'instant même où le voir est profondément bouleversé (trahison du regard) ?

De Méduse aux méduses

Qu'est-ce qui est défait, *entre Saül et Paul*, dans la cécité du bouleversement ? Comment le savoir, puisque l'écriture ne peut en porter la trace ? Méduse, être fuyant qui glisse entre les doigts, entre les mots. Michelet la dit mal nommée. « Pourquoi ce terrible nom pour un être si charmant ? » C'est à Linné qu'on doit la référence à la gorgone, dont il reconnaît la chevelure emmêlée dans les tentacules de l'animal. Or la méduse est plus fuyante que son infranchissable éponyme, elle pourrait bien passer inaperçue, devant sa transparence on pourrait passer outre. Mais ce corps gluant, tremblotant, est aussi ce dont on doit « passer outre » pour le toucher, pour renverser le dégoût en intérêt esthétique.

Sous ce soleil, on pouvait croire qu'elle serait bientôt dissoute, absorbée, évanouie. Rien de plus éphémère, de plus fugitif que ces filles de la mer. Il en est de plus fluides, comme la

²³ *Ibid.*, p. 24

légère bande d'azur qu'on appelle ceinture de Vénus, et qui, à peine sortie de l'eau, se dissipe et disparaît. La méduse, un peu plus fixée, a plus de peine à mourir. Était-elle morte ou mourante ? Je ne crois pas aisément à la mort ; je soutins qu'elle vivait. [...] S'il faut tout dire, à la toucher j'avais un peu de répugnance. La délicieuse créature, avec son innocence visible et l'iris de ses douces couleurs, était comme une gelée tremblotante, glissait, échappait. Je passai outre cependant. Je glissai la main dessous, soulevai avec précaution le corps immobile, d'où tous les cheveux retombèrent, revenant à la position naturelle où ils sont quand elle nage²⁴.

Le tour esthétique qui fait voir la méduse tout autrement, qui abolit la distance défensive de la simple répugnance (qui est avant tout une position de combat, *pugnare*) pour s'approcher d'elle, la toucher, implique de « passer outre » une certaine limite, de franchir le chemin qui nous sépare de cette masse gélatineuse que l'on ne comprend pas. Mais cette limite qu'il faut franchir n'est pas aussi clairement posée que celle qui a pour gardienne la gorgone, l'autre Méduse. La méduse de Michelet ne garantit l'emplacement d'aucun seuil ; dans la mer où elle flotte et se déplace lentement, qui saurait fixer exactement les frontières ? Si elle survient dans « notre » monde, c'est en naufragée : « Très froissée en ce pauvre corps, elle était blessée, déchirée en ses fins cheveux qui sont ses organes pour respirer, absorber et même aimer²⁵. » Même en son propre corps, les limites et les fonctions sont brouillées, fluides. À la fois fuyante - bientôt dissoute - et trop présente - la répugnance au toucher - son corps est « sens dessus dessous », on ne sait par où le saisir. Est-elle morte ou vivante ? Mal nommée ? peut-être bien, la mort en la méduse n'est pas aisément déterminable. Morte ou mourante, impossible de trancher, dans ce corps désordonné la limite n'est pas claire. Même si l'on voulait en rompre le charme, ou le pouvoir terrifiant, quelle tête trancher ? Il est pourtant vrai qu'émane de ce corps un certain pouvoir « médusant ». Il y a bien un dégoût face à cette masse gluante, peut-être même une terreur, mais qui n'est pas la terreur pétrifiante du face à face avec la gorgone.

²⁴ J. Michelet, « La mer », *Anthologie des œuvres de Jules Michelet : extraits littéraires choisis et annotés*, Paris, Armand Colin & Cie Éditeurs, 1889, p. 72

²⁵ *Ibid.*, p. 72

L'horreur de la méduse n'est peut-être pas précisément celle d'un voir, mais l'horreur d'un mouvement qui défait une limite, un seuil pourtant essentiel à maintenir. Et contrairement à l'image gorgonéenne qui arrête la marche de la pensée en celui qui la regarde, le mouvement d'indifférenciation de l'invertébré continue à produire de la forme (dans l'hésitation de Michelet - « Était-elle morte ou mourante ? » - le langage doit continuer à tourner autour de sa vérité). Alors que la *Méduse* garde la limite entre le règne du vivant et celui des morts, la *méduse* est celle où cette limite se brouille. On a même découvert, dans les années 1990, une variété de méduse « biologiquement immortelle », la *Turritopsis nutricula*, capable de « renverser » son vieillissement en transformant le code de ses cellules (processus appelé « transdifférenciation ») afin de revenir à sa toute première forme immature, asexuelle, et modulaire (et donc indéterminée), le polype²⁶. Ce n'est donc pas seulement le seuil physique entre vie et mort qui s'indifférencie en elle, mais potentiellement le temps même de la vie tel qu'on le connaît et qu'on l'a présumé pour toute chose. La marque de la différenciation individuelle et sexuelle, l'« écriture » génétique qui constitue la méduse en un organisme distinct (et non plus modulaire), peut perdre la spécificité de ces caractères et retourner à un état informe, où les formes sont encore indécidées. N'a-t-on pas raison de se méfier d'un être capable de tromper la mort, mais aussi, surtout peut-être, d'un corps qui, plutôt que suivre le processus linéaire du premier informe à la précision de la forme, peut à tout moment retrouver la confusion de l'indétermination ? Et n'est-ce pas ce qui est pressenti dans cette fascination où le dégoût voisine l'admiration - même par ceux qui, comme Michelet, ne connaissent pas l'exploit de la *Turritopsis nutricula* -, pressenti dans la vision de ce corps tremblotant où tout,

²⁶ S. Piraino, F. Boero, B. Aeschbach et V. Schmid, « Reversing the Life Cycle: Medusae Transforming into Polyps and Cell Transdifferentiation in *Turritopsis nutricula* (Cnidaria, Hydrozoa) », *The Biological Bulletin*, N°190, Juin 1996, p. 302-312

« sens dessus dessous », risque de se brouiller, de perdre toute consistance (« dissoute, absorbée »), un corps dénué d'articulations : une certaine dévertébration du temps ? Et comment ne pas faire un pas de recul, comment ne pas vouloir mettre à distance, combattre (*pugnare*) cette vision qui n'est pas, d'ailleurs, une vision claire ? Mal nommée, peut-être, mais aussi mal vue, déjà en elle le regard humain reconnaît autre chose, quelque chose d'inquiétant, de terrorisant, même, dont il fixera le mouvement - le tremblement même du regard - dans une image qui se superpose : une tête de Méduse. Réordonner, par l'appel au mythologique, une géométrie du vivant et du mort, du visible et de l'invisible.

Dans la figure de Méduse est convoquée son « efficacité visuelle ». On a certainement privilégié, dans l'imaginaire de la Méduse, le seuil qu'elle maintient avec l'altérité radicale²⁷, la géométrie fondamentale qu'elle instaure entre le monde du vivant et celui des morts, dans laquelle l'être humain se retrouve face à face à son double négatif, son double terrifiant, certes, mais aussi rassurant dans l'identification qu'il permet. Jean-Pierre Vernant écrivait à propos d'elle :

Dans la face de Gorgô s'opère comme un effet de dédoublement. La face de Gorgô est l'Autre, le double de vous-même, l'Étrange, en réciprocité avec votre figure comme une image dans le miroir, [...] une image qui vous happerait parce qu'au lieu de votre propre figure, de réfracter votre regard, elle représenterait, dans sa grimace, l'horreur terrifiante d'une altérité radicale, à laquelle vous allez vous-même vous identifier, en devenant pierre²⁸.

Voir la Méduse, c'est donc aussi fixer le regard, arrêter le mouvement des formes dans une image de mort - la « mort en face », la Méduse faisant partie des rares exceptions, dans

²⁷ « Son masque exprime et maintient l'altérité radicale du monde des morts qu'aucun vivant ne peut approcher. » J. P. Vernant, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 47

²⁸ *Ibid.*, p. 81-82

l'art grec ancien, à la règle du profil²⁹ - par laquelle la vie humaine est « sculptée » dans son œuvre finale. Mais si la Méduse pétrifie, c'est parce qu'elle-même est dans un mouvement de convulsion, sa grimace déformant toujours davantage sa face inhumaine. La « face à l'œil terrible (*blosuropis*)³⁰ », moins visage que grimace³¹, comme l'écrivait Vernant, est prise dans le mouvement sans fin d'une défiguration, écarquillée, hérissée, dans le cri réverbéré par ceux des serpents pullulant sur sa tête. La tête de Méduse, avant d'être le lieu d'une fixation de la forme, est l'exorbitation d'un visage humain qui perd ses proportions, qui se fait grimace et cri. *Horripilation du visage*, écrit Georges Didi-Huberman. Lui, c'est du cri de l'hystérique dont il parle, non plus strictement symptôme observable par le médecin (Charcot, en l'occurrence), mais « quelque chose de tellement plus simple, moins symbolisé³² ». Le temps du cri est doublement problématique, à la fois « évidence spectaculaire », mais qui dans son caractère absolument excessif, ruine sa propre représentation comme visage humain. « La bouche n'y est qu'occasion de la bestialité dans l'humain, organe démesuré, tout en avant du corps, furieux, atroce, organe démesuré de rictus, de haut-le-cœur. Le regard n'y est que point noir, macula, comble d'horreur³³. » Trop d'évidence qui trouble la lisibilité même de l'horreur. D'ailleurs, on ne peut plus bien en distinguer l'effroi, l'horreur dégoûtée, du grotesque et du risible. Mais c'est aussi la confusion entre le visage féminin et son sexe, dans sa présence « crue, brutale³⁴ ». N'est-ce pas une tête de Méduse que Lacan voit dans la bouche d'Irma ouvrant sa béance

²⁹ Ces exceptions à la règle du profil ne sont pas arbitraires, et font partie d'un rigoureux système de représentation. Pour la face de Méduse, le profil est catégoriquement exclu. « Le masque de Gorgo possède même sa propre désignation - le *gorgoneion* - et n'est jamais appelé *prosopon*. » Voir F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris, Flammarion, 1995, pp. 10-16

³⁰ *Ibid.*, p. 40

³¹ J. P. Vernant, *La mort dans les yeux*, *op. cit.*, p. 32

³² G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, 1982, p. 258

³³ *Ibid.*, p. 258

³⁴ J. P. Vernant, *op. cit.*, p. 33

devant un Freud qui doit rester aveugle à son propre désir, dans ce point de contact avec l'inconnaissable que ce dernier qualifiera, dans l'analyse du rêve, de point « ombilical » ?

Dans sa *Traumdeutung*, Freud mentionne, sans s'étendre sur le sujet, un « ombilic » (*Nabel*) du rêve, qui est le point où la lisibilité du rêve est en contact avec un non-connu ou un « non-reconnu³⁵ » (*mit der Unerkannten*). C'est alors que Freud interrompt sa propre analyse du rêve qu'il fit de sa patiente Irma, dont la cure n'avait pas donné les résultats souhaités, où cette dernière présente les symptômes d'un mal organique, que Freud diagnostique alors qu'elle ouvre devant lui sa bouche infectée :

Je pressens que l'interprétation de ce fragment n'est pas menée suffisamment loin pour qu'on en suive tout le sens caché. Si je continuais la comparaison des trois femmes, je m'égarerais trop. - Chaque rêve a au moins un point où il est insondable, en quelque sorte un ombilic par lequel il est en corrélation avec le non-connu (*Unerkannten*)³⁶.

L'ombilic du rêve est non seulement le point où les formations psychiques résistent à l'interprétation, mais comme l'évoque le terme qui le désigne, il est la marque d'un lieu originel (le nombril qui marque le corps de son origine) impossible à connaître (ou à reconnaître). Pour Lacan, l'ombilic du rêve est cette bouche qui s'ouvre devant Freud, l'impossible image d'un abîme féminin, aussi bien gouffre de la mort qui engloutit toute forme que le sexe maternel dont est issue la vie, la révélation impossible du réel dans une image terrifiante, une « vraie tête de Méduse ».

La première [partie du rêve] aboutit au surgissement de l'image terrifiante, angoissante, de cette vraie tête de Méduse, à la révélation de ce quelque chose d'à proprement parler

³⁵ « Unerkannten » est une formation négative difficile à traduire. Généralement traduite dans ce texte par non-connu ou inconnu, Didier Anzieu a défendu dans *L'Auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse* la traduction « insaisi » ou « insaisissable ». Je voudrais pour ma part souligner le sens de la reconnaissance dans le terme *Erkennen*, à partir duquel *Unerkannten* est construit. L'ombilic est aussi l'origine impossible à reconnaître.

³⁶ S. Freud, *L'interprétation du rêve*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2010, p. 146.

innommable, le fond de cette gorge, à la forme complexe, insituable, qui en fait aussi bien l'objet primitif par excellence, l'abîme de l'organe féminin d'où sort toute vie, que le gouffre de la bouche, où tout est englouti, et aussi bien l'image de la mort où tout vient se terminer, puisqu'en rapport avec la maladie de sa fille, qui eût pu être mortelle, la mort de la malade qu'il a perdue à une époque contiguë à celle de la maladie de sa fille, qu'il a considérée comme je ne sais quelle rétaliation du sort pour sa négligence professionnelle - *une Mathilde pour une autre*, écrit-il. Il y a donc apparition angoissante d'une image qui résume ce que nous pouvons appeler la révélation du réel dans ce qu'il y a de moins pénétrable, du réel sans aucune médiation possible, du réel dernier, de l'objet essentiel qui n'est plus un objet, mais ce quelque chose devant quoi tous les mots s'arrêtent et toutes les catégories échouent, l'objet d'angoisse par excellence.³⁷

Dans cette « révélation du réel », Lacan conçoit la confrontation angoissante du sujet avec l'« objet essentiel qui n'est plus un objet », mais une béance « devant quoi les mots s'arrêtent ». Le trou qui est à la fois là d'où tout provient et là où tout se termine. Le réel est donc à la fois une révélation, apparition d'une image, mais dans laquelle l'objet n'apparaît pas comme objet, mais comme sa propre béance, ce pour quoi il n'y a pas de mot, ce devant quoi doit s'arrêter la pulsion symbolisante, catégorisante du langage. Mais l'endroit où survient l'ombilic dans l'analyse du rêve, c'est-à-dire là où Freud interrompt son analyse, n'est pas précisément l'ouverture de la bouche d'Irma, mais plutôt *la pelote* formée par la représentation d'Irma, « conglomérat de formations psychiques » (*etwas Zusammengesetztes, als ein Konglomerat von psychischen Bildungen*) où se confondent les traits de trois femmes, Irma, son *amie intime*, et la femme de Freud. On pourrait ainsi imaginer une autre lecture de l'ombilic, non pas comme révélation d'une « tête de Méduse » comme le réel ouvert dans l'image-trou de la bouche d'Irma, mais plutôt dans le mouvement d'indifférenciation des trois femmes, indifférenciation qui est aussi une production de formes, leur prolifération. Freud reconnaît les caractères familiers de femmes connues (la Irma du rêve est « pâle, bouffie, de fausses dents, blême » comme la femme de Freud), mais ces caractères se confondent dans une figure qui devient de

³⁷ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1978, p. 196

moins en moins reconnaissable. « Si je continuais la comparaison des trois femmes, je m'égarerais trop. » *En quoi* (et non pas seulement de quoi) Freud s'égarerait-il à continuer la comparaison des femmes ? N'est-ce pas la comparaison elle-même, encore une figure interprétative, qui tend vers son propre glissement métaphorique, jusqu'à n'être plus du domaine de la figure à proprement parler, jusqu'à un mouvement que l'esprit ne peut plus reconnaître (*erkennen*) ? La figure de l'ombilic elle-même, c'est-à-dire la figure qu'emploie Freud pour parler de ce point de résistance à l'interprétation, ne s'en tient pas à son référent assigné du nombril (*Nabel*). Dans le dernier chapitre, *Sur la psychologie des processus de rêve*, une section de *L'interprétation du rêve* qu'il raconte avoir « composée comme en rêve » et « entièrement écrite d'après l'inconscient³⁸ », Freud tranche défavorablement la question de savoir si chaque rêve peut être « amené à l'interprétation » : « Il ne faut pas oublier que, dans le travail d'interprétation, on a contre soi les puissances psychiques qui sont responsables de la déformation du rêve (*die Entstellung des Traumes*)³⁹. » Le point ombilical du rêve devient une *pelote* (*Knäuel*) de pensées de rêve impossible à démêler, avant que soit ensuite évoquée l'image d'un *mycélium* :

Dans les rêves les mieux interprétés, on doit souvent laisser un point dans l'obscurité [*eine Stelle im Dunkel lassen*], parce que l'on remarque, lors de l'interprétation, que commence là une pelote de pensées de rêve qui ne se laisse pas démêler [*ein Knäuel von Traumgedanke anhebt, der sich nicht entwirren will*], mais qui n'a pas non plus livré de contributions supplémentaires au contenu de rêve. C'est alors là l'ombilic du rêve, le point où il repose sur le non-connu [*an der er dem Unerkannten aufsitzt*]. Les pensées de rêve auxquelles on arrive dans l'interprétation doivent en effet, d'une manière tout à fait générale, rester sans achèvement et déboucher de tous les côtés dans le réseau inextricable de notre monde de pensée. D'un point plus dense de cet entrelacs s'élève alors le souhait de rêve, comme le champignon de son mycélium [*Aus einer dichteren Stelle dieses Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus seinem Mycelium*]⁴⁰.

³⁸ cité dans François Robert, « Préface », *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. I

³⁹ « Man darf nicht vergessen, daß man bei der Deutungsarbeit die psychischen Mächte gegen sich hat, welche die Entstellung des Traumes verschulden. », S. Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991, p. 516

⁴⁰ S. Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 578

Du nombril à la pelote, puis au mycélium, c'est la transformation de la cicatrice, la trace localisable d'une rupture originelle, en un tout autre milieu vivant, mais c'est aussi un changement du processus même de formation. L'ombilic comme cicatrice du nombril est le « point de contact » avec le méconnaissable, le point identifiable où la lisibilité s'arrête (Freud peut identifier le point précis où il interrompt volontairement son analyse), qui est aussi la cicatrice d'un schisme originel (de la fusion maternelle). En ce point, la marche de l'analyse sait s'interrompre. L'ombilic agit donc comme un seuil, comme une tête de Méduse. Quant au mycélium, son mode d'opération, beaucoup plus flou, est l'absorption et la sécrétion. Le processus même de figuration, par Freud, de l'ombilical, semble s'en aller de la trace graphique à un autre mode de formation, la prolifération, la sécrétion, l'absorption des formes. En quoi Freud se serait-il égaré s'il avait continué à parler de l'ombilical ? Or il ne s'agit peut-être pas, dans cette autre lecture de l'ombilical, d'assigner un lieu ou une image, une tête de Méduse devant laquelle immobiliser la forme une fois pour toutes. L'ombilical ne continuera-t-il pas à travailler la formation du savoir psychanalytique, non pas comme concept à proprement parler, mais comme quelque chose d'impossible à analyser⁴¹ ?

⁴¹ Notamment, dans le désir de Freud lui-même. Lacan a soulevé le fait que ce qu'il appela, non sans humour, le « péché originel de l'analyse », soit ce qui dans le désir de Freud « n'a jamais été analysé », doit être interrogé si l'on veut situer les concepts psychanalytiques depuis leur élaboration : « Le maintien presque religieux des termes avancés par Freud pour structurer l'expérience analytique, à quoi se rapporte-t-il ? Sans ce tronc, ce mât, ce pilotis, où amarrer notre pratique ? Pouvons-nous dire de même ce dont il s'agit, ce soit à proprement parler des concepts ? Sont-ils des concepts en formation ? Sont-ils des concepts en évolution, en mouvement, à réviser ? » J. Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire Livre XI*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1973, p. 19

Le pastiche des manifestations matérielles par la maladie nerveuse, qui fascina tant Proust dans sa capacité esthétique, Freud lui donna le nom de « conversion⁴² ». Celle-ci transforme, pour le jeune Freud des *Études sur l'hystérie* (qui revient de la Salpêtrière), le corps hystérique en un livre où déchiffrer les hiéroglyphes d'une cartographie du symptôme. Cette lecture doit conduire Freud à sa *vraie* conversion, celle de la cure psychanalytique, le moment de révélation de l'« origine du mal » que devra nécessairement reconnaître le patient pour sa guérison (le moment du « Tout s'éclairait⁴³. »). Il y a bien des cas où la conversion échoue, que Freud attribue à la nature particulièrement réfractaire de ses patientes (un caractère qu'il reproche d'ailleurs à Irma), qui ne veulent ou ne peuvent pas reconnaître l'identification de leur propre désir. Mais cette limite claire de la résistance ne cessera, dans les développements de la psychanalyse, de prendre de nouvelles formes. Cet ombilical, devant lequel Freud interrompt l'exploration interprétative comme devant le seuil d'une Méduse, a trompeusement brouillé la limite claire du seuil, et déjà les formes pour parler de ce « point de contact avec le non-connu » ont glissé, de la trace au milieu proliférant du mycélium.

Il ne s'agirait pas de chercher, au sein de la production symbolique, la rupture d'une confrontation gorgonéenne, mais de se porter sensible, dans la formation même de l'analyse, dans l'élaboration même de ses catégories épistémologiques, à un mouvement beaucoup plus primitif du vivant, sous les caractères humains, sous la marque du mammifère (*Nabel*), une appartenance confuse et obscure au mycélium, au mycologique, à l'invertébré. Mon objectif,

⁴² À présent, la conversion a fait son chemin du domaine religieux au vocabulaire psychiatrique. Ce qu'on appelait hystérie s'est transformé dans ce que la classification actuelle des maladies psychiatriques (CIM-10) appelle le « trouble de conversion ».

⁴³ « Tout s'éclairait. Les efforts de l'analyste étaient couronnés de succès. À cette minute, ce que j'avais supposé se confirmait à mes yeux, l'idée de la « défense » contre une représentation insupportable, l'apparition des symptômes hystériques par conversion d'une excitation psychique en symptômes somatiques, [...]. C'était ainsi et non autrement que les choses s'étaient ici passées. » S. Freud et J. Breuer, *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de psychanalyse », 1956, p. 124

dans ce présent travail, n'est pas de mener cette lecture de l'ombilic freudien, mais d'amorcer un travail semblable dans ma lecture des textes littéraires. Entre Méduse et la méduse, entre Saül et Paul, chercher à même l'écriture des caractères humains, leur appartenance à un mouvement des formes qui ne suit pas la logique de la génération. L'humain, non pas face au lieu de son origine perdue (rassuré toutefois quant à cette marque généalogique *reconnaissable*), mais en contact avec sa propre appartenance, impossible à reconnaître, à un vivant primitif. Ce en quoi s'égarerait le geste interprétatif de l'analyse, son indifférenciation en deçà d'une maîtrise des formes produites, en deçà d'une géométrie du visible.

Il est vrai que Lacan n'a pas fait de la béance ombilicale du réel qu'une tête de Méduse, le seuil d'une « cicatrice de l'inconscient ». « Dans cette béance, il se passe quelque chose⁴⁴ », et c'est à partir de ce qui s'y produit qu'il faudra y introduire la loi du signifiant. C'est bien, en effet, une structure temporelle qu'a fournie la psychanalyse, pour parler de ce regard impossible, en articulant la conscience comme *principe de méconnaissance*, comme « scotome⁴⁵ ». Le temps du regard y a été articulé dans le rythme de la pulsion. La substance présymbolique, ce que doit couvrir le langage, ne se manifeste que dans « la structure scandée de ce battement de la fente⁴⁶ ».

L'apparition évanouissante se fait entre les deux points, l'initial, le terminal, de ce temps logique – entre cet instant de voir où quelque chose est toujours éliidé, voire perdu, de l'intuition même, et ce moment élusif où, précisément, la saisie de l'inconscient ne conclut pas, où il s'agit toujours d'une récupération leurrée⁴⁷.

Quelque chose (pour Lacan, l'objet *a*) n'existe que dans sa distorsion. Quelque chose se met à remuer, prend corps dans ce qui autrement resterait un trou vide, inerte. Pour Lacan, ce qui

⁴⁴ *Ibid.*, p. 31

⁴⁵ « L'analyse considère la conscience comme bornée irrémédiablement, et l'institue comme principe, non seulement d'idéalisation, mais de méconnaissance, comme - ainsi qu'on l'a dit, en un terme qui prend valeur nouvelle de se référer au domaine visuel - comme *scotome*. » *Ibid.*, p. 98

⁴⁶ *Ibid.*, p. 102

⁴⁷ *Ibid.*, p. 40

« se passe » dans la béance, est cette fois moins la pétrification médusante, qu'une anamorphose, ce « quelque chose » qui s'agite dans le rien, déformation que l'on ne peut percevoir clairement qu'en regardant de biais (*looking awry*).

Ce regard anamorphotique du désir fait l'objet d'un ouvrage de Žižek dans lequel il aborde les concepts lacaniens à travers une lecture des œuvres de la culture populaire. « Looking awry » (lire de biais ou de travers), une expression que Žižek reprend de Shakespeare dans une scène de *Richard II*, équivaut à être « capable de discerner les contours fascinants de l'objet du désir là où une vue normale ne voit rien d'autre qu'un trivial objet quotidien⁴⁸ ». Le passage du texte de Shakespeare que lit Žižek, qu'il est important de reproduire ici, rend compte d'un dialogue entre la reine et le servent du roi. Ce dernier, pour rassurer l'angoisse disproportionnée de la reine quant à l'absence du roi, emploie deux métaphores optiques, dont celle de l'anamorphose.

Bushy : Each substance of a grief hath twenty shadows,
Which show like grief itself, but are not so.
For sorrow's eye, glazed with blinding tears,
Divides one thing entire to many objects;
Like perspectives, which rightly gaz'd upon
Show nothing but confusion; ey'd awry
Distinguish form: so your sweet majesty,
Looking awry upon your lord's departure,
Finds shapes of grief more than himself to wail;
Which, look'd on as it is, is nought but shadows
Of what is not. Then thrice-gracious queen,
More than your lord's departure weep not: more's not seen;
Or if it be, 'tis with false sorrow's eye,
Which for things true weeps things imaginary.
[...]
'Tis nothing but conceit, my gracious lady.

Queen: 'Tis nothing less: conceit is still deriv'd
From some forefather grief; mine is not so,
For nothing hath begot my something grief;
Or something hath the nothing that I grieve:

⁴⁸ S. Žižek, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MIT Press, « October books », 1992, p. 9

'Tis in reversion that I do possess;
 But what it is, that is not yet known; what
 I cannot name; 'tis nameless woe, I wot⁴⁹.

Žižek s'intéresse au point, dans la parole de Bushy, où la métaphore se « sépare et se redouble » (*the way his metaphor splits, redoubles itself*), la façon dont Bushy s'emmêle dans une contradiction. Le passage de la métaphore d'un verre coupé chatoyant⁵⁰ vers la métaphore de l'anamorphose implique en effet une logique tout à fait différente. Dans la première image, l'émotion trouble fait chatoyer la vision claire, frontale (*straightforward*), laquelle est associée au bon point de vue sur la réalité, alors que dans l'anamorphose, cette vision frontale (*gaz'd rightly*) ne voit qu'un point flou (*a blurred spot*) là où il faut plutôt une vision de travers, biaisée (*looking awry*) pour distinguer les formes. Or dans le cas de la reine, c'est cette vision de travers qui « trouve les formes du chagrin ». Le tourment décompose-t-il une forme vraie en plusieurs ombres dérivées ou, au contraire, permet-il de reconnaître une forme là où la vision correcte ne voit qu'une confusion (*which rightly gaz'd upon/Show nothing but confusion*) ? Dans le passage d'une logique métaphorique à une autre, le langage renverse l'intention même du discours de Bushy. Žižek voit dans cette ambivalence la coexistence contradictoire de deux réalités, deux « substances », une ambivalence sur laquelle se fonde la fonction symbolique du langage :

On the level of the first metaphor, we have commonsense reality seen as "substance with twenty shadows," as a thing split into twenty reflections by our subjective view, in short, as a substantial "reality" distorted by our subjective perspective. [...] On the level of the second metaphor, however, the relation is exactly the opposite: if we look at a thing straight on, i.e., matter-of-factly, disinterestedly, objectively, we see nothing but a formless spot; the object assumes clear and distinctive features only if we look at it "at an angle," i.e., with an "interested" view, supported, permeated, and "distorted" by *desire*. [...] the frontier separating the two "substances," separating the thing that appears clearly in an

⁴⁹ W. Shakespeare cité dans S. Žižek, *op. cit.*, p. 10

⁵⁰ Cette image d'une « division » de la réalité par le miroitement des larmes dans l'œil n'est-elle pas une anticipation, par Shakespeare, du kaléidoscope, qui décompose la réalité en faisant traverser la lumière par une multitude de miroirs ? Ma propre analyse, par hasard, passera de la figure kaléidoscopique à celle de l'anamorphose.

objective view from the "substance of enjoyment" that can be perceived clearly only by "looking awry," is precisely what prevents us from sliding into psychosis. Such is the effect of the symbolic order on the gaze. The emergence of language opens up a hole in reality, and this hole shifts the axis of our gaze. Language redoubles "reality" into itself and the void of the Thing that can be filled out only by an anamorphic gaze from aside⁵¹.

D'une manière similaire, n'y a-t-il pas quelque chose, dans le texte littéraire, que l'on ne peut lire que « de travers », qui demanderait une sorte de *reading awry* ? Cela implique que le regard du lecteur, même le lecteur *critique*, n'est pas extérieur au jeu anamorphotique du désir. Le langage structure nécessairement cette expérience impossible du regard de la béance, mais parfois, dans le passage d'une loi à une autre, la forme tressaute. Or cette lecture de travers, inévitablement biaisée, peut-elle toutefois prétendre à un bon point de vue sur l'œuvre, le bon angle où sera révélée la loi esthétique du texte, structurant sa propre béance ? Comment une lecture anamorphotique pourrait-elle arrêter le mouvement des formes, et voir le texte une fois pour toutes ?

Dans le tableau des *Ambassadeurs* de Holbein, exemple paradigmatique du genre de l'anamorphose, le regard appréhende dans un premier temps, au sein de la « réalité intense de la figuration », un « étrange corps », point de corruption de la figuration dans lequel le « caractère physique et matériel de la vision se trouve encore plus accru lorsqu'on s'en approche ». L'historien de l'art Jorgis Baltrušaitis, qui a retracé dans son livre l'histoire mondiale des anamorphoses (livre qui fut la référence de Lacan pour l'anamorphose), reconstitua le « spectacle dramatique » du tableau, « avec changement de scène et de décor », dans lequel Holbein a vraisemblablement imaginé son tableau, destiné à un couloir du Château de Polisy.

⁵¹ *Ibid.*, p. 11-12

Déconcerté, le visiteur se retire par la porte de droite, la seule ouverte, et c'est le deuxième acte. En s'engageant dans le salon voisin, il tourne la tête pour jeter un dernier regard sur le tableau, **et c'est alors qu'il comprend tout** : le rétrécissement visuel fait disparaître complètement la scène et **apparaître la figure cachée**. Au lieu de la splendeur humaine, **il voit le crâne**. Les personnages et tout leur attirail scientifique s'évanouissent et à leur place surgit le signe de la Fin. La pièce est terminée⁵².

Il faudra que le spectateur se retourne, et la composition, dans le rétrécissement de l'éloignement, fera voir son secret ; le plan de la bonne forme humaine bascule et laisse place à son autre versant, la tête de mort de la Vanité. Une fois que l'œuvre a montré son autre visage terrible, sa tête de Méduse, le temps peut s'arrêter, « la pièce est terminée ». Mais qu'arrivera-t-il à celui qui ne se retourne pas, qui ne retrouve pas la forme ? Emmènera-t-il avec lui - en lui - cet étrange corps, et comment son regard se remettra-t-il de n'avoir pas, dans un même instant, vu et tout compris ?

Le livre de Jurgis Baltrušaitis porte sur l'évolution historique des formes de l'anamorphose, ce jeu d'une « perspective dépravée » qui présente au spectateur une image déformée pour mieux revenir à la forme. Lacan nota, à sa lecture de Baltrušaitis, que ce n'est pas « pour rien que c'est à l'époque même où la méditation cartésienne inaugure dans sa pureté la fonction du sujet, que se développe cette dimension de l'optique que je distinguerai ici en l'appelant géométrale⁵³ ». Le sujet cartésien est lui, aussi, « une sorte de point géométral, de point de perspective⁵⁴ ». L'anamorphose, inversion de la perspective, était pour Lacan une « structure exemplaire » de l'intégration du domaine de la vision au champ du désir⁵⁵. Si les techniques de l'anamorphose furent développées conjointement aux explorations géométriques de la Renaissance italienne et allemande (notamment comme usage inversé du portillon de

⁵² J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les Perspectives dépravées, Tome II*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 1996 [1984], p. 147

⁵³ J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 98

⁵⁴ *Ibid.*, p. 100

⁵⁵ *Ibid.*, p. 99

Dürer créé pour produire une perspective correcte), elles conservent par ailleurs quelque chose du domaine occulte et sacré, mais aussi du grotesque et de l'obscène, baignant « dans un milieu encore tout proche du Moyen Âge ». Dürer lui-même en parla, au moment de son initiation à l'anamorphose, comme de « l'art d'une perspective secrète » (« die Kunst in geheimer Perspektive⁵⁶ »). Ce n'est qu'un peu plus tard, au XVII^e siècle, que fut repensée l'anamorphose dans sa rigueur mécanique et mathématique par le milieu français (auquel était lié Descartes). Les déformations antérieures de l'anamorphose, qui s'éparpillaient en diverses « défections fortuites et sporadiques des sens » furent alors structurées autour d'une « grande idée et en fonction d'une suspicion métaphysique⁵⁷ » : la conversion du doute cartésien qui, posant la nécessité d'une révision complète des conceptions humaines, veut fixer son regard sur le schéma, la mécanique du squelette humain. L'anamorphose, plutôt que d'être rejetée pour son caractère illusoire, trompeur, fut alors intégrée à la grille de la méthode. Toutefois, instaurée comme « doctrine universelle de la vision », la perspective dépravée reste « entourée de fables et de spéculations qui en rénovent sans cesse le contenu⁵⁸ ». Comme pour le morceau de cire malléable de Descartes, le regard de la raison déforme les figures à souhait, pour mieux prouver leur fausseté. Un exercice qui, s'il relève de la démonstration géométrique, « confine aussi à la magie et à un art d'évocation ». Dans le désir d'arriver à la structure la plus solide et pérenne des formes, le regard doit passer par les plus « absurdes » aberrations :

C'est sur le plan des sciences pures que les anamorphoses se propageront ensuite, mais cette science évoluera entre la raison et l'insensé. [...] Par un étrange destin, ce sont les Cartésiens qui inspirèrent leur développement le plus absurde, en déchiffrant par la rigueur d'un raisonnement lucide tous les secrets de ces déformations, en situation exactement le phénomène⁵⁹.

⁵⁶J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 51

⁵⁷ *Ibid.*, p. 98

⁵⁸ *Ibid.*, p. 159

⁵⁹ *Ibid.*, p. 159

Cette absorption des perspectives dépravées dans le domaine du regard raisonné ne s'explique pas simplement par l'origine de l'anamorphose comme inversion des lois de la perspective. L'histoire de l'anamorphose est aussi celle, moins précise, d'une hantise de la corruption des formes ou, comme l'écrit Baltrušaitis, une « hantise philosophique de l'illusion⁶⁰ ». Une hantise qui est à comprendre comme l'illusion qui répugne à la certitude philosophique, mais qui permet d'interroger la nature problématique de ce que j'appellerais un désir de forme, lequel serait *hanté* par une fascination pour la déformation. Le travail d'historien de Baltrušaitis permet en effet d'entrevoir une autre histoire de l'anamorphose, sous la première pour ainsi dire, qui est celle d'une « compulsion anamorphisante ».

Qu'est-ce que cette « compulsion », faisant retour dans l'histoire moderne du regard dans une confusion primitive des formes claires de la vision ? « La compulsion anamorphisante opère le maintien simultané d'une double version avec ce que cela implique de trouble, de coupure et d'évasion⁶¹. » Le regard n'arrive pas à compléter la conversion de l'anamorphose à une vérité de la forme, alors qu'au fil de son évolution dans le champ des sciences exactes (jusqu'à se réduire au XVIII^e siècle à un « divertissement de mathématiciens ») est « réveillé » un « fonds ancien⁶² », et que reflue un « passé de plus en plus lointain⁶³ », donnant les plus « extravagantes combinaisons ». On assiste en effet à une « singulière restitution des cycles primitifs au cours du déclin qui se poursuit depuis le XVIII^e siècle ». Sujets de l'antiquité gréco-romaine s'y « désagrègent sur un réseau très fin et savamment tendu. Ce sont encore des exercices de mathématiciens, mais ils ressentent la nostalgie des monstres séculaires. Des

⁶⁰ *Ibid.*, p. 100

⁶¹ *Ibid.*, p. 296

⁶² *Ibid.*, p. 168

⁶³ *Ibid.*, p. 170

paradoxes et des fables surgissent encore autour de ces compositions⁶⁴ ». Concernant cette autre histoire de l'anamorphose, celle d'un fonds primitif qui remonte à la surface des formes du présent, Baltrušaitis précise qu'il « ne s'agit pas de survivance en ligne continue, mais d'un réveil des sources successives⁶⁵ ». Ce qui fait retour dans la modernité ne se limite pas au passé défini du Moyen Âge : « le retour se fait vers des régions plus étendues et vers des formes qui lui ont survécu en continuant à s'enrichir ». Cette autre histoire de l'anamorphose est celle d'une déformation qui fait retour tout en se réinventant, non pas seulement comme le renversement de la perspective, mais comme la profusion de mouvements remontant d'un « fonds ancien » pour tourmenter le regard humain.

Revenons à Charlus et à ses anamorphoses. Les « révolutions » qu'il provoque dans la vision du narrateur mettent en marche, furieusement, une volonté de catégoriser et de structurer la forme. Cependant, le surplus esthétique de la figure de Charlus, qui provoque dans la vision du narrateur ces bouleversements, alors même qu'il semblait stérile retrouve son potentiel fécondant, non pas comme génération de la vérité, mais comme jouissance de la forme. Ainsi, après la découverte de Charlus « homme-femme », celle, par l'œil-de-bœuf, de Charlus en « Prométhée sur son rocher⁶⁶ », « crapule » ensanglantée gémissant sous les coups du martinet clouté d'un jeune éphèbe qui n'est jamais « assez brutal », donne certes au lecteur, comme au narrateur, la révélation d'un Charlus masochiste. Mais Charlus en Prométhée, messenger du savoir, est tout aussi bien, l'instant d'après, dans la bouche des jeunes employés, « en allusion à un journal qui paraissait à cette époque : « *L'homme enchaîné* », à la fois martyr du

⁶⁴ *Ibid.*, p. 168

⁶⁵ *Ibid.*, p. 176

⁶⁶ *TR*, IV, p. 394

sens de l'humanité, et référence de la banalité quotidienne. Encore une fois, le narrateur aura tôt fait de rattacher cette découverte à l'élaboration d'un « type » élu par le désir de Charlus, comme si la déstabilisation soudaine de la fonction connaissante avait pour résultat de redoubler la vitesse de l'organe typologisant. Les éphèbes ressemblent, du point de vue du désir de Charlus, à Morel, et Charlus, dans la nervosité de son désir pour Morel, ressemble à Saint-Loup dans ses relations avec Rachel. De la forme est produite, beaucoup de forme, pour réintégrer la disruption du savoir de l'œuvre, la disruption de la forme Charlus. Mais l'écriture a-t-elle traversé son propre éblouissement, que l'articulation des lois énoncées, dans sa dispersion frénétique, tressaute encore. La répétition, dans ce passage, du « tout d'un coup », fait entendre la fièvre de l'écriture, soit l'équivalent de cette déformation dans le visage grimaçant de celui qui croit voir, enfin, et une fois pour toutes. Si le « tout à coup » proustien relève de la révélation fulgurante, sa répétition lancinante fait entendre qu'on ne voit pas une fois pour toutes, que même dans la vue transfigurée se fait encore ressentir les secousses de son bouleversement. Même pour Saint Paul, la voix de Dieu n'est pas révélée une fois pour toutes, mais en faisant retour dans les crises extatiques qui continuent à saisir le converti.

Les temps de la conversion

Entre Paul et Saül, c'est bien une question de temps. Mais cela demande peut-être moins de penser un Saül dont le destin se serait manifesté avant qu'il ne retrouve la vue par les mains d'Ananias - dont le nom évoque la miséricorde de Dieu, et donc par la nouvelle loi de l'amour -, que de penser une autre forme du temps entre ces deux noms, un espace impossible du temps, qui n'est pas encore le temps de la révélation, puisque la vue n'a pas transcendé le bouleversement initial, mais celui d'un ébranlement, et d'une transformation du voir. Cet

intervalle est celui d'une hésitation profonde, d'une remise en doute de tout l'être, que Paul compare à la mort, celle de l'ancienne loi (« Pour moi je vivais autrefois sans loi »), mais aussi la mort du moi charnel : « Malheureux homme que je suis ! Qui me délivrera de ce corps qui appartient à la mort⁶⁷ ? »

La conversion demande de mourir à l'ancienne loi ainsi qu'à l'ancien moi afin de renaître à la vérité de la loi qu'il s'agit de reconnaître. Plus que de déplacer comme Klossowski le lieu de cette reconnaissance, de la vérité de la nouvelle loi à la reconnaissance de la cécité comme vérité de l'art, ne peut-on pas penser l'art dans l'impossibilité même de reconnaître, à commencer par son propre aveuglement ? Autrement dit, en pensant l'artiste comme un « entre Saül et Paul », je pense plus précisément un temps dans lequel vit l'artiste, tendu désespérément vers le moment de la reconnaissance, alors qu'il nous tend son visage grimaçant, convulsé par le choc. Il ne sait peut-être même pas qu'il est aveuglé, il croit encore voir. Il est tout tendu vers la reconnaissance des vérités qu'il a entendues sans pouvoir leur assigner un visage, une forme identifiable (une *Gestalt*). Peut-être même croit-il déjà être devenu Paul, être arrivé à la vérité de sa cécité.

Or même dans cette époque du temps, dans l'interstice des lois, le temps passe. Et si ce temps entre deux régimes de lois n'était pas l'ouverture vers un hors temps, vers l'éternité de la révélation et la résolution du temps dans son accomplissement messianique, mais, justement, le temps en question ? Alors qu'il a perdu la vue, le monde extérieur est tout aussi méconnaissable à Saül aux sens nouvellement aiguisés, l'ouïe, l'odorat, que l'univers intérieur qui prend soudainement une ampleur démesurée. Le corps, les sens se réordonnent, s'organisent et dialectisent le chaos dans le sens d'un combat intérieur entre deux mondes qui

⁶⁷ Épîtres aux Romains, 7:24, p. 1674

s'opposent en lui. Même dans la rupture de la loi, une loi (martiale) se réorganise. Penser *entre Saül et Paul* ne se résout pas dans la rupture néantisante de toute loi, c'est-à-dire une émancipation hors de l'ordre du temps, mais interroge, dans le temps de la cécité, un tremblement des lois.

Or ce tremblement, c'est celui de la conversion même. La question pour moi n'est pas de trancher sur une vérité ou un leurre de la conversion, de la révélation - qu'elle soit religieuse ou, comme chez Proust, la révélation des vérités de l'art - mais plutôt de m'intéresser à un temps « sous » le temps de la vérité comme événement, un temps auquel l'œuvre littéraire nous donne peut être un certain accès, non pas dans son inscription en tant que telle, mais dans sa maladresse, son incertitude productrice de forme, le tâtonnement de Saül qui, n'étant plus Saül, ne peut encore être Paul. Sara Danièle Bélanger-Michaud, qui s'est intéressée aux récits de conversion d'un point de vue littéraire, cite un passage des *Confessions* de Saint-Augustin en soulignant le travail de l'affect dans la « mise en drame littéraire » de l'expérience spirituelle. « Augustin se met en scène précisément à l'instant où tout pourrait balancer, l'instant du saut, qu'il ne parvient pourtant pas à accomplir seul. [...] on parvient à en ressentir toute la tension, les tâtonnements, les efforts répétés et l'impuissance à se délivrer par lui-même⁶⁸. » Ce que Bélanger-Michaud formule comme la force imprévisible de l'affect, je m'y intéresse sous l'angle de sa temporalité : quelle temporalité cette disruption dans le discours - et le savoir - ouvre-t-elle dans le langage et le mode du récit ?

Je me roulais, me débattais dans mes chaînes jusqu'à ce qu'elles finissent par se briser - mais me retenant à peine, elles me retenaient encore. Tu me poursuivais dans mes cachettes, Seigneur. Amour rude. Fouet redoublé de la peur et de la honte. Je ne devais pas traîner. Le peu qui restait encore de mes chaînes devait se briser entièrement, sinon

⁶⁸ S. D. Bélanger-Michaud, « Affect et dramatisation dans l'écriture de la conversion : l'exemplarité du récit augustinien », *Mosaic*, Mars 2014, N° 47, p. 171

elles se renforceraient et m'attacheraient plus solidement encore. Ma voix intérieure me disait, oui, maintenant. Tout de suite. Tout de suite. Oui... Et à ces mots, j'allais céder. J'étais sur le point d'agir. Et puis, non. Je ne faisais rien. Mais je ne revenais pas en arrière. Je m'arrêtais tout au bord. Je reprenais mon souffle avant de recommencer mes efforts. Presque rien et j'y étais. Non. Je n'y étais pas. Je ne touchais rien. Je n'avais rien. Je n'osais pas mourir à la mort et vivre à la vie. Le mal en moi avait plus de puissance que le bien qui m'était insolite. Et plus l'instant précis où je serais autre se faisait proche, plus il jetait d'effroi. Pas de retour possible. Pas de diversion. Mais un terrible suspens⁶⁹.

Ce terrible suspens, dont parle Saint Augustin, rend possible l'extrême attention du moindre mouvement intérieur, mais c'est aussi dans cette terrible précision du détail qu'est pressenti le tremblement du temps même de la conversion, de l'événement qui est sur le point de survenir. Il y aura conversion, d'abord dans la fulgurance de l'épisode de bibliomancie, dans la lecture des *Épîtres* de Paul, puis dans la pratique quotidienne du croyant, ses *exercices spirituels*. La rupture du temps de la vie introduit l'instant du bouleversement, puis, petit à petit, la conversion doit réintégrer la durée (une dualité du temps de la conversion qui répond notamment à celle instaurée par Paul). Or déjà dans l'épisode cité, ces deux temporalités créent une tension insoluble : le texte, en narrant l'épisode, veut avancer vers son but, tente de redonner au chaos du trouble intérieur une linéarité dialectique qui le mènera vers sa vérité finale où s'arrêtera, enfin, toute hésitation, où la révélation divine permettra à Augustin de se libérer enfin des mouvements imprévisibles du corps et de la chair dans lesquels il demeure « enseveli » (« [...] nous demeurons toujours ensevelis comme des bêtes dans la chair et dans le sang⁷⁰. »). Mais le déroulement de l'écriture fait ressentir les secousses - non pas seulement du « violent combat » que met en scène l'aveu augustinien, mais de la linéarité même du temps du

⁶⁹ Il s'agit ici de la traduction du texte par Frédéric Boyer qui, comme le mentionne Bélanger-Michaux, relève davantage de la réécriture que d'une traduction « littérale », Boyer ayant voulu rendre « dans un langage plus contemporain, la modernité de l'entreprise littéraire augustinienne ». La canonisation de ce texte ayant en partie effacé l'effet bouleversant pour le lecteur contemporain, qui « pouvait y reconnaître les formes traditionnelles de son époque, mais seulement de manière radicalement transformées. » Saint Augustin, *Les Aveux*. Trad. Frédéric Boyer, Paris, POL, 2008, p. 225

⁷⁰ Saint Augustin, *Confessions*, trad. Arnaud d'Andilly, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1993, p. 278

langage. La fièvre d'Augustin, son tâtonnement, sont ceux d'un corps qui, en tentant de s'extirper de sa propre matérialité, ne fait que s'y empêtrer davantage. La fureur de l'être, qui magnifie chaque mouvement, fait entrevoir l'horreur de se noyer dans ces sables mouvants de la chair : plus le texte veut avancer, redonner à l'expérience une temporalité événementielle (« Je ne devais pas traîner [...]. J'allais céder. [...] J'étais sur le point d'agir. Je ne faisais rien. Mais je ne revenais pas en arrière. »), plus la structure temporelle du texte perd sa consistance. Ce qui travaille le récit d'Augustin n'est-il pas aussi l'angoisse de ne pas arriver à donner forme à l'expérience de la conversion, c'est-à-dire à donner au temps la consistance de l'événement ?

L'unité du temps que fait *tenir* l'événement de la conversion, le moment qui finit par résoudre le « terrible suspens » de l'anticipation, si elle revêt pour Saint-Augustin et, avant lui, Saint-Paul, un caractère absolument irréductible, contenait pourtant, dans sa forme grecque ancienne, les deux mouvements opposés du retour et de la rupture. La traduction latine (*conversio*) a absorbé deux termes grecs, d'une part *epistrophé*, « qui signifie changement d'orientation et implique l'idée d'un retour (retour à l'origine, retour à soi) » et d'autre part *metanoïa* « qui signifie changement de pensée, repentir, et implique l'idée d'une mutation et d'une renaissance⁷¹ ». La notion de conversion chrétienne opéra sa propre « conversion » des notions philosophiques de la conversion grecque ancienne en contractant, comme les travaux de Pierre Hadot ont fait valoir, les deux termes d'une « irréductible ambiguïté » qui survit toujours en elle entre l'idée de « retour à l'origine » et l'idée de « mutation » : « Cette polarité fidélité-rupture a fortement marqué la conscience occidentale depuis l'apparition du christianisme ».

⁷¹ P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, « Bibliothèque de « L'évolution de l'Humanité », 2002, p. 223

C'est avec Platon que la philosophie devient « essentiellement un acte de conversion », par lequel « l'homme retrouvera sa nature originelle (*epistrophè*) dans un violent arrachement à la perversion où vit le commun des mortels et dans un profond bouleversement de tout l'être (c'est déjà la *metanoia*)⁷² » : « Le philosophe est lui-même converti parce qu'il a su détourner son regard des ombres du monde sensible pour le tourner vers la lumière qui émane de l'idée du Bien. » Hadot note comment la conversion fait constamment retour, *en acte*, dans l'histoire de la pensée philosophique occidentale, du *cogito* de Descartes et l'*amor intellectualis* de Spinoza aux phénoménologies contemporaines (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty) :

Sous toutes ces formes, la conversion philosophique est arrachement et rupture par rapport au quotidien, au familier, à l'attitude faussement « naturelle » du sens commun ; elle est retour à l'originel et à l'originare, à l'authentique, à l'intériorité, à l'essentiel ; elle est recommencement absolu, nouveau point de départ qui transmue le passé et l'avenir⁷³.

Chez Proust, l'œuvre d'art n'est le lieu d'une conversion ni proprement religieuse ni philosophique, mais répond néanmoins à un impératif qui transcende le monde humain et « l'attitude faussement « naturelle » du sens commun ». L'œuvre reste le domaine d'une conversion par l'écrivain, la conversion aux « vérités de l'art », avec ses épiphanies bouleversantes, ses déceptions abyssales, la fièvre d'un désir et sa dialectisation, qui mèneront le héros à la révélation finale de sa vocation et l'annonciation de la forme de son « seul vrai livre ». Il n'y a qu'un livre possible et nécessaire (tout comme il n'y a qu'une « image inévitable »), celui qui s'est inscrit « en négatif » comme blessure du corps, et l'écriture constitue un retour à cette écriture originelle. L'œuvre littéraire a ses propres lois, et en elle l'écrivain renonce progressivement aux lois du monde humain. L'à rebours de la poétique proustienne s'effectue à contresens des formes temporelles du « sens commun », cherchant à

⁷² *Ibid.*, p. 226

⁷³ *Ibid.*, p. 234

rompre la menteuse permanence de l'habitude et la fausse linéarité du temps téléologique de l'« action ». La vocation littéraire demande un renversement des valeurs mondaines, mais aussi philosophiques (le vice et la vertu, la vérité plus profonde du mensonge, la souffrance comme valeur supérieure) et dans son activité quotidienne, renverse l'ordre du jour et de la nuit. Écrire est donc à la fois un retour à la forme originelle, authentique, et un départ vers le radicalement nouveau de la « vraie vie », la vie faite œuvre, c'est-à-dire le moment où la vie humaine aura trouvé dans son renversement sa forme finale, toute *œuvrée*, et aura enfin fixé l'hésitation profonde quant aux formes, et le trouble sans repos de la matière. Or ce retour à une écriture originelle et primitive d'une mémoire du corps (les *hiéroglyphes*), de quelle reconnaissance est-il l'événement ? *L'ambiguïté irréductible* soulevée par Hadot dans le temps de la conversion, comment la conversion littéraire en serait-elle épargnée ?

Chez Sebald, la vocation littéraire ne fait clairement plus l'objet, comme chez Proust, d'une conversion à un absolu littéraire. Mais si l'écriture est devenue l'activité d'une conscience littéraire malheureuse, ne cherche-t-elle pas tout de même à rompre avec un sens commun et superficiel des formes du temps, ne tend-elle pas vers le retour à une source originelle de parole ? Comme Sebald ne peut plus croire à une rédemption par le texte d'une vérité du passé, la conversion littéraire doit rester asymptotique. La tâche de retrouver une forme authentique du temps en transcendant l'opacité du présent (« on ne voit plus les morts ») dépasse infiniment l'écrivain. Le livre n'arrivera pas à la révélation de sa propre forme, mais cherche encore à toucher le seuil où pourra enfin s'interrompre l'action déformatrice du temps. Et ce qui survit, du fantasme proustien de l'œuvre, qui est en fait l'expression d'un fantasme beaucoup plus lointain, est le désir que par l'écriture la matière corporelle soit entièrement absorbée, intégrée à la Loi de l'œuvre. Néanmoins, si chez Sebald la conversion n'arrive pas à

faire événement, ce n'est pas seulement l'affaire d'une époque où l'horreur de l'histoire a ébranlé la croyance investie dans les pouvoirs de l'art. Autrement dit, ce n'est pas qu'une question historique. Le « retour » qui rythme l'acte de la conversion n'est pas simplement le retour de l'écrivain à une forme originelle et authentique du passé, qui correspondrait à trouver le bon angle (vers où se tourner) dans lequel voir les formes oubliées du temps ; il y a dans les textes de Sebald quelque chose qui fait retour sans que l'écrivain ne puisse le nommer, et qui déborde la forme d'un passé « advenu ». Quelque chose fait retour en ne se donnant que dans sa déformation, et dans notre impossibilité à voir.

L'écriture cherche sa tête de Méduse, la vision qui arrêtera enfin ce mouvement incessant de la pensée dans une identification pétrifiante. Car si ce mouvement de la vie travaille vers son accomplissement dans une intégrité indéfectible, son *Bildung*, cette linéarité est inévitablement soumise au « branle⁷⁴ » qui menace de défaire l'unité de la forme, par ce qui en elle retourne vers l'indéfinition. La vie humaine cherche sa Méduse, le seuil de ses limites, articule la géométrie de la forme, mais en elle le vivant s'agite, fait trembler la structure. À même les formes humaines reflue l'indéfini du vivant, la chair de la méduse.

Comme l'humain ne peut survivre psychiquement dans l'indéfinition d'un chaos total à moins de sombrer dans la psychose, une loi, *de la loi*, se réorganise. Il est clair que ni Proust, ni Sebald, ne cherchent à écrire à partir d'un informe primitif radical, dans l'obscurité totale d'un entre deux lois. Saül, même dans le temps de son aveuglement, cherche à voir, cherche entre les guides celui qui lui fera retrouver la vue, et dialectise l'hésitation fondamentale dans la

⁷⁴ « Le monde n'est qu'une branloire perenne : Toutes choses y branlent sans cesse, [...]. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon object : il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. » M. de Montaigne, *Les Essais*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 844-845

forme du combat intérieur. Une fois retrouvée la nouvelle Loi, il sera devenu Paul l'évangéliste. Or, et c'est peut-être, s'il y a ici quelque chose à démontrer, la distinction que cette thèse essaiera d'établir, l'impératif transcendant du littéraire ne trouve pas son accomplissement dans la forme du livre. Qu'il s'agisse de la conversion finale du héros de la *Recherche* ou de la nécessité pour le narrateur sebaldien de travailler, par le témoignage, contre l'évidement de la mémoire du monde, la tâche du littéraire dépasse sa réussite ou son échec. Car si l'œuvre met en scène ce passage à la Loi de l'art, si l'écrivain est un être en partance, dont le parcours d'écriture retrace l'abandon du monde vers l'absorption par le monde de l'œuvre, et si peut-être, pour finir - car le livre, dans sa forme linéaire, a bien une fin - la vie qui a vécu dans l'espace du livre est incorporée à son inscription, à la forme même de l'œuvre, l'effort de la recherche dépassera toujours la forme incarnée. Par conséquent, quelque chose de cet effort, de ce tâtonnement vers la vérité, vers la forme, survit dans les formes qui ont été fixées tout en ne se réduisant pas à la matérialité de la trace graphique. Quelque chose qui peut encore ébranler la forme, comme un tremblement de la forme.

Le livre est, lui aussi, un seuil entre deux lois temporelles ; la lecture n'est-elle pas l'expérience d'un seuil, l'œuvre faisant *epochè* dans le rythme quotidien du lecteur, mais un seuil qui brouille la limite entre les formes mêmes du temps ? Ce qui explique peut-être que l'on cherche, souvent, à faire des textes littéraires des gorgones, c'est-à-dire les gardiens du seuil dès lors clairement définis entre soi et l'altérité. Avec de tels textes-Méduse, l'accès à l'informe correspondrait à la transgression de la « bonne forme », un attentat contre le « mensonge de la représentation » au nom d'une lucidité supérieure. Dans les textes qui m'intéressent, il n'est pas question d'un informe comme événement de rupture de la forme. Mon travail concerne ce qui, dans la parole qui cherche sa vérité, qui veut recevoir une forme, n'arrive pas à s'incarner une

fois pour toutes. Sous la forme du temps qui s'est défini dans l'événement, et comme suite linéaire d'événements, des mouvements - une agitation, une hésitation, un bouleversement - n'arrivent pas à se fixer, à se vertébrer dans la structure temporelle de l'œuvre.

Il est donc certain que mon travail est issu de mon propre désir, ma nécessité personnelle que les textes puissent arriver à « tenir », et que ma lecture parvienne à sa vertébration. C'est contre mon propre besoin de faire des textes des Méduses où l'indéfinition prendrait forme enfin dans l'événement que j'ai essayé de lire et d'écrire. Contre, c'est-à-dire non pas nécessairement en opposition, mais au plus près de ce besoin, dans l'écoute de ce qui excite le plus ma tendance structurante. C'est pourquoi il faudrait lire ce travail lui-même, si je puis ainsi faire appel à la générosité de mes lecteurs, comme un effort désespéré vers une vérité de mes lectures, effort que j'espère avoir suffisamment humilié.

Formation du corpus

Le choix du corpus de cette thèse fut une question de reconnaissance. En 2011, je venais de terminer des travaux de maîtrise sur Proust, pensant que j'étais en partance de cet œuvre. En lisant Sebald pour la première fois, j'y ai reconnu quelque chose de proustien, que je n'avais jamais retrouvé ailleurs : le sentiment, dans la lecture, d'une grandeur littéraire. La grandeur d'un autre temps, mais qui ne revient pas toutefois intacte, dans laquelle les formes du passé reviennent dans une subtile déformation du présent. « Is literary greatness still possible ? », demandait Susan Sontag dans un court texte publié en 2001 dans le *Times Literary Supplement*. Répondre affirmativement serait inapproprié en parlant de Sebald, dont l'écriture est si soucieuse de se préserver des formes d'un kitsch auquel est condamnée toute littérature contemporaine qui voudrait atteindre à la grandeur. Pour Sontag, la voix de Sebald, d'une

telle « assurance et précision, si directe dans son expression du sentiment, tout en restant si respectueusement dévouée à l'enregistrement du « réel » », si elle fait signe à sa généalogie germanique (Stifter, Walsert, Hofmannsthal, Bernhard), se permet peut-être une telle noblesse de ton de par son exil, sa situation dans un domaine où la littérature moderne se définit par une « prédilection pour l'anti-sublime ». En effet, n'est-ce pas en vivant dans le dénuement brumeux de la terre britannique, un territoire dont la lente disparition des côtes qui s'érodent brouille la délimitation du domaine terrestre, aqueux et céleste, que Sebald pouvait se permettre une telle abondance dans l'écriture - la surabondance des noms, lieux, dates, des détails documentaires -, tout en croyant se préserver de la décadence, de la pourriture des formes ? Si chez Sebald les formes ne prennent jamais corps tout à fait, si la voix est en perpétuel départ, en errance d'un corps narratif dont lentement elle se désincarne, si le narrateur semble souvent à demi-posthume (Sontag écrit : « he is both: both alive and, if his imagination is the guide, posthumous »), ce processus de disparition ne sauve-t-il pas le texte de sa propre corruption ?

C'est probablement par le désir de croire en une telle préservation des formes de l'art que j'ai choisi Sebald, laissant Proust derrière. Mais au contraire, ma lecture de Sebald ne m'a que ramenée davantage au texte proustien. Alors qu'à partir de mes premières lectures en traduction française, je relisais Sebald dans une langue qui m'était encore bien étrangère, cette écriture me redonnait à lire celle de Proust, à rebours de ce que j'y avais vu jusqu'alors. J'ai donc tenté, dans ce retour à un « milieu » textuel où j'avais fait mon apprentissage littéraire, de laisser ma lecture errer à partir des premières impressions de lecture, à partir, même, des premières erreurs, souvent plus riches comme matériel de travail que les impressions nouvelles, encore toutes à leur cécité. Cette relecture s'est faite au fil de ces parts non graphiques de

l'écriture proustienne, ses parts d'hésitation formelle, ses « blancs ». À rebours de la volonté du texte de s'accomplir, dans une écoute des mouvements souterrains de l'écriture, au fil de perturbations sismiques qui, par la lecture, font à nouveau trembler les formes. Dans cette lecture, ce que le « blanc » désigne n'aura toutefois cessé de se transformer, de me glisser entre les doigts, entre les structures que j'ai élaborées pour le cerner. Ce qui en reste, le substrat textuel du travail de formation et de déformation qu'est, après tout, l'écriture d'une thèse, le parcours d'une lecture, cherchant à tâtons, *entre Saül et Paul*.

I : Marcel Proust et le tourment de la forme.

What's rhythm is ?/ Plenty of things missing.
Bonnie Prince Billy

*Only the lonely love, only the sad of soul
Wake and begin their day in the middle of the night
To break fast on their pride, burnt joys and tears just dried
To break fast with the moon in the middle of the night.*
Paddy Chayefsky

*Und es ist nicht abzusehen, was für Begegnungen uns
bestimmt wären, wenn wir weniger willfährig wären, zu schlafen.*
Walter Benjamin, *Zum Bilde Prousts*

1.1. Les Blancs du temps

1.1 Le « blanc » de Flaubert

Dans un article qu'il écrit en 1919 sur le style de Flaubert, Proust écrit qu'à son avis, « la chose la plus belle de *L'Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc. »

Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues de Frédéric Moreau. Frédéric voit un agent marcher avec son épée sur un insurgé qui tombe mort. « Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal ! » Ici un « blanc » et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades [...]. Sans doute, dans Balzac, nous avons bien souvent : « En 1817, les Séchard étaient » etc. Mais chez lui ces changements de temps ont un caractère actif ou documentaire. Flaubert le premier se débarrasse du parasitisme des anecdotes et des scories de l'histoire. Le premier, il les met en musique⁷⁵.

Proust remarque dans ce « blanc » une ouverture, opérée par Flaubert, dans la mesure du temps. Que s'ouvre-t-il à la fois en Frédéric et dans le texte, à ce moment, de sorte à accélérer pour nous, lecteurs, « sans l'ombre d'une transition », le temps du récit ? Qu'est-il joué par le langage pour essayer de faire voir dans le texte cette béance ? « Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule. L'agent fit un cercle autour de lui avec son regard ; et Frédéric, béant, reconnut

⁷⁵ M. Proust, *Sur le style de Flaubert*, Paris, Éditions Sillage, 2014, p. 28-29

Sénécal⁷⁶. » Frédéric se trouve au milieu de la phrase, comme écartelé entre la reconnaissance et une altérité sans reconnaissance possible, l'anonymat de la mort qui, le regardant, lui révèle le visage connu de Sénécal. La phrase, dont les deux extrémités, « L'agent » et « Sénécal » forment deux pôles - deux visages - d'une même personne, trouve en son centre la béance creusée en Frédéric. Dans le temps successif de l'action, tout à coup, survient un accident, l'indatable de l'annihilation où, pour Frédéric, l'événement de la mort se noue brusquement avec le phénomène de la reconnaissance. Frédéric, béant, déchiré par l'expérience simultanée de deux réalités inconciliables, par la reconnaissance du méconnaissable, dans le visage de Sénécal. N'est-ce pas aussi, pour le narrateur de la *Recherche*, en lui-même que se creusera la contradiction douloureuse, inconcevable, « de la survivance et du néant entre-croisés en moi », « que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait, comme la foudre, creusée en moi, selon un graphique surnaturel et inhumain, un double et mystérieux sillon » ? En soi se creuse l'espace incompréhensible d'une expérience ne pouvant se rattacher à rien de proprement humain. Le « blanc », dans ce passage, touche à la question de la possibilité (ou de l'impossibilité), pour le texte littéraire, de montrer cette béance. Comme le reconnaît Proust, il s'agit, avant tout, d'une question de temporalité du langage, mais surtout : de sa mise en musique. Car, contrairement à l'image qui peut faire coexister, en *même temps*, comme dans la tête de mort des Vanités, l'inconciliable de la reconnaissance dans la forme (la tête à forme humaine) et l'altérité radicale du vide (les orbites manquantes) - et dans cette contraction, arrive à donner l'expérience de ce qu'elle montre et de ce qui creuse sa propre représentation - le texte (du moins dans ses formes narratives) est forcé d'avancer dans le temps, de se déplier en une suite successive de moments. Comment, dans le déploiement temporel de ses formes, la

⁷⁶ G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1965, p. 518

littérature peut-elle donner l'expérience contradictoire, « entre-croisée » en elle, de son devenir linéaire et d'une autre forme du temps, forme inassimilable, incompréhensible, hors de toute mesure ?

Proust reproduit encore une fois le passage (« je reprends les derniers mots que j'ai cités, pour montrer cet extraordinaire changement de vitesse, sans préparation ») comme pour faire voir le blanc, le « matérialiser sur la page⁷⁷ ». Dans l'espace de ce blanc, il reconnaît non seulement ce qui « le lie profondément à l'auteur⁷⁸ » (« L'un de ceux [les mérites de Flaubert] qui me touchent le plus parce que j'y *retrouve* l'aboutissement de modestes recherches que j'ai faites » je souligne) mais sans doute y *retrouve-t-il*, pour reprendre sa propre expression, *une anticipation de Proust* (« Et Flaubert était ravi quand il retrouvait dans les écrivains du passé une anticipation de Flaubert »), ce par quoi l'écriture de Flaubert anticipe celle d'*À la recherche du temps perdu* : non seulement ce dernier sait-il « donner avec maîtrise l'impression du Temps », mais, le premier, il « met en musique » les changements de temps, débarrasse le temps de la médiocrité de l'action pour lui redonner la valeur de son impression première. L'usage « si nouveau » des verbes qu'a introduit Flaubert dans la littérature donne à son style un tel déplacement de perspective (Proust compare cette révolution de « notre vision des choses » à celle des catégories kantienne, qui « transporta dans l'esprit [...] toute l'armature du monde extérieur⁷⁹ ») qu'il nous fait ressentir « ce genre de tristesse, fait de la rupture des habitudes et de l'irréalité de décor ». Mais ici, ce n'est pas précisément dans les formes langagières que

⁷⁷ L'expression est de Mireille Naturel, dans un livre sur les deux auteurs, où elle souligne comment, en « citant ce blanc, en le matérialisant sur la page », Proust met l'accent sur ce qui le lie le plus profondément à Flaubert, le traitement du temps. « Cette ellipse temporelle [...] est le symbole du néant, du « désœuvrement », de « l'inertie », là où « les repères temporels disparaissent ». M. Naturel, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*, Amsterdam, Éditions Rodopi B.V., 2007, p. 106

⁷⁸ Un lien qui, comme le montre Mireille Naturel, s'élabore dans un complexe ambivalent de rejet et d'admiration.

⁷⁹ Proust, *Sur le style de Flaubert*, p. 5-6 (La citation exacte se trouvait dans une version antérieure à sa publication, sous la forme d'une lettre à Jacques Rivière, directeur de *La Nouvelle Revue Française*.)

Proust remarque les ruptures dans la forme du temps, mais au contraire, dans ce qui manque, dans l'accélération inattendue que provoque l'ouverture entre les phrases. Alors que Flaubert nous avait habitués, dans les pages précédentes, à ce que chaque phrase ponctuée le passage rapproché du temps par une sorte de focalisation temporelle sur les menues actions de Frédéric, la narration se brise pour enjamber, dans l'espace qui sépare deux phrases, des mois, voire des années. Une cassure narrative sur laquelle se fonde ce que Proust appelle la « musicalité » de l'écriture, le rythme étant créé par la rencontre de ce qui survient et de ce qui manque à l'écriture. Sur les lignes qui suivent cette brusque accélération, Proust écrit qu'elles sont marquées par l'absence de conjonction là où les habitudes grammaticales la commanderaient (« Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues⁸⁰. ») : c'est que « le grand rythme de Flaubert » ne la comporte pas. Ce rythme-là serait donc « supporté » par la manifestation de langage autant que par ses absences, voire ses manquements. Mais comment réconcilier cette incidence du vide dans le rythme du texte avec ce que Proust formule, au sujet de Flaubert, comme l'« hermétique continuité du style » ?

Cette hermétique du style pourrait être résumée, tel que le fait Genette, à « l'unité du contenu et de l'expression », unité, qui plus est, « propre à chaque écrivain », comme scellée dans les « phrases-types » auxquelles le narrateur, dans sa « leçon » à Albertine, reconnaît le style propre à chaque artiste, de Vinteuil à Dostoïevski. En fait, tout un effort est consacré, chez Genette, à faire ressortir, dans la vision proustienne du style, le mouvement d'assimilation : « incorporation » de l'intelligence à la matière, unité thématique du contenu et de la forme, lissage de la matière même du langage dans le « fondu, d'unité transparente » que

⁸⁰ G. Flaubert, *op.cit.*, p. 519

Proust loue chez La Fontaine et chez Molière⁸¹, ou encore la méfiance de Proust pour la contingence des images, dont Genette retrace l'indice de leur inadéquation (chez Flaubert en l'occurrence) dans le « reste de tâtonnement ou d'hésitation » entre différentes images qui trahirait une infidélité à l'impression première, une désobéissance à « la soumission au réel⁸² ». Mais dans ce lissage généralisé opéré par Genette, Flaubert pose problème. Ses images, selon Proust, n'ont pas la nécessaire singularité des métaphores « inévitables » (« il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore », écrit Proust), pas de particularité thématique propre, son originalité n'est que syntaxique. Pourquoi donc Proust procède-t-il à la « défense » d'un style qui ne remplit pas les conditions de sa propre conception stylistique ? Genette, cherchant la spécificité de l'écriture flaubertienne afin d'« assimiler » et d'« annexer » le style de Flaubert à la conception proustienne du style, est donc forcé de chercher du côté de la syntaxe, et donc du rythme. Elle fonde en effet un rythme singulier et inédit, qui repose en grande partie sur un effet de contretemps, causé par la suppression du « et » là on l'attendrait, et par son emploi « là où personne n'aurait idée d'en user », provoquant ce que Proust signale comme une « coupe » inhabituelle des phrases qui, conjuguée au choc des temps hétérogènes, crée ce que Genette appelle un « effet de dislocation ». Cet effet résiste toutefois à l'assimilation

⁸¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 147

⁸² *Ibid.*, p. 144 Il est vrai que la prédominance qu'accorde Proust à la fonction métaphorique dans l'écriture, qu'il ne développe pas dans l'article (« Pour des raisons qui seraient trop longues à développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style »), mais plutôt dans le *Contre Sainte-Beuve*, puis dans la *Recherche* même, est fondée sur le caractère « inévitable » des rapports inédits qui s'imposent à la vision de l'écrivain. Mais justement, la force de ces rapports consiste aussi dans le fait qu'ils rapprochent des éléments qui seraient normalement séparés, voire contraires. Le caractère nécessaire des métaphores repose donc autant sur la prégnance de l'impression sensible que sur la rupture, dans la contraction sous une même forme de deux choses autrement séparées, de notre perception habituelle de la réalité. Si Genette (qui développe ailleurs l'importance métonymique, sous-estimées selon lui, des analogies proustiennes) met l'accent, ici, sur le premier terme - le caractère « inévitable », « nécessaire », la « soumission » de l'image au réel et sa « fidélité » à l'impression - je crois qu'il faut comprendre la métaphore proustienne dans sa complexité où la détermination nécessaire est inséparable d'une perturbation au réel et, précisément, de son insoumission.

générale du style dans la stylistique proustienne : énigme que le chercheur résoudra néanmoins dans l'« impressionnisme flaubertien », là où Proust remarque que, dès lors que Flaubert saisit mieux ce qui fait sa propre personnalité d'écriture et « devient Flaubert », la « révolution » s'accomplit et « ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression ». Une fois assimilée la note dissonante, Genette se méfie toutefois de l'appétit proustien : après tout, Proust céderait peut-être à « la tentation inévitable et inconsciente de tirer Flaubert dans son sens et d'en faire indûment, avec Nerval, Dostoïevski et autres, l'un de ses précurseurs. » Le présent en chair absorbe tout effet d'anticipation dans l'esprit de celui qui est aveugle à la nature inactuelle du littéraire, pour qui l'histoire se lit (et se lisse) dans le bon sens du poil. Car l'« [e]ffet déformant de la syntaxe flaubertienne tient peut-être uniquement, et quelles qu'en soient les modalités - qui sont autant de « ruptures des habitudes » grammaticales - », plutôt qu'à une originalité de « vision » telle que la conçoit strictement Proust, « à une sorte de présence, de visibilité et de pesanteur inhabituelles de l'aspect grammatical du discours, lequel s'en trouve inévitablement, et comme mécaniquement, alourdi, entravé, et, comme le notaient Malraux et Jean Prévost, « paralysé » et « pétrifié⁸³ » [...].»

Ce qui garantirait l'homogénéité du style flaubertien serait plutôt, à en croire Genette, un surplus de chair encombrant le fil habituel de la syntaxe, causé principalement et simplement par une attention portée presque grossièrement sur « l'aspect grammatical du discours ». Surplus de chair, ou plutôt maladresse d'une langue trop angulaire, qui exhibe la saillie de ses os apparents aux regards irrités des lecteurs ? « [...] [L]a phrase, sinuant ou plutôt zigzaguant [...], se déhanche sans souplesse, faisant saillir ses angles comme un pantin

⁸³ *Ibid.*, p. 157

désarticulé⁸⁴ » écrit Genette. Comment cette langue, qui a la particularité d'être à la fois trop charnue et trop osseuse, pourrait-elle être le lieu, tel que le défend Proust, d'une vision poétique singulière, de la clairvoyance des poètes ? Que ces singularités grammaticales indiquent une anticipation, chez Flaubert, de la fixation dans le langage d'une vision singulière et nouvelle telle qu'articulera la poétique proustienne, cela tient davantage, pour Genette, de la propre vision déformante de Proust, qui nous incite à lire Flaubert avec des « lunettes proustiennes ». Proust aurait certes mis le doigt sur une spécificité de l'écriture flaubertienne, mais l'interprétation qu'il en donne (la traduction d'une vision originale) tiendrait plus du délire égoïste et insatiable de l'artiste.

Or ce que Proust reconnaît chez Flaubert relève justement de l'action déformante du texte. Ce qui échappe à la lecture de Genette est que cette reconnaissance a lieu, plutôt que dans la cristallisation de la matière grammaticale, dans une absence de langage. Là où Flaubert se tait, se joue pour Proust une rupture significative de la littérature, le temps intériorisé, où l'homme (à la fois Frédéric, « béant », reconnaissant Sénécal, mais aussi béant devant l'ouverture du temps, son accélération vers la fin du récit, et enfin l'écrivain lui-même) se retrouve au seuil d'un temps qui se déforme, s'accélère, défait pour lui la relative immobilité des choses. La « vision » de l'artiste consiste, la *Recherche* nous l'apprendra, à voir à contre-courant⁸⁵ du sens commun, à « briser de toutes nos forces la glace de l'habitude et du raisonnement qui se prend immédiatement sur la réalité et fait que nous ne la voyons

⁸⁴ *Ibid.*, p. 152

⁸⁵ « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. » *CSB*, p. 297

jamais⁸⁶ ». Cette vision à contre-courant, *originale* et *singulière*, Proust la conçoit comme un héroïsme de l'artiste, durement cultivée dans l'intime atelier de ses souffrances.

Et si le style de l'écrivain se déploie dans une cohérence qui lui est profondément intime, s'il est vrai que chez Proust se manifeste une forte volonté de restitution, dans l'écriture, de l'événement dans sa totalité à partir de son empreinte sensible originale (le fameux passage de l'action à l'impression), il semble que cette volonté soit tourmentée par l'impossibilité de la phrase de tenir en elle cette totalité. Et c'est là que, précisément, semble s'articuler une contradiction intrinsèque du style proustien (à laquelle un lecteur comme Genette semble rester aveugle), qui s'illustre dans la contradiction soulevée plus haut entre le vide inhérent au rythme de l'écriture flaubertienne tel que l'entend Proust et sa propre définition du style comme unité « hermétique » : le langage se déploie pour redonner son ampleur à l'impression intérieure et sensible, mais sa mise en mouvement - en rythme, en musique - fait éprouver à l'écrivain ce qui, dans le temps même de la phrase, ne peut être « saisi » dans sa mesure. En effet, le langage, dans sa forme même, prend forme dans un mouvement progressif et linéaire, alors que l'expérience du temps est aussi faite de chocs, de heurts entre des temps hétérogènes. Flaubert avait ressenti cette contradiction, Proust le reconnaît au « sectionnement du temps⁸⁷ » qu'il a aussi, par ailleurs, senti chez Baudelaire. Mais Flaubert reste encore, pour lui, trop attaché aux formes habituelles de la perception, réduisant les ruptures dans la matière du temps à un axe horizontal, soit à des accélérations ou décélérations, le long de ce qu'il appelle le « grand Trottoir roulant au défilement continu, monotone, morne, indéfini » de l'écriture flaubertienne. Les analyses stylistiques minutieuses et habiles de Leo Spitzer montrent bien

⁸⁶ *Ibid.*, p. 297

⁸⁷ « Le monde de Baudelaire est un étrange sectionnement du temps où seuls de rares jours notables apparaissent ; » *B*, p. 20

comment, dans la phrase proustienne, le temps du déroulement devient inséparable d'un creusement, dans « la marche en avant des idées », de « galeries transversales, labyrinthes, réseau dense de motifs enchevêtrés⁸⁸ ».

