HAL
open science

L'ouverture de l'image dans les oeuvres de Claude Simon, Peter Handke et Richard Powers.

Emilie Lucas-Leclin

To cite this version:

Emilie Lucas-Leclin. L'ouverture de l'image dans les oeuvres de Claude Simon, Peter Handke et Richard Powers.. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030184 . tel-01334901

HAL Id: tel-01334901

https://theses.hal.science/tel-01334901v1

Submitted on 21 Jun 2016

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ÉCOLE DOCTORALE 120
EA 172 – Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC)

Thèse de doctorat nouveau régime
Littérature générale et comparée

ÉMILIE LUCAS-LECLIN

L'ouverture de l'image

dans les œuvres de Claude Simon, Peter Handke et Richard Powers

Sous la direction de M. le Professeur Philippe Daros

Soutenue le 6 décembre 2011

Jury :

Mme Anne Tomiche

M. Philippe Daros

M. Stéphane Michaud

Mme Tiphaine Samoyault

Mes remerci ements vont d'abord à m on directeur de recherche, M. Philippe Dar os. En engageant une pratique de la littérature ouverte sur le mon de et sur ses interrogations les plus urgentes, ses séminaires n 'ont pas seulement ac compagné mon travail, ils ont déterminé pour une bonne part mon engagement dans la recherche. Je souhaite lui exprimer ici toute ma gratitude pour son soutien bienveillant, et pour ses précieux con seils sans lesquels je n'aurais pas trouvé mon chemin.

Je remercie mes collègues du département de littérature générale et comparée de Paris 3 grâce auxquels j'ai eu la chance de mener mes recherches d ans des conditions agré ables et sti mulantes tout en enseignant. Ma gratitude va aussi à toute l'équipe de la revue TRANS : les discussions que nous avons partagées, souvent animées et passionnantes, ont nourri ma réflexion et mon travail.

Je remercie tous mes amis pour leur soutien chaleureux et consta nt, ainsi que ma famille, dont j'ai parfois mis la patience à rude épreuve. Enfin, je tiens à remerci er tout particulièrement mon compagnon, Hervé, avec qui j'ai partagé tout au long de ces années les moments de doute comme les moments de joie. Pour le pire et le meilleur.

Sommaire

ABREVIATIONS **7**

INTRODUCTION GENERALE **9**

PREMIERE PARTIE – LES PARADOXES DE L'*IMAGE OUVERTE* **37**

Introduction : L'image comme ouverture 39

CHAPITRE 1 – LES « REGIMES » DE L'IMAGE : UN DEBAT ENTRE « ARCHEOLOGIE » ET « POLEMOLOGIE » **45**

1. La double référence au romantisme et au réalisme : un nouvel « âge » de l'image ? 52

2. Les limites de la théorie des « âges » de l'image 81

CHAPITRE 2 – AU-DELA DU PRINCIPE DE VISIBILITE : « LA DIALECTIQUE DU *VISUEL* » **97**

1. Une matière visuelle hétérogène : premiers éléments d'une typologie 97

2. La dialectique entre *voir* et *savoir* : la dis-jonction entre visible et dicible au sein de l'image 126

3. Déchirure de l'image et *désorientation* du regard : le « battement » dialectique entre *devant* et *dedans* 164

4. La dialectique du deuil et du désir : l'image et son « cône d'ombre » 180

CHAPITRE 3 – LA *DISTINCTION* DE L'IMAGE : UNE DIALECTIQUE ENTRE PUISSANCE DE LIAISON ET PUISSANCE DE DELIAISON **209**

1. « Bousiller » l'histoire : l'image comme « puissance de déliaison » 211

2. La puissance de liaison de l'image : la dialectique entre image et *histoires* 252

Conclusion provisoire 274

DEUXIEME PARTIE – L'IMAGE DU TEMPS QUI VIENT **277**

Introduction : « Toujours devant l'image, nous sommes devant le temps » 279

CHAPITRE 1 – L'IMAGE « CRITIQUE » : LA DISJONCTION ENTRE TEMPS ET RECIT **283**

1. Le cercle entre temps et récit : lorsque « le temps devient humain » 284

2. La *mise en crise* des représentations du temps comme ordre et succession – *continuum* 290

CHAPITRE 2 – IMAGE ET MEMOIRE TRAUMATIQUE : LA REPETITION COMME SYMPTOME D'UNE FRACTURE DES TEMPS ? **327**

1. L'image « symptôme » : un passé qui ne passe pas 327

2. Archéologie d'une rupture de l'organicité des temps : un nouveau régime d'historicité ? 338

3. La répétition comme symptôme de l'« effondement » de la mémoire : le *travail* de l'oubli 353

CHAPITRE 3 – « QUAND EST-CE MAINTENANT ? » IMAGE ET MEMOIRE DU PRESENT 373

1. Image et mémoire du présent 373

2. « Quand est-ce maintenant ? » 389

3. L'image du temps qui vient : « organiser le pessimisme » 403

Conclusion provisoire 461

TROISIEME PARTIE – ÉTHIQUE DE LA FORME ET *JEU* DES IMAGES : LORSQUE LE TOUT EST L'OUVERT 465

Introduction : L'ouverture de la forme esthétique 467

CHAPITRE 1 – « JEU » DES IMAGES ET « CRISE DE L'APPARENCE » : LA « PHRASE-IMAGE » COMME « MONTAGE » 471

1. La dialectique du jeu et de l'apparence 474

2. « Bricolage », « parataxe », « montage » : une syntaxe de l'hétérogène 500

CHAPITRE 2 – LE MONTAGE COMME EPREUVE DU CHOC, DE LA DISSONANCE OU DE LA CONTRADICTION IRONIQUE : DIFFERENTES FORMES DE « PARATAXE » 521

1. *Three Farmers* : un montage stéréoscopique ? 523

2. *Le Jardin des Plantes* : montage et discordance 535

3. *Mon Année* et *La Perte de l'image* : une poétique de « la contradiction ironique » 545

CHAPITRE 3 – « AU LIEU DE REPRESENTATION, DIS PEUT-ETRE PARFOIS "POSSIBILITE" » : LA REDEFINITION DU PARTAGE DES ROLES ENTRE AUTEUR ET LECTEUR 565

1. L'œuvre comme « proposition » de sens – de parcours de lecture 567

2. La question de l'inachèvement : les paradigmes de « l'esquisse » et de « l'épreuve » . 575

3. La redéfinition du rôle du lecteur 587

CONCLUSION GENERALE 627

BIBLIOGRAPHIE 641

INDEX DES NOMS PROPRES 677

TABLE DES MATIERES 681

Abréviations

Œuvre de Claude Simon

Le Jardin des plantes : *JP*

Œuvres de Peter Handke

Mein Jahr in der Niemandsbucht : *MJ*

Mon Année dans la baie de personne : *MA*

Der Bildverlust : *BV*

La Perte de l'image : *PI*

Œuvre de Richard Powers

Three Farmers on Their Way to a Dance : *TW*

Trois Fermiers s'en vont au bal : *TF*

Introduction générale

Aux sources du sujet

Le choix du sujet de cette thèse est né de la lecture, très stimulante, de la théorie narrative proposée par Paul Ricœur dans son incontournable somme, *Temps et Récit* [1], et d'un certain nombre de questionnements laissés ouverts par le philosophe. Stimulante, cette théorie l'est dans la mesure où elle inscrit la littérature – le récit – dans des enjeux de sens profondément renouvelés par une mise en relation singulière entre herméneutique, éthique et poétique. Paul Ricœur propose de faire du récit de fiction « un cas paradigmatique » de sa théorie dans la mesure où il « répond » au « problème fondamental que représente le rapport de l'homme au temps[2] ». En liant le récit à la notion transhistorique de *muthos* ou d'*intrigue*, définie comme « création d'une structure de sens[3] », le philosophe confère au texte fictionnel un rôle de compréhension et de modélisation de l'expérience et du temps humains. La littérature, et plus précisément le roman, se trouvent ainsi exhaussés à une fonction médiatrice d'expériences, voire à une fonction métaphysique, dans la mesure où ils permettent de « résoudre » les apories de la pensée spéculative sur le temps : à la discordance de l'expérience temporelle, irréductiblement déchirée entre temps subjectif et temps objectif, répond la *concordance discordante* de l'intrigue dont la structure synthétique permet d'unifier les temps, de « réparer la déchirure » temporelle. De ces deux premières fonctions découle une troisième, d'ordre ontologique, celle de stabiliser l'identité des personnes[4] : la notion d'« identité narrative », qui se réalise à travers la structure même du récit comme *muthos*, est en effet présentée par le philosophe comme constitutive de l'identité des individus et des collectivités.

---

[1] Ricœur, P., *Temps et Récit I, L'intrigue et le récit historique*, Seuil, « L'ordre philosophique », 1983 ; *Temps et Récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, « L'ordre philosophique », 1984 ; *Temps et Récit III, Le temps raconté*, Seuil, « L'ordre philosophique », 1985. Les trois tomes ont été réédités dans la collection « Points Essais » en 1991 : nous citerons désormais le texte dans cette édition de poche, en utilisant les abréviations *TR*, I ; *TR*, II ; *TR*, III.

[2] Ricœur, P., « De la volonté à l'acte. Un entretien de Paul Ricœur avec Carlos Oliveira », in *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, dir. par C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Cerf, « Procope », 1990, p. 29.

[3] *Ibid.*, p. 21.

[4] Ces trois fonctions sont évoquées dans l'article de Rainer Rochlitz, « Sens et tradition chez P. Ricœur », in *Temps et récit de Paul Ricœur en débat, op. cit.*, pp. 139-161.

Bien qu'extrêmement séduisante, de par son ambition et le rôle donné à l'objet littéraire, cette théorie ne manque pas de soulever des interrogations. Outre un certain nombre de problèmes méthodologiques, qui ont trait aux relations entre philosophie, ou théorie, et littérature[5], le point d'achoppement principal d'où peut naître le débat est le rapport problématique de Paul Ricœur à l'idée de « modernité ». On sait que le philosophe a lui-même évoqué dans *Temps et Récit* l'existence d'une « modernité schismatique » mettant en question « le style de traditionnalité de la fonction narrative » : Joyce, Beckett, ou encore « l'anti-roman d'aujourd'hui[6] » sont évoqués dans la foulée de l'hypothèse benjaminienne d'une « fin de l'art de conter ». Il est indéniable qu'un certain nombre de récits modernes semblent délaisser les fonctions traditionnelles de la littérature, récits qui ne sont plus nécessairement structurés selon le modèle de l'intrigue, voire qui rejettent explicitement ce modèle.

Cette brèche ouverte dans la théorie du *muthos* nous a invité à interroger un certain nombre de textes contemporains où la problématique du temps, de la mémoire et de l'Histoire, était au cœur des enjeux de l'écriture, alors que passait au premier plan le rôle de « l'image », dans la fiction comme dans la réflexion métapoétique des écrivains. Il est vite apparu que l'image constituait dans ces textes un défi au modèle traditionnel de la « compréhension » narrative : loin de soutenir le déroulement de l'action, elle semblait agir à maints égards comme un « contre-récit » visant à *ouvrir* le sens et ainsi à déstabiliser, voire à contester les paradigmes fondateurs de « la mise en intrigue »[7]. Cette fonction d'*ouverture* de l'image, que l'on pourrait aussi commenter en termes de *résistance* à la loi de l'intrigue et du sens, un texte fondateur de la modernité l'annonçait, en une géniale intuition : la nouvelle d'Henry James, *The Figure in the Carpet* (1896), titre diversement traduit par *L'Image* ou *Le Motif dans le tapis*. Dans cette nouvelle, l'écrivain Hugh Vereker confie au narrateur qu'il y a chez tout auteur et dans toute œuvre quelque chose d'« essentiel » qui les définit et qui reste insaisissable : « une chose, avance à son tour le narrateur, semblable à un motif (*figure*) compliqué dans un tapis persan[8] ». Cette fiction métapoétique sur la résistance de l'œuvre à toute réduction

[5] Plus que le récit – ou plus exactement la multiplicité et la diversité des récits fictionnels –, n'est-ce pas la *théorie* narrative qui résout ou répond à l'aporie du temps ? Est-ce que l'œuvre d'art peut avoir pour fonction de répondre à une aporie philosophique ? Dans sa démarche, le philosophe n'est-il pas pris au piège du fameux « cercle herméneutique » ? L'interprétation s'enracine dans une « précompréhension » qui anticipe le sens général de ce qui est à démontrer.

[6] *TR*, I, p. 140.

[7] Ces paradigmes correspondent à un certain nombre de notions clés développées dans *Temps et Récit* : unité et clôture, cohérence et concordance, lisibilité et intelligibilité.

[8] « It was something, I guessed, in the primal plan ; something like a complex figure in a Persian carpet. » (James, H., *Le Motif dans le tapis. La Bête dans la jungle*, Garnier Flammarion, édition bilingue présentée par Julie Wolkenstein, traduction de Jean Pavans, pp. 66 et 67.)

herméneutique, en tant qu'elle recèle une *image* énigmatique, a sans doute joué un rôle secret dans la genèse de ce sujet.

L'image, dans les textes du corpus, est précisément cette chose qui s'exhibe comme ne se donnant pas, ou ne se donnant que pour être finalement reprise. La fiction se constitue ainsi dans chacun des récits[9] étudiés autour de la confrontation d'un ou plusieurs personnages à des images qui *résistent* à leur déchiffrement et *ouvrent* l'espace d'une énigme ou d'un mystère : une énigme que la narration se donne moins pour but d'épuiser que de désigner ou de circonscrire. En plaçant l'image et sa *rétivité* au cœur de l'écriture, les écrivains remettent en chantier la question de la fonction du texte littéraire. La narration a-t-elle pour rôle de « créer une structure de sens » et de « répondre » aux apories de l'expérience, comme le soutient Paul Ricœur, ou bien tend-elle à délimiter l'espace d'une *résistance* à la demande de sens et de concordance du lecteur – l'ajournement de la réponse permettant de maintenir la force de questionnement de l'œuvre et l'ouverture de ses possibles ? Alors que la poétique de « l'intrigue » engage dans *Temps et Récit* une herméneutique de « la réponse[10] », l'image semble ouvrir le texte littéraire à une herméneutique du questionnement dont l'enjeu central, dans les œuvres du corpus, reste le temps, et plus précisément le rapport problématique de la modernité à l'Histoire. En brisant le « cercle » entre temps et récit – ou « intrigue » – et en faisant revenir l'Histoire sous la forme d'images énigmatiques, les textes du corpus invitent à dégager une autre modélisation de l'expérience temporelle que celle proposée par Paul Ricœur à travers la théorie du *muthos* comme opération synthétique d'unification des temps.