Si Proust réinscrit le blanc de *L'Éducation sentimentale*, non pas cette fois dans le pastiche littéraire, mais bien dans le geste du critique (« Notre esprit n'est jamais satisfait s'il n'a pu donner une claire analyse de ce qu'il avait d'abord inconsciemment produit »), comme pour l'inscrire dans sa propre démarche littéraire, peut-être est-ce pour anticiper la lecture de l'œuvre qu'il est en train de terminer. L'écrivain justifie la « défense » - au sens où l'entendait du Bellay, précise Proust - qu'il fait du style de Flaubert, un écrivain que, par ailleurs, il « n'aime pas beaucoup » (Flaubert ne sachant pas, selon lui, produire de belles métaphores), par l'impression qu'il a « que nous ne savons plus lire ». Ce que nous ne savons plus lire creuse des lacunes dans les textes, mais aussi dans la tradition littéraire, lacunes qui correspondent précisément à ce que nous ne savons pas vivre (la réalité que nous ne voyons jamais) et que la littérature a le pouvoir spécifique de nous faire éprouver : les ruptures et les déformations imprévisibles du temps, que nous nous représentons généralement, telle la succession enchaînée d'instantanés du kinéscope (« la simple vision cinématographique » dit Proust), comme un « travelling » continu dans lequel nous omettons la transformation accidentelle des images.

En lisant comme on vit, comme on voit habituellement (tare des lecteurs et des critiques contre laquelle s'instituera le projet du *Contre Sainte-Beuve*), on ne perçoit plus, dans les textes, ces déchirures du temps qui « dissolvent » l'« agrégat de raisonnements » de ce qu'on

⁸⁸ L. Spitzer, « Le Style de Marcel Proust », *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 413

appelle justement *perception*. Un pouvoir spécifique des œuvres littéraires se perd, fuit de la tradition, alors que dans l'aveuglement quotidien les lecteurs ne reconnaissent plus la béance qui en elles s'ouvre. Ces gens qui détestent le style de Flaubert, ne sont-ils pas les mêmes qui, dans le monde de la *Recherche*, détestent les peintures d'Elstir ? « [C]es « horreurs » » qui, les mettant face à une destruction de cette perception, mettent en échec le travail salvateur de l'intelligence leur masquant, dans l'altération des choses, l'altération continue de la réalité. Déchirures dans le temps du récit, et parallèlement dans l'histoire littéraire, par lesquelles certains textes troublent, voire bouleversent l'ordre existant dont on lisse continuellement la réalité.

En attirant l'attention sur ce blanc capital, Proust prépare peut-être donc la survie de l'œuvre qu'il est en train d'écrire. Son propre style, essaie-t-il peut-être de nous dire, est à lire dans le déploiement spécifique de son langage, son amplification linguistique qui voudrait restituer au réel sa dimension vécue, personnelle, intérieure, mais, vu le caractère incommensurable, et fondamentalement insaisissable de cette dimension, sa *griffe* est aussi à lire dans les manques de l'œuvre, dans ses « blancs ». Car ce que Proust reconnaît chez Flaubert, qui l'attache à lui malgré son manque d'admiration pour ses capacités d'écrivain, est peut-être le fait que son talent ne réside pas tant dans une justesse formelle que dans les manquements, les infirmités de sa forme, là où l'écriture fait sentir les secousses de mouvements intérieurs impossibles à formuler.

En effet, le narrateur de la *Recherche* est, un peu comme Frédéric béant, un homme « au seuil des temps et des formes », dont l'instabilité donnera lieu à une des grandes ruptures de la tradition littéraire. Hésitation du narrateur, mais aussi de Proust devant la forme même que

devra prendre sa création, « période cruciale d'hésitation » à laquelle Roland Barthes a restitué son ampleur théorique : « Proust est en effet à la croisée de deux voies, de deux genres, tiraillé entre deux « côtés » [...] : le côté de l'Essai (de la Critique) et le côté du Roman. [...] Je ferai remarquer que l'hésitation de Proust, à laquelle, c'est normal, il donne une forme psychologique, correspond à une alternance structurale⁸⁹ [...] ». L'incertitude entre le côté de la Métaphore, la question de savoir ce qu'est une chose, « la question même de tout Essai », et le côté de la Métonymie, celle de l'engendrement, « la question du Roman », comme l'énonce Barthes. Entre l'interprétation et le récit. Bien que Proust tranche pour le texte littéraire, son « indécision profonde » marquera la forme de la *Recherche* : une tierce forme, que Barthes reconnaît dans une logique temporelle propre à l'œuvre proustienne, qu'il appelle « logique de la Vacillation ». Barthes raconte que Humblot, lecteur des éditions Ollendorf, ayant reçu le manuscrit de *Du côté de chez Swann*, déclare : « Je ne sais si je suis bouché à l'émeri, mais je ne comprends pas l'intérêt qu'il peut y avoir à lire trente pages (...) sur la façon dont un Monsieur se retourne dans son lit avant de s'endormir⁹⁰. » Ce Monsieur, répond Barthes, est en train « d'ouvrir les vannes du Temps : la chrono-logie ébranlée, des fragments, intellectuels ou narratifs, vont former une suite soustraite à la loi ancestrale du Récit ou du Raisonnement, et cette suite produira sans forcer la tierce forme, ni Essai ni Roman⁹¹. » Une œuvre, « issue du sommeil », au seuil de la clarté et de la confusion. Il s'agit donc bien d'un Monsieur qui se tourne dans son lit, mais qui dans ce tourment nocturne donne une figure inouïe du temps - une nouvelle façon de raconter, de dire le temps, et donc de mettre les images en mouvement. Vision inouïe en ce qu'elle consiste dans le bouleversement des habitudes du monde en y

⁸⁹ R. Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, « Folio essais », 1984, p. 334

⁹⁰ *Ibid.*, p. 337

⁹¹ *Ibid.*, p. 337

établissant de nouveaux rapports entre les choses (l'effet perturbateur - elstirien - de la métaphore proustienne), mais aussi parce que l'écriture de la *Recherche* essaie de retrouver, dans les formes du langage, un rythme, une musicalité qui, en fait, n'ont jamais été - et qui ne pourront être - réellement *entendus*. En effet, écrire consiste pour Proust à restituer une dimension temporelle profondément intérieure - et intime - de l'événement, mais cette tâche rythmique s'articule comme l'impératif d'une vie antérieure du texte qui « hante l'écrivain ». Proust conclut le *Contre Sainte-Beuve* (probablement à l'époque où il se sait entraîné sans retour, par le fil de sa propre écriture qui ne cesse de gonfler les parties du récit qui devaient initialement prolonger la partie critique centrale, dans le projet de la *Recherche*) sur ces lignes :

Les belles choses que nous écrivons si nous avons du talent sont en nous, indistinctes, comme le souvenir d'un air, qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour, le fredonner, ni même en donner un dessin quantitatif, dire s'il y a des pauses, des suites de notes rapides. Ceux qui sont hantés de ce souvenir confus des vérités qu'ils n'ont jamais connues sont les hommes qui sont doués. Mais s'ils se contentent de dire qu'ils entendent un air délicieux, ils n'indiquent rien aux autres, ils n'ont pas de talent. Le talent est comme une sorte de mémoire qui leur permettra de finir par rapprocher d'eux cette musique confuse, de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter. Il arrive un âge où le talent faiblit comme la mémoire, où le muscle mental qui approche les souvenirs intérieurs comme les extérieurs n'a plus de force. Quelquefois cet âge dure toute la vie, par manque d'exercice, par trop rapide satisfaction de soi-même. Et personne ne saura jamais, pas même soi-même, l'air qui vous poursuivait de son rythme insaisissable et délicieux⁹².

L'écriture correspondrait donc à « noter », « reproduire » et finalement « chanter » une musique qu'il faudrait, d'abord et avant tout, arriver à « entendre clairement ». Or, le temps auquel fait référence cette musique, le temps à partir duquel elle se fait entendre à l'écrivain, se déploie en correspondance avec ce que Proust appelle une « sorte de mémoire », à laquelle il assimile le talent de l'écrivain. Cette « sorte de mémoire », qui permettrait d'accéder au souvenir des vérités que l'on n'a pas connues, est peut-être à comprendre comme une

⁹² *CSB*, p. 307

conception parallèle à la mémoire qui permet d'accéder aux souvenirs des événements vécus, sans se réduire à celle-ci. Une « sorte de mémoire », c'est-à-dire une mémoire pas tout à fait exacte, mais qui dans ses inexactitudes, permet d'entendre du temps autre chose que ce qu'on en perçoit habituellement, et dont l'activité ne serait pas tant de retrouver les événements que l'on a connus, c'est-à-dire nos souvenirs, mais plutôt de percevoir, dans cette mémoire principale, ce qui ne s'est jamais *imprimé* - qui n'a jamais été, à proprement parler, vécu, mais qui néanmoins se manifeste, qui fait retour. Les blancs d'un temps qui, sans avoir laissé de trace sensible permettant sa relecture, s'imposent néanmoins à la sensibilité de l'écrivain.

Le projet critique sur Sainte-Beuve s'est développé dans le creux d'un silence où l'écrivain ne semblait plus trouver de formes pour écrire. Bernard de Fallois, qui a édité les manuscrits inédits pour Gallimard, parle dans sa préface de la transformation d'un simple article à un « testament » où « il écrit l'histoire du livre qu'il n'a pas pu écrire⁹³. » Le testament prendra un tour plus intime alors qu'il y introduira la figure de la mère, alors interlocutrice du narrateur avec qui il discutera de l'article qu'il veut écrire sur Sainte-Beuve. On ne peut savoir à quel moment Proust a écrit ces lignes, mais elles semblent néanmoins, pour le lecteur d'aujourd'hui, signifier la conversion du projet critique (dont le projet esthétique survit néanmoins dans le *Temps retrouvé*) au profit de cet appel de plus en plus pressant, insistant, de cet air qui, si l'écrivain n'arrive pas à travailler suffisamment contre l'affaiblissement de ses propres forces (« Travaillez tant que vous avez la lumière », mais la lumière commence à faiblir), sera à jamais perdu, inconnu du monde et de lui-même.

⁹³ B. de Fallois, « Préface », *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Folio / Essais », 1954, p. 20

Les forces de l'écrivain devront donc être déviées vers ce que la postérité lira comme l'effort, dans le déchiffrement des impressions intérieures sensibles, de retrouver le temps perdu. Mais sous cet effort, une autre quête, moins discernable, ne se fait-elle pas aussi sentir, inlassable parce qu'inassouissable, la recherche de l'air inconnu, qui hante l'écrivain de son « rythme insaisissable et délicieux » ? Ce livre à écrire remplacera peu à peu le livre qui n'a pas pu être écrit, mais récupérera-t-il pour autant la faillite de ce dernier ? Cette œuvre s'écrit-elle dans le *même sens* que l'histoire qu'elle raconte ? Autrement dit, le livre à écrire pour Proust se construit-il dans un mouvement qui s'accorde complètement à l'écriture du livre qui y est représenté, et qui va du temps perdu au temps retrouvé ? La « sorte de mémoire » de l'écrivain agit-elle dans le même sens que la mémoire involontaire qui est désignée, dans la *Recherche*, comme la mémoire de l'art, c'est-à-dire dans la direction d'une restitution du temps perdu ? Le talent de l'artiste est-il mis au service, chez Proust, d'une entreprise de clarification de l'air inconnu, de précision de ses contours, de sa forme ? « Entendre clairement » l'air, le « noter », le « reproduire », le « chanter », voilà des termes qui semblent en accord avec une conception de la *Recherche* comme travail de correction, de rectification, par lequel l'écrivain doit amener à la lumière, c'est-à-dire dans le langage commun, la forme confuse et indistincte des vérités qui le hantent. D'ailleurs, les gens qui ont recomposé à partir des nombreux manuscrits la formation du *Contre Sainte-Beuve* reconnaissent la naissance de l'écriture même de la *Recherche*, d'une écriture différente, plus serrée, compliquée et surchargée de corrections, « enlaç[ant] de ses guirlandes le premier jet de l'écrivain », à ce que de Fallois décrit comme un « dessin de la correction⁹⁴ ». Ne pourrait-on pas associer à ce mouvement, en effet, les diverses désillusions qui ponctuent l'apprentissage du héros vers l'épiphanie du volume final, l'éclaircissement de sa

⁹⁴ *Ibid.*, p. 15

propre vocation ? Et, suivant le même mouvement, le style proustien procéderait à mettre en forme, en les transposant dans le langage, les « blancs » qui troublent la mesure du temps. L'œuvre écrite serait parvenue à saisir les blancs qui empêchaient, peut-être, l'œuvre antérieure de s'écrire. Au silence des formes, dans lequel l'écrivain n'arrivait pas à les mettre en mouvement, à donner vie à l'œuvre, aurait ainsi succédé la mise en marche de l'œuvre menant à la révélation de sa forme.

J'entrevois, au contraire, un autre mouvement de l'œuvre, à contre-sens des vérités que son discours articule. L'œuvre répond à d'autres lois que les principes esthétiques dans lesquelles elle semble s'accomplir. Il faudrait essayer d'entendre la musique du style proustien dans ses blancs, c'est-à-dire dans les moments où la mesure du temps se déchire sous nos yeux. Comme, en musique, le contre-temps (de même que la syncope) déplace l'accent attendu et entre en conflit avec le rythme de la mesure, Proust fut sensible au contre-temps de l'écriture flaubertienne, qui repose en grande partie sur le manque des liaisons là où la grammaire les commanderait, ainsi que sur leur surgissement maladroit, « comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence, que la vague refluyente, de nouveau, va se former », « [t]out à fait au hasard d'une mémoire qui a très mal fait ses choix⁹⁵ ». Peut-être est-ce ainsi qu'est à entendre (et non à colmater) la contradiction entre l'hermétique unité du style et les blancs du rythme : entendre la musique créée par ce qui manque, ainsi que par l'ajout de ce qui n'y était pas avant, là où on ne l'attend pas, c'est-à-dire, entendre l'écriture non pas comme le travail d'une restitution, mais, dans cette recherche, comme une défiguration du passé. Frédéric reconnut Sénécal, et dans ce face-à-face incompréhensible avec la mort se déchire la *béance*

⁹⁵ *SF*, p. 19

d'un temps dont l'écriture ne peut recopier avec précision, exactitude, le déroulement (alors qu'elle arrivait si bien à recréer le rythme quotidien des actions précédentes de Frédéric). Le texte, brusquement, se met à trébucher, à s'enfarger dans la temporalité régulière des événements ; ce qui se rompt pour Frédéric à ce moment précis du texte de Flaubert, se rompt aussi dans le tissu temporel du récit. Si certains voient dans ces ruptures les articulations saillantes et disgracieuses d'un corps trop « évident », il est à parier que Proust y entend le bruit sourd de la vacuité creusant le cœur et l'intelligence *désœuvrés* de Frédéric (« Des années passèrent ; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur⁹⁶. »), à laquelle le rythme des phrases de Flaubert sert de caisse de résonance. Résonance à comprendre non pas comme justesse de l'écriture à décrire cette béance, mais comme maladresse d'une langue guidée par une mémoire fautive. Et, justement, depuis Flaubert, Proust ne pourrait se résoudre à penser que c'est en saisissant, puis en recopiant une mesure exacte du temps qu'il transmettra cette expérience de la béance. Pas plus que la musique confuse dont il est hanté ne pourrait être assez rapprochée de lui de sorte à être saisie et recopiée en une suite de mesures, transposables dans un langage réglé. La « sorte de mémoire » de l'écrivain, son talent, consiste possiblement en une mémoire en contre-temps de la mémoire, dans le mouvement même de faillibilité, de maladresse et d'infirmité de la mémoire. Une mémoire des hasards, des accidents, des déformations du temps, en creux de la matière mémorielle. Sa vérité à elle se trouverait dans sa nature propre fautive, dans le mouvement sans date des perturbations du temps.

⁹⁶ G. Flaubert, *op. cit.*, p. 519

1.2. Vacillation, hésitation : le mouvement kaléidoscopique des images

Dans le *Contre Sainte-Beuve*, Proust a déjà articulé l'idée d'une perception à *contresens* de l'habitude et du raisonnement. « Sous chaque mot chacun met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux⁹⁷. » Cette affirmation pourrait servir de définition pour la métaphore telle que l'œuvre proustienne la développera, soit l'image, dans une chose, d'une autre chose, la rencontre dans une image de deux éléments étrangers, voire contradictoires. La métaphore, telle que la situe Barthes chez Jakobson, serait toutefois la « question de l'essai », l'explication sensible d'un concept abstrait. Or chez Proust, la métaphore est une question de mouvement. Et justement, le mouvement des images ne peut s'y réduire aux choix de la métaphore ou de la métonymie, puisque, comme l'a compris Barthes, il suit une autre logique qui n'est ni tout à fait celle du raisonnement, ni tout à fait celle du récit.

Car l'œuvre proustienne est aussi l'œuvre de ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Barthes, une « conscience fausse⁹⁸ », celle qu'introduit l'état de vacillement entre la veille et le sommeil, alors que les meubles, les bruits, les formes perdent l'immobilité que leur avait garantie la conscience éveillée. L'incipit de la *Recherche*, loin d'être le moment statique où le narrateur, couché dans son lit, voit défiler autour de lui les chambres du passé, est la mise en branle d'une conscience (« le branle était donné à ma mémoire⁹⁹ ») qui, elle-même, se met à défiler dans le temps. À l'intérieur de quelques secondes, le mouvement accélère alors que le texte traverse des années, puis ralentit pour « faire le point » sur une image en particulier, avant d'accélérer à nouveau :

⁹⁷ *CSB*, p. 297-298

⁹⁸ R. Barthes, *op. cit.*, p. 337

⁹⁹ *DCS*, I, p. 9

« Tiens, j'ai fini par m'endormir quoique maman ne soit pas venue me dire bonsoir », j'étais à la campagne chez mon grand-père, mort depuis bien années ; [...] Puis renaissait le souvenir d'une nouvelle attitude ; le mur filait dans une autre direction : j'étais dans ma chambre chez Mme de Saint-Loup, à la campagne ; mon Dieu ! il est au moins dix heures, on doit avoir fini de dîner¹⁰⁰ !

Deleuze s'étant inspiré de Proust pour penser son « image-temps », on comprend qu'en un sens, la *Recherche* anticipe de près d'un demi-siècle l'image du cinéma moderne, à l'époque où le septième art n'existe que dans sa forme primitive, soit une succession animée de photographies. Or, Proust a même su voir dans l'écriture de Flaubert, une vingtaine d'années avant l'invention du kinétoscope (premier dispositif du procédé cinématographique), la possibilité d'émanciper le temps de la contingence de l'action. Cette accélération/décélération du temps n'est toutefois pas le seul effet de cette « conscience dérégulée¹⁰¹ ». Proust a peut-être reconnu l'originalité de Flaubert dans le creux du blanc textuel où le temps prend sa valeur poétique, purement rythmique, mais son œuvre à lui ne restera pas confinée au « trottoir roulant » d'un « défilement continu ».

En effet, le narrateur ne voit pas simplement défiler les images et les pensées qui cessent d'être un sujet auquel il est « libre de [s']appliquer ou non », il devient pareil à elles : « je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles-Quint¹⁰². » La narration elle-même, par une suite de focalisations, est captée par des bruits étrangers, « parasites », auxquels elle s'applique sans transition, décelant grâce au sifflement lointain des trains le voyageur se hâtant vers la station dans la campagne déserte jusqu'au fil intime des

¹⁰⁰ *DCS*, I, p. 6-7

¹⁰¹ R. Barthes, *op. cit.*, p. 337

¹⁰² *DCS*, I, p. 3

impressions des lieux nouveaux s'imprimant pour lui dans la nuit silencieuse, puis, alors qu'on revient à la nuit intime du narrateur, l'heure qu'il est, bientôt minuit, fait apparaître un autre voyageur, le malade exilé forcé de « souffrir sans remède », alors que, se croyant sauvé par sa propre confusion, l'heure se révèle à lui dans sa cruelle exactitude : c'est minuit. Il y a deux moments du voyageur : le voyageur parcourant le chemin du retour, qui ne sait pas encore que ses découvertes l'auront transformé de sorte qu'il rentrera chez lui comme un étranger, et l'exilé prisonnier du lieu étrange où il lui semble qu'il ne pourra plus jamais reconnaître à nouveau quelque chose de familier. Le narrateur, qui deviendra chacun de ces êtres vivant au cœur de la rupture du connu, voit ces projections sur le fond du sommeil qu'éclaire « une lueur momentanée de conscience », un peu comme la lanterne magique permet au personnage de Golo de défiler au galop sur les diverses surfaces dans la chambre de l'enfant. À cet instant où le néant du sommeil et la conscience éclairée se rencontrent dans une rare superposition momentanée (Proust décrit dans une lettre le « demi-réveil » dans lequel il a voulu envelopper son premier chapitre), surviennent les images qui n'appartiennent ni tout à fait à l'ordre de la lumière, et donc de la vision humaine, ni à l'obscurité totale qui détruit l'image. Une lueur vacille, comme l'allumette qu'on frotte pour regarder sa montre dans l'obscurité, pour fixer l'heure dans la confusion nocturne.

Je me rendormais, et parfois je n'avais plus que de courts réveils d'un instant, le temps d'entendre les craquements organiques des boiseries, d'ouvrir les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont j'étais qu'une petite partie et à l'insensibilité duquel je retournais vite m'unir¹⁰³.

Le kaléidoscope, un de ces *joujoux scientifiques* dont parle Baudelaire, renvoie tant au monde du jeu qu'au domaine de l'optique, qui, à l'époque de Proust, subit les bouleversements

¹⁰³ DCS, I, p. 4

qui verront naître la photographie et le cinéma. L'image du kaléidoscope est à la fois décomposition d'un objet en une infinité de figures possibles et combinaison de nouvelles configurations à partir de ce même objet. Ces jouets optiques du type du kaléidoscope exhibent en quelque sorte le lien qu'entretient la science optique du XIX^e siècle avec la magie et l'occulte. Leurs images mettent l'accent sur l'apparition de nouvelles structures matérielles qui changeront radicalement le rapport au monde à l'époque de la caméra, créant une sorte de réalité double : celle parlant à l'œil et celle parlant à la caméra qui la pénètre de ses appareils, tel que le formule Walter Benjamin. Ce dernier situe cette différence précisément dans la substitution, « à l'espace où domine la conscience de l'homme », d'« un espace où règne l'inconscient¹⁰⁴ ». En « pénétrant » la réalité avec ses changements de vitesse et ses focalisations, la caméra, pour la première fois, « nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel¹⁰⁵ ». Est-ce la *Recherche* qui inspirera à Benjamin son intérêt pour le kaléidoscope, lui que les explorations proustiennes où se croisent le rêve et l'éveil (« le pli du rêve et de l'éveil, soit dans l'instant biface du réveil ») intéressèrent tant pour sa « métapsychologie du temps¹⁰⁶ » ? Georges Didi-Huberman passe par la « phénoménologie du joujou » de Baudelaire pour expliquer ce qui permit à Benjamin de voir dans l'image kaléidoscopique un modèle optique de l'image dialectique, « tout à la fois tourbillonnaire et structurale : vouée au démontage de l'histoire comme au montage d'une connaissance plus subtile et plus complexe du temps¹⁰⁷. » C'est au domaine, au temps de

¹⁰⁴ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000, p. 305

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 306

¹⁰⁶ G. Didi-Huberman souligne, à propos des thèses benjaminiennes sur l'histoire et de sa *métapsychologie du temps*, qu'elles ont été formulées notamment « comme un hommage épistémologique à l'invention de Marcel Proust », *Devant le Temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 113

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 131

l'enfance que renverrait la « temporalité du joujou », temps originaire dans lequel Benjamin voyait non pas « l'archétype en amont des choses », mais la possibilité d'une rupture dans la continuité de l'histoire. L'enfance en ce qu'elle « détruit pour un temps le temps du calendrier, [...] nous fait accéder au « réveil » de l'immémorial¹⁰⁸ », préhistorique tout en étant tendue vers l'avenir. Mais on peut tout autant imaginer l'impact que l'évocation, par Proust, du « kaléidoscope de l'obscurité » ou encore de sa description du kaléidoscope social pour décrire le « tour » des changements de valeurs à travers le temps, ait pu avoir sur le philosophe, alors qu'il était en train de penser l'émergence contemporaine d'un inconscient optique. Car ce n'est pas seulement en ce qu'il renvoie à l'enfance, mais, comme l'écrit Didi-Huberman, dans sa structure optique même que Benjamin s'intéresse aux « configurations visuelles toujours saccadées » (*Sprunghaft*) du kaléidoscope. À la fois « démontage erratique de la structure des choses », c'est-à-dire dispersion d'un matériau toujours reconduit, pris dans le cylindre dont chaque mouvement de rotation procède à un nouveau montage imprévu, mais partant de la même matière. Le changement produit, le démontage opéré de la matière des choses n'est encore, dans le kaléidoscope, qu'un « montage de symétries démultipliées¹⁰⁹ ».

Mais pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait cru immuables et compose une autre figure. Je n'avais pas encore fait ma première communion, que des dames bien pensantes avaient la stupéfaction de rencontrer en visite une Juive élégante. Ces dispositions nouvelles du kaléidoscope sont produites par ce qu'un philosophe appellerait un changement de critère. L'affaire Dreyfus en amena un nouveau, à une époque un peu postérieure à celle où je commençais à aller chez Mme Swann, et le kaléidoscope renversa une fois de plus ses petits losanges colorés. Tout ce qui était juif passa en bas, fût-ce la dame élégante, et des nationalistes obscurs montèrent prendre sa place¹¹⁰.

Autrement dit, la matière subit une rupture de sa composition, une décomposition et une recomposition de ses formes, à partir de son propre potentiel « erratique ». Didi-

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 131

¹⁰⁹ G. Didi-Huberman, *Devant le Temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*, p. 134-135

¹¹⁰ *OJJF*, I, p. 508

Huberman écrit : « La magie du kaléidoscope tient à cela : que la perfection close et symétrique des formes visibles doive sa richesse inépuisable à l'imperfection ouverte et erratique d'une poussière de débris¹¹¹ ». Non seulement « les agrégats deviennent formes », mais c'est au mouvement de la dissémination et de l'agrégat que ces dernières doivent leur beauté. Cet intérêt pour l'agrégat (*Aggregation*), Benjamin aurait pu en trouver l'écho, chez Proust, dans sa définition de la vision commune, comme « l'agrégat de raisonnements », ce par quoi nous imposons rétrospectivement aux « surfaces » et « volumes » les noms des choses que notre intelligence a reconnus après les avoir d'abord confondus dans l'« éclair d'une illusion première », « racine même de l'impression ». Retrouver la racine de l'impression dans la confusion du regard pourrait donc être compris, dans le jeu visuel du kaléidoscope, comme rendre sensible, dans l'acte du voir, ce moment de dissolution et d'agrégation de la matière visible. Ce qu'on appelle communément « voir » ou « vision » ne serait qu'une agrégation de raisonnements ordonnés par notre intelligence et ses catégories (la *synthèse du divers* chez Kant), qui n'auraient que la valeur, si l'on en croit la peinture d'Elstir, d'un tour de kaléidoscope. Et si, pour Elstir, voir signifie « dissoudre » l'agrégat de ces raisonnements, et recréer les choses dans un devenir qui pourrait être dit « erratique », Proust n'amène-t-il pas notre attention, d'une façon similaire, sur une formation erratique du langage, c'est-à-dire le fait que l'écriture est, elle aussi, issue d'une décomposition et d'un agrégat de matière ? Et ce que cette fonction erratique de l'écriture donne à ressentir et à penser, est l'altération temporelle, les déchirures dans le tissu lissé, colmaté de la perception habituelle qui nous fait croire, comme pour la « vision », à un temps uniforme, tranquille, ainsi qu'à une certaine

¹¹¹ Au départ, le « matériau visuel » qu'on introduit dans le kaléidoscope est composé de ce que l'on a sous la main, bouts de tissu, verroterie concassée, plumes, etc. G. Didi-Huberman, *Devant le Temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, op. cit., p. 135

permanence en lui des choses et des êtres. D'une structure kinétoscopique à kaléidoscopique, la phrase proustienne a peut-être fasciné Benjamin aussi par le fait que les formes se suivent (mouvement du kinétoscope, succession des images) tout en s'y transformant (ce qui revient, les « rimes intérieures du récit », ne se retrouve qu'altéré). De plus, un rapport à l'archaïque est également mis en jeu et ce à même les mots, lorsque, par exemple, Proust emploie une expression dans un sens éloigné de son sens usuel, recherchant, à rebours de son évolution étymologique, l'acception d'origine que l'usage a perdue. Dans la *tournure* de ces expressions, Proust fait entendre la dispersion, voire une certaine perte du sens, mais toujours aussi sa recomposition. Le sens comme agrégat, dans le tour que donne Proust au langage, comme on fait tourner le kaléidoscope, d'un temps oublié et d'un présent constamment rappelé à son oubli, à ses propres pertes. Car si, comme l'écrit Spitzer, à propos de ce rapport proustien aux archaïsmes linguistiques, Proust cherche « le psychisme dispersé, émiétté, « perdu » dans la langue usuelle¹¹² », la dispersion - tel que Benjamin conçoit l'image dialectique - ne va pas sans le remontage. Le sens archaïque n'est pas restitué comme un simple artefact du passé, et Proust, ne se « cantonn[ant] pas dans l'archaïsme », procède à un montage, dans la langue, de ces sens perdus avec des sens nouveaux, terminologies modernes, scientifiques, ou néologismes. Ainsi que dans les tableaux mythologiques d'Elstir le préhistorique côtoie le contemporain, la langue proustienne fait revivre un passé perdu des mots, mais en les faisant surgir au sein du présent de la langue, pour en faire trembler l'immobilité.

L'incipit du *Côté de chez Swann*, seuil de l'œuvre proustienne, s'écrit dans le tremblement d'une conscience vacillant entre la vue claire et la confusion obscure. « Fixer le kaléidoscope de l'obscurité » correspond sans doute à l'une de ces « expériences de seuil » (*Schwellenerfahrungen*)

¹¹² L. Spitzer, *op. cit.*, p. 438

dont Benjamin reconnaît en celles du réveil et de l'endormissement les rares formes survivantes dans la vie moderne. Mais on peut aussi lire cette expression comme image de l'activité d'écriture elle-même, le passage des formes inconscientes aux formes conscientes, passage qui reste marqué dans le langage. Le fait de *fixer* l'image kaléidoscopique formée par l'obscurité, désignerait tout autant l'acte de regarder en tant que tel que la captation, dans la matière du langage, de cette décomposition-recomposition. Capter, et donner à l'écriture le pouvoir kaléidoscopique des images vacillantes du réveil.

Mais qu'est-ce que cela signifie pour l'écriture, de lui donner une forme kaléidoscopique, elle dont le mouvement linéaire d'énonciation ressemble plutôt à celui d'un autre instrument optique auquel fait référence Proust dans le même passage, le kinétoscope ? D'ailleurs, le mouvement kaléidoscopique, le « tourbillon » des images, est caractérisé par la fulgurance de sa manifestation, avant que la conscience ne se stabilise : si les « évocations tournoyantes ne duraient jamais que quelques secondes », « souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope¹¹³ ». Comme le fait remarquer Sonja Milka Bertucci qui a consacré une partie de sa thèse aux motifs de ces deux métaphores optiques dans l'œuvre de Proust, si ces instruments incarnent tous deux l'émergence de nouvelles formes visuelles, ils ne « reflètent pas la même modernité : le kaléidoscope présente un espace visuel fragmenté de lumière polarisée, alors que le kinétoscope, véritable ancêtre du cinématographe, propose une restitution totale du mouvement et de l'espace dans le temps¹¹⁴. » Cela dit, la narration proustienne ne

¹¹³ *DCS*, I, p. 7

¹¹⁴ S. M. Bertucci, *Le même et l'autre : Proust et Godard au miroir de l'intermédialité*, thèse, 2012, Université de Berkeley.

s'arrange-t-elle pas pour *tresser* les éléments les plus disparates qu'elle « finit par cimenter ensemble selon la technique des oiseaux en s'y appuyant indéfiniment » ? Le déploiement poétique du texte repose en effet sur un habile travail de tissage où les rappels, les motifs, ce que Jean-Yves Tadié appelle « les rimes intérieures au récit » suscitent le plaisir esthétique du lecteur. La *Recherche* est l'œuvre monumentale d'une amplification linguistique, d'une sorte d'hypertrophie de l'expression. À en croire Leo Spitzer, il s'agirait plus précisément d'une « expansion intérieure de l'événement psychologique ». Une amplification, certes, mais dont la phrase serait la mesure positive d'une fracture du réel. Chaque phrase essaierait de retrouver la totalité de l'événement vécu, même banal, mais la clôture de la phrase (l'aboutissement si délectable de tant de phrases de la *Recherche*) est la répétition d'un acte de clôture qui ne s'effectue jamais une fois pour toutes. Et la répétition, conjuguée au déroulement du texte dans le temps, crée des variations. Tadié souligne l'effet rythmique ainsi créé : « Il faut donc souligner que l'une des beautés du récit tient à son rythme, au rapport entre la répétition et les variations, « la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie » [La Prisonnière]. Le retour d'un thème, d'une situation de rapports entre personnages crée un effet analogue à la rime¹¹⁵ [...] » Mais justement, la reprise d'une forme dans une autre – innombrables reprises dispersées dans l'immense espace du texte – montre la modification, la métamorphose des formes dans l'intervalle, qui n'est autre que le passage du temps qui travaille à l'intérieur de l'œuvre. Et, comme le note Tadié, cette beauté de la rime, Proust la voit justement dans ce retour de « quelque chose qui est à la fois pareil et autre que la rime précédente, qui est motivé par elle, mais y introduit la variation d'une idée nouvelle¹¹⁶ ». Entre temps, la forme reprise subit une transformation qui tient à la fois de la durée et de l'altération.

¹¹⁵ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 2003 [1971], p. 395

¹¹⁶ *CG*, II, p. 351

Quelque chose survit dans le temps, mais dans son maintien est introduit un accident, une déviation, qui ne lui permet pas de revenir pareil à lui-même. Même les vieillards du *Temps retrouvé* reviennent dans la conclusion du récit comme la forme travestie d'eux-mêmes. Cette déviation de la forme, dans laquelle la durée travestit plus qu'elle ne révèle, ne répond-elle pas à un égarement propre à la nature temporelle de l'écriture ? Car comme l'écrit Tadié dans une très belle phrase, « la recherche de l'effet n'explique cependant pas tout : les reprises, les rimes intérieures au récit témoignent d'une nostalgie, celle d'un événement parfait, complet, total, que le Temps rend impossible¹¹⁷. »

Donner à l'écriture un mouvement kaléidoscopique viserait à retrouver, dans un moment de vacillement, un état primitif où la vie n'a pas encore fixé le monde autour d'elle, où elle n'a pas encore complètement *appris à voir*. Le retour à l'enfance, « l'âge révolu de ma vie primitive », geste initiateur du récit de vie, est aussi le retour à un âge où la vision a encore sa valeur de jeu (le kaléidoscope, comme la lanterne magique, en est un des modèles). Ce retour à la primitivité de l'enfance indique un mouvement plus fondamental de la conscience qui, dans son réveil, retrouve, en un instant fugitif, le souvenir d'une existence primitive :

Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir - non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être - venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi¹¹⁸.

¹¹⁷ J.-Y. Tadié, *op. cit.*, p. 395

¹¹⁸ *DCS*, I, 5-6

Une conscience préhistorique, à proprement parler, c'est-à-dire avant tout sens de l'histoire. Une seule « seconde » est suffisante pour passer par dessus les siècles de civilisation séparant l'être de cet état primitif. Accélération incroyable, procédant à une contraction de toute l'histoire humaine dans l'espace de quelques images confuses, l'espace d'un jeu dans la conscience, un glissement qui, *naturellement*, échappe à sa perception. Le moment, dans la conscience humaine, d'une existence *inhumaine*.

La conscience se construit peut-être dans une tentative constante d'échapper à ce sentiment, dans un processus de clarification, de précision des images, par lequel l'intelligence corrige ce moment de confusion originaire. Cette correction produit les images appartenant au domaine de la veille, de la vie habituelle des hommes, où l'intelligence a le temps de cacher au sujet le caractère changeant des choses et leur altération continuelle, mais comme sait tout lecteur proustien, elle produit aussi les images claires et distinctes de la mémoire volontaire. Ce sont les images dont on se rappelle, qu'on revoit, une fois que « le bon ange de la certitude [a] tout arrêté autour de [s]oi, à leur place dans le « fil des heures, l'ordre des années et des mondes ». Mais il arrive que dans cet ordre, dans cette correction continue, « leurs rangs peuvent se mêler, se rompre [...]. [...] [A]lors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités¹¹⁹ ».

Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, **tout tournait autour de moi** dans l'obscurité, les choses, les pays, les années¹²⁰.

¹¹⁹ *DCS*, I, p. 5

¹²⁰ *DCS*, I, p. 6 C'est moi qui souligne pour tous les caractères mis en gras dans les citations.

L'optique du kaléidoscope est celle du *tour* (le « tour particulier » que prennent les réflexions du narrateur alors que la lecture glisse vers le sommeil), voire du tourbillon, mouvement qu'évoquent les diverses visions du narrateur dans cet état du vacillement de la conscience nocturne (« tout tournait autour de moi dans l'obscurité »). Ce tourbillon autour du narrateur, par lequel les « murs invisibles [...] tourbillonnaient dans les ténèbres » en faisant apparaître « les évocations tournoyantes et confuses », s'il empêche l'émergence d'une image distincte (« Mais j'avais beau savoir que je n'étais pas dans les demeures dont l'ignorance du réveil m'avait en un instant sinon présenté l'image distincte, du moins fait croire la présence possible, le branle était donné à ma mémoire¹²¹ ; »), en donne toutefois au narrateur une figuration actuelle (« des jours lointains qu'en ce moment je me figurais actuels sans me les représenter exactement¹²² »). La *Recherche* s'ouvre donc sur un mode de vision où un processus de figuration actuelle mais indistincte (où le passé se présente dans son actualité) fait trembler l'image claire du monde. Le présent n'apparaîtrait-il que dans cette forme tremblante ?

Spitzer a noté l'importance du motif kaléidoscopique chez Proust dans ce qu'il appelle la « vision kaléidoscopique de l'organisation du monde ». Dans les phrases (les « périodes ») proustiennes coexistent « deux attitudes simultanées de son esprit » où se reflète cette vision : « la structure claire de la période témoigne d'une supériorité sereine, la sérénité du sage qui voit le monde de haut ; le morcellement des parties de la phrase a quelque chose de la fièvre de l'homme qui cherche à tâtons la réalité, la « vue¹²³ ». » L'écrivain serait une sorte de Janus, dont un visage veillerait à l'effort de précision, mais dont la recherche de la clarté ferait apparaître, selon Spitzer, une si grande diversité qui, aveuglant le second visage, donne à

¹²¹ *DCS*, I, p. 8-9

¹²² *DCS*, I, p 6

¹²³ L. Spitzer, *op. cit.*, p. 424

l'expression son « impression inquiète ». Les phrases de la *Recherche* seraient issues d'un processus de précision (le survol du sage) qui a pour effet de tourmenter leur structure (le tâtonnement fiévreux de l'aveugle). Le langage s'y déroule dans la volonté de montrer un *jeu* dans le défilé des images (au sens où l'emploie Benjamin lorsqu'il parle du *jeu* qui se déroule réellement entre les interstices invisibles de nos gestes et dont les opérations de décomposition et recomposition techniques de la caméra nous donne une nouvelle conscience¹²⁴), et dans cet intervalle se fait sentir une certaine instabilité, un vacillement dans le « travelling » de la réalité, dans le glissement d'une chose dans l'autre. Glissement qui est aussi la disparition d'une forme dans une autre¹²⁵. Janus n'est-il pas dieu du passage et dieu du temps ?

Cette figuration n'est pas uniquement l'effet d'une écriture dont le souci de clarté produit le tourment de sa propre forme, mais suit le processus d'une pensée qui « hésit[e] au seuil des temps et des formes ». Double vacillation, de l'écrivain et de son narrateur, et peut-être même de l'œuvre elle-même, alors qu'elle se compose dans l'hésitation de sa propre forme, à l'époque où l'écriture prendra chez Proust la place du sommeil. Comme l'a remarqué Barthes, c'est au prix de l'inversion du bon et du mauvais sommeil que « la Recherche, nuit après nuit, s'écrira¹²⁶. » Alors que le monde (et avec lui la mère) s'endort, l'écrivain s'éveille. Il pense à ses nuits de sommeil se disant, comme Bergotte à la fin de sa vie, que « Longtemps, il avait aimé les rêves. », lui pour qui le repos est devenu une répétition de la mort. C'est désormais dans l'écriture qu'il ouvrira « les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité¹²⁷ ».

¹²⁴ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 306

¹²⁵ Je reviendrai sur ce travail, chez Proust, du glissement des images dans l'analyse plus détaillée de certains passages.

¹²⁶ R. Barthes, *op. cit.*, p. 336

¹²⁷ *DCS*, I, p. 4

Les images n'apparaîtront pas, cette fois, sur le fond du sommeil, du néant, mais dans le déroulement narratif qui occupera dorénavant les heures nocturnes.

L'écriture a remplacé le sommeil et, à la faveur de ce renversement, le sommeil s'est soustrait à l'emprise de l'habitude, donnant aux réveils la forme particulière semblable à ceux que prennent les réveils brutaux du narrateur après les soirées à la Raspelière, le second été à Balbec, « un sommeil qui ne demeure pas sous la tutelle de la prévoyance, avec la compagnie même cachée de la réflexion », dont on revient avant que nos pensées n'aient eu le temps de rattraper la conscience, « ne sachant qui on est, n'étant personne, neuf, prêt à tout, le cerveau se trouvant vidé de ce passé qui était la vie jusque-là. (...) Alors du noir orage qu'il nous semble avoir traversé, mais nous ne disions même pas nous, nous sortons gisants, sans pensée, un nous qui serait sans contenu. » De cette traversée des « régions voisines de la vie », cette antichambre de la veille par laquelle on atterrit brusquement dans le monde, voilà de quoi Proust témoigne : « et je veux en témoigner, moi, l'étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres¹²⁸. »

Le narrateur témoigne de cette brève confusion entre les deux mondes de la veille et du sommeil, qu'il compare d'abord à deux appartements séparés qu'occuperait la conscience, deux existences soumises à deux régimes de temps, avant de poser la possibilité que cette autre vie du sommeil ne soit pas du tout soumise à la catégorie du temps, une autre vie où le dormeur est « hors du temps et de ses mesures » : « La race qui l'habite, comme celle des premiers humains, est androgyne. Un homme y apparaît au bout d'un instant sous l'aspect

¹²⁸ SG, III, p. 371

d'une femme. Les choses y ont une aptitude à devenir des hommes, les hommes des amis et des ennemis¹²⁹. » « Certes on peut prétendre qu'il n'y a qu'un temps (...). Mais au moment où on le constate, on est justement un homme éveillé, plongé dans le temps des hommes éveillés, on a déserté l'autre temps. Peut-être même plus qu'un autre temps, une autre vie¹³⁰. »

Cette autre vie plonge l'être dans un tel oubli du monde, de la réalité pourtant quotidienne qui l'entoure, que pour revenir au monde, comme un mort qui voudrait revenir parmi les vivants, l'être qui se réveille est contraint de « faire entrer le bloc obscur non défini du sommeil [...] au cadre du temps. » La difficulté de ce retour - et la facilité avec laquelle on se détache de la vie - donne une impression de ces altérations de la mémoire, par lesquelles les objets et les êtres familiers sont soudainement gagnés par une obscurité parfois définitive.

Malgré tout ce qu'on peut dire de la survie après la destruction du cerveau, je remarque qu'à chaque altération du cerveau correspond un fragment de mort. Nous possédons tous nos souvenirs, sinon la faculté de nous les rappeler [...]. Mais qu'est-ce qu'un souvenir qu'on ne se rappelle pas ? Ou bien allons plus loin. Nous ne rappelons pas nos souvenirs des trente dernières années, mais ils nous baignent tout entiers ; pourquoi alors s'arrêter à trente années, pourquoi ne pas prolonger jusqu'au-delà de la naissance cette vie antérieure ? Du moment que je ne connais pas toute une partie des souvenirs qui sont derrière moi, du moment qu'ils me sont invisibles, que je n'ai pas la faculté de les appeler à moi, qui me dit que dans cette masse inconnue de moi, il n'y en a pas qui remontent à bien au-delà de ma vie humaine ? Si je puis avoir en moi et autour de moi tant de souvenirs dont je ne me souviens pas, cet oubli (du moins oubli de fait puisque je n'ai pas la faculté de rien voir) peut porter sur une vie que j'ai vécue dans le corps d'un autre homme, même sur une autre planète. Un même oubli efface tout. [...] Le valet de chambre entrait. Je ne lui disais pas que j'avais sonné plusieurs fois, car je me rendais compte que je n'avais fait jusque-là que le rêve que je sonnais. J'étais effrayé pourtant de penser que ce rêve avait eu la netteté de la connaissance. La connaissance aurait-elle, réciproquement, l'irréalité du rêve¹³¹ ?

Le réveil est donc un retour au cadre du temps, dans lequel l'être conserve un bref et confus souvenir du hors temps dans lequel il baignait mais pour lequel les formes de la veille ne lui

¹²⁹ *SG*, III, p. 370

¹³⁰ *SG*, III, p. 372

¹³¹ *SG*, III, p. 374-375

fournissent aucune mesure. Et cette vie antérieure, insaisissable pour l'homme éveillé, abolit jusqu'à la mesure de la vie individuelle, ouvrant à l'être la perspective d'un inconnu qui pourrait tout aussi bien s'étendre au-delà de son corps, et qui à l'inverse dissout le passé qui lui est propre (« le cerveau se trouvant vidé de ce passé qui était la vie jusque-là »). Comme pour la méduse immortelle, cette autre vie a effacé les caractères définis de l'être, jusqu'à défaire les limites entre les choses et les hommes.

L'écrivain est un peu comme cet être qui se réveille, et l'œuvre qui a remplacé le sommeil ouvre, à son tour, des espaces où s'abolit la mesure - la loi - du temps éveillé. Voir correspond maintenant à percevoir des formes confuses, les déformations du monde dans les ténèbres de l'oubli. Bien sûr, ce « hors temps » de l'oubli est toujours perdu pour les vivants de ce monde-ci. Mais l'artiste travaillerait à partir de ce seuil, dans l'antichambre du temps, à retrouver non pas le temps perdu, mais ces « blancs » pour lesquels il n'y a pas de temps. Ces blancs du temps n'ont pas encore été articulés dans la puissance révélée de leur pureté (« un peu de temps à l'état pur »), encore trop pris dans la matérialité confuse de cette « masse inconnue » des « souvenirs qu'on ne se rappelle pas ». Une autre forme du temps perdu, que cette masse de temps accumulé en soi, impossible à identifier, et qui dans son invertébration brouille les limites de la vie propre. Il faudra la conversion esthétique du *Temps retrouvé* pour qu'à cette masse de temps soit donnée la forme finale du « hors temps » proustien. Mais avant qu'il y ait conversion, entre Proust qui cherche encore et Proust qui a retrouvé la forme de son « seul vrai livre », l'aveuglement intermittent aux lois du monde n'a pas encore trouvé sa vérité comme nouvelle loi de l'art. Entre ces deux lois du temps, dans l'inversion de la veille et du

monde qui seule donne un temps à l'écriture, ne peut-on pas lire Proust *entre Saül et Paul*, avant que l'œuvre ne donne sa forme à l'incommensurable du temps ?

Cet « étrange humain » à la tête de hibou n'a pas encore abandonné complètement le règne des vivants ; s'il ne voit à peu près clair que dans l'obscurité, la noirceur doit toutefois être recréée dans le jour ambiant. Il vit les volets clos, mais le monde s'agite encore tout autour, et perturbe le silence fragile dont il tente d'entourer l'œuvre. Cette nouvelle vision de la demi-obscurité, si elle repose sur l'inversion du temps humain, n'est pas encore la vision révélée triomphant du sens commun, laquelle appartiendrait aux élus qui auraient *su voir*. Plutôt que comme une voyance de la cécité, ne peut-on pas en effet penser un temps de l'œuvre comme *cécité du voir*, afin ensuite d'imaginer ce que serait, pour l'œuvre littéraire, une cécité du dire ?

1.2 Elstir : la cécité, du voir au dire.

1.2.1. Contre-sens et vérité esthétique

L'idée d'une cécité du voir prend forme dans l'atelier du peintre Elstir, où le héros proustien est confronté à une vision de la réalité si nouvelle qu'elle lui apparaîtra comme une recréation du monde, une « métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait¹³². » La philosophe Catherine Malabou a écrit un texte déterminant pour saisir la portée théorique de la figure d'Elstir, dans lequel elle situe cette dernière à la source de toute image de la *Recherche* (« chaque esquisse des paysages, des êtres de la *Recherche*, pourrait être signée de lui »), mais comme une source qui se fragmente dans une infinité chatoyante de reflets, de « manières », de perspectives. Le peintre reste dans l'œuvre une « image manquante », figure jamais fixée, mais consistant

dans le jeu de variations éidétiques impossibles à réduire, et de prétextes à controverses critiques impossibles à trancher, chatoiement fragmenté des images et des mots qui met à l'épreuve la notion même de sens commun [...]. Ce qui unit le peintre et l'écrivain est donc un sympathéin, mais un sympathéin du "contre-sens", un "autre sens", qui, tout en étant peut-être la chose du monde la moins partagée, est cependant la plus proche de ce que Kant appelle le *sensus communis*, l'improbable lieu de l'adhésion universelle¹³³.

Figure privée d'image, le peintre se manifeste au narrateur comme une sorte de Créateur en sens inverse, mais Elstir, lui, « est un Dieu qui ne nomme pas ». Malabou s'est précisément intéressée, dans son texte, à cette « genèse à rebours¹³⁴ » initiée par la peinture d'Elstir. Si la rencontre de ce dernier constitue un des moments capitaux dans l'apprentissage par le héros

¹³² *OJFF*, II, p. 191

¹³³ C. Malabou, « Peindre la mer par l'autre sens (Proust et Elstir) », *Word and Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 4, n° 1, 1988 [en ligne], p. 195

¹³⁴ *Ibid.*, p. 196

de sa vocation, soit le contact avec un art qui consiste à « ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite¹³⁵ », cet enseignement procède justement à retrouver « l'origine même du regard, ce qui originellement l'éclaire, et qui n'est d'autre que sa propre illusion¹³⁶ ». Un apprentissage qui s'inscrit en faux du mouvement même de l'apprentissage comme progression vers la révélation finale de la vocation littéraire.

La *Recherche*, qu'on lit si souvent comme la correction progressive des illusions de la jeunesse, mue par une dialectique du désir et de la déception vers la découverte des vérités de l'art libérées de leur contingence, comporte cependant une tache rendue visible par la présence d'Elstir dans le texte, et qu'a relevée Catherine Malabou : « [...] à l'origine de toute perception se cache une faute du sens. Ainsi, on ne voit que parce qu'à l'origine du voir, il y a cette cécité fondamentale, qui seule est éclairante, ce désordre des yeux, ce temps perdu du regard que le peintre [...] cherche à retrouver¹³⁷. » La contre-genèse à laquelle donne lieu la peinture d'Elstir serait ainsi la célébration du contresens comme forme de la vision. À rebours de l'*apprentissage*, un autre processus prend forme dans le texte, un « travail de la faute » où « l'illusion à détruire est la désillusion¹³⁸. » La lecture de Malabou nous permet alors d'appréhender ce par quoi la faute de sens devient une « vérité esthétique » :

La peinture célèbre la faillibilité du voir comme vérité toute paradoxale de la vision. En portant au regard non pas des objets, mais le regard lui-même, en creusant, dans la vision, cet espace fautif de l'image qui sépare l'œil de l'œil, le peintre distancie le regard du regard, et le plus proche devient ainsi le plus lointain. Ce qui explique que, d'une manière générale, les personnages du roman ne comprennent rien aux tableaux d'Elstir ; lorsqu'ils les voient, ils n'y reconnaissent pas leur propre vision, leurs illusions d'optique ; comme si l'œil, rendu à lui-même par la puissance du tableau, se devenait du même coup absolument étranger, car c'est une véritable épreuve pour les yeux que de franchir le seuil

¹³⁵ *OJFF*, II, p. 194

¹³⁶ C. Malabou, *op. cit.*, p. 196

¹³⁷ *Ibid.*, p., 197

¹³⁸ *Ibid.*, p. 197

de leur propre représentation. Ainsi, les fautes de goût, qui consistent par exemple à dire qu'Elstir est un mauvais peintre, viennent le plus souvent de cette difficulté qu'a le spectateur à reconnaître dans un tableau les fautes de ses propres yeux¹³⁹.

On entend mieux, à présent, l'analogie entre les fautes de goût de ceux qui refusent d'être confrontés à la faute de leur propre regard et accusent Elstir d'être mauvais peintre, et les lecteurs qui accusent Flaubert d'être mauvais écrivain et lui reprochent, justement, ses fautes de grammaire. Ne sachant plus lire, ils refusent de reconnaître les ruptures qu'effectue son écriture dans leur propre appréhension du monde par le langage. Dans la peinture d'Elstir, l'œil est *rendu à lui-même par la puissance du tableau*, mais, dans ce retour du regard, fait l'épreuve de sa propre faillibilité. *Rendu à lui même* et s'éprouvant comme *absolument étranger* dans le même mouvement de regard.

Comme le montre Malabou, c'est la question de l'origine du sens que déplace la poétique d'Elstir. Comme pour le langage primitif imaginé par Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues*, le langage est d'abord une erreur, une aberration où l'affect donne forme à un « premier langage », dont la correction ultérieure par la raison fit un langage figuré.

Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier. On n'appela les choses de leur vrai nom que quand on les vit sous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poésie ; on ne s'avisa de raisonner que longtemps après¹⁴⁰.

Pour l'homme primitif imaginé par Rousseau, le progrès de la raison relayera progressivement ce premier langage délirant au domaine secondaire de la figuration, alors que par un mouvement général de correction, les formes de la langue se modifieront pour s'adapter de plus en plus proprement aux formes de la réalité. Or comme le souligne Malabou, le sens

¹³⁹ *Ibid.*, p. 197

¹⁴⁰ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Aubier Montaigne, « La philosophie en poche », 1974, p. 97

propre ne découle pas chez Rousseau du sens figuré, alors que chez Proust, même si le travail de l'intelligence procède aussi à une correction de l'erreur initiale,

[...] la faute du voir comme celle du dire sont l'originalité même du voir et du dire, et lorsqu'elles en viennent à être corrigées [...] par l'intelligence conventionnelle, cette correction s'origine encore dans la faute, dans cette tentative des hommes pour redresser le tort que leur cause leur faiblesse, tentative qui est encore un signe de défaillance¹⁴¹.

Et c'est en cela qu'Elstir, si Proust en fait l'initiateur d'une nouvelle vérité de l'art, ne permet pas pour autant le retour à une origine perdue du sens dont le sens commun de l'habitude aurait effacé la frappe première. Il y a bien quelque chose dans cette figure du Dieu qui, bouleversant la vision du jeune héros, l'amènera à renier ses anciennes lois. Et dans ce bouleversement, la peinture d'Elstir redonne au narrateur une vérité initiale toujours perdue du regard, le moment de confusion qu'a occulté l'intelligence. Mais avant de faire de cette faute du sens une des révélations messianiques de l'œuvre proustienne, avant que le regard ne soit par l'image elstirienne redonné enfin à lui-même creusé de sa propre absence, encore faut-il se rappeler que, dans la *Recherche*, Elstir est un Créateur qui ne nomme pas, et qu'en retour ses images sont, avant tout, des images *écrites*. Si en effet la peinture d'Elstir est conçue comme une sorte de Vanité, un autoportrait où la vision est renvoyée à sa propre cécité fondamentale, ses images elles-mêmes n'existent que dans le temps de la parole. Si la vérité esthétique du contresens, l'expérience de la faillibilité des sens comme origine même du sens de l'art, agit dans l'image elstirienne à la façon de la tête de la mort qui, dans les peintures de Vanités, renvoie le spectateur à un vide constitutif de la forme¹⁴², l'écriture donne en retour une syntaxe à l'image, dont elle décompose et recompose la temporalité. Cependant que l'écriture

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 198

¹⁴² La tête de mort dans les peintures de Vanités du XVII^e siècle comme « [...] l'universel autoportrait qui fait retour par le regard de ses orbites vides dans l'œil de chacun » L. Marin, « Les traverses de la vanité », A. Tapié (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 29

travaille à rebours vers le moment originel d'erreur qui a fondé ce que Proust appellera « l'image inévitable », les formes du langage se déploient dans le temps, dans un glissement métaphorique qui est aussi « l'errement¹⁴³ » toujours reconduit du sens.

Le texte plonge les images d'Elstir dans le temps, y compris comme images « réelles », les peintures qui suivent leur propre chemin erratique dans le temps du récit. Après avoir découvert la peinture d'Elstir dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, le héros la retrouve dans le *Côté de Guermantes*, lors d'une soirée qui constitue sa première introduction tant attendue (et tant retardée par Proust) chez le duc et la duchesse. Cet épisode (l'enchaînement des passages n'est jamais fortuit) fait suite à la soirée passée en compagnie de Saint-Loup, ce « soir de l'amitié » où ce dernier apparaît au héros dans une dimension esthétique nouvelle en exécutant, pour traverser la salle à sa rencontre, un « exercice de voltige » au-dessus des fils électriques et des banquettes : « sans s'y embarrasser Saint-Loup les sauta adroitement comme un cheval de course un obstacle ». Dans cette démonstration impromptue de la souplesse de Saint-Loup, apparaît pour le héros le legs de ses « ancêtres dédaigneux et souples », les qualités de l'aristocratie qui ont plié à son insu le corps du jeune homme en s'y fixant « en lignes inconscientes et nobles », inconscientes parce qu'opposées à l'attitude consciente de Saint-Loup à qui elles feraient horreur.

Tout rempli encore du plaisir que j'avais eu à le voir s'avancer au petit galop et toucher gracieusement au but, je sentais que ce plaisir tenait à ce que chacun des mouvements développés le long du mur, sur la banquette, avait sa signification, sa cause, dans la nature individuelle de Saint-Loup peut-être, mais plus encore dans celle que, par la naissance et par l'éducation, il avait héritée de sa race¹⁴⁴.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 198

¹⁴⁴ *CG*, II, p. 706

Ce n'est donc pas seulement sa valeur esthétique qui plaît au héros, mais, par la répétition d'une gestuelle ancestrale, un plaisir similaire qu'il tire de sa contemplation de l'Église de Combray, c'est-à-dire sa dimension temporelle rendue sensible, « déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux¹⁴⁵. »

[...] telles étaient les qualités, toutes essentielles à l'aristocratie, qui, derrière ce corps, non pas opaque et obscur comme eût été le mien, mais significatif et limpide, transparaissaient comme à travers une œuvre d'art la puissance industrielle, efficiente qui l'a créée, et rendaient les mouvements de cette course légère que Robert avait déroulée le long du mur, aussi intelligibles et charmants que ceux de cavaliers sculptés sur une frise¹⁴⁶.

C'est bien à travers le temps que Saint-Loup déroule la « frise de sa course » jusqu'au narrateur (« Et je savais bien aussi que ce n'était pas qu'une œuvre d'art que j'admiraais en ce jeune cavalier déroulant le long du mur la frise de sa course¹⁴⁷ »). Dans le passage suivant, le duc qui, « fort peu Ancien Régime quand il s'efforçait ainsi de l'être », « le redevenait ensuite sans le vouloir », joue au narrateur une « petite scène [...] qui avait dû, avant de glisser jusqu'à nous, être jouée par bien d'autres Guermantes pour bien d'autres visiteurs¹⁴⁸. » L'habitude inconsciente *glisse*, de moments en moments, de corps en corps, instaurant une continuité des temps révolus jusqu'au narrateur, justement *parce qu'elle* est inconsciente (« les « quoique » sont toujours des « parce que » méconnus¹⁴⁹ »). Le geste ancestral défait le temps de

¹⁴⁵ *DCS*, I, p. 60

¹⁴⁶ *CG*, II, p. 707

¹⁴⁷ *CG*, II, p. 708

¹⁴⁸ *CG*, II, p. 712

¹⁴⁹ « Ma mère s'émerveillait qu'il fut si exact quoique si occupé, si aimable quoique si répandu, sans songer que les « quoique » sont toujours des « parce que » méconnus, et que (de même que les vieillards sont étonnants pour leur âge, les rois pleins de simplicité, et les provinciaux au courant de tout) c'était les mêmes habitudes qui permettaient à M. de Norpois de satisfaire à tant d'occupations et

l'intentionnalité, l'effort que met continuellement Saint-Loup pour imposer à sa propre forme les contours de son intelligence et de sa volonté, pour devenir l'œuvre de lui-même.¹⁵⁰ Dans ce corps qui voudrait tenir tout entier dans l'idée d'un moi et se fixer, comme les muscles sur le squelette, sur l'articulation fondamentale de ses idéaux, survit la pantomime inconsciente d'un temps immémorial, dans lequel se fondent la généalogie, l'histoire et le mythe.

Cette continuité réveillant la lignée ancestrale est rendue perceptible au narrateur justement parce qu'il en décompose les moments. En effet, Proust travaille les images de la course de Saint-Loup par un démontage de ce moment de temps, qui vise à rendre sensibles la transformation et l'influence mutuelles des images qui, précisément, échappent à l'œil. Le geste de Saint-Loup fait d'abord l'objet d'une comparaison avec l'animal (il saute *comme* un cheval de course). Plus loin, le plaisir de cette vision perdure : « Tout rempli encore du plaisir que j'avais eu à le voir s'avancer au petit galop et toucher gracieusement au but¹⁵¹ ». Cette fois, l'analogie du geste a cédé le pas à la métaphore, transformant véritablement Saint-Loup en cheval galopant. Son corps, exprimant les gestes d'une noblesse qu'il méprise, est réduit à cette expressivité - la souplesse habile d'un cheval indifférent aux convenances dont s'embarrasserait un bourgeois, les élégantes banquettes de velours rouge « effectivement et symboliquement trépignées » - comme si elle avait été conçue par un artiste et sculptée comme allégorie de ces idées nobles. Certes, cette image de Saint-Loup est effectivement conçue par un artiste. Mais ici, c'est plutôt en photographe que Proust sculpte

d'être si ordonné dans ses réponses, de plaire dans le monde et d'être aimable avec nous. » *OJFF*, I, p. 430

¹⁵⁰ « Hélas, eût pensé Robert, est-ce la peine que j'aie passé ma jeunesse à mépriser la naissance [...] pour que le seul être qui apparaisse en moi, dont on garde un précieux souvenir, soit non celui que ma volonté, en s'efforçant et en méritant, a modelé à ma ressemblance, mais un être qui n'est pas mon œuvre, qui n'est même pas moi, que j'ai toujours méprisé et cherché à vaincre ? »

¹⁵¹ *CG*, II, p. 706

son œuvre. En effet, c'est par un principe de vision similaire qu'a décrit plus tôt le narrateur dans le regard mécanique qui, fonctionnant « à la façon de pellicules », aperçoit la réalité avant que l'intelligence n'ait le temps de *charger* l'œil de pensée et de prendre les images que présentent les êtres connus et les rejeter « sur l'idée que nous nous faisons d'eux depuis toujours, les fait adhérer à elle¹⁵² ».

Mais qu'au lieu de notre œil, ce soit un objectif purement matériel, une plaque photographique, qui ait regardé, alors ce que nous verrons, par exemple dans la cour de l'Institut, au lieu de la sortie d'un académicien qui veut appeler un fiacre, ce sera sa titubation, ses précautions pour ne pas tomber en arrière, la parabole de sa chute, comme s'il était ivre ou que le sol fût couvert de verglas¹⁵³.

Ce que le regard mécanique du narrateur lui fait voir, dans cet autre passage, ce n'est pas la chute d'un académicien, mais l'altération même du vieillissement sur le visage de sa grand-mère, dans le *salon du Temps*, la parabole de son geste vers la mort. Autrement dit, la décomposition (au sens de démontage) des traits de son être original, c'est-à-dire tel que connu par le narrateur.

Voir les êtres et le monde non pas dans la fausse permanence que leur impose notre esprit (et notre amour pour eux qui voudrait les voir vivants au même âge éternel), mais percevoir l'altération qui modifie, affecte les formes (« comment n'en eussé-je pas omis ce qui en elle avait pu s'alourdir et changer¹⁵⁴ »), cela correspond à voir sans être complètement présent à soi, voir la réalité connue (et les êtres aimés) en étranger.

J'étais là, ou plutôt je n'étais pas encore là puisqu'elle ne le savait pas, et, comme une femme qu'on surprend en train de faire un ouvrage qu'elle cachera si on entre, elle était livrée à des pensées qu'elle n'avait jamais montrées devant moi. De moi - par ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence - il n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui

¹⁵² *CG*, II, p. 439

¹⁵³ *CG*, II, p. 439

¹⁵⁴ *CG*, II, p. 439

vient prendre un cliché des lieux et qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie¹⁵⁵.

Une photographie, ou plutôt une succession de clichés qui, dans son rythme saccadé, montre ce qu'omet l'œil : ce qui change, se métamorphose, mais surtout dans une autre direction que le temps de l'action volontaire. Bien sûr, on pense ici au galop du cheval de Muybridge dans le « zoopraxiscope », événement optique marquant de l'époque de Proust, qui inspira certainement la remarque de l'incipit concernant le temps si bref des « évocations tournoyantes et confuses » du demi-réveil que « souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope¹⁵⁶. » Muybridge était arrivé à décomposer le mouvement du galop afin de résoudre un débat dans lequel l'œil humain ne pouvait trancher, et prouver qu'en un instant imperceptible de sa course, un cheval se tient entièrement séparé du sol. Puis, ses études sur le mouvement animal et humain l'avaient conduit à créer le « zoopraxiscope », machine qui recomposait le mouvement par une projection au défilement rapide de ses instantanés. On avait démonté et malicieusement remonté le mouvement vivant, articulant la première forme du regard cinématographique. Le kinétoscope de Thomas Edison, qui s'inspirait des machines optiques telles que le zoopraxiscope, était fondé sur le même principe : à partir d'une succession d'instantanés, créer l'illusion du mouvement. Son invention, disait-il, pourrait un jour permettre d'entendre un spectacle d'opéra plusieurs décennies après que les chanteurs furent disparus. À la forme kaléidoscopique des « évocations tournoyantes », le narrateur

¹⁵⁵ *CG*, II, p. 438

¹⁵⁶ *DCS*, I, p. 7

oppose la continuité artificielle des images du kinéscope, continuité qui empêche souvent à l'esprit de distinguer les « diverses suppositions » permises par l'incertitude, c'est-à-dire les visions possibles, bien qu'intangibles, ouvertes par le mouvement vacillant de la conscience. Or, justement, en faisant allusion au mouvement du kinéscope pour illustrer cette continuité aveuglante, réductrice, Proust associe à la perception humaine du mouvement le leurre du mouvement recomposé. En décomposant la formation des images dans le fil narratif, et plus précisément par le glissement entre la comparaison et la métaphore, Proust démonte, en sens inverse, le mouvement en ses positions successives. Ce démontage se fait ressentir plus clairement dans l'image du cavalier et, en elle, suivant le même procédé que l'image du cheval, le glissement de ladite image. Entre l'expression « les mouvements de cette course légère [...] aussi intelligibles et charmants que ceux de cavaliers sculptés sur une frise » et « ce jeune cavalier déroulant le long du mur la frise de sa course », Saint-Loup ne prend pas seulement la forme de ce qu'il a d'abord évoqué au narrateur sous forme d'analogie (toujours par cette transition de la comparaison du geste à l'identification à la forme même) ; le passage de la similitude à la métamorphose s'effectue cette fois dans l'agrégation des multiples cavaliers en un seul individu qui décompose sa propre course en ses moments successifs. D'ailleurs, la frise du Parthénon à laquelle pensait vraisemblablement Proust dans ce passage, représentant la procession des Panathénées, donne en effet l'impression d'un même cavalier dont les divers moments seraient déroulés et saisis dans une séquence saccadée.

L'écriture s'avance vers le moment antérieur où le héros a vu, dans l'image de Saint-Loup, celles du cheval et du cavalier, l'erreur originelle qui a fait naître l'image, un moment qui manque au texte mais que ce dernier tente de reconstruire. Dans le temps qu'il faut à l'écriture pour retrouver ce moment de l'image, dans sa reprise et sa variation, le passage de

l'analogie à la métaphore, du dédoublement à la superposition, la narration fait de l'image de Saint-Loup une sorte de glissement. Le texte n'arrivera pas à retrouver la faute originelle du voir, mais dans ce fondu de l'image, déploie la faillibilité de son dire. On ne sait plus, à la fin de l'épisode, si Saint-Loup est cavalier ou cheval. Mais on ne sait plus bien non plus par quel genre de figure la pensée l'assimile. Ce dédoublement de l'image, toutefois, n'équivaut pas à une simple variété dans l'expression, différentes « manières » de dire une chose. Car pour Proust, il n'y a qu'une « image inévitable » : « C'est le reproche qu'on pouvait faire à Péguy pendant qu'il vivait, d'essayer dix manières de dire une chose, alors qu'il n'y en a qu'une¹⁵⁷. » Mais si l'écriture veut retourner à l'origine de cette image inévitable, elle entraîne le langage dans le glissement d'une métaphorisation où le contour des images se confond de plus en plus, vers une région primitive du regard d'avant la détermination de l'intelligence. Si la course de Saint-Loup donne lieu à deux images, c'est donc que la vision singulière, l'impression qui les a produites, était elle-même composite, une vision où Saint-Loup apparut comme l'agrégat de différentes formes, une espèce de centaure, une créature mythologique née du croisement des images. L'écriture, en tendant vers la précision dans l'expression, produit ses formes délirantes qui multiplient, « derrière » Saint-Loup et dans le temps, la répétition d'un geste ancestral dont la suite exorbitante s'étend jusqu'à ce qu'il devienne, avec la perspective, « aussi éloign[é] de nous qu'un animal vu dans un jardin zoologique », voire d'une espèce mythologique qui n'aurait en commun avec le narrateur qu'un passé lointain où il aurait été possible qu'un humain primitif croise un de ses représentants. Proust ne fait pas que démonter le temps. Comme Muybridge et Edison, possédés du rêve fou de restituer de façon totale le mouvement dans le temps et l'espace, l'écrivain recrée un temps au fil de sa narration. Remontage

¹⁵⁷ *BFM*, p. 108

métaphorique du temps, qui célèbre *l'autre sens* d'Elstir, comme pour préparer, dans le temps du récit, le retour du narrateur à ses peintures, traçant un chemin à peine visible derrière la suite des événements.

La rencontre que fait le narrateur avec les doubles métaphoriques de Saint-Loup signale le retour, dans l'écriture, à une certaine primitivité du voir, à la fois un temps antérieur du regard et un temps archaïque qui prend chez Proust une valeur mythologique et préfigure, en ce sens, sa rencontre avec les tableaux d'Elstir, dont ceux de la « première manière » ;

Je reconnaissais encore un aspect, tout autre il est vrai, de ce qu'est l'instant, dans quelques aquarelles à sujets mythologiques, datant des débuts d'Elstir et dont était aussi orné ce salon. Les gens du monde « avancés » allaient « jusqu'à » cette manière-là, mais pas plus loin. Ce n'était certes pas ce qu'Elstir avait fait de mieux, mais déjà la sincérité avec laquelle le sujet avait été pensé ôtait sa froideur. C'est ainsi que, par exemple, les Muses étaient représentées comme le seraient des êtres appartenant à une espèce fossile mais qu'il n'eût pas été rare, aux temps mythologiques, de voir passer le soir, par deux ou par trois, le long de quelque sentier montagnoux. Quelquefois un poète, d'une race ayant aussi une individualité particulière pour un zoologiste (caractérisée par une certaine insexualité), se promenait avec une Muse, comme, dans la nature, des créatures d'espèces différentes mais amies et qui vont de compagnie. Dans une de ces aquarelles, on voyait un poète épuisé d'une longue course en montagne, qu'un Centaure, qu'il a rencontré, touché de sa fatigue, prend sur son dos et ramène. Dans plus d'une autre, l'immense paysage (où la scène mythique, les héros fabuleux tiennent une place minuscule et sont comme perdus) est rendu, des sommets à la mer, avec une exactitude qui donne plus que l'heure, jusqu'à la minute qu'il est, grâce au degré précis du déclin du soleil, à la fidélité fugitive des ombres. Par là l'artiste donne, en l'instantanéisant, une sorte de réalité historique vécue au symbole de la fable, le peint, et le relate au passé défini¹⁵⁸.

Il serait aisé de relayer cette manière d'Elstir à un statut inférieur et d'y voir la première étape d'un apprentissage artistique encore tourné vers la mythologie, ne comportant que des « qualités mineures selon l'esthétique du Temps retrouvé », mais plaisant encore au narrateur adolescent. C'est du moins l'interprétation de Marie Miguet-Ollagnier, spécialiste de la mythologie chez Proust, qui souligne que contrairement aux autres figures de l'artiste de la

¹⁵⁸ CG, II, p. 714

Recherche, Elstir est le seul pour lequel Proust inscrit un parcours dans le temps, développant son expérience, comme celle du narrateur, « de la nescience vers la maturité et la possession plénière de ses moyens d'expression¹⁵⁹ ». Pour Miguet-Ollagnier, « sa façon d'essayer de rendre le temps en « l'instantanéisant » le met plutôt du côté des historiens ou des chroniqueurs. La recherche d'Elstir aboutit à un temps mesurable, chiffrable ; il donne « plus que l'heure, jusqu'à la minute qu'il est, grâce au degré précis du déclin du soleil »¹⁶⁰. ». Or, l'intériorisation du temps mythique¹⁶¹, dans le roman proustien, a justement pour caractère essentiel d'échapper à la mesure.

Cette instantanéisation par laquelle le peintre donne un contexte précis au symbole de la fable, fixant le temps mythologique dans un passé défini, équivaut-elle toutefois si clairement au temps mesurable de l'historien ou du chroniqueur ? S'il est vrai que l'évolution des manières d'Elstir procède à une sorte de décomposition de la réalité objective, quelque chose dans l'instant mythologique de ses débuts n'est pourtant pas aussi chiffrable qu'il n'y paraît. D'une part, l'exactitude *jusqu'à la minute près de l'heure qu'il est* repose, pour le narrateur, sur deux choses : le « degré précis du déclin du soleil » et la « fidélité fugitive des ombres ». Autrement dit, c'est en saisissant la disparition, la fuite des choses que le peintre fixe l'instant. L'instant au passé défini de cette manière, partage cela en commun avec la manière tardive, impressionniste, où Elstir

avait su immortellement **arrêter** le mouvement des heures à cet instant lumineux où la dame **avait eu chaud** et **avait cessé** de danser, où l'arbre **était** cerné d'un pourtour d'ombre, où les voiles **semblaient glisser** sur un vernis d'or. Mais justement parce que

¹⁵⁹ M. Miguet-Ollagnier, *La mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, « Centre de recherches de littérature française (XIX^e et XX^e siècles), vol. 37, 1982, p. 62

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 64

¹⁶¹ Comme le rappelle Marie Miguet-Ollagnier, le processus d'intériorisation de la mythologie équivaut, dans la formation artistique du héros, à cesser de se servir de la mythologie comme rempart contre le présent d'une réalité décevante et à reconnaître le temps mythique dans le temps contemporain.

l'instant **pesait** sur nous avec tant de force, cette toile si fixée **donnait** l'impression la plus fugitive, on **sentait** que la dame **allait** bientôt **s'en retourner**, les bateaux **disparaître**, l'ombre **changer** de place, la nuit **venir**, que le plaisir **finit**, que la vie **passé** et que les instants, montrés à la fois par tant de lumières qui y **voisinent** ensemble, ne se **retrouvent** pas¹⁶².

Le texte décompose, puis recompose, dans le *fondue* des temps, l'expérience simultanée des diverses lignes temporelles, comme si à partir de ce point d'instantané tournaient les différents tons des temps. Encore une fois, on trouve un *parce que* là où on attendrait un *quoique* : c'est « justement parce que » l'instant pèse sur le spectateur « avec tant de force » que la toile donne « l'impression la plus fugitive ». *Parce que* dans la toile « si fixée » l'instant est défini avec une exactitude qui l'isole à jamais du cours du temps, qu'en elle cet instant s'élançe vers tous les temps : le passé en deux tons (un passé antérieur au passé) du plus-que-parfait, (la dame avait eu chaud et avait cessé de danser), l'imparfait (l'arbre était cerné d'un pourtour d'ombre), (la dame allait bientôt s'en retourner, les bateaux disparaître, l'ombre changer de place, la nuit venir), le présent (le plaisir finit, la vie passe ; les instants ne se retrouvent pas). Bien sûr, c'est l'écriture qui développe les différentes lignes temporelles de l'image. Les verbes sont conjugués de manière à créer une continuité particulière entre le spectateur et l'image elle-même. Le plus-que-parfait passe de l'action du peintre pour pénétrer dans la toile elle-même (d'Elstir à la dame) ; puis l'imparfait où s'immobilisent les fugitives, la lumière et l'ombre, dans un instant qui donne l'impression paradoxale du poids et de la disparition, enveloppe le spectateur dans sa fuite éternelle : regardant et regardé glissent ensemble dans cet imparfait qui est déjà un devenir, qui les a emportés dans la disparition déjà si sensible qu'il se métamorphose en présent, dans un instant si présent qu'il donne l'expérience de ce qui ne se retrouve pas, dans le temps et dans les mots.

¹⁶² CG, II, p. 714-715

Le peintre reconnaît la réverbération d'une même lumière sur les objets les plus divers, le chatoiement de « tant de lumières qui y voisinent ensemble ». Mais qu'est-ce que cette reconnaissance, sinon celle d'un même éblouissement, dont il essaie inlassablement de rendre la sensation, créant dans le monde un réseau de similitudes, un vaste champ de miroirs où le goût, la distinction et la beauté tels que définis par les hommes n'ont plus aucune valeur : « Tout le prix est dans les regards du peintre¹⁶³ ». Le vulgaire y a le même « prix » que le chic selon les lois de son monde esthétique. Dans cette même « manière » où le critère commun est pourtant indéfinissable, s'abolissent les frontières entre les différentes « manières » de l'artiste, illustrant cette tentative constante, par l'artiste, de donner forme à une vérité, inconnaissable et pourtant reconnue par lui, qui le poursuit, un peu comme s'impose à l'écrivain la présence indistincte des « belles choses » qu'il doit écrire. L'art d'Elstir, au fil des œuvres, abolit les frontières fixes entre les éléments, essaie de retrouver, comme dans les fameuses marines de Balbec, les accidents par lesquels la vision « déchiquée » les formes du monde (« La mer elle-même ne montait pas régulièrement, mais suivait les accidents de la grève, que la perspective déchiquetait encore davantage, si bien qu'un navire en pleine mer, à demi caché par les ouvrages avancés de l'arsenal, semblait voguer au milieu de la ville¹⁶⁴ ; »). Ce que veut fixer Elstir est précisément ce qui est impossible à fixer, dans l'espace, mais surtout dans le temps : la confusion du regard qui a permis, un moment, de dépouiller les paysages connus de leur histoire, de les renvoyer à un état d'indétermination où leurs éléments se confondent, à une sorte d'informe primitif du monde : « Si tout le tableau donnait cette impression des ports où

¹⁶³ *CG*, II, p. 714

¹⁶⁴ *OJFF*, II, p. 193

la mer entre dans la terre, où la terre est déjà marine et la population amphibie, la force de l'élément marin éclatait partout¹⁶⁵ ; ».

1.2.2. L'écrivain, exorbité des temps

« L'heure qu'il est », dans la peinture d'Elstir, se fait entendre comme l'écho de *l'heure qu'il est* dans l'incipit. Une esquisse de cet incipit, antérieure au texte définitif, donnait d'ailleurs un éclairage différent à la question « Je me demandais quelle heure il pouvait être¹⁶⁶ ; » Dans le texte qu'on connaît, la question se pose dans le recouvrement de la vue, lorsque la croyance d'être soi-même le sujet des livres lus avant de s'endormir se dissipe : la vie imaginée pendant quelques secondes redevient le sujet d'un livre, reprend ses dimensions réelles. Combien de temps peut-il bien s'être écoulé dans ce moment d'une autre existence ? Une autre version du texte décrivait « le tour particulier » qu'avaient pris les réflexions sur le sujet du livre (ici des sculptures anciennes) de cette façon :

[...] il me semblait que j'étais moi-même la date de ces sculptures ; [...] Mais bientôt les idées parfaitement claires que j'avais déduites en dormant commençaient à me devenir aussi intelligibles qu'à l'homme celles de l'animal qu'il a été dans une existence antérieure ; [...] l'ancienneté des sculptures se plaçait à quelque distance [...] ; je cessais de croire qu'elle était moi ; aussitôt je recouvrais la vue¹⁶⁷ ;

La sensation de l'heure qu'il est a été dérégulée par l'illusion non seulement de prendre la forme de l'objet littéraire, mais d'en être devenu « la date ». Qu'est-ce que cela veut dire, d'être soi-même la date d'une création ancienne, d'être, soi-même, son ancienneté ? Cette obscure idée survit certainement dans la question de savoir « quelle heure il *pouvait* être », pour un être qui a momentanément non seulement été destitué de sa forme humaine, mais qui est devenu,

¹⁶⁵ *OJFF*, II, p. 193

¹⁶⁶ *DCS*, I, p. 3

¹⁶⁷ *DCS*, I, *Notes et variantes*, p. 1086

l'instant d'une croyance, le temps lui-même. Dans l'ouverture de la conscience altérée du sommeil, on entrevoit une dimension particulière du texte littéraire : les formes du passé qui survivent dans les textes ne se présentent pas seulement à nous comme un sujet auquel on est « libre de s'appliquer ou non », mais nous enlèvent momentanément à nous-mêmes, à notre temps. La version rejetée par Proust va jusqu'à formuler l'idée d'une identification non pas avec la forme du sujet (une sculpture, une église, un quatuor, la rivalité de François 1^{er} et de Charles Quint), mais avec la forme d'un temps ancien, voire du temps perdu.

Est-ce cela, un écrivain ? Le créateur d'une subjectivité qui porte en elle la profondeur du temps ? Cela équivaldrait à dire : qui porte la durée et, en elle, ce qui s'écoule, s'altère, et disparaît. Dans la peinture mythologique qu'observe le narrateur chez les Guermentes, et qui fait voir un poète épuisé que porte un Centaure, on pourrait voir la sollicitude de Saint-Loup arrangeant avec attention le manteau de vigogne sur les épaules du narrateur, inclinant devant lui « l'agilité et la courtoisie » d'innombrables ancêtres d'une lignée s'étendant jusqu'à l'aube de la race, à une époque où leur corps n'avait pas encore perdu les attributs de leur vie mythologique¹⁶⁸. On pense aussi, dans un registre historique, à la peinture de Gustave Moreau, *Poète mort porté par un centaure*. Mais ici, la créature exsangue n'est pas encore morte ; le poète est « épuisé », comme s'il était lui-même la source de ce paysage, créateur de ces êtres, de cet univers qui avait fini par l'incorporer, et que l'étendue du temps qu'il avait fallu parcourir pour rejoindre ce temps antéhistorique, pour retrouver la forme primitive de sa propre race, d'avant même la séparation des sexes, avait épuisé le réservoir de ses forces. Le poète ne plonge pas simplement dans le passé comme il plongerait dans le rêve ; créature du

¹⁶⁸ On peut penser à différentes variantes de ce genre de vision où la noblesse apparaît comme une espèce humaine qu'on aurait croisée avec les dieux, notamment dans la description de la baignoire de la Princesse de Guermentes comme le royaume aquatique de déités marines.

réveil, si sa vue se prolonge jusqu'à ces temps immémoriaux, c'est par une déformation de son raisonnement, de ses habitudes, une déformation de l'homme qui, en lui, doit encore chaque jour marcher *dans le sens du monde*.

Dire que l'image d'Elstir, au sens général, est une *image à lire*, signifie aussi qu'on ne peut réduire sa temporalité à une existence figée dans le salon des Guermantes. Si la scène mythologique est anticipée dans le devenir métaphorique de Saint-Loup, elle fera retour dans *Sodome et Gomorrhe*, alors que le narrateur, s'étant « évadé » en promenade à cheval pour éviter la présence d'Albertine, reconnaît soudainement le paysage dans lequel Elstir avait imaginé ses créatures mythologiques.

Un instant, les rochers dénudés dont j'étais entouré, la mer qu'on apercevait par leurs déchirures, flottèrent devant mes yeux comme des fragments d'un autre univers : j'avais reconnu le paysage montagneux et marin qu'Elstir a donné pour cadre à ces deux admirables aquarelles, « Poète rencontrant une Muse », « Jeune homme rencontrant un Centaure », que j'avais vues chez la duchesse de Guermantes. Leur souvenir remplaçait les lieux où je me trouvais tellement en dehors du monde actuel que je n'aurais pas été étonné si, comme le jeune homme de l'âge antéhistorique que peint Elstir, j'avais, au cours de ma promenade, croisé un personnage mythologique¹⁶⁹.

De même que les peintures d'Elstir ne sont pas, dans l'œuvre de Proust, que des tableaux confinés à des salons où personne ne peut réellement les *voir*, réduire la peinture mythologique d'Elstir à une « première manière » qui figerait le temps du mythe dans un passé défini néglige sa mise en mouvement par le texte. Le sentiment d'inactualité que donne au héros le retour de l'image suscite l'impression qu'il se promène lui-même dans l'œuvre qu'a créée le peintre en recréant le paysage. C'est dans le paysage « déchiré » par les rochers que le héros reconnaît les lieux, mais comme « les fragments d'un autre univers ». Peut-être ne voit-on le monde que dans sa soudaine déchirure, dans son apparition momentanée, irréaliste,

¹⁶⁹ SG, III, p. 416-417

comme la vision d'un autre. Cet étrange choc des mondes (l'art et la réalité, le passé et le présent) donne l'impression que, comme le héros dans sa fuite, on ne va vers ce qui a déjà eu lieu, mais dans une forme transfigurée, « comme les fragments d'un autre univers ». Dans ce croisement des temps, le passé antéhistorique enlève le jeune homme à la certitude du moment qu'il habite dans le présent, mais ne l'enlève pas à ce présent ; il ne s'agit pas pour lui d'un simple « retour en arrière ». L'écrivain en devenir n'est pas qu'un être immergé, absorbé par les images du passé qui déchirent son présent. L'image du passé interpelle, à travers le présent dans lequel elle fait irruption, un avenir encore inconcevable. Le poète, dans sa promenade, croiera comme celui d'Elstir une sorte de personnage mythologique.

Tout à coup mon cheval se cabra ; il avait entendu un bruit singulier, j'eus peine à le maîtriser et à ne pas être jeté à terre, puis je levai vers le point d'où semblait venir ce bruit mes yeux pleins de larmes, et je vis à une cinquantaine de mètres au-dessus de moi, dans le soleil, entre deux grandes ailes d'acier étincelant qui l'emportaient, un être dont la figure peu distincte me parut ressembler à celle d'un homme. Je fus aussi ému que pouvait l'être un Grec qui voyait pour la première fois un demi-Dieu. Je pleurais aussi, car j'étais prêt à pleurer, du moment que j'avais reconnu que le bruit venait d'au-dessus de ma tête – les avions étaient encore rares à cette époque – à la pensée que ce que j'allais voir pour la première fois c'était un avion. Alors, comme quand on sent venir dans un journal une parole émouvante, je n'attendais que d'avoir aperçu l'avion pour fondre en larmes. Cependant l'aviateur sembla hésiter sur sa voie ; je sentais ouvertes devant lui – devant moi, si l'habitude ne m'avait pas fait prisonnier – toutes les routes de l'espace, de la vie ; il poussa plus loin, plana quelques instants au-dessus de la mer, puis prenant brusquement son parti, semblant céder à quelque attraction inverse de celle de la pesanteur, comme retournant dans sa patrie, d'un léger mouvement de ses ailes d'or il piqua droit vers le ciel¹⁷⁰.

La vision du héros ne fait pas seulement revivre, au cœur du présent, un temps primitif, mais c'est le contemporain lui-même qui devient mythologique. Un « caractère mythologisant » dans lequel Adorno vit une affinité avec le surréalisme naissant, contenant pour lui toute la modernité de l'œuvre proustienne, qui ne « veut pas réduire le présent à du très ancien ou à de l'éternellement semblable ; [...] il est dans la mesure où il arrache des images mythiques à la

¹⁷⁰ *SG*, III, p. 417

modernité dans ce qu'elle a de plus moderne¹⁷¹ ». L'aviateur n'est pas uniquement une « vivante réincarnation des figures mythologiques¹⁷² », demi-dieu ou centaure¹⁷³ : il est l'oracle. Un oracle venu du passé, à imaginer dans le sens d'une philosophie de l'histoire telle que l'entendait Nietzsche : « La parole du passé est toujours parole d'oracle ; vous ne la comprendrez que si vous devenez les architectes du futur et les interprètes du présent¹⁷⁴. » L'éclatement d'émotion du héros devant l'apparition de l'aéroplane est, en effet, exprimée sous la forme d'une anticipation et, par une inversion du rapport de causalité, d'un sentiment causé par ce qui est sur le point d'arriver : « J'étais prêt à pleurer [...] à la pensée que ce que j'allais voir » ; « comme quand on sent venir dans un journal une parole émouvante ». Puis, l'avion lui-même, qu'on s'attendrait à voir filer dans l'air, est perçu dans un moment d'« hésitation ». Sont ouvertes, pour un instant seulement, « toutes les routes de l'espace, de la vie ». La figure d'oracle, même si elle fait survenir un passé mythologique, « ouvre les vannes du temps », et ce dans toutes les directions. Avant que l'oracle n'ait prononcé sa sentence, pendant ce moment d'*hésitation au seuil des temps*, les diverses routes sont virtuellement accessibles ; « il poussa plus loin, plana quelques instants au-dessus de la mer » : l'aviateur reproduit un geste fatal connu, la scène d'Alfred Agostinelli, l'amant fugitif de Proust, qui se noya dans la mer au large d'Antibes où son avion avait plongé. Mais cette fois, « brusquement », la route déjà tracée se brise, « semblant céder à quelque attraction inverse », alors que l'aviateur pique droit vers le ciel, « retournant vers sa patrie ».

¹⁷¹ T. Adorno, « Petits commentaires de Proust », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 1984, p. 146

¹⁷² M. Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, p. 70

¹⁷³ Mireille Miguet-Ollagnier rapproche l'aviateur faisant corps avec sa monture du centaure, mais aussi du Pégase prenant *en pitié le poète voyageur*, un autre tableau de Gustave Moreau.

¹⁷⁴ F. Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », dans *Considérations inactuelles*, II, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, p. 135.

Dans le moment d'hésitation partagée - mais où celle du héros n'est que l'incarnation humaine de la suspension surnaturelle, à demi divine de l'oracle-aviateur - le dire et le voir du narrateur, figure intermédiaire entre la forme trop humaine et la vie surnaturelle, sont eux aussi *exorbités*, pour ainsi dire, « au seuil des temps ». Exorbitée, la figure de l'écrivain, dans ce croisement des temps que crée l'irruption de l'aviateur : dans la réalité subitement transformée en paysage antéhistorique, c'est toutefois comme créature de l'avenir qu'apparaît l'aéroplane. Dans le temps mythologique se côtoient non seulement l'archaïque et l'actuel, mais une forme qui laisse entrevoir, dans le monde technique à venir, la formation d'un regard nouveau, d'une toute nouvelle configuration de l'espace. « [T]outes les routes de l'espace, de la vie » s'ouvrent devant l'aviateur, premier représentant humain à survoler le monde. Il est au demi-dieu ce que l'homme moderne est au Grec : porteur d'une vision inouïe du monde, créateur d'espaces inconnus, d'un mouvement encore inimaginable pour l'humain. Ce passage, qui rappelle aussi la conversion de Saül, jeté de son cheval par la voix surnaturelle qui l'éblouit, ne serait-il pas la scène d'une conversion proustienne au regard de l'avenir ? Les hommes, bientôt, parcourraient régulièrement le monde avec une perspective qui le leur ferait voir si petit et si lointain, que même les espaces les mieux connus auraient soudainement l'air déserté, comme si aucun humain ne les avait jamais habités, ou alors seulement le temps de construire les abris dans lesquels ils seraient disparus¹⁷⁵. Ces voyageurs se poseraient sur la terre en passant, avant de retourner vers leurs patries célestes.

¹⁷⁵ Sebald sur le survol en avion : « [...] toujours on dirait qu'il n'y a pas du tout d'hommes, qu'ils n'y a que ce qu'ils ont créé et ce dans quoi ils se cachent. Lorsque nous nous observons de là-haut, il est terrifiant de constater combien peu de choses nous savons sur nous-mêmes, sur notre raison d'être et notre fin (Ende) ». *AS*, p. 124-125

La perspective du survol rappelle bien sûr celle du premier visage de Janus-écrivain qui contemple, de haut, la complexe unité de sa phrase. Mais dans cette « sur-vue » où une totalité peut-être embrassée dans sa diversité, la distance perd certains détails, et c'est dans cet aveuglement que le regard doit recomposer, à tâtons, les images. L'avion et la photographie ont cela en commun qu'ils donnent cette perspective étrangère, inattendue de la réalité connue, donnent à l'œil humain l'occasion de *voir en étranger*, de vivre un moment comme le voyageur « qui n'est pas de la maison », qui, un temps, ne sait plus l'heure qu'il est, ni même où il se trouve. C'est bien d'ailleurs la seule valeur qu'attribue Proust à la photographie, que de nous donner

quelque image singulière d'une chose connue, image différente de celles que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-même en nous rappelant une impression¹⁷⁶.

Par l'usage de guillemets ironiques, Proust indique que ces photographies n'ont d'« admirable » ou de « magnifique » que d'« illustr[er] une loi de la perspective ». En critiquant l'attribution d'une valeur « artistique » aux images photographiques, Proust touche en fait à ce qui en fait justement le potentiel esthétique : la capacité de faire surgir, au sein du regard engourdi par l'habitude, un regard étranger. Le regard photographique fait de nous des êtres de passage dans notre propre monde, comme « le photographe qui vient prendre un cliché des lieux et qu'on ne reverra plus ». L'objectif de la machine permettra désormais de saisir la scène à laquelle le regard humain, pris dans ses mensonges nécessaires, ne peut qu'être absent. Le commentaire de Benjamin, quant à l'émergence de ce nouvel inconscient optique¹⁷⁷, signale à

¹⁷⁶ *OJJF*, II, p. 194

¹⁷⁷ *Supra*, p. 60

quel point la nouvelle mécanisation de la perspective humaine est liée à un désir de saisir un instant vrai du présent.

Et comment penser ce désir, qui a pour vecteur la nouveauté de la révélation optique dans le regard mécanisé, sans parler de Charcot et de son « iconographie » ? Didi-Huberman, dans *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, parle de ce qui s'est construit à ce moment comme d'une « grande machine optique », qui vise à saisir et à rendre plus visible le moment exact de la « chute », le moment imperceptible à l'œil humain où tout bascule dans la perversion de la bonne forme humaine (la *belle âme*). Mais le regard se bute inlassablement à « l'aporie des motions temporelles ». La certitude du voyant - ici Charcot - « s'invente une instantanéité et une efficacité du voir, alors que le voir est d'une terrible durée, juste un moment d'hésitation dans l'efficace¹⁷⁸. » L'optique photographique, censée permettre à l'œil de *pénétrer la réalité* qui lui resterait autrement inaccessible, est employée dans une quête qui ne peut que rester asymptotique : saisir l'instant de vérité de la douleur. La clinique de Charcot fut déployée comme l'obsession d'un « instant vrai » d'une « révélation » de ce « corps réel¹⁷⁹ ». Mais ce qui empêche Charcot et ses acolytes photographes de ne jamais saisir et fixer parfaitement l'image de la douleur, est le tremblement même du corps de l'hystérique. Entre ses multiples formes et simulacres, l'hystérique reste dans une hésitation, dans « une espèce d'expectative toute tremblante ». Et dans l'événement de la crise, du phénomène visible, la forme est donnée dans une telle exorbitation, un « trop » d'évidence, qu'elle en rend impossible la saisie par l'image, restant toujours « passablement floue, voire flouée, exigeant en tous cas les *retouches*, les *corrections* d'un pinceau et d'une camisole de

¹⁷⁸ G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 31

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 62

force¹⁸⁰ ». Quelque chose échappe, à répétition, à l'instant vrai du corps souffrant, alors que les simulacres du corps hystérique rivalisent de ruse avec la retouche de l'artiste. L'instantané de l'image technique (instantané dans son résultat, et non toutefois dans son très long temps de *pose*) reste un leurre, le flou du sujet posé exigeant encore de nombreuses retouches d'une main artiste. Ce que la machine a « saisi » est encore trop flou, une évidence impossible à fixer : il faut encore l'artiste pour tenter de le préciser.

Qu'en est-il du désir de Proust, dans ce fantasme du voir mécanique, objectif saisissant enfin un présent jusque là impossible du regard ? La nouveauté technique permet-elle réellement, chez Proust, de mieux faire voir le présent ? La perspective mécanisée - l'objectif photographique mais aussi le déplacement du regard humain dans l'avion, et même l'automobile - est-elle vraiment révélatrice d'un symptôme du contemporain, ou creuse-t-elle plutôt un écart au sein même du présent ? Dans le bouleversement du regard par cette nouvelle vision, sait-on même *ce* qu'on voit ?

Ce que la fascination de Proust a en commun avec celle de Charcot pour le déploiement de ces nouveaux espaces optiques, concerne certainement l'irruption de l'imprévisible dans le temps du regard. Ainsi, l'automobile, maniée par un jeune Agostinelli qui fait figure de « nonne de la vitesse », improvisant sur le « clavier » et tirant « un des jeux de ces orgues cachés dans l'automobile et dont nous ne remarquons guère la musique, pourtant continue, qu'à ces changements de registres que sont les changements de vitesse¹⁸¹ ; », décompose la route et le paysage dans un voyage erratique où les figures surgissent

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 258

¹⁸¹ *ME*, p., 98

soudainement là où on ne les attendait pas, selon les caprices du chemin tortueux et de la « performance » tâtonnante du mécanicien¹⁸².

Les minutes passaient, nous allions vite, et pourtant les trois clochers étaient toujours seuls devant nous, comme des oiseaux posés sur la plaine, immobiles, et qu'on distingue au soleil. Puis l'éloignement se déchirant comme une brume qui dévoile, complète et dans ses détails, une forme invisible l'instant d'avant, les tours de la Trinité apparurent, ou plutôt une seule tour, tant elle cachait exactement l'autre derrière elle. Mais elle s'écarta, l'autre s'avança et toutes deux s'alignèrent. Enfin, un clocher retardataire (celui de Saint-Sauveur, je suppose) vint, par une volte hardie, se placer en face d'elles. Maintenant, entre les clochers multipliés, et sur la pente desquels on distinguait la lumière qu'à cette distance on voyait sourire, la ville, obéissant d'en bas à leur élan sans pouvoir y atteindre, développait d'aplomb et par montées verticales la fugue compliquée mais franche de ses toits. J'avais demandé au mécanicien de m'arrêter un instant devant les clochers de Saint-Étienne ; mais, me rappelant combien nous avions été longs à nous en rapprocher quand dès le début ils paraissaient si près, je tirais ma montre pour voir combien de minutes nous mettrions encore, quand l'automobile tourna et m'arrêta à leur pied¹⁸³.

Il y a quelque chose de kaléidoscopique dans ce démontage erratique des images du voyage, de l'optique du « tour », dans la « volte hardie » des clochers, mais aussi dans les « tours » que joue l'automobile à la perspective du temps, faisant apparaître brusquement devant soi, quand « tourne » l'automobile, alors qu'on pensait avoir déjoué le mirage des distances, ce qu'on prenait pour encore lointain. Contrairement à la régularité des voyages en chemins de fer, lesquels amenèrent l'uniformisation de l'heure européenne, la « machine » automobile réintroduit l'imprévu dans le temps du voyage. De plus, alors que le train amenait les voyageurs « dans une ville que nous voyions d'abord dans l'ensemble que résume son nom, et avec les illusions du spectateur dans la salle », l'automobile nous fait « entrer dans la coulisse des rues¹⁸⁴ ».

« Mais surtout, de ce voyageur ce que l'automobile nous a rendu de plus précieux c'est cette admirable indépendance qui le faisait partir à l'heure qu'il voulait et s'arrêter où il lui

¹⁸² « [...] on a les tâtonnements mêmes du chauffeur incertain de sa route et revenant sur ses pas, les chassés-croisés de la perspective [...] » *SG*, III, p. 394

¹⁸³ *ME*, p. 94-95

¹⁸⁴ *SG*, III, p. 394

plaisait¹⁸⁵. » Mais par ces sursauts du temps, plutôt que de nous donner accès à la fine pointe du présent, l'automobile qui est, au début du siècle, un symbole de l'absolument nouveau¹⁸⁶, fait plutôt « rendre » un mouvement ancien, « ressuscite » pour Proust ce « « voyageur » qui n'existait plus depuis les chemins de fer », faisant réapparaître ce personnage erratique et mystérieux des « tableaux flamands », des « paysages du Cuyyp », le cavalier des fables de La Fontaine, « qui n'existe plus guère aujourd'hui dans la réalité et que pourtant nous apercevons encore quelquefois galopant à marée basse au bord de la mer quand le soleil se couche (sorti sans doute du passé à la faveur des ombres du soir)¹⁸⁷ [...] ».

D'une façon similaire, si Agostinelli, au volant de l'automobile, devient le guide de Proust vers les possibilités imprévisibles de l'avenir, c'est pour mieux se faire l'éclaireur des figures anciennes¹⁸⁸.

Mais la plupart du temps il tenait seulement dans sa main sa roue - sa roue de direction (qu'on appelle volant) - assez semblable aux croix de consécration que tiennent les apôtres adossés aux colonnes du chœur dans la Sainte-Chapelle de Paris, à la croix de Saint-Benoît, et en général à toute stylisation de la roue dans l'art du moyen âge. [...] Mais si ces attributs étaient généralement destinés à rappeler l'art dans lequel ils excellèrent de leur vivant, c'était aussi parfois l'image de l'instrument par quoi ils périrent ; puisse le volant de direction du jeune mécanicien qui me conduit rester toujours le symbole de son talent plutôt que d'être la préfiguration de son supplice¹⁸⁹ !

Ce passage, Proust l'ajoute dans la version remaniée du texte (d'abord publié en 1907) qu'il inclut au début de *En mémoire des églises assassinées*. Il inclut, après le passage où Agostinelli

¹⁸⁵ *ME*, p, 99

¹⁸⁶ « On ne fit jamais rien de pareil ! on ne vit jamais rien de semblable ! » C'est ce qu'on peut lire dans le Figaro, en 1907, à propos de la première *Exposition Décennale de l'automobile* à Paris, une semaine avant la parution du texte de Proust dans le même journal : « Impressions de route en automobile ». Cité dans Y. Cerqueira dos Anjos, « Mobilité proustienne, Mobilité journalistique. », *Item* [En ligne], mis en ligne le 1^{er} février 2016, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=579891>.

¹⁸⁷ *ME*, p. 99

¹⁸⁸ « C'était mon mécanicien, l'ingénieur Agostinelli, qui, envoyant aux vieilles sculptures le salut du présent dont la lumière ne servait plus qu'à mieux lire les leçons du passé, dirigeait successivement sur toutes les parties du porche, à mesure que je voulais les voir, les feux du phare de son automobile. »

¹⁸⁹ *ME*, p. 98-99

envoie « aux vieilles sculptures le salut du présent » du phare de sa voiture (voir note 172), une note mentionnant qu'il ne « prévoyai[t] guère », alors qu'il écrivait ces lignes, la mort du jeune homme. En inscrivant la prémonition de sa mort dans la ressemblance d'une figure archétypale (« puisse le volant de direction du jeune mécanicien qui me conduit rester toujours le symbole de son talent plutôt que d'être la préfiguration de son supplice »), c'est à la survivance des formes anciennes, plutôt qu'au rêve du progrès, de faire voir un temps à venir. Or cette supplication adressée à l'avenir, qui est en fait un passé déjà advenu, témoigne d'une anticipation qui n'est pas une *référence* à ce qui *devra arriver*, mais comme l'écho d'un événement futur qui n'est pas encore formé, concevable, mais dont le présent pressent la secousse, une onde de choc à rebours. Et d'une certaine manière, dans sa réécriture du texte, Proust réinscrit, dans le moment passé d'écriture qui était encore aveugle à l'avenir, la possibilité qu'il en soit autrement. Une vision prémonitoire en trompe-l'œil.

Si l'aéroplane apparaît, dans le texte de la *Recherche*, comme figure oraculaire, la scène anticipe sa propre répétition de deux manières. D'une part, elle anticipe, dans un dédoublement de la mort d'Agostinelli, la mort d'Albertine, qui « disparaîtra » une seconde fois en périssant d'une chute de cheval¹⁹⁰. Mais elle annonce aussi sa répétition dans *La Prisonnière*, alors que le narrateur regrette « soudainement » que la présence d'Albertine le prive de plaisirs,

¹⁹⁰ Il ne s'agit pas, du reste, de la seule anticipation de la mort d'Albertine, annoncée dans un mensonge qui exprime une vérité plus profonde que la sincérité : « « Pensez, Albertine, s'il vous arrivait un accident ! » Je ne lui souhaitais naturellement aucun mal. Mais quel plaisir si, avec ses chevaux, elle avait eu la bonne idée de partir je ne sais où, où elle se serait plu, et de ne plus jamais revenir à la maison. Comme cela eût tout simplifié qu'elle allât vivre heureuse ailleurs, je ne tenais même pas à savoir où. »

[...] éprouvant de nouveau la nostalgie de ma liberté perdue en entendant un bruit que je ne reconnus pas d'abord [...]. C'était comme le bourdonnement d'une guêpe « Tiens, me dit Albertine, il y a un aéroplane, il est très haut, très haut. Je regardais tout autour de moi, mais je ne voyais, sans aucune tache noire, que la pâleur intacte du bleu sans mélange. J'entendais pourtant toujours le bourdonnement des ailes qui tout d'un coup entrèrent dans le champ de ma vision. Là-haut, de minuscules ailes brunes et brillantes fronçaient le bleu uni du ciel inaltérable. J'avais pu enfin attacher le bourdonnement à sa cause, à ce petit insecte qui trépidait là-haut, sans doute à bien deux mille mètres de hauteur ; je le voyais bruire¹⁹¹.

Tout, dans ce passage, semble conspirer contre l'apparition de l'objet attendu, et défaire l'explosion de joie ressentie à sa première occurrence. Alors qu'autrefois le narrateur était « prêt[t] à pleurer », « du moment que j'avais reconnu que le bruit venait d'au-dessus de ma tête [...] à la pensée que ce que j'allais voir pour la première fois c'était un aéroplane », cette fois, non seulement il ne reconnaît pas le bruit, mais même une fois que les « minuscules ailes brunes et brillantes » entrent dans son champ de vision et font tache dans la « pâleur intacte du bleu sans mélange », la phrase de Proust a tôt fait de faire oublier au lecteur la perturbation du négligeable insecte en terminant la phrase sur le « bleu uni du ciel inaltérable ». Le travail de l'intelligence a bien ramené les sens égarés à la « cause », « sans doute à bien deux mille mètres de hauteur », mais c'est dans la confusion que se termine le passage, alors que pour finir, le narrateur « voi[t] bruire » l'insecte. Les deux apparitions de l'aéroplane se produisent dans un enchaînement semblable d'idées, mais si la première s'ancre dans la certitude de ce qui est sur le point de se produire, à cette seconde vision préside l'impossibilité de voir, et l'erreur des sens. Comme si, dans sa reprise, le phénomène ne gagnait pas en clarté, mais bien en confusion. Jean-Yves Tadié dit de la *Recherche* qu'il est le « roman de l'apparition », une interprétation qu'avait déjà formulée Gaëtan Picon avant lui¹⁹². Or cette

¹⁹¹ *P*, III,

¹⁹² J.-Y. Tadié, *Proust et le roman, op. cit.*, p. 67 et G. Picon, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, 1968, p. 66

apparition progressive (et, en un sens, successive) de la réalité extérieure ne se fait pas simplement dans un processus de clarification, mais, parfois, résolument à *contresens* de la certitude, par une sorte de brouillage de cette dernière qui, comme il a déjà été observé, produit un glissement de l'image vers sa propre métaphorisation. Si la révélation de l'aéroplane rappelle dans un premier temps la conversion de Paul, sa répétition, loin de réitérer cette conversion à la nouvelle loi de la perspective humaine, semble la prendre à rebrousse-poil, comme un Saül qui verrait de moins en moins clair. Si la littérature fait parfois figure d'oracle, l'écrivain ne reçoit pas la révélation des formes de l'avenir ; c'est dans sa cécité, qui défait pour lui momentanément les formes du présent, qu'il peut imaginer d'autres formes encore inconcevables. Ce n'est pas par clairvoyance qu'il est *en avance* sur le temps du monde, c'est par son aveuglement, son incapacité à être tout à fait *de son temps*.

La figure surnaturelle de l'aéroplane, dans sa mythologisation du présent, ne donne-t-elle pas accès, chez Proust, à un temps du regard *entre Saul et Paul* ? Cette impression se renforce si l'on passe du plan chronologique d'une ligne narrative au plan du rythme même de la phrase. Ce que la révélation de la figure de l'aéroplane donne à lire est, plutôt que celui qui a vu, le temps d'« une espèce d'expectative toute tremblante ». La tension de la phrase vers l'advenir imminent, soudainement entrecoupé par la suspension de tout avenir, l'ouverture momentanée des possibles, crée dans la syntaxe un contre-temps, c'est-à-dire : un rythme, une musicalité. Il y a dans cette dernière phrase du passage cité un brusque changement vitesse. Or, contrairement à l'accélération de la phrase de Flaubert, la fameuse phrase de *L'Éducation sentimentale* où dans un changement de vitesse fait irruption ce que Proust appelle un « blanc », la rupture de vitesse ne se produit pas par une focalisation externe (*zoom out*) où la mesure du

temps passe soudainement de l'instant à des mois, puis des années, mais, au contraire, dans une focalisation interne où le temps est ralenti pour sentir du vol de l'avion jusqu'au « léger mouvement de ses ailes d'or ». Or si la phrase recrée ainsi minutieusement, pour l'amplifier, le détail de l'impression qui s'est imprimée jadis dans la sensibilité du narrateur, la vue détaillée fait apparaître une fragmentation, une dislocation dans le mouvement continu : un « blanc », ou plus précisément « des blancs » qui, dans une ponctuation fiévreuse, délient la langue du temps de l'événement. « Cependant l'aviateur sembla hésiter sur sa voie ; je sentais ouvertes devant lui – devant moi, si l'habitude ne m'avait pas fait prisonnier – toutes les routes de l'espace, de la vie ; » : le « et » manquant qu'on aurait pu attendre entre l'espace et la vie crée ce qu'en musique on appellerait une syncope¹⁹³, dont l'élosion laisse un silence dans le prolongement de l'espace. Le moment presque imperceptible d'une attente, d'une hésitation où, dans un bref et fugace tremblement, la « finalité inhérente à la phrase¹⁹⁴ » est réservée alors que, pour un moment seulement, il pourrait encore en être autrement.

En observant de plus près le déroulement du temps, on constate que le passage reste tendu vers un événement - la vue de l'avion - qui est pourtant déjà advenu : alors que le narrateur a déjà vu l'avion (« je vis à une cinquantaine de mètres au-dessus de moi, dans le soleil, entre deux grandes ailes d'acier étincelant qui l'emportaient ») ; vient la phrase « Alors, comme quand on sent venir dans un journal une parole émouvante, je n'attendais que d'avoir aperçu l'avion pour fondre en larmes », le terme « alors » causant une confusion dans l'ordre

¹⁹³ W. G. Sebald, dans un entretien, parle de la musicalité de certaines proses qui donne « l'impression de quitter le sol », dont celle de Johann Peter Hebel : « The cadences of his prose can almost make you feel you are leaving the ground. Like the moment of syncopation in music, which approximates levitation ». *I*, p. 33

¹⁹⁴ « C'est que chaque période est l'expression d'un événement ou d'une impression formant un tout : le *frapper au cœur* du passage sur Chopin révèle une sorte de finalité inhérente à la phrase [...] » L. Spitzer, *op. cit.*, p. 407

déroulement de la scène. La phrase qui suit immédiatement « Cependant l'aviateur sembla hésiter sur sa voie ; [...] », pourrait presque laisser supposer que le narrateur n'aurait jamais, finalement, aperçu l'avion. Comme si cette hésitation de l'aviateur, c'était à même le temps de la remémoration, à même la forme (la trace) de l'impression qui dicte l'écriture - la fameuse trace sensible garante de l'authenticité de l'écrit dans la théorie esthétique proustienne - qu'elle avait réintroduit « l'espace ouvert de toutes les routes de la vie », le hasard des possibles, et la possibilité d'une autre histoire.

L'effet disruptif de cette hésitation n'est pas assimilable, par ailleurs, à ce que Spitzer appelle, avec justesse, un des nombreux « éléments retardants » par lesquelles Proust diffère la révélation d'un élément essentiel à la phrase, procédé qui assure ce qu'il appelle lui-même « l'hermétique continuité du style ». Ce trouble dans l'écriture ne *retarde* pas l'accomplissement de la phrase, ni ne diffère sa *volonté*¹⁹⁵ ; il témoigne d'une force erratique qui travaille de l'intérieur le temps de l'écriture proustienne, et qui reste sans destination. Si Proust vit, dans l'écriture de Flaubert, une déchirure de la mesure du temps dans ce qu'il nomma « un blanc », il n'était pas suffisant pour lui de s'en tenir, comme Flaubert, à la forme linéaire du « grand trottoir roulant » d'un langage au « défilement continu ». Le vol de l'aviateur, avant de se briser, reste suspendu, entre vie et mort, dans un vide où les possibilités de l'espace et du temps sont encore indécidées. Cette ouverture dans le tracé, dont la vitesse encore incroyable lui donne une forme surnaturelle, c'est dans son ébranlement même que le dire de Proust le fait sentir, dans le tremblement de sa syntaxe. Le trouble face à une vision que l'être ne peut, précisément, bien voir.

¹⁹⁵ « La volonté, absente partout ailleurs du monde de Proust, s'est entièrement concentrée sur la création artistique et se reflète dans la progression résolue des phrases vers leur fin, dans le scellement, le verrouillage de la phrase [...] », *ibid.*, p. 407

Phrase par phrase, l'œuvre procède à cette répétition, l'effort recommencé pour se rapprocher de cette vie antérieure, jusqu'à ce que « le répertoire de formes viables [soit] parvenu à épuisement¹⁹⁶ », et peut-être jusqu'à ce que le poète ait lui-même épuisé les forces qui lui sont allouées dans le monde des vivants. Un peu de cet effort survit dans la lecture : quiconque fait l'expérience de lire quelques phrases de la *Recherche* aura le même sentiment : celui du souffle qui manque. L'ampleur de l'œuvre, qui tend vers un dépassement de la capacité humaine, reflète paradoxalement la douloureuse faillibilité qui la creuse, l'air qui lui manque. Heinz Wismann, à la fin de *Penser entre les langues*, parle d'une troupe de théâtre bulgare, *Sfumato*, tirant son nom de cette technique picturale de la *Renaissance* où l'on brouillait les contours de l'image qui devait rester inachevée, dont les acteurs sont dirigés à ne dire leur réplique qu'après l'expiration, déjà au bout de leur souffle¹⁹⁷. Cette technique a pour effet, selon Wismann, de déplacer l'énergie de la phrase dans ce qui s'amorce en l'acteur plutôt que vers la finalité de son action. Ce qui s'amorce, ou « le surgissement initial de l'élan qui va vers un but qui ne pourra être atteint¹⁹⁸ ». Ce renversement de la parole et du souffle renverse la logique de la vie quotidienne, renvoyant le spectateur « à ce qu'il y a de plus fort en nous, à savoir cette faiblesse initiale, ce moment où rien n'est vraiment décidé¹⁹⁹. » La mise en scène, dès lors qu'elle se fonde sur ce qui s'amorce, au risque que l'acteur se perde en chemin (« Et quand le comédien marche, il oublie souvent où il va »), travaille à partir du surgissement « des

¹⁹⁶ Là où commence l'œuvre de la *plasticité destructrice*, une fois que sont épuisées les limites de la transformation, selon Catherine Malabou, alors qu'elle s'intéresse à la manifestation de la vieillesse chez Proust, en particulier lorsqu'il écrit à propos de M. d'Argencourt qu'il offrait un spectacle « qui semblait reculer les limites entre lesquelles peuvent se mouvoir les transformations du corps humain », dans *l'Ontologie de l'accident, Essai sur la plasticité destructrice*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2009, p. 53

¹⁹⁷ H. Wismann, *Penser entre les langues*, Flammarion,

¹⁹⁸ H. Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Flammarion, « Champs », 2014, p. 303

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 304

virtualités, qui sont autant de manifestations du désir²⁰⁰ ». Pour Proust, à qui l'air manqua continuellement, constitutivement à bout de souffle, l'impulsion qui ne doit atteindre son but ne fut-elle pas un mouvement primordial de l'écriture ? « L'asthme le livra à la nuit²⁰¹ », écrit Pietro Citati. Dans sa « chambre de séquestrée », comme l'écrivit un jour un Montesquiou offusqué des négligences sociales de Proust, l'écrivain se livre, lui et son œuvre, aux « tourments des nerveux »²⁰². Impérieuse, faussaire par excellence, la maladie nerveuse n'est-elle pas, comme le disait le docteur Boulbon²⁰³, la véritable artiste ?

Tant de forces que l'artiste puise en lui-même pour retrouver - non pas nécessairement un temps perdu qui a été vécu « réellement », mais le temps qui serait un pur rythme, le temps qui permettrait à l'air confus qui le hante de se déployer, de prendre forme. Cette obstination, comment la comprendre sans justification « pour l'artiste athée à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers » ?

Toutes ces obligations qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner, revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées, ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement - et encore ! pour les sots²⁰⁴.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 308

²⁰¹ P. Citati, *La colombe blessée*, *op. cit.*, p. 109

²⁰² En réponse à ce commentaire de Montesquiou, Proust lui écrit dans une lettre du 24 avril 1905 : « Vous ne savez pas quelle fatigue nerveuse accable le malade qui se sent jugé à faux par quelqu'un qu'il aime, et qui sent que ses plus innocents repos seront interprétés contre lui. Il y a là une source d'agitation bien grande. [...] les tourments des nerveux ne sont pas en proportion de l'importance de la cause qui les tourmente. Ce qui me tourmenterait aussi beaucoup c'est que vous veniez me voir puisque cela m'est à peu près impossible de recevoir le jour, et si pénible ! »

²⁰³ « Le nervosisme est un pasticheur de génie. Il n'y a pas de maladie qu'il ne contrefasse à merveille. », dit le docteur Boulbon à la grand-mère du narrateur, après son attaque, prenant cette fois la pathologie réelle pour son imitation rusée.

²⁰⁴ *P*, IV, p. 693

1.3. La durée et l'accident - Plasticité du temps.

1.3.1. L'église de Combray : ambivalence rythmique et « double plasticité » du temps

L'église Saint-Hilaire apparaît, pour le narrateur, comme la dimension du temps rendue visible. Mais elle est, bien sûr, une église de papier, un passé *retrouvé* mis en écriture. Si l'image, dont Elstir serait la figure d'origine, peut fonctionner comme une vanité de l'écriture, l'écriture ne se donne pas dans la même expérience du vide. Elle est, précisément, ce qui met l'instant en mouvement, déploie les images, dans un ensemble qui tente de trouver quelque unité. Si, comme l'écrit Tadié, cette volonté d'unification donne la mesure d'une nostalgie pour un événement total impossible à retrouver, la voix narrative porte pourtant ce désir tout au long de l'œuvre. La description de l'église de Combray en est une puissante illustration²⁰⁵, et tout l'intérêt de ce passage réside dans la façon dont Proust met en mouvement cette image qui n'est pas uniquement celle du passé, mais celle du Temps. Le texte met en phrase le regard sur le temps ou, pour le dire autrement, il *phrase le regard*²⁰⁶ sur le temps. La narration suit l'œil du narrateur comme s'il était une caméra : les images surviennent, dans la mémoire, suivant le mouvement des pas du héros pénétrant dans l'église, plusieurs années auparavant. Ce mouvement progressif recompose les images de la mémoire dans un fil narratif par un procédé qui n'est pas sans rappeler les images d'Edison et de Muybridge et qui, d'une façon similaire à

²⁰⁵ Voir les analyses de Roger Dragonetti sur le clocher de l'Église comme symbole de l'œuvre proustienne, ainsi que l'analyse de Luc Fraisse consacrée à l'Église de Combray dans *Lire « Du côté de chez Swann »*, Paris, Dunod, 1993, p. 139-142

²⁰⁶ Cette belle expression est de Georges Didi-Huberman, qui raconte comment la littérature l'aide à « phraser son regard » : « Ainsi pour phraser mon regard des empreintes de cendre inventées par Claudio Parmiggiani, il m'a fallu « suivre de la langue — comme on dit « suivre du regard » — des phrases trouvées dans Lucrèce », « Soulèvements poétiques (poésie, savoir, imagination) », *POÉSIE*, n° 143, juin 2013, p.155

leurs propres machines à images, vise à restituer la totalité d'un moment de temps. L'église rend visible le déroulement du temps, « déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux ; ». On pense bien sûr à Saint-Loup qui, quelques volumes plus tard, déroule pour le narrateur la frise de sa course à travers les siècles d'humanité jusqu'à un passé préhistorique. Mais comme pour Saint-Loup, qui manifeste la continuité de sa dimension temporelle dans un glissement des images, de l'analogie à la métaphore, et donc de la similitude à la métamorphose, l'apparition de l'église de Combray subit elle aussi ses déviations, accidents qui troublent la continuité du temps comme durée.

L'épisode de l'église, tel qu'on le connaît, rassemble divers fragments rédigés par Proust à différentes époques. Ses morceaux ont laissé des traces de leur passage à certains endroits du *Côté de chez Swann*, donnant par exemple les images de Golo et de Geneviève de Brabant que projette la lanterne magique dans la chambre du jeune héros. À un certain stade, la description de l'église succédait à celle qu'en donne le curé de Combray lors d'une de ses visites à la tante Léonie, cette dernière s'étonnant qu'un peintre y fasse séjour pour « copier un vitrail » - « Et ce qu'il y a de plus vilain dans l'église ! » :

Mon Dieu, le porche est sale et antique, mais enfin d'un caractère majestueux ; passe même pour les tapisseries d'Esther dont personnellement je ne donnerais pas deux sous, mais qui sont placées par les connaisseurs tout de suite après celles de Sens. [...] Mais qu'on ne vienne pas me parler des vitraux. Cela a-t-il du bon sens de laisser des fenêtres qui ne donnent pas de jour et trompent même la vue par ces reflets d'une couleur que je ne saurais définir, dans une église où il n'y a pas deux dalles qui soient au même niveau et qu'on se refuse à me remplacer sous prétexte que ce sont les tombes des abbés de Combray et des seigneurs de Guermantes, les anciens comtes de Brabant²⁰⁷ ?

²⁰⁷ DCS, I, p. 102

Alors, le narrateur enchaînait avec une description en négatif de celle du curé, où « tout ce qu'il trouvait à lui reprocher était peut-être ce que j'y aimais le plus²⁰⁸ », créant par cet enchaînement un contraste immédiat entre les deux sensibilités. Déjà, la vision de l'art s'inscrivait comme inversion de la vision commune²⁰⁹ qui ne comprend pas ce qu'un peintre peut vouloir « copier » d'un vitrail qui, de surcroît, est « un peu plus sombre que les autres ». L'écriture de ce passage, même au stade où il juxtaposait ces deux descriptions, préfigure le contraste entre le *sens commun* et la *faute du sens* que le narrateur explorera avec Elstir. Toutefois, le moment d'illusion sur lequel se fonde la vision esthétique n'est pas un privilège de l'artiste. En effet, c'est au regard humain « en général » que l'image de l'art renvoie sa propre faillibilité. L'enseignement que le héros tirera de sa rencontre avec Elstir est déjà présent, non encore développé, dans le bavardage de la chambre de Léonie :

Quand le temps est clair on peut distinguer jusqu'à Verneuil. Surtout on embrasse à la fois des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre [...]. Chaque fois que je suis allé à Jouy-le-Vicomte, j'ai bien vu un bout du canal, puis quand j'avais tourné une rue j'en voyais un autre, mais alors je ne voyais plus le précédent. J'avais beau les mettre ensemble par la pensée, cela ne me faisait pas grand effet. Du clocher de Saint-Hilaire c'est autre chose, c'est tout un réseau où la localité est prise. Seulement on ne distingue pas d'eau, on dirait de grandes fentes qui coupent si bien la ville en quartiers, qu'elle est comme une brioche dont les morceaux tiennent ensemble mais sont déjà découpés²¹⁰.

Le « grand principe » esthétique proustien, l'art de la métaphore, avant d'être articulé au moment de la rencontre avec Elstir, est illustré dans la simplicité insouciance des impressions trompeuses du curé de Combray. La vue du clocher brise la perspective habituelle, et provoque une confusion dans le regard qui a pour effet de produire des métaphores. De là-haut, la perspective « inhumaine » nous permet de saisir dans un même regard des éléments

²⁰⁸ Esquisse XXVIII, DCS, I, 739

²⁰⁹ Le sens de « commun » se réfère ici davantage à la vision habituelle qui est celle que l'on adopte « communément », qu'à une stratification hiérarchique des « genres » de vision. Le commentaire sur le regard « esthétique » du curé appuiera un peu plus bas cette distinction.

²¹⁰ DCS, I, p. 105

normalement incompatibles. L'intelligence arriverait bien à les juxtaposer, mais cela ne « fait pas grand effet ». Il faut le choc d'une vue démesurée, c'est-à-dire, un écart inopiné de la mesure. L'espace soudainement saisi dans une totalité (« tout un réseau où la localité est prise ») n'est plus le même que la juxtaposition des parties : cette perspective, délirante, vide les canaux de leur eau, les transmue en de grandes fentes qui coupent la ville devenue brioche. Le regard du narrateur, quant à lui, inverse l'image de la brioche, non plus métaphore de la ville, mais du clocher lui-même :

Quand après la messe, on entra à dire à Théodore d'apporter une brioche plus grosse que d'habitude parce que nos cousins avaient profité du beau temps pour venir de Thiberzy déjeuner avec nous, on avait devant soi le clocher qui, doré et cuit lui-même comme une plus grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil, piquait sa pointe aiguë dans le ciel bleu²¹¹.

Toutefois, Proust renonce à laisser à ce passage son effet de double négatif et en détache l'« église du narrateur », donnant à cette dernière un aspect plus unifié auquel l'épisode du curé servira dès lors, non plus de cause, mais de rappel. Désormais, celle dont on parlait comme de la « pauvre basilique du curé », « seule de tout le diocèse qu'on n'ait même pas restaurée », entrera dans le texte non plus comme sujet de causerie, mais comme objet du monologue intérieur, image que fait surgir, à présent, la force de l'affect : « Que je l'aimais, que je la revois bien, notre église²¹² ! » Mais si l'église de Combray surgit ainsi d'une façon plus unifiée, la consistance du souvenir restitué s'épaissit dans une étrange unité. L'affect qui préside à la réapparition actuelle contient déjà, dans son imparfait, ce que développera le passage par la suite dans une composition extrêmement minutieuse : *Que je l'aimais, que je la revois bien !*, cri où s'entrechoquent la célébration et la plainte ou, comme l'écrivait Benjamin, l'hymne et

²¹¹ DCS, I, p. 64

²¹² DCS, I, p. 58

l'élégie²¹³ : « L'une : l'inouï, le jamais arrivé, le sommet de la béatitude. L'autre : l'éternel encore une fois, l'éternelle restauration du premier bonheur originel²¹⁴. » Le narrateur *revoit si bien* l'église parce qu'il la voit comme il ne l'a, précisément, jamais vue dans la réalité. Restaurée l'église dans une grandeur encore jamais aperçue, mais toujours aimée : celle qui, s'étant imprimée dans le souvenir de l'enfant incapable de comprendre la joie qu'il en tirait, l'amour qu'il lui portait déjà, mais dont l'expérience reste doublement incomplète : dans le retour momentané, chant hymnique (*Que je la revois bien !*) auquel manque l'être comblé qui passa jadis le porche de l'église, et dans la plainte élégiaque de l'amour des choses disparues qui pourtant reviennent, « l'éternel encore une fois » (*Que je l'aimais !*). Ailleurs, c'est par des procédés de rupture syntaxique que Proust fait ressentir la désunion des *moi* passé et présent, comme dans le passage où le curé de Combray est introduit dans le texte, dans la visite citée plus haut : « Le curé (excellent homme avec qui je regrette de ne pas avoir causé davantage car s'il n'entendait rien aux arts, il connaissait beaucoup d'étymologies »), habitué à donner au visiteurs de marque des renseignements sur l'église [...]»²¹⁵). Alors que le lecteur est plongé dans le quotidien, sorti du souvenir involontaire de la tasse de thé, de la jeunesse du narrateur à Combray, amené au plus près du rythme de ce temps perdu, dans la chambre de Léonie où il suit le fil des commentaires de la vieille dame observant la routine des menus événements de la rue, alors que Proust réussit, dans cet ennui, à diluer *la vaine attente de l'événement*, pour reprendre cette belle expression de Marguerite Duras, le texte arrache la lecture à cette mesure

²¹³ Benjamin voit chez Proust un « double désir de bonheur » (einen zwiefachen Glückswillen, eine Dialektik des Glücks) qui s'exprime pour lui dans la dialectique entre une figure hymnique et une figure élégiaque du bonheur. « Pour l'image de Proust », *Proust*, Caen, Nous, 2010, p. 30

²¹⁴ *Ibid.*, p. 30 « Die eine: das Unerhörte, das Niedagewesene, der Gipfel der Seligkeit. Die andere: das ewige Nocheinmal, die ewige Restauration des ursprünglichen, ersten Glücks » W. Benjamin, « Zum Bilde Prousts », *Illuminationen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 337

²¹⁵ *DCS*, I, p.101

quotidienne par l'irruption inattendue de la voix d'un vieil homme. Dans cette interruption, au portrait du curé est superposée l'image d'un mort. Mais dans l'expression *Que je l'aimais, que je la revois bien !*, le contraste entre l'incomplétude du temps passé (défaut de l'enfant) et le retard du temps présent (le regret du vieil homme) se concentre dans un éclat de la voix, qui *se tient*, et qui pourtant se disloque.

Ambivalence rythmique du temps remémoré, où revoir l'image du passé nous renvoie simultanément l'image trouée, de façon intermittente et réciproque, de l'objet aimé et de nous-même. Être à nouveau empli du sentiment d'amour, du bonheur béat, mais dans un *à nouveau* qui consiste justement à sentir son propre sentir (à re-sentir, comme à revoir) qui, lui, n'a pas été réellement senti dans le présent, trop pris dans les fils de l'habitude ou dans le fil de « l'action » (un temps téléologique). Voilà le retour sur sa propre sensibilité de l'*à rebours* de l'acte d'écriture proustien. Ressentir un senti pour lequel nous n'étions pas présent, pour lequel nous n'avions pas de temps (pas de temps présent pour le vivre). C'est cela qui nous fait vieux, écrit Walter Benjamin dans un texte sur Proust, rien d'autre. « Les rides et les plis du visage sont les inscriptions qu'ont laissées chez nous lors de leurs visites les grandes passions, les vices, les savoirs - mais nous, les maîtres de maison, nous n'y étions pas²¹⁶. » Notre visage porterait les marques non pas (seulement) du temps comme déroulement, passage qui, par son action répétée, creuserait toujours un peu plus les mêmes sillons de son empreinte, mais comme l'inscription, la trace (*Eintragung*) des grands événements de notre vie que nous avons vécus sans les vivre, qui sont passés chez nous (en nous, sur nous) sans que nous y soyons présents. Ce passé-là nous renvoie dans notre propre regard d'autrefois le regard d'un étranger « de

²¹⁶ W. Benjamin, « Pour l'image de Proust », *op. cit.*, p. 39 « Die Runzeln und Falten im Gesicht, sie sind die Eintragungen der großen Leidenschaften, der Laster, der Erkenntnisse, die bei uns vorsprachen — doch wir, die Herrschaft, waren nicht zu Hause. » « Zum Bilde Prousts », *op. cit.*, p. 345

passage », le témoin de l'impossibilité du présent, tout comme les fêtes mondaines n'ont de réalité - comme le raconte Proust chez qui les vérités philosophiques se cachent souvent dans les détails du monde vulgaire - que dans leur anticipation ou encore, dans leur récit rétrospectif, pour les gens qui, précisément, n'y ont pas été invités, mais jamais dans le présent pour ceux qui les vivent, alors que les femmes « tout en feignant une admiration exaltée, [...] ne sav[ent] pas trop que faire²¹⁷ ».

La voix du narrateur, l'écriture, se fonde sur le « développement » des impressions que le moi présent d'alors n'a pas pu, lui, amener à la conscience. Le survol du passé que commande l'écriture demande donc à l'écrivain non pas (seulement) de parcourir à rebours la succession des années, mais bien de retracer l'empreinte laissée par les accidents (les douleurs, mais aussi les surprises, par lesquelles la réalité a percé l'habitude), les fameux « tout à coup » de l'action proustienne. Le passé revient, mais troué de cette absence à soi, revient *parce que* troué²¹⁸. S'il y a ambivalence rythmique du temps dans le retour du passé, c'est qu'il y a chez Proust ce qu'on peut appeler, à la suite de Catherine Malabou dans son *Ontologie de l'accident*, une « ambiguïté plastique du temps », sur laquelle Proust n'aura, selon elle, « cessé d'insister ».

La progression, l'évolution, l'inflexion, la répétition, mais aussi l'instantané, l'infiniment rapide, le heurt, l'accident, qui semblent échapper à la durée, ou tout au moins introduire dans l'épaisseur de la succession la bifurcation indatable de la destruction, cinglante comme une griffe, imprévisible, pantelante et magnifique²¹⁹.

²¹⁷ *SG*, III, p. 47

²¹⁸ C'est aussi une idée dans *l'air du temps* à laquelle Proust répond en opposant, d'une façon inconciliable similaire à Freud, la venue à la conscience et la persistance d'une trace mnésique. La conscience, monopolisée à protéger le sujet des chocs de la réalité extérieure, empêche la blessure dans laquelle se loge le souvenir. Voir S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010.

²¹⁹ C. Malabou, *Ontologie de l'accident, essai sur la plasticité destructrice*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2009 p. 53

Cette ambiguïté, que Malabou observe dans le traitement proustien du vieillissement des êtres, caractérise l'ouverture du passage sur l'église, inaugurant le passage dans cette temporalité *bifide*.

Son vieux porche par lequel nous entrions, noir, **grêlé** comme une écumoire, était **dévié** et profondément **creusé** aux angles (de même que le bénitier où il nous conduisait) comme si le doux effleurement des mantes des paysannes entrant à l'église et de leurs doigts timides prenant de l'eau bénite, pouvait, **répété** pendant des siècles, acquérir une force destructive, **infléchir** la pierre et **l'entailler de sillons** comme en trace la roue des carrioles dans la borne contre laquelle elle bute **tous les jours**²²⁰.

D'une part, la marque du temps se présente comme l'impression répétée d'une frappe creusant la matière du corps comme la matière du monde de façon presque imperceptible parce que dans une discrète action quotidienne, comme « le doux effleurement des mantes des paysannes » qui, répété chaque jour sur le porche de l'église, acquiert « une force destructive ». Du côté de la durée, cette première marque agit dans le maintien de la forme, c'est-à-dire que le temps, même dans son action destructrice, s'il « dévie », « creuse », « infléchit » et « entaille de sillons », sculpte la forme dans sa propre continuité, la révèle, même ; le « vieux porche » noirci n'en étant que plus profondément lui-même, comme une vieille connaissance du village, reconnaissable à ses traits familiers, creusés toujours plus profondément par le fidèle et ponctuel passage du train-train quotidien. Autrement dit, il est là question d'un temps qui, en modifiant la matière, la façonne suivant l'axe de la reconnaissance ; ce qui est soumis à son action se déplace sur la ligne d'un *devenir lui-même*. Mais à cette première manifestation plastique du temps succède une seconde, où cette fois les choses sont atteintes, transformées dans leur structure même. Après avoir passé le seuil de l'église - ici, aucune géographie n'est futile - les yeux du narrateur se baissent pour se poser sur le sol :

²²⁰ DCS, I, p. 58

Ses pierres tombales, sous lesquelles la noble poussière des abbés de Combray, enterrés là, faisait au chœur comme un pavage spirituel, **n'étaient plus elles-mêmes** de la matière inerte et dure, car le temps les avait rendues douces et **fait couler** comme du miel hors des limites de leur propre équarrissage qu'ici elles avaient dépassées d'un flot blond, entraînant à la **dérive** une majuscule gothique en fleurs, **noyant** les violettes blanches du marbre ; et en deçà desquelles, ailleurs, elles s'étaient **résorbées**, contractant encore l'elliptique inscription latine, introduisant un caprice de plus dans la disposition de ces caractères abrégés, rapprochant deux lettres d'un mot dont les autres avaient été démesurément **distendues**²²¹.

Si l'espace du seuil était celui de la comparaison (comme, comme si), une fois à l'intérieur de l'église, c'est dans leur forme même que les pierres sont transformées, n'étant plus « elles-mêmes de la matière inerte et dure ». La forme n'est plus une enveloppe protégeant une essence éternelle intérieure. Le temps qui, dans l'instant (et l'espace) précédent, façonnait la pierre dure de son outil, grêlant, creusant, entaillant dans un travail journalier, patient, dont la « force destructive » était celle de l'infléchissement (et donc d'un travail graduel, incessant, le doux effleurement du « tous les jours ») acquiert soudainement le pouvoir de « faire couler » les pierres, d'en faire une matière liquide, et même nourrissante. Il n'est pas rare que Proust unisse dans une métaphore le comestible à la dureté d'une matière sculptée, « à seule fin, écrit Jean-Pierre Richard, de rêver, à travers leur consommation alimentaire, la savoureuse défection de ces formes éréthisées ou de ces matières infrangibles²²². » Or ici, si la métaphore comestible est encore amenée par la comparaison (« comme du miel »), son premier terme n'est déjà plus de la pierre « inerte et dure », mais bien le flot coulant prêt à entraîner à la dérive les caractères anciens, à noyer leurs propres motifs gravés. Les « anneaux » de la métaphore ne permettent plus de contenir ce qu'elle a d'abord rassemblé. Ce qui est rendu caduc dans cette liquéfaction de la matière originellement solide et dure, est la ligne de

²²¹ *DCS*, I, p. 58

²²² J. P. Richard, « Proust et l'objet alimentaire », *Littérature*, 1972, Vol. 6, N°2, p. 12

l'équarrissage²²³, la limite formelle imposée par l'homme sur la pierre, mais aussi l'inscription figée, la trace voulue éternelle de son passage. Le tracé se brise et montre à l'homme son œuvre blessée, dont la pérennité se perd dans les flots de sa propre liquéfaction.

Proust a rédigé successivement deux autres versions de ce passage sur les pierres tombales de l'église de Combray, avant d'intégrer le passage final à l'ensemble, qui toutes deux situent plus explicitement ce dernier dans un « sentiment de l'histoire », alors que le narrateur réfléchit sur les vestiges des hommes « passagers » qui pourraient être recueillis dans les choses sans qu'on ne les remarque et puis, un jour, découverts :

On finit un jour par la connaître sur les lieux mêmes où tant de fois on feignait de ne pas la voir. C'est l'Histoire ! Un jour dans la vieille cathédrale la beauté, la pensée éternelle exprimée dans les voûtes, les sculptures, dans les vitraux ne nous suffit plus. Nous voulons des individus, des morts, le reste à peine dématérialisé de leur vie. Et nous abaissons nos regards vers ces plates-tombes, vers cette cendre humaine que couvrent les pierres tombales et qui sont le pavé humain, pensant, presque immatériel de nos églises. Elles-mêmes les pierres tombales ne sont presque plus des pierres. Le temps les a fondues

²²³ Le terme employé pour nommer la limite formelle rendue flexible, l'« équarrissage », est significatif. Lié au taillage, le mot a fini par développer - par le détour du terme escarrer - le sens qu'il contenait dans son germe latin (exquadrare), soit celui de la dislocation, pour l'appliquer à la matière organique, équarrir un animal mort, le dépecer. Comme si le langage finissait par retrouver, dans l'œuvre humaine géométrique, dans la maîtrise de la matière inanimée, l'inanimé non pas uniquement de la pierre, mais de la chair animale. L'œuvre humaine qui veille à tracer, tailler, la matière en une forme géométrique, stable, définie, afin de garantir la stabilité de ses constructions, retourne ensuite vers la matière organique, la chair animale qui, une fois morte, doit être maîtrisée tout autant, *coupée par quartiers*. La langue aurait suivi le mouvement de la main humaine qui, avec ses outils, découpe, classe, ordonne, apprivoise la matière étrangère à l'homme, pour revenir vers une matière qui se rapproche de lui-même, organique elle aussi, une fois qu'elle lui redevient étrangère, inanimée. Toujours, la main tranche, incise, dans un geste qui voudrait donner à la matière une stabilité éternelle, dans l'indiscutabilité des angles droits, des rapports égaux. Or, ce qui tranche, défait (disloque). Le terme d'équarrir lui-même finit, au cours des siècles, par comprendre, dans son geste de taillage, son propre potentiel destructeur. Chez Michelet, « []es blocs monstrueux s'équarissent dans les murs », et « []es traits s'équarissent, la taille tourne », alors que chez Joseph Joubert et Karl-Joris Huysmans, le mot se tourne vers l'homme lui-même, soit que l'esprit use la vérité (« L'esprit n'a fait que l'écarrir [une vérité nue et crue] comme une pièce de bois ») ou soit lui-même affecté « Plus on s'efforcera d'équarrir l'intelligence et d'affiner le système nerveux des pauvres diables, et plus on développera en eux les germes (...) de la souffrance morale et de la haine ». Le travail de formation, de vouloir donner de la forme, n'est plus nécessairement lié à la précision, à l'émergence de la vérité des choses, mais plutôt à un affaiblissement (comme chez Joubert) ou encore (comme chez Huysmans), à vouloir rectifier une forme incertaine (nerveuse), à l'approfondissement de sa blessure. « Équarrir », *Centre National de Ressources textuelles et lexicales (CNRTL)*, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/%C3%A9quarrir> (consultée le 13 avril 2014)

jusqu'à leur donner la douceur de grands gâteaux de miel, desséchés, la pierre a coulé débordant là d'un flot blond la ligne de son équarrissage, ici s'est rétractée et congelée en deçà²²⁴.

L'« apparition » soudaine de l'Histoire évoque la vision de l'église, telle que la décrira plus tard le narrateur, comme la dimension du temps rendue visible. Mais cette fois, ce n'est pas dans l'image glorieuse de l'église traversant les siècles que l'histoire se manifeste, mais bien au ras du sol, dans la poussière, un reste humain entre sa forme « à peine dématérialisée » et sa présence « presque immatérielle ». Face à ce qu'on peut considérer comme des versions possibles du texte qui, dans le travail d'exhumation, de remaniement et de commentaire perpétuel du texte proustien, existent désormais en marge de celui-ci, le lecteur comprend mieux la métamorphose des pierres. Et de l'ironie (du moins la distance) qui colore ce « nous » rendu aveugle à l'histoire exprimée dans les voûtes, sculptures, vitraux des églises et qui cherche, pour sentir le passé, à *toucher* les morts, « le reste à peine dématérialisé de leur vie », ce « nous » qui ne peut entretenir avec le passé qu'une relation d'identification, pour qui l'œuvré de la matière ne parle plus le langage de la « pensée éternelle » et qui plutôt *veut des morts*, de cette distance face à ce « nous » et à son sens historique, il ne reste dans la *Recherche* que le mouvement du regard. C'est cet aveuglement, cette incapacité à lire l'histoire dans ce « livre ouvert », un livre « écrit dans un langage solennel, où chaque caractère est une œuvre d'art, et que personne ne comprend plus²²⁵ », c'est-à-dire l'église, qui nous pousse à baisser les yeux vers là où reposent les morts, en espérant saisir, dans cette « cendre anoblée d'avoir été de la pensée », quelque chose conservé d'individuel. Ne reste plus, donc, dans le texte de la *Recherche*, qu'un mouvement aveugle du regard, et voilà que la distance que faisait entendre la narration dans

²²⁴ Esquisse XXIII, *Les pierres tombales de l'église de Combray*, p. 728

²²⁵ *ME*, p. 147.

les deux autres versions avec ce regard est abolie, ou du moins omise. Est-ce elle donc qu'il faut lire dans la liquéfaction des inscriptions funéraires sur les pierres tombales, le devenir illisible des traces humaines ? Comme si la culture retournait, elle aussi, à une forme organique corruptible ? La limite, l'équarissage, qui trancha jadis la grossièreté de la chair animale (à travers le geste d'équarrir, *exquadrare*, le boucher est l'ancêtre du tailleur de pierre), devait opérer une organisation géométrique dans la *chair incompréhensible*. Au geste herméneutique, qui voudrait accroître dans le temps la lisibilité des formes de l'art, répond une cécité qui non seulement laisse les formes à leur décomposition, mais qui en précipite la corruption. Car si la forme coule hors des limites de sa propre équarissage, c'est aussi parce que l'œil ne reconnaît plus le tracé de son propre geste sculptant. La pierre *coule* comme si elle avait elle-même oublié l'intervention humaine, délibérée, et entraîne avec elle les caractères de son identification, disloquant ou agglutinant au hasard les lettres. Quelque chose, dans le temps proustien, relève de cette déformation organique des caractères, quelque chose, au ras du sol, qui passe généralement inaperçu alors que le lecteur cherche, lui aussi, le reste individuel, la griffe du sculpteur.

Si, selon Proust, on ne sait plus lire (un caractère que se dispute chaque époque), il sait pour sa part lire l'histoire dans le « livre » qui s'ouvre devant lui, dans les caractères œuvrés de l'église, mais aussi dans les trous qui se creusent en elle. Un livre lui-même « grêlé comme une écumoire », non pas par la seule action du temps, mais aussi par l'incapacité des hommes à y voir le « miroir géant » de toute une humanité, sa science et son art : « Les morts ne gouvernent plus les vivants. Et les vivants, oublieux, cessent de remplir les vœux des morts²²⁶. » Le temps fait infléchir la pierre, mais l'oubli des hommes en déforme, en troue la consistance

²²⁶ *ME*, p. 212

même. Dès lors, l'écriture remplit-elle, dans la remémoration de l'église, un devoir de mémoire ? La disparition, dans le passage, de l'ironie à l'endroit d'un sens historique qui veut, des morts, le reste individuel humain, indique-t-elle un glissement de l'écriture proustienne vers la volonté, envers le recueil de mémoire qu'est l'église, d'en restituer la lisibilité ? La question est d'autant plus pertinente que Saint-Hilaire est, pour le narrateur, une *église assassinée*, tel que l'on apprend dans le *Temps retrouvé* alors que Charlus raconte qu'elle a été détruite pendant la guerre. Dans la réédition de *La mort des Cathédrales*, article qu'il avait écrit autrefois contre un des articles de la Loi de séparation des Églises et de l'État de 1905, Proust écrit :

Quand je parlai de la mort des Cathédrales, je craignis que la France fût transformée en une grève où de géantes conques ciselées sembleraient échouées, vidées de la vie qui les habita et n'apportant même plus à l'oreille qui se pencherait sur elles la vague rumeur d'autrefois, simples pièces de musée, glacées elles-mêmes. Dix ans ont passé, « la mort des Cathédrales », c'est la destruction de leurs pierres par les armées allemandes, non de leur esprit par une Chambre anticléricale qui ne fait plus qu'un avec nos évêques patriotes²²⁷.

Qu'on la pose à un niveau historique général, comme savoir menacé, ou au niveau du récit de la *Recherche*, comme événement passé dans la mémoire du narrateur, depositaire d'une mémoire sensible qui sert d'empreinte aux caractères du livre à écrire, la question demeure au fond la même, celle de l'écriture littéraire et de la déformation de la mémoire. S'il y a bien une tension de l'écriture, chez Proust, entre le devenir lisible du passé et une cécité de l'artiste, comment comprendre l'acte de *revoir* sous lequel s'énonce l'écriture de l'église de Combray à l'aune d'une « ambiguïté plastique du temps » ?

Pour saisir l'organicité qui lie l'église et le livre chez Proust, il faut faire un saut en dehors de la *Recherche*, dans les textes réunis sous le titre « En mémoire des églises assassinées »,

²²⁷ *ME*, p. 201

et plus précisément *Journées de pèlerinages. Ruskin à Notre-Dame d'Amiens, à Rouen, etc.* Proust, se référant au titre de l'œuvre Ruskin, *La Bible d'Amiens*, avertit qu'il faut bien prendre la Bible en son sens propre :

Mais une cathédrale n'est pas seulement une beauté à sentir. Si même ce n'est plus pour vous un enseignement à suivre, c'est du moins encore un livre à comprendre. Le portail d'une cathédrale gothique, et plus particulièrement d'Amiens, la cathédrale gothique par excellence, c'est la Bible. [...] quelles que soient vos croyances, la Bible est quelque chose de réel, d'actuel, et que nous avons à trouver en elle autre chose que la saveur de son archaïsme et le divertissement de notre curiosité²²⁸.

La cathédrale, si elle est toujours ce « livre ouvert », ce dernier est « écrit dans un langage solennel, où chaque caractère est une œuvre d'art, et que personne ne comprend plus ». Le texte « La mort des cathédrales » développe davantage cette idée. « Jamais spectacle comparable, miroir aussi géant de la science, de l'âme et de l'histoire ne fut offert aux regards et à l'intelligence de l'homme », mais un miroir devenant de plus en plus opaque alors que les hommes ne savent plus en lire les symboles : « Les morts ne gouvernent plus les vivants. Et les vivants, oublieux, cessent de remplir les vœux des morts. » L'église, si elle exhibe la dimension sensible du temps, le fait donc aussi, pour Proust, par la disparition qui s'opère, au tournant d'une ère, à même sa survivance.

Le livre, en échange, est traité par Proust comme un espace où des êtres, choses ou idées mortes, qui nous sont devenues invisibles du fait qu'on ne peut plus les lire, redeviennent actuelles. C'est ainsi qu'on peut comprendre son travail sur les archaïsmes du langage : en déterrants le sens enfoui des mots non pas pour les exhiber comme pièces d'un temps révolu, mais en les mélangeant aux usages contemporains, Proust permet à ce qui est mort de revenir hanter le langage actuel. Ainsi, le texte devient lui-même cet espace exorbité, avec un pied

²²⁸ *ME*, p. 129

dans le présent et l'autre plongé dans les profondeurs non pas seulement d'un passé défini, mais du passé « en général » de l'oubli, du domaine infini et invisible des disparus.

L'église, chez Proust, n'est pas uniquement assimilable au livre de l'histoire ou à celui de Ruskin, mais aussi à celui de Viollet-le-Duc, le *Dictionnaire raisonné d'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, que Proust consulte pour écrire les différentes églises de la *Recherche*. Si on (le narrateur, le héros, Proust) *revoit* les églises réelles lues d'abord chez Ruskin (comme le paysage d'Elstir figurait en original de la réalité), et que le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc joue également ce rôle de guide,²²⁹ il vient un temps où, comme l'écrit Luc Fraisse, les livres remplacent pour l'écrivain les voyages. Et la forme de celui de Viollet-le-Duc - la somme - détermine une approche particulière de l'église. Fraisse, qui tente de retracer les manières dont Proust s'est servi de ce texte pour la construction de ses églises et notamment celle de Combray, note que « [c]haque rubrique de l'index invite le lecteur du Dictionnaire à descendre en quelque sorte dans le monument détail par détail, facette après facette ; le monument bien plus se réduit à cette somme de facettes, de points de vue conceptuels qu'on prend sur lui »²³⁰. Si l'église Saint-Hilaire est une analogie du livre, et si sa composition s'inspire du livre de Viollet-le-Duc, elle tire de la forme de ce dernier la tension entre le livre comme somme, le désir encyclopédique de circonscrire (et de restituer) une totalité, et sa lecture (conseillée par l'auteur lui-même) par l'index, *facettes conceptuelles* irréductibles à un seul point de vue.

²²⁹ Tout comme la thèse de doctorat d'Émile Mâle, *L'Art religieux du XVIII^e siècle en France*, dont des textes des *Églises assassinées* reprennent les descriptions.

²³⁰ L. Fraisse, *Revue d'histoire littéraire de la France*, p. 49

Les deux premières parties de l'église - ses « rubriques », serait-on tenté de dire, qui sont abordées avec en tête chaque notion architecturale (son vieux porche, ses pierres tombales, ses vitraux, deux tapisseries, etc.) - opposent, chez Proust, deux « facettes du temps », non pas seulement comme deux points de vue sur le temps, mais comme deux manifestations de l'action du temps sur les choses. Comment comprendre l'interaction de ces deux régimes de temps à l'intérieur de l'ensemble de l'église censé réapparaître, en un morceau, dans le souvenir ? Car une fois cette tension repérée, ce qu'a formulé Malabou comme « l'ambiguïté plastique du temps » chez Proust, la question est de savoir comment, précisément, elle s'articule. Dans l'ambivalence (hymnique, élégiaque) à la fois du cri qui préside à son apparition et de la temporalité plastique dans laquelle elle s'élabore, ne retrouve-t-on pas l'ambivalence du visage de Janus, à la fois survol - *survue* - du monde intériorisé et tâtonnement inquiet de l'aveugle ? Comment l'œuvre peut donc faire tenir ensemble ces deux visages : le temps successif de la durée avec la rupture de l'accident, mais aussi le retour du passé avec sa métamorphose ? Si le début du passage présente deux façons dont le temps agit sur la matière des choses, ce qui suit touche plutôt au temps d'apparition des images ou, pour le dire autrement, à un rythme des images.

Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que, fit-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église ; l'un était rempli dans toute sa grandeur par un seul personnage pareil à un Roi de jeu de cartes, qui vivait là-haut, sous un dais architectural, entre ciel et terre ; (et dans le reflet oblique et bleu duquel, parfois les jours de semaine, à midi, quand il n'y a pas d'office – à l'un de ces rares moments où l'église aérée, vacante, plus humaine, luxueuse, avec du soleil sur son riche mobilier, avait l'air presque habitable comme le hall de pierre sculptée et de verre peint, d'un hôtel de style moyen âge – on voyait s'agenouiller un instant Mme Sazerat, posant sur le prie-Dieu voisin un paquet tout ficelé de petits fours qu'elle venait de prendre chez le pâtissier d'en face et qu'elle allait rapporter pour le déjeuner) ; dans un autre une montagne de neige rose, au pied de laquelle se livrait un combat, semblait avoir givré à même la verrière qu'elle boursoufflait de son trouble grésil comme une vitre à laquelle il serait resté des flocons éclairés par quelque aurore (par la même sans doute qui empourrait le retable de l'autel de tons si frais qu'ils semblaient plutôt posés là momentanément par une lueur du dehors prête à s'évanouir que par des couleurs

attachées à jamais à la pierre) ; et tous étaient si anciens qu'on voyait çà et là leur vieillesse argentée étinceler de la poussière des siècles et montrer brillante et usée jusqu'à la corde la trame de leur douce tapisserie de verre²³¹.