---

[9] Nous emploierons, quand il s'agira de désigner l'ensemble des textes du corpus, le terme générique de « récits » plutôt que celui de « romans ». Si Claude Simon et Richard Powers revendiquent le terme de « roman », Peter Handke le conteste très souvent. À l'appellation *Roman*, il préfère la notion de *Erzählung* : « Ich bin kein Romancier, ich kann keine Parallelführung verwirklichen oder multiplexe Konstruktionen, ich habe noch nie einen Roman geschrieben. Lange Erzählungen, ja, aber keinen Roman, das kann ich nicht und will ich nicht. » (« Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben. » Peter Handke im Gespräch mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle in seinem Haus in Chaville, I. April 2009, *in Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, Herausgegeben von Klaus Kastberger, Paul Zsolnay Verlag, 2009.) Dans cette citation, Peter Handke lie le genre romanesque à une structure narrative complexe, structure qu'il oppose à une forme de linéarité (*das Lineare*) qu'il revendique dans son écriture. Il faut cependant nuancer ce jugement : les textes de Peter Handke, et en particulier les œuvres que nous étudions dans ce travail, ne réalisent pas cet idéal de linéarité. Il est nécessaire de garder une distance critique vis-à-vis des propos de l'écrivain – de tout écrivain – sur son écriture. Dans un autre entretien, *Es leben die Illusionen*, publié en 2006, l'auteur, cette fois, désigne ses derniers textes comme des romans : « […] das Grundprinzip meiner letzten Romane ist […] » (Peter Handke/Peter Hamm, *Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*, Wallstein Verlag, 2006, p. 39). Il nous faudra être attentive à ces décalages entre les commentaires de l'auteur sur son écriture, nombreux dans le cas de Peter Handke qui a publié plusieurs journaux et entretiens, et les œuvres elles-mêmes.

[10] Le *muthos* selon Paul Ricœur doit « répliquer » ou « répondre » à la fondamentale discordance de l'expérience temporelle.

L'image dans tous ses états : le renversement de la hiérarchie subordonnant l'image à l'histoire (la* story*)

L'image a toujours eu une place importante dans le texte littéraire, mais à l'intérieur d'une tradition qui faisait de la description l'*ancilla narrationis*, la servante de la narration ; dans les œuvres de Claude Simon, Peter Handke et Richard Powers, elle constitue en revanche l'enjeu central de l'écriture, dans un renversement du rapport hiérarchique subordonnant l'image à la logique des actions.

L'image, dans ces œuvres, est tout d'abord à la source de l'écriture : elle constitue son matériau premier, l'émotion fondamentale qui ébranle la parole de l'écrivain. « Je pars le plus souvent d'images » affirme Claude Simon, évoquant par ce propos l'immense richesse d'une matière visuelle issue du « magma de la mémoire ». L'ouvrage que l'écrivain publie dans la collection « Les sentiers de la création », intitulé *Orion aveugle*, livre au lecteur quelques-uns des « stimuli » de l'écriture sous la forme d'une série d'images insérées dans le texte : on y trouve aussi bien les reproductions d'œuvres de grands maîtres de la peinture (Poussin, Picasso, Dubuffet, Rauschenberg) ou de la photographie (Brassaï) que de simples planches d'encyclopédie ou des dessins publicitaires. À ce matériau « extérieur », qui fait la part belle à l'impressionnante culture visuelle de l'écrivain, s'ajoutent les images « intérieures » issues d'une mémoire hantée par la violence historique, matériau obsédant que ne cesse de retravailler, de livre en livre, l'écriture du romancier. Peter Handke place parfois au commencement du processus créatif ce qu'il nomme un *Urbild*, une image originaire et énigmatique que l'écriture aurait pour but de cerner, d'approcher. Les grands récits épiques des années 1990 et 2000, *Mon Année dans la baie de personne* (*Mein Jahr in der Niemandsbucht*, 1994) et *La Perte de l'image* (*Der Bildverlust*, 2002), recèlent quant à eux un véritable « essaim » d'images[11] : l'écrivain a expliqué dans un entretien s'être inspiré dans ces textes de son expérience personnelle (il parle à ce propos d'un *Bildererleben*[12]), évoquant le surgissement intérieur et imprévisible d'images aussi intenses que fugitives représentant des lieux qu'il a autrefois traversés. La description de ces paysages, étrangement vides et paisibles, côtoie dans les textes le surgissement d'« images de martyr et de mort », dans une tension qui reflète les deux versants de l'imaginaire handkéen, tiraillé entre ombre et lumière, angoisse de la mort et de la catastrophe historique et pressentiment ou désir d'un recommencement. C'est une photographie très connue d'August Sander, intitulée « *Trois*

[11] C'est par « essaims entiers » (*als ganze Sternschnuppenschwärme*) que les images, associées à des « étoiles filantes », traversent certains jours la protagoniste de *La Perte de l'image* (*BV*, p. 23 ; *PI*, p. 24).
[12]« Ich erzähle von einem Leben, das über mich hinausgeht », *Süddeutsche Zeitung*, 30. Januar 2002.

fermiers s'en vont au bal [13] », que Richard Powers choisit de reproduire sur la couverture de son premier roman, photographie qui donne son titre au texte romanesque (*Three Farmers on Their Way to a Dance*, 1985) et inscrit, au seuil de l'œuvre, l'interaction étroite entre écriture et image. Richard Powers, comme Claude Simon et Peter Handke, souligne l'enracinement de la fiction dans son expérience personnelle : dans plusieurs entretiens il explique que la nécessité d'écrire ce premier roman s'est imposée à lui lors du « choc » ressenti à la vue de la photographie en noir et blanc de Sander, exposée au musée des Beaux-Arts de Boston près duquel il résidait dans les années quatre-vingt – « choc » visuel qui se trouve directement transposé dans la première ligne de récit du roman où le narrateur découvre la photographie des fermiers dans un musée de Détroit.

L'image, ainsi, n'apparaît plus dans ces textes comme ce qui est second et vient soutenir l'action, lui donnant chair et consistance : elle est ce qui détermine le désir ou la nécessité d'écrire, ce qui déclenche le processus créatif et ne cesse de le relancer.

L'image est au commencement, mais aussi à la fin de l'acte créateur : c'est en termes d'« image » que les écrivains évoquent l'aboutissement du processus créatif. La lecture doit permettre dans *Trois Fermiers* l'émergence d'une « image en trois dimensions », alors que pour Peter Handke, elle fait surgir « une image globale » : « La lecture ne *donne* pas l'image, elle *éveille* l'image : la tienne[14] ! » Si c'est bien « dans l'auditeur ou dans le lecteur que s'achève le parcours de la *mimèsis*[15] », il n'est pas dit que l'acte de lecture permette dans ces récits de reconstituer une « intrigue », là même où « l'image », nous le verrons, tend à suspendre ou désorienter la logique narrative et sa progression dramatique menant d'un début

[13] C'est du moins le titre que Richard Powers a choisi de donner à la photographie des fermiers dans sa fiction : il existe plusieurs titres à cette image qui fait partie du grand œuvre inachevé du photographe, *Hommes du XXe siècle* (*Menschen des 20. Jahrhunderts*), reconstitué de façon posthume à partir des annotations lacunaires de l'artiste. Il est intéressant de relever que le romancier choisit le titre le plus « narrativisé » de l'image qui s'intitule plus succinctement, dans le recueil de portraits exemplaires publié du vivant de l'auteur, *Antlitz der Zeit* (Kurt Wolff/Transmare Verlag, Munich, 1929), « Jeunes Fermiers, Westerwald, 1914 » (*Jungbauern, Westerwald, ca. 1914*). Il est certain que Richard Powers connaissait l'existence de ce recueil qui devait servir de matrice à *Hommes du XXe siècle*, et dont il est longuement question dans le roman. « Jeunes fermiers s'en allant danser » est le titre donné à la photographie lors de la parution en 1978, après la mort de l'artiste survenue en 1964, de la première monographie sur Sander, publiée à New York et à Paris (*August Sander*, publié simultanément par Aperture Inc., New York, et Nouvel Observateur/Delpire Paris, « Histoire de la photographie », n° 6, 1978).

[14] « Das Lesen: es *gibt* kein Bild, es *weckt* das Bild, deins ». Peter Handke, *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2007 [Jung und Jung Verlag, 2005], p. 215 ; *Hier en chemin. Carnets, novembre 1987 – juillet 1990*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Verdier, « Der Doppelgänger », 2011, p. 172.

[15] *TR*, I, p. 136.

à une fin – selon le fameux « critère de clôture » débattu par Frank Kermode dans *The Sense of an Ending* puis discuté par Paul Ricœur dans *Temps et Récit*[16].

Source et fin, l'image est aussi et avant tout le « thème de prédilection[17] » de l'écriture : tout l'enjeu de *La Perte de l'image* est de traiter du problème de l'image, « un beau problème[18] ». L'écriture réfléchit ses procédures d'engendrement et interroge la place de l'image, et de l'imagination, dans la création poétique. Car l'image est davantage qu'un stimulus : elle est avant tout *un mode de (re) présentation* qui bouleverse les présupposés traditionnels du récit. Claude Simon a plusieurs fois souligné qu'il n'écrivait pas ses romans de façon continue, mais « selon l'expression de Flaubert, "par tableaux détachés" » : ce matériau visuel discontinu, l'écrivain l'agence selon des procédures de « montage » qui mettent en jeu une circulation entre intentionnel et inintentionnel, pensée et non-pensée. C'est aussi à cette technique d'origine cinématographique que fait parfois allusion Richard Powers pour décrire la structure complexe de son œuvre qui entremêle plusieurs lignes d'action : il évoque cependant plus volontiers un procédé photographique, celui du « stéréoscope » – instrument d'optique qui restitue l'impression de la profondeur et du relief par l'observation de deux images prises simultanément par deux objectifs parallèles dont la distance est voisine de celle des yeux. La question du simultanéisme, propre aux dispositifs visuels, est au cœur de ces écritures qui semblent vouloir échapper à la contrainte linéaire du récit, mais aussi et surtout à la logique unificatrice de l'action : alors que la mise en intrigue est « synthèse de l'hétérogène[19] », il y a toujours *plus d'une image* dans l'image, qui s'offre à de multiples interprétations. S'inspirant du modèle pictural, Peter Handke, enfin, parle dès *La Leçon de la Sainte-Victoire* de l'idéal d'« une écriture d'images (*eine Bilderschrift*)[20] » dont il reçoit « la révélation » en contemplant les toiles de Cézanne : « objet – image – écriture en un, c'est cela l'inouï[21] ». S'ouvre ainsi un véritable dialogue avec les arts visuels, dans un jeu subtil de rapprochements et d'écarts : il faudra comprendre dans quelle mesure les arts visuels peuvent offrir aux écrivains un autre modèle de composition que « la mise en intrigue », dans une réévaluation des rapports entre *visible* et *dicible*. Nous verrons que l'image impose un autre traitement que l'action, objet traditionnel de la *mimèsis* selon Aristote : elle *plie* la narration à

[16] *TR*, II, pp. 40-58.
[17] « [das] Herzensthema ». *BV*, p. 23 ; *PI*, p. 25.
[18] « […] ein schönes Problem ». *BV*, p. 24 ; *PI*, p. 25.
[19] *TR*, I, p. 10.
[20] Peter Handke, *Die Le hre der Sainte-Victoire/La Leç on de l a S ainte-Victoire*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, Folio-bilingue, 1991 [Suhrkamp Verlag, 1980 ; Gallimard, 1985], p.114 et p. 115
[21] « Ding-Bild-Schrift in einem: es ist das Unerhörte ». *Idem*.

sa rythmique discontinue et intermittente faite d'apparitions et de disparitions, imposant une forme d'irrésolution au cœur du texte littéraire.

Une actualité critique

L'importance dans ces textes de ce qui peut apparaître comme un nouveau paradigme a rencontré l'actualité d'un champ critique que la catégorie de l'image, interrogée à nouveaux frais dans ses dimensions esthétique, philosophique et anthropologique, a profondément renouvelé : de la théorie américaine du « Pictorial Turn[22] » jusqu'aux travaux récents de Jacques Rancière, Daniel Payot, Jean-Luc Nancy ou Georges Didi-Huberman, l'image semble cristalliser l'intérêt d'une grande partie de la critique contemporaine, dans une interdisciplinarité féconde qui trouve sa source dans des pensées difficilement classables comme celle de Walter Benjamin. Il y a sans aucun doute une actualité, voire une urgence, de la question de l'image. Lorsque la protagoniste de *La Perte de l'image* affirme que « l'auteur[23] » qu'elle a engagé doit « traiter du problème » de l'image, le narrateur poursuit ainsi : « Car selon elle, il s'agissait bien d'un problème, et non des moindres : un problème historique, crucial, décisif pour l'avenir de l'humanité[24] ». On ne peut traiter de la question de l'image dans le texte littéraire sans prendre en compte le champ historico-social dans lequel cette problématique s'inscrit. C'est un lieu commun que de constater la place centrale de l'image dans nos sociétés : l'ampleur et la reconnaissance du phénomène n'impliquent pas pour autant qu'il soit suffisamment réfléchi ou pensé. Walter Benjamin nous prévenait déjà à l'orée du siècle contre les dangers d'un « analphabétisme de l'image ». C'est pour lutter contre cet « analphabétisme » que l'ensemble du champ des sciences humaines et de la critique d'art s'est emparé de cet objet complexe qui déborde de toutes parts les limites

---

[22] Cette notion, que l'on rapproche parfois de celle d'*iconic turn*, développée plus tardivement par Gottfried Boehm, a été développée par W. J. T. Mitchell, notamment dans un ouvrage intitulé *Picture Theory* (The University of Chicago Press, 1994) : souvent reliée à l'apparition des médias visuels (télévision, vidéo, cinéma) et à l'émergence des *visual studies* et de la *visual culture* en tant que disciplines académiques, la notion de « Pictorial Turn » est en fait plus complexe dans la pensée de Mitchell. Elle ne renvoie pas exclusivement à la modernité ou à la culture visuelle contemporaine, mais à tous les moments historiques où une technique nouvelle bouleverse l'appréhension des images (l'invention de la perspective constitue en ce sens un *pictorial turn*). Il y a cependant bien une spécificité du *pictorial turn* contemporain : il succède selon Mitchell à ce que Richard Rorty a qualifié de « tournant linguistique » (*linguistic turn*), plaçant l'image, et non plus le langage, au cœur des enjeux de savoir, dans un prolongement de la critique du logocentrisme élaborée par J. Derrida.

[23] Nous désignons par ce terme entre guillemets le *personnage* de l'auteur, qui est aussi l'un des narrateurs de *La Perte de l'image*, « auteur » à qui la protagoniste commande un livre sur sa vie – ou plutôt sur son expérience des images.

[24] « Denn es handelte sich für sie um ein Problem, ein epochales, ein zukunftsentscheidendes […]. » *BV*, p. 24 ; *PI*, p. 25.

disciplinaires : richesse pour certains, « problème » pour d'autres, le paradigme dominant de l'image interroge le devenir de la société, comme celui de la littérature.

Or c'est « maintenant ou jamais » qu'il faut traiter de ce problème, car « les images [sont] en voie de disparition, sous tous les cieux[25] ». J. Rancière a évoqué l'étrange réversibilité des discours philosophiques et artistiques contemporains qui, de l'afflux des images, concluent au deuil de la véritable Image – deuil auquel fait référence le titre du récit de Peter Handke, *La Perte de l'image*. Cette situation d'urgence permet de donner au « problème de l'image » les couleurs du drame : « Et n'était-ce pas précisément l'idéal pour une expédition, et, partant, pour une équipée littéraire[26] ? » L'un des points communs essentiels des textes sur lesquels nous travaillons est qu'ils mettent en scène des figures d'écrivain : l'image est donc interrogée du point de vue de la création poétique et de son rapport aux autres types ou régimes d'image dans le monde contemporain. Les auteurs lient ainsi étroitement le destin des images au destin de l'art, voire de la civilisation : comme si le sort réservé aux images déterminait, comme l'évoque le narrateur de *La Perte de l'image*, « l'avenir de l'humanité ». Ainsi, « l'expédition » fictionnelle est toujours en même temps « équipée littéraire », réflexion sur l'avenir de l'art et de la littérature. Richard Powers évoque le devenir problématique de l'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique, en s'intéressant à la naissance des arts « mécaniques », photographie et cinéma. Peter Handke s'interroge sur l'épuisement de « la source », l'imagination, à une époque où « les images artificielles, factices, fabriquées en série[27] » envahissent nos écrans et nos vies. Claude Simon enfin confronte à plusieurs reprises dans son œuvre romanesque la profondeur et la puissance de questionnement de l'image littéraire à la dimension purement spectaculaire de l'image télévisuelle ou à la pauvreté du cliché publicitaire. Le paradoxe est que l'image peut être à la fois dans ces textes l'objet d'une dénonciation et l'enjeu d'une certaine forme de « salut[28] » – salut quant au devenir de l'art, mais aussi peut-être quant à notre rapport à l'Histoire, qui semble avoir atteint, comme l'art, un « terminal[29] ». Nous verrons qu'il est possible de dessiner le parcours littéraire des auteurs

[25] « Jetzt oder nie » ; « Die Bilder waren am Aussterben, überall unter dem Himmel. » *Idem*.
[26] « Und […] war das nicht das Ideal für eine Expedition, und so auch eine erzählerische? » *Idem*.
[27] « [die] gemachten, serienmäßig fabrizierten, künstlichen Bilder ». *BV*, p. 744 ; *PI*, p. 622.
[28] C'est pour « sauver la vie (*Um das Leben*) » que la protagoniste se bat dans *Der Bildverlust*, et souhaite transmettre son expérience des images (*BV*, p. 717 ; *PI*, p. 599). Le texte insiste sur son « esprit missionnaire (*Sendungsbewußtsein*) », sur sa volonté constante de « sauver les autres », fût-ce contre leur volonté (*BV*, pp. 285, 354, 412 ; *PI*, pp. 244, 303, 352).
[29] Le roman de Richard Powers, *Trois Fermiers s'en vont au bal*, s'ouvre symboliquement sur l'arrivée du narrateur au « terminal » de la gare férovière de Détroit : ce premier chapitre s'interroge sur les thèmes de la fin de l'Histoire et de la fin de l'art. Le « terminal » où descend le narrateur « pue l'urine et l'Histoire », une Histoire en décomposition qu'incarne la gare en ruine de Grand Trunk, autrefois symbole de la réussite

du corpus en fonction de cette dialectique entre destruction et salut par l'image : la clé du paradoxe réside dans la *distinction* entre différents *régimes* de l'image, distinction devenue urgente dans une société où « le Visuel », au sens où Régis Debray entend cette notion en lien avec son analyse de « la vidéosphère », semble avoir triomphé.

Il n'est donc pas anodin d'interroger la place de l'image dans le texte littéraire à l'époque où l'on ne cesse de parler d'une « civilisation de l'image » : le triomphe de l'image dans les sociétés contemporaines est souvent associé à une forme de déclin du livre et de la littérature. Comme l'évoque Arnaud Rykner dans un article intitulé « Littérature pas morte, l'image bouge encore », aujourd'hui « les vedettes ne sont plus des écrivains mais des cinéastes (*cf.* Spielberg), des acteurs ou des sportifs (c'est-à-dire des individus capables de véhiculer des images avant toute chose, parce que capables surtout de mettre en avant des *corps* supérieurs aux *mots*)[30] ». Revendiquer le rôle de l'image dans le texte littéraire reviendrait alors à affirmer la place de la littérature *dans* la civilisation de l'image : selon Arnaud Rykner, « il faut montrer que les textes ne sont pas lettres mortes face aux images », revendiquer « le pouvoir visionnaire du langage ». L'analyse a le mérite de renoncer au statut d'exception de la littérature en la replaçant dans le champ du social : il n'est pourtant pas certain que l'on puisse aussi facilement mettre sur le même plan le pouvoir des images télévisuelles mettant en scène le corps et les performances de grands sportifs ou d'acteurs, et les images des récits de Peter Handke ou de Claude Simon. Échapper à « l'analphabétisme de l'image » qui menace nos sociétés implique sans doute de reconnaître et d'analyser le « pouvoir visionnaire » de la littérature, mais aussi de savoir *discriminer* entre des images de différentes natures, afin de comprendre leurs pouvoirs propres.

Les régimes de l'image

La notion de « régime » est fondamentalement ambiguë : elle peut renvoyer à un geste de distinction reposant sur *la nature* ou *la fonction* des images, ou s'appuyer sur différentes *lectures* de l'image, engageant non plus l'analyse de l'objet lui-même, mais le *regard* porté sur cet objet.

On peut opposer deux paradigmes dominants de « lecture » des images dans l'histoire critique récente : Arnaud Rykner montre ainsi comment les recherches passionnantes issues du

industrielle américaine. Le personnage souligne plus loin son dégoût pour l'art moderne qui ne peut plus espérer être aujourd'hui qu'« un anesthésiant (*an anaesthetic*) ou un placébo » (*TW*, p. 13 ; *TF*, p. 14).

[30] Rykner, A., « Littérature pas morte, l'image bouge encore », *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Textes réunis par Laurent Zimmermann, Cécile Defaut, 2006, p. 59.

structuralisme et de la Nouvelle Critique se sont peu à peu sclérosées, pour donner naissance à un paradigme strictement rhétorique et linguistique rabattant le texte, et l'image, sur la logique du discours. Le travail de Gérard Genette, notamment à travers ce qu'en a retenu l'enseignement littéraire, est exemplaire de cet appauvrissement : de *Figures I* à *Figures III*, le questionnement fécond du texte littéraire tend à devenir simple catalogage à travers un outillage théorique permettant d'ordonner le texte selon un réseau de figures fixes. Or réduire l'image à la figure rhétorique, c'est lui dénier son pouvoir de subversion en la soumettant à une logique du discours. Le parcours de Roland Barthes dessine une tout autre voie critique : entre *L'introduction à l'analyse st ructurale des récits* (1966) et *La Chambre claire* (1980), entre « Le message photographique » (1961) ou « Rhétorique de l'image » (1964) et « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein (1970) »[31], se lit une très nette évolution. Au paradigme logo-centrique (« message » et « rhétorique ») se substitue progressivement l'idée d'un « troisième sens » qui serait propre à l'image, le « sens obtus », « têtu et fuyant » : en *résistant* à la logique discursive, ce dernier « ouvre le champ du sens[32] » au lieu de le refermer sur un message. L'image devient alors ce « contre-récit, disséminé, réversible » qui transforme « le système fort » de « l'histoire (système narratif millénaire) » en un « simple espace, un champ de permanences et de permutations[33] ». Subversion plus que destruction du récit, l'image contraint à « une lecture interrogative[34] ».

C'est cette voie critique qu'explorent, depuis des lieux différents, G. Didi-Huberman et J. Rancière. Historien d'art, G. Didi-Huberman a fondamentalement renouvelé l'appréhension de l'image en la détachant de la logique dominante du discours et de la narrativité : par-delà l'opposition entre *visible* et *dicible*, il définit la sphère du « visuel » comme lieu d'inquiétude et de questionnement imposant « une ouverture, une perte […] dans l'espace de notre certitude visible[35] ». Se tenir « devant l'image », c'est alors prendre le risque de se laisser dessaisir par son surgissement, comme Bergotte devant la *Vue de D elft* – cas limite où le dessaisissement entraîne la mort[36] ; c'est être attentif au principe d'incertitude de l'image qui la fait osciller entre présence et absence, visible et invisible, mais aussi entre un *devant* et un *dedans* : l'instabilité de l'image est liée au sujet qui la regarde, elle met en jeu une *économie*

[31] Barthes, R., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, « Points Essais », 1992 [1982].
[32] *Idem*.
[33] *Ibid.*, pp. 56-57.
[34] *Ibid.*, p. 44.
[35] Didi-Huberman, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, « Critique », 1992, pp. 75-76.
[36] Proust, M., *À la Recherche du temps perdu*, Gallimard, 1954, tome III, p. 187.

psychique. Pour désigner ce « battement », Georges Didi-Huberman emprunte à Walter Benjamin la notion de « dialectique à l'arrêt (*Dialektik im Stillstand*) » : une dialectique sans dépassement ni synthèse identifiant l'image au lieu de *l'entre*, à cet espace d'oscillation où se défont les polarités de la pensée rationnelle (visible/invisible, présence/absence, actuel/virtuel, etc.).

C'est à travers une réflexion sur l'art et l'esthétique que le philosophe J. Rancière aborde la question des rapports entre *visible* et *dicible* : toute œuvre, pour J. Rancière, est une *image*, c'est-à-dire « une opération qui lie et disjoint le visible et sa signification ». C'est dans cet *écart* que réside l'essence de l'art, qui n'est jamais « une réalité simple » : entre la logique du discours pur, qui reconduit le visible au dicible, et l'illusion d'une visibilité pure, d'une « présence nue » perméable à toute traversée du sens, il y a l'immense domaine de « l'image d'art » qui est toujours « procédure d'hétérogénéité », « opération de différence » entre une fonction de monstration et une fonction de signification.

L'œuvre de Walter Benjamin a sans doute une place singulière dans cette histoire critique : elle est l'aliment inépuisable de la pensée de G. Didi-Huberman, et l'un des points de départ – et de départage – des développements théoriques de J. Rancière. La redécouverte de l'œuvre du philosophe allemand (mais aussi de l'œuvre de l'historien d'art Aby Warbug) joue un rôle majeur dans l'inflexion de la critique actuelle. Celui qui affirmait : « Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer », a placé l'image au cœur de sa pensée et de son écriture. Les notions d'« allégorie[37] », de « citation[38] », de « montage » ou encore d'« image dialectique » imprègnent ses analyses sur l'art et sur l'histoire, de même que sa propre écriture, discontinue et fragmentaire. Cette pensée ouvre sur tout un pan de la modernité, celle des avant-gardes, et notamment du surréalisme, qui fait du montage et du collage son principal mode d'exposition. Elle est aussi intimement liée à une analyse des conditions de production de l'œuvre d'art à l'époque moderne, qui se cristallise dans une théorie du « choc » et du déclin de l'aura. Enfin,

---

[37] Cette notion est développée par W. Benjamin dans *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], Suhrkamp Verlag, 1974 ; Suhrkamp Taschenbuch, 2007 ; *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Flammarion, « La Philosophie en effet », 1985 ; « Champs », 2000.

[38] W. Benjamin développe sa théorie de la citation (*das Zitieren*) à partir d'une analyse de l'œuvre du polémiste Karl Kraus, publiée en 1931 (« Karl Krauss », *in* Benjamin W., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. I, Suhrkamp Taschenbuch, 2010 [1977], pp. 353-384 ; « Karl Kraus », *Œuvre II*, Gallimard, Folio Essais, pp. 228-273). L'une des armes de Karl Kraus contre le bavardage ou le « verbiage (*die Phrase*) » journalistique de son temps est la citation qui n'interprète pas mais « photographie » : en détruisant « le contexte idyllique du sens (*der idyllische Zusammenhang des Sinnes*) », la citation redonne aux mots et aux images leur puissance originelle. W. Benjamin fait notamment référence au journal de Karl Kraus, *Die Fackel*, où l'on peut trouver cette réflexion de l'auteur : « Nicht auszusprechen, nachzusprechen, was ist. Nachzusprechen, was scheint. Zu zitieren und zu photographieren » ; « Ne rien déclarer, répéter ce qui est. Reproduire ce qui apparaît. Citer et photographier » (Karl Kraus, cité par Gérard Raulet, *Le Caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Aubier, 1997, p. 16).

elle inscrit l'image dans une pensée du temps en la définissant comme rencontre anachronique entre « l'Autrefois » et « le Maintenant ». Nous verrons que la place de l'image dans nos œuvres est profondément liée à la question du temps et de l'Histoire, et à celle de l'héritage.