La phrase, qui jusque-là restait au pas du narrateur dans sa « visite » à l'église, se détache brusquement du sol, de la pierre, et, à présent, c'est le rayonnement, le « chatoiement » des vitraux auquel il s'attache, ainsi qu'à son action sur le regard. Si l'on reprend l'idée selon laquelle l'écriture de l'église consiste à « *phraser le regard* sur le temps », l'écriture des vitraux renverse le rapport précédent du regard à l'image. Ce n'est plus tant le regard du narrateur qui contemple le temps sensible (et suit des yeux son mouvement successif, donnant au texte cette forme « kinéoscopique »), mais, telle la lumière traversant l'image translucide, l'image du temps rayonne sur le narrateur et, pour ainsi dire, *le regarde*. En consultant le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc à la section « Vitraux », on peut constater à quel point l'écriture de Proust s'est imprégnée des réflexions de ce dernier, moins comme simple répertoire technique de savoir architectural, mais pour une étude sur le regard de l'image « translucide ». Il faut s'y rapporter afin de mieux définir le rapport du regard au temps développé dans cette partie cruciale du passage. Ce qui frappe, dans les propos que Viollet-le-Duc tire des descriptions du moine Théophile, auteur d'un traité des techniques de l'art (*De diversis artibus*) au XII^e siècle, est d'abord le rôle prépondérant que joue le hasard dans la réalisation des vitraux, la grande instabilité des couleurs dans leur « rayonnement », dépendant de leurs interactions entre elles, mais aussi de l'endroit où on les observe. De plus, la lumière, en traversant le dessin, peut à tout moment en modifier le contour, le tracé²³². Un des points sur lesquels insiste le plus Viollet-le-Duc est la différence fondamentale de la peinture translucide avec la peinture dite

²³¹ *DCS*, I, p. 58-59

²³² Viollet-le-Duc, « Vitrail », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XVI^e siècle*, Paris, B. Bance, Tome 9, 1868, p. 404

« opaque ». Alors que le peintre détermine les différentes composantes de son œuvre (couleur, forme, perspective) et les soumet à son travail, l'artiste du vitrail n'a qu'une portée limitée sur la vie de l'image, laquelle dépend principalement du jeu entre les tons, qui n'ont de « valeur que par l'opposition d'un autre ton ». Le rôle de l'artiste est, dans ce domaine, de savoir faire avec la lutte des formes entre elles, de manipuler les oppositions qui restent hors de son pouvoir. À l'issue de sa réalisation, la confusion guette toutefois toujours l'image translucide²³³. Dans l'image, une séparation s'effectue entre le temps du tracé et celui du rayonnement. Le peintre verrier doit ainsi anticiper l'effet du rayonnement de l'œuvre dans sa création, à exagérer le trait qui, une fois traversé par la lumière et projeté dans l'espace, risque de se brouiller. N'est-ce pas cette anticipation de l'artiste sur le temps de l'œuvre que rend cette phrase de Proust, alors que le créateur des vitraux de Saint-Hilaire semble avoir imaginé, dans le rayonnement du roi bleu, le profil même de Mme Sazerat, s'agenouillant sur le prie-Dieu, le paquet de petits fours qui seront servis au déjeuner posé à côté d'elle ? La figure de la dame de Combray apparaît dans le « reflet oblique et bleu », à l'intérieur d'une parenthèse qui pourrait elle-même être comprise comme le reflet de la phrase principale, comme une émanation contemporaine, un prolongement du « Roi de jeu de cartes », c'est-à-dire appartenant au même temps presque mythologique dans lequel les vivants sont transfigurés en personnages archétypaux d'un passé sans date. Apparition contemporaine, mais d'une contemporanéité problématique. Car, bien sûr, c'est le contraste entre les deux figures, le Roi sans âge et la contingente Madame Sazerat, ainsi que la temporalité qui est associée à chacune d'elles, que la

²³³ « L'absence de toute perspective linéaire ou aérienne, l'impossibilité d'éteindre les tons, à moins de les pousser à l'opacité, ce qui fait tache, produisent la confusion, si l'on ne retrouve pas, au moins par échappées, le fond qui dessine le contour de chaque figure. [...] Par une raison analogue, les mouvements, les gestes des personnages sont vivement accentués, exagérés, les formes des ornements très-vigoureusement dessinées. La translucidité des tons tend à amollir les contours ; à les brouiller : il fallait donc parer à cet effet par un dessin très-ferme, exagéré, détaché ; », *Ibid.*, p. 406

phrase fait éprouver. Comme si, modelant sa technique sur celle du verrier, c'était dans l'opposition, le contraste des tons que Proust avait cherché l'effet, car comme le rapporte Viollet-le-Duc, « dans les vitraux, plus encore que dans la peinture, chaque ton n'acquiert une valeur que par l'opposition d'un autre ton²³⁴. »

La « neige rose » du second vitrail évoque quant à elle la technique de la grisaille, dont le *Dictionnaire* décrit longuement les effets.

La **lueur** d'un blanc opalin qui passe à travers ces baies latérales, et qui forme comme un voile d'une extrême transparence sous les hautes voûtes, est traversée par les **tons brillants** des fenêtres du fond qui produisent les **chatoiements** des pierres précieuses. Alors les formes semblent **vaciller** comme les objets aperçus à travers une nappe d'eau limpide. Les distances ne sont plus appréciables, elles prennent des profondeurs où l'œil se perd. À chaque heure du jour ces effets se modifient, toujours avec des harmonies nouvelles dont on ne peut se lasser d'étudier les causes, quand toutefois on tient à étudier les causes des effets perçus par les sens²³⁵ [...].

Si, des vitraux, c'est le chatoiement qui capte le regard du narrateur, sa cause est à chercher ailleurs, précise Viollet-le-Duc, que dans la lumière du jour. *Brillance* de l'image qui n'est pas le produit du grand jour. En lisant ce passage du *Dictionnaire*, viennent à l'esprit les fameuses apparitions vacillantes du passé qui surviennent dans l'incipit de la *Recherche*, alors qu'une « lueur momentanée de conscience » projette dans l'obscurité de la nuit « les évocations tournoyantes et confuses ». La « confusion » et la « vacillation » des formes que provoque la grisaille, chez Viollet-le-Duc, n'est pas, elle non plus, le résultat direct de la lumière extérieure, mais d'une sorte de « vibrance » de l'image causée par l'absence de couleur, « un effet miroitant à l'œil », « un ensemble vibrant dont il est difficile, à moins d'une attention fatigante, de démêler la trame. » :

L'œil a grand-peine à démêler les figures, à suivre leurs contours et le modelé à travers ces éclairs entremêlés de points obscurs. [...] Le regard ne saurait longtemps se reposer sur

²³⁴ *Ibid.*, p. 380

²³⁵ *Ibid.*, p. 447

cette surface chatoyante, qui semble vibrer, et qui cause des éblouissements si l'on persiste à démêler le dessin qui la compose. [...] On peut admettre que le phénomène de vibration causé par les verrières incolores, et aussi la nécessité de ne pas avoir, à côté des surfaces colorées, des surfaces absolument incolores, engagèrent les peintres verriers à entremêler des filets de couleur dans les grisailles. [...] Cet appoint les rendait plus faciles à comprendre, les dessinait plus nettement, et leur ôtait cet aspect chatoyant qui devenait insupportable si les fenêtres occupaient une grande surface²³⁶.

Le mode de vision décrit ici rappelle celui développé par Proust dans l'incipit, où le surgissement des images du passé correspond à une figuration actuelle mais indistincte, dans laquelle l'apparition des « jours lointains » fait vaciller la perception claire du présent. Et comment, en effet, ne pas être ébloui par le miroitement des figures vacillantes du temps perdu ? Ces images qui, passant dans un *éclair*, provoquent le « branle de la mémoire », ne peuvent être saisies que momentanément, dans leur étrange superposition à la conscience du présent. Viollet-le-Duc dira d'ailleurs du ton des vitraux, composante essentielle sur laquelle repose l'effet du vitrail, que pour lui donner « toute la valeur qu'il doit avoir, il faut qu'il ne se présente à l'œil que par parcelles, par échappées, si l'on peut ainsi parler²³⁷ ». Ou encore, si l'on pense au paysage d'Elstir apparaissant au narrateur dans sa promenade : par déchirures. L'image translucide, chez Viollet-le-Duc, apparaît dans sa brisure (au sens d'incomplétude, de « parcelle », mais aussi du résultat d'une opposition altérante), c'est-à-dire *par* sa brisure (en écho à cette fameuse logique proustienne des « malgré » qui sont des « parce que »).

Ainsi, le « chatolement » des vitraux, dont Proust apprendra tout un vocabulaire dans sa lecture du *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc, peut-être lu comme une analogie de la vision du passé. Cette mystérieuse vibrance de l'image blanche nous aide à penser l'ambiguïté de l'image du passé dans l'acte même de voir : si les verrières de Saint-Hilaire, « si anciennes », montrent leur usure, exhibe une durée qu'elles ont incorporée, leur vieillesse s'offre toutefois au regard

²³⁶ *Ibid.*, p. 452-454

²³⁷ *Ibid.*, p. 379

du narrateur en « étincel[ant] de la poussière des siècles », dans une brillance qui évoque directement les termes qu'emploie Viollet-le-Duc pour décrire la vacillation des formes dans laquelle « les distances [...] prennent des profondeurs où l'œil se perd ». La vieillesse « brillante et usée », par laquelle le temps à la fois se mesure et aveugle celui qui la perçoit. Le passé chatoie dans l'œil du présent, par un effet de *miroitement*, autrement dit, par un jeu de miroirs, de réflexions, voire de symétries. Et en effet, dans cette soudaine abolition des distances décrite par Viollet-le-Duc, qui crée des profondeurs où l'œil est menacé de se perdre, ne peut-on pas penser à cette attraction des images dont parle Proust dans son incipit, images qui ne font plus que défiler devant un sujet qui serait « libre de [s]y appliquer ou non », mais qui le rendent « pareil à elles » ? Le « tour particulier » que donne aux pensées et aux images la « conscience fausse » du vacillement entre veille et sommeil, c'est lui qui, dans une autre version du texte cité, rendait le sujet pareil non seulement à la forme des objets fictifs, mais à leur « date » (« il me semblait que j'étais moi-même la date de ces sculptures »), à leur « ancienneté », avant qu'elle ne reprenne, dans la conscience claire, leur distance (« [...] l'ancienneté des sculptures se plaçait à quelque distance [...] ; je cessais de croire qu'elle était moi ; aussitôt je recouvrais la vue ; »). À la vue claire des distances du temps s'oppose, dans un rapport similaire à celui qu'on trouve chez Viollet-le-Duc, le danger d'une « perte » du moi voyant.

Dans le texte de Viollet-le-Duc se développe en effet un rapport indissociable de l'image translucide avec une certaine cécité du regard. Cécité dans la vibrance de la grisaille, où le blanc de l'image (son absence de couleur) fait non seulement vaciller les formes projetées mais menace le regard lui-même de se perdre dans l'éblouissement. C'est le hasard et ses accidents qui président à la visibilité des images, à leur « rayonnement », dont les effets se modifient « à chaque heure du jour ». Dès lors, le rapport de l'image et du regard dans le

temps, ce dont on pourrait parler comme d'une *temporalité du visible*, éclate en toutes directions imprévues. Cet éclatement n'est toutefois pas contraint à l'axe temporel de la succession des heures du jour, et ce qui l'en détache est la phrase proustienne :

Il y en avait un qui était un haut compartiment divisé en une centaine de petits vitraux rectangulaires où dominait le bleu, comme un grand jeu de cartes pareil à ceux qui devaient distraire le roi Charles VI ; mais **soit qu'**un rayon eût brillé, **soit que** mon regard en bougeant eût promené à travers la verrière **tour à tour éteinte et rallumée un** mouvant et précieux incendie, **l'instant d'après** elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon, **puis** elle tremblait et ondulait en une pluie flamboyante et fantastique qui dégouttait du haut de la voûte sombre et rocheuse, le long des parois humides, comme si c'était dans la nef de quelque grotte irisée de sineux stalactites que je suivais mes parents, qui portaient leur paroissien ; **un instant après** les petits vitraux en losange avaient pris la transparence profonde, l'infrangible dureté de saphirs qui eussent été juxtaposés sur quelque immense pectoral, mais derrière lesquels on sentait, plus aimé que toutes ces richesses, un sourire momentané de soleil ;

Le mouvement de la phrase, d'instant en instant, compose une unité nerveuse : la phrase semble vouloir restituer, au moment près, un mouvement linéaire du temps, mais produit plutôt une temporalité *étoilée*, comme si chacune des parties de la phrase ouvrait une voie possible dans une direction imprévue. La formule « soit que... soit que... », employée fréquemment chez Proust, ne peut s'identifier ici aux phrases disciplinées et fermement conduites, comme les décrit Leo Spitzer, qui reflètent pour ce dernier l'activité d'une « raison ordonnante²³⁸ ». Commentant le premier passage des vitraux (le roi et Mme Sazerat), Spitzer montre qu'il s'agit plutôt, dans ce cas, de la superposition de plusieurs plans temporels : « La complexité n'empêche pas l'ordre, encore que cet ordre soit d'un type particulier et qu'il dépende des caprices de l'œil humain²³⁹. » Mais dans la seconde phrase, citée ci-dessus, il ne s'agit plus seulement de la superposition de différents plans qui joue, comme dans le cas précédent, sur le contraste maîtrisé de ces niveaux. Son style n'est pas non plus assimilable à ce

²³⁸ L. Spitzer, *op. cit.*, p. 400

²³⁹ *Ibid.*, p. 402

que Spitzer appelle des « périodes polyphoniques », ces « phrases à tiroirs » qui transposent dans la langue l'amplification de l'événement intérieur. En fait, rien n'est à proprement *transposé* dans cette phrase. On dirait plutôt que quelque chose la fait *tressauter*, qu'elle est secouée par chaque changement soudain de l'image, créant le rythme particulièrement saccadé de la phrase. Contrairement à beaucoup de modèles des phrases proustiennes qui tendent résolument, dans une organisation maniaque, vers leur propre fin, « dans le scellement, le verrouillage de la phrase²⁴⁰ », celle-ci est résolument ouverte, tâtonnant, fiévreuse.

Spitzer mentionne bien, à la suite d'Ernst Robert Curtius, ces phrases où Proust, voulant mettre en lumière toutes les composantes d'un phénomène, si disparates soient-elles, donne une « vision kaléidoscopique de l'organisation du monde²⁴¹ », signe selon lui d'une profonde et douloureuse ironie proustienne, « capitulation devant l'incohérence, l'immuable individualité qui règne dans le monde ». Mais la phrase, ici, plus que de transmettre une telle vision, prend elle-même une forme kaléidoscopique et, plus précisément, ce qu'on pourrait identifier comme un rythme kaléidoscopique. Car c'est non pas le phénomène lumineux qui est décomposé en différentes facettes, mais la temporalité dans laquelle le texte le rend visible. Pour le dire en d'autres mots, ce que cette phrase a de kaléidoscopique, c'est le phrasé du regard.

Pas de tension nécessaire et volontaire vers la fin de la phrase, pas de délivrance ni d'unité hermétique, mais un hoquet qui décompose et recompose, à chaque secousse, l'image vacillante. Comme si, en chaque parcelle de sa phrase, était tourné le cylindre d'un kaléidoscope. Le fragment des vitraux se distingue du reste du passage par un renversement de l'acte de voir, mais il agit aussi à rebours de la description de l'église comme « totalité » ;

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 407

²⁴¹ *Ibid.*, p. 426

alors que les images de l'église apparaissent par une sorte de sorte de plan-séquence, suivant le narrateur qui avance dans les lieux, la description des vitraux inaugure une autre logique dans l'apparition des images. Une logique qui se fait aussi sentir dans le trajet de l'aéroplane étudié précédemment, où est suspendue momentanément la marche du temps alors que s'ouvrent « toutes les routes de l'espace, de la vie ». Cette ouverture, cette béance dans la mesure du temps, n'est-elle pas une appropriation, chez Proust, du « blanc » qu'il avait reconnu chez Flaubert ? L'énigme que pose l'hésitation de l'aviateur au temps de la remémoration, à la trace du passé, est donc déjà présente dans l'église de Combray. D'ailleurs, la vision de l'avion est liée, elle aussi, à une brillance de l'image (« dans le soleil, entre deux grandes ailes d'acier *étincelant* qui l'emportaient »). C'est comme figure du temps que l'aéroplane étincelle, ou plutôt comme forme disruptive de la ligne du temps, force du hasard dans le récit d'un temps déjà advenu, déviation dans le défilement continu du langage, ouverture dans cette course vers la mort. Mais si le bouleversement que provoque le surgissement de l'aéroplane donne lieu, dans une syncope de la parole, à une suspension de la course du temps, c'est plutôt à un « surplus » de temps que donne lieu la vision étincelante des vitraux.

Ne reconnaît-on pas, dans cette fièvre syntaxique, une fébrilité que Pietro Citati reconnut de l'écriture des lettres de jeunesse dans le « style fondu » de Proust,

des lettres écrites avec une rapidité nerveuse, en corrigeant, en modifiant à mesure la pensée, avec des parenthèses non refermées, des phrases inachevées. [...] Si les écrivains arides souffrent d'une pauvreté d'idées, Proust souffrait d'une surabondance d'idées, de sensations, de sous-sensations et de sous-sentiments. C'était sans cesse un engorgement, qui le faisait sombrer dans l'informe et, parfois, lui laissait croire qu'il manquait de talent. Aussi lui fallait-il travailler comme un peintre : il écrivait par approximations et par couches successives, ajoutant nuance après nuance, couleur après couleur, rapport après rapport, pour atteindre, au terme de ce travail inlassable, la perfection onctueuse et vibrante d'échos de son style fondu²⁴².

²⁴² P. Citati, *La colombe poignardée*, Paris, Gallimard, « folio », 1997, p. 90

Si dans le « blanc proustien » se rencontrent d'une part le souvenir qui renvoie à l'être sa propre absence et d'autre part le souvenir des vérités qu'il n'a jamais connues, ce blanc se donne ici dans une sorte de « vibration » du temps, dans la multiplication frénétique des temporalités qui tournent autour de ce qui, dans le temps, n'a pas pu être vécu, ce pour quoi il n'y avait pas de formes disponibles. Et d'une manière similaire à la vibration de l'image translucide dans laquelle l'unité du regard menaçait de se perdre, cette vibration déstabilise l'unité syntaxique, et la lecture avec elle. Le rythme kaléidoscopique de la phrase donne à sentir ce qui, dans le retour du passé, est irréductible à un événement advenu, et qui trouble la conscience claire du présent. Ce pour quoi il n'y a pas eu de temps revient tourmenter la forme. Le changement de rythme, qui donne à ce fragment un caractère dissonant dans le reste de l'ensemble, est l'effet, dans l'écriture, de ce tourment de la forme.

Et c'est bien d'une dissonance dont il est question ici, un trouble qui s'empare d'une précision poussée à ses extrémités. Car dans la conversion des formes du langage aux lois de l'art, l'écriture pousse les formes humaines hors de leur orbite. L'écriture ira jusqu'à épuiser les possibilités de la métamorphose, comme les vieillards du Temps retrouvé qui dans leur travestissement semblent « reculer les limites entre lesquelles peuvent se mouvoir les transformations du corps humain²⁴³ ». Mais si dans les blancs proustiens le passé revient troué d'une absence à soi, il est moins strictement l'affaire d'une Vanité, l'orbite vide qui troue la forme, qu'une cécité du dire : la phrase est débordée par les temps qui se rencontrent en elle. L'orbite n'est plus à comprendre strictement comme le contour immuable entre le vivant et la

²⁴³ *TR*, IV, p. 503

mort, la survivance de la forme et le néant, mais dans le tracé même des formes, ce qui fait retour dans la déformation. Ma lecture de Proust se fait donc elle aussi dans une sorte de contresens, une lecture des dissonances de l'œuvre, d'une maladresse de l'écriture dans laquelle, chez le vieillard qui écrit, survit une fébrilité de la jeunesse, et qui, comme l'écrit Citati, menace de redonner l'écriture à l'informe. Mais le tremblement de la forme qui s'y fait sentir renvoie à une autre antériorité que celle de l'enfance, la vibrance d'une antériorité sans date. Si mon travail sur le texte proustien s'intéresse à ces déformations qui troublent la temporalité de la durée, mais aussi la révélation progressive des formes dans le temps, comment toutefois concilier cette antériorité indéterminée, ces « blancs » d'un passé sans événement, ainsi qu'une temporalité de l'accident, avec la précision graphique surnaturelle, chargée de nécessité, de l'« empreinte » proustienne, les figures du « grimoire intérieur » que l'écriture devra déchiffrer, puis « traduire » ? Si l'écriture est un retour à la seule forme possible, dans la conversion de l'écrivain au vrai de l'œuvre qui attendait, déjà en lui-même, sa « version » humaine, le travail de figuration ne conserve-t-il pas quelque chose du tâtonnement, d'une formation incertaine où tout pourrait encore retourner à l'illisibilité ? Peut-être que, comme Janus, ne peut-on toutefois ressentir vraiment le tourment de la forme que dans la prégnance de la trace première ?

1.3.2. L'empreinte et la possibilité.

La conversion proustienne vers le domaine de l'art doit passer par une « version », la traduction des « caractères non figurés, non tracés par lui » dans la matière qui formera le style singulier de son écriture. C'est dans cette empreinte du réel que se trouve la matrice du « seul

livre ». Voilà chez Proust l'idée de l'empreinte d'une « langue matricielle », comme l'a remarqué Roger Dragonetti, philologue médiéviste qui s'est intéressé au versant moderne d'un « désir du livre authentique, dont la Bible demeure le modèle, soit du livre virtuel rêvé dans le livre réel²⁴⁴ », versant moderne pour lequel la *Recherche* a selon lui une « valeur paradigmatique ». Or, cette langue matricielle est aussi, dans sa qualité d'*empreinte* première, une « langue creuse », dont l'intelligence de l'écrivain doit « reconnaître », parmi toutes les couches d'impressions laissées par la réalité, « celle qui est ressentie à l'origine comme la trace invisible d'une écriture muette²⁴⁵ ». L'écriture n'est plus un travail de connaissance (c'est-à-dire un travail dont l'intelligence serait la cause souveraine, comme le fait remarquer Dragonetti) mais de reconnaissance : « dans le travail de la création, l'intelligence servira de principe réflexif des sommations inconscientes de l'*impression*²⁴⁶ ». Ainsi, le « style », ou encore la « griffe » de l'écrivain, n'est plus tant une affaire d'expression de soi, que de résonance d'une langue muette, illisible en tant que telle, et que l'écrivain est le seul à pouvoir traduire dans le langage. Comme j'ai tenté de le montrer dans les parties précédentes, le « souvenir » de cette langue muette renvoie aussi à une autre forme du temps que le temps de l'événement, sans commune mesure avec ce dernier. Il y a bien *sommation*, dans l'écriture proustienne, à partir d'une empreinte à laquelle l'écrivain devra restituer la capacité de dire. Mais, en parallèle des « hiéroglyphes » qu'a laissés la vie en passant sur son corps, l'écrivain est aussi marqué du « souvenir confus des vérités qu'[il] n'[a] jamais connues », qui lui échappent et, en même temps, le poursuivent. Ce souvenir, précisément, est une sorte de trace sans contour, sans dessin, sans forme. Pas de négatif, dans ce cas, à partir duquel *développer*, comme c'est le cas

²⁴⁴ R. Dragonetti, « L'écriture de l'« impression » dans la *Recherche du temps perdu* », *Ricerche di letteratura francese*, 23, 1984, p. 45

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 50

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 51

pour l'impression ancienne, l'expression singulière, authentique du style. Trace sans forme définie, mais pourtant parlante ou chantante, qui se maintient dans le pouvoir d'appeler l'écrivain, de le « charmer », ce chant a quelque chose de magique, le pouvoir d'envoûter celui qui l'entend.

L'absence à soi, ressentie dans le retour de l'expérience *non advenue*, implique donc deux temporalités : le temps de l'impression première dans la sensibilité (le réel qui a *frappé* le corps comme on *frappe* une monnaie) et le temps informe du souvenir confus où s'agitent *les vérités qu'on n'a jamais connues*. Les lecteurs de Proust connaissent bien la structure du temps de l'impression dans l'écriture de la *Recherche*, mais qu'en est-il de ce second souvenir, qui troublerait l'écrivain du creux de sa « cécité » fondamentale, c'est-à-dire : de son impossibilité à dire ?

Pour ce qui est du temps antérieur de l'impression première, Dragonetti y reconnaît le « processus de la double inscription²⁴⁷ », institution de lecture dans la tradition judéo-chrétienne (relativement étrangère à l'Antiquité occidentale), qui s'intériorise, au Moyen Âge, dans l'idée d'un livre indéchiffrable porté à l'intérieur de tout homme, mais dont il appartient à l'écriture « d'en déchiffrer les signes », écriture dès lors « chargée d'un pouvoir de révélation²⁴⁸. » Chez Proust, ce livre intérieur n'est plus le « livre de Dieu ou de la Nature », mais bien celui de l'inconscient (les marques du réel sur le corps psychique). Dragonetti note que, par ailleurs, si « tout un secteur de la pensée contemporaine sur la double inscription ne se laisse plus saisir que dans la dimension de la perte de l'empreinte ou de la trace » (Mallarmé, Nietzsche, Freud, Heidegger, Lacan, Blanchot, Derrida), dans un « changement

²⁴⁷ R. Dragonetti, *op. cit.*, p. 46

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 54

d'époque marqué non seulement par le suspens du régime classique ou traditionnel des signes institués de la langue, mais par la neutralisation du discours métaphysique fondé sur le logos de Vérité », la métaphore de l'empreinte graphique fait néanmoins constamment retour dans l'interprétation moderne de l'inscription²⁴⁹. L'analyse que fait Roger Dragonetti des traits qui, chez Proust, constituent un tournant dans l'idée du littéraire comme double inscription, nous permet de suivre dans la *Recherche* la survivance d'une tradition métaphorique de l'impression, de l'empreinte et même du style.

Le style de l'écrivain, son *style*²⁵⁰, serait porteur d'un pouvoir de fécondation de l'empreinte, afin de donner une forme lisible à cette première écriture « en creux ». C'est la force de frappe de l'impression sensible qui, pour Proust, garantit son authenticité, sa valeur de vérité. L'écrivain reconnaît dans cette empreinte l'effigie de la vérité à laquelle l'œuvre restituera son volume. Comme le souligne Dragonetti, dans cette image de l'empreinte survit toute une tradition de figuration, dont les travaux d'Ersnt Robert Curtius sur le symbolisme du livre au moyen âge latin ont, par ailleurs, fait ressortir le fil métaphorique. Dans la culture judéo-chrétienne, la Bible donne le modèle d'une écriture matricielle où la Loi humaine, mais

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 46-47

²⁵⁰ L'emploi du mot « style » est en fait issu d'un malentendu étymologique. Voir le texte de Georges Gusdorf sur le glissement métaphorique dans lequel s'opéra une identification de l'écrivain avec son outil : « *Stilus*, c'est le poinçon à écrire, l'instrument à tracer des caractères sur la cire ou sur l'argile des tablettes utilisées avant l'entrée en usage du parchemin à Pergame ou du papyrus égyptien. La racine *Sti-*, que l'on retrouve en particulier dans *stimulus*, évoque l'action de piquer. « C'est seulement à Alexandrie, et incorrectement, écrit un spécialiste, que le mot *stulos* a été employé pour désigner un style d'écriture » [André Sempoux, « Note sur l'histoire des mots Style et Stylistique », *Revue belge de philosophie et d'Histoire*, n°3, 1961, p. 736] ; de cette confuse archéologie procèdent nos modernes stylographes. Lorsque Cicéron parle d'*orationes attico stilo scriptae*, il évoque des « discours rédigés avec une plume attique », et la transition s'opère entre l'idée de l'instrument et le résultat de son activité. De la fine pointe de l'instrument scripturaire, la signification remonte à travers la main qui le tient jusqu'à l'esprit du scripteur et finit par désigner la manière propre d'un écrivain. Le parcours de l'analogie métonymique depuis le stylographe jusqu'au style aboutit à une véritable identification de l'instrument à écrire avec l'individualité qui le met en œuvre. Le scripteur fait corps, fait âme avec son outil. », *Auto-bio-graphie, Lignes de vie* 2, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 38-39

aussi la vie de chacun, sont écrites par le doigt de Dieu (l'Ancien Testament parle du « livre de la vie » écrit par Dieu). L'infini communique ses lois aux êtres mortels par le biais non seulement de l'écriture, mais d'une écriture inscrite à même leurs corps. Les écrits des premiers martyrs chrétiens évoquent les blessures infligées avec une « écriture pourpre (*sacrum incaustum*, l'encre impériale à Byzance), à la gloire du Christ²⁵¹ ». Le martyr lui-même devient une « page écrite par le Christ » (« *inscripta Christo pagina* »). Mais bientôt, « à l'Église des Martyrs succède l'Église des Moines ». L'écriture est désormais une « tâche », tâche sacrée de surcroît, puisqu'elle garantit le salut du scripteur ; or, si elle s'impose toujours à l'imagination chrétienne comme un lien à la transcendance, ce n'est plus comme plaie du corps, mais comme « travail » : le moine « trac[e] les lignes comme le laboureur ses sillons ».

Julia Kristeva, qui reprend les analyses de Curtius dans *Le texte du roman*, met en évidence comment la tradition monachique chrétienne replit la tradition de figuration d'une écriture sacrée *en creux*, mais en occultant la métaphore de l'écriture comme blessure au profit d'une conception de l'écriture comme labeur, acte fécondateur, générateur :

L'Europe médiévale a une vision masochiste de l'écriture : maintes martyres (...) voient dans les supplices que leur infligent les bourreaux les inscriptions rouges à la gloire du Christ. Cette métaphore masochiste combine curieusement et nécessairement (relevant ainsi une figure fondamentale de notre civilisation) d'une part l'aspect meurtrier de l'écriture, c'est-à-dire le fait qu'elle annule tout sens, diffère de tout déjà-là, permute et remanie tel un jeu d'échec permanent, telle une productivité sans production; d'autre part, la spiritualisation de l'écriture comme soumission au Père, c'est-à-dire l'acceptation de l'écriture comme téléologie, comme acte sacré visant la connaissance de l'idée divine. C'est ce second aspect que le monachisme qui domine l'occident à partir de 350 va accentuer. L'écriture deviendra l'art des moines [...]. L'écriture-mort, l'écriture productivité qui s'annule, cédera la place, dans l'univers de l'Église, à la notion de l'écriture comme génération [...]²⁵².

²⁵¹ E. R. Curtius, « Le symbolisme du livre », *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 380

²⁵² J. Kristeva, *Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970, p. 143

L'« aspect meurtrier » de l'écriture, pour Kristeva, serait lié à l'annulation du sens, sa permutation constante dans l'acte d'écrire. J'y vois un parallèle avec la « faute du sens » dont nous parle Catherine Malabou et dont la peinture d'Elstir est la porte-parole comme *contre-genèse* de la création. Le pouvoir de l'art de remanier le sens du monde, comme Elstir semble recréer les choses, dans un acte en négatif - à rebours - de la création comme révélation de la vérité. Chaque recréation est une nouvelle déviation du sens, qui s'ancre non pas dans son authenticité (la « connaissance de l'idée divine »), mais plutôt dans la faillibilité de tout voir, de tout dire. Suivant cette idée, l'écriture prendrait forme à même une faille du dire humain, ou, si on voulait la replacer dans le cadre d'un caractère sacré de l'écriture, d'une blessure ontologique. S'il est vrai, comme le prétend Dragonetti, que l'on retrouve chez Proust la relève de cette tradition métaphorique de l'empreinte, l'œuvre proustienne procède-t-elle pour autant de la même éclipse d'une figuration de la blessure, au profit d'une écriture fécondant les *sillons*²⁵³ de l'impression sensible pour générer les vérités de l'œuvre ? La valeur d'erreur et

²⁵³ Image de la réalité qui creuse la sensibilité, le sillon, chez Proust, a une valeur d'authenticité, celle de l'« originalité de la souffrance » (SG, III, p. 156) que veut conserver le narrateur : « Mais la sensibilité, même la plus physique, reçoit, comme le **sillon** de la foudre, la signature originale et longtemps indélébile de l'événement nouveau. » (AD, IV, p. 8) Il est, exactement comme le sillon d'un disque, l'inscription en creux dans la matière du corps et qui, par la « terrible puissance d'enregistrement qu'a le corps » (AD, IV, p. 8), peut donner à la douleur enregistrée une force tout à fait contemporaine, comme dans le souvenir involontaire, à Balbec, de la grand-mère morte : « Cette impression douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour, mais que si, ce peu de vérité, je pouvais jamais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée, qui n'avait été ni tracée par mon intelligence, ni atténuée par ma pusillanimité, mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait, comme la foudre, creusée en moi, selon un graphique surnaturel et inhumain, un double et mystérieux **sillon**. » (SG, III, p. 156). Si la mémoire peut faire « jouer », dans le sillon, la douleur originale, c'est bien sûr de façon involontaire. Le sillon est donc une marque inconsciente, gravée à l'insu du sujet, et que ce dernier exhibe parfois tout aussi inconsciemment : « Et une fois, ayant dit devant elle que M. de Charlus avait en ce moment un assez vif sentiment pour une certaine personne, je vis avec étonnement s'insérer dans les yeux de la Princesse ce trait différent et momentané qui trace dans les prunelles comme le **sillon** d'une fêlure et qui provient d'une pensée que nos paroles, à leur insu, ont agitée en l'être à qui nous parlons, pensée secrète qui ne se traduira pas par des mots, mais qui montera, des profondeurs remuées par nous, à la surface un instant altérée du regard. » (SG II, III, p. 113) Aussi, le sillon indique ce domaine « sous » les habitudes, que la paresse de l'artiste, en cherchant plutôt l'authenticité de son

d'errance du sens comme vérité esthétique, telle que développée par Proust dans la figure d'Elstir, est-elle éclipsée (voire renversée) par la conversion finale du héros à la vérité de l'œuvre littéraire comme « travail révélateur » d'une langue antérieure autoritaire ? Le « stylet » de l'écrivain, en fécondant les sillons qu'a laissés le passage de la réalité, réussit-il à restituer aux blessures du temps la plénitude d'une expression littéraire ? Avant de voir si une conception de l'empreinte prend effectivement le pas sur l'autre, il me faut d'abord revenir à la notion même d'empreinte et vérifier si, chez Proust, les deux temps de l'empreinte - la frappe du réel comme impression sensible et le creux d'un temps jamais vécu - sont les termes d'une opposition inconciliable, ou s'il s'agit, encore une fois, des deux faces que tient ensemble - mais non *en même temps* - l'écriture.

Une première manifestation de l'empreinte, dans le langage métaphorique de la *Recherche*, est donc celle de « l'image première » que nous a donnée la réalité sensible d'une chose en s'imprimant dans la mémoire sensible, moule de l'impression véritable, mais perdue. C'est dans ce moule que l'écrivain devra couler la matière du langage, l'unique sceau de vérité de son expression.

Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'« impression » ait été faite en nous pas la réalité même. De quelque idée laissée en nous par la vie qu'il s'agisse, sa figure matérielle, trace de l'impression qu'elle nous a faite, est encore le gage de sa vérité nécessaire²⁵⁴.

sentiment dans les choses elles-mêmes, menace de laisser muet : « [...] le petit **sillon** qu'une phrase musicale ou la vue d'une église a creusé en nous, nous trouvons trop difficile de tâcher de l'apercevoir. Mais nous jouons la symphonie, nous retournons voir l'église jusqu'à ce que - dans cette fuite loin de notre propre vie que nous n'avons pas le courage de regarder et qui s'appelle l'érudition - nous les connaissions aussi bien, de la même manière, que le plus savant amateur de musique ou d'archéologie. » (*TR*, IV, p. 470)

²⁵⁴ *TR*, IV, p. 458

Comme nombre de lectures de Proust - dont celle de Deleuze - l'ont souligné, cette impression du réel au sens de frappe (comme on frappe une effigie sur une monnaie) est indissociable de l'élément d'agression, du choc de cette pénétration sensible, et donc d'une blessure du corps. Cette empreinte sous-tend la capacité de « revoir », permet le « je la revois » de l'église de Combray, mais aussi de la première apparition de Mme de Guermantes que le narrateur revoit (encore, ici : « je la revois »), « surtout au moment du défilé dans la sacristie qu'éclairait le soleil intermittent et chaud d'un jour de vent et d'orage ». Ce qui préside à cet acte de revoir, c'est, pour Mme de Guermantes, « le nez proéminent et les yeux perçant », eux qui, « tout d'un coup », avaient fait autrefois dans la vision du narrateur « la première encoche » :

Mais en même temps, sur cette image que le nez proéminent, les yeux perçants, épinglaient dans ma vision (peut-être parce que c'était eux qui l'avaient d'abord atteinte, qui y avaient fait la première encoche, au moment où je n'avais pas encore le temps de songer que la femme qui apparaissait devant moi pouvait être Mme de Guermantes), sur cette image toute récente, interchangeable, j'essayais d'appliquer l'idée : « C'est Mme de Guermantes » sans parvenir qu'à la faire manœuvrer en face de l'image, comme deux disques séparés par un intervalle.

Or justement, c'est *parce que* cette femme au visage rouge et luisant, commun, ne peut vraisemblablement être la descendante de Geneviève de Brabant, la duchesse de Guermantes, - « C'est cela, ce n'est que cela, Mme de Guermantes ! » -, *parce que* son image se donne dans une invraisemblable contraction de l'impossible et du véridique, une réalité qui ne peut qu'avoir l'allure délirante d'une hallucination, qu'elle s'imprime - s'« épingle » - dans la vision (« Je revois encore, au-dessus de sa cravate mauve, soyeuse et gonflée, le doux étonnement de ses yeux »). C'est dans ce moment de confusion qu'apparaît la « première image » de Mme de Guermantes, l'effigie sensible de la descendante de cette lignée mythique assise dans l'église de Combray, « au-dessus de ses morts ». Mais plutôt que d'en constituer le moule à partir duquel le narrateur pourra « développer » la « vérité » du personnage, l'« encoche » dans la vision

donnera plutôt lieu à un approfondissement de l'illusion, au sein de ce visage vulgaire, d'une tête d'oiseau. Ainsi, le caractère de demi-dieu auquel le narrateur associe les miraculeux représentants de la noblesse ancienne et qu'il tente de faire entrer dans l'image commune, humaine, de Mme de Guermantes, produit cette créature aux caractères mythologiques qui sera entrevue plus tard dans les rues de Paris, « l'apparition de profil dans une rue de traverse et sous un toquet bleu marine, d'un nez en bec d'oiseau, le long d'une joue rouge, barrée d'un œil perçant, comme quelque divinité égyptienne ». Puis, selon un phénomène maintenant familier, l'analogie (« *comme* quelque divinité ») cède le pas à la métamorphose :

Une fois ce ne fut pas seulement une femme à bec d'oiseau que je vis, mais comme un oiseau même : la robe et jusqu'au toquet de Mme de Guermantes étaient en fourrures et, ne laissant ainsi voir aucune étoffe, elle semblait naturellement fourrée, comme certains vautours dont le plumage épais, uni, fauve et doux, a l'air d'une sorte de pelage. Au milieu de ce plumage naturel, la petite tête recourbait son bec d'oiseau et les yeux à fleur de tête étaient perçants et bleus²⁵⁵.

Le travail de l'écriture, à partir de l'empreinte de l'image première, consiste moins ici à révéler la « vraie » nature de la duchesse, qu'à accentuer toujours davantage la perspective déformante, irréelle, qui a d'abord creusé l'œil de l'enfant. Dans la transformation qui s'accomplit, la phrase progresse elle-même à contre-sens d'une image distincte et exacte de la duchesse et, alors que de cette dernière il ne reste que le regard, la vision retourne au cœur de sa propre « encoche » (les yeux « perçants »). Dans ce retour du *perçant* des yeux, le texte renvoie au narrateur son propre regard, mais, précisément, par l'entaille qui y a été creusée. Alors que l'image d'Elstir, dans *la faute du sens* sur laquelle elle se fonde, rend à l'observateur son propre regard dans l'épreuve de sa propre faute, de sa propre faillibilité, le texte retrouve, dans le regard du passé, l'impossible synthèse, dans la forme de Mme de Guermantes, d'un être

²⁵⁵ CG, II, p. 361

surnaturel et d'une femme rouge et commune. L'écriture met en mouvement cette épreuve de la faute, et donne une série kinéoscopique d'images de la duchesse qui, plutôt que de déplacer l'être semblable à lui-même vers une restitution de sa réalité, tend, par la décomposition de cette dernière, vers sa métamorphose. Ce à quoi touche aussi cette métamorphose de Mme de Guermantes en oiseau, c'est à l'absence de nécessité de son image. Alors que le texte proustien fonde l'authenticité de l'écriture dans la figure matérielle de la trace que le passage du réel a laissé en nous, un rapport de vérité que Genette désigne comme la « soumission » de Proust au réel²⁵⁶, le mouvement métamorphique du texte remet en question cette autorité de la trace du passé. Si le style de l'écrivain « féconde » la trace de l'impression, c'est à un creux de l'image qu'il revient, le trou percé, dans la vision, par les yeux de la duchesse ; c'est à partir de cette impossibilité de l'image que se forment les métaphores, que se développe le langage, à partir de la contradiction du voir que s'écrit l'acte de revoir. Car si le sillon creusé par la réalité peut être comparé aux sillons d'un disque - Proust parle de la « terrible puissance d'enregistrement qu'a le corps » (voir note 148) -, contenant dans l'exactitude de leur creusement le pouvoir de faire réentendre une musique originale comme au présent de sa saisie, le stylet de l'écrivain n'a pas la précision mécanique d'une tête liseuse²⁵⁷.

²⁵⁶ *Supra* note 8

²⁵⁷ Du reste, même le phonographe, invention contemporaine de Proust, est évoqué dans la *Recherche* pour souligner l'incapacité de l'enregistrement à faire croire à la voix vivante que pourtant il « restitue inaltérée ». Ainsi, le camarade devenu vieux, désormais irreconnaissable pour le narrateur, s'adresse à lui d'une voix qui semble « émise par un phonographe perfectionné, car si c'était celle de mon ami, elle sortait d'un gros bonhomme grisonnant que je ne connaissais pas, et dès lors il me semblait que ce ne pût être qu'artificiellement, par un truc de mécanique, qu'on avait logé la voix de mon camarade sous ce gros vieillard quelconque. » « Le rire cessa, j'aurais bien voulu reconnaître mon ami, mais comme, dans l'Odyssée, Ulysse s'élançant sur sa mère morte, comme un spirite essayant en vain d'obtenir d'une apparition une réponse qui l'identifie, comme le visiteur d'une exposition d'électricité qui ne peut croire que la voix que le phonographe restitue inaltérée ne soit tout de même spontanément émise par une personne, je cessai de reconnaître mon ami. » L'enregistrement de la voix est encore trop parent du fantomatique et d'un mauvais ésotérisme pour réussir parfaitement son illusion.

C'est en cet autre sens que peut se lire l'apparition d'Albertine avec ses réapparitions successives, marquées par l'encoche de sa propre image fossile. Une « image première » qui est, avant tout, une perception en creux, c'est-à-dire une cavité creusant la capacité de voir permettant, comme chez Elstir, de former des images.

C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants sous son « polo » que je la revois encore maintenant, silhouettée sur l'écran que lui fait, au fond, la mer, et séparée de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée, d'un visage que j'ai souvent depuis projeté dans le passé pour pouvoir me dire d'une jeune fille qui était dans ma chambre : « C'est elle²⁵⁸ ! »

On remarque l'adjectif des yeux « brillants » qui, comme pour la duchesse, marquent la première image. La description de cette vision fait davantage penser à l'effet de vibrance d'une image translucide qu'à l'impression d'une image fossile. Ce « je la revois » insiste sur le caractère permanent de la première image, garantie par une sorte de spatialité de la mémoire, comme l'écrivait Georges Poulet dans son étude sur *l'espace proustien*, qui restituerait, par la marque de cette première impression dans la sensibilité, le « site primitif » de son apparition. Or, ce moment, qui marque l'élection d'Albertine dans le désir du narrateur, comme l'avait fait auparavant la vision de la jeune Gilberte dans les aubépines, est travaillé à partir du flou dans lequel se meut l'image confuse des jeunes filles en fleurs. Un flou qui n'est pas à proprement parler une obscurité, mais une brillance, le rayonnement qui, traversant l'image, en brouille le tracé original et *empêche d'en distinguer les figures*. « Mais c'est peut-être encore celle au teint de géranium, aux yeux verts, que j'aurais le plus désiré connaître. [...] mon désir même se portant une fois plutôt sur l'une, une fois plutôt sur l'autre, continuait - comme le premier jour ma confuse vision - à les réunir²⁵⁹ [...] ». Si, à cette époque, l'excitante nébuleuse de la « petite bande » « éclipait » toute autre réalité dans l'esprit du jeune homme, c'est surtout parce

²⁵⁸ *OJFF*, II, p. 186

²⁵⁹ *OJFF*, II, p. 186

qu'elle prend forme à même une confusion du regard : l'indéfini d'un portrait où se confondent les lignes et les traits de l'individualité, en une sorte de contre-jour causée par l'image insaisissable qui éblouissait alors la pensée du narrateur : « [...] elles, c'était pour moi les ondulations montueuses et bleues de la mer, le profil d'un défilé devant la mer. C'était la mer que j'espérais retrouver, si j'allais dans quelque ville où elles seraient. L'amour le plus exclusif pour une personne est toujours l'amour d'autre chose. » C'est donc dans le miroitement de la mer, l'image insaisissable par excellence chez Proust, c'est dans le rayonnement de cette grisaille maritime qu'est modulée l'image première d'Albertine. Ainsi cette dernière n'est-elle peut-être pas l'empreinte de vérité des nombreuses formes qu'elle générera par la suite, mais la première erreur d'une série confuse, prenant pour l'image d'une chose l'image manquante, vibrante, d'autre chose.

L'image « rajeunissante » (« une société rajeunissante où régnaient la santé, l'inconscience, la volupté, la cruauté, l'inintellectualité et la joie ») conservera, en Albertine, le pouvoir de « revenir » par la mémoire en son premier âge, précisément *parce qu'*ayant pris forme dans l'éblouissement du voir. Mais ce qui se fait sentir, dans ce premier âge de l'image, est aussi la possibilité d'images tout autres. Autrement dit, on reviendrait à l'empreinte de l'image comme à une erreur parmi d'autres encore virtuellement possibles. Ce fut la jeune fille aux yeux brillants comme c'eût pu être celle au teint de géranium, et précisément *parce que* c'eût pu être l'une comme l'autre. Comme pour Mme de Guermantes, qui aurait aussi pu bien être, dans son apparition première, Mme de Sazerat ou même, comble de l'absurdité, Mlle Vinteuil ! La forme se rapporterait à son moule dans un rapport de hasard, d'accident, plutôt que de détermination. C'est d'ailleurs dans l'atelier d'Elstir que le héros approche assez la vision incertaine de son désir pour lui donner un nom, où Albertine Simonet passe, sans

s'arrêter, pour tendre la main au peintre, ne laissant le temps au héros que de déceler le grain de beauté sur son menton, point distinctif, *de naissance*, qui, pourtant, ne cessera de changer d'emplacement.

D'ailleurs, y a-t-il, dans la *Recherche*, personnage aussi inconsistant (et non pas simplement inconstant) que présent qu'Albertine ? Figure peut-être la plus matériellement composite, la moins *existante* (dès les premiers moments de son incursion dans le texte, elle est « la de moins en moins existante Mlle Simonet »), et pourtant si prégnante de son obscure vacillation autour de Marcel, qu'elle est la seule à nommer. On souligne peu les liens mystérieux qui unissent Albertine à Elstir, mais voilà, à l'inverse du peintre qui crée la forme sans nommer, la figure d'un être qui nomme tout en échappant savamment à toute forme, à tout contour tangible. Chacune des apparitions successives semble subir une ligne accidentée, imprévisible, une « série », comme le voyait Deleuze, d'ébauches pour une statue à jamais inachevée. Car comme il l'écrit dans *Proust et les signes*, « nous répétons d'autant plus et d'autant mieux cette image qu'elle nous échappe en fait²⁶⁰. » C'est ainsi que le narrateur *la revoit*, créature aux traits changeants dans laquelle fut déjà brouillée la « première image ». Plus le narrateur essaie de focaliser son attention sur une image nette du visage d'Albertine, plus l'image perd sa consistance, « et chacune de ces Albertines était différente comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux. »

Certains jours, mince, le teint gris, l'air maussade, une transparence violette descendant obliquement au fond de ses yeux comme il arrive quelquefois pour la mer, elle semblait éprouver une tristesse d'exilée. **D'autres jours**, sa figure plus lisse engluait les désirs à sa surface vernie et les empêchait d'aller au-delà ; à moins que je ne la visse tout à coup de côté, car ses joues mates comme une blanche cire à la surface étaient roses par

²⁶⁰ G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2007 (1964), p. 86

transparence, ce qui donnait tellement envie de les embrasser, d'atteindre ce teint différent qui se dérobait. **D'autres fois** le bonheur baignait ses joues d'une clarté si mobile que la peau devenue fluide et vague laissait passer comme des regards sous-jacents qui la faisaient paraître d'une autre couleur, mais non d'une autre matière que les yeux ; **quelquefois**, sans y penser, quand on regardait sa figure ponctuée de petits points bruns et où flottaient seulement deux taches plus bleues, c'était comme on eût fait d'un œuf de chardonneret, **souvent** comme d'une agate opaline travaillée et polie à deux places seulement, où, au milieu de la pierre brune, luisaient, comme les ailes transparentes d'un papillon d'azur, les yeux où la chair devient miroir et nous donne l'illusion de nous laisser, plus qu'en les autres parties du corps, approcher de l'âme. **Mais le plus souvent aussi** elle était plus colorée, et alors plus animée ; **quelquefois** seul était rose, dans sa figure blanche, le bout de son nez, fin comme celui d'une petite chatte surnoise avec qui l'on aurait eu envie de jouer ; **quelquefois** ses joues étaient si lisses que le regard glissait comme sur celui d'une miniature sur leur émail rose, que faisait encore paraître plus délicat, plus intérieur, le couvercle entr'ouvert et superposé de ses cheveux noirs ; **il arrivait** que le teint de ses joues atteignît le rose violacé du cyclamen, et **parfois même** quand elle était congestionnée ou fiévreuse, et donnant alors l'idée d'une complexion malade qui rabaisait mon désir à quelque chose de plus sensuel et faisait exprimer à son regard quelque chose de plus pervers et de plus malsain, la sombre pourpre de certaines roses, d'un rouge presque noir ; et chacune de ces Albertines était différente comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innumérablement variés d'un projecteur lumineux²⁶¹.

Dans cet enchaînement de phrases, on retrouve le tâtonnement fiévreux de l'écriture des vitraux de l'église de Combray, le *tressaut* de la phrase qui, en tentant de restituer la vibration de l'image, subit sa vacillation. De même que face aux images vacillantes de l'endormissement, la pensée n'est plus libre de s'appliquer ou non, mais se rend pareille à elles, devient ce qu'elle contemple, de même l'écriture devient elle-même ce vacillement du visage d'Albertine, et *phrase* le regard du narrateur. Et comme la vibration de l'image translucide « crée des profondeurs où l'œil est menacé de se perdre », le visage changeant, vague et fluide, attire la phrase proustienne dans son instabilité, une confusion où, à tout instant, tout risque de se brouiller. Si toutefois, comme je l'ai écrit, l'écriture des vitraux donnait à la phrase une forme - ou plutôt un rythme - kaléidoscopique, décomposant puis recomposant la temporalité de la phrase dans le saccadé d'un hoquet, comme si à chaque nouvelle facette était tourné le cylindre d'un

²⁶¹ *OJJF*, II, p. 299

kaléidoscope, le visage *des Albertines* semble toutefois relever d'un mouvement moins mécanique, moins saccadé, mais plus *fluide et vague* : plus *engluant*.

Les phrases s'allongent progressivement comme par dilatation ; à chaque changement de teinte une nouvelle impulsion est donnée à la phrase, poussée dans une nouvelle direction par ces indications de temps qui, par leur prolifération compulsive, n'ont plus rien de linéaire. Ces marqueurs temporels (« Certains jours. D'autres jours. D'autres fois ; quelquefois, souvent. Mais le plus souvent aussi ; quelquefois ; il arrivait que ; et parfois même. ») sont davantage un battement syntaxique, comme la méduse qui se déplace dans l'eau par contractions, une sorte de battement de son corps. La méduse, non pas Celle qui pétrifie le mouvement du vivant, mais celle qui empêche, justement, le mouvement de se fixer, qui fait voir dans son flottement toujours une nouvelle nuance. Ce n'est plus seulement un visage, mais tout un « milieu », où il n'y a de temps que relatif aux variations de tons, de couleurs, de reflets. L'évocation de la méduse par Michelet (qu'avait retenue Proust) ne pourrait-elle pas d'ailleurs convenir ici à Albertine ? « La délicieuse créature, avec son innocence visible et l'iris de ses douces couleurs, était comme une gelée tremblotante, glissait, échappait. » Si le temps, dans l'atmosphère de l'église de Combray, finissait par se décomposer en *s'étoilant*, le milieu aqueux des *Albertines* est plutôt celui, moins structural, du flottement, du glissement, de la mer bien sûr, mais aussi de quelque chose de plus visqueux, gélatineux presque, en quoi le désir *s'englu*. C'est qu'il est ici question des profondeurs du désir, et non plus de la tendre contemplation de l'enfance à laquelle était liée l'église Saint-Hilaire, un désir qui ne reconnaît pas les formes humaines du temps, mais qui rendrait plutôt les images à leur mouvement erratique, comme si la phrase n'arrivait jamais vraiment au moment de sa coagulation (la « pourpre » n'est-elle pas chez Proust la couleur de ce qui ne *coagule* pas tout à fait, comme celle

du rideau de l'aurore que le lever du soleil ne réussit pas à effacer²⁶²). Si comme l'avait vu Benjamin, dans le kaléidoscope « les agrégats deviennent formes », l'impatience du désir fait tourner les images avant que les agrégats de la perception n'aient le temps de bien se recomposer. Quelque chose dans le regard reste trouble, tremblotant. N'est-ce pas le propre du désir, comme l'écrivait Cioran, de *faire trembler la chair*²⁶³ ?

Ce mouvement, entre la vision kaléidoscopique et l'engluement des formes, n'est pas seulement la différence entre différentes manières de voir ou différents concepts équivalents de la déformation dans le texte proustien. Le démontage mécanique de l'optique kaléidoscopique, en ce qu'il renvoie aux différentes révolutions qui bouleversent le regard à l'époque de Proust, est peut-être encore trop ancré historiquement : une décomposition technique du temps de l'image qui fait soudainement apparaître, dans ces nouvelles structures matérielles, un certain *inconscient visuel*. Mais dans ce démontage erratique de la réalité en une multitude de « figures de la vérité », la structure elle-même est gardée sauve, la machine intacte.

Or il y a bien des phrases proustiennes dont on ne sait pas si elles arriveront au moment de leur coagulation. Si la phrase veut nécessairement avancer vers sa fin, parvenir au moment de clôture où elle se fixera pour donner un sens à la lecture, plusieurs mouvements agissent contre la volonté du texte de « faire forme ». Leo Spitzer y voyait la tentative par Proust de « retrouver le chant qui vibre sous les mots » : « Proust prend volontiers des cas où le chant suit en quelque sorte sa voie propre, sans s'en tenir au texte, ou même fait violence au texte, s'impose contre lui - les cas où différentes impulsions inconciliables rompent l'équilibre

²⁶² Voir l'analyse de Leo Bersani à la page suivante.

²⁶³ E. Cioran, *Le mauvais démiurge*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 655

de l'âme ». Leo Bersani, qui consacra à Proust un chapitre de *The Culture of Redemption*, remarqua la façon dont la syntaxe travaille parfois chez Proust contre le propos même du texte, comme par exemple dans cette phrase de Sodome et Gomorrhe :

En pensant à tous les paysages indifférents qui allaient s'illuminer et qui la veille encore ne m'eussent rempli que du désir de les visiter, je ne pus retenir un sanglot quand, dans un geste d'offertoire mécaniquement accompli et qui me parut symboliser le sanglant sacrifice que j'allais avoir à faire de toute joie, chaque matin, jusqu'à la fin de ma vie, renouvellement solennellement célébré à chaque aurore de mon chagrin quotidien et du sang de ma plaie, l'œuf d'or du soleil, comme propulsé par la rupture d'équilibre qu'amènerait au moment de la coagulation un changement de densité, barbelé de flammes comme dans les tableaux, creva d'un bond le rideau derrière lequel on le sentait depuis un moment frémissant et prêt à entrer en scène et à s'élaner, et dont il effaça sous des flots de lumière la pourpre mystérieuse et figée²⁶⁴.

Comme l'indique Bersani, loin de s'effacer derrière l'explosion de lumière, la « pourpre mystérieuse et figée » du rideau est « verbalement rehaussée²⁶⁵ ». Cette « pourpre », rappelant « la sombre pourpre de certaines roses, d'un rouge presque noir » faisant exprimer au visage d'Albertine, dans le désir du narrateur, quelque chose « de plus pervers et de plus malsain », ne performe-t-elle pas l'impossible coagulation de la plaie du jaloux, réveillée par chaque apparition de l'œuf d'or, dans l'ordre renversé des choses ?

Placed at the end of this long sentence in which the skeletal structure has itself been nearly buried by all the modifying phrases and clauses, the curtain negates its own disappearance and appears - climactically and triumphantly (if also mistakenly) - as the strongest presence of the remembered scene. [...] Like the resurrection of involuntary memory, the return of the past in literature means a certain loss of Marcel as an actor in that past and results in an unprecedented visibility of past appearances²⁶⁶.

La surabondance des formes possibles provoque un véritable « engorgement » formel (pour reprendre le terme de Citati) qui a pour effet d'*ensevelir la structure squelettique* de la phrase. C'est

²⁶⁴ *SG*, III, p. 513

²⁶⁵ Bersani, *The Culture of Redemption*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 27 Un phénomène que l'on trouve aussi dans l'apparition de l'aéroplane en insecte à peine visible, alors que les « ailes » apparaissent enfin en fronçant le « bleu uni du ciel *inaltérable* ». *Supra*, p. 101

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 27

ce dont l'écriture proustienne menace si souvent le lecteur, perdre la structure vertébrale qui tient l'ensemble d'agrégats que forment ses raisonnements. Le lecteur éprouve alors sa propre perception comme une agrégation de matières, des débris de l'expérience auxquels le temps téléologique - le temps de l'action - donne normalement une consistance et une direction, une colonne vertébrale. Dès lors qu'en l'écriture quelque chose travaille contre son propre *telos*, le temps lui-même est ressenti comme agrégat, entre le temps de l'événement et une autre forme du temps, en creux de l'actualité du présent. Il serait bien sûr impossible de vivre continuellement dans cette expérience du temps, ce qui ressemblerait à ce que Cioran appelle l'« obsession de l'agrégat » : « le sentiment de plus en plus vif d'être tout juste le lieu de rencontre de quelques éléments, soudés pour un instant²⁶⁷. » Seul un étrange humain, qui vivrait dans la décomposition des formes mondaines du temps, se rapprocherait peut-être de cette obsession.

²⁶⁷ Cioran, *Le mauvais démiurge*, *op. cit.*, p. 649

1.4. Le tourment de l'écriture

1.4.1. Repenser l'antériorité : la « charge du possible »

Dans son livre *Le souvenir du présent. Essai sur le temps historique*, Paolo Virno commence en spécifiant qu'afin de mener son projet - « saisir la portée non psychologique, supra-personnelle, publique, des concepts qui permettent d'analyser la formation, mais aussi le dépérissement, du souvenir » - il n'a « nullement l'intention d'assimiler le passé collectif au Combray de Proust, ni de réduire l'entreprise historiographique à une dégustation de petites madeleines. Miniaturiser l'histoire, en lui imposant la livrée domestique du « temps vécu », est une solution de repli mélancolique qu'il nous faudra éviter²⁶⁸. » Je pourrais d'abord défendre, en réponse à Virno, l'idée que la littérature offre davantage qu'un répertoire biographique de « *res gestae* », mais cela n'est pas, ici, la question principale. Le texte de Virno me permet néanmoins d'entrevoir une lecture inattendue de l'antériorité chez Proust, qui projettera dans son rayonnement les bases d'une réflexion critique sur l'expérience du temps historique chez W. G. Sebald.

Dans une relecture croisée des concepts, chez Henri Bergson, de la *fausse reconnaissance* (développé dans « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance » en 1908) et du *possible* (dans « Le possible et le réel » en 1930), Virno s'intéresse au phénomène du *déjà vu* comme symptôme d'un sens historique de l'homme contemporain. Reprenant l'idée de Bergson selon laquelle le sentiment hallucinatoire de la *fausse reconnaissance* - « on prend l'expérience en cours pour la copie fidèle d'un original qui, en réalité, n'a jamais existé ; on croit reconnaître ce qu'on ne fait, en réalité, que connaître dans l'instant présent²⁶⁹. » - ne relève pas d'un défaut de la mémoire, d'une défaillance momentanée, mais plutôt de l'apparition momentanée de son

²⁶⁸ P. Virno, *Le souvenir du présent. Essai sur le temps historique*, trad. Michel Valensi, Paris, Éditions de l'éclat, 1999, p. 9-10

²⁶⁹ P. Virno, *op. cit.*, p. 13

véritable fonctionnement (« le *déjà vu* est un moment de vérité²⁷⁰ »), de la démesure de ses pouvoirs qui, s'étendant au-delà de la restitution des traces du passé, s'appliquent « aussi à l'actualité, à la précarité de l'instant présent ».

Le présent instantané prend la forme du souvenir ; il fait l'objet d'un rappel alors même qu'il s'accomplit. Mais que signifie « se souvenir du présent » si ce n'est éprouver l'irrésistible sensation de l'avoir déjà vécu ? En tant qu'objet de mémoire, le « maintenant » se travestit en « qui-a-déjà-été », se dupliquant jusqu'à un jadis imaginaire, un autrefois fictif. [...] Dotés du même contenu perceptif et émotionnel, présent et pseudo-passé sont indiscernables. La conséquence est inquiétante : chaque geste et chaque mot que je fais et dis *maintenant*, semblent destinés à arpenter à rebours la parabole fixée *jadis*, sans que rien n'en puisse être oublié ou modifié²⁷¹.

La formation du souvenir étant concomitante de la perception, toute mémoire est d'abord « mémoire du présent ». Or, l'attention retenant généralement ce qui est utile à l'action (elle-même tendue vers l'avenir) - un phénomène qu'a aussi formulé Proust²⁷² -, ce que Bergson désigne comme l'« attention à la vie »²⁷³ privilégie la perception au détriment du souvenir, et n'interroge ce dernier que pour répondre aux questions posées par la première. Bergson affirme que la structure authentique de la mémoire, l'expérience du présent différenciée et concomitante de la formation du souvenir et de la perception, ne devient manifeste (dans le *déjà vu*) que lorsque « décline l'attention générale à la vie » : « Ainsi, le déjà vu serait provoqué par un relâchement imprudent de la tension vitale : d'où son caractère exceptionnel et inquiétant²⁷⁴ », remarque Virno.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 17

²⁷¹ *Ibid.*, p. 14

²⁷² « [...] notre œil, chargé de pensée, néglige comme ferait une tragédie classique, toutes les images qui ne concourent pas à l'action et ne retient que celles qui peuvent en rendre intelligibles le but. » *CG*, II, p. 349

²⁷³ Un concept développé d'abord dans *Matériau et mémoire*. H. Bergson, *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2012, p. 12

²⁷⁴ P. Virno, *op. cit.*, p. 18

Virno entend toutefois ne pas laisser le surgissement de cette structure véritable au cercle vicieux de l'apathie et du cynisme, à la fois symptôme et cause d'une condition « posthistorique » dont il veut mener l'examen critique. En partant d'une remarque de Bergson qui décrit comment « notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie [...] se scinde en même temps qu'il se pose. Ou plutôt il consiste dans cette scission même²⁷⁵ », Virno pose sa propre thèse qui consiste à lier cette structure mnémonique bergsonienne aux notions développées dans « Le possible et le réel » : alors que la perception *fixe* le présent comme « *réel*, accompli, déterminé en données de fait univoques », le souvenir « le maintient, au contraire, dans le cadre de la simple potentialité ; il l'entretient comme quelque chose de virtuel²⁷⁶ ». Le présent nous est donc donné deux fois, comme acte du réel et comme puissance du possible. Dans le *déjà vu*, nous éprouvons les deux *modalités* du maintenant de façon superposée, et se présentent à nous, dans un même événement, la forme de l'action et sa propre possibilité : « Cet événement semble à la fois actuel et potentiel : mais il est puissance de son acte propre, de lui-même en tant qu'acte (et non d'un acte à venir), et, réciproquement, il est acte de sa propre puissance, de lui-même en tant que puissance (et non d'une puissance antérieure²⁷⁷). » Cette « actualité simultanée » est si difficile à vivre, nous dit Virno, qu'elle peut hypnotiser, déformer, ou encore paralyser le *hic et nunc*. D'où le réflexe de rejeter le double du présent actuel (du présent comme acte) dans la dimension temporelle du passé, d'un souvenir qui aurait déjà été vécu.

²⁷⁵ H. Bergson, *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*, *op. cit.*, p. 27

²⁷⁶ P. Virno, *op. cit.*, p. 20

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 20

Mais pourquoi donc attribuons-nous au virtuel, au possible, la dimension temporelle du passé, « cadastre mélancolique des faits accomplis », alors que nous le concevons habituellement comme modalité de l'avenir, « objet d'attente et de prévision » ? C'est pour répondre à cette question que Virno fait appel au texte *Le possible et le réel* qui, bien qu'il ne traite pas à proprement parler des procédés de la mémoire, permet, par une analogie structurale entre les deux « erreurs », de comprendre comment l'actualité du présent peut, en se dédoublant comme forme du passé, devenir une affaire de mémoire. En effet, Bergson y aborde l'*anachronisme systématique* selon lequel nous rejetons rétroactivement l'image dupliquée de la réalité, le possible, dans un passé indéfini : « Le possible n'est que le réel avec, en plus, un acte de l'esprit qui en rejette l'image dans le passé²⁷⁸. » Deux erreurs symétriques qui, une fois mises en perspective, permettent à Virno de replier la théorie bergsonienne sur elle-même et d'en tirer sa propre conclusion quant à une autonomie de la modalité du possible : « le possible ne s'annule pas dans le réel, comme s'il n'était qu'une pause provisoire, mais représente une autre manière d'être, consistante en soi. » Le phénomène du *déjà vu* aurait à voir avec « l'expérience du possible » et c'est, pour Virno (et non pour Bergson, qui utilise les deux expressions indifféremment) dans le passage du *souvenir du présent* (expérience du virtuel et de l'actuel concomitants) à la *fausse reconnaissance* (virtuel auquel on donne la forme d'un acte déjà advenu) que se situerait l'erreur qui annihilerait cette expérience, dissolvant la contradiction qu'elle demande de penser : la coexistence du possible et de l'acte. « La « fausse reconnaissance » protège, pour ainsi dire, de la charge du possible que le « souvenir du présent » signale²⁷⁹. » Alors que le *souvenir du présent* consiste en une possibilité qui coexiste avec l'acte sans se réduire à lui et relève d'un *anachronisme formel* ou *transcendantal*, la *fausse*

²⁷⁸ H. Bergson cité dans P. Virno, *op. cit.*, p. 22

²⁷⁹ P. Virno, *op. cit.*, p. 24

reconnaissance, anachronisme réel ou factuel, réduit l'expérience hétérogène du présent en une répétition, sur un axe chronologique, d'actes vécus : l'événement présent est « travesti » en réplique épigonique d'un premier événement déjà accompli dans le passé. Virno défend que le possible s'inscrit non pas dans le cadre mesurable et datable d'un passé défini, mais dans une antériorité sans date, ce que Bergson appelle le « passé en général²⁸⁰ », « qui ne se laisse pas circonscrire à l'intérieur de la succession chronologique. [...] Le passé-en-général accompagne comme une ombre toute actualité, sans pourtant n'avoir jamais été actuel²⁸¹ ». Un « avant » capable de contenir tous les temps, passés, présents, et futurs, comme la potentialité même de l'événement.

C'est à partir de cette idée que je veux, à présent, opérer une première bifurcation pour revenir à Proust. La thèse de Virno peut en effet permettre une relecture du fameux « air » de Proust et de la « mémoire de l'écrivain ». Cette présence insaisissable, Proust ne peut en parler qu'en la comparant au « souvenir d'un air », et la faculté qui, chez l'écrivain, est concernée par ce phénomène, le talent - notion plutôt flexible - est décrit quant à lui comme « une sorte de mémoire » qui lui permettra de rapprocher de lui « cette musique confuse, de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter ». L'association de cette présence des « belles choses » qu'écrit l'écrivain en lui-même avec la forme du souvenir ne se limite pas à cette analogie, mais s'incarne aussi dans sa manifestation. Car le « souvenir confus des vérités qu'[il] n'[a] jamais connues » hante l'écrivain, sa musique le *poursuit* « de son rythme insaisissable et délicieux ». Les deux verbes indiquent la temporalité problématique de cette présence, présence à la fois d'un passé qui hante le présent de l'écrivain, lui parle donc d'un « avant », et le poursuit, c'est-à-dire, court à sa suite dans le temps, après lui, et toujours en retard. Et si

²⁸⁰ H. Bergson, *op. cit.*, p. 3

²⁸¹ *Ibid.*, p. 25

cette confusion quant à la position précise, dans le temps chronologique, de cette présence des choses que l'écrivain *doit* écrire, nous disait quelque chose de ce souvenir du présent, l'expérience hallucinatoire, mais pourtant véridique, de la coexistence de l'acte avec sa propre potentialité ? Cette présence, identifiée au passé, surgit dans le présent de l'écrivain sans qu'on ne puisse vraiment lui assigner un moment historique. Son temps est celui du souvenir des choses que l'on n'a pas connues, c'est-à-dire d'un passé sans événement. Réapparaît ici la question de la double inscription abordée dans le chapitre précédent. La tradition de lecture occidentale qui consiste à concevoir l'écriture comme révélatrice d'une première écriture illisible et autoritaire, dont Proust a apparemment intégré le rapport de l'écrit à l'antériorité, peut, elle aussi, permettre d'imaginer cet *anachronisme formel*. Devant l'ouverture infinie (et infiniment inquiétante) des potentialités de son faire - et de son dire - l'écrivain travestirait le surgissement du possible dans le cadre fini d'un événement antérieur. Erreur fondamentale, qui consisterait à refuser l'anachronisme des formes.

La langue est pour Virno la *pure forme* de l'antériorité, comme « potentialité non consumable », qui ne peut être épuisée par ses réalisations. En fait, c'est la *faculté* du langage, « le fait que l'on peut parler » que Virno associe à l'antériorité, et qui dépasse l'ensemble des signes ou des événements qui la mettent en acte. L'emploi de la langue « *rappelle* l'appartenance du terme à la potentialité infinie de la langue », qui est son *passé-en-général*, antériorité jamais actuelle mais dans laquelle, comme le mentionne Virno, « ce que je profère *maintenant* peut toujours se replier ». La temporalité du possible n'est donc pas assimilable à une mesure chronologique du temps. Il n'est pas question d'un « avant » qui précède, dans le temps, l'acte. Mais, dans une structure analogique à celle qui, dans le *souvenir du présent*, rend le souvenir et la perception concomitants, l'antérieur du possible est contemporain du présent de l'acte, sans

toutefois que cette contemporanéité se dissolvent dans une homogénéité. « La temporalité de la puissance, c'est-à-dire l'anachronisme formel, croise la succession chronologique linéaire en tous ses points ; il la complique et la dilate²⁸². » L'écart irréductible entre le possible et l'acte est, pour Virno, à la source de toute expérience historique. Et, peut-on ajouter, à la source de l'expérience linguistique. Nier cet écart correspond à rendre *commensurable* l'incommensurable de la possibilité, dès lors que sa nature est assimilée à celle de l'acte défini. La puissance, la faculté - la langue - est réduite à une suite de manifestations, d'événements réalisés, mesurables : la fausse reconnaissance « réintègre le passé-en-général à l'intérieur de la succession chronologique²⁸³ ». Chez Proust, réduire l'actualité de l'écriture à une réécriture, la traduction d'une inscription antérieure, trahirait peut-être le refuge devant les possibilités infinies de la langue, dont le surgissement dans l'écriture peut, comme le soulignait Virno après Bergson, paralyser le sujet qui en fait l'expérience. L'écrivain se représente la condition de possibilité de son texte dans un premier événement d'écriture, un « sosie archaïque » de son écrit. Le livre à écrire est, en fait, déjà écrit ; ne reste plus qu'à le traduire dans le langage commun. Or, bien que le récit s'énonce comme une sorte de réécriture, dans la matière du langage, du « livre intérieur », quelque chose dans l'écriture se meut à contresens du récit, met en péril d'une part la fidélité à l'inscription première et, d'autre part, l'attribution d'un site primitif défini à la trace écrite.

Si Paolo Virno voit dans l'expérience d'un dédoublement du présent la cause d'une *apathie historique*, la conscience d'une concomitance de l'actuel et du possible possédant un pouvoir médusant, pétrifiant, on pourrait tout aussi bien imaginer comment ce décollement,

²⁸² *Ibid.*, p. 33

²⁸³ *Ibid.*, p. 36

dans le présent de l'écriture, de l'acte et de la possibilité, serait au contraire créateur de forme. Qu'arrive-t-il lorsqu'un écrivain rencontre, dans sa propre parole en acte, l'ouverture indéterminée de tous les possibles ? La fièvre qui s'empare à certains moments de la syntaxe proustienne, à tel point qu'elle finit par aller à l'encontre du désir de clôture, de fermeture des phrases, qu'advierait-il si elle s'emparait de l'œuvre entière, finissant par paralyser l'expression du sujet écrivain tétanisé, tel le jaloux par sa curiosité impossible à étancher, par ses propres tâtonnements que plus rien ne pourrait canaliser ?

C'est un des pouvoirs de la jalousie de nous découvrir combien la réalité des faits extérieurs et les sentiments de l'âme sont quelque chose d'inconnu qui prête à mille suppositions. Nous croyons savoir exactement ce que sont les choses et ce que pensent les gens, pour la simple raison que nous ne nous en soucions pas. Mais dès que nous avons le désir de savoir, comme a le jaloux, alors c'est un vertigineux kaléidoscope où nous ne distinguons plus rien. Albertine m'avait-elle trompé ? avec qui ? dans quelle maison ? quel jour ? celui où elle m'avait dit telle chose ? où je me rappelais que j'avais dans la journée dit ceci ou cela ? je n'en savais rien.

Or la paralysie du jaloux n'est qu'apparente. Sous son inertie, il est pris d'un branle incontrôlable. Le phrasé du jaloux ressemble à un kaléidoscope qui n'en finit plus de tourner, qui ne peut plus faire arrêt sur l'image. Bien sûr, le jaloux est un aveugle qui s'ignore ; il se colle, affolé, à n'importe quelle fenêtre scintillante, forcément la mauvaise, il ne distingue plus rien, et pourtant il continue à voir, à produire de la forme. *Avec qui, dans quelle maison ? quel jour ?* Les formes possibles engorgent la phrase, embrouillent sa structure. Proust, cependant, n'est pas Swann, il est un jaloux éclairé, mais l'œuvre est une maîtresse encore plus exigeante, plus affolante. Elle réclame de l'écrivain une lucidité qui ne peut être que délirante, et puise sa souveraineté à même ses failles les plus profondes. Car « l'erreur fondamentale » qui est à l'origine de la « fausse reconnaissance », si le philosophe veut la corriger, l'écrivain en sonde le contresens. Car l'écrivain doit peut-être se méprendre sur la temporalité des blessures du réel,

assigner à son art l'excavation du passé, afin d'amplifier dans son écriture les fractures du temps. Ce que le philosophe du temps veut corriger, l'écrivain doit l'exalter. Croire en un « revoir » du passé, afin que dans ce retour quelque chose s'invente. L'important pour l'écrivain n'est peut-être pas tant de se confronter à une expérience authentique du temps, de conquérir la coexistence difficile et inquiétante de l'événement avec la possibilité dans laquelle l'acte d'écrire pourrait toujours se replier, mais de sombrer plus profondément dans l'erreur, dans l'aveuglement quant à cette nature composite du temps. Proust est certes en partie philosophe, il cherche cette expérience authentique. Et c'est peut-être parce qu'il mobilise toutes ses forces dans ce désir de voir le temps, d'en donner la métaphore nécessaire et inévitable, qu'à l'acte d'écrire sont données les impulsions du désir, avec son potentiel erratique : le désir d'une chose est toujours celui d'autre chose.

1.4.2. Une part non graphique de l'écriture

Dans le retour au « site primitif » de la blessure, j'ai voulu lire l'antériorité du primitif autrement que dans la trace fossile de son inscription. Le présent de l'acte d'écrire, ne ressent-il pas les mouvements troubles de ce qu'on pourrait lire comme une possibilité primitive des formes ? Repenser le rapport de l'écriture à l'antériorité implique ainsi de repenser la notion même de trace. J'ai voulu montrer, en effet, qu'au-delà de la réécriture d'une trace originale, l'œuvre proustienne donne à penser sa temporalisation dans laquelle la plasticité de l'écriture dépasse le champ de son inscription. Dans la temporalisation des images, l'écriture affecte les formes, les met en mouvement : dans le glissement métaphorique qu'elle opère en elles, elle les expose à l'irruption du hasard, à une recomposition erratique du sens. Ces mouvements, tout

en se déployant chez Proust dans un imaginaire de l'inscription graphique (de l'empreinte), tendent, paradoxalement, à s'en désolidariser.