La question des « régimes » ne renvoie pourtant pas seulement à une histoire du *regard*, ou à un mode de *lecture* de l'image que sous-tendrait une pensée de l'art. Elle dépasse le seul domaine de la réception : l'écrivain s'inscrit dans un certain *régime* d'identification du littéraire qui conditionne son écriture. Ce « régime d'identification » met en place des critères d'élaboration de l'œuvre auxquels répondent, ou ne répondent pas (ou du moins pas entièrement), les écrivains. Ce mélange entre des critères relevant de la production ou de la création de l'œuvre d'art et des critères relevant de sa réception constitue toute la complexité de la notion de « régime » qui implique une étude de l'objet littéraire lui-même et de ses critères d'élaboration, conscients ou non conscients, mais aussi une étude du regard porté sur cet objet.

Le régime de l'image ouverte : « là où l'image brûle[39] »

L'une des spécificités des textes sur lesquels nous travaillons est le geste de la *distinction* : ils définissent plusieurs types d'images, et cette distinction est chaque fois problématisée à travers une plongée dans le passé, une forme d'archéologie de l'image et de ses différents régimes à travers le temps. Claude Simon s'attache au point charnière de la Renaissance, opposant Renaissance italienne et Renaissance allemande, puis art classique et art baroque. Peter Handke remonte aux sources du désenchantement du monde (*Entzauberung der Welt*) comme origine de l'image réifiée, et choisit la période charnière du Moyen-âge pour départager les conceptions romane et gothique de l'image. Richard Powers, enfin, revient sur l'invention des arts mécaniques, comme moment clé d'une redéfinition de l'image « à l'ère de la reproductibilité technique ». Ce geste archéologique – dont il faudra décider s'il mène à une conception historicisée, diachronique, ou au contraire à une vision synchronique des régimes de l'image – met en jeu l'opposition entre deux types paradigmatiques d'images, dont les dénominations sont elles-mêmes imagées ou métaphoriques : l'image ouverte et l'image fermée. Le paradigme de *l'image ouverte* traverse les textes du corpus et se décline à travers

[39] Didi-Huberman, G., « L'image brûle », *Penser p ar l es i mages. A utour des t ravaux de Ge orges Di di-Huberman*, Textes réunis et rassemblés par Laurent Zimmermann, Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2006, pp. 11-52.

de multiples motifs (le fragment, la déchirure, la percée, le souffle, le vide[40]), en opposition avec les figures du plein, du masque, de la pétrification – où l'on retrouve l'origine étymologique du mot image, *l'imago* latine, liée aux rites funéraires romains. Cette polarité qui caractérise l'image renvoie à un débat très ancien sur la représentation : l'opposition entre *eikon* et *eidolon*, icône et idole, a structuré la pensée chrétienne, et déterminé, au cours de l'histoire, le culte ou le rejet des images. Peter Handke, dans ses journaux[41], interroge les positions respectives des iconoclastes et des iconodoules durant les différentes « querelles des images » de l'époque byzantine, et fait de la tension entre ces deux positions un véritable conflit intérieur. Entre « le déferlement d'images » qui caractérise le monde *idolâtre* contemporain, et la pure et simple « destruction des images » prônée par l'iconoclasme, il recherche « la tierce » voie[42] : celle d'« une image ouverte et ouvrant le monde[43] ». G. Didi-Huberman propose, quant à lui, une archè sensiblement différente de ce double régime de l'image : l'archè grecque, qui se caractérise par l'idéal antique de la forme bien formée, parfaitement close sur elle-même, s'opposerait à l'archè chrétienne où l'image s'ouvre sur un au-delà du visible, déchirure qui se manifeste dans l'iconographie chrétienne à travers les plaies ouvertes du Christ.

G. Didi-Huberman a fait de la notion d'« image ouverte », variante de l'« image déchirure » développée dans l'essai *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* , le titre de l'un de ses

---

[40] Peter Handke fait de « l'ouvert » l'un des thèmes clés de son œuvre : il fait référence dans ses entretiens à l'héritage de Hölderlin, tout en soulignant qu'il s'est largement réapproprié cette notion : « […] das Offene : diesen hölderlinschen Ausdruck, ohne ihn mißbrauchen zu wollen, hab ich mir auch angeeignet ». *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper*, Ammann Verlag, 1987, p. 109 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke*, Christian Bourgeois, 1992, p. 109. De nombreux commentateurs ont travaillé sur les liens entre l'œuvre de Peter Handke et celle de Hölderlin, et beaucoup se sont intéressés à la relation de l'écrivain autrichien avec la pensée de Heidegger, lui-même commentateur de la poésie d'Hölderlin et de la notion d'« ouvert ». Voir par exemple : Kolleritsch Alfred, « Die Welt, die sich öffnet : einige Bemerkungen zu Handke und Heidegger », *in* Merzer Gerhard und Tükel Jale (éd.), *Peter Handke. Die Arbeit am Glück*, Königstein, Athenäum Verlag, 1985, pp. 111-125. Nous observerons, pour notre part, une attitude très prudente envers ce type de rapprochement qui risque d'imposer aux textes littéraires une pensée qui leur est exogène. Le sens ne réside pas en dehors de l'œuvre littéraire, il ne procède pas d'une pensée qui la dépasserait ou la précèderait. Même si Peter Handke convoque dans ses journaux un certain nombre de pensées philosophiques, l'écriture tend à réélaborer, infléchir, voire contredire les positions théoriques de l'écrivain. Dans l'introduction de sa thèse de doctorat, *Donner forme au sensible. La perception dans l'œuvre de Malcom Lowry, Claude Simon et Peter Handke* (thèse soutenue sous la direction de M. le Prof. Jean-Pierre Morel à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, en décembre 2009), Judith Sarfati-Lanter souligne en des termes semblables la nécessité d'un regard critique vis-à-vis des positions théoriques et philosophiques des écrivains, et particulièrement vis-à-vis des nombreux commentaires de Peter Handke sur sa propre écriture (voir notamment p. 37 et p. 39 de l'introduction).

[41] Nous renvoyons plus particulièrement au journal de Peter Handke écrit parallèlement à la rédaction des deux textes sommes sur lesquels nous travaillons, *Mein Jahr in der Niemandsbucht* et *Der Bildverlust*, intitulé *Gestern unterwegs*.

[42] *Gestern unterwegs, op. cit.*, p. 102 ; *Hier en chemin, op. cit.*, p. 83.

[43] Dans *La Perte de l'image*, le thème de l'ouvert est explicitement relié à l'image : le narrateur évoque *das offene und öffnende Bild* (*BV*, p. 23 ; *PI*, p. 25).

récents ouvrages : cette notion nous a semblé capable de ménager plusieurs pistes de lecture et de problématiser le pouvoir de résistance et d'inquiétude de l'image dans le texte littéraire. « Ouvrir, mais en quel sens ? Dans tous les sens qu'admet le verbe *ouvrir*. Façon d'aborder la question comme une *matrice* de possibilités – avec le risque qu'elle nous désoriente[44] ». C'est une méthodologie qui s'énonce ainsi, l'ouverture de l'image appelant l'ouverture de celui qui regarde ou lit le texte à ce qui désoriente ses repères et ses hypothèses de travail. Ce qui nous intéresse dans l'image, c'est « *là où elle brûle* », « là, nous dit Georges Didi-Huberman, où son éventuelle beauté réserve la place d'un "signe secret", d'une crise non apaisée, d'un symptôme. » L'image, telle est du moins l'hypothèse de ce travail, met du désordre dans la représentation conçue comme opération de synthèse. Parce qu'elle est « le royaume de l'entre-deux », entre l'être et le non-être, la présence et l'absence, l'actuel et le virtuel, le visible et l'invisible, l'image est *travail* de « *l'autre* et de *l'entre* », turbulence dialectique – une dialectique « à l'arrêt » faisant l'économie du moment de l'*Aufhebung*.

Alors que pour l'historien d'art, les différents « régimes » de l'image sont « en débat » tout au long de l'histoire de l'art, J. Rancière propose de définir de grandes périodes ou de grands « âges » de l'image liés à des régimes d'identification de l'art : la période classique est pour J. Rancière l'âge de « la représentation », une période où le visible est subordonné à l'ordre du dicible, alors que l'âge moderne défait cette relation hiérarchique en émancipant l'image du « texte » et de la logique discursive. Porté par une foi en la transparence du langage, l'âge de la représentation aurait tenté de rabattre le visible sur le dicible, alors que l'époque moderne travaillerait au contraire à creuser l'écart entre ces deux pôles de l'image. Il faudra déterminer laquelle de ces deux conceptions des régimes de l'image permet de rendre compte des textes du corpus.

Les auteurs et le corpus : lectures critiques

Ce qui a déterminé le rapprochement des trois auteurs du corpus n'est pas un jeu d'influence réciproque, marqué par une intertextualité explicite ou implicite, mais bien le privilège accordé au problème de l'image, dans la fiction comme dans la réflexion métapoétique des écrivains[45]. Les œuvres choisies, *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon, *Mein Jahr in der*

---

[44] Didi-Huberman, G., *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007, p. 37.

[45] Dans l'introduction de sa thèse, *Donner forme au sensible. La perception dans l'œuvre de Malcom Lowry, Claude Simon et Peter Handke*, Judith Sarfati-Lanter énonce ce choix méthodologique : la démarche comparatiste ne se fonde pas nécessairement « sur une dépendance chronologique » ou « sur des jeux d'intertextualité implicite ou explicite », mais peut reposer sur « le privilège accordé » à l'analyse d'une problématique commune aux textes étudiés (Sarfati-Lanter, J., *op. cit.*, p. 14).

Niemandsbucht et *Der Bildverlust* de Peter Handke, et enfin *Three Farmers on Their Way to a Dance* de Richard Powers, constituent chaque fois un moment clé dans la production des auteurs (premier roman dans l'œuvre de Richard Powers, moment de maturité dans les carrières littéraires de Claude Simon et de Peter Handke) où l'enjeu de la fiction nous a semblé cristallisé par le problème de l'image, et plus globalement par un questionnement d'ordre métapoétique. À la mise en scène de personnages artistes ou écrivains, doubles plus ou moins transparents des auteurs, s'ajoutait, dans ces œuvres, une démarche de type archéologique, chacun des textes interrogeant à sa façon le rapport de la modernité à son passé, et les conditions mêmes de l'art aujourd'hui. À la cohérence d'ordre thématique et métapoétique du corpus s'ajoute une cohérence d'ordre temporel. Les auteurs cités appartiennent en effet à deux, voire à trois générations différentes : Claude Simon est né en 1913, juste avant la Première Guerre mondiale, Peter Handke durant la Seconde Guerre, en 1942, et Richard Powers en 1957, après la fin des conflits mondiaux. Si une génération sépare Claude Simon de Peter Handke, l'écart n'est peut-être pas moindre entre l'écrivain autrichien et l'écrivain américain : le fait d'être né pendant la guerre, et qui plus est, du « mauvais » côté (le père de Peter Handke était soldat dans la Wehrmacht), est un élément qui détermine l'écriture de Peter Handke, la question de l'héritage des conflits mondiaux se posant de façon différente dans le texte de Richard Powers. Cette question de l'héritage, nous le verrons, est l'un des principaux enjeux des textes du corpus et l'un des points de tension où se noue la problématique de l'image. L'écart générationnel entre les écrivains, de même que leurs différentes nationalités, permettait d'interroger sous différents angles cette problématique de l'héritage. Les textes choisis, quant à eux, s'échelonnent sur une période couvrant les années quatre-vingt jusqu'aux années deux mille : *Three Farmers* est publié en 1985, *Le Jardin des Plantes* en 1997, *Mein Jahr in der Niemandsbucht* et *Der Bildverlust* respectivement en 1994 et 2002. Les années quatre-vingt constituent, du point de vue de la création et de la réflexion littéraires, une période charnière : les paradigmes dominants du formalisme et du postmodernisme se sont épuisés ou affaiblis, entraînant le sentiment d'une « fin » de l'art et la nécessité d'un recommencement. Chacune des œuvres étudiées reprend, de façon explicite ou implicite, l'interrogation benjaminienne sur « la fin de l'art de conter » et semble trouver, grâce à la problématique de l'image, une manière de renouer avec une certaine forme de narration : une narration qui prend à nouveau en charge la question de l'H/histoire, mais une histoire qui revient sans revenir, sur le mode d'*images ouvertes*, énigmatiques.

On parle volontiers de différents moments, ou de grandes étapes, dans la carrière romanesque de Claude Simon, dont la vie et l'œuvre ont traversé l'histoire mouvementée, et à bien des égards tragique, du vingtième siècle : création et discours théorique sont étroitement liés dans la carrière de l'écrivain français qui a pris activement part aux débats littéraires et proposé, selon les époques, des lectures divergentes de son œuvre. Associé à l'histoire tumultueuse du Nouveau Roman, Claude Simon a cependant toujours occupé la place du « mouton noir[46] » dans « l'école » néo-romanesque, ce que *Le Jardin des Plantes* se plaît à rappeler à travers une séquence clé du roman[47] mettant en perspective le parcours de l'écrivain et la réception de l'œuvre.