Ce travail sur la temporalisation de la trace et sur l'écriture comme décollement du présent d'avec lui-même est, à plusieurs égards, un travail de lecture derridien. Du moins, c'est un travail qui a été rendu possible d'une part par une formation littéraire empreinte de l'héritage derridien, et d'autre part par une formation historico-philosophique où prédominait une exclusion catégorique des théories du post-structuralisme. Par conséquent, l'argument de mon travail sur le texte proustien pourrait être formulé comme une relecture de l'antériorité chez Proust, dans laquelle le fantasme du texte comme notation d'une première parole vivante authentique perdue (« Le talent est comme une sorte de mémoire qui leur permettra de finir par rapprocher d'eux cette musique confuse, de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter. ») serait déconstruit comme le résultat d'une occultation, dans le geste d'écriture, d'une dissémination, et de l'ouverture des possibles. Cette formulation n'est pas fausse. Mais permet-elle toutefois de penser la désolidarisation de l'écriture de sa propre empreinte graphique ? Une sorte de défection de la forme écrite dans laquelle, comme pour les pierres de l'église de Combray, la forme œuvrée par l'humain déborde sa propre équerissage, suit un mouvement qui n'est plus possible, pour le regard humain, de reconnaître ? Non pas seulement la création d'une différence, à l'intérieur de l'écriture, mais une métamorphose de la trace elle-même, quelque chose comme un devenir plastique de la blessure.

« Nous ne vivons plus à l'époque de l'écriture²⁸⁴ », écrit Catherine Malabou dans un chapitre de *Changer de différence* qui pose la question d'un nouveau supplément à la différence derridienne, laquelle reste irrémédiablement liée au schème de l'écriture, à la trace, ainsi qu'à

²⁸⁴ C. Malabou, « Grammatologie et plasticité », *Changer de différence, op. cit.*, p. 69

l'opération d'un *frayage*, de la rupture d'une nature pour creuser un écart, une route. La plasticité n'est pas seulement ce nouveau supplément qu'elle propose, mais la façon de penser le supplément lui-même, appelé à sa propre métamorphose.

La plasticité, on le sait, désigne la double aptitude à recevoir la forme (la terre glaise est plastique) et à donner la forme (comme dans les arts plastiques ou la chirurgie plastique). Dès lors, la déconstruction des concepts doit se laisser nécessairement appréhender aujourd'hui comme un changement de forme, comme une métamorphose. Ce qui suppose que le schème de l'écriture cède la place à un nouveau schème en vertu de la plasticité même de son sens, de sa modifiabilité, de son aptitude métamorphique en effet²⁸⁵.

C'est donc aussi la question du legs, de la tradition, que soulève la plasticité, la question de notre lecture du passé. Un changement de supplément permet d'explorer rétrospectivement, pour Malabou, ce que le supplément graphique a pu occulter, voire réprimer, c'est-à-dire un « supplément non graphique », mais plastique, appelé lui-même à se transformer.

Il y a en effet un pouvoir de façonnement du sens qui excède le déplacement graphique. [...] Il y a autre chose que l'écriture dans l'écriture. Cette « autre chose » n'est pas non plus une parole ni une présence. Ce supplément non graphique qu'est la plasticité n'introduit aucun reste logocentrique, mais marque la dissidence de l'instance grammatologique vis-à-vis d'elle-même et précise du même coup la pénombre de sa clôture²⁸⁶.

La dissidence qu'essaie de penser Malabou à l'intérieur même de la déconstruction n'est pas un enjeu direct de ma thèse, mais le changement de paradigme qu'elle imagine dans une vie plastique des formes permet d'envisager autrement un imaginaire littéraire de la blessure. Dans la recherche, chez Malabou, d'une négativité productrice de forme qui ne soit pas un retour à la présence, l'absence à soi n'est pas l'espace pour recréer une métaphysique de l'invisible ou de l'indicible.

Comment faire revaloir l'imaginaire de l'écriture comme blessure (occulté par l'idéal d'un salut par le travail fécondant de l'écriture), tout en évitant de faire de l'écrivain un martyr

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 76

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 76

sacrifié pour la vérité littéraire ? Pour ce faire, peut-être faut-il revenir à un passé du corps, non pas le passé inscrit dans le sillon de la cicatrice, mais un passé archaïque de la blessure du vivant. La cicatrisation de la blessure étant un processus assez tardif dans l'histoire des espèces, la mémoire qu'elle convoque est relativement récente. Il subsiste toutefois en nous les vestiges d'un processus beaucoup plus ancien, survivance dans le corps humain d'un passé immémorial, celui de la régénération. Ses travaux sur la plasticité ont mené Catherine Malabou sur la voie de cette métamorphose archaïque, celle de la salamandre, mais aussi des invertébrés comme l'hydre, et parmi eux les méduses. « Qu'est-ce qui vient ou revient après la dialectique et après le texte, procédant d'une très ancienne mémoire, plus ancienne encore que celle de la métaphysique, la mémoire du vivant ? Que nous enseigne cette archaïque plasticité qui s'invente en revenant²⁸⁷ ? » Lorsqu'une salamandre perd une patte ou qu'une hydre se sectionne, les cellules migrent vers la plaie et commencent un processus de « dé-différenciation », c'est-à-dire qu'elles perdent leur spécialisation (cellules nerveuses, musculaires, etc.) et forment un agrégat à l'intérieur duquel elles se « trans-différencient » afin de pouvoir fabriquer de nouveaux neurones, du muscle, de la peau. Dans la blessure, les cellules altèrent donc leur « code », changent d'écriture. Le corps forme un nouveau corps, qui ne conserve aucune mémoire de l'ancien, tout en n'étant pas le retour du membre perdu. La médecine régénératrice, comme le souligne Malabou, repose aujourd'hui sur la possibilité de « réactiver » ces fonctions en très grande partie perdues, sauf pour quelques exceptions (les vaisseaux sanguins, le foie). La régénération aurait été écartée chez les animaux supérieurs par le processus économique de l'évolution, qui aurait favorisé le procédé plus rapide de la cicatrisation. La plasticité résiduelle de nos cellules nous parle toutefois encore, sous le derme

²⁸⁷ C. Malabou, *Changer de différence*, *op. cit.*, p. 96

humain, d'un autre temps des formes. Un autre temps, c'est-à-dire un passé qu'il nous semble ne pas avoir connu et qu'il est difficile, à présent, de reconnaître comme le nôtre.

Ce temps des métamorphoses, de la transformation des caractères mêmes de l'écriture, du code, concerne aussi notre lecture des textes de la tradition littéraire. « Nous ne savons plus lire », écrivait Proust devant l'aveuglement des lecteurs de Flaubert. Mais cette sentence n'est-elle pas le lot de chaque époque ? Notre incapacité actuelle à lire n'est peut-être plus tant celle des snobs, que celle des savants, académiciens pour qui la littérature doit être mise à distance pour être étudiée *scientifiquement*. La *normopathie* dans laquelle les lecteurs sont formés à « mettre les formes » d'une histoire littéraire qui se réduit à l'enveloppe vide d'une filiation téléologique - et paternelle - que pourtant l'époque veut désertier : « tout fonctionne en effet dans le meilleur des mondes formels possibles et la structure est sauve quoique tournant à vide », suivant le diagnostic d'Evelyne Grossman pour ce qu'elle voit comme le symptôme d'une *maladie des formes*. On peut aussi lire dans ce symptôme un manque de plasticité de l'enveloppe narcissique des sujets, qui ne permet pas de souplesse dans l'échange entre l'extérieur et l'intérieur de l'individu et qui provoque une scission entre le corps et la psyché, un enfermement des affects : « leurs affects gelés ou forclos, [...] ils dissimulent derrière leur soumission aux formes, sous leur adhérence mimétique aux cadres psychologiques et sociaux en vigueur [...], la douleur psychique enkystée qui les étouffe²⁸⁸ ». Ce que ne peut absolument pas reconnaître le lecteur normopathe est non seulement l'affect étranger qui pourrait pénétrer en lui par le texte, mais le potentiel vivant des formes à l'intérieur de lui-même, la façon dont les formes peuvent se transformer en lui et, surtout, *le* transformer. Comme l'écrit Grossman, ce qu'il doit à tout prix enfermer et figer dans une structure, c'est « *le lien vivant* entre le signe et l'affect ». Et ce qui se

²⁸⁸ E. Grossman, *La défiguration*, Paris, Minuit, 2004, p. 14

perd, dans un tel mécanisme de défense, est « la mobilité des formes dans la psyché, leur intensité, leur puissance de vie²⁸⁹. » Autrement dit, le lecteur normopathe doit garder le regard rivé sur le squelette du texte, afin de se défendre du tremblement du vivant, du tourment des formes.

Et s'il était temps de s'intéresser à une vie archaïque des formes, dans laquelle les caractères graphiques ne s'ouvrent non par sur le vide d'un indicible ou d'un néant, d'une négativité pure par laquelle le sens s'abolit ou se dissout dans un éternel silence, mais sur leur propre mouvement intérieur, un grouillement des caractères qui s'agrègent, se mélangent, s'agglutinent, se fondent les uns dans les autres, un mouvement soudainement évident, mais où l'œil distingue de moins en moins clairement. Ce qu'on ne « sait plus lire » n'est pas tant le résultat d'un manque de culture, une non-maîtrise des codes littéraires, que le refus de voir, dans les formes culturelles, leur potentiel de corruption.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 15

Conclusion

Georges Bataille, dans *La littérature et le mal*, commente l'anecdote relatée par Emmanuel Berl dans *Sylvia*, qui fut un soir chassé de chez Proust alors qu'il était venu lui annoncer ses fiançailles, et qui fut effrayé par la « la vigueur de ce malade », qu'il n'avait jusqu'alors jamais remarqué.

Jusqu'à ce moment, je n'y avais pas fait attention. Ses cheveux étaient beaucoup plus noirs et plus épais que les miens, ses dents plus solides, sa mâchoire lourde paraissait capable de beaucoup broyer, sa poitrine, bombée par l'asthme sans doute, faisait ressortir la largeur de ses épaules. S'il fallait en venir aux mains, comme je le crus une seconde, je n'étais pas du tout sûr de parier pour moi²⁹⁰.

Cet éternel malade, s'étouffant dans ses crises d'asthme, tourmenté par les insomnies, lui qui recevait le jeune Berl dans sa chambre, nourrissant la pile de cahiers « dont il pensait : « Il faut qu'elle croisse et que je diminue. », ce sage blafard, ne faisant plus qu'un avec sa maladie, d'où pouvait donc lui venir cette colère terrifiante ? Ces yeux, fatigués, qui n'arrivent plus à bien distinguer les caractères de sa propre écriture, à présent *étincellent de fureur*. Pour Bataille, cette fureur devient plus compréhensible à la lecture des pages publiées de *Jean Santeuil*, dans laquelle l'exaltation de l'enfance donne voix à un emportement du jeune Proust pour la justice de la foule et le combat politique, la révolution même, exaltation agressive des idées de justice et d'injustice qui paraît bien naïve aux lecteurs de la *Recherche* habitués au calme lucide de Proust. Toutefois, note Bataille, cet amour naïf de la justice et de la vérité fait déjà poindre une certaine hésitation chez un Jean jaloux qui reconnaît que celui qui abhorre le mensonge comme la seule « chose vraiment infâme, qui déshonore la créature que Dieu a faite à son image », déteste seulement le mensonge de celle qu'il aime.

²⁹⁰ E. Berl, *Sylvia*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1994, p. 127

Jean n'avoue pas (à sa maîtresse) qu'il a regardé sa lettre à travers l'enveloppe, et comme il ne se tient pas de lui dire qu'un jeune homme est venu la voir, il lui dit le savoir par une telle personne qui l'a vue : mensonge. Ce qui n'empêche pas qu'il a les larmes aux yeux en lui disant que la seule chose atroce est le mensonge²⁹¹.

Si le passionné de justice a déjà un peu du cynisme du Marcel jaloux de la *Recherche*, cela permet pour Bataille de rassembler les deux caractères qui semblaient d'abord contraires, dans un « jeu » où la constante est la souveraineté jouissive de celui qui « sait se mettre au-dessus des lois », tout en affirmant par cette transgression la vénération de ces mêmes lois. « Berl, ayant fait le projet de se marier, lui sembla perdu pour la vérité. C'était là du délire ? Peut-être, mais la vérité se donnerait-elle à qui ne l'aimerait pas jusqu'au délire²⁹² ? » répond Bataille, pour qui c'est la « terrible grandeur » du sacré qui donne à la vérité la violente exaltation d'une passion sans laquelle la vie humaine serait réduite à un « monde d'automates intelligents ». Cette passion violente pour la vérité, qui est parfois dans sa forme encore plus brute une « rage de vérité », Bataille y voit un des termes complémentaires qui coïncident dans la nature humaine, qui est aussi bien l'excès de cette nature que l'affirmation de sa limite. Dans la colère inattendue de Proust vieux et sage, Bataille voit le même amour furieux animant la révolte Jean Santeuil, qui eût voulu « massacrer des agents », dans la symétrie inversée d'un miroir.

J'y vois le rapprochement de la colère, qu'étouffe la réflexion prolongée, et de la sagesse, sans laquelle la colère est vaine. Si la nuit de la colère et la lucidité de la sagesse ne coïncident enfin, comment nous reconnaître en ce monde ? Mais les fragments se retrouvent au sommet : nous saisissons la vérité, que les contraires, que le Bien et le Mal composent²⁹³.

La conclusion du texte de Bataille apparaît curieuse cependant, lorsqu'on considère une conclusion précoce lors d'une publication précédente dans *Critique*, dans laquelle l'héroïsme *viril* du sage colérique est quelque peu ramolli, alors qu'il cite le reste du passage de *Jean Santeuil* où

²⁹¹ Cité dans G. Bataille, p. 100

²⁹² G. Bataille, *La littérature et la mort*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1957, p. 107

²⁹³ *Ibid.*, p. 108

le désir de massacrer des agents est appesanti de la pensée que « ces agents, odieux pour lui parce qu'ils étaient plus forts et devaient rire de leur coup, étaient aussi à leurs heures faibles devant la mort de leur fille ou le coup de couteau qu'un voleur leur plante dans le cœur ». Ce à quoi Bataille répond, pour conclure : « Propos de bonne femme... Sans doute, mais le sage, en définitive, n'est-il pas l'homme qui se trouve à l'aise dans l'esprit de l'être le plus simple ? » On comprend que Bataille ait voulu, cinq ans plus tard, à l'occasion de la réécriture du texte, redonner à la sagesse de Proust, plutôt que la molle plasticité de celui qui peut penser comme une bonne femme, la vigueur érotique qui, en ses « sommets », saisit la vérité dans le contraste de l'inconciliable.

Le vigorisme de Bataille voit chez Proust la lucidité extatique du sage qui, conscient des limites de l'humain, jouit souverainement de leur dépassement (la volupté horrifiée du vice, la profanation du maternel, etc.). Mais qu'en est-il de l'aveuglement de celui qui est en train de jouir ? Le texte de Bataille commençait par cette phrase : « La passion de la vérité et de la justice donne souvent à ceux qui l'éprouvent un sursaut²⁹⁴. » La colère qui agita Saül dans ses massacres des chrétiens est indissociable de l'amour de la vérité qui agita Paul. Mais qu'en est-il du sursaut, dans le renversement de l'un vers l'autre, entre la colère de Saül et l'amour de Paul ? Les violentes extases qui se saisissent de Paul après sa conversion ne témoignent-elles pas d'un mouvement intérieur inassouvi par le fait de voir enfin ? Qu'en est-il de la plasticité du délirant, son corps lui présentant des « figures changeantes de la vérité » ?

Ne faut-il pas se méfier de l'énergie du mourant, de celui qui a, comme l'écrit Cioran, « l'imagination du malheur » ? Le bien-portant « s'affaisse dans la santé, état de perfection

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 97

insignifiant, d'imperméabilité à la mort comme au reste, d'inattention à soi et au monde²⁹⁵ ». Le monde de la santé a la perfection de l'habitude. « Pour que la conscience atteigne à une certaine intensité, il faut que l'organisme pâtisse et même qu'il se désagrège : la conscience, à ses débuts, est conscience des organes²⁹⁶. » Le malade commence à distinguer ses organes, il détaille avec minutie les activités quotidiennes de ces locataires du corps. Au drame de l'oubli, qu'essaie de conjurer le souvenir, s'oppose « cette impossibilité de l'oubli, où s'exprime le drame d'avoir un corps²⁹⁷ ». Le malade n'a plus le répit du sommeil, et cette impossibilité d'oublier « remplit l'espace de [ses] veilles²⁹⁸ ». À la grande Nuit de l'oubli (seule « la nuit n'a qu'un seul nom, écrivait Elias Canetti), se substitue non pas seulement la veille de l'écriture, mais aussi la veille des organes, la conscience de n'être que la rencontre passagère de quelques agrégats.

²⁹⁵ E. Cioran, *La Chute dans le temps*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 580

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 580

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 581

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 581

[En passant par Francis Bacon. *Une respiration.*]

F B. Ideally, I'd like to paint rooms of pictures with different subject-matter but treated serially. I see rooms full of paintings; they just fall in like slides. I can daydream all day long and see rooms full of paintings. But whether I ever make them really like what drops into my mind, I don't know, because, of course, they fade away. Of course, what in a curious way one's always hoping to do is to paint the one picture which will annihilate all the other ones, to concentrate everything into one painting. But actually in the series one picture reflects on the other continuously and sometimes they're better in series than they are separately because, unfortunately, I've never yet been able to make the one image that sums up all the others. So one image against the other seems to be able to say the thing more.

[...] I find it so difficult to do one figure that generally seems enough. And, of course, I've got an obsession with doing the one perfect image.

D S. Which would have to be a single figure ?

F B. In the complicated stage in which painting is now, the moment there are several figures - at any rate several figures on the same canvas - the story begins to be elaborated. And the moment the story is elaborated, the boredom sets in ; the story talks louder than the paint. This is because we are actually in very primitive times once again, and we have to be able to cancel out the story-telling between one image and another.

[...] the story that is already being told between one figure and another begins to cancel out the possibilities of what can be done with the paint on its own. And this is a very great difficulty²⁹⁹.

Le problème au cœur de cette question de la série et du fantasme de l'image unique chez Bacon est celui du temps. Le fantasme de l'image parfaite qui « annihilerait » toutes les autres, c'est-à-dire qui les concentrerait dans un seul geste de peinture, est celui d'une abolition du temps, la recherche d'un moment qui annihilerait les autres moments en les concentrant tous, en concentrant l'entière du temps dans un seul instant. Comment concilier ce désir d'un geste parfait ou d'un instant parfait (l'expression parfaite, c'est-à-dire qui arriverait à mettre en forme ce qui s'impose à soi) non pas avec l'impossibilité de l'atteindre (qui ne fait que reporter l'abolition du temps dans un futur indéfini), mais bien avec le fait qu'en réalité, comme le note Bacon, dans la série des images, une image en reflète l'autre, en suggère une autre,

²⁹⁹ D. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, London, Thames & Hudson, 2012 [1980], p. 21-23

continuellement ? L'artiste serait incapable de trouver l'image qui *résumerait* (*sums up*) toutes les autres non pas malgré, mais *parce qu'une image contre l'autre* (*one image against the other*) semble dire davantage qu'une image unique. Ainsi, l'homme étant plongé dans le temps, son expression est elle aussi soumise à la succession des instants, et peut-être même, avant elle, sa perception du monde et des formes.

Pour « dire la chose » (*say the thing*), le geste est déjà lui aussi plongé dans le temps, altéré par lui. Ainsi, la tentative d'expression est reportée sur la prochaine tentative, et ce qui reste, dans la suite des tentatives échouées, est le reflet de l'une sur l'autre, ce qui est dit dans l'espace, presque imperceptible, en grande partie silencieux, ce blanc entre les gestes de l'artiste qui se tiennent les uns contre les autres (*against one another*). La répétition du même geste - qui prendra bien sûr des formes différentes et qui, à l'œil extérieur, apparaîtra comme des œuvres, ou même seulement des phrases distinctes - signale aussi la forme obsessionnelle que prend la création. La forme obsessionnelle, c'est-à-dire la répétition, ou plus précisément la variation autour d'un même thème. L'œuvre prendrait forme comme une variation obsessionnelle, d'après la tentative de sauver quelque chose du cours du temps, d'arriver à la forme qui résumerait tout, l'obsession de « faire l'image parfaite », en regard de laquelle toute image reste incomplète. Cependant, cette obsession ne se formule-t-elle pas différemment pour un artiste visuel que pour un artiste du langage ?

L'écrivain, sa matière à lui est, elle-même, temporelle. Comme il est difficile d'imaginer une œuvre qui se résumerait à un mot - et là, encore, la linguistique objecterait que l'unité minimale du langage est plutôt le phonème -, le travail par l'écrivain de la matière du langage prend déjà la forme du temps, le déroulement des formes dans le temps, et à plus forte raison le travail du romancier.

C'est là que se scinderait, semble-t-il, le problème entre un Bacon et un Proust, ou encore un Sebald. Or, ce que l'entretien avec Bacon nous permet de comprendre est que l'image est, elle aussi, le choc entre différents moments. Bacon parle de la difficulté, dans la peinture actuelle, d'échapper à l'imposition d'une histoire (*story*) et ce, même à l'intérieur d'un seul tableau. Dès qu'il y a plus qu'une « figure » dans le tableau, dit-il, l'histoire commence à être élaborée, et cette histoire se met à éclipser la peinture elle-même, c'est-à-dire : les possibilités de la peinture. Le danger du récit, pour Bacon, consiste à annuler les possibilités de ce qui peut être fait avec la peinture prise comme telle (« begins to cancel out the possibilities of what can be done with the paint on its own. »). Cette méfiance du récit s'accorde d'ailleurs avec le rapport ambigu qu'entretient Bacon avec la question de la figuration, ou ce qu'il appelle « illustration ».

What has never yet been analyzed is why this particular way of painting is more poignant than illustration. I suppose because it has a life completely of its own. It lives on its own, like the images one's trying to trap; it lives on its own, therefore transfers the essence of the image more poignantly. So that the artist may be able to open up or rather, should I say, unlock the valves of feeling and therefore return the onlooker to life more violently³⁰⁰.

Le récit brimerait cette vie autonome de l'image de l'art, qui correspond à la vie séparée des vérités confuses que l'artiste tente d'approcher de lui (et auxquelles Proust donnait une forme musicale). S'opposent ainsi, pour Bacon, comme pour beaucoup de ses contemporains, la figuration et une certaine capacité de l'image à « retourner » celui qui la regarde à la vie de façon plus violente. C'est dans cette optique qu'il argumentera que la série des papes n'a rien à voir avec la religion, mais qu'elle vient plutôt d'une obsession pour le portrait par Vélasquez du Pape Innocent X, dont il raconte qu'il le « hante », et qu'il ouvre en lui de nouveaux espaces de sensations, tout en attribuant exclusivement cette hantise à la

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 17

couleur du tableau, « the magnificent colour of it³⁰¹ ». La figuration, prêtant le flanc de l'image à une interprétation narrative, immobilise et fige, pour Bacon, le jeu des possibilités qui anime la peinture, lesquelles possibilités restent liées à cette « vie » de l'image de l'art, cette vie insaisissable - hors du temps - à laquelle l'œuvre fait signe. À ce sujet, la peinture et la poésie modernes ont cela en commun (et peut-être l'art visuel et la poésie en général) qu'elles travaillent à laisser ouvert ce jeu des possibilités de la matière, visuelle ou langagière. Abolir, même dans la figuration, le pouvoir narratif des figures, pour en faire émerger le jeu incessant des formes, couleurs, matières, de sorte à redonner l'art à une certaine temporalité de l'*accident*, élément central dans la manière dont Bacon se représente son propre processus créateur. Or, c'est bien à partir de la figuration, d'une certaine vision de la réalité, que s'opère ce travail chez Bacon, et non sur le terrain de la pure abstraction ; l'image qui prend forme correspond, pour lui, à « une marche sur la corde raide entre ce qu'on appelle la peinture figurative et l'abstraction³⁰² » : « It's an attempt to bring the figurative thing up onto the nervous system more violently and more poignantly³⁰³ ». L'artiste contemporain tend, pour Bacon, vers une « précision ambiguë » (*ambiguous precision*). Or cette corde tendue entre les régions de la précision et de la confusion, l'artiste qui y marche péniblement la fait lui-même vaciller, ses pas incertains font vibrer la corde sur laquelle il s'aventure, troublant à la fois son propre équilibre, et la vision, en arrière-plan, du monde au-dessous devenu pour lui un abîme.

Lorsqu'il parle de sa façon de peindre, de la façon dont les œuvres prennent forme, Bacon raconte comment l'image préexistant à sa mise en œuvre (*I foresee it in my mind*) se transforme par la peinture, le travail des pincesaux, le geste de l'artiste. Se met en marche une

³⁰¹ *Ibid.*, p. 25

³⁰² *Ibid.*, p. 12

³⁰³ *Ibid.*, p. 12

lutte dans laquelle l'artiste doit garder un fragile équilibre entre l'accident et la continuité de l'image première (préexistante). Lorsque l'équilibre se rompt, l'accident emporte l'image et celle-ci se perd, sans retour possible : « one tone, one piece of paint, that moves one thing into another completely changes the implications of the image. » Bacon rapporte qu'avec le temps, sa peinture devient de plus en plus accidentelle, ce pourquoi il lui est désormais complètement impossible de retrouver une image perdue : « how can I recreate an accident³⁰⁴ ? » À ce moment, le peintre détruit la toile et commence une nouvelle pièce,

[b]ecause sometimes it disappears completely and the canvas becomes completely clogged, and there's too much paint on it - just a technical thing, too much paint, and one just can't go on. [...] I work between thick and thin paint. Parts of it are very thin and parts of it are very thick. And it just becomes clogged, and then you start to put on illustrationnal paint. [...] It's a very, very close and difficult thing to know why some paint comes across directly onto the nervous system and other paint tells you the story in a long diatribe through the brain³⁰⁵.

Toutes les peintures ne sont pas détruites. Ou le peintre arrive à voir l'image préexistante d'une autre façon, inattendue, que les accidents lui auront révélée, et le tableau sera conservé, ou, en poussant trop loin la continuité avec l'image première, l'accident du geste l'aura complètement détruite, c'est-à-dire aura figé, annulé, la vie des possibilités dans une image simplement illustrative. Ce processus que décrit Bacon, est en fait une histoire de l'œuvre, un récit (*narrative*) des métamorphoses que traverse l'image, la vie matérielle de l'image première, inaccessible, qui hante son regard, et qui doit être menée à travers le temps, et surtout à la rencontre des différents accidents qui peuvent survenir, dévier sa trajectoire. Un tableau survivra si la trajectoire accidentelle de l'image dans le monde renvoie l'observateur à la violence de ses impressions, si, pour le dire dans un vocabulaire proustien, elle arrive à briser la glace de l'habitude recouvrant la réalité. Si les métamorphoses que l'accident - et plus généralement le

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 18

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 18

hasard - a fait traverser à l'image première (l'image parfaite) dans sa traversée du temps peuvent faire éprouver, à l'observateur, une forme du temps autre que la direction unique du temps de l'action (et donc : du récit). Or, pour rendre compte de ce processus, c'est précisément un récit qu'emploie Bacon. Et comment pourrait-il faire autrement, puisqu'une fois que l'image entrevue, l'image parfaite qui le hante, prend forme dans le monde, elle est elle-même soumise au passage du temps, à son déroulement qui la mènera soit vers l'œuvre qui conservera quelques déchirures, quelques brèches ouvertes sur un autre temps - les possibles de ce que peut faire l'œuvre - ou soit vers la mort de l'œuvre, qui est pour le peintre le moment où l'œuvre se réduit à une chose technique. En effet, c'est aussi de cette façon qu'on peut entendre l'affirmation de Bacon « it disappears completely, there's too much paint on it - just a technical thing » : dans le sens « c'est une affaire de technique », ou encore : il y a trop de peinture, cela devient seulement une « chose technique ». La mort de l'œuvre, non pas l'échec auquel, en regard de l'œuvre parfaite, toute œuvre doit se résoudre, mais au contraire, la mort dans sa réussite, alors que l'image est bouchée (*clogged*) par sa propre matière, sa propre mise en œuvre, et que le geste du peintre se réduit à « ajouter de la peinture illustrative » (and then you start to put on illustrational paint), c'est-à-dire à la tentative de faire l'image ressembler à quelque chose, à cette image entrevue dans son esprit, cette image qui lui demandait de naître et qui, entre temps, s'est repliée dans le domaine de ses possibilités. Plutôt que d'être lui-même instrument de l'image, voilà que le peintre se retrouve à prendre la peinture comme l'instrument de son obsession, qu'il se sert de sa technique pour retrouver la ressemblance avec l'image qui le poursuit, et c'est ainsi qu'il fait de l'œuvre quelque chose entièrement de ce monde, une chose technique, l'avortement de l'art. Trop de peinture, et on ne peut plus continuer. Le récit de l'œuvre s'interrompt, toute prise qu'elle est dans le sens commun du

temps humain. L'image première dont la vie incompréhensible, à part de cette vie-ci, empêchait au peintre de la saisir, de la distinguer complètement (de la reconnaître), voilà qu'elle s'est figée dans une figure complètement reconnaissable, assimilable à l'œil humain.

Néanmoins, même lorsqu'elle survit, l'œuvre ne se tient pas nécessairement seule. Dans les fameuses séries baconiennes, une pièce « suggère l'autre³⁰⁶ », mais plus encore, chaque image est elle-même, en un sens, une séquence : « I see every image all the time in a shifting way and almost in shifting sequences³⁰⁷. » Ce glissement d'une image à l'autre se trouve donc déjà, d'une certaine manière, à l'intérieur d'une seule image, de l'image intérieure qui apparaît « in a shifting way ». Voilà, donc, le cœur du problème de nature temporelle qui se pose dans l'art de Bacon : toute image est la tentative à la fois espérante et désespérée d'abolir le temps dans une seule image complète qui les contiendrait toutes, mais cette obsession a justement pour origine un mouvement de l'image (*a shift*), où elle est déjà elle-même transformation, métamorphose d'elle-même. L'image parfaite qui, résumant tout l'œuvre de l'artiste, abolirait par le fait même le passage du temps, le fait que l'œuvre se fait dans une série de gestes artistiques, cette image se manifeste à Bacon dans la « séquence » de sa transformation, comme une série de clichés (*they fall like slides*) qui la déroule déjà dans le temps³⁰⁸. Toutefois, cette séquence n'est pas réductible à une succession linéaire des métamorphoses qu'elle met déjà en jeu, mais consiste en une décomposition de la forme dans l'infinité encore ouverte des

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 21

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 21

³⁰⁸ Il n'est pas étonnant que Bacon ait été obsédé par les séries photographiques de Muybridge, lui qui se disait hanté (*haunted*) par les images photographiques, qui renvoient selon lui l'observateur à la réalité d'autant plus violemment qu'il l'en extrait dans un premier, défaisant entre temps la perception qu'il se faisait de cette réalité. « Through the photographic image I find myself beginning to wander into the image and unlock what I think of as its reality more than I can by looking at it. » (*Ibid.*, p. 30) Autrement dit, l'image photographique procède, pour Bacon, à ce que devait provoquer l'écriture pour Proust : dissoudre l'« agrégat de raisonnements » de ce qu'on appelle la perception.

formes possibles, ce que l'œuvre doit absolument, pour Bacon, garder vivant. L'esprit de l'artiste est, en effet, comme un kaléidoscope, où ce qu'il a vu du monde fait retour, décomposé, puis recomposé dans une image qui se met à le hanter, qui lui demande de revenir au monde sous sa forme encore incompréhensible et imprévisible. Les images du monde s'accouplent, produisent d'autres images dans leur démontage et appellent la réactualisation constante du visible. La mise en œuvre de l'image dans le temps, les différentes étapes par lesquelles elle doit passer dans sa mise en forme, doit arriver à conserver cette vie kaléidoscopique, la mise en jeu des possibles, où l'image peut encore se faire toute autre, mais aussi peut-être se replier dans l'espace indifférencié de sa propre possibilité. L'image de l'art renverrait donc à une métamorphose, une altération, qui ne se réduirait pas à la forme linéaire du temps. Une *plasticité de l'accident*.

Autrement dit, si l'image de l'art tire son origine d'une prophétie d'image (*I foresee*), l'artiste se faisant l'oracle de sa propre œuvre et du monde à recréer par l'art (pensons à Elstir et à sa contre-genèse), elle est à la fois prophétie de l'œuvre qui ne peut s'accomplir, mais aussi, dès qu'elle se manifeste à l'artiste, souvenir de l'œuvre à créer. Toute l'énergie de l'artiste sera dès lors consacrée à donner une forme, une continuité, à ce souvenir de ce qu'il n'a jamais véritablement vu, mais qui hante son regard. L'image première est donc à la fois prophétie de ce qui ne pourra avoir d'actualité, et souvenir de ce qui n'a pas été, croisement de deux temps improbables. Elle *est* le choc de ces deux temps impossibles.

Il n'y a donc pas que le geste de Bacon qui soit inéluctablement pris dans un temps linéaire, mais bien l'image de l'art elle-même. Mais ce qui empêche la pétrification de cette image, ainsi que du geste créateur, dans le temps unidirectionnel de l'histoire (*story*) - le temps de l'événement -, est peut-être le rythme de ce geste : l'obsession. Créer, pour l'artiste, aurait

quelque chose d'une pulsion, mais aussi d'une pulsation, qui semble obéir à des lois inconnues de ce monde, l'obstination que décrit Proust dont l'athéisme de l'artiste soulève le véritable mystère : « il se croit obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers. »

II. *Unbildung*. Écriture de la déformation chez W. G. Sebald

Va-t-il me falloir courir le risque d'être broyée par le hasard ?

Clarice Lispector, *La Passion selon G.H.*

Die Endzeit ist schon so oft angesagt worden. Das, was eintritt, ist immer das Unerwartete.

W. G. Sebald, *Anatomie der Schwermut (Gespräch mit Sven Siedenberg (1996))*

Introduction

Les œuvres littéraires ne font pas que traverser le temps et vieillir comme le font les monuments, du côté de la durée, de l'action érosive du passage du temps qui ne fait que mieux « révéler » leur forme première. On retrouvait cette plasticité temporelle comme durée chez Proust au seuil de l'église de Combray, où le temps, dans sa sculpture des choses, non seulement maintient la forme, mais la révèle. Mais - comme le montrait mon analyse de ce passage qui doit beaucoup aux théories de Catherine Malabou sur la plasticité et le temps de l'accident - cet axe de la reconnaissance, qui déplace les choses le long de la ligne d'un devenir soi-même de la forme, est traversé d'une autre plasticité du temps qui, elle, défait la forme, dévie ou brouille son tracé. Les figures du langage (comparaison, métaphore, etc.) ne prennent plus appui sur un sens premier (propre), mais emportent la chose dans leur métamorphose, révoquent son origine avec laquelle ils n'ont plus rien à voir. La pierre des tombes de Combray déformée par le temps n'est plus simplement mise en relation avec une forme liquide, elle s'est elle-même liquéfiée, « hors des limites de sa propre équarrissage », c'est-à-dire de la forme que lui a donnée l'humain. Cette métamorphose montre à l'homme la blessure de son œuvre qui lui renvoie la défiguration de sa propre forme humaine. Ce qu'on croyait pouvoir préserver de

la corruption organique - les traces de la culture -, l'art en montre la décomposition. Ce retour de l'informe n'est toutefois pas un retour « en arrière », mais l'irruption d'une existence brute qui s'agite sous les formes de la vie humaine.

Ce mouvement de déformation s'effectue, chez Proust, à même la jubilation du « je la revois ! », dans le désir de faire revivre le temps perdu de l'enfance. En lisant la *Recherche* trop directement, « de face », on tombe nécessairement sous le charme du trompe-l'œil rédempteur peint pour nous. Ce n'est parfois qu'en lisant « de travers » (*reading awry*) qu'on peut commencer à être sensible, chez Proust, aux mouvements d'un autre rapport au temps de l'antériorité, qui affecte jusqu'à la structure des formes de la vérité. Et comme chez Proust, la vue d'une chose est souvent celle d'autre chose, cette lecture de biais a consisté, ici, à relire Proust dans les textes de W. G. Sebald, pour aller au plus près, par détours et détournements, du noyau de ma réflexion.

Ma lecture de Sebald ne relève pas d'une approche intertextuelle qui tenterait de reconnaître des parentés de forme entre les œuvres de ce dernier et l'œuvre proustienne, mais consiste plutôt en une reconnaissance des déformations de l'œuvre. Lecture qui appelle une autre écoute des œuvres que, comme disait Proust, on ne sait plus lire, une écoute de ce qui se perd dans les lectures trop ancrées dans leur époque, dans les besoins de celle-ci et ses illusions particulières. Il s'agit de retracer un mouvement subtil de l'œuvre, à rebours de sa propre formation, c'est-à-dire à contre-courant d'une temporalité de l'œuvre comme révélation des vérités de sa forme. Si ma thèse dessine une filiation entre Proust et Sebald, elle ne peut se comprendre dans le sens strictement chronologique d'une histoire littéraire, mais évoque plutôt une temporalité des œuvres où certaines lectures sauraient s'extraire suffisamment de leur époque pour entendre, dans les textes du passé, ce que taisait leur propre temps. Ainsi, entre

les écrivains d'une telle tradition se crée une communauté des exilés de l'histoire, qui savent entendre et se laisser à leur tour hanter par ce temps particulier qui s'agite précisément dans les ruptures du temps humain : Proust sait lire chez Flaubert les blancs, les ruptures de la mesure humaine que les lectures de son temps, incapables de les admettre, ont gommées, laissant à son tour son œuvre prendre le risque de ces ruptures, des déchirures de son propre temps ; Sebald, qui lut Proust dans sa vingtaine puis y revint alors qu'il écrivait sa dernière œuvre, *Austerlitz*, est peut-être à son tour appelé par ce qui est en train de disparaître dans la lecture contemporaine « triomphaliste » de la *Recherche*, une lecture qui gomme, à son tour, les blancs du rythme de l'œuvre dans la synthèse finale du *Temps retrouvé*, et que la temporalité linéaire du récit aura rendue sourde à ce qui, dans le retour du passé, échappe au temps de l'événement. Proust n'a certes pas besoin d'une *défense* de son style par Sebald. Mais peut-être ce dernier peut-il nous faire entendre, dans l'écriture proustienne, une anticipation dysphorique, sous l'éclat jubilatoire que continue à célébrer l'histoire littéraire, de ses propres déformations. Une telle conception donne à lire le revers de la tradition littéraire en tant qu'inscription de l'esprit dans l'éternité, plutôt comme l'absorption organique des corps dans le corps de ce qu'on appelle « littérature », un corps lui aussi appelé à se déformer - défiguré par ce qu'on ne sait plus lire - et à se décomposer dans l'illisibilité. Dans cet exercice de lecture déformatrice, c'est-à-dire une lecture à l'écoute des mouvements textuels contraires à l'accomplissement du livre, mais aussi d'une désarticulation de mon propre « savoir lire », les textes du passé et ceux du présent se rencontrent dans une étrange temporalité : je devais passer par Proust pour pouvoir lire Sebald, mais, en retour, Proust ne pourrait faire sens, dans ce travail, sans ce que Sebald a mis pour moi en mouvement.

2.1. La langue et le péril de la déformation

2.1.1 La Nuit gorgonéenne

Une image préexiste au texte. Du moins, c'est ce que prétendait Sebald lors d'un entretien donné à New York, en compagnie de Susan Sontag, quelques jours après le 11 septembre 2001, et quelques mois avant sa mort accidentelle. L'image précéderait l'écriture et, dans une certaine mesure, le langage : « They often do precede the writing. I have randomly collected scraps of paper and old photographs for many years before I started writing. So, clearly, they have precedence somehow³⁰⁹. » Cette préséance n'est toutefois peut-être pas à comprendre dans le sens d'une forme qui préexisterait, intacte et latente, à son développement dans la linéarité du langage. Son immobilité serait seulement apparente, recouverte d'une *menteuse permanence*. À propos de l'image photographique, Sebald écrit : « The figures in photographs have been muted and they stare out at you as if they are asking for a chance to say something³¹⁰ ». Pour entendre quelques bribes de ce monde où habitent les disparus, il faudra mettre l'image en mouvement, l'écrire. *Phraser* la voix muette de l'image. Si l'on donne foi au discours de Sebald - et on le fera au même titre que pour l'un de ses narrateurs, non pas comme porteur d'une vérité de l'œuvre, mais partageant avec elle certaines de ses illusions - l'image préside donc à l'écriture, elle est son point de départ. On pourrait ainsi interpréter l'image photographique chez Sebald comme une version de l'image première proustienne, c'est-à-dire : l'image qu'il appartient au langage de *développer*. Et c'est en effet à l'écriture qu'il incombe de préparer l'apparition de l'image, mais aussi de lui donner pour interlocutrices d'autres images, de la replacer dans une suite d'apparitions où est mise de l'avant leur nature

³⁰⁹ *TE*, p. 390

³¹⁰ *TE*, p. 390

déjà temporelle, leur altération inhérente. L'écriture doit développer le mouvement qui travaille déjà à l'intérieur de l'instant, ce en quoi l'image ne coïncide pas complètement avec elle-même. S'il y a un texte, c'est que l'image photographique n'a pas tout dit, ne *peut* pas tout dire.

Or si les images figées du passé appellent chez Sebald le développement, par l'écriture, du mystère qu'elles recèlent, comme chez Proust l'écriture doit « traduire » les hiéroglyphes des traces laissées dans la mémoire sensible, ce travail de langage ne correspond pas pour autant à un processus de précision ou de révélation d'une forme contenue, latente, dans les traces du passé. Le texte des *Émigrants*, par exemple, qui s'apparente à une sorte de grand album des disparus plus ou moins familiers, se termine dans la confusion grandissante d'une suite d'hallucinations où les fondus fantomatiques d'images et de sons du passé de la ville de Manchester conduisent à l'image finale sur laquelle le texte s'interrompt brusquement.

Au sein des silences qui entrecoupent la rumeur du présent, reviennent d'abord des musiques du passé, et *sur* la perspective irréaliste d'un chanteur « assis dans une sorte de cage de verre au-dessus de l'abîme » et dont la voix lointaine parvient au narrateur, traversant les coulisses d'« une scène se prolongeant à l'infini », « apparaissent l'une après l'autre les vues d'une exposition », visitées par le narrateur l'année précédente à Francfort, de photographies prises dans le ghetto de Litzmannstadt, surnommé le « Manchester polonais » (*polski Manczester*), et réapparues en 1987 chez un antiquaire viennois. La dernière image n'est pas montrée, mais écrite :

Hinter einem lotrechten Webrahmen sitzen drei jugen, vielleicht zwanzigjährige Frauen. Der Teppich, an dem sie knüpfen, hat ein unregelmässig geometrisches Muster, das mich auch in seinen Farben erinnert an das Muster unseres Wohnzimmersofas zu Hause. Wer die jungen Frauen sind, das weiß ich nicht. Wegen des Gegenlichts, das einfällt durch das Fenster im Hintergrund, kann ich ihre Augen nicht erkennen, aber ich spüre, daß sie alle drei herschauen zu mir, denn ich stehe ja an der Stelle, an der Genewein, der

Rechnungsführer, mit seinem Fotoapparat gestanden hat. Die mittlere der drei jungen Frauen hat hellblondes Haar und gleicht irgendwie einer Braut. Die Weberin zu ihrer Linken hält den Kopf ein wenig seitwärts geneigt, während die auf der rechten Seite so unverwandt und unerbittlich mich ansieht, daß ich es nicht lange auszuhalten vermag. Ich überlege, wie die drei wohl geheißen haben - Roza, Lusja und Lea oder Nona, Decuma und Morta, die Töchter der Nacht, mit Spindel und Faden und Schere³¹¹.

Plutôt qu'à une empreinte ou une inscription, la trace est ici liée à la sensation, ou plus précisément au sentiment (*aber ich spüre*) - dont l'allemand *spüren* (sentir) a comme noyau la trace (*spur*) - de ce qui n'a pas pu s'inscrire. La lumière du contre-jour « tombe de la fenêtre » dans l'étrange actualité où sont plongées ces toutes dernières pages du texte qui, après un tiret soulignant la rupture avec le passé simple de la narration, passe brusquement au présent, créant l'effet de restitution d'une *trace vivante*. Et n'est-ce pas ce en quoi consiste le « développement » proustien des images aveugles de la sensibilité ? Or dans cette superposition - ou *surimpression*, suivant le terme qu'emploie Sebald dans un autre passage des *Émigrants* -, sur le présent de Manchester, de ce *souvenir involontaire* des images de Litzmannstadt, le développement de l'écriture est empêché dans son travail de révélation des formes disparues, tuées par l'histoire. Plus encore, écrire consiste, en ce point ultime du texte, dans cet empêchement même.

Le contre-jour qui empêche le narrateur de distinguer/reconnaître (*erkennen*) le regard des couturières est-il la lumière du présent qui, trop directe, empêche dans la contemplation

³¹¹ *An*, p. 349-350 « Derrière un cadre de métier à tisser vertical sont assises trois jeunes femmes de peut-être vingt ans. Le tapis qu'elles nouent a un motif géométrique irrégulier qui jusque dans ses couleurs me rappelle celui de notre canapé à la maison. Qui sont ces jeunes femmes ? Je ne sais. À cause du contre-jour qui tombe de la fenêtre à l'arrière-plan je ne peux voir exactement leurs yeux, mais je sens qu'elles regardent toutes dans ma direction, car je suis à l'endroit où se tenait Genewein le comptable avec son appareil photo. La jeune femme du milieu a des cheveux blond clair et un faux air de jeune mariée. La filandière à sa gauche tient sa tête légèrement penchée sur le côté tandis que celle de droite fixe sur moi un regard si impitoyable que je ne saurais le soutenir longtemps. Je me demande quels pouvaient bien être leurs noms - Roza, Lusja et Lea, à moins que ce ne soit Nona, Decuma et Morta, les filles de la Nuit et leurs attributs, le fuseau le fil et les ciseaux ? » *E*, p. 278

du passé de voir et surtout de *reconnaître* la douleur qui veut se faire entendre derrière les formes figées par l'histoire ? Reconnaître, mais aussi se laisser reconnaître par ce regard du passé, implique toutefois un éblouissement encore plus grand, plus impitoyable, que celui du contre-jour. C'est par l'insoutenable de leur regard sur le narrateur que les filandières se confondent avec les trois filles de la Nuit, mais c'est aussi dans la volonté de nommer que le texte finit brusquement par se taire. Quelque chose n'arrive pas, dans le regard, à être symbolisé, et coupera pour finir le fil du langage. Au terme de ce livre dans lequel se fait clairement ressentir le devoir de mémoire, auquel répond Sebald, d'inscription de la souffrance du monde dans l'ordre symbolique, l'écrivain arrive à quelque chose qu'il ne pourra, pour finir, nommer.

Quelques passages font foi, dans les textes de Sebald, de cette confrontation pétrifiante avec le radicalement inassimilable, créant une ponctuation dans les pérégrinations du narrateur sebaldien, arrêtant soudainement en lui toute pensée, et avec elle son mouvement d'assimilation. Le narrateur de *Ringe des Saturn* résume ces deux expériences comme l'antithèse entre « une belle liberté de mouvement » et « l'horreur paralysante » (*die schöne Freizügigkeit als auch die an das lähmende Grauen*³¹²). L'horreur empêche le mouvement proprement humain, la pensée en marche, et le confronte à une altérité irréductible qui, pourtant, le concerne intimement. Le narrateur de *Die Ausgewanderten* ne se dit-il pas « traversé », devant les tombes du cimetière juif de Kissingen, de ce qu'on peut traduire par un « effroi de reconnaissance » (*Eine Art Erkennungschreck durchfuhr mich*³¹³) ? Ce « trouble » dont le narrateur avoue qu'il ne parviendra jamais à élucider les raisons, répond à la scène finale du texte, dans laquelle la pierre tombale est remplacée par l'image photographique. Dans les deux cas, il y a quelque chose, dans l'évidence de la forme et du corps, qui ne peut être saisi par la raison, mais qui

³¹² *RS*, p. 11

³¹³ *An*, p. 331

pourtant « me regarde ». Georges Didi-Huberman parle de cette expérience comme d'un « évidement », là où la réalité de la matière est creusée par la « perte à l'œuvre » :

D'un côté, il y a ce que je vois du tombeau, c'est-à-dire *l'évidence d'un volume*, en général d'une masse de pierre, plus ou moins géométrique, plus ou moins figurative, plus ou moins couverte d'inscriptions : une masse de pierre *œuvrée* en tout état de cause, tirant de son côté le monde des objets taillés ou façonnés, le monde de l'art et de l'artefact en général. D'un autre côté, il y a, dirai-je à nouveau, ce qui me regarde : et ce qui me regarde dans une telle situation n'a plus rien d'évident, puisqu'il s'agit au contraire d'une *espèce d'évidement*. Un évidement qui ne concerne plus du tout le monde de l'artefact ou du simulacre, un évidement qui touche là, devant moi, l'inévitable par excellence : à savoir le destin du corps semblable au mien, vidé de sa vie, de sa parole, de ses mouvements, vidé de son pouvoir de lever sur moi les yeux. Et qui pourtant me regarde en un sens - le sens inéluctable de la perte ici à l'œuvre³¹⁴.

Si la « scission du voir » dont veut parler Didi-Huberman, qui « ouvre en deux » l'expérience du regard telle que définie dans les termes d'une raison cartésienne objectivante, et qui fait du sujet regardant un sujet aussi - et peut-être d'abord - « regardé », c'est-à-dire *concerné* intimement par une réalité qu'il ne peut pas réduire ou même saisir, si cette scission s'ouvre sur le mouvement de la « perte à l'œuvre », sur l'évidement au sein des formes dans lesquelles se reconnaît l'humain, je m'intéresse pour ma part moins à cette déchirure de la forme comme un évidement qui la troue, l'absence et l'interruption de forme ou, pour le dire un peu trop simplement « l'Autre » de la forme, que comme une autre expérience possible de la forme : la déformation à l'œuvre. Les travaux de Didi-Huberman me permettent certes de penser cette scission, dans le visible, que le sujet éprouve comme « l'ouverture qu'il porte *au-dedans* de lui³¹⁵ », une scission dans l'expérience du vivant qui trouve une grande puissance évocatrice chez Sebald. Or c'est justement parce que Sebald, dont la pensée est tout aussi marquée par Walter Benjamin que celle de Didi-Huberman, s'envisage dans une trop grande parenté avec la réflexion de ce dernier, qu'il me faut porter attention à un autre mouvement de l'œuvre,

³¹⁴ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 17

³¹⁵ *Ibid.*, p. 184

« sous » la pensée intelligente de son auteur, et sous les pistes d'interprétation que l'architecture des textes propose. Chez Sebald, la forme et sa limite sont envisagées dans un rapport structuré autour d'un seuil qui a comme fonction essentielle de suspendre, de créer un écart, « la distance d'un contact suspendu, d'un impossible rapport de chair à chair³¹⁶ ».

Une brèche dans un mur, ou une déchirure, mais œuvrée, construite, comme s'il fallait un architecte ou un sculpteur pour donner forme à nos blessures les plus intimes. Pour donner, à la scission de ce qui nous regarde dans ce que nous voyons, une espèce de *géométrie fondamentale*³¹⁷.

L'écriture est conçue comme une crypte qui s'entrouvre sur l'impénétrable vide, qui suspend l'être au seuil de sa propre fin. Le texte des *Émigrants* semble en effet s'ouvrir, voire se déchirer sur sa fin comme sur la fin de la vie, la révélation de la mort dans le regard gorgonéen des filandières disparues. Sebald ne comprenait-il pas les objets visuels de ses textes comme des « barrages » retardant momentanément l'inévitable apocalypse du livre ?

They hold up the flow of the discourse. And, er, as one knows as a reader, one ... one tends to go down this, er, negative gradient with the book that one reads towards the end. So books have almost by definition an apocalyptic structure. And, er... it is as well, therefore, to put weirs in here and there who hold up, you know, the inevitable calamity³¹⁸.

Le ton ironique de Sebald n'arrive pas à éclipser la gravité de son propos : l'image retarde la marche de la parole qui va vers l'inévitable fin du livre, mais aussi, comme l'explicite la rencontre avec les filles de la Nuit, la fin de la vie. Les images nient, dans leur époque, la fuite du temps que la parole libère, et maintiennent un écart avec l'*au-delà* du seuil. Et, comme l'a compris Didi-Huberman à propos de Kafka, les images renvoient aussi bien sûr aux images textuelles qui, je le crois, remplissent un rôle similaire dans l'écriture de Sebald. Pensons à

³¹⁶ *Ibid.*, p. 192

³¹⁷ *Ibid.*, p. 192-193

³¹⁸ Les éditeurs de cet entretien avec Sebald ont voulu conserver la marque écrite des hésitations verbales. Comme il est question de retardement du flot de parole, j'ai cru pertinent de laisser la citation telle quelle. *TE*, p. 396-397

l'image récurrente des mites (*Austerlitz*), papillons (*Les Émigrants*), guêpes (*Vertiges*), petits êtres ailés qui ouvrent dans le récit la perspective d'une certaine transcendance de notre sens borné du temps, moins d'ailleurs par leur capacité de métamorphose que, comme la mite, la capacité de maintenir une présence infime dans une disparition asymptotique, dont l'extrême fragilité lui donne, dans le branle affairé du monde, un étrange effet d'éternité. Sebald, qui travaillait ses phrases à partir d'une structure simple et courte se complexifiant au fur et à mesure qu'il rajoutait les éléments n'entrant pas dans la phrase suivante et ce, jusqu'à ce que la phrase initiale soit devenue un labyrinthe syntaxique³¹⁹, voyait d'ailleurs dans le nid de la guêpe une sorte de *vision idéale* : « [...] a kind of ideal vision: an object that is extremely complicated and intricate, made out of something that hardly exists³²⁰ ».

Ainsi, si l'image retarde le déroulement linéaire du langage, on peut concevoir, à l'inverse, l'élaboration du langage comme une décomposition de l'image. Le langage fait chatoyer les images, en fait luire une facette par le rappel d'une autre image apparue plus tôt, déjà oubliée par le lecteur qui, ne sachant peut-être pas qu'il en contenait le souvenir, la redécouvre pour la première fois sous un autre visage. Le langage décompose et recompose les images (ou, pour le dire dans un vocabulaire dialectique benjaminien : démonte et remonte), il y introduit la variation, c'est-à-dire la musicalité. Toutefois, cette décomposition kaléidoscopique de l'image par le langage ne signifie pas forcément que l'image préexiste au langage en tant que forme première éternelle, « hors du temps », dont la langue serait la vie matérielle, prosaïque. L'image est déjà traversée par le temps, dans l'altération et la

³¹⁹ « I usually start with a fairly short sentence. Then I need to include factual information which doesn't fit into the next sentence, so I have to recast the sentence I've begun. The result is that by the time I've finished with it, my sentence is rather like a labyrinth. I do like some writers who work straightforwardly, main clause after main clause. But I tend to prefer those who engage in a degree of elaboration. », *I*, p. 33

³²⁰ *I*, p. 32

transformation. Il n'y a pas d'image (ni de forme, *Bild*) qui ne soit déjà formation (*Bildung*), mais aussi déformation. Or pour voir ceci, il faut peut-être d'abord revenir à rebours de ce que l'on sait des formes, laisser notre regard informé d'intelligence être lui-même défait par ce temps de la déformation. Pour le dire dans les mots de Proust : laisser notre regard arriver avant que l'intelligence n'ait eu le temps de lui cacher la réalité insupportable, l'altération de toute chose, et de la recouvrir d'une menteuse permanence. Avant que l'habitude ou la tendresse ne nous le cache, toute chose habite déjà le *salon du Temps*.

La *préséance* de l'image peut donc être comprise dans le même sens que nous précède ce qui nous hante. Avant soi ou, comme l'écrit lui-même Sebald : *derrière* soi. Ce qui, dans l'image qui nous est donnée du passé, *nous parle*. Or dans l'image de ce qui a disparu, la voix muette qui demande à parler défait le regard de celui qui l'observe. Ce qui le regarde n'est pas à proprement parler ce qu'il voit, mais quelque chose qui inquiète l'évidence de ce qu'il voit. Quelque chose qui n'a pas été fixé dans la forme visible. C'est ainsi, je crois, qu'il faut comprendre la « préséance » de l'image sur le texte sebaldien : non pas comme une forme préexistante que le texte doit soumettre au phrasé de l'écrivain, mais plutôt comme la hantise de quelque chose qui réclame d'être parlé, sans toutefois pouvoir être précisément nommé. Pour approcher de lui cette présence fantomatique, l'écrivain tentera tant bien que mal de la mettre en phrase, en musique : de lui donner un rythme où l'absence et la présence pourraient enfin trouver une alternance, une articulation définie (n'est-ce pas ce que fait le petit-fils de Freud : rythmer, par le langage, les deux temps ou deux « actes » comme dit Freud (*fort-da*) du *disparaître* et du *revenir*³²¹ ?). Mais cette compulsion rythme elle aussi le texte, par le battement d'un désir désespéré d'entendre, enfin. La pulsation, dans la progression linéaire du texte - la

³²¹ S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010, p. 13

linéarité de la voix qui avance dans son récit - de quelque chose qui fait retour dans la mémoire sans pour autant avoir été vécu ou actuel. La pulsation, au sein même de la forme, de ce pour quoi il n'y a aucune géométrie. L'écriture cherche à rythmer, c'est-à-dire à définir le seuil qui à la fois met en rapport et départage la forme du vide qui la troue, la vie et la mort, mais ce seuil est aussi l'expression d'une distance nécessaire, le rempart non pas cette fois contre l'altérité de la forme, mais contre la déformation à l'œuvre dans la formation. L'écriture de Sebald s'élabore dans une mise à distance de ce que le langage ne pourra pas nommer, et qui pourtant agit dans le geste même de l'élaboration formelle comme pulsion de forme. Si le travail de Didi-Huberman consiste à porter attention à ce qui nous regarde dans ce que nous voyons, il faudrait ici se mettre à l'écoute de ce qui, dans le geste de formation de l'écriture, *parle* l'écrivain, ce qui le met en mouvement dans la langue, et qui *lui parle* de ce qu'il ne peut ni connaître ni mettre en discours.

Le passage des filles de la Nuit parle du passé qui revient, chez Sebald, dans ce qui ne s'est pas inscrit dans le temps, dans ce que la fixation de l'image a tu, et qui demande encore à parler, à être entendu. Une expérience du temps qui est en résonance avec celle qu'essaie de formuler Didi-Huberman, et qui s'appuie sur une vision benjaminienne de l'histoire, mais aussi sur l'architecture freudienne d'une empreinte originelle (ou *trace mnésique*) qui, ne s'étant pas inscrite dans le conscient ###(APP), conserve sa force d'actualité et continue, comme les loups du récit, à nous regarder. L'évidence à l'œuvre au sein des formes humaines, dont parle Didi-Huberman, ne nous permet-il pas, en effet, de lire les différentes manifestations, chez Sebald, de cet « évidemment constant du monde », lequel se vide sans cesse de ses récits ? L'écriture de Sebald consisterait, en ces moments, à brouiller la limite de cette *géométrie fondamentale* de la

perte à l'œuvre, qu'il s'agisse des apparitions de *Schwindel. Gefühle.* ou des annihilations lentes et progressives de *Die Ausgewanderten* (des personnages, mais aussi des villes), ou encore de tous ces moments où le narrateur sebaldien est confronté à la révélation insondable d'une image en miroir de la mort. Si les travaux de Didi-Huberman jettent une certaine lumière sur ce motif sebaldien, c'est précisément parce qu'il s'agit là d'un motif lisible. Souvent brouillé, flou, certes, mais néanmoins lisible : l'écrivain donne forme à ces révélations, même s'il prend soin de ne pas en « fermer » complètement la lecture (à ne pas la rendre tout à fait déchiffrable). Cependant, si ces révélations dramatisent la mort selon une géométrie du visible et de l'invisible, il y a une autre façon par laquelle nous parvient le passé : du dessous, à travers les couches du temps. Un passé *remonte*, non par les voies du vide, de l'effacement, mais au contraire, du trop-plein, de la saturation de l'air du présent :

Geradeso wie die Lebendigen ziehen die Toten, wenn es ihnen zu eng wird, nach draußen in eine weniger dicht besiedelte Gegend, wo sie in gehörigem Abstand voneinander ihre Ruhe finden können. Aber es kommen ja immer neuer nach, in unendlicher Folge, zu deren Unterbringen zuletzt, wenn alles belegt ist, Gräber durch Gräber gegraben werden, bis auf dem ganzen Acker die Gebeine kreuz und quer durcheinander liegen. Dort, wo einmal die Bestattungs- und Bleichfelder waren, auf dem Areal der 1865 erbauten Broadstreet Station, kamen 1984 bei den im Zuge der Abbrucharbeiten vorgenommenen Ausgrabungen unter einem Taxistand über vierhundert Skelette zutage³²².

À cet endroit du texte d'*Austerlitz* - qui précède tout juste la révélation, par un souvenir involontaire du protagoniste, de sa « scène originelle » dans la salle d'attente de la gare centrale - une photographie montre les squelettes en partie détruits de quatre corps déterrés d'un sol boueux.

³²² *Az*, p. 192 « Quand ils sont trop à l'étroit, les morts, à l'instar des vivants, s'exilent vers des contrées moins surpeuplées où ils peuvent trouver leur repos à distance raisonnable les uns des autres. Mais il en arrive toujours de nouveaux, en infinis cortèges, et, quand tout est plein, on creuse pour les loger des tombes en travers des tombes, jusqu'à ce que les ossements dans tout le cimetière se croisent et s'entrecroisent. Là où se trouvaient jadis les champs de blanchiment et d'inhumation, sur le terrain de la Broad Street Station construite en 1865, furent mis au jour, en 1984, lorsqu'au moment des travaux de démolition on entreprit des fouilles sur l'emplacement d'une station de taxis, plus de quatre cents squelettes. » *A*, p. 157

Ich ben damals des öfteren dort gewesen, sagte Austerlitz, teilweise wegen meiner baugeschichtlichen Interessen, teilweise wegen auch aus anderen, mir unverständlichen Gründen, und habe photographische Aufnahmen gemacht von den Überresten der Toten, und ich entsinne mich, wie einer der Archäologen, mit dem ich ins Gespräch gekommen bin, mir gesagt hat, daß in jedem Kubikmeter Abraum, den man aus dieser Grube entfernte, die Gerippe von durchschnittlich acht Menschen gefunden worden sind³²³.

Cette phrase fait entendre un rythme fondamental des textes de Sebald : le « teilweise, teilweise » (en partie, en partie), réminiscent du « soit que, soit que » proustien, rythme les deux regards de ce que je conçois comme le visage janussien de l'écriture. Un certain regard est fixé sur la construction, et sur les formes du temps, alors qu'un autre regard est mû par des raisons « autres », « incompréhensibles ». Des raisons (*Gründe*), mais aussi, justement, par ce qui se trouve *sous* la raison, le fonds ou sol (*Grund*), le terreau indifférencié sous la géométrie des formes rationnelles, sous le « schéma humain ». C'est aussi comme cela que reviennent les morts : en remontant les couches du sol pour faire ressurgir le fonds inhumain au sein des fondements humains. Chez Sebald, ce bouleversement du schéma humain n'est pas regardé directement, il ne deviendra pas « objet » de l'écriture. Même si l'on voulait, l'œil humain n'y verrait qu'un « borbier » (*Bald war das Vorfeld von Bishopsgate bloß noch ein einziger graubrauner Morast*).

³²³ *Az*, p. 192 « Je me suis très souvent rendu sur les lieux, en partie poussé par mon intérêt pour l'histoire de l'architecture, en partie pour d'autres raisons que je ne m'explique pas (teilweise wegen meiner baugeschichtlichen Interessen, teilweise wegen auch aus anderen, mir unverständlichen Gründen) ; j'ai pris des clichés des restes mortuaires (habe photographische Aufnahmen gemacht von den Überresten der Toten) et je me souviens qu'un des archéologues avec qui j'ai engagé la conversation m'a dit que dans chaque mètre cube de débris retirés de la fosse on a trouvé en moyenne les ossements de huit individus ». *A*, 157-159

2.1.2. Un informe de la langue

Si, comme j'ai voulu le montrer dans la partie précédente, l'œuvre proustienne se déploie dans une ambiguïté plastique du temps, entre mémoire du récit et contre-mémoire de l'écrivain, c'est aussi qu'elle se fonde sur cette scission de l'acte d'écrire. L'œuvre de la démesure qu'est *À la recherche du temps perdu* reflète, à même l'exercice de sa capacité linguistique, le visage (opposé) de sa faillibilité fondamentale, de ce qui ne peut s'écrire, voire de sa décomposition. La figure de Janus concerne donc à la fois l'œuvre, l'écrivain, et le geste l'écriture ; à la fois *actualité* de l'écriture, qui déroule le langage dans une succession d'actes, de mots, de phrases et qui donne ainsi une forme linéaire à l'œuvre, et temporalité de la *possibilité* d'écrire qui, sans jamais se fixer dans les formes de la langue, affecte pourtant la formation de l'œuvre, croise la temporalité de sa formation linéaire, la dilate, l'interrompt, et la déforme. La réflexion sur l'antériorité chez Proust déplace, au sein même du présent, le vacillement dont le retour du passé fait l'objet. Ce tremblement du présent dans lequel surgissent les images confuses du passé ne témoigne pas simplement du retour du passé comme temps défini dans l'ordre chronologique, d'un passé « historique », mais bien du retour d'un temps qui n'a pas la forme définie du « passé advenu » (soit d'un temps actuel qui serait devenu du passé), et qui a bien plus à voir avec la déformation même du temps, le retour d'un temps qui n'a jamais reçu de forme (pas même celle d'une *trace mnésique*). On renvoie cet informe dans le domaine de l'antériorité parce qu'on n'arrive généralement pas à le concevoir autrement que comme un « avant » de la forme, un stade de *pré-formation* : la possibilité de l'acte qui le précède. Toutefois, en me référant aux travaux de Paolo Virno sur le temps historique, je propose que cette attitude relève de la même méprise de la conscience qu'identifie le philosophe, face à la difficulté de penser la possibilité comme contemporaine de l'acte. Non pas simplement *avant*

l'acte, mais concomitante, sous-jacente à lui. Ce possible appartient à une temporalité qui ne s'est jamais accomplie, et ne s'accomplira jamais dans le temps de l'actualité. Un temps qui serait, par définition, *inactuel*, et que l'on pourrait situer, pour les biens de l'imagination conceptuelle, derrière ou « sous » le temps vécu comme historique. Or si la philosophie entend clarifier cette méprise, c'est sur cette dernière que se fonde la littérature. « L'illusion à détruire est la désillusion », écrit Malabou à propos de Proust. Le texte littéraire se déploie à partir des potentialités de la langue, elle travaille à une formation (*Bildung*) du langage dans ce qui deviendra l'œuvre. Mais ce travail ne fixe pas définitivement les possibilités de la langue dans son actualité. Bien plus encore, l'ouverture de ces possibilités par l'œuvre constitue un véritable péril pour l'écriture qu'elle entraîne, ainsi que pour l'écrivain qu'elle engage.

C'est pourquoi - c'est ce que je souhaite proposer pour l'instant - ce dernier aurait besoin, afin de s'engager pleinement dans ce péril de l'œuvre, de soumettre son écriture à l'impératif antérieur d'une loi, une autorité garante de la forme : le livre à écrire se présente comme la réécriture d'un livre déjà écrit, mais sous une forme illisible, *encore informe*, et que l'écrivain est le seul à pouvoir mettre en forme pour les yeux du monde. Autrement dit, l'écrivain est celui qui amènerait l'œuvre à sa propre forme, qui la révélerait à elle-même et ce, à partir de son illisibilité. Il n'y a qu'« un seul vrai livre », qu'une seule forme possible, à tirer des eaux chaotiques de l'informe. Ce récit fondateur de l'œuvre littéraire, - ce que Dragonetti appelait « le désir du livre authentique » - on le retrouve dans le « livre intérieur des signes inconnus » chez Proust, mais aussi, chez Sebald, dans le récit du monde à sauver de son évidement, dans le gémissement des morts à faire retentir à l'intérieur du présent, ainsi que dans la réécriture « au propre », c'est-à-dire au « pur » (suivant l'expression allemande qu'il emploie, *ins reine zu schreiben*) des notes fragmentaires écrites dans une dégradation du moi,

jusque dans l'expérience d'une métamorphose déshumanisante (pour laquelle Kafka aura fourni à Sebald un vocabulaire). Cependant, ce rejet de la possibilité dans un passé déjà écrit de l'œuvre ne réussit pas toujours à garantir l'infailibilité de la rambarde que l'écrivain dresse entre lui et les forces chaotiques du hasard, et dans l'écriture le rattrape le tourment des formes.

Proust a déjà dérobé l'autorité du livre à un ordre divin ou archétypal en la plaçant à l'intérieur même du corps et de sa mémoire inconsciente. L'autorité de la première impression conserve néanmoins un caractère « surnaturel » ou « supra-humain », et fait encore de l'écriture le travail de révélation d'une première graphie illisible. Autrement dit, le langage doit être mobilisé par l'écrivain afin de restituer sa forme à l'empreinte « surnaturelle et inhumaine », forme en creux du livre *vrai* et *unique*. Cette vie de la langue que réveille l'écrivain résiste néanmoins à l'impérieuse autorité de la réalité perdue qu'elle doit permettre de retrouver. L'écrivain sonde les tréfonds de sa sensibilité intérieure - on se souvient de l'image du plongeur évoquée dans *Le Temps retrouvé* - où se déploient les caractères cryptés de son livre, survole cette graphie sous terrainne que lui seul peut *traduire* et *développer* ; or c'est dans le « milieu » de la langue que se meut le plongeur, et c'est en elle que se ressentent les secousses, les hésitations et la fièvre du chercheur. En chaque phrase, il voudrait avoir scellé le secret de cette graphie intime, mais le rythme de la phrase proustienne est autant l'œuvre de l'écrivain comme lecteur introspectif, que de son propre corps évoluant dans la langue, c'est-à-dire prenant *en elle* conscience de lui-même. Dans le mouvement kaléidoscopique de certaines phrases et de certains passages comme celui des vitraux de l'église de Combray, où, précisément au moment où le texte prétend retrouver une image unifiée du passé (« Que je la revois bien, notre église ! »), la réalité du souvenir se décompose en une multitude fiévreuse de

facettes, reflets et nuances contradictoires, ce mouvement n'est-il pas le mouvement kaléidoscopique du corps écrivant dans lequel s'effondrent les cloisons du temps ? Il « traverse en trotinant les éboulis d'instant comme en rêve » écrit Benjamin. « Qui sait si ce sont ses pensées qui l'ébranlent ou le chemin raboteux ? Son corps est devenu un kaléidoscope qui lui présente à chaque pas des figures changeantes de la vérité³²⁴. » L'écrivain qui traverse dans la langue les cloisons du temps s'expose, en lui-même, à cet effondrement des frontières, mais aussi de la mesure même où, « comme en rêve », non seulement les différents instants, mais aussi les formes du temps se confondent en lui. Le tour du kaléidoscope n'arrive plus à sa complète révolution, et la décomposition des formes déborde la mécanique du démontage. Proust ne fait pas que décomposer la suite des instants pour en refaire le montage dans le « trottoir roulant » de l'écriture. C'est à la structure vertébrale de la phrase que touche l'écriture. La syntaxe proustienne contient quelque chose de plus organique, rendu particulièrement sensible alors qu'une surabondance des formes provoque l'engorgement de la phrase, brouille sa structure fondamentale et menace de la renvoyer à l'informe de l'invertébré.

Le rapport que le texte entretient avec l'informe de la langue, s'il relève d'une primitivité des formes, n'est pas, précisément, chronologique. D'une part, à tout moment, la langue peut se décomposer, se « déformer », c'est-à-dire redevenir illisible. Car le langage mobilise l'écrivain tout autant que l'inverse, et si ce dernier voue une fidélité à l'autorité de la trace première, le langage expose celui qui écrit non seulement à des formes qu'il n'aurait pu encore imaginer, mais aussi au danger de sa propre déformation. Car la langue, une fois qu'elle prend vie, qu'elle se combine, révoque la stabilité de sa situation, s'allie à des langues

³²⁴ W. Benjamin, « Suite d'Ibiza », *Images de pensée*, trad. Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1998, p. 197

étrangères, se joue de ses appartenances, prolifère et se décompose parfois, même en ses unités que l'on prend pour son noyau le plus dur. D'autre part, comme je l'ai mentionné à propos de Proust, cette illisibilité accidentelle menace tout autant l'histoire entendue comme récit que comme legs de la tradition littéraire : *on ne sait plus lire*, écrit-il dans sa défense du style de Flaubert, et Sebald, à sa propre époque, est tout aussi conscient de cette déformation des lecteurs. Dans un texte sur la traduction anglaise des textes de Sebald et les problèmes qui en découlent pour l'interprétation de l'œuvre, Arthur Williams raconte qu'en deux lettres que lui a envoyées l'auteur, ce dernier affirme dans l'une « I write *pour ceux qui savent lire* », en référence à Eugène de Breza chez qui le Marquis de Custine « ne sait écrire que pour ceux qui savent lire », et confie dans l'autre sa préoccupation croissante pour « la présence des morts » (« the "Presence of the Dead"³²⁵ »). Selon Williams, ces deux déclarations lues ensemble suggèrent la nécessité pour Sebald d'une critique de l'emprise de l'historiographie et de ses images préconçues qui ne conservent rien du passé : « Sebald aims at defying the most radical of hegemonic systems : he writes in order to resist the grip of received historiography, he writes for those who know how to read the past³²⁶. » La capacité de *lire le passé* ne correspond pas, chez Sebald, à une simple compétence historique, mais bien à celle, qui se perd aussi, de *voir* (et donc de sentir) le passé qui habite le présent. *Voir* ce qui hante le présent n'est pas tout à fait équivalent, dans ce cas-ci, à ce qu'on entend généralement par un *savoir lire*. Comme le reconnaît Williams, la littérature, chez Sebald, mobilise cette méfiance face à la façon dont on consigne l'histoire dans la capacité du texte littéraire à traverser les frontières inflexibles du discours en faisant signe vers de nouvelles dimensions insaisissables (« language's magical

³²⁵ A. Williams, « W. G. Sebald's Three-letter Word: On the Parallel World of the English Translation », *A Literature of Restitution: Critical Essays on W. G. Sebald*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. 26

³²⁶ *Ibid.*, p. 26

ability to cut through inflexible boundaries [...] to suggest elusive new dimensions³²⁷. »).

Comme le suggère le personnage d'Andre Hilary, le professeur d'histoire du jeune Austerlitz, savoir lire le passé - et savoir écrire pour ceux qui savent - s'oppose justement à « faire de l'histoire », et correspond peut-être à apercevoir, en marge de notre regard que parasitent les images préconçues, les signes d'un passé qui émerge là où personne ne porte le regard. Toutefois, comme l'explicitent les leçons d'histoire d'Hilary, si la parole peut aller contre cette historiographie, c'est en montrant sa propre insuffisance. Les descriptions infiniment détaillées et les interprétations dramatiques des batailles napoléoniennes par le professeur - celle d'Austerlitz étant la plus marquante - signalent, même dans la précision de l'heure exacte, leur défaut constitutif.

Wiederholt hörten wir die Namen Kolowrat und Bagation, Kutusow, Bernardotte, Miloradovich, Soult, Murat, Vandamme und Kellermann, sahen die schwarzen Rauchschwaden über den Geschützen hängen, die Kanonenkugeln hinwegsausen über die Köpfe der Kämpfenden, das Aufblinken der Bajonette, als die ersten Sonnenstrahlen den Nebel durchdrangen; vernahmen wahrhaftig, wie wir glaubten, das Aufeinanderkrachen der schweren Reiterei und spürten als eine Schwäche im eigenen Leib das Insichzusammensinken ganzer Reihen unter den an ihnen auflaufenden Wogen der Gegner. Hilary habe Stunden über den 2. Dezember 1805 reden können, sei aber demungeachtet der Auffassung gewesen, daß er in seinen Darstellungen alles viel zu sehr verkürze, denn sollte man wirklich, so habe er mehrfach gesagt, in irgendeiner gar nicht denkbaren systematischen Form, berichten, was an so einem Tag geschehen war, wer genau wo und wie zugrunde ging oder mit dem Leben davonkam, oder auch nur wie es auf dem Schlachtfeld aussah bei Einbruch der Nacht, wie die Verwundeten und die Sterbenden schrien und stöhnten, **so brauchte es dazu eine endlose Zeit.** [...] Wir alle, auch diejenigen, die meinen, selbst auf das Geringfügigste geachtet zu haben, behelfen uns nur mit Versatzstücken, die von anderen schon oft genug auf der Bühne herumgeschoben worden sind. Wir versuchen, die Wirklichkeit wiederzugeben, aber je angestrenzter wir es versuchen, desto mehr drängt sich uns das auf, was auf em historischen Theater von jeher zu sehen war: der gefallene Trommler, der Infanterist, der gerade einen anderen niedersticht, das brechende Auge eines Pferdes, der unverwundbare Kaiser, umgeben von seinen Generalen, mitten in dem erstarrten Kampfgewühl. Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, so habe Hilarys These gelautet, sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die

³²⁷ *Ibid.*, p. 27 Une croyance dans la capacité de la langue qui reste, chez Sebald, inquiétée par le scepticisme du langage (*Sprachskepsis*) tel qu'il a été articulé dans une tradition germaniste qui a, bien sûr, fortement influencé son imaginaire littéraire.

wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt³²⁸.

On pourrait même croire que c'est dans la profusion même du détail que l'on ressent l'essoufflement, l'épuisement du conteur devant la tâche infinie (*endlose*). Le langage montre sa propre insuffisance, mais aussi une fatigue du corps. Hilary ne donne-t-il pas ses cours couché, le dos rompu, « wahrscheinlich wegen eines Bandscheibenleidens, an dem er laborierte, auf dem Rücken am Fußboden liegend seinen Stoff uns vortrug » ? (A/106). Cette image, loin d'être futile pour comprendre la tâche de l'écrivain pour Sebald, ne serait-elle pas une évocation de son propre corps écrivant *Die Ringe des Saturn*, le livre qu'il termina avant *Austerlitz*, alors que souffrant du même mal qu'Hilary, couché à plat ventre sur un lit, le front posé sur une chaise, il écrivait à même le sol ? Est-ce l'immobilisation forcée du corps qui inspire à l'écrivain cette tension constante, dans le texte, entre mouvement, errance et éventuellement dispersion d'une part et, d'autre part, une paralysie instantanée ? Ou, au contraire, est-ce l'expérience du monde dans laquelle s'engage l'écrivain, la disposition à laquelle il est enclin et

³²⁸ Az, p. 108-109 « [...] nous vîmes les lourds nuages de fumée noire flottant au-dessus des pièces d'artillerie, les boulets de canon passer en sifflant par-dessus les têtes des soldats, les baïonnettes étinceler quand les premiers rayons du soleil percèrent le brouillard ; nous crûmes percevoir le fracas des charges de cavalerie et ressentîmes comme un vide dans notre propre chair l'effondrement de lignes entières fauchées par les vagues de l'assaillant. Hilary aurait pu parler durant des heures de ce 2 décembre 1805 et néanmoins il considérait que ses descriptions restaient beaucoup trop sommaires ; car si l'on avait réellement voulu, dit-il plus d'une fois, relater, mais on ne pouvait y songer, sous une forme un tant soit peu systématique ce qui s'était passé en un tel jour, qui, exactement, en quel lieu et de quelle manière, avait péri ou avait eu la vie sauve, ou bien encore montrer à quoi ressemblait le champ de bataille à la tombée de la nuit, donner à entendre les cris et les gémissements des blessés et des mourants (« die Sterbenden schrien und stöhnten, so brauchte es dazu eine endlose Zeit »), il aurait fallu y consacrer un temps infini. [...] Nous tous, même ceux qui pensent avoir pris en considération les détails les plus infimes, nous ne faisons qu'utiliser des éléments de décor que d'autres avant nous ont déjà plus d'une fois disposés ici ou là sur la scène. Nous essayons de rendre la réalité, mais plus nous nous y efforçons, plus s'impose à nous ce qui de tout temps a meublé le théâtre de l'histoire : le tambour tombé, le fantassin en embrochant un autre, l'œil du cheval qui se ternit, l'empereur invulnérable entouré de ses généraux, au milieu de la mêlée figée de ses combattants. Faire de l'histoire, telle était la thèse de Hilary, ce n'était que s'intéresser à des images préétablies, ancrées à l'intérieur de nos têtes, sur lesquelles nous gardons le regard fixé tandis que la vérité se trouve ailleurs, quelque part à l'écart, en un lieu que personne n'a encore découvert. » A, 88-89

qu'il choisira d'exploiter afin de mener l'exploration que requiert son œuvre, qui finira par modeler son corps ? L'écriture n'œuvre-t-elle pas l'écrivain tout autant que l'inverse ? Et s'il est vrai, comme je l'ai suggéré au sujet de Proust, que l'écrivain est un « exorbité des temps », traversé, dans l'écriture, non seulement par des époques qui se croisent en lui, mais par des formes inconciliables du temps, l'œuvre ne constitue-t-elle pas un réel péril pour le corps écrivain ? Ce péril serait celui du temps, non pas seulement de l'irruption du passé qui brise brusquement l'unité du présent, mais bien aussi de l'inattendu comme autre forme du temps, sa plasticité accidentelle que toute mesure humaine tend à repousser, nier, maîtriser. L'inattendu (*Unerwartete*), dans lequel s'ouvrent les voies encore possibles de la vie, ses formes encore indécidées. L'inattendu, non seulement du temps à venir, mais tel qu'il repose aussi dans les cryptes du passé, où s'infiltré l'écrivain pour en faire entendre les voix intarissables.

Le « véritable » historien, s'il existait, est celui qui entendrait et saurait faire entendre à ses contemporains, gisant entre les *éléments de décor*, les mourants n'en finissant pas de gémir leur souffrance, et qui, se soumettant à la violence ne cessant de s'y exercer, y laisserait peut-être sa propre peau. Une figure dont l'illustration extrême se trouve implicitement, chez Sebald, dans celle du Colonel Chabert, qui est précisément celui qui a vécu avec le cri intarissable des morts, au point d'en être devenu méconnaissable à l'œil des vivants. L'écrivain n'est-il pas le relais de cette figure manquante de l'historien ? Celui qui brisera la surface lisse des images figées de l'histoire pour y faire entendre des voix qui ne se sont jamais tues, et que nos efforts pour leur assigner la forme « finie » du passé n'arrivent pas à taire. Vera, personnage d'*Austerlitz*, parle du « caractère insondable propre à ces photographies arrachées soudainement à l'oubli » dont on a l'impression « que quelque chose bougeait en elles, on avait l'impression d'entendre des *gémissements de désespoir* [en français dans le texte original], comme si

les images elles-mêmes avaient une mémoire, se souvenaient de nous³²⁹ ». Or il ne suffit pas, pour l'écrivain, de dire qu'il entend ces voix, de même que pour Proust, l'écrivain ne peut se contenter de *dire* qu'il entend la musique des vérités qu'il n'a jamais connues. Il devra, dans la langue, leur donner un rythme, une musicalité. Car les *éléments de décor* de l'écrivain, ce sont précisément les usages de la langue, les expressions que les œuvres ont inscrites dans la mémoire du langage, et par lesquelles la littérature se pense et se meut. L'écrivain se promène dans les temps, se met à l'écoute des voix qui hantent encore la scène, derrière le décor constitué du langage, comme des acteurs de second rôle à qui l'on aurait oublié de dire que la représentation est terminée, que le public est parti, mais qui dans cette obstination machinale qui subtilement se détraque, trahissent mieux que les acteurs principaux, embaumés depuis longtemps dans le linceul de leur gloire, la vie brute qui a continué à se jouer.

Or cette mise en musique des vérités qui hantent l'écrivain sans qu'il les ait vécues ne fait peut-être pas référence à l'aspect organisé, mesuré de la musique, mais à une musicalité archaïque du langage parlé. À un rythme du langage dont l'intelligence et la complexification progressive de la syntaxe se serait peu à peu détachées, mais qui reste, presque imperceptible et inaudible pour la plupart, sous les formes contemporaines de la langue. Mettre en musique cet air qui le hante consisterait, pour l'écrivain, à défaire les formes du langage usuel et utilitaire pour en faire émerger un rythme oublié. Ce rythme ne renvoie toutefois pas uniquement à un passé primitif de la langue, mais à une existence sous le présent du langage. Un « passé-en-général » de la parole qui, plutôt que de situer l'origine du langage, comme chez Rousseau, dans la reconstitution d'un passé primitif humain (c'est-à-dire chronologique), chercherait une

³²⁹ *A*, p. 218

antériorité du langage dans ce qui se trouve *sous* le langage et que le discours recouvre. Non pas une voix à proprement parler, mais ce qui met la langue en mouvement sans que cette dernière ne puisse le saisir clairement, un rythme qui échapperait à la mesure humaine. Pour le dire autrement, ce qui, dans le langage, serait continuellement oublié dans l'exercice de l'intelligence. Une expérience dont le sujet du langage n'aurait habituellement pas conscience - l'habitude du langage lissant sa perception - mais que mettrait en mouvement l'écrivain, dont l'art consiste à rompre l'uniformité de cet usage de la langue. L'informe de la langue serait-il cependant une sorte de substrat du langage, état pré-structurel de la capacité humaine de parler auquel l'art pourrait nous donner accès ? Cette formulation du problème est encore trop *historique*, c'est-à-dire qu'il repose encore sur une compréhension de l'informe comme un stade d'avant la complexification et précision progressive des formes symboliques. C'est une telle compréhension qu'illustre le philosophe des formes symbolique Ernst Cassirer, lorsqu'il affirme que l'être humain ne peut d'aucune façon avoir accès à un état non structuré du langage étant donné que le processus dialectique des formations symboliques l'empêche de « revenir en arrière » à ce qui correspondrait à un état animal de l'expression. « [...] no human knowledge and no human action can ever find its way back to [the] unquestionable existence and unquestionable certainty³³⁰ [of the animal world]. » Le langage structuré équivaldrait à l'actualisation d'un potentiel symbolique humain, actualisation qui devient la nécessaire médiation (historique) à travers laquelle le sujet se constitue comme tel. Même en entendant une langue radicalement étrangère, écrit Cassirer, le « substrat purement physique » du son, privé pour nous de sa signification, nous parvient néanmoins à travers une mise en forme esthétique, les contours d'une certaine « mélodie ». Ce dont je parle ici n'est toutefois pas un

³³⁰ E. Cassirer, *The Logic of the Cultural Sciences*, New Haven & London, Yale University Press, 2000, p. ?

« retour en arrière » à une condition « naturelle » du langage, attitude qui fonctionnerait dans le cadre historique d'un retour à l'informe précédant nécessairement la forme, mais plutôt d'un rapport non historique au temps, où l'informe du langage, plutôt qu'un moment donné dans son actualisation symbolique, travaillerait à *l'intérieur* des structures élaborées - la vértébration - de la langue. Il s'agirait donc moins d'un état ou d'un substrat du langage, que d'un mouvement par lequel l'élaboration symbolique est *habitée* et éventuellement *troublée* par la possibilité de sa propre déformation.

Cet informe de la langue ferait « retour » dans le langage comme, chez Sebald, les morts reviennent vers les vivants qui oublient de les voir. « So also kehren sie wieder, die Toten. Manchmal nach mehr als sieben Jahrzehnten kommen sie heraus aus dem Eis und liegen am Rand der Moräne, ein Häufchen geschliffener Knochen und ein Paar genagelter Schuhe³³¹. », écrit le narrateur des *Émigrants* à propos du cadavre de l'alpiniste Johannes Naegeli, ressorti des glaces sept décennies après sa disparition. Une antériorité qui consiste dans un dédoublement du présent, de l'expérience inconciliable du présent en mémoire et en actualité, la part de possibilité sur laquelle se fonde tout fait de langage. Un informe qui est à comprendre, dans le champ du langage, comme l'inattendu du temps. Terry Cochran, dans son *Plaidoyer* pour une approche intellectuelle comparatiste qui « procède de la puissance épistémologique du littéraire », formule cette puissance comme celle d'« évoquer l'inconnu et l'imprévu³³² ». À la fois legs matériel et ouverture vers des « mondes inconcevables », la littérature ne se soumet pas à une compréhension et une interprétation strictement historique. Plus encore, sa spécificité épistémologique consiste peut-être dans la « rupture temporelle »

³³¹ *An*, p. 36-37 « Voilà donc comment ils reviennent, les morts. Parfois, après plus de sept décennies, ils sortent de la glace et gisent au bord de la moraine, petit tas d'os polis, une paire de chaussures cloutées. » *É*, p. 34-35

³³² T. Cochran, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 82

dont elle procède : « À travers ses figurations ratées et imprécises, le legs textuel ou littéraire, sous toutes ses formes, persiste en tant que support des mondes impensables et anachroniques³³³. » Cochran, lecteur de Benjamin, comprend surtout cette rupture de la continuité historique dans le rapport de l'esprit à la tradition, et dans la capacité des textes littéraires à provoquer une rencontre entre le lointain et le « moment contemporain ». Je pense qu'on peut aussi penser cette rupture temporelle dans l'expérience littéraire comme une forme imprévue ou inattendue du temps en tant que tel, dans son rapport au langage. Car la décomposition et le réagencement, dans le domaine littéraire, des formes conventionnelles du discours, ne vont pas sans le risque d'une déformation du sujet parlant qui, dès lors, se laisse mettre en mouvement - se *laisse parler* - par le phrasé qu'il ne peut complètement saisir ni maîtriser.

2.1.3. **Unbildung**

Autrement dit, le discours ne ferait pas que couvrir un informe, mais se fonderait sur une déformation du langage. Le présent de la parole se dédoublerait constamment en ces deux expériences du langage, dont le sujet parlant occulterait celle qui ne participe pas du temps des événements. Le véritable analphabétisme du passé (ceux qui *ne savent pas lire* le passé) correspondrait avant tout à une ignorance des dimensions auxquelles le présent, sous son actualité, fait signe. Des déchirures où le temps ne coïncide plus complètement avec lui-même, et laisse entrevoir ce qui le hante et l'habite. Or cette expérience du temps comme de la langue exige d'aller à l'encontre d'une certaine formation (au sens d'éducation) qui a forgé les œillères de l'écrivain et dont la fonction première est de maintenir cette déformation à distance. La

³³³ *Ibid.*, p. 79

langue allemande emploie la négation de la formation pour désigner l'ignorance, *Unbildung*, littéralement : le manque de formation. Mais celui qui n'a pas été formé dans cette langue, celui qui y arrive en inculte, peut y percevoir un mouvement à rebours de la forme, littéralement : dé-formation. Déformation à entendre comme un processus d'altération de la forme, faisant pénétrer dans le domaine des formes abstraites, la corruption des formes organiques. Mais aussi comme un processus qui irait à rebours de la formation de l'individu (*Bildung*), tel que celui que relève Sebald dans le texte fragmentaire d'Hofmannsthal, *Andreas* (que je prendrai le temps d'aborder plus loin), et pour lequel il utilise le mot de racine latine *Deformation*, marquant ainsi l'absence de sa réalité dans la tradition germanophone. Il y a bien le participe passé « *ungebildet* », qui désigne dans ce qui *a été déformé* le résultat, mais qui ne rend pas compte du processus même. Et chez Sebald, comme chez Proust, il n'est pas précisément question de l'informe en tant qu'il a fait l'objet, par ailleurs, de nombreuses démarches littéraires au cours du vingtième siècle ; il ne s'agit pas exactement de l'informe-crachat de Michel Leiris³³⁴, de l'informe transgressif de Bataille, ou encore de « l'humus du verbe » chez Artaud. La déformation concerne plutôt un processus qui agit au sein même des formes, et par lesquelles les textes tendent vers leur propre décomposition ou, comme je l'ai proposé, leur dévertébration. Aussi la déformation est-elle aussi différente de la destruction (*Zerstörung*), dont parle souvent Sebald, qui par son action tranchante, volontaire, travaille encore trop en accord

³³⁴ « [...] le crachat représente un comble en tant que sacrilège. La divinité de la bouche, par lui, est journellement salie. Quelle valeur accorder, en effet, à la raison, aussi bien qu'à la parole, et partant à la prétendue dignité de l'homme, si l'on songe que tout discours philosophique, grâce au fait que langage et crachat proviennent d'une même source, peut légitimement être figuré par l'image incongrue d'un orateur qui postillonne ? Le crachat est enfin, par son inconsistance, ses contours indéfinis, l'imprécision relative de sa couleur, son humidité, le symbole même de l'informe, de l'invérifiable, du non-hiérarchisé, pierre d'achoppement molle et gluante qui fait tomber, mieux qu'un quelconque caillou, toutes les démarches de celui qui s'imagine l'être humain comme étant quelque chose, - *autre chose* qu'un animal chauve et sans muscles, le crachat d'un démiurge en délire, riant aux éclats d'avoir expectoré cette larve vaniteuse, comique têtard qui se gonfle en viande soufflée de demi-dieu... » M. Leiris, « Crachat », *Dictionnaire critique*, op. cit., p. 382

avec elle-même, et consiste souvent encore, d'une façon certes retorse, à un vouloir de la forme et une résistance au chaos.

Si *Unbildung* reste pour l'oreille germanophone trop lié à l'inculture, voire la bêtise, qu'il semble impropre d'associer au domaine des œuvres littéraires, et à plus forte raison l'œuvre du niveau d'érudition et d'élaboration formelle de Sebald, c'est précisément là où le terme vise juste. En effet, l'ignorance est-elle réellement le monopole des incultes, de ceux qui ne maîtrisent pas les « bonnes formes » de la culture, ou ne peut-elle pas être aussi comprise comme celle des lecteurs dont la formation grammaticale les rend sourds aux blancs d'un Flaubert, comme celle des détracteurs d'Elstir, si « bien formés » par le goût de leur temps qu'ils ne peuvent accepter de voir, à même les formes de la perception, leur propre tourment ? La notion de *Unbildung* fait apparaître d'une part un analphabétisme particulier à la formation par lequel les œuvres deviennent, en effet, illisibles pour leur temps et ceux qui y appartiennent, mais aussi, d'autre part, la déformation qu'il faut encourir afin de se rendre sensible aux déformations auxquelles s'exposent les œuvres d'art. Ainsi certaines œuvres nous forceraient-elles à nous défaire des formes par lesquelles nous croyons appréhender le monde et « dissolvent » - écrit Proust - l'unité synthétique dans laquelle notre intelligence nous cache la nature discontinue des choses, leur altération et la mort qui agit continuellement en elles. L'art, mettant subrepticement en échec ce travail de l'intelligence, parle à une part de l'humain qui comprend cette vie chaotique sans vouloir ni pouvoir la synthétiser. Cette part *ombilicale* de la vie humaine, difficile à définir et même à localiser, serait ce à quoi touche l'idée de *Unbildung*, qui exige que l'on déplace la notion que l'on entretient généralement de l'incapacité à lire comme manque, défaut constitutif ou contextuel qui brime l'accès à la « culture », vers une certaine sensibilité aux différentes déformations de l'art, comme aux déformations que l'art

occasionne en soi. Cela implique, naturellement, qu'il sera question de là où la forme travaille contre elle-même, de la forme accidentelle, ouverte aux déviations du hasard, et non dans la révélation d'une vérité qui préexiste au temps. Il ne s'agit donc pas pour l'auteur d'accéder volontairement à un informe qu'il donnerait ensuite à voir : la déformation travaille plutôt dans l'aveuglement de celui qui tâtonne vers la vérité.

Cette réinterprétation du terme *Unbildung* est loin d'être orthodoxe, surtout, comme j'ai eu l'occasion de le confirmer, pour des locuteurs familiers de la langue allemande. Il ne s'agit pas tant d'un déplacement sémantique, mais plutôt d'une métamorphose du terme qui, au contact d'un regard étranger, réveille les potentialités plastiques de la langue. Mon propre emploi est, en ce sens, un emploi bâtard, bien qu'il ne soit pas sans justification théorique. Il s'appuie, d'une part, sur ce qu'on peut appeler, suite au travail de Shane Weller (et de Ben Hutchinson), les « Unworte » (non-mots) de Sebald, d'après l'expression utilisée par Beckett dans une lettre à Axel Kaun de 1937, dans laquelle il en appelle à une *Literatur des Unworts*³³⁵ (une littérature du non-mot), évoquant le travail d'un mathématicien fou qui appliquait un nouveau principe de mesure à chaque étape de ses calculs. Chez Sebald, une littérature du *Unwort* signalerait l'emploi s'intensifiant, vers ses dernières œuvres, de formes négatives telles que *unruhig*, *unsicher*, *ungut*, *unfähig*, *unförmig*, *Unmöglichkeit*, ainsi qu'une des plus significatives, *Unglück*, qui constitue le noyau de son essai sur la littérature autrichienne, *Die Beschreibung des Unglücks*. En plus de poser de sérieux problèmes de traduction, où se perd souvent l'intensité de ce travail du négatif, ce phénomène pratique pour nous une ouverture dans le rapport de

³³⁵ « Machen wir also wie jener verrückte (?) Mathematiker, der auf jeder einzelnen Stufe des Kalküls ein neues Messprinzip anzuwenden pflegte. Eine Wörterstürmerei im Namen der Schönheit. » S. Beckett, *The Letters of Samuel Beckett. Volume 1: 1929-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 515

Sebald au langage. Shane Weller, s'inspirant des travaux de Ben Hutchison sur « l'écriture du négatif³³⁶ » (*writing of the negative*) chez Sebald et ses liens avec la dialectique négative d'Adorno et de Horkheimer (que Sebald découvre comme étudiant en Allemagne), pose l'idée d'un processus de « unwording » qui signifierait selon lui la présence fantomatique d'auteurs chez qui on retrouve ces « Unworte » tels que Kafka, Hofmannsthal, Bernhard, et Améry, présence qui « troublerait » de plus en plus la prose sebalienne (Weller écrit : « that renders Sebald's prose decidedly *unquiet* », ce qui fait référence à l'adjectif allemand « unruhig », un des *Unworte* sebaldiens, qui signifie agité, mais aussi nerveux, troublé, qui trouble le calme ou la paix). Cette attention portée au négatif démontre, pour Weller (dont l'originalité du propos consiste entre autres dans une étude stylistique et non simplement thématique de cette attention), une volonté chez Sebald de prendre part à une tradition moderne où la tâche « éthico-esthétique » de l'écrivain consiste, selon une formulation qu'Adorno emprunte à Kafka, à « faire le négatif »³³⁷ (*writer's ethico-aesthetic obligation is "das Negative zu tun"*³³⁸).³³⁹

Mais une des grandes difficultés que pose cette écriture du négatif chez Sebald réside dans la tentative de penser la désespérance (*aussichtsloses*) de la tâche d'écrire en dehors d'une

³³⁶ B. Hutchinson, « The Shadow of Resistance. W.G. Sebald and the Frankfurt School. », *Journal of European Studies*, N°41, p. 267-284.

³³⁷ Kafka écrit : « Das Negative zu tun is uns noch auferlegt, das Positive ist uns schon gegeben ».

³³⁸ S. Weller, « Unquiet Prose: W. G. Sebald and the Writing of the Negative », *A Literature of Restitution: Critical Essays on W. G. Sebald*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. 57

³³⁹ « That Sebald's aim is to join a tradition in which the is nowhere more forcefully suggested than in his 1988 essay on Jean Améry, where he argues that Améry's works are distinguished by their refusal to make any "Kompromiß mit der Geschichte" ("compromise with history"), their denunciation of "die Obszönität einer psychisch und sozial defomierten Sozietät" ("the obscenity of a psychologically and socially deformed society"), and their comitment to a writing that, like that of Georges Bataille and E. M. Cioran in France, is "bedingungslos negativ" ("uncopromisingly negative"). If Sebald commits himself to such uncompromising negativity, he does so most obviously at the level of content: his is a radically darkening world of ruins, loss, trauma and isolation [...]. Crucially however, like that of Kafka, Beckett and Bernhard before him, Sebald's writing of the negative is always so enacted in his language - in his deployment of particular words and phrases, in his syntax, and in the rythm of his prose. » *Ibid.*, p. 57

position éthique. Penser l'écriture dans la différence entre tâche (*Aufgabe*) et devoir (*Pflicht*). Si l'on pense à *La tâche du traducteur* (*Die Aufgabe des Übersetzers*) de Benjamin, par exemple, elle implique une « exigence à laquelle les hommes ne peuvent répondre³⁴⁰ » (*eine Forderung, der Menschen nicht entsprechen*). Et comme l'a souligné Paul de Man dans son commentaire sur ce texte de Benjamin, la tâche concerne dans ce cas ce qui ne peut qu'avoir échoué - le traducteur est « par définition débordé par la tâche³⁴¹ ». La tâche peut en ce sens signifier ce qui doit être abandonné, dans le cas de Benjamin ce que le traducteur doit renoncer à vouloir retrouver de l'original. Chez Sebald, on pourrait entendre la tâche d'écrire comme ce qui doit accuser sa propre insuffisance, ce qui doit échouer à dire. Mais s'il est facile de comprendre le projet éthique d'une écriture qui refuse de surmonter la négativité de l'histoire et de l'acte même d'écriture, il y a néanmoins quelque chose de cette négativité qui gronde, dans les textes de Sebald, et qui fait trembler l'articulation squelettique du « projet » d'écriture (voire même de toute volonté ou d'intelligence écrivante). Et c'est ce à quoi essaie de toucher, d'autre part, le terme bâtard de *Unbildung*³⁴², un mouvement des œuvres qui non seulement s'agite *sous* les formes produites par l'intelligence, mais qui agite ces formes, les fait proliférer, délirer, les soumet au tourment du hasard.

³⁴⁰ W. Benjamin, « La tâche du traducteur », trad. M. de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 246

³⁴¹ P. de Man, *Conclusions : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 4, n° 2, 1991, p. 33

³⁴² Il est intéressant de savoir que l'équivalent allemand de l'Académie de la langue française, la *Gesellschaft für deutsche Sprache*, élit annuellement un « Unwort des Jahre » (« Non-mot de l'année »), un mot « bâtard » apparu récemment dans l'usage public de la langue allemande et dont on juge qu'il ne doit pas entrer dans le domaine prescrit de la langue officielle.

2.3. L'activité déformatrice de l'écriture

2.3.1. *Sprungen*

Dans l'écriture, l'écrivain sonde ses propres « fêlures » (*Sprungen*) intérieures qui, autrement, lui resteraient inaccessibles. C'est là une des idées essentielles du texte que rédige Sebald sur Hofmannsthal et son *Andreas*, laissé à l'état de fragments. L'écriture devient le lieu d'une « reconnaissance », par l'écrivain, d'une « déficience » inhérente à la forme humaine. Ce n'est donc pas surprenant si, chez Sebald, le terme de reconnaissance (*erkennen*) est, paradoxalement, presque toujours impliqué dans l'expérience d'une faillibilité du voir. D'une part, l'écrivain doit désapprendre à voir et à entendre les formes claires du monde afin de se rendre sensible à ce qui échappe au sens commun et, d'autre part, la projection de lui-même dans cette obscurité le mène à entrer en symbiose, comme l'écrit Sebald, avec « ce qui lui est le plus étranger et le plus sibyllin ». Cette symbiose est rendue possible par une « déficience du moi [*Ich-Schwäche*] », qui « est autant le préalable des états pathologiques que la condition de toute activité créatrice³⁴³. » Cette sorte d'infirmité du sujet emmène l'écrivain - ou le malade - vers une reconnaissance paradoxale du radicalement inconnu. Or, les auteurs comme Sebald - et Proust - n'aspirent pas à *montrer* cet insondable intérieur, ni à créer à partir de lui, comme le voulaient les surréalistes, par exemple, notamment dans l'écriture automatique. C'est plutôt dans la projection des formes de la réalité qu'ils en montreront l'influence, les secousses et vibrations.

³⁴³ *DM*, p. 87 « Zur erkundung der Ätiologie des damit umrissenen pathologischen Zustands erfand sich Hofmannsthal die Figur des Andreas; in der Beschreibung einer Bildungsreise, die den Jüngling aus dem gewohnten sozialen Umfeld heraus in die äußerste Künstlichkeit der venezianischen Dekadenz versetzt, wird eine spezifische Form konstitutioneller Labilität untersucht, eine ausgesprochen empathetische Veranlagung, die ihren Preis hat in dem Ich-Defizit, das es Andreas zu seinem eingenen Entsetzen erlaubt, die Alltagswelt zu verlassen und mit dem für ihn Fremdesten und Abstrusesten eine symbiotische Beziehung einzugehen. Nun ist diese Ich-Schwäche die Voraussetzung sowohl für pathologische Zustände als auch für jede kreative Leistung. » *BU*, p. 64

Bien que cette étude porte sur l'écriture de Sebald en général, elle considère le texte d'*Austerlitz* comme le stade le plus abouti d'un processus dont seule la mort accidentelle de l'auteur aura décidé le terme. À certains égards, ce texte peut paraître comme le plus « classique » - voire le plus unifié - du corpus sebaldien, alors que les différentes pérégrinations de la figure narratrice semblent trouver leur point de convergence dans le récit narratif de la figure de Jacques Austerlitz. Ce dernier texte de Sebald n'est plus aussi explicitement formé (et déformé) par les mouvements du *corps narratif* : la marche de la parole suivant les errances du narrateur, le saut d'un sujet à l'autre au fil des lectures qui l'occupent ou lui reviennent à l'esprit, et aussi, bien sûr, la traversée des temps selon un rythme aussi inexplicable qu'imprévisible. Les nombreux malaises, vertiges et hallucinations des narrateurs de *Schwindel. Gefühle.*, *Die Ringe des Saturn* et, bien que dans une relativement moindre mesure, du narrateur de *Die Ausgewanderten*, leurs brusques sentiments d'irréalité ou même d'aliénation presque complète du monde, sont pour ainsi dire canalisés dans la figure d'Austerlitz, et comme extériorisés dans un ébranlement de l'être à la troisième personne. Pour le dire autrement, les textes précédents de Sebald sont davantage soumis aux mouvements erratiques du corps et de la personne de leur narrateur, alors qu'*Austerlitz* prend ses distances par rapport à une instance narrative qu'on pourrait qualifier d'« instable », pour replacer ces mouvements d'instabilité et d'incertitude dans l'objet auquel il s'attache (le personnage d'Austerlitz et son récit). À présent, le texte prend pour objet - et met à distance - le caractère pathologique, à la fois hypertrophié et lacunaire de la mémoire d'Austerlitz. La déformation du sujet est donc déplacée à la troisième personne, mais aussi dans le mouvement de la parole orale et le temps antérieur de conversations qui ont déjà eu lieu, et dont le texte sert de témoignage. Le récit de la vie d'Austerlitz et de ses pérégrinations dans les territoires obscurs de la mémoire est recueilli par

le narrateur qui aura la tâche de leur redonner une certaine unité dans l'inscription du livre. Ce dernier s'écrit à la suite d'entretiens, de dialogues et plus généralement de rencontres à propos desquelles on pourrait dire qu'émerge une lisibilité progressive du récit d'Austerlitz. Austerlitz est d'abord un « discours » (le narrateur regroupe même ces premières « conférences » d'Austerlitz sous le titre des « Conversations d'Anvers ») ; seul celui qui relit l'œuvre peut déceler, *sous* les exposés d'Austerlitz sur l'architecture moderne, les mouvements inarticulés qui s'agitent en lui et qui donnent à son savoir, dans une pulsation aveugle, sa direction, sa focalisation, et surtout : son élaboration. Il y a un seuil que devra traverser le narrateur, afin de se mettre à l'écoute de ce qui s'agite sans s'articuler dans le langage d'Austerlitz, de la douleur qui travaille « sous » le contenu mis en forme par l'intelligence. Ce seuil consistera pour le narrateur à s'aveugler partiellement à la réalité du monde, pour commencer à percevoir une réalité vacillante, entre les formes précises de la conscience et l'opacité de l'inconscience, sorte de clair-obscur de la perception dans lequel vit l'esprit créateur. Sur le plan du récit, c'est suite à un épisode de cécité qui affecte le narrateur que le récit d'Austerlitz sera livré au narrateur-interlocuteur. L'organisation autour du seuil de la cécité est implicite, bien sûr, mais déchiffrable, elle n'est pas difficile à interpréter : c'est la déformation du regard qui rend la parole d'Austerlitz autrement lisible pour le narrateur-écrivain. On reste ainsi dans le mouvement d'une lisibilité progressive, dans lequel le langage nous donne accès à un nombre croissant d'informations, mais aussi à une clarté plus grande, un savoir toujours accru de l'objet auquel on s'intéresse.

Cette déformation du regard, la langue elle-même en est-elle préservée ? L'aveuglement est-il nécessairement lié à une « clairvoyance » sur le plan de la langue, fantasme de la voyance du poète dont l'aveuglement au monde des réalités, le *dérèglement* des

sens, lui permet un accès plus direct à des vérités supérieures invisibles ? Ainsi, la déformation du discours de l'intelligence permet-elle au texte d'Austerlitz de révéler sa « vraie forme » sous-jacente qui attendait qu'on l'amène au jour ? Il n'est pas question de nier la lisibilité progressive que prend la figure d'Austerlitz - le livre qui s'écrit dans le développement linéaire du récit - mais de reconnaître, *sous* le récit d'Austerlitz, *sous* le discours qu'il élabore et l'architecture temporelle du livre, une dégradation à laquelle s'expose l'écriture de cette lisibilité.

2.2.2. Erkennen

Austerlitz est, de deux manières différentes, le visage de cette déformation. D'abord, le personnage d'Austerlitz est la figure dans laquelle Sebald projette le problème de la littérature et de la déformation du monde, c'est-à-dire le désir de pallier par l'inscription ce que Sebald décrit comme l'« évidemment » constant du monde, la perte continuelle des récits vécus, et surtout de la souffrance éprouvée, or ce souci qu'on pourrait qualifier d'éthique, est indissociable d'une expression pulsionnelle de l'écriture : la temporalité pulsionnelle de l'écriture s'oppose constamment au temps historique de la consignation, de la tradition, elle contredit sa cohérence linéaire, et la déforme. Quant à l'articulation précise, dans l'écriture, du pulsionnel et de l'éthique chez Sebald, je pourrais tenter différentes interprétations parmi lesquelles il serait inutile, en fin de compte, d'en chercher une véritable. Je peux imaginer comment le projet de consignation, de faire entendre la voix des morts, se serait articulé au sein du silence qui régnait dans la maison des Sebald à W., silence du père soldat dans la Wehrmacht, dans le silence aussi des façades intactes de la ville natale, semblables à celles de Nuremberg sur lesquelles Austerlitz n'arrive pas à trouver les crevasses et les traces du temps passé, et plus précisément du temps de la destruction et de l'effroi.

Ich habe meine Kindheit und Jugend in einer von den unmittelbaren Auswirkungen der sogenannten Kampfhandlungen weitgehend verschonten Gegend am Nordrand der Alpen verbracht. Bei Kriegsende war ich gerade ein Jahr alt und kann also schwerlich auf realen Ereignissen beruhende Eindrücke aus jener Zeit der Zerstörung bewahrt haben. Dennoch ist es mir bis heute, wenn ich Photographien oder dokumentarische Filme aus dem Krieg sehe, **als stammte ich**, sozusagen, von ihm ab und als fiele von dorthier, von diesen von mir gar nicht erlebten Schrecknissen, ein Schatten auf mich, unter dem ich nie ganz herauskommen werde³⁴⁴.

Derrière les images d'un natal intact toujours nourricier (le paysage du *Heimatlandschaft*), apparaissent, *en fondu*, les images de la destruction : « [...] so verschwimmen von meinen Augen Bilder von Feldwegen, Flußauen und Bergwiesen mit den Bildern der Zerstörung, und es sind die letzteren, perverserweise, und nicht die ganz unreal gewordenen frühkindlichen Idyllen, die so etwas wie ein Heimatgefühl in mir heraufrufen³⁴⁵ [...] ». » Si, chez Sebald, le terme de « destruction » (*Zerstörung*) relève selon moi de l'expression volontaire d'un certain impératif éthique, il sert aussi de visage à un désir beaucoup plus difficile à nommer, et qui a à voir avec cet étrange sentiment d'appartenance comme « perversion » de l'appartenance. L'écrivain porte certes la mission de contrer l'effacement de la douleur et de l'effroi, ce qui donne au texte d'Austerlitz son rythme de récitation, de consignation de la parole vivante d'Austerlitz, ponctué par la répétition du « sagte Austerlitz ». Or, comme je l'ai écrit au début de ce chapitre à propos de la critique sebalienne de l'historiographie, l'écriture sera toujours insuffisante face à ce devoir d'inscription de la souffrance humaine. Si le langage reste pris dans les formules

³⁴⁴ LL, p. 77-78 « J'ai passé mon enfance et ma jeunesse dans une contrée des Alpes septentrionales en grande partie épargnée par les effets immédiats de ce que l'on nomme les hostilités. À la fin de la guerre, j'avais tout juste un an et je ne saurais avoir gardé de cette époque de la destruction des impressions fondées sur des événements réels. Et pourtant, aujourd'hui encore, quand je regarde des photographies ou encore des films documentaires datant de la guerre, il me semble que c'est de là que je viens, pour ainsi dire, et que tombe sur moi, venue de là-bas, venue de cette ère d'atrocités que je n'ai pas vécue, une ombre à laquelle je n'arriverai jamais à me soustraire tout à fait. » D, p. 75

³⁴⁵ LL, p. 78 « [...] les images de chemins de campagne, d'alpages et de nous se fondent devant mes yeux avec celles de la destruction, et ce sont ces dernières, de façon perverse, et non les visions idylliques de ma tendre enfance, devenues tout à fait irréelles, qui éveillent en moi quelque chose comme le sentiment d'appartenir à un terroir, à cette *Heimat* [...]. » D, p. 77-78

préconçues, dans des formes langagières qui réduisent la douleur à une commune mesure, la tâche de donner à entendre la souffrance ne se situe peut-être pas tant dans son expression comme telle, que dans la violence qu'elle fait subir à la parole. L'écrivain est donc peut-être celui qui doit se consacrer à cette tâche infinie (*endlose*) de faire entendre la souffrance intarissable des morts, car si le monde se vide de ses récits, la souffrance, elle, ne se dissout pas. Une tâche à travers laquelle l'écrivain, pour être à *l'écoute* de cette souffrance, devra se « rendre pareil » à elle, entrera en symbiose avec elle. Se rendre pareil (*sich gleich setzen*), ou encore : reconnaître cette « ombre » impossible à nommer comme ce à quoi il appartient. La souffrance n'est-elle pas, pour Sebald, ce qui s'agite « sous » les formes de l'existence humaine, et qu'il incombe à l'artiste de « reconnaître » ?

Austerlitz serait donc le visage humain de cette souffrance, l'architecture d'une intelligence qui donne à voir (à reconnaître) le travail de la souffrance. Mais c'est aussi comme lieu de parole qu'Austerlitz devient pour Sebald le visage de la déformation. Sous le récit d'Austerlitz, sous même sa forme humaine, sa parole n'agit-elle pas comme ce lieu de souffrance vers lequel l'écrivain s'achemine, l'ombre des souffrances - des vérités - qu'il n'a pas vécues, mais qu'il ressent toutefois comme le lieu de sa propre origine ? En ce sens, la rencontre avec Austerlitz n'est-elle pas la dramatisation d'un esprit qui projette, dans le langage et l'imagination, l'exploration de formes qu'il ne pourrait appréhender autrement : ses « fêlures » intérieures ? Or l'image en miroir (*Spiegelbild*) que constitue le personnage d'Austerlitz ne fait, au fil de l'écriture, qu'aggraver chez l'écrivain cette vision en « double aveugle », plutôt que de lui permettre d'« y voir plus clair », d'arriver par l'écriture à une clairvoyance. Autrement dit, si l'écriture peut consister en une exploration intérieure, elle ne

conduit pas simplement à une connaissance accrue de soi, mais plonge le sujet de plus en plus profondément dans l'obscurité du moi.

Il y a certes chez Sebald un désir éthique de réciter, de donner une forme à une douleur informe antérieure. Mais à ce désir éthique répondrait une nécessité qui aurait plutôt à voir avec cette « ombre » dont il ne peut s'extirper, et peut-être avec cette « perversion » de l'origine, des images préconçues de l'origine, de la *Heimat*, qui fait resurgir une horreur, une douleur, à laquelle *appartient* l'écrivain. Si un désir éthique dicte à Sebald son *devoir* (*Pflicht*) *d'inscription*, c'est toutefois de cette appartenance obscure que provient la *tâche* (*Aufgabe*) *d'écrire*.

Dans un entretien donné en 2015³⁴⁶, Erri de Luca, écrivain italien de la même génération que Sebald, questionné sur l'empreinte de l'holocauste dans ses livres et sur son rôle de « porte-parole » de ceux qui n'ont pas - ou plus - de voix, répond qu'il est moins un porte-parole qu'un écrivain « à l'écoute », le témoin d'événements pour lesquels il avait été absent, mais qui ont façonné le monde dans lequel il est né. Être « à l'écoute » de ce à quoi on a été absent, cela dépasse peut-être la dimension des événements de l'histoire, ou même, en un sens, celle des récits fictifs ou réels qui peuvent être consignés. Dans son essai *Luftkrieg und Literatur*, Sebald suggère que même les témoins des catastrophes de l'histoire, en l'occurrence les populations allemandes qui vécurent la destruction de leurs villes pendant la Deuxième Guerre, n'ont pu, à proprement parler, être *présents* à cette destruction. Être à l'écoute de ce à quoi l'on est absent n'est peut-être pas la question d'une époque, c'est-à-dire une question historique, chronologique, mais celle d'être à l'écoute de sa propre absence à son temps, comme Proust écrit : *assister à ma propre absence*, comme l'étranger de passage dans sa propre

³⁴⁶ E. de Luca, « Je ressens le devoir de la parole contraire », entretien par Mihn Tran Huy, *Books. L'actualité par les livres*, n° 63, mars 2015.

existence. Selon Sebald, ce n'est pas dans le témoignage du désastre en tant que tel que l'on retrouve une expérience de l'horreur et de la souffrance, mais, au contraire, dans l'expression fautive et discontinue, « erratique³⁴⁷ », du discours. La parole des témoins, « partiellement frappés de cécité », est souvent douteuse : « Offenbar hatte unter dem Schock des Erlebten die Erinnerungsfähigkeit teilweise ausgesetzt oder arbeitete kompensatorisch nach einem willkürlichen Raster. Die der Katastrophe Entgangenen waren unzuverlässige, mit halber Blindheit geschlagene Zeugen³⁴⁸. » En effet, la démesure inconcevable de la violence « échappe à la compréhension tant elle paraît hors norme, s'estompe derrière des tournures toutes faites³⁴⁹ [...] [*Die in ihrer extremen Kontingenz unbegreifliche Wirklichkeit der totalen Zerstörung verblaßt hinter einschlägigen Formulierungen*³⁵⁰] ».

Cette « cécité partielle » (*halber Blindheit*) des témoins douteux conserve vivante une violence qui continue d'agir à l'intérieur des « limites fixées par la convention du langage », tout en exhibant sa fonction d'écran contre l'inconcevable. Le caractère erratique, discontinu de la parole ouvre, dans la permanence du souvenir, un temps où la douleur est, elle aussi, restée vivante. Un temps qui ne s'écoule pas, qui ne s'est jamais manifesté comme présent, et qui dépasse, « hors norme », toute mesure concevable, humaine. Un temps de la douleur. Se rendre à l'écoute de ce à quoi on ne peut être présent implique donc d'entendre ce

³⁴⁷ En effet, dans *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Sebald rapporte que [...] les récits des rescapés se caractérisent en règle générale par leur discontinuité, leur caractère singulièrement erratique, en telle rupture avec les souvenirs nés d'une confrontation normale avec les faits qu'ils donnent facilement l'impression de n'être qu'invention pure ou affabulation sortie d'un mauvais roman. [...] La réalité de la destruction totale, qui échappe à la compréhension tant elle paraît hors norme, s'estompe derrière des tournures toutes faites comme "la proie des flammes", "la nuit fatidique", "le feu embrasait le ciel", "les puissances infernales s'étaient déchaînées", [...]. » *D*, p. 33

³⁴⁸ *LL*, 31 « De toute évidence, sous le choc des événements vécus, la mémoire avait pour un temps cessé de fonctionner, ou bien elle compensait selon un mode de sélection arbitraire. Ceux qui avaient échappé de la catastrophe étaient des témoins douteux, partiellement frappés de cécité. », *D*, p. 32

³⁴⁹ *D*, p. 33

³⁵⁰ *LL*, p. 32

qui déforme la parole, de ce qui défait les formes conventionnelles du langage. Cette « blessure » de la parole serait, en ce sens, une cécité partielle du langage. L'écrivain, toutefois, ne peut se contenter de remarquer et de désigner cette déformation de la parole. Sa tâche est de donner à entendre, dans ce que j'ai appelé chez Proust « le tourment des formes », cette cécité propre à la formation du langage.

Cette « demi-cécité » n'est pas toutefois l'obscurité totale du néant, des fonds inaccessibles de l'inconscient ou encore de cette vie étrangère à laquelle semble appartenir le sommeil. Elle n'est pas le noir idéalisé. L'aveuglement dont je veux parler, plutôt que de constituer le terme contraire de la vision, a lieu au sein de la clarté, c'est-à-dire qu'il correspond à la cécité propre à l'acte de voir. Il est indéniable que le texte d'Austerlitz s'écrit par la mise au jour des images et des événements inscrits dans la mémoire d'Austerlitz, une mémoire qui a la particularité non pas simplement d'être fautive - puisqu'il s'agit là d'un caractère normal de la mémoire humaine -, mais, au contraire, d'être hypertrophiée. Se raconter correspond, pour Austerlitz, à passer par l'architecture intriquée de sa mémoire, élaborée en d'énormes excroissances d'informations, d'analyses, de données, dont le développement exponentiel a eu pour fonction, il le comprendra lui-même suite à l'effondrement de cet édifice de pensée (construction dont la forteresse est la figure architecturale), de le protéger contre les « blancs aveugles et douloureux [*die schmerzhaften blinden Stellen*³⁵¹] » de sa mémoire, les événements de sa propre histoire pour lesquels il n'a pas pu être présent et qui, néanmoins, ont trouvé une place en lui où inscrire leur passage. Il y aurait ainsi un aveuglement propre à ces formations du voir, quelque chose comme une infirmité de la forme.

³⁵¹ *A*, p. 270, *Az*, p. 327

Il m'est impossible d'aborder la question de la reconnaissance chez Sebald, qui consiste selon moi en un réseau névralgique du texte d'*Austerlitz* (bien qu'il trouve des ramifications jusque dans les premiers textes de fiction de Sebald) sans celle de sa traduction. En allemand, le verbe *erkennen* renvoie d'une part à l'acte de voir et plus généralement à la perception (déceler, apercevoir, percevoir, distinguer) et, d'autre part, au fait de reconnaître. Aussi, dans la proche famille, *Erkennung* signale à la fois la connaissance et la reconnaissance. Une ambiguïté à laquelle la langue française (tout comme la langue anglaise) ne peut rester fidèle. La traduction française d'*Austerlitz* emploie l'acception la plus évidente du mot selon le contexte, parfois « reconnaître », mais d'autres fois « distinguer » ou « discerner », « apercevoir », « noter », « saisir », ou encore « connaître ». En plus d'occulter l'effet de répétition et de variation du mot, le texte traduit neutralise le jeu de miroirs à l'œuvre. Ce qui se perd du motif de l'œuvre dans sa traduction quant à l'emploi de ce terme nous renseigne non seulement sur la façon dont l'idée de reconnaissance se développe chez Sebald à partir de la langue allemande, mais aussi sur le rapport que le texte entretient avec son lecteur, sur le travail qu'il suscite dans la pensée et la sensibilité de ce dernier, un rapport qui doit beaucoup à ce que Bataille appelait, par opposition au sens qui se voudrait neutre, la « besogne³⁵² » des mots, la tâche qu'il leur est impartie.

Qu'est-ce donc qu'occulent les traductions de Sebald, qu'est-ce qui se perd dans la traversée des langues ? Ou peut-être ne s'agit-il pas, dans ce cas-ci, de simplement traverser d'une langue à une autre, mais plutôt de revenir à la langue originale en étranger, de ce que le lecteur étranger perçoit dans la langue que l'habitude aura lissé pour les locuteurs familiers, la présence d'équivoques, de multiples sens auxquels fait signe un même mot qui sera employé

³⁵² G. Bataille, « Informe », *Dictionnaire critique*, Orléans, L'Écarlate, 1993, p. 382

dans un sens commun. Aussi, ne faut-il pas omettre le rapport que Sebald entretient avec sa langue allemande maternelle, à laquelle il revient principalement par la littérature. Son allemand est à bien des égards celui des écrivains germanophones du XIX^e siècle (comme le raconte son traducteur Patrick Charbonneau). Peut-être revenait-il vers l'allemand comme celui qui est parti vivre ailleurs depuis longtemps. Celui qui est de passage dans sa patrie d'origine y remarque des choses devenues invisibles pour les habitants, trouble le calme relatif régnant dans l'emploi usuel de la langue. Le verbe *erkennen* est employé de nombreuses fois dans *Austerlitz* (ainsi que dans les autres textes), ce qui n'est pas nécessairement inhabituel pour un mot relativement commun. Or, à partir de cet usage commun, Sebald fait miroiter l'ambiguïté singulière qui sous-tend la composition du mot et qui, dans l'acte apparemment simple de voir, dédouble la vision : voir est toujours susceptible d'être un re-voir, une reconnaissance, et la vue d'une chose est peut-être toujours déjà la vue d'autre chose. Peut-être n'y a-t-il pas d'acte de voir « pur », c'est-à-dire que les images nous apparaissent déjà parasitées d'autres images qui les hantent, mais aussi dans le déplacement (*the shift*, disait Bacon) de leur propre métamorphose.

Comme je l'ai mentionné un peu plus tôt, le terme de reconnaissance (*erkennen*) est presque toujours, chez Sebald, pris dans l'expérience d'une faillibilité du voir, d'une déficience ou encore d'un défaut de vision³⁵³, ce qui donne l'impression que reconnaître, pour l'écrivain,

³⁵³ « kann ich ihre Augen genau nicht **erkennen** » (*An*, p. 350) ; « Es dauerte eine ganze Weile, bis die Augen sich an das künstliche Halbdunkel gewöhnt hatten und ich die verschiedenen Tiere **erkennen konnte** » (*Az*, p. 10) ; « als Belgien, dieses auf der Weltkarte kaum **zu erkennende** graugelbe Fleckchen » (*Az*, p. 17) ; « Von welchem Gesichtspunkt ich dabei die Anlage auch ins Auge zu fassen versuchte, sie ließ keinen Bauplan **erkennen**, verschob andauernd ihre Ausbuchtungen und Kehlen und wuchs so weit über meine Begriffe hinaus » (*Az*, p. 34) ; « umgeben von einer konturlosen, nur an ihren schwachen Farben **noch zu erkennenden** Welt. » (*Az*, p. 56) ; « Manchmal war es, als versuchte ich aus einem Traum heraus die Wirklichkeit **zu erkennen**; dann wieder meinte ich, ein unsichtbarer Zwilling Bruder ginge neben mir her, sozusagen das Gegenteil eines Schattens. » (*Az*, p. 84) ; « Erinnerungen, hinter denen und in denen sich viel weiter noch zurückreichende Dinge

provient d'une incapacité de « bien voir », voire à une certaine cécité, défaisant pour lui ces « agrégats de raisonnement que l'on appelle vision ». S'il est vrai que le narrateur sebaldien est, en général, un être affecté d'un mal difficile à définir, l'épisode de cécité qui frappe le narrateur d'Austerlitz approfondit ce rapport entre ce que l'écrivain doit cesser de voir et ce qu'il doit reconnaître pour écrire. Sur le plan du récit, cet épisode constitue une sorte de seuil, entre les deux temps de présence d'Austerlitz séparés par une période d'oubli d'environ vingt ans (« Jedenfalls habe ich in all jenen Jahren nicht oft an Austerlitz gedacht, und wenn ich einmal an ihn gedacht habe, dann habe ich ihn stets im Handumdrehen wieder vergessen³⁵⁴ [...] »), mais aussi entre deux « modes » d'échange, pour le dire ainsi, les « Conversations d'Anvers », et le récit de la vie d'Austerlitz qui sera dès lors livré au narrateur. En ce sens, l'expérience de la cécité incarnerait, dans le corps du narrateur, cette autre écoute, l'écoute de ce à quoi on ne peut être présent, et qui agit pourtant dans les formes de la langue.

Auch wenn ich den Blick von der vor mir aufgeschlagenen Seite abhob und auf die gerahmten Photographien an der Wand richtete, sah ich mit dem rechten Auge nur eine Reihe dunkler, nach oben und unten seltsam verzerrter Formen - die mir bis ins einzelne vertrauten Figuren und Landschaften hatten sich aufgelöst, unterschiedslos, in eine bedrohliche schwarze Schraffur³⁵⁵.

verbargen, immer das eine im andern verschachtelt, gerade so wie die labyrinthischen Gewölbe, die ich in dem staubgrauen Licht zu erkennen glaubte, sich fortsetzten in unendlicher Folge. » (*Az*, p. 200) ; « "Zwar **konnte ich nichts mit Gewißheit erkennen**, doch mußte ich gleichwohl Mal für Mal einhalten, weil mein Blick sich verfangen hatte an einem schön geschmiedeten Fenstergitter » (*Az*, p. 221) ; « Sie trägt ein vornegeschürtes aschgraues Seidenmieder, aber ihr Gesicht kann ich nicht **erkennen** » (*Az*, p. 237) ; « Ein zweites dieser **nach keinem erkennbaren Gesetz** entstehenden Muster » (*Az*, p. 238) ; « Ich weiß noch, wie ich im Halbschlaf versuchte, das pulvergraue, manchmal in einem leisen Luftzug erschauernde Traumbild festzuhalten **und zu erkennen**, was in ihm verborgen war » (*Az*, p. 281).

³⁵⁴ *Az*, p. 54 « Ce qui fait qu'au fil de toutes ces années je n'ai guère pensé à Austerlitz ; et s'il m'est arrivé ici ou là de songer à lui, je l'ai oublié presque aussitôt [...]. » *A*, p. 45

³⁵⁵ *Az*, p. 55 « Lorsque je levai les yeux de la page ouverte devant moi et dirigeai mon regard vers les photographies accrochées au mur, je ne vis dans les cadres, en masquant l'autre œil, qu'une série de formes obscures, bizarrement déformées vers le haut et vers le bas : les silhouettes et les paysages dont tous les détails m'étaient familiers avaient fait place à un magma indifférencié de hachures noires et menaçantes. » *A*, p. 45

Dans un premier temps, l'empêchement de voir prend la forme d'une déformation (*Verzerrung*) des formes familières qui se désagrègent (*aufgelöst*) et s'indifférencient (*unterschiedlos*) dans un hachuré noir. Ce motif réapparaîtra chez Austerlitz, notamment lors de sa visite du ghetto de Terezín, où l'air *hachuré* (*schraffierten*) par la pluie lui apparaît rempli par l'« assemblée muette » des soixante mille personnes enfermées jadis dans le ghetto qui continuent d'y vivre :

[...] schien es mir auf einmal mit der größten Deutlichkeit so, als wären sie nicht fortgebracht worden, sondern lebten, nach wie vor, dichtgedrängt in den Häusern, in den Souterrains und auf den Dachböden, als gingen sie pausenlos die Stiegen auf und ab, schauten bei den Fenstern heraus, bewegten sich in großer Zahl durch die Straßen und Gassen und erfüllten sogar in stummer Versammlung den gesamten, grau von dem feinen Regen schraffierten Raum der Luft³⁵⁶.

Le hachuré (*Schraffur*) ferait signe, chez Austerlitz, à la capacité de voir les morts qui surchargent l'air autour de soi, c'est-à-dire à la défaillance, dans le regard, de la précision uniforme du présent : la vision se trouble et le présent se raye des hachures d'un autre temps. Comme les enfants qui, ne sachant pas maîtriser le trait du crayon, dessinent trop fort et percent le papier par de larges fêlures intempestives, le regard désapprend parfois à bien voir, et laisse le tissu uniforme de la vision se déchirer. Et comme pour l'enfant qui constate, surpris, qu'il y a quelque chose derrière l'image qui l'avait absorbé, la profondeur du temps s'offre brusquement dans la hachure du présent. L'œuvre de Sebald pourrait être lu, dans son ensemble, comme le signal, dans notre existence éblouie, d'une survivance des disparus. La capacité de voir ce à quoi l'œil humain est rendu aveugle se développe dans le revers de la « bonne vue », et implique de se rendre aveugle à ce que l'on distingue habituellement bien, aux détails du familier, ainsi qu'aux contours du monde. Les visages connus et chers des

³⁵⁶ « [...] j'eus la très nette impression qu'elles n'avaient pas été évacuées mais continuaient de vivre là, entassées dans les maisons, les souterrains et les greniers, qu'elles montaient et descendaient sans relâche les escaliers, regardaient par les fenêtres, se déplaçaient en grand nombre dans les rues et les venelles, et formaient même une muette assemblée remplissant tout l'espace d'un ciel finement hachuré par la pluie. » *A*, p. 237-238

photographies se fondent dans un « magma indifférencié », rappelant la « perversion » du fondu des images de l'enfance que raconte Sebald dans *Luftkrieg und Literatur*.

Alors que les « taches grises » affectent progressivement sa vue, le souvenir revient au narrateur d'une lecture concernant les chanteuses d'opéra du XIX^e siècle sur les yeux desquelles on déposait un liquide faisant « briller leur regard d'un éclat langoureux et quasi surnaturel mais les empêchait elles-mêmes de presque rien voir ».

Ich weiß nicht mehr, wie ich diese Reminiszenz an jenem dunklen Dezembermorgen auf meinen eigenen Zustand bezog, außer daß sie in meinen Gedanken etwas zu tun hatte mich der Falschheit des schönen Scheins und der Gefahr des vorzeitigen Erlöschens, und daß ich darum mich ängstigte um die Fortführung meiner Arbeit, zugleich aber erfüllt war, wenn ich das so sagen kann, von einer Vision der Erlösung, in der ich mich, befreit von dem ewigen Schreiben- und Lesenmüssen, in einem Korbessel in einem Garten sitzen sah, umgeben von einer Konturlosen, nur an ihren schwachen Farben noch zu erkennenden Welt³⁵⁷.

Cette réminiscence, si elle peut passer pour anecdotique, signale toutefois un mouvement caractéristique des textes de Sebald. Ces souvenirs de lecture, la raison de leur surgissement inopiné reste obscure à la lumière du présent (*Ich weiß jetzt nicht mehr*) - on trouve plusieurs variations de ce leitmotiv - mais c'est pourtant selon ce motif aux lois invisibles que se compose erratiquement l'œuvre, un motif que je ne pourrais mieux décrire qu'en citant un autre passage du texte dans lequel le panorama de sa ville natale retrouvée apparaît à Austerlitz, « exactement comme le vernis d'un tableau peint, me paraissait recouvert d'un réseau irrégulier de fissures et de craquelures tissé par les époques révolues [*wie der Firnis auf einem gemalten Bild, durchzogen schien von den krummen Rissen und Sprüngen der vergangenen Zeit.*], »avant

³⁵⁷ Az, p. 56 « Je ne sais plus aujourd'hui comment, en cette sombre matinée de décembre, je rattachai cette réminiscence à mon propre état, sauf que dans mon esprit elle avait trait à la fausseté de la belle apparence et au danger de la disparition prématurée, et que pour cette raison je redoutais de ne pouvoir poursuivre mon travail et en même temps étais, si je puis dire, rempli par la perspective d'un état de grâce où, délivré de la sempiternelle obligation de lire et d'écrire, je me voyais assis dans un fauteuil de jardin, entouré d'un monde dans contours, simplement reconnaissable, désormais, à quelques taches de couleurs. » A, p. 46

de réapparaître dans un « second motif analogue, qui naît ainsi sans qu'on en puisse connaître les lois », dans un enchevêtrement de racines au pied du châtaignier qu'il avait aimé enfant [*Ein zweites dieser nach keinem erkennbaren Gesetz entstehenden Muster, sagte Austerlitz, fand ich wenig später in dem verschlungenen Wurzelwerk*³⁵⁸ (...)] ». Le vernis rappelle celui qu'on posait jadis sur les yeux des chanteuses, et cette surface étincelante qui réfléchit la lumière actuelle est traversée des « fêlures » (*Sprungen*) du temps, selon un motif aux principes indiscernables, mais qui reste toutefois un motif reconnaissable entre ses différents *analogons*. « Voir » ce motif du temps correspondrait donc à le « reconnaître » sur différentes réalités, différentes matières, sans pouvoir jamais en élucider la logique. Or pour l'écrivain qui reconnaît ces motifs familiers, le tracé du motif consiste en ses propres craquelures, ses « fêlures » intérieures, et c'est lui-même qu'elles fissurent. Il n'est pas question pour moi d'élucider complètement ce passage et les correspondances qu'il crée confusément autour de la « belle apparence » des chanteuses rendues, des belles formes aveugles et de l'artiste chez qui le « devoir-lire » et le « devoir-écrire » (*Schreiben- und Lesenmüssen*, une formulation inhabituelle) finit par mener à la cécité qui, seule, le délivrerait de son de obligation « sempiternelle ». On dégage néanmoins, pour l'instant, l'impression d'un parallèle flou entre la belle forme aveugle et l'impératif d'écrire, entre la tâche esthétique et la perte des contours précis des réalités extérieures.

Comme je l'ai écrit plus tôt, cette forme de cécité est toutefois à distinguer d'une cécité où l'être basculerait dans l'obscurité complète, dont on trouve une illustration dans la figure d'Elias, le prédicateur, après que la mort de sa femme l'ait plongé dans la folie, et qui cite en chair un verset des *Lamentations* : « He has made me dwell in darkness as those who have been

³⁵⁸ A, p. 195

long dead. [...] Er stand bloß eine Zeitlang da und schaute über Köpfe seiner vor Schrecken gelähmten Gemeinde hinweg, mit den unbeweglichen Augen eines Erblindeten wie mir schien³⁵⁹. » Celui qui vit avec les morts est rendu aveugle à ce monde-ci, et son regard est fixé, privé de mouvement, dans l'aveuglement (*unbeweglichen*). La cécité que décrit Sebald concernant le narrateur est donc moins une vision aveugle, qui serait associée à la vision exclusive du monde des morts qui pétrifie la vision dans son effet médusant, qu'un tremblement - une vacillation - de la vision claire, hachurée d'obscurité, où le monde perd sa forme claire et familière : une vision du devenir étranger des images familières où éventuellement, comme le projette le narrateur, le sujet se retrouverait « entouré d'un monde sans contours, seulement *reconnaisable*, désormais, à quelques taches de couleurs ». Il faudrait donc, plus précisément, parler d'une *distorsion* du regard. Alors que la vision aveugle d'Elias l'aliène complètement au monde, la cécité du narrateur « reconnaît » le monde, or cette reconnaissance ne porte plus sur ses contours familiers, mais au contraire sur sa perte de contours. La cécité du narrateur crée un brouillage de la réalité, et lui permet de percevoir la défiguration (*Verzerrung*) même des formes connues. On pense, alors, au vacillement des images claires chez Proust, particulièrement dans l'incipit où, entre l'obscurité du sommeil et la clarté de la veille, le sujet voit apparaître les formes tourbillonnantes du passé. Et, en effet, c'est alors qu'autour du narrateur de Sebald, les images se mettent à *tournoyer*, dans cette *tournure* que prend la réalité autour de lui, qu'il peut enfin y « reconnaître » (*erkennen*) Austerlitz.

Schon bei der Herfahrt im Taxi hatte ich gedacht, es ginge in weiten Schleifen durch eine Lunapark, so drehten sich in der Windschutzscheibe die Lichter der Stadt, und auch jetzt kreisten die schummrigen Ballonleuchter, die Spiegelflächen hinter der Bar und die bunten Batterien der Spirituosenflaschen mir vor den Augen, als säße ich auf einem Karussell. [...] da bemerkte ich auf einmal, am Rand der schon schwankenden Horde, einen vereinzelt Menschen, der niemand anders sein konnte als der seit bald zwanzig

³⁵⁹ *Az*, p. 100 « Il est resté immobile à regarder par-dessus les têtes de ses paroissiens paralysés d'effroi, avec les yeux fixes, aurais-je dit, de quelqu'un frappé de cécité. » *A*, p. 82

Jahren, wie mir in diesem Augenblick zum Bewußstein kam, von mir vermißte Austerlitz³⁶⁰.

2.3.2. *Wesen*

La parole et, plus précisément, le récit, ont comme fonction implicite, dans *Austerlitz*, de retrouver une unité perdue. Bien sûr, il serait naïf de lire *Austerlitz* comme le simple récit d'une reconstruction, d'autant plus qu'il est question dans la critique sebalddienne d'un *Anti-bildungsroman*³⁶¹. Il est toutefois indéniable que le texte d'*Austerlitz* prend la forme d'une exploration étiologique de cette déformation pathologique de la personnalité dont souffre son protagoniste. La reconstruction de soi à partir du récit de vie suit une logique freudienne plus ou moins classique. Le récit donne lieu à une réappropriation, par le sujet, de sa propre division. Et celui d'Austerlitz constitue en ce sens une sorte de synthèse du récit tel qu'il est développé au vingtième siècle, auquel Freud et la psychanalyse donnèrent sa formulation structurale, comme récit des origines³⁶². Le texte prend appui, dans un premier temps, sur les

³⁶⁰ *Az*, p. 61-62 « Déjà, en venant, dans le taxi, j'avais pensé être au Luna Park tant les lumières de la ville décrivaient de grandes boucles derrière la vitre, et maintenant les globes à la lumière tamisée, les grands miroirs derrière le bar et l'alignement multicolore des bouteilles d'alcool tournoyaient aussi devant mes yeux, comme si j'avais pris place sur un manège. [...] j'avisai soudain, en bordure de cette horde déjà chancelante, un individu isolé dont je prenais en cet instant conscience qu'il ne pouvait être que celui perdu de vue depuis près de vingt ans, Austerlitz. » *A*, p. 50-51

³⁶¹ Eric Downing, dont les travaux de germanistique portent sur le Bildungsroman, désigne en effet Austerlitz comme un *anti-Bildungsroman*, c'est-à-dire comme la fin de la possibilité même du projet de *Bildung* : « The novelistic assimilation of experience to the "so utterly discredited" representative regime of the traditional Bildungsroman is, Sebald believes, no longer permissible. »

³⁶² Même si Freud entrouvre la voie d'un *non-liquet de l'origine*, notamment dans *L'homme aux loups* où, après avoir reconstruit à rebours, avec l'analysant, l'ensemble de son récit jusqu'au moment décisif de la scène originelle, il conclut sur une indécidabilité quant au contenu de cette scène (« Moi-même j'aimerais bien savoir si chez mon patient la scène originelle était fantaisie ou expérience vécue réelle, mais eu égard à d'autres cas semblables, on peut dire qu'il n'est à proprement parler pas très important d'en décider. » S. Freud, *L'homme aux loups*, Paris, PUF, « Quadrige », 1990, p. 95), la prépondérance du récit tel qu'il a été élaboré par le sujet et pour lui-même replace le processus d'appropriation dans le processus même de parole, plutôt que dans les conclusions obtenues quant à une réalité supposée. La parole reste donc le mode d'une réappropriation, par le sujet, des divisions qui le fondent comme sujet

discours savants d'Austerlitz s'élaborant autour des formes dans lesquelles s'est conçue l'humanité moderne et industrielle, y compris les formes temporelles, pour éventuellement assister au récit de la décomposition de sa pensée, dans cette fameuse crise de langage réminiscente de la *Lettre du Lord Chandos* de Hofmannsthal. À partir de cet épiceutre, le reste du texte se développera comme la tentative par Austerlitz et dans ses échanges avec le narrateur de mener, par la formulation de ses explorations, sinon la reconstruction d'une certaine unité psychique, du moins la mise en forme même du récit de vie et son appropriation par le sujet.

La présence du texte de Hoffmansthal dans cet épiceutre d'*Austerlitz* peut certes être lue comme une référence à la crise du langage (*Sprachkrise*) qui frappe différents courants de la philosophie et de la littérature au tournant du vingtième siècle et que la tradition germanique (et plus précisément la littérature autrichienne) a exploré extensivement, la *Lettre du Lord Chandos* en étant une des incarnations les plus retentissantes. Le choc que provoqua dans la pensée l'horreur inconcevable de l'holocauste européen renouvela la crise d'une manière particulière dans l'expérience de la langue allemande, qui devait désormais penser l'articulation entre *Muttersprache* (langue maternelle) et *Mördersprache* (langue meurtrière)³⁶³³⁶⁴. Le personnage d'Austerlitz, chez qui l'horreur oubliée du passé remonte à travers les couches de la conscience jusqu'à son épiderme (la langue), serait comme l'incarnation individuelle de ce destin de la pensée, une figure de ce bouleversement dans lequel l'horreur va jusqu'à défaire les formes les plus élémentaires du langage humain.

(comme le développera par la suite Lacan) ou, pour le dire autrement avec Sebald, de ses « fêlures intérieures ».

³⁶³ *Muttersprache, Mördersprache* : Tel est le titre d'un numéro des Celan-Studien qu'a dirigé Theo Buck (1993). Je remercie Barbara Agnese de m'avoir indiqué cette référence.

³⁶⁴ L'écrivain et traducteur allemand Georges-Arthur Goldschmidt (chez qui certains voient une inspiration pour le personnage d'Austerlitz) affirmait, dans l'émission de France Culture *Une vie, une œuvre* consacrée à Sebald en 2012, que Sebald « écrivait l'allemand de l'Europe centrale tel qu'il a été mis à mort par la langue hitlérienne, qui a dévasté l'allemand presque à tout jamais. »

Schon spürte ich hinter meiner Stirn die infame Dumpfheit, die dem Persönlichkeitsverfall voraufgeht, ahnte, daß ich in Wahrheit weder Gedächtnis noch Denkvermögen, noch eigentlich eine Existenz besaß, daß ich mein ganzes Leben hindurch mich immer nur ausgelöscht und von der Welt und mir selber abgekehrt hatte. [...] Was immer vorgehen mochte in mir, sagte Austerlitz, das Panikgefühl, mit welchem ich **vor der Schwelle eines jeden zu schreibenden Satzes** stand, ohne zu wissen, wie ich nun diesen Satz anfangen könnte, dehnte sich bald auf das an sich einfachere Geschäft des Lesens aus, bis ich unweigerlich bei dem Versuch, eine ganze Seite zu überblicken, in einen Zustand der größten Verwirrung geriet. Wenn man die Sprache ansehen kann als eine alte Stadt, mit einem Gewinkel von Gassen und Plätzen, mit Quartieren, die weit zurückreichen in die Zeit, mit abgerissenen, assanierten und neuerbauten Vierteln und immer weiter ins Vorfeld hinauswachsenden Außenbezirken, so gleich ich selbst einem Menschen, der sich, aufgrund einer langen Abwesenheit, **in dieser Agglomeration nicht mehr zurechtfindet**, der nicht mehr weiß, wozu eine Haltstelle dient, was ein Hinterhof, eine Straßenkreuzung, ein Boulevard oder eine Brücke ist. Das gesamte **Gliederwerk der Sprache**, die syntaktische Anordnung der einzelnen Teile, die Zeichensetzung, die Konjunktionen und zuletzt sogar die Namen der gewöhnlichen Dinge, alles war eingehüllt in einem **undurchdringlichen Nebel**. Auch was ich selber in der Vergangenheit geschrieben hatte, ja insbesondere dieses, verstand ich nicht mehr. Immerzu dachte ich nur, so ein Satz, das ist etwas nur vorgeblich Sinnvolles, in Wahrheit allenfalls Behelfsmäßiges, eine Art Auswuchs unserer Ignoranz, mit dem wir, so wie manche Meerespflanzen und -tiere mit ihren Fangarmen, blindlings das Dunkel durchtasten, das uns umgibt. Gerade das, was sonst den Eindruck einer zielgerichteten Klugheit erwecken mag, die Hervorbringung einer Idee vermittels einer gewissen stilistischen Fertigkeit, schien mir nun nichts als ein völlig beliebiges oder wahnhaftes Unternehmen. Nirgends sah ich mehr einen Zusammenhang, die Sätze lösten sich auf in lauter einzelne Worte, die Worte in eine willkürliche Folge von Buchstaben, die Buchstaben in zerbrochene Zeichen und diese in eine bleigraue, da und dort silbrig glänzende Spur, **die irgendein kriechendes Wesen** abgesondert und hinter sich hergezogen hatte und deren Anblick ich in zunehmendem Maße erfüllte mit Gefühlen des Grauens und der Scham. Eines Abends, sagte Austerlitz, habe ich meine sämtlichen gebündelten und losen Papiere, die Notizbücher und Notizhefte, die Aktenordner und Vorlesungsfaszikel, alles, was bedeckt war mit meiner Schrift, aus dem Haus getragen, am unteren Ende des Gartens auf den Komposthaufen geworfen und schichtweise mit verrottetem Laub und ein paar Schaufeln Erde bedeckt³⁶⁵.

³⁶⁵ Az, p. 182-184 « J'éprouvais déjà sous mon front cette stupeur horrible qui annonce la dégradation de la personnalité, je pressentais qu'en réalité je ne possédais ni mémoire ni capacité de réflexion ni existence propre, que tout ce que j'avais vécu n'avait jamais fait que m'anéantir et me détourner du monde et de moi-même. [...] Quoi qu'il se passât en moi, dit Austerlitz, le fait est que la panique que je ressentais au seuil de toute nouvelle phrase à écrire, ignorant comment je pourrais commencer cette phrase ou aussi bien n'importe quelle autre, ne tarda pas à gagner cette occupation plus simple qu'est la lecture, au point que je finis par être en proie au plus grand désarroi quand j'essaie d'embrasser du regard le contenu d'une page entière. Si l'on considère la langue comme une vieille ville avec son inextricable réseau de ruelles et de places, ses secteurs qui ramènent loin dans le passé, ses quartiers assainis et reconstruits et sa périphérie qui ne cesse de gagner sur la banlieue, je ressemblais à un habitant qui, après une longue absence, ne se reconnaîtrait pas dans cette agglomération, ne saurait plus à quoi sert un arrêt de bus, ce qu'est une arrière-cour, un carrefour, un boulevard ou un pont. L'articulation de la langue, l'agencement syntaxique de ses différents éléments, la ponctuation, les conjonctions et jusqu'aux noms désignant les choses les plus simples, tout était enveloppé d'un

Dans la phrase où l'on perçoit le plus précisément la présence du texte de Hofmannsthal³⁶⁶, où la structure de la phrase se décompose en unités toujours plus petites jusqu'à ce que l'écriture se réduise à la trace non pas de l'intelligence humaine, mais de la sécrétion d'un quelconque être rampant, la déformation du langage relève davantage d'une indéfinition de sa propre matière que d'un acte sceptique de négation de sa réalité. D'ailleurs, la version française qui choisit le terme « gastéropode » utilise ici un terme dont la précision encyclopédique va à l'encontre de l'indéfinition du texte allemand, qui s'en tient quant à lui à une formulation on ne pourrait plus floue (*Wesen*). Or le choix inadéquat de la traduction ne fait qu'attirer l'attention, dans le texte de Sebald, sur la résorption de la trace graphique en une sécrétion non plus proprement humaine, c'est-à-dire dans laquelle se distinguerait la capacité linguistique humaine, mais réduite à la marque du passage d'un « être rampant » indéfini. Ici, c'est donc aussi Kafka qui est évoqué, non pas seulement dans la mention de cette créature *kriechendes*³⁶⁷,

brouillard impénétrable. Ce que j'avais écrit par le passé, cela surtout, m'était devenu incompréhensible. Je me disais sans arrêt : une telle phrase, c'est quelque chose qui prétend avoir un sens, en réalité ce n'est qu'un pis-aller, une sorte d'excroissance générée par l'incertitude avec laquelle, un peu sur le modèle des plantes et des animaux marins avec leurs tentacules, nous explorons à tâtons l'obscurité qui nous entoure. Ce qui précisément semble l'expression adéquate d'une pensée intelligente, l'exposition d'une idée au moyen d'un certain savoir-faire stylistique, me paraissait désormais constituer une entreprise parfaitement arbitraire ou chimérique. Je ne voyais plus de cohérence nulle part, les phrases se diluaient en une série de mots isolés, les mots en une suite aléatoire de lettres, les lettres en signes disloqués et ceux-ci en une trace gris plomb brillant ça et là de reflets argentés, qui eût été sécrétée et abandonnée derrière soi par quelque gastéropode et dont la vue me remplissait tour à tour de honte et d'effroi. Un soir, j'ai pris tous mes papiers, pages éparses ou en liasses, calepins et bloc-notes, classeurs et photocopiés de cours et de conférences, tout ce que j'avais couvert de mon écriture ; je suis sorti de la maison, je les ai jetés au fond du jardin sur le tas de compost et j'ai enfoui le tout, en alternance, sous une couche de terre et de feuilles décomposées. » *A*, p. 149-151

³⁶⁶ La phrase de Hofmannsthal : « Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich ; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hinstarren muß : Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt. », H. Hofmannsthal (von), *Lettre de Lord Chandos* (Édition bilingue), Paris, Rivages poche, « Petite bibliothèque », 2000, p. 70

³⁶⁷ Gregor Samsa se déplace en rampant (*kriechen*).

mais justement dans le manque du texte à nommer précisément la créature, le sujet se trouvant devant la langue un peu comme Gregor devant une Charlottestraße qu'il n'arrive plus à reconnaître³⁶⁸. Le style qui, chez Proust, est l'empreinte distinctive de l'écrivain, devient l'empreinte imprécise d'une forme de vie primitive, élémentaire, voire cette forme elle-même : on ne sait plus si la langue est la trace, ou l'excroissance elle-même, tentacule tâtant l'obscurité à la façon des plantes et bêtes aveugles vivant dans les fonds marins. On ne sait plus, mais c'est le texte qui ne tranche pas, qui génère ses images un peu par tâtonnements aveugles, « excroissance de son ignorance » (et non pas, seulement son « incertitude », comme le traduit charitablement le texte français). Et comme Gregor qui, plutôt que d'être devenu une bête, découvre progressivement son corps bestial, la décomposition de sa capacité linguistique provoque chez Austerlitz un sentiment de honte et d'effroi (*erfüllte mit Gefühlen des Grauens und der Scham*). La langue n'est pas, à ce moment, le lieu d'une clairvoyance de l'artiste rendu aveugle aux images fausses et superficielles du monde, - ou encore, comme dans le passage de la cécité du narrateur, l'aveuglement des belles formes esthétiques - mais subit au contraire le tremblement d'une pensée qui n'arrive plus à se reconnaître dans les formes humaines conventionnelles, dans l'*œuvré* de l'homme.

La déformation qui m'intéresse dans l'écriture chez Sebald aurait donc moins à voir avec le geste tranchant et volontaire d'une négation (le *Unworte* comme geste négateur), avec le geste d'une filiation historique avec un scepticisme linguistique, qu'avec un mouvement beaucoup plus mou, et flou : la *dévertébration* du texte. Sous le travail idéal de la guêpe, de l'insecte qui élabore, qui œuvre le détail, l'infime, dans le geste obsessif qui constitue, à la fin, la

³⁶⁸ La précision qu'apporte la traduction française par le « gastéropode » rejoue par ailleurs une précision similaire par la traduction du texte de Kafka et de son « cancrelat », au sujet duquel l'allemand restait beaucoup plus flou, « Ungeziefer » renvoyant de façon imprécise à la vermine et à une idée de « grouillant ».

grandeur de l'œuvre, sous cet idéal *éthico-esthétique* de l'œuvre³⁶⁹ donc, il y a le mouvement de l'être rampant, de l'invertébré, qui renvoie bien plus au terreau indifférencié, mais horriblement organique du compost, qu'à la dimension abstraite du *négatif* ou du néant. Si les mots qui se disloquent progressivement jusque dans leur unité minimale font signe à la négativité d'une langue de « signes brisés » (*zerbrochene Zeichen*), cette négativité s'ouvre à son tour sur la matérialité de l'invertébré, laquelle remplit la vue d'Austerlitz de honte et d'effroi et ce, de façon croissante³⁷⁰ (*deren Anblick mich in zunehmendem Maße erfüllte [...]*). La dégradation de la langue ne se laisse plus envisager strictement comme une désarticulation de la structure « positive » des mots - du squelette des mots (pensons au poème de Saint-Denys Garneau : « Nous allons détacher nos membres et les mettre / en rang pour faire un inventaire / Afin de voir ce qui manque / De trouver le joint qui ne va pas³⁷¹ »). Ce démembrement d'une langue qui aliène l'être à lui-même, moteur notamment de l'écriture du *Unwort* de Beckett qui est à l'origine de la lecture critique du *Unworte* et d'une écriture sebalienne du négatif, n'est qu'une étape, la crise d'Austerlitz le montre bien, d'une déformation qui conduit plutôt à la corruption de la « bonne forme », du langage comme miroir de la bonne forme humaine. La fracture de la structure langagière jusque dans ses unités les plus simples n'aboutit pas à la sécheresse

³⁶⁹ Un idéal de l'œuvre qui serait solidaire de cette « négativité à faire », où l'œuvre ne serait créée que par le détail négligé de l'histoire, le récit oublié.