La problématique de l'Histoire et de la mémoire est l'un des enjeux majeurs de l'écriture de Claude Simon depuis le commencement : dans la première partie de son œuvre, de 1945 à la fin des années soixante, l'auteur s'est attaché à présenter son écriture comme « une tentative de restitution » des désordres de la mémoire, revendiquant une forme de réalisme psychologique. À partir des années soixante-dix, le discours théorique change en même temps que l'œuvre fraye de nouvelles voies : de *La Bataille de Ph arsale* (1969) jusqu'à *Leçon de choses* (1975), le choix presque exclusif du temps grammatical du présent est le signe d'une inflexion quant aux enjeux de l'écriture. L'auteur se rapproche des positions de J. Ricardou qui élabore à la même époque un important corpus théorique sur l'écriture des nouveaux romanciers : plusieurs colloques à Cerisy rassembleront écrivains et critiques autour du rejet de « la vieille littérature de Représentation » au profit d'une conception de l'écriture comme « production ». Claude Simon écrit durant cette période deux textes théoriques importants, la préface à *Orion aveugle* (1970) et « La Fiction mot à mot » (1972), qui soulignent le passage de l'idée de « restitution » à la notion de « production » ou de « constitution » du réel dans et par le langage. Cette lecture de type formaliste, dominante à partir de la fin des années soixante, est en partie responsable de la faible réception de l'œuvre en France, souvent qualifiée d'« illisible », alors que Claude Simon acquiert dans le même temps une réelle notoriété à l'étranger, ce que sanctionne l'attribution du prix Nobel en 1985 à Stockholm. À partir de cette date, le public français comme la critique se réapproprient l'œuvre de l'écrivain : le Nouveau Roman a fait long feu, et les perspectives critiques se diversifient d'autant plus que les romans semblent explorer une matière de plus en plus personnelle. Le choix de donner une place privilégiée dans le corpus au *Jardin des Plantes* (1997), qui appartient à cette troisième période de l'œuvre, est lié à plusieurs raisons : d'une part, les

[46] *JP*, p. 12.
[47] *JP*, pp. 354-358.

romans de cette époque sont souvent considérés par la critique comme des « œuvres de synthèse[48] » entre les recherches formelles élaborées au cours des années soixante-dix (le travail sur l'agencement de plusieurs lignes de récit notamment, dont *Triptyque* serait le paradigme) et les thématiques mémorielles et historiques des œuvres de la première période où transparaît déjà l'inspiration autobiographique (*La Route des Flandres* , *Histoire*). Le roman *Les Géorgiques* est sans doute le texte de cette période qui a été le plus étudié, y compris dans le champ comparatiste. Plutôt que *Les Géorgiques*, donc, ou encore *L'Acacia*, qui a certes fait l'objet de moins d'études monographiques, notre choix s'est porté sur *Le Jardin des Plantes* : c'est en effet ce dernier roman que Claude Simon a choisi d'intégrer dans le volume de la collection « Bibliothèque de la Pléiade » consacré à son œuvre, conférant à ce roman une place singulière dans cette dernière période d'écriture, dont ce texte est le seul représentant – puisque ni *Les Géorgiques* ni *L'Acacia* ne figurent dans le corpus de textes publié aux éditions Gallimard. Ce roman, qui déploie « le portrait d'une mémoire » à travers une série de « tableaux détachés » visuellement découpés sur la page, nous est apparu comme l'aboutissement de la théorisation de l'image qui traverse les écrits fictionnels et théoriques de l'écrivain depuis les années cinquante. La narration, qui alterne passages à la première et à la troisième personne, met en scène un double de l'écrivain, alternativement incarné par le « je » narrateur et un personnage, simplement désigné par l'initiale S. Éminemment réflexif, ce roman fait retour sur les différentes étapes de la création de l'écrivain, tout en faisant montre d'une inventivité formelle étonnante.

Afin de mieux cerner la perspective de notre étude, nous nous arrêterons brièvement sur deux lectures de l'œuvre qui représentent deux manières paradigmatiques d'interpréter le rôle de l'image dans les écrits du romancier, et cristallisent deux moments majeurs dans la réception critique de l'œuvre : le commentaire de Michel Deguy, paru en 1962 dans la revue *Critique*[49], « Claude Simon et la représentation », et celui de Françoise van Rossum-Guyon, paru en 1975 dans les actes du colloque de Cerisy consacré à l'écrivain, « La mise en spectacle chez Claude Simon[50] ».

M. Deguy cherche à dégager les enjeux proprement contemporains du roman *Le Palace* (1962), fraîchement accueilli par la critique qui n'a vu, dans le privilège donné par le

[48] Duncan, A. B., Introduction aux *Œuvres* de Claude Simon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. XLII. Voir aussi, pour ces éléments de présentation, Sarfati-Lanter, J., *Donner forme au sensible…*, *op. cit.*, p. 31.
[49] Deguy, M., « Claude Simon et la représentation », *Critique n° 187*, Minuit, 1962, pp. 1009-1032.
[50] Rossum-Guyon, F., « La mise en spectacle chez Claude Simon », *Claude Simon. Colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou*, U.G.E., « 10/18 », 1975, pp. 88-106.

romancier à la description, qu'une pâle imitation de Joyce, Faulkner ou Proust. M. Deguy fait au contraire du *Palace* un roman « de son temps » : selon le critique, il entérine, par la place centrale conférée à l'image, le devenir irréel et imaginaire d'un monde voué au spectacle. Le roman met en jeu un « pur regard fasciné par les images », un « regard qui a perdu le monde » et ne parvient plus à « accommoder » : « trop proche » ou « trop éloigné », « l'œil sinistré » de l'écrivain achève de « néantiser » le réel en accompagnant la catastrophe de son devenir-image dans « le monde industriel » d'aujourd'hui. Symptôme d'une destruction du rapport au monde, l'image est aussi symptôme d'un rapport pathologique au temps : elle entérine l'effacement du présent et de l'avenir au profit d'une remémoration vide marquée par les pathologies du « déjà vu » et de la « paramnésie ». Le poète-critique achève son article sur une comparaison entre le rôle de l'image dans l'œuvre de Simon, « lumière de la décomposition » et de « la catastrophe », et sa fonction, jugée très différente, dans la poésie contemporaine, où elle est « rare », mais d'une « richesse » qui scintille dans le dénuement et « *rend visible* précairement notre séjour ».

Pour F. van Rossum Guyon, l'enjeu de « la mise en spectacle » ou en image dans l'œuvre du romancier est autre : mise à nu des « procédés de la représentation », elle n'a d'autre fonction que « la *figuration de la narration* en tant que celle-ci à la fois instaure et dénonce la fiction (et par là, indirectement, la réalité)[51] ». Le texte fait ainsi état de « ses propres modalités de composition et d'écriture » dans un fonctionnement spéculaire. L'analyse se poursuit par une mise en cause des pouvoirs mêmes de l'écriture : la mise en spectacle « dénonce, conteste et déréalise le représenté, mais est elle-même dénoncée, contestée, *mise à nu comme figuration fausse et m ode de représentation inadéquat* [52] ». Dans un retournement, cette inadéquation apparaît comme une chance : elle fait la « qualité propre » du texte dans la mesure où elle l'empêche de sombrer dans l'illusion d'une quelconque référentialité. Ce qui apparaît alors, c'est une *temporalité narrative* émancipée de la temporalité narrée : « seule subsiste l'indéfinie présence, présentifiante, de l'écriture[53] ». En tissant un réseau serré de relations entre les images, l'écrivain construit un « montage complexe » qui est aussi « mise en texte totalisante[54] » : « l'incantatoire magie du langage » aura finalement permis de « conjurer » le sentiment de perte, et la « seule certitude que nous ayons », la mort. L'image renforce ainsi le

[51] *Claude Simon*, *op. cit.*, p. 103.
[52] *Idem.*
[53] *Ibid.*, p. 105.
[54] *Idem.*

pouvoir du texte comme totalisation et conjuration de la mort : « elle est *productrice de désir et de jouissance*[55] ».

Face à ces deux lectures, l'une d'inspiration phénoménologique, interprétant le rôle de l'image en termes de perte de la présence et de catastrophe (M. Deguy), l'autre d'inspiration formaliste, l'associant à un gain pour l'écriture et à une « jouissance » de totalisation (F. Rossum-Guyon), nous aimerions tracer une troisième voie qui redonne sa productivité à l'image sans écarter pour autant ses enjeux de représentation. Si nous avons cité ces deux interprétations, c'est qu'elles nous semblent cristalliser deux tendances dominantes de la réflexion esthétique après guerre : l'une écartant radicalement les enjeux « représentationnels » de l'écriture, dans un refoulement des problématiques mémorielles et historiques au profit d'une analyse formelle du texte littéraire, l'autre hantée par la catastrophe de l'Histoire et l'idée de désastre (critique inspirée de la phénoménologie puis du « postmodernisme » tel qu'il aura été théorisé par J.-F. Lyotard à partir des années soixante-dix[56]). Perspectives critiques et création littéraire ne sont certes pas dissociables : il est indéniable que *Le Palace*, publié en 1962, témoigne d'une vision très pessimiste de l'Histoire, plus sombre sans doute que celle exprimée par le *Jardin des Plantes* , écrit dans les années 1990. De même, la lecture de F. van Rossum-Guyon reflète l'influence indéniable de la théorie formaliste sur l'œuvre du romancier dans les années 1970. Il n'en demeure pas moins que la complexité des textes résiste à ces lectures trop univoques et influencées par les courants critiques de l'époque. La fonction de l'image dans *Le Palace* n'est pas entièrement assignable à la question ontologique d'une perte de la présence : dans la stricte tradition hiérarchique de l'ontologie platonicienne, M. Deguy assigne l'image dans ce texte à « un

---

[55] *Ibid.*, p. 106.

[56] Nous pensons à un essai comme *La Condition postmoderne* (1979), mais peut-être plus encore à *L'inhumain* (1986) : sur l'interprétation du « désastre du sublime » chez Lyotard, nous renvoyons au chapitre « Les antinomies du modernisme » dans l'essai de Jacques Rancière *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, « La Philosophie en effet », 2004, pp. 119-141. Il faudrait bien sûr citer aussi, dans le cadre de ce paradigme du désastre, la pensée de Maurice Blanchot qui publie *L'Ecriture du désastre* en 1980 : dès *L'Espace littéraire* (1955), Maurice Blanchot place l'image au cœur de cette esthétique du désastre, une image qu'il définit comme « ce qui n'a rien à voir avec la signification, le sens », ou plus précisément comme ce qui « soustrait » l'objet au sens « en le maintenant dans l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler » (*L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 354). Cette conception de l'image comme défiguration et ressemblance « cadavérique » est nuancée dans « Les deux versions de l'imaginaire », texte publié en Annexe à *L'Espace littéraire* : dans ce texte, Maurice Blanchot expose la tension entre deux versants de l'image, l'un renvoyant à la conception classique d'une image permettant d'élever l'objet « à un sens supérieur », l'autre vouant la chose à « l'effondrement ». L'art contemporain, selon M. Blanchot, déploie ce second versant de l'image qu'il libère de l'illusion du Sens et rend à la neutralité de « l'anonyme, aveugle et impersonnelle ressemblance », celle de « l'être » sans nom et sans figure. Emmanuel Levinas a parfaitement résumé la conception de l'image et de l'art développée par Blanchot dans ce texte : « L'art, d'après Blanchot, loin d'éclairer le monde, laisse apercevoir le sous-sol désolé, fermé à toute lumière qui le sous-tend et rend à notre séjour son essence d'exil et aux merveilles de notre architecture – leur fonction de cabanes dans le désert » (Levinas, E., « Le regard du poète », in *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975, p. 23).

demi-être », une « ex-chose » ou encore un « fantôme ». Dès les années soixante, Claude Simon souligne pourtant la richesse qualitative de l'image portée par « la magie du langage », sa puissance onirique et métamorphique[57]. En déterminant une « morale » dans le texte simonien – où, selon le critique, « les clichés du regard » sont des « clichés moraux » –, celle d'une Histoire « gouvernée par l'horreur » et la catastrophe d'une « perte en monde », le poète-critique dévoile un élément essentiel de l'œuvre : la critique radicale du « grand récit » de l'émancipation et du progrès. Mais il manque peut-être un autre versant de l'écriture du romancier, ce qui fait pour lui, précisément, la force de l'image : sa capacité à suspendre l'idée même de « morale » et à « démonter » toute « fable exemplaire », qu'elle soit celle de la catastrophe ou du progrès. *Le Jardin des plantes* exploitera pleinement les pouvoirs métamorphiques de l'image, qui est moins dans ce texte « parabole figurative du non-sens[58] » que *travail* du sens, engageant une dialectique « à l'arrêt » entre deuil et désir, catastrophe et promesse. Car il est des images dans *Le Jardin des Plantes* qui contestent le « régime apocalyptique » décrit par M. Deguy, et qui peuvent elles aussi être décrites comme des « lucioles serties », pour reprendre l'expression du critique à propos du rôle de l'image dans la poésie contemporaine : telle cette description d'une jeune femme habillée d'un rose auroral traversant en dansant les ruines de l'Histoire[59]. Ce bref tableau en mouvement exprime au mieux la tension qui *travaille* l'image entre conscience de la perte et désir ou promesse d'un recommencement.

L'important aujourd'hui est certes de redonner place aux enjeux représentationnels de l'écriture, mais en les détachant de ce « métarécit » de la catastrophe qui continue de déterminer une partie de la réflexion esthétique aujourd'hui : privilégier l'étude de l'image en tant que suspens de la téléologie du récit et *travail* d'ouverture du sens, c'est rendre aux textes littéraires leur pouvoir de questionnement et de « dissensus », en même temps que leur dimension « politique » de « coupures toujours ambiguës, précaires et litigieuses[60] » dans l'ordre du donné.

---

[57] Simon, C., « Gastone Novelli and the Problem of Language », in *Gastone Novelli :Paintings, 26 November-15 December1962*, New York, The Alan Gallery, 1962; la version française, traduite de l'anglais par Brigitte Ferrato-Combe et approuvée par Claude Simon, a paru dans *Les Temps Modernes*, n° 629, novembre 2004-février 2005, pp. 77-82.
[58] Deguy, M., *op. cit.*, p. 1028.
[59] *JP*, pp. 17 et 162.
[60] Rancière, J., *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 173.

L'œuvre de Peter Handke a bénéficié d'une large réception critique, quoique d'emblée polémique. Les prises de position de l'écrivain sur le plan théorique (lors par exemple du fameux « scandale » de Princeton, en 1966, où l'auteur, invité par le groupe 47, prend ouvertement position contre le réalisme engagé) ou politique (ses nombreuses interventions visant à dénoncer la position de la communauté internationale dans le conflit en ex-Yougoslavie) ont contribué à porter son nom sur l'avant-scène médiatique[61]. La reconnaissance institutionnelle a pourtant précédé ces coups d'éclats : dès ses premières pièces de théâtre, *Outrage au public* (*Publikumsbeschimpfung*, 1965) et *Gaspard (Kaspar*, 1967), Peter Handke apparaît comme un auteur d'avant-garde majeur, bouleversant les règles du genre. D'emblée, il cherche à mettre en question les notions d'intrigue et d'histoire qui lui paraissent obsolètes, au théâtre[62] comme dans le roman : son premier récit, *Les Frelons* (*Die Hornissen*, 1966), « ne raconte pas une histoire, mais une infinité d'histoires possibles[63] » à travers les sensations désordonnées d'un personnage aveugle. Ce dernier « imagine les événements qui l'ont rendu aveugle et comment les choses étaient alors », en même temps qu'il se remémore « un livre qu'autrefois il a lu » : ce premier récit place le lecteur face à des débris d'images dont il ne sait s'ils renvoient à des souvenirs, réels ou inventés, ou bien à des séquences littéraires remémorées. La place prépondérante donnée à l'image et à son pouvoir de questionnement des frontières entre réel et virtuel, souvenir et imaginaire est l'un des nombreux éléments qui révèlent la filiation entre les premiers textes de Peter Handke et les recherches contemporaines du Nouveau Roman.

La carrière littéraire de Peter Handke n'est pas sans point commun avec celle de Claude Simon : l'un comme l'autre se sont reconnus dans une forme d'avant-garde en rupture avec le passé, avant de dessiner leurs propres chemins de traverse. La majeure partie de la critique décèle ainsi un point de rupture dans l'œuvre de Peter Handke : se dessinerait une première période expérimentale, influencée par la critique du langage de l'école de Vienne et l'ère du soupçon engagée par le Nouveau Roman, puis une seconde période, diversement interprétée selon que les commentateurs adhèrent ou non à la première « manière » de l'écrivain, comme une sortie salutaire de « l'impasse » expérimentale ou comme un « reniement » de la portée critique de l'œuvre. Le point de rupture n'est pas toujours clairement établi : l'analyse la plus

[61] Ces éléments sur la réception critique de l'œuvre de Peter Handke sont exposés avec une grande clarté dans l'introduction de la thèse de Judith Sarfati-Lanter (*Donner forme au sensible…*, *op. cit.*, p. 23).

[62] Il parle ainsi de ses premières pièces dans *J'habite une t our d'ivoire* (*Ich bin ei n Bew ohner de s Elfenbeinturms. Aufsätze*, Suhrkamp Verlag, 1972) : « la méthode de mes premières pièces a consisté à limiter les actions théâtrales à des mots dont le sens contradictoire faisait obstacle à une action ou à une histoire individuelle » (Christian Bourgeois, 1992, p. 33).

[63] Goldschmidt, G.-A., *Peter Handke*, Seuil, « Les Contemporains », 1988, p. 13.

fine est sans doute celle d'A. Camion[64], qui décèle non pas deux, mais trois phases distinctes dans l'œuvre, et fait de *l'image* le cœur de cette évolution.

La première période, jusqu'à *Chronique des événements courants* (*Kronik der laufenden Ereignisse*, 1971), est interprétée comme « une variation sur le reflet » et le simulacre, dans une perspective assez proche de la critique du *Palace* proposée par M. Deguy. Comme « tout est image », l'accès au réel est barré et le lieu du regard est supprimé. Libérée de sa fonction de signe, l'image « sans sujet », autonomisée, envahit tout l'espace textuel. C'est le paradigme cinématographique qui est dominant dans cette première période où l'œuvre s'apparente à un film « dont on n'aurait pu maîtriser le montage ». Les premiers récits de Peter Handke auraient ainsi pour but de déconstruire l'illusion référentielle : du recueil de nouvelles *Bienvenue au conseil d'administration* (*Begrüßung des Aufsichtsrats*, 1967) au scénario (destiné à la télévision) *Chronique des événements courants* (1971), en passant par *Le Colporteur* (*Der Hausierer*, 1967), la prose de Peter Handke s'appuie sur l'image afin de dire l'impossible accès au monde. La seconde période évoquée par A. Camion commence dès *Chronique des événements courants* (1971), sorte de point d'acmé dans la dénonciation du simulacre et de la société des médias. La virulence même de cette critique aurait en effet donné naissance à « l'utopie » de l'œuvre, « faire échec à l'image des médias » en se réappropriant l'image à travers l'écriture. L'image simulacre cède peu à peu la place à une « image perception » redonnant sa place au sujet du regard dont l'œuvre accompagnera le progressif avènement. L'image n'est plus autonome mais rapportée à un sujet percevant : Bloch dans *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1970), un narrateur anonyme dans *La Courte Lettre pour un long adieu* (*Der kurze Brief zum langen Abschied*, 1972), Keuschnig dans *L'heure de la sensation vraie* (*Die Stunde der wahren Empfindung*, 1975). L'image, cependant, est toujours source d'aliénation : Bloch est livré, passif, à des images qui ne prennent pas sens dans une sorte de « dichotomie du signifiant et du signifié ». Le récit est constitué des « faux mouvements » du personnage, victime d'un véritable délire d'interprétation. Peu à peu pourtant s'amorcerait une reconquête du regard symbolisée par « la sensation vraie » du récit éponyme et le fameux épisode du carré de Marigny où le monde semble tout à coup s'offrir à la contemplation : « Qui dit que le monde est déjà découvert ? » La possibilité d'une exploration du réel est à nouveau ouverte, grâce à une réappropriation du regard. La dernière période s'ouvre avec la tétralogie *Lent Retour*, qui comprend le récit du même nom (*Langsame Heimkehr*, 1979), *La leçon de la*

[64] Camion, A., *Image et écriture dans l'œuvre de Peter Handke : 1964-1983*, Peter Lang, Berne, 1992.

Sainte Victoire (*Die Lehre der Sainte-Victoire* , 1980), *Histoire d'enfant* (*Kindergeschichte*, 1981) et la pièce *Par les villages* (*Über die Dörfer* , 1981). Pour A. Camion, cette dernière phase confirme la précédente, dans « un retour à une esthétique classique de la continuité et de la cohésion » dont la clé serait la « conjonction du dire poétique et de l'espace du corps ». La rencontre avec l'œuvre de Cézanne est déterminante dans cette dernière période : le paradigme pictural remplace le paradigme cinématographique et substitue à l'objectif « sans regard » de la caméra la lente étude « sur le motif » du peintre. La « leçon » de la Sainte Victoire est celle d'une réconciliation entre le Dehors et le Dedans, la conscience et le monde : la peinture de Cézanne aurait ainsi « sauvé l'écrivain de l'impasse » que constituait l'enfermement dans un monde-image sans dehors.

Ce type de description téléologique, assimilant l'évolution de l'œuvre à une fable du salut, n'est pas sans poser problème. À « l'impasse » exprimée dans les premiers textes succèderait ainsi une esthétique de la réconciliation, la portée critique de l'image s'effaçant au profit d'une dimension « mystique », en même temps que l'auteur à scandale endosserait les nouveaux habits de l'écrivain pèlerin : la rencontre avec Cézanne est désignée comme le point de basculement, la « révélation » qui permet à l'écriture de s'affirmer comme « théodicée ». Dans un tel « récit », construit à n'en pas douter sur le modèle d'une « intrigue » menant d'un début à une fin et incluant le moment de « la reconnaissance », la question de l'image se trouve déproblématisée dans la mesure où la dialectique est tranchée en deux moments distincts : un premier temps où l'image est synonyme de perte et de séparation, et un second temps où elle devient utopie d'une unité retrouvée. Or les textes sur lesquels nous travaillons prouvent qu'il n'en est rien : dans *Mon Année dans la baie de personne* et *La Perte de l'image*, ces deux « moments » de l'image travaillent ensemble, portant l'œuvre au sommet d'une irrésolution revendiquée comme telle par l'écrivain – « Que voudrais-tu scripteur ? Laisser ouvert[65] ». L'image, dont l'auteur souligne la capacité de métamorphose et l'étrange réversibilité, est au cœur de la dialectique entre utopie et désenchantement qui caractérise l'écriture de Peter Handke depuis *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty* . Même un texte lumineux comme *La Leçon de la Sa inte-Victoire* porte ses moments de doute et de revirement : chaque chapitre dans ce texte dessine « un tableau indépendant », et chaque tableau répond par ses nuances aux autres tableaux du texte. Le chapitre « Le saut du loup » permet de mesurer la persistance de l'angoisse face à la mort et à la perte, et surtout le poids de l'Histoire qui fait retour dans l'image, malgré la volonté de l'écrivain de s'en libérer.

[65] « "Was möchtest du, Schreiber ?" – "Offenlassen" ». *Gestern unt erwegs, op. cit.*, p. 346 ; *Hier en c hemin, op. cit.*, p. 274.

L'image illuminée de la montagne Sainte-Victoire se métamorphose soudain en « un unique tourbillon de cratères de bombes et de trous de grenades », les grognements d'un chien suffisant à faire surgir au cœur de « la colline aux couleurs » le « cri de mort et de guerre » du « peuple des bourreaux ». Si nous avons choisi de nous attacher plus particulièrement dans cette étude aux deux textes sommes écrits dans les années 1990 et 2000, *Mon Année dans la baie de personne* et *La Perte de l'image* c'est qu'ils prennent l'un et l'autre pour problématique la question des images et de leur nature ambivalente, tout en questionnant leur rapport à la narration épique. Dans ces épopées « sans action » et « sans intrigue », « les images vivantes » se renversent étrangement en « images de mort » et de guerre (et inversement), cette instabilité ouvrant l'écriture à des lectures contradictoires du réel. Dans *Mon Année*, le narrateur-écrivain Gregor Keuschnig se donne pour objectif de retracer une année de sa vie dans une banlieue tranquille située à la lisière de la ville de Paris. Loin de dessiner « une histoire », le récit se perd en une mosaïque d'« images narratives » incluant sept fragments indépendants consacrés à l'histoire des amis du narrateur. Dans sa majeure partie, le texte décrit les espoirs et les impasses auxquels se trouve confronté le personnage écrivain qui cherche à renouer avec le genre épique, impasses que permet de mesurer l'écriture même du récit, sinueuse et fragmentée. La tension entre narration et image est au cœur de la réflexion métapoétique de ce texte, comme de *La Perte de l'image* : dans ce récit, la protagoniste, « princesse de la finance », confie à « l'auteur » la narration de sa traversée de la Sierra de Gredos dont l'enjeu n'est autre que de transmettre « son expérience avec les images ». Les différentes villes traversées par la protagoniste représentent dans ce texte des allégories du monde moderne et de son destin, puisque le texte projette le lecteur dans un futur proche, « en plein vingt-et-unième siècle » : la description utopique d'Hondareda s'oppose à l'image de la catastrophe imminente, incarnée par la ville de Nuevo Bazar. Le texte déploie ainsi deux visions opposées d'un même avenir, refusant de trancher entre les deux versants de l'image du temps qui vient.

Des trois auteurs dont traite le corpus, Richard Powers est sans aucun doute le moins connu et le moins étudié : quoique abondante, et largement primée[66], son œuvre romanesque a fait l'objet de peu de synthèses jusqu'à aujourd'hui. Une large partie des romans de l'écrivain

[66] Le premier roman de Richard Powers, *Three Farmers on Their Way to a Dance*, est d'emblée finaliste au *National Book Critics Circle Award* et gagne le *National Academy and Institution of Arts and Letters Award*. Nombre de ses romans ultérieurs seront sélectionnés dans le cadre de grands prix littéraires jusqu'à ce que *The Echo Maker* remporte en 2006 le prestigieux *National Book Award*.

reste encore inaccessible en français[67], malgré l'important travail de traduction lancé à partir des années 2000 par la collection « Lot 49 » du Cherche Midi, codirigée par C. Claro[68]. *Three Farmers on Their Way to a Dance* (1985) possède une place tout à fait singulière dans le parcours de l'écrivain américain : ce dernier avoue lui-même avoir tenté de mettre « tout ce qu'[il] sa[vait] » dans ce premier roman qui a cristallisé les lectures de plusieurs années de formation, partagées entre science et littérature. D'abord engagé dans des études universitaires de physique, Richard Powers refuse rapidement la spécialisation que lui impose cette discipline : il s'inscrit alors dans un cursus d'arts et lettres à l'université de l'Illinois, convaincu par l'un de ses professeurs que la littérature permet d'échapper à la contrainte de la spécialisation propre aux sciences. Il sera pourtant à nouveau gêné dans ce cursus par une forme d'académisme borné, jaloux des frontières disciplinaires. Lorsqu'il quitte l'université, il décide d'accepter un travail de programmateur à Boston : il se lance alors dans une série de lectures éclectiques, touchant aux sciences, à la philosophie comme à la littérature. Il explore les fictions encyclopédiques du courant postmoderne américain, renouant avec une passion adolescente pour Pynchon : il découvre ainsi l'œuvre labyrinthique et immense de W. Gaddis, *The Recognitions* , qui restera, avec *Gravity's Rainbow* , un livre de chevet. Il explore également les grands livres du premier modernisme européen, Kafka, Musil, Joyce ou Proust.