³⁷⁰ La traduction « et dont la vue me remplissant *tour à tour* de honte et d'effroi » ne permet pas de saisir le facteur de croissance à l'œuvre, qui fait contraste avec la négativité de la rupture.

³⁷¹ H. de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace et autres poèmes*, Montréal, Typo, « Poésie », 1999 [1937], p. 142

Frédérique Bernier rapproche, dans un ouvrage magnifique, cet imaginaire de désarticulation du langage chez Garneau de celui de Beckett et de son écriture du *Unwort* (qui est à l'origine, je le rappelle, du concept critique de *Unworte* chez Sebald), y voyant la quête d'une « origine légitime de la voix », « comme s'il s'agissait, dans les deux cas, de retrouver le lieu ou l'état primordial du corps [...] d'où la présence à soi et une parole propre pourraient émerger de nouveau » ou, comme le note Bernier avec justesse, arriver à enfin se taire. *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2010, p. 13

ascétique d'une désincarnation, mais bien plutôt à l'horrible incarnation d'une vie invertébrée dans laquelle se reconnaît - sans pouvoir s'y identifier - la vie humaine.

L'expression *die irgendein kriechendes Wesen*, qui pourrait, comme la trace luisante des larves sur le sol, passer plus ou moins inaperçue, signale la manifestation, ici et là dans les textes de Sebald, de ces « êtres » (*Wesens*), dans la rencontre desquels le lecteur fait l'expérience d'une brusque indéfinition, troublante quoique souvent brève, qui je crois relève du rapport sebaldien au langage. Un rapport qui passe bien souvent, lui aussi, inaperçu, et qui a précisément à voir avec l'imprécis, bâtard, du *Unbildung*. Ces « êtres » se distinguent toutefois, il est important de le noter, des différents insectes ailés qui bénéficient dans l'imaginaire sebaldien d'un symbolisme complexe et fécond, tels que la guêpe (la vision idéale du travail de l'artiste), la mite, la luciole et le papillon de nuit. De nombreuses pages sont consacrées à ces insectes (le nid de guêpe dans *Vertiges*, la présence des mites dans *Austerlitz*, le long développement sur le *Bombyx mori* dans les *Anneaux de Saturne*, par exemple) qui font souvent l'objet d'un savoir encyclopédique détaillé. Ces créatures du domaine du minuscule, de l'infime négligeable qui est si fondamental au projet sebaldien, sont les figures de ce qui se manifeste quand la vision claire du jour, la vision commune humaine s'affaiblit, et que l'on commence à distinguer autre chose. Ils sont donc, eux aussi, liés à une faillibilité du voir, et aux présences furtives qui apparaissent et disparaissent dans les marges du champ de vision, mais également aux signaux d'un autre temps que le nôtre, c'est-à-dire d'une autre dimension temporelle, plus rapide et discontinue, appartenant au registre du scintillement, du chatoiement ou pour le dire plus généralement, de l'intermittence. Les « stries lumineuses » que les papillons nocturnes laissent derrière eux ne sont-elles pas, comme l'explique l'oncle Alphonso à Austerlitz, les

« traces fantomatiques dues à la paresse de notre œil, qui croit encore voir un reflet rémanent à l'endroit d'où l'insecte, pris une fraction de seconde sous l'éclat de la lampe, a déjà disparu³⁷² » ? Même lorsqu'elles sont matériellement présentes, *sous la main*, comme lorsque le narrateur observe dans sa main ouverte le cadavre de l'un des papillons de nuit conservés par Austerlitz, leur matérialité semble en partie plongée dans l'absence, *à la limite du visible (an der Grenze der Sichtbarkeit)* :

[...] petite créature impondérable couleur d'ivoire, dont les ailes repliées étaient tissées d'on ne sait quelle manière. Ses pattes, recroquevillées sous son abdomen couvert d'écailles argentées, comme si elles avaient tenté de franchir un ultime obstacle, étaient si ténues que j'avais du mal à les distinguer (*daß ich si kaum zu erkennen vermochte*). L'antenne tremblotante qui se déployait en arc au-dessus de tout le corps était elle aussi à la limite du visible. L'œil en revanche, noir et fixe, saillant légèrement de la tête, était nettement reconnaissable ; je l'étudiai longuement avant de remettre dans son étroit sarcophage cet esprit de la nuit sans doute mort depuis des années mais qui ne montrait aucun signe de décomposition³⁷³.

Les insectes ailés auraient ainsi à voir non seulement avec l'élaboration du détail, mais aussi avec la présence des fantômes du passé qui, éblouissant celui qui s'y confronte trop directement (le passage des filles de la Nuit, des tombes du cimetière juif, etc.), se manifestent dans un scintillement, chatolement, en équilibre sur le seuil du visible³⁷⁴. Ce que le chatolement, c'est-à-dire la lumière intermittente, nous dit de l'*apparition* du passé chez Sebald, ainsi que sa figuration dans la mite et la luciole, l'insecte nocturne, rappelle le beau texte de Didi-Huberman, *La survivance des lucioles*³⁷⁵. Si la parenté est si forte, ici, c'est encore une fois en

³⁷² A, p. 114

³⁷³ A, p. 197-198

³⁷⁴ Parmi les nombreuses occurrences de cette modalité du visible, le soulier aux paillettes argentées d'Agata, *aperçu* par Austerlitz dans le « rai de lumière vive » entre le plancher et le pas du rideau dans le théâtre où il l'avait vue jadis jouer Olympia et, dans cette même scène d'apparitions où s'agitent soudainement les ombres du passé, le chef d'orchestre en frac « luisant » qui est décrit comme un *käferartigen Dirigenten*, un chef d'orchestre-coléoptère.

³⁷⁵ Si Didi-Huberman s'intéresse aux formes de la survivance à partir de l'imaginaire politique révolutionnaire de Pasolini, ainsi qu'à la survivance, aujourd'hui, de ce discours (« Quelles sont les chances d'apparition ou les zones d'effacement, les puissances ou les fragilités ? À quelle *part* de la réalité - le contraire d'un tout - l'image des lucioles peut-elle s'adresser aujourd'hui ? », p. 36), c'est néanmoins

grande partie dû à la filiation commune, entre ce dernier et Sebald, avec la pensée de l'histoire de Benjamin, mais aussi à une volonté de penser à partir du *mineur* (« Comme il y a une littérature mineure [...], il y aurait une lumière mineure possédant les mêmes caractères philosophiques : « un fort coefficient de déterritorialisation »; « tout y est politique »; « tout prend une valeur collective » [...] ³⁷⁶ »). Les lucioles, et chez Sebald les insectes ailés, les travailleurs de l'infime, seraient comme chez Didi-Huberman très liés à la dimension éthique de la survivance, au devoir du regard (« Il serait criminel et stupide de mettre les lucioles sous un projecteur en croyant les mieux observer. [...] Pour savoir les lucioles, il faut les voir dans le présent de leur survivance [...] ³⁷⁷ »). Didi-Huberman sait toutefois que cette éthique du regard, même chez Pasolini, est indissociable de son fondement désirant, et que si ce ne sont pas les lucioles qui ont disparu, s'il y a bien, dans le présent, une survivance intermittente des signaux du passé, c'est qu'il y a bien « quelque chose de central dans le désir de voir » lié, précisément, à « la forme même de langage » ³⁷⁸ de Pasolini et à ses traces dans les discours contemporains, une survivance qui se pense à partir de Benjamin : « Si l'imagination - ce travail producteur d'images pour la pensée - nous éclaire par la façon dont l'Autrefois y rencontre notre Maintenant pour libérer des constellations riches d'Avenir, alors nous pouvons comprendre à quel point est décisive cette rencontre des temps, cette collision d'un présent actif avec son

au phénomène de la disparition, des réalités qui sont en train non pas de s'éteindre, mais d'être rendues invisibles par le regard et l'atmosphère du contemporain : « Ce n'est pas dans la nuit que les lucioles ont disparu, en effet. Quand la nuit est au plus profond, nous sommes capables de saisir la moindre lueur, et c'est l'expiration même de la lumière qui nous est encore visible dans sa traîne, si ténue soit-elle. Non, les lucioles ont disparu dans l'aveuglante clarté des « féroces » projecteurs : projecteurs des miradors, des shows politiques, des stades de football, des plateaux de télévision. Quant aux « singuliers engins qui se lancent les uns contre les autres », ce ne sont que des corps surexposés, avec leurs stéréotypes du désir, qui s'affrontent dans la pleine lumière des sitcoms, bien loin des discrètes, des hésitantes, des innocentes lucioles, ces « souvenirs quelque peu poignants du passé ». G. Didi-Huberman, *La survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 25-26

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 44

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 43

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 50

passé réminiscent³⁷⁹. » N'est-ce pas ce que sont, aussi, les insectes ailés de Sebald : des figures (dialectiques) du temps ? Leur matérialité prenant forme, elle-même, dans la transformation à la fois prometteuse (la larve) et réminiscente, mais aussi dans l'*apparition* chatoyante (et donc, comme chez Benjamin, *saccadée*, voire kaléidoscopique) de leur matérialité, « le miracle de leur vie chatoyante³⁸⁰ » (*ihr wunderbar schillerndes Leben entfaltet hatten*), qui nous réapprend à voir dans la faillibilité de notre œil, à désirer voir ce qui échappe à la lumière trop directe du jour.

Giorgio Agamben cite le poème d'Ossip Mandelstam en début de *Qu'est-ce que le contemporain*, proposant aussi de voir les deux temps dont les vertèbres sont rompues comme le temps de la vie singulière et celui de l'histoire collective. « Mon siècle, mon fauve, qui pourra / Te regarder droit dans les yeux / Et souder de son sang / Les vertèbres de deux siècles³⁸¹ ? » En ce sens, le poète est à la fois celui qui voit la brisure du temps et qui rassemble les vertèbres de son *échine brisée*, mais celui qui est, en retour, rompu par cette vision, un *exorbité des temps*. « Le poète, qui devra payer de sa vie sa contemporanéité, doit regarder fixement dans les yeux de son siècle-fauve, sceller de son sang l'échine brisée du temps. » Pour Agamben, c'est là la question de la contemporanéité de l'artiste ou de celui qui sait se faire présent à un rendez-vous qu'il ne peut que manquer³⁸², qui sait percevoir l'inactualité de son propre présent, son impossible adéquation avec lui. N'est-ce pas ce que signifie, aussi, d'assister à sa propre absence, d'être à l'écoute de ce à quoi l'on ne peut qu'être absent ? Si Didi-Huberman et Agamben pensent le paradigme du contemporain à travers son regard, qui sait fixer l'obscurité de son temps et qui perçoit en elle « une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 52

³⁸⁰ *A*, p. 110

³⁸¹ G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain*, *op. cit.*, p. 14

³⁸² *Ibid.*, p. 25

infiniment³⁸³ », et si chez Sebald les êtres ailés fournissent, je crois, une image pour penser cette contemporanéité inactuelle - voir le signal de lumière des lucioles tout en reconnaissant son inactualité, en reconnaissant qu'il voit un « reflet rémanent à l'endroit d'où l'insecte, pris une fraction de seconde sous l'éclat de la lampe, a déjà disparu³⁸⁴ » -, comment penser, encore une fois, cette reconnaissance en dehors d'une sorte de clairvoyance du contemporain ?

Comme Didi-Huberman qui se tourne vers les formes du langage de Pasolini pour sonder la question du désir dans le regard qui, il le sent bien, sous-tend (et complexifie) la dimension éthique et politique du projet pasolinien, je me tourne moi-même vers la langue de Sebald. Ce qui est souvent noté à propos du style sebaldien est, comme chez Proust d'ailleurs, la présence de formes anciennes, voire archaïques, et dialectales de la langue allemande, en plus d'un niveau de complexité dans l'élaboration syntaxique s'étant perdue dans la langue actuelle qui, historiquement, se simplifie sans cesse.

Our language is growing more homogenized all the time. But if you look back at earlier writers, Coleridge for example, or at Shakespeare and Marlowe or Jacobean drama or seventeenth century English prose, you find syntax which is immensely complex. I think of the way my grandfather spoke. He was born in 1872 and still spoke a German that had been influenced by French at the time of the Napoleonic Wars. I spent my childhood with him, because my mother was too busy and my father was a prisoner of war. I learned everything from him and still think of him every day. You see, behind all of us who are living there are the dead. In fact they are here coexisting with us, but we don't see them. We have unlearned the ability to see them³⁸⁵.

Faire entendre les formes du passé est inséparable, chez Sebald, de la capacité de *voir* les morts qui coexistent avec nous. Et comme je l'ai mentionné plus tôt, tout un travail critique s'est intéressé à ce travail du négatif comme hantise, dans la langue de Sebald, des formes du passé (qu'on les comprenne comme les formes langagières ou comme les formes esthétiques des auteurs qui *hantent* la prose de Sebald). Or la langue de Sebald ne fait pas que donner à voir ce

³⁸³ *Ibid.*, p. 25

³⁸⁴ *A*, p. 114

³⁸⁵ *I*, p. 32

qui n'est plus visible aux regards du présent. Il donne aussi à entendre une certaine déformation qui n'a rien à voir avec la culture des formes anciennes, ni même avec le souvenir du passé, mais avec une certaine corruption des formes de la langue. Et cette déformation touche précisément à ce que ne recouvre pas, dans l'imaginaire sebaldien du bestial, ces figures ailées ou « vertébrées », du temps : l'être rampant (*kriechendes*) qui, plutôt que de réfléchir la lumière du présent pour nous envoyer ses signaux, l'absorbe, l'invertébré qui n'arrive pas à figurer le temps. Sa présence matérielle ne renvoie à aucune évolution de la forme, mais n'accueille pas non plus un enchevêtrement ou une collision des temporalités. Il est ce qui remonte du lointain primitif pour s'échouer sur les rives du présent. Il est privé de vertèbres, de toute articulation, le regard se heurte en lui à l'absence de toute géométrie, de tout schéma, de tout seuil même, il n'est que chair, incompréhensible et corrompible chair.

Ces « êtres » invertébrés, ces informes (*Ungestalt*), sont beaucoup plus rares, mais leur manifestation dans les textes est d'autant plus troublante qu'elle semble difficile à intégrer à la constellation d'un imaginaire sebaldien du vivant. La figure de l'être rampant, en laquelle se terre le Gregor de Kafka, matérialise le sentiment d'une « dégradation de la personnalité » (*Persönlichkeitsverfall*) qu'Austerlitz éprouve à travers les formes de la langue. Ce phénomène de dégradation s'inscrit certes dans une certaine tradition littéraire, permettant au lecteur de lire les œuvres de Kafka ou d'Hofmannsthal à travers le texte de Sebald, mais les forces déformatrices qui agissent au cœur de cet effondrement d'Austerlitz sont liées aux textes de la tradition littéraire dans un rapport qui n'est pas proprement historique, qui concerne ce que le sujet de l'histoire ne peut ni assimiler ni enregistrer, et qui remet en cause la notion même de tradition et de génération. La corruption des formes de l'expression humaine que met en scène le texte d'Austerlitz ne serait pas qu'un événement à la troisième personne, un symptôme du

protagoniste qui s'offrirait au texte comme surface lisible de la douleur. Car la déformation affecte la lisibilité même des formes, y compris des formes de la langue. Dans l'*Ancien Testament*, est abominable et impur ce qui rampe (*kriechen*). La réduction de l'écriture à la trace d'un être rampant ne signale-t-elle pas la présence d'une monstruosité qui menace l'articulation du texte lui-même (sa vertébration), ce que l'instance narrative sert peut-être à maintenir à distance, mais face à quoi l'écriture n'est plus libre de « s'appliquer ou non », comme quelque chose d'extérieur à elle ?

Au fil du texte d'*Austerlitz*, la présence physique du narrateur se fait de moins en moins perceptible, se réduisant peu à peu à la répétition rythmée des « sage Austerlitz » qui marquent, dans le flot de la parole, un seuil nécessaire à maintenir - et à réaffirmer - entre la première et la troisième personne. La nécessité de poser cette limite à répétition est d'autant plus insistante que l'allemand possède déjà une forme verbale, la première forme du subjonctif (*Konjunktiv I*), qui indique le discours rapporté. Si cette formulation particulièrement remarquable, à la fois évidence de la forme langagière et rupture du flot de parole, marque effectivement une différenciation entre les voix, il est intéressant de la situer dans l'utilisation plus générale par Sebald des formes du subjonctif, laquelle, contrairement à ce dont on attendrait, participe d'un brouillage syntaxique qui s'opère dans l'usage actuel. Suivant l'homogénéisation progressive des formes de la langue que critiquait Sebald, l'allemand contemporain tend à confondre, surtout à l'oral, le discours rapporté (*Konjunktiv I*) qu'il remplace par le second subjonctif (qui équivaut à notre conditionnel), surtout dans les cas d'une ressemblance morphologique avec les formes de l'indicatif. Cette agglomération en un seul subjonctif indifférencié donne lieu à un discours où se confondent le discours rapporté,

l'hypothétique et l'irréel³⁸⁶. Bien qu'il eût été logique que Sebald évitât ce genre d'homogénéisation, il y a dans *Austerlitz* plusieurs cas où l'écriture amplifie cette indifférenciation des formes du subjonctif. Or, et c'est là une distinction importante, là où l'usage courant confond le discours rapporté et la marque du possible, de l'éventuel (le conditionnel), afin de préserver la distinction des formes de l'actualité (de l'indicatif), Sebald étend cette indéfinition au mode indicatif. La perte des limites entre la parole de l'autre et le domaine de l'hypothétique touche ainsi la structure des temps de l'actualité et de l'événement, ce dont le langage « commun » a comme l'instinct de protéger. L'indifférenciation de l'oubli ne touche plus exclusivement au passé, mais sa confusion gagne les formes de l'actuel. Comme si, en poussant l'oubli de la langue jusque dans les formes de l'actuel, Sebald voulait faire ressentir à ses contemporains l'incertitude de l'oubli dans lequel ils rejettent ce qui ne relève pas du « but de l'action ». La forme irrégulière du « sage Austerlitz » participe donc de ce jeu avec les formes du subjonctif, mais cette fois, redéfinit une limite face à cette inquiétante indifférenciation des formes. J'aurai l'occasion d'interroger davantage la distance sur laquelle insiste cette anacoluthie du passé simple. Mais cette sorte de hoquet syntaxique, de sursaut narratif qui rappelle le lecteur à une différence entre les voix, ne peut-on pas le lire aussi comme un besoin de la voix narrative de repousser ce qui, autrement, menacerait sa propre intégrité ? Ce qui, dans les premiers livres, était exploré comme un ébranlement à la première personne, est progressivement extériorisé, projeté dans la figure d'un personnage. Le détournement du premier subjonctif, présent dès *Les Émigrants* pour s'intensifier dans *Austerlitz*,

³⁸⁶ Voir l'étude très détaillée de Matthias Zucchi sur le style grammatical de Sebald, « Zur Kunstsprache W.G. Sebalds », *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung: zum Werk W.G. Sebalds*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 169

apparaît comme une sorte de réflexe défensif, un certain mouvement de répugnance (*pugnare*) à l'endroit d'un brouillage des contours de l'individualité.

Il s'agit là, certes, d'une lecture bien peu orthodoxe à une époque où la critique sebaldienne met l'accent sur le caractère sacré du témoignage, sur le travail d'archiviste de Sebald. Afin d'explorer certaines forces déformatrices qui mettent en péril ce projet littéraire de consignation, il est important de revenir à un essai que Sebald rédigea sur l'*Andreas* d'Hofmannsthal. Il s'agit d'un texte moins canonique que la *Lettre du Lord Chandos* et qui, laissé à l'état de fragments abandonnés par son auteur, n'est pas entré dans l'histoire littéraire de la même manière. S'opposant aux lectures qui, partant « d'une conception synthétisante de l'éducation, de l'appropriation et de la transmission de ce que l'on sait³⁸⁷ », font de ce texte les fragments d'un *Bildungsroman* dont l'inachèvement est lu par rapport à un idéal de « condition humaine parfaite », Sebald propose de le lire comme « l'exploration de ces forces centrifuges qui dans sa vie et dans la nôtre - étrangères et récalcitrantes - n'ont pas pour but la belle formation, mais la déformation [*Deformation*] et la destruction³⁸⁸. » L'inachèvement du livre tiendrait, selon Sebald, non pas aux « nobles dessins » d'un projet de formation, mais au fait que l'exploration de ces « fêlures » intérieures (*Sprungen*) (le texte de Sebald s'ouvre en exergue sur une citation d'Hofmannsthal : « I weiß nicht was es für ein Sprung in meiner Natur ist. ») aurait empêché Hofmannsthal de s'aventurer plus loin dans sa propre écriture. L'incomplétude du texte serait la marque même d'une lutte irrésolue, chez l'auteur, entre, d'une part, le projet d'écrire un roman de formation auquel il était, pour des raisons que Sebald impute à la

³⁸⁷ *DM*, p. 85

³⁸⁸ *DM*, p. 85-86 « [...] Hofmannsthal den *Andreas*, wie mir schient, angelegt hat als eine Exploration jener zentrifugalen Kräfte seines und unseres Lebens, die - fremd und widerspenstig - nicht auf eine schöne Bildung, sondern auf Deformation und Zerstörung hinauslaufen. » *BU*, p. 63

repentance, resté « obstinément attaché », et, d'autre part, un irréprouvable *désir de savoir* pour les secrets de l'art et de la vie que seule peut mener l'exploration du mal, qui prend pour Hofmannsthal la forme de la perversité sexuelle et de la cruauté. « Die dem Andreas-Fragment einbeschriebenen extremen erotischen Tendenzen unterbinden die Kreierung von Identität, haben die Verwirrung und Dissolution der Erzählfigur zum Gegenstand und widersetzen sich so dem integrativen Muster des Bildungsromans³⁸⁹. » C'est dans la « projection d'Andreas » que ce dernier peut explorer les « tendances érotiques extrêmes [qui] entravent la création de l'identité », « ont pour matière la confusion et dissolution du personnage et s'opposent ainsi au modèle conciliateur du roman de formation ». Je crois qu'il s'agit là de la principale question que pose ce texte de Sebald, à savoir les raisons, en grande partie insondables, pour lesquelles un auteur projette l'existence d'un personnage.

Zur erkundung der Ätiologie des damit umrissenen pathologischen Zustands erfand sich Hofmannsthal die Figur des Andreas; in der Beschreibung einer Bildungsreise, die den Jüngling aus dem gewohnten sozialen Umfeld heraus in die äußerste Künstlichkeit der venezianischen Dekadenz versetzt, wird eine spezifische Form konstitutioneller Labilität untersucht, eine ausgesprochen empathetische Veranlagung, die ihren Preis hat in dem **Ich-Defizit**, das es Andreas zu seinem eingenen Entsetzen erlaubt, die Alltagswelt zu verlassen und **mit dem für ihn Fremdesten und Abstrusesten eine symbiotische Beziehung einzugehen**. Nun ist diese **Ich-Schwäche** die Voraussetzung sowohl für pathologische Zustände als auch für jede kreative Leistung³⁹⁰.

³⁸⁹ *BU*, p. 63 « Les tendances érotiques extrêmes inscrites dans le fragment d'*Andréas* entravent la création de l'identité, elles ont pour matière la confusion et la dissolution du personnage et s'opposent ainsi au modèle conciliateur du roman de formation. » *DM*, p. 86

³⁹⁰ *BU*, p. 64 « Pour explorer l'étiologie de l'état pathologique ainsi circonscrit, Hofmannsthal s'est inventé le personnage d'Andreas ; la description d'un voyage de formation qui arrache l'adolescent à son univers social habituel pour le plonger dans le monde des plus artificiels de la décadence vénitienne lui permet d'analyser une forme spécifique d'instabilité constitutive, une prédisposition marquée à l'empathie, dont le prix est un déficit de la personnalité qui conduit Andreas à son grand effroi, à quitter le monde de tous les jours pour entrer en symbiose avec ce qui lui est le plus étranger et le plus sibyllin. Or cette déficience du moi est autant le préalable des états pathologiques que la condition de toute activité créatrice » *DM*, p. 87

À ce renversement de l'idée de formation, qui arrache Andreas à la voie d'une belle formation (*schöne Bildung*) - et à la possibilité d'atteindre la perfection synthétique d'une forme qui correspondrait à l'équivalent humain de la *Gestalt* -, répond la dégradation du projet d'écriture, entravant du même mouvement le projet du *Bildungsroman* en le menant à la sa propre fragmentation. Comme Proust qui, sachant que pour écrire un livre sur la mémoire il doit éprouver les affres de l'oubli et qui finit peut-être, comme le suggère Benjamin, à tisser son œuvre davantage par l'oubli que par le souvenir³⁹¹, l'écriture de Hofmannsthal finit par se laisser défaire par la fêlure même de l'être qu'il tente d'investiguer, et qui lui ouvre « un savoir - y compris sur lui-même - qui autrement lui serait demeuré inaccessible³⁹². » L'ouverture de ce savoir sur la perversité humaine est ce qui met l'intégrité de l'œuvre en péril. Le « déficit de la personnalité » que souligne Sebald est une condition de l'activité créatrice puisqu'elle permet à l'écrivain de se projeter dans les vies qu'il invente et, « quittant le monde de tous les jours », de les suivre dans leur tendances les plus extrêmes (d'autant plus extrêmes que la fiction crée un espace où sont suspendues, momentanément, les inhibitions sociales, les habitudes de ce que Proust appellerait le *moi du monde*), et ce dans quoi le sujet écrivain peut, à l'image du

³⁹¹ « Car, pour l'auteur qui se souvient, le rôle principal n'est pas dévolu à ce qu'il a vécu, mais au tissu de son souvenir, au travail de Pénélope de la remémoration. Mais ne devrait-on pas parler plutôt d'un travail de Pénélope de l'oubli ? La mémoire involontaire de Proust, n'est-elle pas bien plus proche de l'oubli que de ce que l'on appelle le plus souvent le souvenir ? Et cette œuvre de remémoration spontanée, dans laquelle le souvenir est la trame et l'oubli de la chaîne, n'est-elle pas plutôt le contraire du travail de Pénélope que son analogue ? Ici le jour dissout ce que la nuit a produit. Car, éveillés, nous n'avons chaque matin dans nos mains souvent faibles et lâches que quelques franges de la tapisserie de l'existence vécue, telles que l'oubli les a tissées en nous. Mais chaque jour dissout, par la motivation des actions, et, plus encore, par la motivation du souvenir, l'entrelacs, l'ornementation de l'oubli. C'est pour cela qu'à la fin Proust a transformé ses jours en nuits, afin de pouvoir, dans la chambre obscure et sous la lumière artificielle, sans être dérangé, consacrer toutes ses heures à son œuvre, pour ne laisser s'évanouir aucune de ces arabesques entrelacées. », W. Benjamin, *Pour l'image de Proust*, Caen, Nous, 2010, p. 28

³⁹² *Ibid.*, p. 103

personnage d'Andreas, perdre le sentiment de sa propre intégrité, au profit d'une « symbiose avec ce qui lui est le plus étranger et le plus sibyllin ».

Sebald entretient un rapport radicalement différent au savoir que celui de Hofmannsthal, notamment parce qu'il lui est impossible de croire au projet de synthèse formatrice de l'être humain et qu'il voit dans le désir de savoir d'Hofmannsthal le résidu d'un fétichisme hérité de la tradition pédagogique allemande du *Bildung*. Néanmoins, la perspective de Sebald sur l'échec du projet de Hofmannsthal, non pas comme une incomplétude du projet de *Bildungsroman*, mais comme la fêlure inhérente à la « formation » de l'individu, au fondement de l'être comme au fondement de l'acte littéraire, nous renseigne, dans des conditions différentes, sur ce qu'implique son propre acte d'écrire, et qui reste souvent, particulièrement dans le cas d'Austerlitz, difficile à départager du projet auquel semble répondre le récit. Je suis d'avis que dans une attention théorique aux textes de Sebald, et à plus forte raison à celui d'*Austerlitz*, il faut se prêter à un exercice similaire à celui auquel l'écrivain se livre dans sa lecture d'*Andreas* : voir comment le projet de l'auteur - que lui dicte un impératif éthique qui s'inscrit dans un contexte historique, un certain sens du devoir ou, comme le note Sebald, de la culpabilité - est mis en péril par l'écriture. Chez Sebald, il est vraisemblable que cette lutte, ou du moins cette tension, soit déjà consciente, et que le texte devienne le lieu d'une mise en jeu de ce péril. Le « projet » mené dans l'écriture d'*Austerlitz* correspond à l'exploration des forces déformatrices de la mémoire, mais écrire trouble la volonté de l'écrivain. Autrement dit, si Sebald projette le personnage d'*Austerlitz* - dont le trajet de vie fût dévié, brisé, dès l'enfance par la destruction criminelle organisée du Reich allemand - comme l'exploration des défaillances de la mémoire, voire des formes pathologiques de celle-ci, que provoquent chez les êtres les destructions de l'histoire, l'écriture, à son tour, aspire le sujet écrivain dans ses propres

failles et déformations intérieures - *la fêlure qui est en soi* - qui, autrement, lui resteraient inaccessibles. Et si, chez Hofmannsthal, c'est dans la perversion sexuelle que Sebald voit une des principales « forces centrifuges » qui déforment et détruisent l'être, n'existe-t-il aucun lien entre cette perversion et la perversion des images idylliques de l'enfance évoquée dans *Luftkrieg und Literatur* ? Ce qui m'intéresse ici n'est pas la perversion d'un point de vue strictement psychologique (et encore moins moral), mais la perversion comme défiguration de la bonne forme humaine, comme déviation de la *Bildung*. Voilà que les deux questions qui constituent le fil conducteur de cette réflexion sur l'écriture de Sebald, à savoir d'une part, comment envisager la déformation de la vision de l'artiste non pas comme clairvoyance de l'écrivain, mais bien comme l'exploration, sur le plan de langue, d'une faillibilité fondamentale de la forme humaine, et, d'autre part, comment comprendre la tâche d'écrire en dehors - et peut-être au péril - de son projet éthique - semblent à présent se resserrer autour d'une certaine perversion de la belle et bonne forme, de la forme comme miroir, pour l'être humain, de sa propre intégrité.

2.3. Écrire le mollusque

2.3.1. Ungestalt

Das also, denkt man, indem man langsam im Kreis geht, ist die Kunst der Repräsentation der Geschichte. Sie beruht auf **einer Fälschung der Perspektive**. Wir, die überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war. Ringsum dehnt sich das öde Feld, auf dem einmal fünfzigtausend Soldaten und zehntausend Pferde im Verlauf von wenigen Stunden zugrunde gegangen sind. In der Nacht nach der Schlacht muß hier ein vielstimmiges Röcheln und Stöhnen zu hören gewesen sein. Jetzt ist da nichts mehr als braune Erde. Was haben sie seinerzeit nur mit all den Leichen und mit den Gebeinen getan ? Sind sie unter dem Kegel des Denkmals gebraben ? Stehen wir auf einem **Totenberg** ? Ist das am Ende **unsere Warte**³⁹³ ?

Je crois qu'on peut entendre, dans cette figuration de la perspective historique, une question adressée à toute perspective humaine, et à son ancrage dans la *contrefaçon* (*Fälschung*). Alors que le sujet éthique - le survivant - voudra corriger cette falsification, l'écrivain est appelé à une autre tâche : creuser la matière de cette erreur. Je crois qu'il faut aussi entendre ce passage dans ce qu'il contient de plus littéral : la masse des corps, des restes humains, qui non seulement se trouvent en dessous de nous, mais qui *forment* notre point de vue. Comment ne pas penser aux ossements humains qui, dans *Austerlitz*, sont *mis au jour* par les fouilles de Broad Street Station ? Il y a chez Sebald quelque chose qui *remonte* du temps, qui reflue vers le présent sans toutefois pouvoir être daté ou classé selon quelque catégorie que nous possédons pour le passé. Cette horrible matérialité qui remonte au jour ne fait pas que se présenter à la vue comme un « objet » définissable, mais *remplit* la vue (*erfüllen*), *traverse* l'être (*durchführen*), redonnant le regard à sa corporalité. Si l'histoire consiste en un point de vue humain garanti

³⁹³ « C'est donc cela, se dit-on en marchant lentement en rond, l'art de la représentation de l'histoire. Il repose sur une perspective faussée. Nous, les survivants, nous voyons les choses de haut, toutes en même temps, et cependant, nous ne savons pas comment c'était. Autour s'étend le champ désolé où, un beau jour, cinquante mille soldats et dix mille chevaux ont péri en quelques heures. Dans la nuit, après la bataille, on devait entendre ici un chœur polyphonique de râles et de gémissements. Aujourd'hui il ne reste qu'une surface de terre brune. Qu'ont-ils bien pu faire à l'époque de cette multitude de cadavres et d'ossements ? Sont-ils enfouis sous la coupole du mémorial ? Nous tenons-nous ici sur une montagne de morts ? Est-ce là notre poste d'observation ? » *AS*, p. 149

par l'ensemble des vies nous ayant précédés, ce positionnement apparaît à Sebald de façon horriblement matérielle et littérale, c'est-à-dire corporelle : chaque être humain se tient sur la montagne de ses morts, sur les restes du monde. On ne peut, bien sûr, voir les choses ainsi en tout temps, et c'est pour cela qu'on vide cette vision de sa chair, pour en garder le squelette d'un schéma, avec ses lois et la régularité de ses mesures (de ses époques). L'humain doit donc oublier la nature de son propre point de vue, et cet oubli est à la fois oubli du passé (le monde qui se vide de lui-même) et oubli du présent, de ce qui doit être occulté pour *voir* et *savoir*. Le projet éthique de Sebald consiste, contre ce double oubli de l'histoire, à redonner sa visibilité à cette « ombre » du temps humain : à reconnaître comme sa propre origine ce à quoi le regard humain ne peut donner forme. Et comme Austerlitz qui attribue son attraction pour le borbier de Broad Street *en partie (teilweise)* à son intérêt pour l'histoire des constructions humaines, *en partie* à des raisons qu'il ne peut, précisément, mettre à jour, l'écriture de Sebald répond, je crois, à cette même ambivalence irréductible entre l'intérêt documentaire pour l'histoire et un ensemble de raison qu'il ne peut éclairer, un « fond », un domaine qui ne peut être soustrait à cette fameuse « ombre » de la destruction.

Les Anneaux de Saturne se présente comme une réécriture, la retranscription « au propre » (« *ins reine zu schreiben*³⁹⁴ ») de notes prises un an plus tôt, alors que le narrateur était hospitalisé pour une crise de paralysie complète (« *gänzlicher Unbeweglichkeit* »), portant sur un voyage à pied entrepris sur la côte est de l'Angleterre l'année précédente par le narrateur dans le but de se « soustraire au vide » se répandant en lui suite à l'issue d'un travail d'écriture, et qui lui avait laissé « le souvenir d'une belle liberté de mouvement, mais aussi avec celui de l'horreur paralysante qui m'avait saisi à plusieurs reprises en constatant qu'ici également, dans cette

³⁹⁴ RS, 14

contrée reculée, les traces de la destruction remontaient jusqu'au plus lointain passé » (« *bis weit in die Vergangenheit zurückgehenden Spuren der Zerstörung* »). Les vastes espaces parcourus dont l'écriture devra restituer le souvenir se sont rétractés, pendant la crise, « en un seul point aveugle et sourd³⁹⁵ ». Le texte reprend ainsi le fantasme fondateur de la double inscription, de la réécriture d'une première écriture illisible, sauf qu'ici, la première écriture qui donne son autorité à la trace est non pas l'empreinte d'une vérité supérieure à retrouver, mais s'est inscrite sous le signe d'une déshumanisation, réminiscente de la métamorphose de Gregor Samsa.

Der im Laufe des Tages des öfteren schon in mir aufgestiegene Wunsch, der, wie ich befürchtete, für immer verschwundenen Wirklichkeit durch einen Blick aus diesem sonderbarerweise mit einem schwarzen Netz verhängten Krankenhausfenster mich zu versichern, wurde bei Einbruch der Dämmerung so stark, daß ich mich, nachdem es mir irgendwie, halb bäuchlings, halb seitwärts gelungen war, über den Bettrand auf den Fußboden zu rutschen und auf allen vieren die Wand zu erreichen, trotz der damit verbundenen Schmerzen aufrichtete, indem ich mich an der Fensterbrüstung mühsam emporzog. **In der krampfhaften Haltung eines Wesens, das sich zum erstenmal von der ebenen Erde erhoben hat**, stand ich dann gegen die Glasscheibe gelehnt und mußte unwillkürlich an die Szene denken, in der der arme Gregor, mit zitternden Beinchen an die Sessellehne sich klammernd, aus seinem Kabinett hinausblickt in undeutlicher Erinnerung, wie es heißt, an das Befreiende, das früher einmal für ihn darin gelegen war, aus dem Fenster zu schauen. Und genau wie Gregor mit seinem trübe gewordenen Augen die stille Charlottenstraße, in der er mit den Seinen seit Jahren wohnte, nicht mehr **erkannte** und sie für eine graue Einöde hielt, so schien auch mir die vertraute Stadt, die sich von den Vorhöfen des Spitals bis weit gegen den Horizon hin erstreckte, **vollkommen fremd**³⁹⁶.

³⁹⁵ *AS*, p. 12

³⁹⁶ *RS*, p. 13 « À maintes reprises déjà, au fil de la journée, le désir m'était venu de jeter un regard par cette fenêtre d'hôpital bizarrement voilée d'un filet noir afin de m'assurer que la réalité ne s'était pas, comme je le craignais, évanouie à jamais ; à la nuit tombante, il devint si fort qu'après avoir réussi à me glisser par-dessus le bord du lit, moitié à plat ventre, moitié sur le flanc et, une fois au sol, à rejoindre le mur à quatre pattes, je me redressai malgré les douleurs que cela me causait, me hissant à grand-peine, cramponné à l'appui de fenêtre. Dans la posture crispée d'une créature qui vient d'adopter pour la première fois la station debout, je me tins ensuite contre la vitre et ne pus m'empêcher de songer à la scène dans laquelle le pauvre Gregor, s'agrippant de ses petites pattes tremblantes au dossier de son siège, regarde par la fenêtre de sa chambre, avec le souvenir imprécis, est-il dit, de ce qu'il avait pu ressentir de libérateur autrefois, du seul fait de regarder au dehors. Et de même que Gregor, avec ses yeux devenus troubles, ne reconnaissait plus la silencieuse rue Charlotte, où il vivait depuis des années avec les siens, et la tenait pour un désert grisâtre, de même la ville familière, qui se déployait des aires d'accès de l'hôpital jusqu'à l'horizon, me paraissait totalement étrangère. » *AS*, p. 12-13

Cette vie primitive, invertébrée, à laquelle est momentanément réduit le narrateur, le corps d'une créature (*Wesen*) qui se lève du sol pour la première fois, c'est d'elle que provient (*stammen*) l'œuvre à écrire - ou à réécrire -, de cette régression du corps et de ses facultés qui trouble la familiarité du monde. Plus loin dans le livre, ce sentiment de la vie primitive resurgit, dans une scène tout à fait atypique pour l'imaginaire seabaldien, lors de laquelle apparaît l'informe (*Ungestalt*) d'un mollusque échoué, vision hallucinée à partir de la vue d'un couple d'humains en train de « copuler ». Pendant l'errance du narrateur le long d'une plage au sud de Lowestoft, où dans les formes survivantes d'un temps « immémorial » (« *in dieser Form vermutlich weiter zurückreicht als die Erinnerung*³⁹⁷ ») apparaissent les reliques d'une vie lointaine disparue, société éternelle de pêcheurs et amoncellements d'arbres morts qui font penser aux « ossements d'une espèce, dépassant en taille les mammouths et les sauriens, anéantie il y a longtemps sur ce rivage solitaire³⁹⁸ », le texte revient à une attention précise du corps (dans un mouvement cinématographique de focalisation interne ou *close up*), dans une écoute des moindres mouvements intérieurs du narrateur : c'est maintenant à la mémoire du corps de situer le texte dans le temps et dans l'espace :

Demungeachtet legte ich, wie wir es einst auf dem flachen Blechdach des doppelstöckigen Bienenhauses zur Mutprobe getan hatten, so weit es ging den Kopf in den Nacken, richtete den Blick an den Zenit hinauf, ließ ihn herabgleiten an der Himmelskugel und zog ihn dann vom Horizont her über das Wasser herein bis an den zirka zwanzig Meter unter mich sich befindenden schmalen Strand³⁹⁹.

Ce corps, qui vient de parcourir dans l'écriture des époques et des espaces considérables, suivant les bancs de harengs dans le mystérieux trajet de leur traversée de la mer et jusque

³⁹⁷ *RS*, p. 68

³⁹⁸ *AS*, p. 82

³⁹⁹ « [...] je renversai la tête en arrière aussi loin que possible, comme nous l'avions fait autrefois, pour mettre notre courage à l'épreuve, sur le toit en tôle plat du rucher à deux étages ; je tournai mon regard vers le zénith, le laissai glisser vers le bas le long de la voûte céleste puis le retirai de l'horizon par-dessus l'eau jusqu'à la plage étroite qui se trouvait à quelque vingt mètres au-dessous de moi » *AS*, p. 86

dans la mort, mais se laissant aussi traverser lui-même par l'image (imprimée sur l'entièreté de deux pages) du camp de Bergen-Belsen, comme par accident et sans autre explication que la mention de sa libération à laquelle avait pris part Wyndham Le Strange dont il est brièvement question, ce corps se dilate à son tour par le regard qui donne, même au lecteur, un sentiment de vertige (« Schwindelgefühl »), lequel est lié, plutôt qu'à l'espace, à la profondeur du temps qui s'est ouverte sous lui. Susan Sontag a dit du narrateur sebaldien, dont le mouvement de la pensée s'incarne généralement dans le voyage, qu'il était un « narrateur propulsé » (*a propelled narrator*⁴⁰⁰). Et si ce passage des *Anneaux de Saturne* donne avec acuité cette impression, c'est toutefois dans l'immobilité du corps, arrivé à la limite de la terre, que se ressent le vertige de la démesure des temps. Or, plutôt que de s'ouvrir sur un vide, l'abîme auquel on associe le vertige, c'est sur des corps, ou plutôt *du corps*, dans sa matérialité brute, que s'ouvre un incommensurable du temps :

Ich kauerte mich nieder und blickte, erfüllt von plötzlicher Panik, hinab über den Rand. Es war ein Menschenpaar, das dort drunten lag, auf dem Grund der Grube, dachte ich mir, ein Mann, ausgestreckt über dem Körper eines anderen Wesen, von dem nichts sichtbar war als die angewinkelten, nach außen gekehrten Beine. Und in der eine Ewigkeit währenden Schrecksekunde, in der dieses Bild mich durchfuhr, kam es mir vor, als sei ein Zucken durch die Füße des Mannes gefahren wie bei einem gerade Gehenkten. Jetzt jedenfalls war er still, und still und reglos war auch die Frau. **Ungestalt gleich einer großen, ans Land geworfenen Molluske** lagen sie da, scheinbar ein Leib, ein von weit draußen hereingetriebenes, vielgliedriges, doppelköpfiges Seeungeheuer, letztes Exemplar einer monströsen Art, das mit flach den Nüstern enströmendem Atem seinem Ende entgegendämmert. Voller Bestürzung richtete ich mich wieder auf, so unsicher, als erhöbe ich mich zum erstenmal in meinem Leben von der Erde, und ging fort von der mir unheimlich gewordenen Stelle, [...]⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ « As travel is the generative principle of mental activity in Sebald's books, moving through space gives a kinetic rush to his marvelous descriptions, especially of landscapes. This is a *propelled* narrator. » S. Sontag, « On W. G. Sebald », Times Literary Supplement, 2001.

⁴⁰¹ *RS*, p. 88 « Je m'accroupis, pris d'une soudaine panique, et plongeai du regard par-dessus le bord de la falaise. C'était un couple d'humains qui reposait là en bas, dans le creux, pensais-je, un homme couché sur le corps d'une autre créature dont on ne voyait que les jambes repliées et écartées. Et durant l'éternité de la seconde d'effroi où cette image me traversa, il me sembla qu'un tressaillement avait parcouru les pieds de l'homme, on aurait dit un pendu au moment du trépas. À présent en tous cas, il était totalement immobile, et la femme aussi était immobile, inerte. *Informes tel un grand mollusque* échoué sur le rivage, ils étaient couchés là comme un seul corps, un monstre marin à deux têtes et doté de

Si, dans le passage des trois Filles de la Nuit (*Les Émigrants*) sur lequel j'ai ouvert ce chapitre, on retrouvait une occurrence de cette tension fondamentale des textes de Sebald entre l'impulsion kinétique - le « kinetic rush » que décrit Sontag - et l'expérience d'une confrontation gorgonéenne, la contradiction entre la propulsion dans le temps et l'espace (« la belle liberté de mouvement ») et l'effroi paralysant où l'espace d'une « seconde d'effroi » (*Schrecksekunde*) croise le fil du temps, cette scène ne place pas uniquement le narrateur face à l'image d'une altérité radicale qui *le regarde*. Le regard est vécu, dans cette scène, comme quelque chose d'horriblement corporel. L'image *traverse* le narrateur, le *parcourt* comme le frisson de jouissance qui semble *parcourir* les pieds de l'homme tel le tressaut dans les pieds d'un pendu. C'est la matérialité de l'image qui ouvre dans l'individu « l'éternité d'une seconde d'effroi », et dans cette ouverture infinie, cette traversée intérieure de l'image, l'unité de cette dernière se délite, elle n'existe comme image que dans la mesure où elle défait son identité dans une méprise, une hallucination qui la transforme. Cette vision non pas du mort, mais de celui qui est *en train de mourir*, le corps qu'on vient tout juste de pendre, n'est qu'un moment, en quelque sorte, de ce vers quoi l'image est appelée à se défaire encore davantage. Sous l'apparente inertie moribonde où les limites des deux corps se sont perdues pour ne plus former qu'un seul corps, l'indifférenciation laisse voir autre chose qui bouge encore, une sorte de mollusque remonté des eaux profondes et d'un passé impossible à localiser (« le dernier exemplaire d'une espèce *monstrueuse* »). Dans cette abolition des limites de la vie humaine, même l'idée de la mort, plutôt que de s'ouvrir sur une absence de toute forme, se transforme à

nombreux membres, remonté des grands fonds, dernier exemplaire d'une espèce *monstrueuse* exhalant son souffle à ras du sol, inconscient de sa fin prochaine. Je me relevai, déconcerté, vacillant comme si c'était la première fois que je me tenais sur mes jambes, et je m'éloignai de cet endroit devenu pour moi inquiétant, [...] » (Ma traduction pour les passages en italiques) *AS*, p. 87

son tour dans une chair, une vie de l'informe. D'ailleurs, le terme étonnant de « Ungestalt » au début de la phrase, là où on attendrait plutôt *formlos*, ou encore *uniformig*, semble faire signe à la théorie de la *Gestalt*, laquelle associe la forme visible à une unité assimilable par l'esprit humain. Ce *Unwort* n'est pas toutefois une simple négation de la *Gestalt* ; le mollusque ne transgresse pas les limites de la forme humaine, mais en trouble plutôt les contours.

Ce *Molluske*, créature extrêmement rare dans l'imaginaire sebaldien⁴⁰², rappelle la présence des « créatures » et « êtres » indéfinis (*Wesen*), rampant (*kriechenden*) et souvent monstrueux, renvoyant à une forme de vie primitive, mais aussi, comme chez Kafka, à une déshumanisation. Dans cette métamorphose du « couple d'humains » (*Menschenpaar*), la mort, idée encore trop humaine, semble n'être qu'une forme passagère avant une régression des formes, leur résorption en un domaine qui, dans le texte, conservera son énigme. Ce mollusque, jeté (*geworfenen*) sur les rives du temps humain, est-il pour autant la métaphore d'un temps incommensurable, la figure, concrète et sensible, d'une réalité impossible à concevoir ? Si les insectes ailés offrent, chez Sebald, une figuration du temps, de l'intermittence et de la survivance, l'être (*Wesen*) invertébré, le mollusque, ne semble pas ici fournir à la pensée et à l'imagination une forme pour se figurer l'inconcevable. La ressemblance du mollusque, mobilisée dans la comparaison du « gleich », ne permet pas de lien vers une abstraction, n'effectue pas une ouverture, dans le langage, vers une dimension insaisissable, mais donne plutôt à voir une monstruosité à même les formes humaines, soudainement vues dans leur irréductible corporalité : une corporalité irréductible à aucun schéma ou tracé idéal, aucune

⁴⁰² Kasia Konczal, qui dédie sa thèse de doctorat à l'imaginaire animal dans le corpus sebaldien, et avec qui j'ai eu le plaisir de travailler dans le Kolloquium (dirigé par Prof. Irene Albers) au Peter Szondi Institute de la Freie Universität de Berlin à l'hiver 2015, m'a confirmé le caractère tout à fait atypique et énigmatique de la représentation du mollusque.

abstraction. Une vision qui bouleverse le narrateur jusque dans son propre corps, alors que Sebald reprend la formulation qu'il a employée au début du texte pour parler de la dégradation corporelle du narrateur lui rappelant *La métamorphose* : « als erhöbe ich mich zum erstenmal in meinem Leben von der Erde »/« In der krampfhaften Haltung eines Wesens, das sich zum erstenmal von der ebenen Erde erhoben hat ». Or même le corps monstrueux et relativement indifférencié⁴⁰³ de Gregor s'*articule*, d'une certaine manière, il a certaines propriétés qui se découvrent dans le temps et qui déploient, comme l'ont montré les nombreuses lectures, de larges possibilités symboliques.

Peut-on toutefois associer la charge hallucinatoire du mollusque à un acte métaphorique, ou même symbolique ? Le mollusque ne « nomme pas », il fait signe dans le langage à un temps impossible à vivre au présent pour le sujet parlant. Il faudrait donc entendre la métaphore, s'il en est une, à partir du sens détourné que le narrateur proustien lui reconnaît dans la peinture d'Elstir, comme *contre-genèse*, soit la « métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait⁴⁰⁴. » Mais il faut comprendre cette contre-genèse non pas simplement dans une création en sens inverse (« en leur ôtant leur nom »), mais dans la cécité du mouvement même de genèse. La vue du mollusque n'est-elle pas précisément celle de l'absence à soi, là où le regard s'origine dans sa propre impossibilité à voir ? Le mollusque est davantage un *temps* de la vision qu'un objet en lui-même : le temps dans lequel le texte entre en contact avec quelque chose qu'il ne peut nommer et qui ne peut s'inscrire en lui que comme

⁴⁰³ La forme qu'on a précisée dans le « cancrelat » restait plus floue, plus grouillante, dans le « Unwort » allemand « Ungeziefer ». Kafka avait d'ailleurs insisté pour que l'insecte ne soit pas représenté dans le livre imprimé en 1915.

⁴⁰⁴ *OJFF*, II, p. 191

déformation anamorphique. Pas même la vue de la chair humaine nue dans le coït, mais l'impossibilité de voir cette chair. À son tour, le lecteur, s'il regarde le texte « en face », n'y verra qu'une étrange manifestation un peu brouillon, une tache, un défaut plus ou moins inexplicable dans le paysage de l'écriture sebalienne. Peut-être sera-t-il choqué, intrigué par cette rupture dans la composition, l'irruption exceptionnelle, chez l'auteur, du corps « brut », pour ainsi dire. Non plus un corps vertigineux, nauséux, même, un corps en voie de disparition, mais brusquement du corps, de la chair. Mais il se relèvera, ce lecteur, et, suivant le narrateur, continuera, *incertain* peut-être, son chemin dans le récit.

Ce que ce lecteur négligera de reconnaître, ce qu'occulte son œil chargé de raisonnement, est que le mollusque n'est pas là, dans le texte, *comme mollusque* ; il surgit, remonté des bas fonds, échoué sur la terre ferme, en tant que déformation de ce que le texte ne peut, précisément nommer. Il est « créature », *Wesen*, être imprécis, introuvable dans aucune encyclopédie, aucun répertoire des formes monstrueuses (tel que l'ouvrage de pathologie de Thomas Browne mentionné au début du texte de Sebald). Il n'a pas de nom, car il n'existe dans le texte *que* comme faute du regard, comme l'incapacité de notre esprit et des catégories du langage à rendre compte de ce qui est présent, devant soi. La vérité du mollusque réside dans le fait qu'il glisse entre les doigts de tout effort de symbolisation. Seul l'œil mal tourné peut y reconnaître une vérité proprement esthétique, c'est-à-dire, dans la *faute du voir*, revoir sa propre fêlure.

L'informe du mollusque, plutôt qu'une figuration de l'informe, serait à entendre comme un mouvement, une secousse qui traverse le texte - le texte comme réécriture au propre, purification des formes - alors que reflue, à sa surface, une corporalité de l'œuvre, c'est-à-dire quelque chose comme le tremblement organique, confus, brut, des formes qui nous force à

penser autrement le rapport de l'image et du sens. Plutôt que de penser le mollusque comme métaphore, comparaison, ou figure d'un contenu de vérité immatériel, entendre la matière organique qui reflue en lui : cela remue, encore, et grouille de sens. Dans la copulation, c'est bien la multiplication des corps où la chair se confond, s'indifférencie, perd ses vertèbres : il y a soudainement trop de corps, mais pas assez de limites, de contours. Nous ne sommes plus dans le registre du « hachuré » (*schraffur*) où les formes claires et familières perdent leurs contours dans la cécité du narrateur d'Austerlitz, ou alors au contraire, c'est justement ce qui se manifestait déjà, sans toutefois s'énoncer clairement, dans ce motif du hachuré, tel que le reprendra Austerlitz lui-même, alors que l'air hachuré par la pluie lui paraît saturé de la présence des morts : le retour des morts, chez Sebald, ne donne-t-il pas l'impression qu'il y a trop de morts, toujours trop de corps qui remontent du temps, qui n'arrivent pas à disparaître, à se dissoudre ?

Abordé « de face », le problème du vivant s'articule chez Sebald autour du témoignage d'un évident constant du monde. Cette perspective est néanmoins troublée par cette corporalité indifférenciée, ce mollusque, qui n'en finit pas de remonter, de refluer vers la surface du présent, comme dans l'anamorphose la perspective classique est troublée par la présence de taches, de torsions ou de hachures indéchiffrables. Or si, dans l'image anamorphique, une vue oblique permet de redresser la confusion dans une image « vraie », il ne suffit pas, pour nous, d'aborder ce problème sebaldien du présent d'une perspective légèrement déplacée pour comprendre, pour redresser enfin cette vision de l'invertébration. Car ce qui se manifeste, ici, n'est pas une simple question de perspective, la question de savoir où bien se placer pour préciser l'image qui se présente devant soi. Il n'y a pas d'angle

géométrique dans lequel entendre cette lecture *de travers* des textes de Sebald, mais la révocation d'un « bon » point de vue de lecture. Si le point de vue du présent est, pour l'écrivain, une sorte de *survue* - l'ambivalent survol proustien, mais aussi la vue des survivants du passé - cette perspective à la fois se tient et se creuse, sous lui, en une « montagne de morts » (*Totenberg*). L'être ne se tient plus seulement sur la hauteur de ses années, comme le vieillard sur échasses du *Temps retrouvé*, mais sur le charnier de l'histoire. Terrible corporalité du regard dans lequel reflue le corps du passé. C'est donc le fondement (*Grund*) même sur lequel repose le regard de l'artiste qui est ébranlé. Écrire le mollusque consiste donc en un mouvement inverse de l'anamorphose, laquelle joue à tourmenter la forme pour mieux retrouver son fondement dans le retour à la vision claire et vraie. Plus encore, l'anamorphose confronte le spectateur à un chaos initial tout en suscitant en lui la recherche du point de vue par lequel il pourra rétablir l'ordre de la forme. C'est l'héroïsme du voir que permet d'éprouver l'anamorphose, le triomphe du regard humain sur le chaos qui menace le vivant. Classée comme « perspective dépravée », elle convie l'œil à redresser la « dépravation » des formes.

La dépravation du mollusque ne permet pas d'issue héroïque à l'image. Tout au plus peut-on s'en éloigner, *incertain*. Trop de corps, mais plus assez de limites, dans ce regard qui se fait corps, qui se *rend pareil* à cette chair. La signification du mollusque est confuse parce qu'elle résulte d'un processus de formation qui ne délimite pas bien, qui confond, qui pervertit la limite des figures. Cette corporalité informe (*Ungestalt*) du regard qui *remonte* dans le texte, c'est elle que doit contrôler la réécriture au propre. Alors que chez Proust l'écrivain doit développer le négatif des impressions brutes du corps, leur redonner dans la langue un volume, l'écriture doit ici « purifier » l'écriture du corps, redonner au texte une forme moins pathologique, moins fêlée, et ainsi la vider de ses éléments impurs. Autrement dit, il s'agit de sauver le texte de l'état

de dégradation dans lequel se trouvait l'auteur quand l'œuvre a commencé à se former en lui. Arriver à distinguer le textuel du rampant impur, lui redonner une articulation vertébrale. Or c'est *parce que* Sebald a vécu l'expérience non seulement d'une dégradation de sa personnalité, mais de l'intégrité de son corps, que l'œuvre a connu l'impulsion nécessaire à sa formation, y compris ses efforts d'articulation, de vertébration.

2.3.2. Sich gleich setzen (sur un tableau de Rembrandt)

Malgré tous les efforts de Sebald pour éviter la question du corps (et à plus forte raison celle du sexuel), cela reflue à même les formes « pures » du langage. Certes, il faut avoir l'esprit un peu mal tourné pour l'entendre, pour laisser se défaire les processus conventionnels de lecture, et laisser délirer le texte. Et dans le même geste « bâtard » dans lequel il fallait défaire les habitudes linguistiques qui finissent par figer le sens des mots pour entendre les possibilités du « erkennen », on peut à présent entendre le mouvement analogique du « gleich » non pas comme le passage vers un ordre symbolique qui permettrait d'assimiler la réalité incompréhensible à un degré plus élevé d'abstraction (en la vidant de sa chair impropre), mais au contraire comme la dévertébration du regard qui se fait chair. Le sujet écrivant, on l'aura compris chez Proust, ne fait pas que reconnaître les ressemblances entre des objets et des temps épars dans un survol (une *survue*) des choses ; c'est son corps qui deviendra la jointure entre les temps et les réalités inconciliables. Mais, parfois, cette tâche de l'écriture, cette tâche de jointure de *l'échine brisée* du temps, l'écrivain doit la payer de son sang, de sa vie, comme l'écrit Agamben. Or ici, il est plutôt question d'un écrivain qui ne dispose, pour joindre les temps, que d'une similitude sans jointure, sans vertèbre, la confusion du « gleich ». L'exorbité des temps chez Proust, fracturé par le croisement en lui de temporalités inconciliables, devient chez Sebald un déformé, déshumanisé, un « dévertébré » du temps.

Un autre passage des *Anneaux de Saturne* nous permet d'aller un peu plus loin dans la difficile imagination de cette ressemblance déshumanisante, à propos d'un tableau de Rembrandt, la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, représentant la dissection publique d'Aris Kindt, condamné à mort pour vol. Le « gleich » n'y est plus employé seul, comme le seuil immobile d'une vision délirante, mais dans l'expression *sich gleich setzen*, « se rendre semblable », qui redonne un dynamisme aux termes de ressemblance et de reconnaissance. La ressemblance dont il est question dans cette expression implique certes une similitude entre deux ordres, mais qui ne peuvent toutefois se réduire l'un à l'autre, et, ce qui reste si difficile à penser, une « symbiose » entre deux termes dont la différence radicale ne peut s'atténuer dans aucun principe d'identité. De plus, si l'identification implique une assimilation, le verbe *gleichsetzen* reste lié à une confusion, au fait de confondre une chose avec une autre. Dans le moment historique où peint Rembrandt, alors que le regard humain s'aventure à l'intérieur du corps et où la science projette sa lumière dans ces régions encore mystérieuses, ce n'est pas le corps que l'on découpe, démembre, décompose, mais bien une « machine », un « schéma d'homme ». Si c'est au « réalisme tant vanté » de l'image de Rembrandt (*die vielgerühmte Wirklichkeitsnähe des Rembrandtschen Bildes*) que l'on adressa la commande de fixer ce moment, Sebald reconnaît dans l'œuvre de l'artiste - devant laquelle on se tient aujourd'hui « exactement à la place de ceux qui suivirent le processus de dissection, à l'époque, au Waaggebouw » - la marque d'une « construction fautive » (*Fehlkonstruktion*), dans laquelle il lit le signe que seul Rembrandt, dans les témoins présents, a « véritablement » (*in Wahrheit*) vu le corps du cadavre. Car si la scène de la dissection marque le passage, dans la maîtrise du corps, du religieux au scientifique, la

corporalité et sa corruption sont évacuées au profit d'une compréhension abstraite de la mécanique du corps.

Und doch ist es fraglich, ob diesen Leib je in Wahrheit einer gesehen hat, denn die damals gerade aufkommende Kunst der Anatomisierung diente nicht zuletzt der Unsichtbarmachung des schuldhaften Körpers. Bezeichnenderweise sind ja die Blicke der Kollegen des Doktors Tulp nicht auf diesen Körper als solchen gerichtet, sondern sie gehen, freilich haarscharf, an ihm vorbei auf den aufgeklappten anatomischen Atlas, in dem **die entsetzliche Körperlichkeit reduziert ist auf ein Diagramm, auf ein Schema des Menschen**, wie es dem passionierten, an jenem Januarmorgen im Waagebouw angeblich gleichfalls anwesenden Amateuranatomen René Descartes vorschwebte. Bekanntlich lehrte Descartes in einem der Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung, daß man absehen muß **von dem Unbegreiflichen Fleisch** und hin auf die in uns bereits angelegte Maschine, auf das, was man vollkommen verstehen, restlos für die Arbeit nutzbar machen und, bei allfälliger Störung, entweder wieder instand setzen oder wegwerfen kann⁴⁰⁵.

Selon le narrateur de Sebald, c'est toutefois à Aris Kindt, la victime, que « s'identifie » (*setzt [er] sich gleich*) le peintre, et non avec la guilde des chirurgiens qui lui commande la représentation. « Lui seul n'a pas le froid regard cartésien, lui seul perçoit le corps éteint, verdâtre, voit l'ombre dans la bouche entrouverte et sur l'œil du mort. (*Er allein hat nicht den starren cartesischen Blick, er allein nimmt ihn wahr, den ausgelöschten, grünlichen Leib, sieht den Schatten in dem halboffenen Mund und über dem Auge des Toten*). » Aux domaines de la réalité et du réalisme (*Wirklichkeitsnähe*) s'oppose celui de la vérité (*in Wahrheit, wahrnehmen*) auquel Sebald associe l'effroi de voir, véritablement, la mort à l'œuvre. Or cette vérité s'exprime, paradoxalement, dans une défection du mode de représentation réaliste, un « défaut de construction », soit l'inversion qui « fausse » la

⁴⁰⁵ RS, p. 23-26 « Et cependant, on peut se demander si quelqu'un a réellement vu ce cadavre car l'art de la dissection, à l'époque en plein essor, consistait au bout du compte à rendre invisible le corps coupable. C'est ainsi que les regards des collègues du Dr Tulp ne sont pas fixés sur ce corps en tant que tel ; ils ne font que le frôler car il s'agit surtout de ne pas perdre de vue l'atlas anatomique ouvert où l'effroyable corps matériel se trouve réduit à un diagramme à un schéma d'homme, tel que le concevait l'amateur passionné d'anatomie, René Descartes qui semble avoir compté, lui aussi, au nombre des spectateurs présents au Waagebouw en cette matinée de janvier. Dans ses méditations philosophiques, qui constituent une contribution essentielle à l'histoire de la sujétion, Descartes enseignait qu'il faut détourner son regard de la chair incompréhensible, pour le fixer sur la machine disposée en nous, sur ce qui peut être compris totalement, utilisé plus efficacement et, en cas de dysfonctionnement, réparé ou mis au rancart. » AS, p. 22-23

reproduction de la main disséquée, rendue « déformée » et « disproportionnée ». Une inexactitude de méthode, d'abord, puisqu'il est douteux, mentionne Sebald, qu'une dissection ait commencé par la main plutôt que par l'abdomen dont on veut « éloigner au plus tôt » les viscères qui sont les premières à se décomposer. Mais surtout, la représentation de la main du voleur (la « main délictueuse »), en plus d'être d'une disproportion grotesque (*grotesk disproportioniert*), serait carrément *inversée* selon des standards anatomiques ou, comme le terme allemand *verkehrt* le laisse aussi entendre, *faussée* dans sa rectitude même.

Die offengelegten Sehnen, die, nach der Stellung des Daumens, die der Handfläche der Linken sein sollten, sind die des Rückens der Rechten. Es handelt sich also um eine rein schulmäßige, offenbar ohne weiteres dem anatomischen Atlas entnommene Aufsetzung, durch die das sonst, wenn man so sagen kann, nach dem Leben gemalte Bild genau in seinem Bedeutungszentrum, dort, wo die Einschnitte schon gemacht sind, umkippt in die krasseste **Fehlkonstruktion**⁴⁰⁶.

Pour le narrateur, « la rupture dans la composition » (*die Durchbrechung der Komposition*) que constitue la « main difforme » (*die unförmige Hand*), loin d'être une erreur du peintre, est justement le témoignage intentionnel, le signe dans l'image de l'artiste, de la violence vindicative qui s'exerce contre le voleur⁴⁰⁷. Or l'expression de « gleichsetzen » permet, dans la confusion qu'elle évoque, de créer une certaine confusion dans l'interprétation éthique de cette « identification » de Rembrandt avec la victime d'une violence aveugle, du barbarisme de la science, témoignant selon Sebald d'un rituel archaïque de violence perpétrée à l'endroit du

⁴⁰⁶ *RS*, p. 27 « Les tendons dénudés qui devraient être ceux de la paume de la main gauche sont en fait ceux du dos de la main droite. Il s'agit donc d'une figure purement scolaire, d'un emprunt à l'atlas d'anatomie en vertu duquel le tableau, au demeurant peint d'après nature, présente un défaut de construction criant à l'endroit même où s'exprime sa signification centrale, à savoir là où la chair a d'ores et déjà été incisée. » *AS*, p. 23

⁴⁰⁷ « Le spectacle donné en présence d'un public payant issu des classes aisées n'était pas seulement destiné à démontrer à chacun que la science nouvelle avançait sans peur sur le chemin de la connaissance, il s'agissait aussi de quelque chose d'autre, que l'on eût sans doute récusé avec force, à savoir du rituel archaïque de démembrement d'un homme (*das archaische Ritual der Zerliederung eines Menschen*), de la stricte application de la peine requise contre le délinquant, laquelle impliquait que sa chair fût meurtrie jusqu'après la mort. », *AS*, p. 22

corps dysfonctionnel. Comme si, en introduisant l'identification de l'artiste par cette expression, le texte laissait les différents sens et connotations du mot remonter à la surface, troubler la couche éthique de l'œuvre, et faire sentir une lecture qui, portée par sa propre charge déformatrice, corrompt, voire pervertit l'accomplissement de sa « bonne forme », soit la rédemption du corps violenté. Ce que Sebald voyait chez Hofmannsthal comme une déficience du moi sous-tendant l'activité créatrice, ne s'incarne-t-il pas dans sa propre écriture comme une déliquescence du corps refaisant surface dans la « bonne forme » ? Bien sûr, la question de la bonne forme n'est plus pour Sebald la même que pour l'auteur d'*Andreas*. Mais si chez Hofmannsthal, le désir de savoir guide fatalement l'écrivain dans les fêlures de la personnalité qui, s'avérant se creuser d'abord en lui-même, l'empêche de mener la « bonne forme » à son accomplissement (la forme de l'œuvre comme miroir de la formation « complète » de l'individu), ne peut-on pas comprendre la préoccupation éthique de l'activité créatrice chez Sebald comme une variation contemporaine de ce qui constituerait une « bonne forme » ?

S'il n'hallucine pas tout à fait lui-même cette erreur de Rembrandt qui, apparemment, fit l'objet d'un long débat, Sebald reste néanmoins dans l'erreur⁴⁰⁸. Son texte est-il alors lui-même une falsification de l'œuvre originale, ou montre-t-il plutôt une autre vie des œuvres d'art, à rebours de leur clarification herméneutique, remontant en amont la faille du sens ? Peut-être faut-il même, pour l'écrivain, garder la focalisation du regard sur la formation

⁴⁰⁸ Il est peu probable que Sebald eût ignoré l'issue du débat autour de l'exactitude anatomique du tableau de Rembrandt, ainsi que les conclusions auxquelles des chercheurs du laboratoire d'anatomie de l'université de Groningue sont arrivés dans les années 1970, à savoir que l'œuvre est anatomiquement correcte. S. Schama, *Les yeux de Rembrandt*, Paris, Éditions du Seuil, 2003 [1999], p. 804

éthique du texte afin que dans les marges du regard s'agite ce qui défait toute perception, à la fois évidence et incompréhensibilité, la chair d'un cadavre. Faire œuvre n'est plus simplement un travail plastique par lequel l'artiste amène l'œuvre à ce qu'elle *doit* être, à sa « vérité », mais consiste à explorer sa faillibilité, voire son potentiel de corruption.

Le tableau de Rembrandt est reproduit deux fois dans le texte de Sebald, la première fois où il occupe l'espace de deux pages complètes et une seconde fois à la page suivante comme détail du cadavre. Comme s'il s'agissait de suivre le regard du peintre qui aboutit sur l'*œil du mort*, mais aussi de placer l'image dans une temporalité différente du simple instantané. Le texte de Sebald replonge l'image de Rembrandt dans un temps qui, par l'ancrage de ce « défaut », en déstabilise davantage l'équilibre. Et si ce tableau, répondant plutôt sagement aux différents codes formels de l'époque selon plusieurs historiens de l'art, ne correspondait pas exactement à ce qu'on y a vu jusqu'ici⁴⁰⁹ ? On croyait contempler le savoir à l'œuvre, le regard dans ce qu'il a de méthodique, et puis on reconnaît l'effroi du cadavre, et ce dans un *défaut* dans la méthode de l'artiste. De même, alors qu'on croyait déceler le témoignage de l'artiste contre le pouvoir et sa violence (la *bonne forme* éthique), on reconnaît un potentiel destructeur de l'art, qui travaille les formes à rebours de leur accomplissement, à travers la vérité esthétique de leur falsification (*Fälschung*). Le regard ne se distingue plus aussi bien de la chair incompréhensible,

⁴⁰⁹ Cela correspond aussi à la conclusion de Simon Schama, historien de l'art, qui émet un doute quant aux interprétations (notamment celle de Schupbach) qui, plaçant la méthode de ce tableau de Rembrandt « dans la tradition picturale dont elle est un fidèle spécimen », lui reprochent son manque d'originalité. Schama, dont le commentaire s'approche de la lecture de Sebald, situe, pour sa part, l'originalité de ce tableau en grande partie dans le fait qu'il fait du cadavre, aux « caractéristiques remarquables », le centre de l'image. Alors que les précédentes « anatomies » « ne témoignaient d'aucun souci de relever la différence frappante entre les tons rosés des chirurgiens - des vivants au travail dans l'air vif de l'hiver - et le ton de pierre de cet objet sur lequel ils opéraient. [...] Rembrandt [...] se livre à une véritable provocation. Au lieu de cacher le visage du cadavre, il le révèle, l'ombre qui couvre les yeux rappelant celle dont il use pour sa propre image. De fait il accorde autant d'attention au visage du mort qu'à celui de ses clients. Le résultat est qu'il parvient à humaniser ce cadavre et impose au spectateur la conscience inconfortable d'une parenté avec le mort identique à celle qu'il peut avoir avec les vivants. » *Ibid.*, p. 399

non en ce qu'il la voit véritablement, mais parce qu'il la voit, la distingue de moins en moins. C'est aussi cela que fait le texte à l'image : il donne le temps aux formes de se corrompre.

2.3.3. Masse et architecture de l'œuvre

De cette corruption des formes, le regard n'est pas épargné. Ce que je regarde, je le regarde *en partie* par un désir de savoir, *en partie* pour des raisons que je ne m'explique pas. Si le texte peut « phraser le regard », pour reprendre l'expression de Didi-Huberman, le regard donne en retour à l'écriture, chez Sebald, sa propre indécision, contamine le rythme de son ambivalence originaire dans un « en partie pour, en partie pour » tel que dans la phrase concernant le charnier de Broad Street. C'est avec cela en tête que je comprends la question architecturale tel que développée par le texte d'*Austerlitz*, et telle qu'elle peut permettre de comprendre quelque chose d'important dans le rapport de Sebald à l'histoire et à l'écriture. L'architecture peut vider les corps de leur chair, réduire les formes à l'articulation de leur structure, à leurs vertèbres. Mais à la surface des constructions humaines reflue la chair monstrueuse. Dans les *Anneaux de Saturne*, Sebald raconte que la laideur architecturale « de plus en plus pompeuse » de Bruxelles était apparue à Conrad Korzeniowski (Joseph Conrad), tout juste revenu du Congo, comme « un tombeau érigé sur une gigantesque fosse commune de cadavres noirs ».

Tatsächlich gibt es in Belgien bis auf den heutigen Tag eine besondere, von der Zeit der ungehemmten Ausbeutung der Kongokolonie geprägte, in der makabren Atmosphäre gewisser Salons und einer auffallenden Verkrüppelung der Bevölkerung sich manifestierende Häßlichkeit, wie man sie anderwärts nur selten antrifft. Jedenfalls entsinne ich mich genau, daß mir bei meinem ersten Besuch in Brüssel im Dezember 1964 mehr Bucklige und Irre über den Weg gelaufen sind als sonst in einem ganzen Jahr⁴¹⁰.

⁴¹⁰ *RS*, p. 149 « Et c'est un fait, poursuit Sebald, qu'il existe en Belgique, jusqu'aux jours d'aujourd'hui, une laideur particulière, marquée du sceau de l'exploitation frénétique de la colonie congolaise, une laideur qui se manifeste dans la macabre atmosphère de certains salons mais que traduisent également les infirmités remarquables, et dont on ne voit guère d'exemples ailleurs, qui affligent une partie de la

Dans *Austerlitz*, une scène dans laquelle le narrateur visite la forteresse de Breendonk pousse cette impression d'une corruption des formes abstraites à son extrémité. Ce passage ne crée pas seulement une tension entre l'abstraction des formes architecturales d'une part et, d'autre part, la corruption organique. D'une manière similaire à l'écriture du mollusque, l'épisode de Breendonk défait les limites entre les deux domaines. Or, cette fois, ce mouvement s'effectue à l'intérieur des formes de la langue. Ancienne forteresse utilisée comme camp de travail nazi pendant la Seconde Guerre, puis transformée en musée de la résistance belge, Breendonk concentre à la fois une architecture de la souffrance en tant que lieu de mémoire historique et comme analogie des structures mémorielles pathologiques. En effet, si la forme de la forteresse est vraisemblablement une figure de l'esprit d'Austerlitz, l'analogie se situe avant tout dans la monstruosité de leur formation.

Freilich verrieten gerade unsere gewaltigsten Pläne nicht selten am deutlichsten den Grad unserer Verunsicherung. So ließe sich etwa am Festungsbau, für den Antwerpen eines der hervorragendsten Beispiele liefere, gut zeigen, wie wir, um gegen jeden Einbruch der Feindesmächte Vorkehrungen zu treffen, gezwungen seien, in sukzessiven Phasen uns stets weiter mit Schutzwerken zu umgeben, so lange, bis die Idee der nach außen sich verschiebenden konzentrischen Ringe an ihre natürlichen Grenzen stoße. [...] Niemand, sagte Austerlitz, habe heute auch nur eine annähernden Begriff von der Uferlosigkeit der Literatur zum Festungsbau, von der Phantastik der in ihr niedergelegten geometrischen, trigonometrischen und logistischen Kalkulation, von der hypertrophischen Auswüchsen der Fachsprache der Fortifikations- und Belagerungskunst⁴¹¹. [...].

population. Pour ma part, je me rappelle en tous cas parfaitement que je suis tombé, lors de mon premier séjour à Bruxelles, en décembre 1964, sur un nombre infiniment plus grand de bossus et de fous que je n'en croise d'habitude tout au long d'une année. » *AS*, p. 146-147

411 *Az*, p. 25-26 « Mais, ceci dit, il n'était pas rare que nos projets les plus grandioses révèlent le degré de nos inquiétudes. Ainsi, par exemple, la construction des forteresses - et Anvers en fournissait un des exemples les plus remarquables - montrait clairement que pour parer aux incursions de puissances ennemies nous étions sans cesse contraints de nous entourer, par phases successives, de plus en plus d'ouvrages de défense, jusqu'à ce que l'idée d'élargissement par cercles concentriques se heurte à des limites naturelles. [...] Personne actuellement ne pouvait s'imaginer, même de manière très approximative, la foutitude d'ouvrages consacrés à l'architecture militaire, la débauche fantastique des calculs géométriques, trigonométriques et logistiques qui y étaient consignés, les débordements hypertrophiques du langage de la fortification et de la poliorcétique [...]. » *A*, p. 22

Paradigmes de la construction défensive, les forteresses incarnent de surcroît l'obstination dans la reproduction d'un principe architectural qui, dans la réalité, s'est avéré inefficace, puisque l'isolation contre l'altérité dangereuse enferme graduellement le groupe dans l'immobilité de son schéma paranoïaque. Les hommes ne pouvaient néanmoins renoncer à son « tracé idéal » qui se voulait un langage universel capable de communiquer « à l'esprit du dernier des profanes » le « pouvoir absolu » dont la construction était l'emblème. Les thèses d'Austerlitz sur l'architecture reprennent en grande partie les théories d'Elias Canetti, à qui Sebald a consacré une étude dans son livre sur la littérature autrichienne, portant sur la démesure pathologique du pouvoir et sa systématisation dans les différentes élaborations humaines⁴¹². On retrouve notamment chez Canetti l'idée que formule Austerlitz selon laquelle les « constructions surdimensionnées projettent déjà l'ombre de leur destruction et qu'elles sont d'emblée conçues dans la perspective de leur future existence à l'état de ruine⁴¹³. » Référence implicite à l'essai *Die gespaltene Zukunft* sur l'imaginaire architectural du troisième Reich conçu par Albert Speer pour Hitler, ce passage d'*Austerlitz* est souvent cité et compris en occultant la référence implicite à la critique par Canetti - et sa lecture par Sebald - du délire de puissance comme « anticipation morbide de la fin » où « l'envie de construire et la destruction sont liées, particulièrement présentes et agissantes » (« »Baulust und Zerstörung« [...] »nebeneinander akut vorhanden und wirksam« sind⁴¹⁴ »). L'œuvre d'art participe, pour Canetti, à cette prolifération des systèmes propre aux structures paranoïaques, et l'artiste ne peut échapper à l'enfermement dans son propre système qui, ainsi que le résume Sebald, « comme celui du pouvoir, dépasse la peur de sa propre entropie en imaginant à l'avance des conclusions

⁴¹² Surtout E. Canetti, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.