La photographie des trois fermiers, découverte dans le musée des Beaux-Arts de Boston lors d'une rétrospective consacrée à August Sander, jouera vis-à-vis de ces années de formation le rôle d'un véritable catalyseur : « All of my previous year's random reading just consolidated and converged on this one moment, this image, wich seemed to me to [be] the birth photograph of the twentieth century[69] ». Certain qu'il ne ressentirait jamais un « choc » d'une telle intensité, il quitte son travail de programmateur pour se consacrer à l'écriture de son premier roman. Ce texte dessine déjà certaines voies majeures que l'écrivain développera dans les romans à venir : le lien indissoluble entre littérature et science, qui implique, outre la

[67] À ce jour, cinq romans, sur une dizaine, ont été traduits en français. *Three Farmers on Their Way to a Dance* (1985) est le premier texte de Richard Powers et aussi le premier roman de l'auteur à avoir été traduit en français dans la collection « Lot 49 » du Cherche Midi, dans une traduction de J.-Y. Pellegrin, en 2004. Suivront dans la même collection *Le Temps où nous chantions* [*The Time of our Singing*, New York, Farrar, 2003], traduit par Nicolas Richard en 2006, *La Chambre aux échos* [*The Echo Maker*, New York, Farrar, 2006], traduit par J.-Y. Pellegrin en 2008, *L'Ombre en fuite* [*Plowing the Dark*, New York, Farrar, 2000], traduit par J.-Y. Pellerin en 2009 et enfin *Générosité* [*Generosity : an Enhancement*, New York, Farrar, 2009], traduit par J.-Y. Pellegrin en 2011. Les quatre premiers titres cités sont parus dans l'édition de poche 10/18, collection « Domaine étranger ».

[68] À cette époque plusieurs romans de Richard Powers sont déjà traduits en italien, en néerlandais, en espagnol et en allemand. L'écrivain est aujourd'hui traduit dans plus d'une demi-douzaine de langues.

[69] Cité dans l'interview en ligne de Jeffrey Williams, « The Last Generalist : An Interview with Richard Powers », *Cultural Log ic* 2, n° 2, 1999. « Toutes mes années antérieures de lecture, laissées au hasard, s'affermissaient et convergeaient vers ce moment, cette image qui me sembla représenter la naissance photographique du vingtième siècle » (nous traduisons).

dimension thématique, l'association étroite entre fiction et essai ; le goût pour une architecture littéraire complexe (*Three Farmers* entrecroise trois lignes de récit, chacune renvoyant à une époque et à un narrateur différents)[70] ; le thème proustien de la mémoire involontaire enfin, qui sera notamment repris dans *The Time of our Singing* (2003). Plus globalement, c'est une certaine position en marge des courants littéraires dominants qu'impose ce premier roman : l'auteur tente dans ce texte d'opérer une synthèse entre les deux tendances majeures de la littérature contemporaine américaine, le postmodernisme et une certaine forme de réalisme qui fait retour à cette époque. D'un côté il y a les œuvres de Thomas Pynchon, William Gaddis, William Gass ou encore John Barth ; de l'autre des écrivains plus traditionnels comme John Updike, John O'Hara, William Styron ou encore John Cheever. Richard Powers refuse de choisir entre ces deux tendances du roman américain, privilégiant à la fois le pouvoir d'immersion de la fiction à travers des personnages nuancés et réalistes, et la réflexion métafictionnelle : en dévoilant le caractère construit de la narration, le roman interroge les liens entre réalité et fiction, identité et construction imaginaire. L'auteur cherche ainsi à amener le lecteur à se détacher de l'univers mimétique de la fiction afin de mieux comprendre sa vie *en tant que* narration : le roman possède à la fois la fonction d'« interrompre nos continuités imaginaires », et celle de nous placer en tête à tête avec « un fabricant d'histoire » qui n'est pas nous. Richard Powers cite volontiers à ce propos le psaume 90 de la *King James Bible,* dans une version approximative : « We live our lives like a tale told ». Pour l'écrivain cependant, ce lien entre identité et construction narrative n'invalide pas la portée de nos actes ni notre responsabilité : bien au contraire, elle replace l'individu au cœur des enjeux identitaires de la communauté, en mettant l'accent sur le pouvoir de chacun de construire un *autre* récit de soi et de son temps.

L'image des trois fermiers en 1914 est précisément ce qui, dans la vie des personnages du premier roman de Powers, vient « interrompre » un récit de soi et relancer une histoire commune. Dans la première ligne de récit (I)[71], le narrateur, qui vit dans les années 1980,

[70] Ses deux romans suivants, *Prisoner's Dilemma* (1989) et *The Gold Bug Variations* (1991) seront également construits à partir de l'entrelacement de trois lignes d'action. *Operation Wandering Soul* (1993), en revanche, est élaboré à partir d'une série complexe de narrations enchâssées qui déroge au principe du montage parallèle. À partir de *Galatea 2.2*, le modèle privilégié sera les narrations doubles entrecroisant deux lignes de récit : répondent notamment à ce modèle *Gain* (1998), *Plowing the Dark* (2000) et *The Time of our Singing* (2003), texte mosaïque de trente-trois chapitres alternant narration à la première et à la troisième personne. Les derniers romans, *The Echo Maker* (2006) et *Generosity* (2009) reviendront à une forme plus simple de récit.

[71] Pour éviter de devoir spécifier que l'on parle du narrateur de la première ligne de récit, nous utiliserons à présent cette notation : « le narrateur (I) ». Les chiffres romains I, II, III renverront respectivement à la première, à la deuxième et à la troisième ligne de récit. Les lignes de récit étant régulièrement entrelacées, chacune comporte neuf chapitres. La première ligne de récit regroupe les chapitres 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25 ; la deuxième, les chapitres 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26 ; la troisième, les chapitres 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27.

découvre au cours d'un voyage la photographie des fermiers dans un musée de Détroit : pour comprendre l'origine du « choc » et du « malaise » qui l'envahissent, il décide d'enquêter sur l'histoire des trois fermiers et l'époque de la Grande Guerre, enquête qui le mènera à interroger son propre passé. Dans la deuxième ligne de récit (II), l'histoire tumultueuse des trois fermiers, prénommés Hugues, Adolphe et Peter, nous est racontée par un narrateur omniscient : de la Grande Guerre à la Drôle de Guerre, cette histoire nous fait traverser toute la première moitié du siècle, entre la Vieille Europe et le Nouveau Monde. Dans la troisième ligne de récit (III) enfin, Peter Mays, informaticien établi à Boston au début des années 1980, part sur les traces d'une autre image, celle d'une jeune femme rousse habillée à la mode d'autrefois, que le personnage aperçoit depuis la fenêtre de son bureau : la jeune femme remonte à contre-courant le défilé des Anciens Combattants de la Première Guerre. Mays s'engage alors à son tour dans une enquête sur ses propres origines qui le mènera à découvrir, dans les archives familiales, la photographie des trois fermiers dont l'un, Peter, est son arrière-grand-père.

Si ce roman complexe comporte bien « une histoire », ou plutôt trois histoires correspondant aux trois lignes de récit, chacune finit par se résorber dans la virtualité de la photographie des trois fermiers, image dont le texte conserve *in fine* la part d'ombre et d'invisibilité. Là encore, l'image vaut comme puissance de questionnement : elle interroge le personnage, et le lecteur, sur son rapport au passé et à la mémoire. Ce qui nous semble essentiel dans ce premier roman, c'est qu'il affirme, au seuil de l'œuvre d'un écrivain né après guerre, la nécessité impérieuse de faire ses comptes avec le passé, un passé qui fait retour sous forme d'images et non d'histoires.

Déroulement de l'étude et pistes de réflexion

Dans un premier temps, nous tenterons de saisir les *paradoxes* de l'image dont le *travail d'ouverture* au sein du texte littéraire déroute la logique téléologique de « l'intrigue » comme « construction de sens » : après avoir tenté de définir la notion de « régime », qui brouille singulièrement la frontière entre logique diachronique et logique synchronique, nous chercherons à déterminer la spécificité de l'être *entre* de l'image, entre le visible et l'invisible, l'actuel et le virtuel, le langage et sa bordure de silence. L'un des paradoxes de l'image dans les textes du corpus est en effet qu'elle (se) dérobe autant qu'elle (se) montre, mettant au défi le langage de l'épuiser tout entière. Entre économie de la perte et économie de la puissance, l'image échappe : elle met en jeu une polarité antinomique entre deuil et désir, savoir et non-

savoir. L'*ouverture* est donc d'abord à entendre comme l'espace d'une dis-jonction entre les pôles contraires d'une « dialectique à l'arrêt » que met en branle l'imagination, émancipée de la construction synthétique de l'intrigue. Le second paradoxe de l'image tient à sa relation avec la narration : puissance de rupture ou de suspens, l'image est aussi ce qui relance la fiction. Il nous faudra interroger les liens ambivalents qui unissent l'image et sa double puissance de liaison et de déliaison à la dynamique narrative.

Cette première partie cherchera à « aborder la question [de l'image] comme une matrice de possibilités » : elle impliquera donc d'ouvrir plusieurs pistes de lecture afin d'exposer, sans les réduire, les *paradoxes* et les *ambiguïtés* de l'image ouverte.

Ces pistes de lecture seront rassemblées dans un second moment autour de l'enjeu central de ces textes : la question de l'Histoire et du temps. Nous verrons que l'image *ouvre* la structure linéaire du temps, engageant une poétique de la répétition où se lit une oscillation entre deuil et mélancolie, entre le ressassement des traumas historiques du XXe siècle et la tentative de dépasser ces traumas à travers « une mémoire du présent ». Si l'image entraîne le retour d'une Histoire obsédante et traumatique – même dans les textes de Peter Handke, où l'Histoire est pourtant *a priori* exclue de l'image –, et oblige les personnages à entrer dans « le bal » des catastrophes du siècle, elle engage aussi une forme de résistance vis-à-vis des récits du désastre et de la fin de l'Histoire : en brisant la flèche du temps, elle fait pénétrer le passé mais aussi l'avenir dans la brèche du présent. Nous verrons que le grand récit de l'émancipation laisse place dans ces textes à de fragiles esquisses du temps qui vient, même si l'image, nous l'avons évoqué, ne choisit pas entre les paradigmes de la catastrophe et de la promesse : elle maintient ouverte la *possibilité* de ces deux métarécits.

C'est dans cette discordance entre deux images possibles du temps qui vient que s'esquisse une « politique » de la forme esthétique : une forme intérieurement divisée, fondée sur le refus de clore le débat entre catastrophe et promesse, répétition mélancolique et rappel du présent. Ce conflit inscrit *à même la forme esthétiqu e*, nous avons choisi de le nommer avec Adorno « parataxe » : en plaçant les notions de dissonance et de dissensus au cœur de l'œuvre d'art, la parataxe appelle un nouveau partage des rôles entre auteur et lecteur, dont l'enjeu est de redonner au lecteur le statut d'acteur de l'H/histoire. À la politique de la forme esthétique répond ainsi une « politique de la lecture ».

PREMIERE PARTIE

Les paradoxes de l'*image ouverte*

« ...si je pouvais être mort moi aussi,
m'ouvrant d'un seul coup du haut en bas, et
laissant les images m'emplir... »

Claude Simon, *La Corde raide*

Introduction : L'image comme ouverture

L'expression *image ouverte* appelle d'emblée l'idée du *paradoxe* : le sens commun associe l'image à un régime de clôture, postulant à la fois la stabilité de l'objet visuel et celle du sujet voyant. La notion usuelle d'image renvoie ainsi à une entité fixe délimitée par un *cadre* : on parle d'*image* quand quelque chose vient à faire *tableau*. Les théories classiques de la représentation confirment ce sens commun : le « schématisme » de l'imagination est processus d'*unification* transcendantal, le *Bild* kantien se formant à partir de « ce qui en soi n'est pas seulement sans image, mais sans unité et sans identité ». L'image se forme (*bildet*) au-delà des sensations confuses ou de la simple perception, elle implique un *détachement* qui est aussi *arrachement* au divers sensible : dans l'image la chose « vient à *se ressembler* » et « pour se ressembler elle *se rassemble* [72] ». En faisant du « schématisme » un « principe intermédiaire idéal » entre les perceptions de l'expérience et les catégories de l'entendement, Kant ouvre la voie à une intégration de l'image à la logique du concept – à une « digestion du sensible dans l'intelligible » et du *visible* dans le *dicible*[73]. Or l'image textuelle dans les œuvres du corpus échappe à ce régime de clôture et de fixité : *procédure d'hétérogénéité* ou

[72] Nancy, J.-L., *Au fond des images*, Galilée, 2003, p. 51 : « L'unité forme (*bildet*) l'image ou le tableau (*Bild*) de ce qui en soi n'est pas seulement sans image, mais sans unité et sans identité. Par conséquent, "l'image de" ne signifie pas que l'image vient après ce dont elle est l'image : mais "l'image de" est cela en quoi, tout d'abord, ce qui est se présente – et rien ne se présente autrement. Se présentant, la chose vient à *se ressembler*, donc à être elle-même. Pour se ressembler elle *se rassemble*. Mais pour se rassembler il lui faut se retirer de son dehors. »

[73] Nous renvoyons sur ce point à l'analyse remarquable de G. Didi-Huberman dans le chapitre « L'Histoire de l'art dans les limites de la simple raison », tiré de l'ouvrage *Devant l'Image*, Minuit, « Critique », 1990, pp. 105-168. Pour G. Didi-Huberman, le moment kantien est l'antithèse de la pensée de l'art proposée par Vasari, qui associait théorie de la ressemblance et accès à une vérité idéelle. Le premier geste kantien est de présenter l'idée esthétique comme inadéquate au concept et ainsi de « disloquer la conjonction humaniste de la *mimesis* et de l'*idea* esthétique ». Mais ce moment de l'antithèse va permettre de « refonder une magistrale synthèse » : car la pensée kantienne « n'admet l'inadéquation de l'Idée esthétique au concept que pour mieux chercher à subsumer l'inadéquation elle-même. Peut-être son appétit ne consiste-t-il, au fond, qu'à vouloir digérer le sensible dans l'intelligible, et le visible dans l'Idée » (p. 129-130). Cette « digestion » découle de l'invention d'un troisième terme entre les ordres hétérogènes du sensible et de l'intelligible : « le schème transcendantal » qui désigne « le principe intermédiaire idéal entre les perceptions de l'expérience – ou les images – et les catégories de l'entendement. Le "schématisme" désigne alors l'opération réussie […] de la *subsomption* du sensible sous (ou par) l'intelligible » (p. 163). Le propre des théories kantiennes et néo-kantiennes de la représentation, qui subsument le sensible sous la catégorie de l'intelligible, est qu'elles évacuent la problématique du sujet et de l'inconscient, cette « économie psychique » que G. Didi-Huberman place au cœur de sa théorie de l'image comme « travail de la figurabilité ».