⁴¹³ A, p. 27

⁴¹⁴ E. Canetti, *Die gespaltene Zukunft* cité dans W. G. Sebald, « Summa Scientiae. System und Systemkritik bei Elias Canetti », *op. cit.*, p. 95

affirmatives ou destructives⁴¹⁵. » Ainsi, tant la prolifération du système que l'autodestruction participent de cette stratégie par le créateur d'éviter de se soumettre au hasard. Le risque réel du créateur est l'inattendu, plutôt qu'une fin du monde toujours annoncée. Cette méfiance de Canetti face à l'« égocentrisme » dévorant des constructions littéraires a certainement marqué Sebald. On peut même envisager le « rythme » sebaldien, dans lequel la liberté de mouvement de la pensée et du corps est brusquement interrompue par les silences d'une paralysie gorgonéenne, comme une façon de contrarier un mouvement créateur sans autre limite que sa propre asphyxie. Cette extrême méfiance face à la prolifération d'un moi oscillant irrémédiablement entre créativité et destruction mena Canetti, selon Sebald, à l'aporie de l'art qui mit fin à son travail de romancier⁴¹⁶. Mais dans cette méfiance, Sebald n'a-t-il pas aussi reconnu une obsession pour l'objet de la « masse », non pas seulement au sens figuré du rassemblement humain, mais comme multiplication, prolifération et croissance des corps ? On ne sait plus, chez Canetti, remarque Sebald, si la nature est « contaminé[e] par la folie de la société » ou si c'est d'elle que l'humain tient sa folie cannibale⁴¹⁷. Horrifié par la vue d'un estomac humain ressemblant « aux morceaux de viande que les gens font griller dans leurs cuisines », dégoût moral et physique se confondent chez Canetti à l'endroit de cette réalité où « la même chose rejoint la même chose (*dieses Gleiche zum Gleichen*) », où « la viande doit[...] constamment passer par les entrailles d'une autre chair » : « Un homme qui ne serait pas

⁴¹⁵ W. G. Sebald, *La destruction du malheur*, *op.cit.*, p. 135 / « [...] das wie jenes der Macht die Angst vor der eigene Entropie in der Imagination affirmativer oder destruktiver Abschlüsse vorausprojiziert. », *Ibid.*, p. 99

⁴¹⁶ « Si par la suite il s'est abstenu d'écrire des romans, c'est selon moi qu'il s'efforçait de se soustraire aux contraintes que leur système imposait, étant donné qu'il redoutait désormais les apories d'un art oscillant entre créativité et vision destructrice. », *ibid.*, p. 135 / « Daß er im weiteren das Schreiben von Romanen unterließ, bedeutet, meines Erachtens, daß er sich ihrem Systemzwang zu entziehen trachtete, weil ihm die zwischen Kreativität und zerstörerischer Vision schwankenden Aporien der Kunst nicht mehr geheuer waren. » *Ibid.*, p. 99

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 133

obligé de manger (...), ce serait là l'expérience morale suprême⁴¹⁸. » Le rapport à la littérature sera envisagé par Canetti dans la tentative de réduire à la fois cette dévoration perpétuelle et la croissance, la multiplication de la « même chose » (*das Gleiche*), c'est-à-dire la chair, la masse corporelle de l'œuvre. « Toute œuvre est un viol, du simple fait de sa masse. Il faut trouver d'autres moyens, des moyens plus purs (*reinere Mittel*), de s'exprimer. » L'horreur dégoûtée de Canetti ne donne-t-elle pas une nouvelle dimension à l'effroi de Sebald face à la copulation des corps qui à la fois se multiplient et s'indifférencient dans la vision dévertébrante du mollusque ? L'horreur du mollusque comme abolition des limites humaines dans « le même » (*das Gleiche*) de la chair ? La recherche de purification chez Canetti permet peut-être d'éclairer l'idée, dans *Les Anneaux de Saturne*, de la réécriture comme purification (*ins reinen schreiben*) d'une corporalité malade du texte. L'écriture de Sebald procède en effet à une disparition du corps narratif, qui se réduit peu à peu - à l'intérieur d'un même texte, mais aussi au fil des différentes œuvres - à l'état de caisse de résonance du récit des disparus.

Dans le texte d'*Austerlitz*, le narrateur ne deviendra progressivement qu'une sorte de ponctuation dans le discours de son personnage, qu'il rythme de ses « sagte Austerlitz ». Une ponctuation, c'est-à-dire une vertèbre, un corps vidé de sa chair. Travailleur de l'infime, l'écrivain doit lui-même tendre à sa propre disparition⁴¹⁹, afin de rejoindre le « sérieux du squelette⁴²⁰ ». Or écrire, impérieuse énergie, produit toujours davantage de forme, toujours plus de corps. Et comme je l'ai expliqué plus tôt, le « sagte Austerlitz », si on peut le lire comme une trace de cette réduction du corps narrateur, est aussi une marque superflue, c'est-

⁴¹⁸ *Ibid.*, p 134

⁴¹⁹ « [...] as you become imbued by your subject you become less alive. » *I*, 32

⁴²⁰ « À côté de la solidité, du *sérieux* du squelette, elle [la chair] paraît ridiculement provisoire et frivole. » E. Cioran, *Le mauvais démiurge*, *op. cit.*, p. 647

à-dire un surplus de langage. La répétition anacoluthique du « sagte Austerlitz », à la fois rupture rythmique et lourdeur syntaxique, réminiscente de l'écriture de Thomas Bernhard (et dont on remarque l'intensification dès *Les Émigrants*), donne parfois lieu à de vertigineux emboîtements de discours, alors que se télescopent les noms à la manière de tables gigognes (*sagte Vera, sagte Austerlitz*), tirant soudainement le lecteur oublieux, installé dans le récit à la première personne, à travers les couches de parole rapportée. Or ce qui chez Bernhard a pu être diagnostiqué comme un *maniérisme stylistique*⁴²¹, fait l'objet d'un consensus dans les lectures de Sebald qui interprètent ce procédé, autant dans la presse générale que dans les ouvrages universitaires, comme la marque d'une distance respectueuse et maîtrisée, dans ce qui doit rester le relais d'un témoignage⁴²².

[...] Sebald uses a formulaic repetition [...] to remind his reader that neither he, the author, nor his narrator, nor often his narrator's informants or sources, own directly the story they are passing on. They are intermediaries, often themselves readers or interpreters of texts left behind by those whose story is being resurrected⁴²³.

Ce commentaire d'Arthur Williams accentue le caractère sacré donné au témoignage, qui relaie l'écrivain et à travers lui le narrateur comme le réceptacle - ou passeur - d'une *source* de parole originale, ces sources elles-mêmes formant la chaîne évangélique d'un récit laissé sous

⁴²¹ Franz Loquai dans une recension d'*Austerlitz*, souligne que « l'effet à la Bernhard » de ces formulations imbriquées n'est pas chez Sebald l'effet d'un « maniérisme stylistique », mais marque plutôt une distance qui veut rendre compte de la nature intermédiaire du témoignage. « Zur Orientierung des Lesers in Zeiten und Räumen sind die Wechsel à la Bernhard ("sagte Vera, so Austerlitz") markiert. Diese Verschachtelungen sind nicht etwa Ausdruck einer stilistischen Manieriertheit, sondern schaffen die notwendige erzählerische Distanz, indem sie die Vermitteltheit des Berichteten betonen. », *literaturkritik.de* [en ligne], n° 7, juillet 2001.

⁴²² Thomas Steinfeld, « [...] täten es ganz, gäbe es da nicht den leicht erschütterten Satzbau, die wohltemperierten Anakoluthen, die zu eilig daherkommenden und dabei über sich selbst stolpernden Verben und die vielen Verweise auf die Erzählsituation: „sagte er, sagte Austerlitz“. Diese Sprache hat eine dreifache Wirkung: Sie schafft Distanz, sie stilisiert Austerlitz als unangreifbar literarische Figur, und sie ist das Zeugnis einer unendlich groß gewordenen Souveränität gegenüber dem Stoff. » « Die Wünschelrute in der Tasche eines Nibelungen », *Frankfurter Allgemeine*, 3 mars 2001.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/w-g-sebald-austerlitz-die-wuenschelrute-in-der-tasche-eines-nibelungen-117544-p2.html>

⁴²³ A. Williams, « W.G. Sebald's Three-Letter Word: On The Parallel World Of The English Translations », *A Literature of Restitution*, p. 25

forme de traces à *ressusciter*. Écrire, plutôt que de produire toujours plus de masse langagière, consisterait ici à retrouver une source originelle de parole, avec laquelle le texte est toujours assuré de maintenir une distance. Or, comme je l'ai abordé en parlant de l'usage par Sebald des formes du subjonctif, la forme répétitive du « sage Austerlitz » ne trahit-elle pas la nature de sa nécessité, non pas le devoir d'une distance respectueuse, mais le besoin de recréer, encore et encore, une limite dans ce qui autrement se confondrait ? Plus le texte progresse, plus la ponctuation du récit donne l'impression d'une pulsation, le besoin toujours recommencé de définir une limite là où, comme dans la vision cauchemardesque de Canetti, la même chose va « rejoindre la même chose » (*dieses Gleiche zum Gleichen*). Une pulsation syntaxique qui finit, plutôt que de réduire la masse de l'œuvre, à créer un surplus de forme, à faire proliférer un système stylistique. La « bonne forme éthique », qui préserverait dans la distance respectueuse de son énonciation l'authenticité du témoignage « source », peut ainsi se renverser en cauchemar, dans une prolifération malade de la masse langagière.

2.3.4. Breendonk

Dans l'anatomie de la forteresse de Breendonk, telle qu'elle est fournie au lecteur dans un de ces monologues érudits d'Austerlitz que le narrateur appelle les « Conversations d'Anvers », l'intérêt scientifique d'Austerlitz est comme rythmé, dans le passage suivant, par la manifestation non seulement matérielle, mais corporelle de la forteresse de Breendonk. Car, loin de pouvoir reconnaître (*erkennen*) le schéma décrit en détail par Austerlitz la veille, le narrateur est confronté à une chose vivante, malade, qu'il ne peut assimiler à aucune activité humaine, l'informe (*Ungestalt*) d'un monstre sorti des eaux.

In meinem Kopf hatte ich mich von dem gestrigen Gespräch noch das Bild einer sternförmigen Bastion mit hoch über einem exakten geometrischen Grundriß aufragenden

Mauern, aber was ich jetzt vor mich hatte, das war eine niedrige, an den Außenflanken überall abgerundete, auf eine grauenvolle Weise **bucklig und verbacken** wirkende Masse Beton, der breite Rücken, so dachte ich mir, eines Ungetüms, das sich hier, wie ein Walfisch aus den Wellen, herausgehoben hatte aus dem flandrischen Boden. Ich scheute mich, durch das schwarze Tor in die Festung selber zu treten und bin statt dessen zunächst außen um sie herumgegangen durch das **unnatürlich** tiefgrüne, fast blaufarbene Gras, das auf der Insel wuchs. Von welchem Gesichtspunkt ich dabei die Anlage auch ins Auge zu fassen versuchte, sie ließ **keinen Bauplan erkennen**, verschob andauernd ihre Ausbuchtungen und Kehlen und wuchs so weit über meine Begriffe hinaus, daß ich sie zuletzt mit keiner mir bekannten Ausformung der menschlichen Zivilisation, nicht einmal mit den stummen Relikten unserer Vor- und Frühgeschichte in irgendeinen Zusammenhang bringen konnte. **Und je länger ich meinen Blick auf sie gerichtet hielt und je öfter sie mich, wie ich spürte, zwang, ihn vor ihr zu senken, desto unbegreiflicher wurde sie mir.** Stellenweise von offenen Schwären überzogen, aus denen der rohe Schotter hervorbrach, und verkrustet von guanoartigen Tropfspuren und kalkigen Schlieren, war die Festung eine einzige monolotische Ausgeburt der Häßlichkeit und der blinden Gewalt⁴²⁴.

Pour le lecteur qui relit le texte, pour qui voir est un revoir, ce « rythme » entre la démesure des entreprises savantes d'Austerlitz et la décomposition matérielle, organique du monstre de Breendonk ne semble plus si net. Non seulement ce lecteur entrevoit-il dans la profusion des détails documentaires donnés par Austerlitz la préfiguration de leur état de ruines dans le jardin de l'Alderney Street, alors que dans l'effondrement de son esprit Austerlitz composera l'ensemble de ses notes, mais peut-être même que les élaborations savantes du personnage lui apparaîtront alors, en tant que telles, comme la prolifération d'une excroissance monstrueuse. Car le texte ne s'en tient pas à une simple confrontation antagonique entre deux

⁴²⁴ *Az*, p. 33-34 « Il me restait de la conversation de la veille l'image d'un bastion en forme d'étoile avec des murailles élevées se dressant selon un plan absolument géométrique, mais ce que j'avais maintenant sous les yeux, c'était une masse de béton de hauteur médiocre, arrondie à tous les angles, qu'on eût dite effroyablement bossue et contrefaite, le large dos d'un monstre, songeai-je, qui aurait surgi du sol des Flandres comme une baleine de la mer. Je redoutai de passer le portail noir pour pénétrer dans la forteresse et en fis d'abord le tour, foulant l'herbe d'un vert profond surnaturel, presque bleue, qui tapissait l'île. De quelque endroit que je considère les installations, il ne s'en dégageait aucun plan, leur redans et leurs rentrants se décalaient sans cesse et je me sentais dépassé, au point que je ne pouvais les mettre en relation avec rien qui, à ma connaissance, fût jamais né de l'activité humaine, pas même avec quelque relique muette de la protohistoire ou des premiers temps de notre civilisation. Et plus je les regardais et avais la sensation qu'elles me forçaient à baisser les yeux devant elles - plus elles me devenaient incompréhensibles. Couvertes par endroits d'abcès ouverts d'où s'échappait le gravier brut et ailleurs de traînées calcaires et de coulures rappelant le guano, cette forteresse était le pur produit monolithique de la laideur et de la violence aveugle. » *A*, p. 29-30

points de vue, entre la formation du discours et l'expérience gorgonéenne de l'informe. Si le face-à-face du narrateur avec les formes changeantes de la forteresse qui le forcent à baisser les yeux rappelle celui du narrateur des *Émigrants* avec les Filles de la Nuit, cette fois le regard de la Méduse n'interrompt pas la parole, il la fait proliférer. La défiguration ne consiste plus en une pétrification mortifère, l'arrêt de toute parole, mais fait émerger un mouvement sous le visage humain de la langue.

L'indéfinition de la masse de béton donne l'impression d'une « mauvaise forme », à la fois affreusement bossue (*grauenvolle Weise bucklig*) et comme, très littéralement, « mal formée » : l'allemand *verbacken* s'emploie pour parler d'une pâte mal cuite, d'une recette manquée qui n'aurait *pas pris*, et, contrairement au « contrefait » de la traduction française, n'est généralement pas utilisé dans un sens figuré. Ce *verbacken* serait donc un exemple de *Unworte* compris non pas comme négation, mais dans le mélange inapproprié des formes littérales et figurées du discours, un mélange relevant du *Unbildung* dont j'ai déjà parlé. La déformation discursive ne s'opère pas ici par la négation d'une construction positive du langage, mais brouille la limite claire entre langage propre (*pur*, en allemand) et figuré. Dans une métamorphose similaire au glissement métaphorique que l'on trouvait chez Proust, l'île n'est plus seulement une image évoquée par la comparaison (*wie eine Insel im Meer*), mais a remplacé la réalité, alors qu'il est ensuite question de l'herbe qui « tapisse l'île » (*das auf der Insel wuchs*). La mention de l'herbe d'un vert « artificiel » ou « contre nature » à la teinte bleutée (*unnatürlich*, que ne rend pas la traduction par « surnaturel » qui renvoie à l'affabulation fantastique plutôt qu'à l'effet de malformation, d'un ratage de la forme), renforce l'idée que le narrateur évolue progressivement dans un paysage artificiel, falsifié, mais dans lequel les formes, ratées et se décomposant à vue d'œil, n'auraient pas *bien pris*.

Les mots deviennent eux-mêmes des créatures se métamorphosant, et, de même que les murs de la forteresse ne se laissent pas saisir dans le glissement (*shift*, disait Francis Bacon) de leurs contours, le texte a du mal à fixer leurs contours.

Auch als ich später den symmetrischen Grundriß des Forts studierte, mit den Auswüchsen seiner Glieder und Scheren, mit den an der Stirnseite des Haupttrakts gleich Augen hervortretenden halbrunden Bollwerken und dem Stummelfortsatz am Hinterleib, da konnte ich in ihm, trotz seiner nun offenbaren rationalen Struktur, allenfalls **das Schema irgendeines krebsartigen Wesens**, nicht aber dasjenige eines vom menschlichen Verstand entworfenen Bauwerks **erkennen**⁴²⁵.

Même dans la « structure rationnelle évidente » qui s'offre au regard du narrateur, ce dernier ne peut y « discerner/reconnaître » (*erkennen*) que le « schéma de quelque être crustacé » ou, comme l'anglais le traduirait mieux : « the schema of some crab-like being⁴²⁶ ». L'être rampant quelconque (*irgendein kriechendes Wesen*) que l'on rencontrera plus tard dans la « Sprachkrise » d'*Austerlitz* se faufile déjà, et c'est à son imprécision qu'on le reconnaît (*irgendeines krebsartigen Wesens*). La créature indéfinie défait l'articulation idéale, « déprave » la précision chirurgicale de l'abstraction géométrique, propageant son indifférenciation, à rebours de l'activité humaine, de la construction architecturale jusqu'à son plan. Et, comme c'était le cas pour le mollusque de *Die Ringe des Saturn*, c'est par son imprécision que la créature trahit l'échec de la tâche d'écrire. Non seulement le narrateur n'arrive plus à reconnaître les formes qui devraient pourtant parler à l'entendement le plus simple - le langage du « pouvoir absolu » -, mais son

⁴²⁵ *Az*, p. 36 « Plus tard, quand j'étudiai le plan symétrique du fort, avec les excroissances de ses membres et de ses pinces, ses bastions semi-circulaires saillant comme des yeux sur le front du bâtiment principal et l'appendice atrophié sur la partie postérieure, j'arrivai tout au plus à discerner [*erkennen*], en dépit d'une structure désormais évidente, la figure de quelque crustacé, mais non le schéma d'une construction conçue par l'esprit humain. » *A*, p. 30

⁴²⁶ La traduction anglaise d'Anthea Bell traduit plutôt : « [...] i saw it, rather, as the anatomic blueprint of some alien and crab-like creature », *A/eng.*, p. 28. La traductrice, qui n'a traduit qu'*Austerlitz*, ne conserve pas ce que le terme *Schema* a en commun avec le passage de *Die Ringe des Saturn* où, dans la scène de l'Anatomie du docteur Tulp, Sebald remarque que la vision cartésienne des savants se détourne de la chair humaine incompréhensible pour rester posée sur le livre d'anatomie, réduisant le corps humain à un schéma humain [*Schema des Menschen*].

propre langage n'arrive plus à nommer, à classer. Le « irgendein krebsartigen Wesen » se faufile, rampe sous les formes du récit, et ressurgit, quelques pages plus loin, au cœur d'une obscurité où se perdent les contours des choses et dans laquelle le narrateur ne sait plus départager l'oubli du passé d'un oubli du présent :

Die Erinnerung an die vierzehn Stationen, die der Besucher in Breendonk zwischen Portal und Ausgang passiert, hat sich in mir verdunkelt im Laufe der Zeit, oder vielmehr verdunkelte sie sich, wenn man so sagen kann, schon an dem Tag, an welchem ich in der Festung war, sei es, weil ich nicht wirklich sehen wollte, was man dort sah, sei es, weil in dieser nur von schwachen Schein weniger Lampen erhellten und für immer vom Licht der Natur getrennten Welt die Konturen der Dinge zu zerfließen schienen. Selbst jetzt, wo ich mich mühe, mich zu erinnern, wo ich **den Krebsplan** von Breendonk mir wieder vorgenommen habe und in der Legende die Wörter *ehemaliges Büro, Druckerei, Baracken, Saal Jacques Ochs, Einzelhatzelle, Leichenhalle, Reliquienkammer* und *Museum* lese, löst sich das Dunkel nicht auf, sondern verdichtet sich bei dem Gedanken, wie wenig wir festhalten können, was alles und wieviel ständig in Vergessenheit gerät, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an der ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zu Erinnerung haben, [...] ⁴²⁷.

Encore une fois, la traduction de ce passage met en lumière ce que, précisément, elle ne peut qu'occulter. Mais cette fois, l'écriture « originale », elle aussi, échoue à sa tâche, à une tâche qui devient, dès lors, la tautologie de son propre échec. Le plan n'apparaît plus seulement « en forme de crabe », il est lui-même devenu un « Krebsplan », un *plan-crabe*, mais aussi un plan-cancer (ce que signifie aussi *Krebs*). Cette agglutination n'a rien d'habituel, même pour un

⁴²⁷ Az, p. 38-39 « Le souvenir des quatorze stations que le visiteur de Breendonk parcourt entre le portail et la sortie s'est au fil du temps obscurci dans ma mémoire, ou plutôt, si l'on peut dire, il s'était obscurci le jour même où je visitais la forteresse, soit que je n'aie pas voulu voir ce qu'il y avait à voir, soit que, dans ce monde seulement éclairé par le faible reflet de quelques rares lampes et privé à jamais de la lumière naturelle, les contours des choses se soient estompés et perdus. Même maintenant où je m'efforce de me souvenir, où j'ai repris le plan en forme de crabe de Breendonk, l'obscurité ne se dissipe pas, elle ne fait que s'épaissir davantage si je songe combien peu nous sommes capables de retenir, si je songe à tout ce qui sombre dans l'oubli chaque fois qu'une vie s'éteint, si je songe que le monde pour ainsi se vide de lui-même à mesure que plus personne n'entend, ne consigne ni ne raconte les histoires attachées à tous ces lieux et ces objets innombrables qui n'ont pas, eux, la capacité de se souvenir [...]. » A, p. 32-33

germanophone⁴²⁸. Étrange mot-créature qui se traîne discrètement dans le texte, entre les intitulés *imprimerie, morgue, chambre des reliques, musée*, et qui réveille les potentialités plastiques du langage, mais, comme la propagation d'un cancer, par une production pathologique de forme qui en menace la structure fondamentale. Et contrairement au mollusque des *Anneaux de Saturne* qui, faisant événement, surgissait brusquement du domaine chaotique de l'informe pour s'échouer dans le texte, le passage de l'être rampant entre les formes du texte pourrait presque passer inaperçu, dissimulé dans la chair trompeuse de la langue. Peut-être faut-il, encore une fois, être dans une relecture du texte pour le reconnaître. Pour un lecteur de Sebald, qui est passé auparavant par la vision du mollusque, vision qu'il a peut-être mise de côté, dans le domaine marginal d'une aberration de style, la présence subtile et cancéreuse de l'invertébré s'immiscera en lui, et fera trembler, à son insu peut-être, sa lecture des formes. Il y reconnaît quelque chose, sans savoir ce qu'il voit. Peut-être l'invertébré du texte ne peut-il faire l'objet que d'un « revoir » ?

Mais que revoit-on, que reconnaît-on dans cette lecture ? Une imprécision, tout au plus, car l'être-rampant-crustacé-quelconque ne nomme pas plus que le « mollusque » ; dans une confusion croissante quant à son référent, il « déprave » son fonctionnement métaphorique. La déformation à l'œuvre dans le passage de Breendonk touche la vue de la forteresse comme structure architecturale dont les contours se « décal[ent] sans cesse » dans un mouvement qu'on peut imaginer comme une sorte d'étirement, croissent de sorte à dépasser toute mesure assimilable pour le narrateur (« wuchs so weit über meine Begriffe hinaus »). La « masse » monstrueuse qui s'impose au narrateur fait apparaître, dans ce qu'une « bonne vue »

⁴²⁸ J'ai eu l'occasion de le confirmer en constatant l'étonnement qu'a suscité la présence de cet étrange mot, dans le séminaire collectif dirigé par la Professeure Irene Albers au Peter Szondi Institute de la Freie Universität de Berlin, auquel j'ai participé à l'hiver 2015.

ne verrait que comme la forme assimilable de l'œuvré humain, quelque chose qui ne peut être rattaché à rien d'humain, « pas même avec quelque relique muette de la protohistoire ou des premiers temps de notre civilisation ». Mais, au-delà de l'unité synthétique de l'image, c'est la temporalité même de la genèse des formes qui est « pervertie » par l'écriture. Le regard n'arrive plus à reconnaître le passé comme généalogie, et la formation dans le langage de ce *Wesen* ne fonctionne plus selon une logique linéaire de genèse. Le sens du *Wesen* ne s'articule pas, c'est un grouillement - cela grouille de sens, s'agglutine. Il fait signe à un autre temps des formes, sans toutefois constituer la « figure » archétypale d'une quelconque autorité préhistorique.

S'il y a bien quelque chose d'anamorphotique dans cette dépravation des formes architecturales de Breedonk, la recherche de la structure originale, plutôt qu'aboutir au bon point de vue, fait plutôt proliférer la « mauvaise forme » (comme le fait entendre l'association du crabe et du cancer). La « dépravation » du mollusque, la dévertébration de la structure temporelle du texte, n'est pas une simple inversion de la forme, son double négatif. Aussi, le mouvement entre formation et déformation ne se réduit pas à un jeu entre dépravation et redressement, entre déviation et retour à la forme première. Ce que l'on reconnaît dans cette vie de la langue, sans toutefois avoir de forme temporelle disponible pour l'assimiler, est une appartenance du langage à une autre histoire, à une mémoire du vivant. Ce qui, dans le passé, ne s'est pas fixé dans l'histoire ne correspond plus ici à la béance qui troue notre origine et qui s'ouvre sur le vide inaugural d'un espace impossible à symboliser, mais plutôt ce que la culture n'arrive ni à embaumer ni à classer dans son répertoire des formes disponibles. Dès lors qu'elle ne peut fixer la fin des formes, la culture ne peut ni empêcher la décomposition ni en stopper la prolifération.

La pathologie des formes de Breendonk est certes pour Sebald le signe d'une corruption morale, témoignant de la laideur aveugle de la violence perpétrée dans l'histoire humaine. Comme pour les « façades lépreuses » de la ville misérable de Lowestoft dans les *Anneaux de Saturne*, ou encore la « laideur particulière » des monuments belges, l'architecture donne à lire les signes d'une corruption morale humaine. Le devoir de l'écrivain serait de lire ces blessures matérielles afin d'en restituer le récit, un peu comme si Sebald avait fait de la lecture du corps proustien celle d'un grand corps de l'histoire. C'est en cela que consiste la voie d'une conversion littéraire sebaldienne, le devoir de rendre une lisibilité aux blessures du passé. Mais la tâche littéraire, consciente de sa propre insuffisance, est à la fois ce par quoi Sebald peut répondre à cet impératif éthique de lecture qui s'impose à lui (la question du *comment vivre*, et surtout *comment survivre*) - l'idéal canettien d'une écriture qui se réduirait peu à peu à un acte de lecture -, et ce par quoi cette lecture ressent inévitablement un tremblement des formes de la langue. En effet, quel point de vue peut-on adopter pour cette lecture des blessures de l'histoire ? L'écrivain ne se tient-il pas, car il ne fait pas exception, sur la *montagne de ses morts* ? Les structures qu'il élabore, afin d'avoir une « survue » sur le passé sous lui, ressentent les remous de cette matérialité qui remonte à la surface du présent. Comment rester debout, alors que reflue sous lui cette chair du passé ? « La chair inquiète le calme *sérieux* du squelette », écrit Cioran.

Elle, si évidente, est pourtant une anomalie ; plus on la considère, plus on s'en détourne avec effroi [...]. Elle n'est ni étrange ni mystérieuse, elle est périssable jusqu'à l'indécence, jusqu'à la folie, elle est non seulement siège de maladies, elle est maladie elle-même, néant incurable, fiction dégénérée en calamité⁴²⁹.

⁴²⁹ E. Cioran, *Le mauvais démiurge*, *op. cit.*, p. 646

Sebald partagea vraisemblablement la hantise d'Elias Canetti pour l'indifférenciation d'un retour de la *chair vers la chair*, ainsi que son aversion pour une création littéraire qui ne soit que prolifération paranoïaque et égocentrique de la masse de l'œuvre. Or l'écriture de l'épisode de Breedonk ne témoigne-t-elle pas d'un renversement de la forme dans cette vision organique cauchemardesque ? La conversion littéraire menace, à tout moment, de tourner vers une perversion de la forme. Comme le rampement du *Wesen*, ce mouvement textuel reste une anomalie, dans la « grandeur » du style sebaldien. Mais voilà ce qu'est le mouvement de la chair, un tremblement qui ne peut être qu'aberrant. Comme le mollusque, comme la méduse, à la fois si évident, et pourtant insaisissable. Il ne pétrifie pas comme la révélation d'un innommable, mais on s'en détourne quand même. On le déclasse, il ne cadre pas dans l'empreinte stylistique du maître, ce qu'on veut lire comme la marque du créateur.

Mais l'écrivain n'appartient-il pas aussi à *cela* qu'on ne peut nommer ? Cette « ombre de la destruction », à laquelle Sebald écrit qu'il *appartient (als stammte ich)* sans pouvoir s'y soustraire, qui ne cesse de « pervertir » pour lui la perfection des images du natal, ne parle-t-elle pas de cette appartenance incompréhensible, cette obscure origine avec laquelle l'écrivain se confond ? « Origine » est certainement un terme inapproprié, mais plutôt que de vouloir trouver la forme exacte, je préfère en faire entendre l'inadéquation. Une origine qui n'engendre pas une fois pour toutes, et qui correspondrait plutôt à une « perversion » de la généalogie humaine. Le réel dont elle ouvre la béance chaotique n'est pas l'origine perdue du sexe maternel, mais plutôt ce en quoi la marque ombilicale perd ses contours, glisse dans l'indéfinition du mycélium. Il faudrait toutefois entendre cette perversion en dehors de son sens moral, comme une autre *version*, celle du tour esthétique, si proche en fait d'une conversion, mais sans jamais accomplir sa révolution, où le retour à l'origine du sens n'est qu'une nouvelle

déviations. Ce tour esthétique, est-il toutefois si exceptionnel, en regard des autres processus de conversion, philosophique, religieux, social ? ou nous parle-t-il, en fait, de ce qui, dans tout désir humain d'un « tout autrement » comme retour à une forme vitale originelle, authentique, véritable, n'arrivera pas à « faire tenir » les formes définitivement ?

Conclusion

Faire mouche

Sur la page, dans les marges du regard une bête noire s'agite. La vue sursaute, cherche, puis « fait mouche » sur la page suivante pour en fixer les caractères : c'est un mot. Pour un temps, un bref instant, on aurait pourtant juré... Peut-on vraiment parler d'*instant*, alors qu'il ne s'agit que d'un tressaut du temps ? Quel est ce temps des formes dans lequel rien ne s'imprime, rien n'arrive sinon une confusion du regard ? Ce n'est pas, toutefois, un noir total, un « hors temps », puisqu'on a bien reconnu un mouvement, c'est donc que quelque chose se déroulait. Ce n'est qu'après coup, dans le temps du voir, qu'on a su qu'on avait mal vu ; ce n'est qu'une fois la forme rétablie qu'on a compris que ce n'était pas une mouche ou un cafard, mais bien un mot. Or, dans le bousculement même, ce n'était pas encore une mouche, ni même un insecte quelconque, qui bougea dans la page suivante. C'est en « faisant mouche », en visant net, qu'on a donné au mouvement indéfini la forme définie de l'erreur, d'un insecte. Mais ce que cette mouche exprime, c'est qu'elle ne vise pas juste, elle ne vise que son propre flou, le tremblement d'une tache. L'expression « faire mouche » ne vient pas de la bête comme telle, mais plutôt du petit point que posaient les femmes sur leur visage, au XVII^e siècle, pour parfaire par contraste la blancheur de la peau. Les femmes avaient compris qu'il fallait, pour brouiller un teint inégal, effacer les mouvements disgracieux du sang qui remonte vers la surface, que le regard vise la netteté d'un point de noir. La lecture aussi fait mouche. En ce qu'elle vise la netteté du sens, bien entendu, mais aussi, en précisant dans le regard les petites formes noires de chaque mot, laisse le reste du texte dans son repos blanc. À quoi ressemble une page pour qui ne sait pas fixer son regard sur un mot à la fois, l'analphabète pour qui, dans l'espace de la page, tous ces petits caractères se réduiraient à l'agrégation d'innombrables

« pattes de mouches » ? Pour celui qui *sait lire*, le regard reconnaît la forme, fait de l'agrégat des lettres une unité de sens, qui trouveront elles-mêmes leur unité à la fin de la phrase. Mais c'est aussi par cette précision, cette obligation de faire le point sur une chose à la fois, que les marges sont laissées à leur confusion. Le regard du lecteur n'a-t-il pas, lui aussi, quelque chose d'un visage de Janus ? Peut-être faut-il que dans le texte un œil fixe la structure, pour qu'existent d'autres mouvements, avant d'être soumis eux aussi à la mise au point qui les convertira au mouvement linéaire de la lecture, pour les intégrer à la genèse de la forme du livre. Parfois, c'est dans le fil même de ce travail linéaire que l'œil est dérangé : ce qu'il vient de lire, il l'a reconnu, mais pas uniquement comme le mot ou la suite de mots qu'il forme ; le lecteur y a vu autre chose, le mot a réveillé le souvenir d'un autre mot, ailleurs dans le texte, et peut-être même dans le texte d'un autre, mais il ne sait déjà plus ; plus il cherche à préciser, plus cela devient flou.

La lecture, les neurologues le comprennent maintenant, consiste en un détournement récent ou « redéploiement plastique » d'un système neuronal très ancien, dans le cerveau humain, d'abord destiné à la reconnaissance des formes visuelles dans le magma informe qui l'entoure⁴³⁰. Ainsi, les caractères de tous les systèmes alphabétiques « naturels » auraient quelque ressemblance topologique avec l'environnement de l'être humain. Dans la définition de ces caractères formés, dans le mouvement qui agglomère l'un à l'autre, puis enchaîne les

⁴³⁰ « We are all faced with a world of sights and sounds and other stimuli, and our survival depends on making a rapid and accurate appraisal of these. Making sense of the world around us must be based on some sort of system, some swift and sure way of parsing the environment. Although seeing objects, defining them visually, seems to be instantaneous and innate, it represents a great perceptual achievement, one that requires a whole hierarchy of functions. We do not see objects as such; we see shapes, surfaces, contours, and boundaries, presenting themselves in different illumination or contexts, changing perspective with their movement or ours. From this complex, shifting visual chaos, we have to extract invariants that allow us to infer or hypothesize objecthood. » O. Sacks, *The Mind's eye*, New York, Toronto, Alfred A. Knopf, 2010, p. 73-74

corps agrégés dans une suite guidée par un processus général de reconnaissance, il y a un même besoin de faire mouche, d'assigner un ordre à ce « complexe et changeant chaos visuel » des choses qui s'agitent autour de soi. Le regard doit convertir, inlassablement, l'informe à la forme, et c'est en réinventant cette compulsion formalisante primitive que s'est développé le fait littéraire. La lecture des textes ne conserve-t-elle pas, de cette forme lointaine de lecture, quelque chose comme un temps du sursaut ? Et si, dans les formes contemporaines de la lecture, s'exprime toujours ce besoin de façon si pressante, si nécessaire, n'est-ce pas que survit une même méfiance, une même inquiétude à l'endroit, dans le « faire forme », d'une *confusion originaire* ?

Cette confusion n'est pas originaire au sens d'un informe primordial comme origine d'une genèse humaine du sens, d'une généalogie ayant pour origine fondatrice de l'ordre humain et point de départ du sens, comme dans les mythes des peuples dits « primitifs », un chaos archétypal. Mais il ne s'agit pas non plus d'une négation radicale de cet ordre générateur de sens, la béance d'un « hors temps » qui préexisterait à l'histoire. Comme je l'ai montré, ni Proust ni Sebald ne travaille autour d'une rupture négatrice de forme, dans un désir de transgression radicale du sens établi, qui permettrait d'identifier le lieu d'irruption, au sein de la production symbolique, d'un trou gorgonéen de l'informe. La confusion dont je parle, si je lui ai octroyé un caractère « primitif », n'est ni un archétype fondateur, ni une négativité transgressive de l'origine. Comment puis-je donc en parler, à présent, sans faire de cette idée l'objet absolu d'une sorte de théologie négative ? Comment parler de ce qu'on ne peut nommer, sans en faire un *innommable* omnipotent ?

Car si je donne un caractère originel à cette confusion, c'est comme *originarité fautive*, qui permet de penser un voir - et un dire - qui s'origine dans sa propre faillibilité, et ce même dans sa volonté de correction, de précision des formes. C'est dans le geste même de formation, la volonté de donner une forme à ce qui revient du passé, que remonte une matérialité de l'écriture qui n'arrive pas toutefois à figurer le temps. Dans cette thèse, j'ai tourné autour de ce temps primitif des formes qui est non pas un passé présupposant la forme, mais un passé indéfini qui fait retour au sein du présent, tout en se réinventant indéfiniment. Et plus j'essayais de cerner cet informe du passé dans son irruption actuelle, plus ce sont les formes du présent qui se sont troublées. L'autorité de la trace première demandait à être repensée dans son potentiel constant de métamorphose, et avec cette autorité du passé, c'est toute la notion d'antériorité qui s'est mise à bouger. Si l'écriture doit retourner au « site primitif » des blessures et empreintes du passé, ce primitif a cessé d'être assigné aux contours figés de sa trace fossile : c'est au sein du présent de l'acte d'écrire que se manifeste le tressaut du vivant, l'hésitation primitive des formes possibles, encore indécidées.

Chez Proust, l'élaboration des images tente de *retrouver* ce moment toujours perdu, ce délire du regard qui, seul, fait le voir singulier de l'artiste. Ce temps primitif du regard, l'être y retourne parfois en rêve, mais sa conscience ne peut toutefois le vivre que comme souvenir hallucinatoire, dans la rencontre confuse des temps du sommeil et de la veille. Il s'agit donc, pour Proust, de cultiver ce brouillage des temps, afin d'aller au plus près de la « forme vraie » de l'art, la seule forme inévitable que le travail de l'artiste doit retrouver. L'ébranlement des formes humaines fait encore sens, chez Proust, pour la rédemption d'une vérité de la forme. Cela éclaire le rapport de Proust aux différents bouleversements du regard qui surviennent au

tournant du siècle, ainsi qu'à l'avènement de ce nouveau regard : les différents démontages, déplacements, découpages de la perspective humaine dans l'optique moderne ne permettent plus seulement de se rapprocher de ce temps perdu du regard, mais comme la caméra qui « pénètre » la réalité (Benjamin), rendent la réalité malléable en la soustrayant au travail réducteur du raisonnement. Soumise au tour du kaléidoscope, la phrase proustienne fait soudain apparaître les différentes « figures de la vérité », les multiples facettes que l'œil humain ne pouvait, livré tout entier à l'intelligence, que prendre pour un bloc uniforme et faussement permanent. Toutefois, si la machine donne accès à une sorte de « survue » miraculeuse, il ne faut pas oublier que chez Proust, la survue est aussi le tâtonnement aveugle de ce celui qui croit voir. Comme lors du surgissement de l'aéroplane, la toute nouvelle perspective qu'amène le progrès de la modernité est avant tout un ébranlement du regard, le retour à un temps où les formes sont encore indécidées. Si on veut croire qu'elle ouvre l'accès à de nouveaux espaces inconscients, qu'elle permet d'assister à sa propre absence, cette « efficacité visuelle » moderne s'invente dans le désir de fixer un « instant vrai » du voir, alors que la vision est inévitablement plongée dans le temps qui n'en finit plus de produire et d'altérer les formes.

La *Recherche* de Proust est un livre qui finit par voir, et par *faire voir*, alors que, pour finir, toutes les erreurs, les illusions, les tâtonnements, trouvent leur sens dans le triomphe final des vérités de l'art. Les nombreux trompe-l'œil, faux-semblants - les diverses erreurs nécessaires du héros - qu'a semés Proust au fil du récit et qui composent la grande anamorphose projetée vers la révélation finale, voilà qu'ils sont redressés dans l'accomplissement du livre. Dans une lettre à Jacques Rivière de février 1914, il écrit :

J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer, que c'était justement à la recherche de la Vérité que je parlais, [ni] en quoi elle consistait pour moi. [...] Ce n'est qu'à la fin du livre, et qu'une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. Celle que j'exprime à la fin du premier volume,

dans cette parenthèse sur le Bois de Boulogne que j'ai dressée là comme un simple paravent, pour finir et clôturer un livre qui ne pouvait pas pour des raisons matérielles dépasser cinq cents pages, est le *contraire* de ma conclusion. Elle est une étape, d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions. [...] Je suis donc forcé de peindre les erreurs sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs ; tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens pour la vérité. Le second volume accentuera ce malentendu. J'espère que le dernier le dissipera⁴³¹.

À chaque conclusion provisoire, Proust tourne pour son lecteur le kaléidoscope de la vérité, mais c'est comme une anamorphose que l'œuvre est *construite*. Ce n'est qu'après avoir traversé les différentes erreurs, que la lecture triomphera, pour ainsi dire, de la *chair aberrante* de l'œuvre, alors que sera révélé le sens vrai de l'œuvre. Le lecteur, à la fin du livre, n'a plus qu'à se retourner et contempler l'ensemble de la monumentale construction. Or si cette anamorphose de l'œuvre rappelle le principe d'inversion de la perspective dans les anamorphoses classiques en ce que Proust aurait en quelque sorte renversé la perspective de sa conclusion « objective » dans ses conclusions « dépravées », ne rappelle-t-elle pas aussi ce dont j'ai parlé comme d'une autre histoire de l'anamorphose comme « compulsion anamorphisante », qui concerne ce que Jorgis Baltrušaitis appelait la « hantise philosophique de l'illusion » ? La pensée philosophique, recherche du bon point de vue sur la vérité et, comme on l'a vu chez Pierre Hadot, acte de « conversion » qui est à la fois renoncement à la vie commune et retour à une « bonne forme » humaine authentique et véritable, est à la fois projetée dans un désir de précision de la forme, et hantée par une fascination pour la déformation. La « plus objective et croyante des conclusions », n'est-ce pas là l'acte de conversion finale vers lequel Proust a projeté l'architecture de l'œuvre, qui pour finir transcenderait, dans ce renversement anamorphotique de la vérité, les fausses vérités du sens commun ? Mais ce « côté » philosophe de Proust, qui cherche à retrouver la loi du seul livre authentique et nécessaire, n'est-il pas constamment mis

⁴³¹ L, p. 667

en branle par sa propre « compulsion anamorphisante », empêchant l'écriture d'être convertie une fois pour toutes à la vérité de l'œuvre ?

Le regard structurant doit maîtriser la « surabondance d'idées, de sensations, de sous-sensations et de sous-sentiments⁴³² » qui menace de faire sombrer le tout dans l'informe⁴³³, mais par moments, la phrase *s'englué*. La surabondance de formes finit par congestionner le mécanisme, par provoquer un engorgement de la syntaxe ; le *tour* du kaléidoscope, outil ou même de *joujou* de l'artiste, devient tressaut et hoquet, le tourment d'une matière névralgique. La lettre à Jacques Rivière que j'ai citée, Proust la commence en s'exclamant : « Enfin je trouve un lecteur qui *devine* que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction ! Et quel bonheur pour moi que ce lecteur, ce soit vous⁴³⁴. » N'est-ce pas le désir de tout « proustien », de tout « vrai » lecteur de la *Recherche*, d'être aussi *ce lecteur*, qui a deviné, dans les vérités falsifiées, à travers le mouvement erratique du récit, la structure véritable de l'œuvre, sa nature *construite*. Mais qu'en est-il du lecteur pour qui les figures n'en finissent pas de tourner, de *vaciller* devant ses yeux, pour qui la fin du livre n'a pas figé les remous de la phrase proustienne, pour qui cette agitation, dans l'effort nerveux de l'écriture qui tend vers sa propre fin, risque encore, à tout instant, de défaire les articulations mêmes de sa construction, de le laisser seul devant le magma d'un corps dévertébré. Ce lecteur, non pas le lecteur idéal de Proust, mais celui qui, dans l'architecture du texte, reconnaît la fébrilité, l'agitation à demi-aveugle du jeune Proust épistolier. Le « paravent » des fausses vérités, Proust en justifie la nécessité dans des « raisons matérielles », puisqu'il faut bien « finir et clôturer » ce qui ne veut pas se terminer, ce qui déborde d'énergie impérieuse et de matière. Car ce qu'on présente,

⁴³² P. Citati, *La colombe poignardée*, Paris, Gallimard, « folio », 1997, p. 90

⁴³³ « C'était sans cesse un engorgement, qui le faisait sombrer dans l'informe et, parfois, lui laissait croire qu'il manquait de talent. » *Ibid.*, p. 90

⁴³⁴ *L*, p. 667

d'après l'image de Proust lui-même, comme une cathédrale, avec son portail, ses absides, ses vitraux chatoyants, elle est aussi une masse qui n'en finit plus de se multiplier, avec ses excroissances incontrôlables, ses ratures et réécritures proliférantes, ses latences et régressions. Dans cette prolifération de l'écriture, qui s'est jadis emparée du projet d'essai sur Sainte-Beuve pour ne plus cesser de produire de la forme, et toujours plus de corps, Proust n'est pas le simple *voyant* de son œuvre. Cette sorte de *survue* qu'exige le travail architectural sur l'œuvre, toute orientée vers « la plus objective et croyante des conclusions », n'en finit plus de faire tourner les figures, les images, les formes à intégrer, pour les *faire tenir* dans l'édifice du livre. Or le temps de l'écriture, celui dont dispose l'écrivain pour que tienne son œuvre, est toujours débordé - exorbité - par les temps inconciliables qui s'y croisent, et qui doivent y entrer. Dans le travail par lequel l'écrivain doit convertir les formes du livre à écrire dans celles du livre écrit, le temps déborde ses propres équarrissements : hors de ces formes connues du temps, l'écriture s'ouvre sur l'inattendu (*Unerwartete*). L'œuvre écrite conserve quelque chose de cette indifférenciation du temps, ce qui remonte d'un « fonds très ancien » comme compulsion déformante dans la perspective humaine hantée par ses propres illusions. Mais cette vision (presque cauchemardesque) du livre proustien, ne l'ai-je pas reconnue d'abord dans celle du schéma-crabe-quelconque de la forteresse de Breedonk⁴³⁵ ?

C'est dans la vision délirante, chez Sebald, d'une architecture de l'œuvre humaine comme prolifération cancéreuse, que j'ai pu relire Proust dans la « perversion » de sa forme. Le terme de perversion vient de Sebald, pour qui les constructions humaines - et avec elles les œuvres d'art - apparaissent dans une certaine perversion morale, la laideur d'un désir aveugle de pouvoir. Mais la perversion, chez Sebald, apparaît aussi, dans *Luftkrieg und Literatur*, comme

⁴³⁵ Voir partie 2.3.4. *Breedonk*

cette étrange perversion de l'appartenance, sorte de dépravation de l'origine. Le terme de perversion (*perversio*, formé à partir de *pervertere*) apparut d'ailleurs, chez Tertullien d'abord, comme « bouleversement, falsification d'un texte⁴³⁶ ». La perversion ne serait-elle pas, dans ce contexte, non seulement ce qui empêche la conversion complète des formes, mais ce qui peut en falsifier l'authenticité ? L'accident qui empêche l'écriture, mais aussi la lecture, de retrouver le « seul vrai texte ». Non pas l'*autre* de la conversion, mais ce qui fait dissidence au sein même de l'acte de conversion, ce que Hadot a noté comme l'ambiguïté fondamentale entre une volonté de rupture, le désir d'un « tout autrement », et le retour à une origine perdue. La dépravation chez Sebald des images de l'origine, mais aussi du passé comme site primitif de l'écriture, empêcherait, à rebours, le livre proustien de convertir définitivement l'écriture à la révélation de sa forme. J'insiste sur l'action déformante de ma lecture de Sebald sur le texte de Proust afin que l'on comprenne que cette relecture ne s'est pas ancrée dans une correction ou une rectification de ma première lecture proustienne par une vérité supérieure de l'écriture sebalienne. Inversement, le texte sebalien me sera toujours déjà apparu hanté de la déformation proustienne. Dans l'impossibilité d'un acte « pur » de lecture, lire n'est-il jamais qu'un relire ?

Il ne suffit donc pas de *redresser* la nature fautive ou erronée de la figure du kaléidoscope que nous livre Proust, mais de voir les possibilités esthétiques de cette falsification. Quel est, du reste, le point de vue théorique à partir duquel dénoncer les limites d'une telle image de pensée, sinon celui qui veut, à tout prix, se situer à l'extérieur des textes qu'il étudie, celui pour qui, peu importe les troubles que provoque l'œuvre dans sa vision, sait sauver les structures du savoir ? Or la corruption des images touche aussi les images conceptuelles par lesquelles on

⁴³⁶ « Perversion », *Centre National de Ressources textuelles et lexicales (CNRTL)*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/perversion> (consultée le 7 juillet 2016).

peut penser le texte, la « dépravation » d'une anamorphose qui n'offrira pas toutefois de salut à la lecture.

Une mémoire du vivant (la vie du concept)

Cette dépravation des formes textuelles, comment le concept pourrait-il en être préservé ? C'est ainsi que le mouvement kaléidoscopique du regard m'a conduite, dans mon travail sur Proust, à sa propre insuffisance conceptuelle : à son engluement dans la nervosité de la phrase proustienne. L'optique kaléidoscopique s'est « dépravée » en une figure qui aurait « mal pris », une construction fautive (*Fehlkonstruktion*) ou « mal cuite » (*verbackt*). Bien sûr, ce mouvement du mécanique à l'organique n'est pas un processus linéaire de l'écriture, mais je suis réduite pour en parler à une temporalité dynamique, suivant le parcours de ma propre recherche. « Fehlkonstruktion », « verbackt », ce sont là des mots sebaldiens, et c'est en effet dans cette autre écriture, que j'ai pu reconnaître un mouvement organique à l'œuvre dans la langue de Proust qui, lue *de face*, restait cachée dans son leurre anamorphotique : ce qu'on a lu comme la construction d'une cathédrale grandiose, apparaît, de biais, dans la décomposition de ses formes. « Lire de travers » (*reading awry*), c'est-à-dire arriver à lire un texte autrement dans les formes d'une autre écriture (Proust dans Sebald), en reconnaissant quelque chose dans la vue d'autre chose, mais cela implique aussi une infidélité au texte lu, celui de Sebald en l'occurrence, qui n'apparaît jamais dans sa forme première, mais déjà comme le revoir déformant du souvenir. Si la figure optique du kaléidoscope permet de concevoir les démontages et remontages temporels de l'image proustienne, c'est vraisemblablement qu'elle fait partie des figures et des images par lesquelles l'époque de Proust conçoit son propre regard, ou plus précisément les bouleversements dans ce que signifie « voir » au tournant du siècle.

Mais il y a des bouleversements qui échappent à une figuration historique, un tremblement névralgique des formes qui ne reconnaît pas les catégories du temps humain, qui fait ressentir les secousses d'une mémoire beaucoup plus ancienne, une mémoire du vivant.

Pour lire cette autre mémoire du texte, je dus laisser les formes conceptuelles - celles dont je disposais pour comprendre les mouvements de cette mémoire archaïque - à leur propre mouvement de déformation. La lecture eut de moins en moins à voir avec l'effet médusant d'une Vanité qu'avec le mouvement sans fin d'une anamorphose. En effet, l'anamorphose est à la Vanité ce que la dévertébration du mollusque est à la tête pétrifiante de la Méduse. Il ne s'agissait pas du pouvoir de l'œuvre à montrer au lecteur une tête de mort, à arrêter tout mouvement de pensée dans la pétrification du temps. Plutôt que de confronter le lecteur à une rupture de la forme, il y a à la fois chez Proust et chez Sebald une élaboration compulsive de la forme, une pulsion de forme, afin d'œuvrer ce qui remonte du temps pour troubler l'unité du présent. Pour ce faire, les deux auteurs écrivent à contresens de la « connaissance conventionnelle » du temps. Mais voilà une tâche sans fin, qui déborde toujours les formes que peut façonner l'écrivain, et cette *tâche du littéraire* consiste peut-être justement dans cette insuffisance même. La conversion des formes du temps dans le « tour esthétique », à la fois rupture du sens commun et retour à une vérité du passé, n'arrive jamais à faire voir définitivement. L'écriture du temps conserve une hésitation fondamentale entre son désir de conversion littéraire et la possibilité que les figures tournent mal, que le texte ne tienne pas une fois pour toutes : la possible perversion de sa propre forme.

Or cette faillibilité de l'art, telle qu'elle m'a intéressée, l'œuvre n'en porte pas simplement la trace, cartographie de ses fêlures que pourrait déchiffrer le lecteur. J'ai voulu voir le texte autrement que comme une tête de mort, troué de ses absences, ses blancs, à

travers lesquelles on pourrait apercevoir l'infini du néant⁴³⁷. Moins « impasse de la formalisation » qui aurait fait événement dans le texte, que surabondance instable de forme, j'ai aussi voulu penser la littérature autrement que comme le « travail de texte » psychanalytique, que Lacan identifie à celui « qui sort du ventre de l'araignée, sa toile » : « Fonction vraiment miraculeuse, à voir, de la surface même surgissant d'un point opaque de cet étrange être, se dessiner la trace de ses écrits, où saisir les limites, les points d'impasse, de sans-issue, qui montrent le réel accédant au symbolique⁴³⁸ ». La faillibilité du littéraire dont je parle, on la reconnaît sans pouvoir la retracer, c'est-à-dire la lire comme telle dans ses traces. La lecture devient anamorphotique dans la mesure où le texte n'arrivera pas à *faire voir* ce qu'il tente, à répétition, de mettre en forme. Une matérialité fait retour, vers le lecteur, dans ces caractères formés de l'écriture, qui ne se réduit toutefois pas à leur inscription. Or si le lecteur n'arrive pas à voir, c'est donc que l'anamorphose textuelle échoue, elle aussi, à son propre rôle.

De la même manière dont le kaléidoscope m'était nécessaire pour imaginer conceptuellement une structure de lecture qui éventuellement serait mise en branle par les lectures successives du texte proustien au contact de l'écriture de Sebald, la structure anamorphotique doit, elle aussi, subir sa propre dépravation. Car si les spécialistes reconnaissent au procédé certaines variations « inversées » (de la forme à la déformation), le jeu de l'anamorphose se déploie toujours à l'intérieur de paramètres maîtrisés de la vision. Si les différentes anamorphoses sont classées dans les « perspectives dépravées » - illusions,

⁴³⁷ Dans *La Vie de Rancé*, Chateaubriand raconte comment Bossuet, faisant parvenir à Rancé les oraisons funèbres de la Reine Henriette-Marie de France et d'Henriette-Anne d'Angleterre, précise : « J'ai laissé l'ordre de vous faire passer deux Oraisons funèbres, qui parce qu'elles font voir le néant du monde peuvent avoir place parmi les livres d'un solitaire, et qu'en tous cas il peut regarder comme deux têtes de mort assez touchantes. » F. R. de Chateaubriand, « Vie de Rancé », *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1969, p. 1024

⁴³⁸ J. Lacan, *Encore, Le Séminaire. Livre XX*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1975, p. 119

détournements et subversions de la forme picturale - il s'agit de dépraver la perspective humaine pour mieux la redresser, déstabiliser le regard pour mieux le redonner à sa maîtrise. Or il n'est pas question, dans le parcours théorique de cette thèse, de faire de la conceptualisation de ce temps des formes que j'ai tenté de cerner, une anamorphose qui finirait par rendre au savoir, après en avoir troublé les paramètres, sa vue claire. S'il y a un espace dans lequel pouvoir penser l'anamorphose, la dépravation des formes, dans la temporalité de ce que j'ai appelé son « autre histoire », celle de la « compulsion anamorphisante », n'est-ce pas justement l'espace de la littérature ?

Au moment où je dois, moi-même, me retourner vers le travail que j'ai laissé derrière, se pose la question cruciale de comment conclure un texte qui porte, justement, sur un temps des formes « entre Saül et Paul », un temps « sous » le cheminement linéaire des formes vers leur accomplissement. Si j'ai essayé d'imaginer une autre vie des formes que celle qui trouve la révélation de sa vérité dans une clôture du livre, je me trouve moi-même - sinon à *la fin* - en *une fin*, sans vraiment *avoir vu*. N'ai-je pas essayé de montrer que la littérature, si elle peut certes mettre en scène la révélation de vérités, ne donne pas elle-même accès à la révélation par laquelle, pour finir, on *sait voir* ? On est souvent, comme lecteur, le *Saül* de ses lectures, et à plus forte raison dans un exercice théorique. Mais comment, dès lors, conclure sans se faire le Paul de son travail ?

Ainsi, dans ce temps du retournement, je suis face à une multitude de formes conceptuelles qui ne peuvent se réduire dans l'unité - dans le temps et l'espace de la langue - d'un seul concept. J'ai travaillé à lire ces auteurs, Proust et Sebald, à rebours d'un désir de clairvoyance de la cécité, puis à rebours de mes propres désirs de clairvoyance critique. Il faut bien qu'il y ait un désir, sinon il n'y aurait pas d'écriture. Mais il faut reconnaître que le désir

de correction est le plus fort, et qu'il s'ancre, peut-être plus tenacement que les autres, dans l'erreur. Mon propre désir de clarification, de détermination des textes littéraires dans leur théorisation, s'origine vraisemblablement dans l'angoisse constante que les formes ne « prennent pas », que leur articulation même se perde dans un « magma indifférencié ». Et quoi de plus angoissant que de sentir, *sous* l'élaboration des formes les plus articulées, tenues ensemble par de vastes et solides architectures vertébrales, le tressaut d'une vie qui ne pourra être nommée ?

Moi qui entrai en thèse à la recherche de ma propre Méduse, moi qui voulus aller au plus près du seuil ombilical, l'événement qui arrêterait la marche de la pensée, il me fallut plusieurs tentatives d'écriture et de réécriture à rebours de ma propre pensée, plusieurs années à « tourner autour du pot » d'une négativité absolue, pour arriver à ce que je martelais sans pouvoir m'y résoudre : je ne verrais pas, pour finir, pas même dans le noir. La conversion que j'ai niée à *mes* auteurs - car ils ne restent que cela, *mon* Proust, *mon* Sebald, comment pourrais-je me l'octroyer à moi-même ? Proust et Sebald souscrivent chacun à leur manière à une forme d'idéal littéraire qui permettrait de voir le temps à rebours d'un « savoir voir », d'un voir de l'habitude, et du présent mondain. Un temps en dehors de ses lois humaines arbitraires. En ce sens - cet *autre sens* esthétique - « savoir lire » prendrait le relais de la vision dans la recherche d'une cécité partielle aux formes claires du présent. Le projet qui a servi de fil conducteur à mon travail fut d'imaginer cette déformation du voir, dans l'écriture littéraire, autrement que dans la révélation clairvoyante d'une vérité supérieure de l'art, mais plutôt dans une faillibilité fondamentale que *reconnait* la vision esthétique.

C'est dans l'étrangeté de la langue allemande, en sortant de ma langue d'« origine », que j'ai trouvé un accès nouveau à la notion complexe et foisonnante de la reconnaissance.

Cette relecture de Sebald, dans sa langue originale, opéra pour moi la défamiliarisation d'un texte qui me redevenait soudainement encore opaque. C'est aussi le ratage nécessaire de la traduction qui, en voulant viser juste, en voulant retrouver une forme adéquate dans la perte de la forme originale tout en occultant la décomposition des termes dans l'indifférenciation des multiples sens possibles, me signala cette ressemblance déshumanisante à l'œuvre dans le texte. Et alors que se délitait entre mes doigts l'unité sémantique du mot *erkennen*, ce dernier ne faisait pas que se replier dans son mystère (« l'incompréhensibilité des images en miroir ») et son étrangeté linguistique, mais me glissait dans les mains comme un mollusque, comme une méduse naufragée sur les rives du texte, et dont il est impossible de trancher : est-elle morte ou vivante ? Dans l'« anamorphose sans retour » du texte, la Méduse qu'on cherchait, le signifiant l'a dévertébrée.

Qu'est-ce reconnaître ce qu'on ne sait pas voir, corollaire de la question : qu'est-ce qui revient comme antériorité dans ce qui n'a pu être présent ? Pour parler de ce temps primitif, passé indéfini qui fait trembler les formes du présent, il n'est pas suffisant de s'en tenir à un « savoir lire », mais encore faut-il penser ce qui rend trouble l'acte de lecture. Car si la thèse a demandé de « relire » la notion que l'on a habituellement de l'antériorité, déplaçant son incertitude au sein même du présent comme manifestation de l'inattendu, ne doit-on pas se poser la même question pour ce qu'on a présumé être une matière « pré-symbolique » ? Ce mouvement primitif des formes, qui, comme je l'ai dit, habite et trouble l'élaboration symbolique de sa propre possibilité de déformation. Si j'ai appris à lire avec Proust, c'est mon travail sur Sebald qui m'a rendue sensible à cette lecture du « Unbildung », ce qui constitue un autre apprentissage en soi : soumettre la lecture savante aux périls de sa propre déformation.

L'expérience du temps à laquelle je me suis intéressée dans ce travail demande d'aller à rebours d'une certaine formation (*Bildung*) du regard, mais aussi de notre regard de lecteur. C'est ainsi que les concepts, dans mon travail de lectrice, d'une forme mécanique, le montage et démontage des images dans le chaoitement kaléidoscopique des figures, se sont eux-mêmes dévertébrés, alors que dans mon propre regard de lectrice, les formes se sont défaites dans la confusion du « gleich », la ressemblance déshumanisante du mollusque sebaldien. Or si cette dévertébration n'est pas, comme j'ai voulu le montrer, le retour à un passé d'avant la forme, il m'apparaît difficile, à présent, de réduire ce mouvement primitif des formes au temps antérieur d'une matière « pré-symbolique ». Ne serait-ce pas encore une façon de chercher la vérité du concept dans le retour à une origine authentique ? Or la dévertébration du temps dans les formes de l'écriture n'est pas un simple retour à l'origine. Si on dit de la « méduse immortelle » qui peut retrouver en vieillissant un état modulaire qu'elle *revient à son stade antérieur*, pré-individuel, qu'elle retourne à l'enfance de son espèce, c'est que l'on comprend encore mal son mouvement dans le temps. N'est-ce pas qu'elle a inventé un temps au-delà de l'inscription de la forme, de la marque des caractères ? Un temps dans lequel les signes du vieillissement se confondent avec ceux de l'enfance.

La formation du concept se fonde sur un oubli du potentiel de déformation, de corruption des formes, et donc aussi de leur vieillissement. Si sa solidité repose sur son caractère intemporel présumé, il est pourtant bien de son temps. *Former* un lecteur, n'est-ce pas lui apprendre à occulter l'altération et la mort qui agissent continuellement aussi dans les formes culturelles, et à plus forte raison dans les échafaudages théoriques qui les font tenir dans ce qu'on appelle l'histoire littéraire ? Comment pourrais-je, par conséquent, dégager un

concept qui viserait à fixer cette déformation au sein même des formes conceptuelles sans trahir ce dont j'ai essayé de retracer le parcours ? Mon travail de lecture consiste dans une reconnaissance d'un mouvement primitif des formes, à chaque fois différent, de ce qui s'altère et ne revient pas comme tel. Plus encore, cette lecture retrace le processus par lequel les mêmes textes se sont montrés non pas dans une précision croissante, mais dans une sorte de dépravation de la perspective de lecture, sans retour possible à un texte « premier ». À chaque tentative d'identifier un certain phénomène à une forme conceptuelle, cette dernière devait tôt ou tard montrer sa nature corruptible, son ancrage dans *l'illusion de la désillusion*. Ce temps primitif des formes, je le *reconnais*s dans les textes, sans pouvoir le nommer une fois pour toutes : il ne m'apparaissait que comme le retour de quelque chose qui ne pourrait pas faire l'objet d'un acte pur et clair du voir. Et surtout, il signale, dans l'acte de lecture, le phénomène de reconnaissance de quelque chose en quoi on ne peut *reconnaître* de concept. Le temps de confusion originaire, ce temps toujours perdu du regard, avant que le chaos des formes ne s'organise dans un environnement identifiable. La littérature ne nous redonne-t-elle pas, parfois, quelque chose de ce temps perdu de la lecture ? Non pas seulement comme mémoire d'une vie « pré-symbolique » de la lecture, mais comme préfiguration de l'inattendu, la petite bête qui nous attend au détour de la page ou, comme pour Austerlitz, le moment où la langue deviendra pour nous un milieu vivant incompréhensible.

En ce sens, n'est-ce pas comme une sorte de traducteur de Proust qu'il faut comprendre ici le rôle de Sebald ? Non pas le traducteur d'un texte original, mais des formes possibles que peut prendre le texte dans le temps. Une *version* qui tente de remettre de la forme dans ce que l'écriture n'arrivera pas, justement, à mettre en forme ? Qu'il s'agisse de l'air indistinct et confus

des vérités du passé ou du corps des morts qui remontent à la surface du présent, l'écrivain est aux prises avec ce temps pour lequel il n'a pas de forme disponible. Jamais assez de vertèbres pour faire tenir ces temps impossibles, pour les convertir une fois pour toutes au domaine de la forme immuable. Du reste, les vertèbres, qui ont la même source étymologique que la traduction, n'appartiennent-elles pas, à leur façon, au domaine du « tour » (du latin *vertere*, tourner) ? D'un passé lointain de la langue, elles conservent, dans le sérieux du squelette, une mémoire de leur vie tremblante, de leur appartenance à ce ce qui n'en finit pas d'hésiter entre les versions, conversion ou perversion, forme et informe, entre Saül et Paul.

Bibliographie

CORPUS PRINCIPAL

Marcel Proust

À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », quatre tomes, 1987-1989.

À propos de Baudelaire. Lettre à Jacques Rivière, Paris, Éditions du Sandre, 2006 [1921].

Contre Sainte-Beuve, édition de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 1954.

« En mémoire des églises assassinées », *Pastiches et Mélanges*, Paris, Nouvelle Revue Française, tome XVIII, 1933.

Lettres 1879-1922, édition établie par Françoise Leriche, Paris, Éditions Plon, 2004.

Sur Baudelaire, Flaubert et Morand, Paris, Éditions Complexe, 1987.

Sur le style de Flaubert, Paris, Édition Sillage, 2014 [1920].

Winfried Georg Sebald

Austerlitz, Frankfurt am Main, Fischer, 2003 [2001].

Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen, Frankfurt am Main, Fischer, 1994 [1992].

Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke, Frankfurt am Main, Fischer, 1994 [1985].

Luftkrieg und Literatur, Frankfurt am Main, Fischer, 2001 [1999].

Die Ringe des Saturn. Eine Englische Wallfahrt, Frankfurt am Main, Fischer, 1997 [1995].

Schwindel, Gefühle., Frankfurt am Main, Fischer, 1994 [1990].

Traductions en français :

Anneaux de Saturne, trad. Bernard Kreiss, Arles, Actes Sud, « Babel », 1999.

Austerlitz, trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002.

La description du malheur. À propos de la littérature autrichienne, trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2014.

De la destruction comme élément de l'histoire naturelle, trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, « Babel », 2004.

Les Émigrants, Arles, Actes Sud, 1999.

Vertiges, Arles, Actes Sud, 2001.

Textes et traductions en anglais :

Austerlitz, trad. Anthea Bell, London, Penguin Books, 2002.

« A reading evening (15 October 2001) with W. G. Sebald and Susan Sontag », *Three encounters with W. G. Sebald*, *Journal of European Studies*, 2014, vol. 44 (4), pp. 378-414

« An Interview with W. G. Sebald » (with Sarah Kafatou), *Harvard Review*, N° 15, Fall 1998, pp. 31-35

CORPUS THÉORIQUE

Adorno, Theodor. *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 1984.

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages, « Rivages Poche/Petite Bibliothèque », 2008.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

_____, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, « Folio essais », 1984.

_____, *La Préparation au roman I et II, Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil/IMEC, 2003.

Baltrusaitis, Jurgis. *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les Perspectives dépravées, Tome II*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 1996 [1984].

Bataille, Georges. *La littérature et la mort*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1957.

_____, « Informe », *Dictionnaire critique*, Orléans, L'Écarlate, 1993.

Bélanger-Michaud, Sara-Danièle, « Affect et dramatisation dans l'écriture de la conversion : l'exemplarité du récit augustinien », *Mosaic*, Mars 2014, N° 47, p. 161-177

Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.

_____, *Images de pensée*, trad. Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1998.

_____, « La tâche du traducteur », trad. M. de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.

_____, *Sur Proust*, trad. Robert Kahn, Caen, Nous, 2010.

_____, « Zum Bilde Prousts », *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974 [1955].

Bergson, Henri. *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1908].

Bernier, Frédérique. *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010.

Bersani, Leo. *The Culture of Redemption*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

Bertucci, S.M. *Le même et l'autre : Proust et Godard au miroir de l'intermédialité*, thèse, 2012, Université de Berkeley.

Blanchot, Maurice. « La littérature et l'expérience originelle », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1955.

Canetti, Elias. *Masse et puissance*, trad. Paris, Gallimard, « Tel », 1966.

_____, *Die Gespaltene Zukunft : Aufsätze und Gespräche*, Munich, Carl Hanser, 1972.

_____, *La Conscience des mots*, trad. Roger Lewinter, Paris, Albin Michel, 1984.

Cassirer, Ernst. *The Logic of the Cultural Sciences*, New Haven & London, Yale University Press, 2000.

Cerqueira dos Anjos, Yuri, « Mobilité proustienne, Mobilité journalistique. » *Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM)* [En ligne], <http://www.item.ens.fr/index.php?id=579891>.

Citati, Pietro. *La colombe poignardée*, Paris, Gallimard, « folio », 1997.

Cochran, Terry. *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Québec, Nota Bene, 2008.

Curtius, Ernst Robert. « Le symbolisme du livre », *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, Paris, PUF, 1956.

Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

DeMan, Paul. *Conclusions : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 4, n° 2, 1991.

Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, 1982.

_____, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

_____, *Devant le Temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

_____, *La survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

_____, « Soulèvements poétiques (poésie, savoir, imagination) », *POÉSIE*, n° 143, juin 2013.

Downing, Eric. *After Images: Photography, Archeology, and Psychoanalysis*, Detroit, Wayne State University Press, 2006.

Dragonetti, Roger. « L'Écriture de l'« impression » dans la Recherche du temps perdu », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, 23, 1984, p. 39-72

(de) Fallois, Bernard. « Préface » au *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1954.

Fraisse, Luc. *Lire « Du côté de chez Swann »*, Paris, Dunod, 1993.

Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991.

_____, *L'interprétation du rêve*, trad. Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy, François Robert, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010.

_____, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010.

_____, *L'homme aux loups*, trad. Janine Altounian et Pierre Cotet, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1990.

Freud, Sigmund et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, trad. Anne Berman, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1956.

Frontisi-Ducroux, Françoise. *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris, Flammarion, 1995.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Grossman, Evelyne. *La défiguration*, Paris, Minuit, 2004.

Gusdorf, Georges. *Auto-bio-graphie, Lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1991.

Hadot, Pierre. *Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, « Bibliothèque de « L'évolution de l'Humanité », 2002.

Hutchinson, Ben. « The Shadow of Resistance. W.G. Sebald and the Frankfurt School. », *Journal of European Studies*, n° 41, p. 267-284.

Loquai, Franz. « Labyrinthische Spurensuche. W. G. Sebalds Roman "Austerlitz" », *literaturkritik.de*, n° 7, juillet 2001.

Klossowski, Pierre. *Introduction au Journal intime de Kafka*. Paris, Éditions Payot & Rivages, « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2008.

Kristeva, Julia. *Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1978.

_____, *Le Séminaire, Livre XX. Encore*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1975.

_____, *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1973.

Miguet-Ollagnier, Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982.

Laget, Thierry. « Notice », *Le Côté de Guermantes, À la recherche du temps perdu*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

Leiris, Michel. « Crachat », *Dictionnaire critique*, Orléans, L'Écarlate, 1993.

Malabou, Catherine. « Peindre la mer par l'autre sens (Proust et Elstir) », *Word and Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 4, n° 1, 1988 [en ligne].

_____, *Ontologie de l'accident, Essai sur la plasticité destructrice*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2009.

_____, *Changer de différence*, Paris, Galilée, 2010.

- Naturel, Mireille. *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*, Amsterdam, Éditions Rodopi B.V., 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *Considérations inactuelles I et II*, trad. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990 [1967].
- Picon, Gaëtan. *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, 1968.
- Poulet, Georges. *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- Richard, Jean-Pierre. « Proust et l'objet alimentaire », *Littérature*, 1972, Vol. 6, N°2, p. 3-19
- Rousseau, Jean-Jaques. *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Aubier Montaigne, « La philosophie en poche », 1974.
- Sacks, Oliver. *The Mind's eye*, New York, Toronto, Alfred A. Knopf, 2010.
- Schama, Simon. *Les yeux de Rembrandt*, Paris, Éditions du Seuil, 2003 [1999].
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 1966.
- Spitzer, Leo. « Le Style de Marcel Proust », *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.
- Steinfeld, Thomas. « Die Wünschelrute in der Tasche eines Nibelungen », *Frankfurter Allgemeine*, 3 mars 2001.
- Tadié, Jean-Yves. *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1971.
- Tapié, Alain (dir.). *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Paris, Albin Michel, 1990.
- Vernant, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, B. Bance, 9 tomes, 1854-1868.
- Virno, Paolo. *Le souvenir du présent. Essai sur le temps historique*, trad. Michel Valensi, Paris, Éditions de l'éclat, 1999.
- Weller, Shane. « Unquiet Prose: W. G. Sebald and the Writing of the Negative », *A Literature of Restitution: Critical Essays on W. G. Sebald*, Manchester, Manchester University Press, 2013.
- Williams, Arthur. « W. G. Sebald's Three-letter Word: On the Parallel World of the English Translation », *A Literature of Restitution: Critical Essays on W. G. Sebald*, Manchester, Manchester University Press, 2013.

Wismann, Heinz. *Penser entre les langues*, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 2014.

Zizek, Slavoj. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MIT Press, « October books », 1992.

Zucchi, Matthias. « Zur Kunstsprache W.G. Sebalds », *Verschiebepahöfe der Erinnerung: zum Werk W.G. Sebalds*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 163-182

ŒUVRES LITTÉRAIRES

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, 2 tomes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976.

Beckett, Samuel. *The Letters of Samuel Beckett. Volume 1: 1929-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Berl, Emmanuel. *Sylvia*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1994.

(de) Chateaubriand, François-René. *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

Cioran, Emil. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.

De Luca, Erri. « Je ressens le devoir de la parole contraire », magazine *Books*, mars 2015, n° 63.

Flaubert, Gustave. *L'Éducation sentimentale*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1965.

(von) Hofmannsthal, Hugo. *Andreas* (Édition bilingue), trad. Eugène Badoux, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 1994.

_____, *Lettre de Lord Chandos* (Édition bilingue), trad. Pierre Deshusses, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2000.

Kafka, Franz. *Journal intime*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2008.

_____, *La métamorphose/Die Verwandlung* (Édition bilingue), trad. Claude David, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 1991 [1948].

Mavrikakis, Catherine. *L'éternité en accéléré*, Montréal, Hélio trope, « K », 2010.

Michelet, Jules. *Anthologie des œuvres de Jules Michelet : extraits littéraires choisis et annotés*, Paris, Armand Colin & Cie Éditeurs, 1889.

(de) Saint-Denys Garneau, Hector. *Regards et jeux dans l'espace et autres poèmes*, Montréal, Typo, « Poésie », 1999 [1937].

Saint Augustin, évêque d'Hippone. *Confessions*, trad. Arnaud d'Andilly, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993.

_____, *Les Aveux*, trad. Frédéric Boyer. Paris, POL, 2008.

Sylvester, David. *Interviews with Francis Bacon*, London, Thames & Hudson, 2012 [1980].

AUTRES RÉFÉRENCES

La Bible, Traduction œcuménique de la Bible, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1998.

Centre National de Ressources textuelles et lexicales (CNRTL), <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/%C3%A9quarrir>

Piraino, Stefano, Boero, Ferdinando, Aeschbach, Brigitte et Volker Schmid, « Reversing the Life Cycle: Medusae Transforming into Polyps and Cell Transdifferentiation in *Turritopsis nutricula* (Cnidaria, Hydrozoa) », *The Biological Bulletin*, N°190, Juin 1996, p. 302-312