écart, elle déstabilise les formes fixes et ouvre les cadres – mouvement de *déclosion* symbolisé par les toiles du peintre dans *Mon Année* qui apparaissent au narrateur, tout à coup, comme littéralement *trouées*[74]. Ce qui est ainsi *ouvert*, déchiré, c'est le processus d'unification de la représentation qui soumet la diversité sensible à l'unité de l'intelligible, le *visible* au *dicible*. En conservant une part de puissance et de mystère, l'image, dans les textes du corpus, maintient ouvert l'espace d'un entre-deux : cette *dis-jonction* – qui n'est pas rupture – entre *voir* et *savoir*, *visible* et *dicible* est une première figure de *l'ouvert*. « C'est le propre des images de pouvoir être contradictoires[75] » : irréductibles à *une* logique du sens. Si l'image ne s'oppose pas au « dire », puisqu'elle est « tout en mots », ou en texte, dans l'œuvre littéraire, elle impose cependant une forme d'ouverture dans l'ordre du lisible. Noyau de résistance dans l'enchaînement syntagmatique du récit, elle développe « une part d'ombre », une altérité sur lesquelles achoppe le travail de sémantisation du texte. Cette part d'ombre, nous le verrons, engage une *économie psychique* : l'image inscrit au cœur de l'écriture l'instabilité propre à l'imagination, qui fonctionne de manière plus incarnée et plus impensée que la raison.

Il faudra étudier les modalités de cette *résistance* de l'image à l'ordre du lisible : car *l'image ouverte* n'affirme ni ne dénie le sens, elle préserve un seuil, une limite où le langage touche au silence, le visible à l'invisible, la présence à l'absence. L'image se constitue ainsi comme *différence* ou tension, *paradoxe* : elle *travaille* dans l'entre-deux du lisible et de l'illisible, du savoir et du non-savoir. À travers cette « interminable casuistique de *l'autre* et de *l'entre* », l'image apparaît comme le lieu d'une dialectique sans synthèse, « à l'arrêt » : par son irrésolution, elle inscrit un principe d'inquiétude et de questionnement au cœur du texte littéraire. C'est cette « oscillation contradictoire » qu'il faudra tenter de penser à partir de son « point central » qui est « point d'inquiétude, de suspens, d'entre-deux ». L'image, dans les textes, est à la fois non-rapport, présence brute asignifiante déliée de l'histoire, *et* puissance de liaison, chiffre d'une histoire ; fantasme d'« incarnation » *et* puissance, « matrice de regards virtuels » ; « exploration du réel » *et* libre champ laissé à l'imaginaire, voire au merveilleux.

À un niveau macrostructural, ce qui fonde l'unification transcendantale de la représentation comme « mise en boîte » – en *synthèse* – de « l'infini déploiement des images singulières » est « l'histoire » en tant que « mise en intrigue ». L'image, dans nos textes, met à mal la

[74] « […] etwa bekam meines [Gemälde] hier, das einzige Kunstwerk im Haus, […] ein Loch, oder eher einen Durchblick » ; « […] [le tableau] que j'ai ici par exemple, la seule œuvre d'art de la maison, […] avait maintenant un trou, ou plutôt quelque chose qui permettait de voir à travers ». *MJ*, p. 546 ; *MA*, p. 423.
[75] Barthes, R., *La Préparation du roman*, Seuil/Imec, 2003, p. 313.

« commune mesure » de la *story* : la dénonciation des insuffisances de « l'histoire » est l'un des socles communs des œuvres étudiées. L'image introduit de la différence, de l'hétérogène dans le « cours » du récit. « Puissance de saut », de rupture, elle défait ou *déchire* le fil de l'histoire, fragilisant « la synthèse » propre à toute « mise en intrigue » : où l'on rencontre une seconde figure de *l'ouvert* comme *ruine* de la cohésion de l'histoire. À la métaphore du « fil » de l'histoire ou de la « chaîne » des actions, se substitue celle du « nœud » d'intensité ou de forces contradictoires.

Ces quelques remarques placent d'emblée cette étude en marge du paradigme de la sémiologie qui a dominé un temps l'analyse de l'image, abordant son objet en termes de *lecture* – manière de rabattre le *visible* sur le *dicible*. L'exploration par une critique plus contemporaine d'auteurs comme Aby Warburg ou Walter Benjamin a permis une autre appréhension de l'image comme polysémie, indécidabilité, excès. L'*eikon*, Platon l'avait saisi, est « le royaume de l'entre-deux »[76], entre l'être et le non-être, entre la présence et l'absence, entre l'actuel et le virtuel, entre le visible et l'invisible : et « c'est d'être entre, entre l'être et le néant, c'est ce mode d'apparition du monde qui met le regard en crise »[77]. Il y a bien sûr un autre « régime » de l'image qui nie cet « entre-deux » : l'image pleine, réifiée, cette image simulacre et *idolâtre* qui caractérise, pour une bonne part, « le monde-image » contemporain[78]. L'opposition entre ces deux régimes n'est pas nouvelle : le conflit entre *eikon* et *eidolon*, image *objet* et image *relation*, structure la pensée de l'image depuis l'époque byzantine, dans une opposition paradigmatique entre l'ouvert et le fermé[79]. Nous verrons que les auteurs du corpus problématisent, et actualisent, cette opposition, tout en cherchant à spécifier leur conception de l'image, une image *ouverte,* qui est *relation* ou *tension* entre des contraires : dans l'œuvre de Peter Handke, l'image est ainsi définie à partir des paradigmes du « seuil » et de « l'espace intermédiaire » (*Zwischenraum*) – *pas* d'une métamorphose qui

[76] Peter Handke ne cesse de lier la littérature à cet entre-deux : « Das Reich der Literatur ist das Zwischenreich » ; « Le royaume de la littérature est le royaume intermédiaire ». *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000 [1998], p. 113 ; *À ma fenêtre le matin. Carnets du rocher 1982-1987,* traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Verdier, « Der Doppelgänger », 2006, p. 104.

[77] « Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain », Michaela Fiserova, *Sens Public. Revue électronique internationale /International webjournal*, article consulté en ligne en janvier 2008.

[78] J.-L. Nancy oppose quant à lui « l'image sans fond » de l'art à « l'image coup » qui s'épuise dans sa visibilité, et dont le paradigme est l'image publicitaire, en résonance avec la définition de l'« idole » proposée par M.-J. Mondzain : « l'idole est le mode sur lequel peut totalement s'engouffrer, et s'anéantir, la question du désir quand le désir de voir se donne l'objet de sa complète satisfaction, disons de sa jouissance » – « des objets qui se consomment et consument le sujet » (« Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain », *op. cit.*).

[79] Voir notamment le travail de Marie-José Mondzain, entre autres ouvrages : *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996. Nous avons évoqué dans l'introduction l'interprétation de G. Didi-Huberman qui choisit de relier les paradigmes de l'ouvert et du fermé à la double *archè* grecque et chrétienne.

maintient le lecteur sur un seuil indécidable ; Claude Simon avance quant à lui la définition d'un historien d'art anglais : « movement into space », l'image est mouvement figé, « élan bloqué » ; Richard Powers enfin met en fiction la puissance de « vertige » de l'image qu'il définit comme une « danse immobile » (*a motionless dance*)[80]. « Espace intermédiaire », « élan bloqué », « danse immobile » : s'esquissent ainsi trois figures de « la dialectique à l'arrêt », cœur de l'économie paradoxale de l'image selon G. Didi-Huberman.

Il s'agira dans cette première partie d'explorer les *tensions* ou nœuds dialectiques propres au régime de *l'image ouverte* non pour les dénouer – on ne le peut sans trahir l'ouverture de l'image à travers un processus de *réduction* herméneutique – mais pour en saisir les points de tension et de relâchement, les surfaces de frottement. Un autre terme pour dire cette tension et ces frottements : *travail.* « L'image » n'est pas un objet clos, copie ou double fantomatique de ce qui est, dont la fonction serait de *représentation* : elle est *travail* de *présentation* d'une déchirure qui est peut-être celle-là même du sujet, divisé entre *voir* et *savoir*, *sentir* et *comprendre* – « mais comment savoir[81] ? » L'image engage une économie du sujet – sujets de l'écriture et de la lecture –, « un commerce des regards[82] » : la question de la production se double de celle de la réception des images – car le regard comme la lecture peuvent à leur tour *réifier* l'image, dénier ses paradoxes et son ambiguïté constitutive. L'image et son « régime » dépendent aussi de celui qui regarde et déchiffre.

Nous commencerons, dans un chapitre introductif, par interroger la notion même de « régime », terme qui peut être envisagé dans un sens historique, « épochal », les régimes de l'image se succédant alors dans le temps, ou de façon synchronique, « polémologique », les régimes étant cette fois pensés *en même temps* , dans un « débat » continué au cours des siècles. Ce premier chapitre nous permettra d'interroger le rapport de nos œuvres à *l'histoire* littéraire, et de proposer quelques pistes permettant de définir ce que nous entendons par « régime de *l'image ouverte* ».

Dans un second chapitre, nous nous attacherons à explorer la première figure de *l'ouvert* évoquée en introduction : l'image n'est pas *chose* parmi les choses ou *idole,* elle est « royaume de l'entre-deux », *relation* entre le visible et l'invisible, la présence et l'absence, le langage et sa bordure de silence. « Dialectique à l'arrêt », sans synthèse ni résolution, l'image

[80] *TF*, p. 511/*TW*, p. 350. Nous choisissons de traduire *motionless dance* par « danse immobile » plutôt que par « bal immobile », comme le fait J.-Y. Pellegrin, afin de mettre l'accent sur le mouvement plus que sur l'événement social.
[81] Cette interrogation est un leitmotiv dans l'œuvre de Claude Simon.
[82] Titre d'un ouvrage de M.-J. Mondzain.

dans ces textes est moins de l'ordre du visible que du *visuel*, terme que nous définirons en lien avec la pensée de G. Didi-Huberman.

Dans un dernier chapitre, nous envisagerons l'image dans son lien avec l'économie narrative. Les images ne sont pas seulement dans nos textes le matériau premier de l'écriture, elles imposent leur propre *logique* au texte – *logique* que l'on pourrait qualifier avec Arnaud Rykner d'*iconique* par opposition à une *logique* de type *discursif*[83] – ou du moins, le terme de *logos* étant trop connoté, leur propre *rythmique*. À travers sa double puissance de liaison et de déliaison, l'image met à mal, *ouvre* ou *déchire,* « la synthèse » propre à l'histoire (la *story*) comme mécanisme intégrateur et « mise en intrigue » – notion-clé de la pensée du récit de Paul Ricœur avec laquelle il faudra engager le dialogue.

[83] Rykner, A., « Littérature pas morte, l'image bouge encore », *Penser par les images, op. cit.*

CHAPITRE 1

Les « régimes » de l'image : un débat entre « archéologie » et « polémologie »

L'image « cœur de la parole littéraire » : la question des « âges » de l'image

Les écrivains, c'est un lieu commun, cherchent à rivaliser avec la peinture : de la pratique antique de l'*ekphrasis* à la mise en œuvre du système des *tropes* et *figures* rhétoriques, la littérature a toujours revendiqué le pouvoir de « faire voir ». Le fameux vers d'Horace « ut pictura poesis (erit) », érigé en précepte à l'époque classique, permet ainsi de fonder une identité mimétique entre les arts. C'est pourtant seulement à la fin du XVIIIe siècle que J. Rancière place l'image « au cœur de la parole littéraire », alors que le précepte horacien a fait long feu et que Lessing a déjà esquissé, dans le célèbre *Laocoon*, l'autonomisation des champs artistiques.

L'objet de ce premier chapitre est d'interroger l'image dans les textes du corpus à partir d'une enquête « généalogique » : parler de « régime » de l'image implique de penser la différenciation entre plusieurs types ou plusieurs fonctions de l'image, qui se succèdent ou entrent en concurrence au sein de l'histoire littéraire.

Le lien entre littérature et image s'inscrit dans une histoire complexe des rapports entre le *visible* et le *dicible* au sein de l'art. La réflexion esthétique de J. Rancière, dont l'originalité est de travailler le concept d'« image » en un sens renouvelé, offre un socle théorique solide pour interroger l'histoire de ces rapports. Le philosophe définit *toute* œuvre d'art comme une *image*, c'est-à-dire comme une « opération qui lie et disjoint le visible et sa signification »[84]. Le terme d'« image » recouvre cependant dans cette théorie deux niveaux hétérogènes. À un

[84] Rancière, J., *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003, p. 13.

premier niveau, il semble renvoyer, à travers la notion de « régime d'imagéité », au concept général de « représentation » :

> [Les images] sont des opérations : des relations entre un tout et des parties, entre une visibilité et une puissance de signification et d'affect qui lui est associée, entre des attentes et ce qui vient les remplir.[85]

Cette définition générique de « l'image d'art » permet au philosophe de contester la conception de l'image comme « pure visibilité », « présence nue » perméable à toute traversée du sens – mythe contemporain de l'image comme « archi-ressemblance », qui s'est développé en réponse à la théorie du « simulacre » généralisé. « L'image [d'art] n'est jamais une réalité simple »[86]. Manière aussi de passer outre la spécificité des champs artistiques : la fragmentation des images bressoniennes, qui « court-circuite l'explication des raisons » et met en cause la logique de l'histoire, ne renvoie pas à une spécificité de l'image cinématographique, mais à une continuité de la tradition romanesque ouverte par Flaubert, c'est-à-dire à la continuité d'un certain « régime » de l'image. Dans ce « nouveau » régime, le principe de *traductibilité* des arts n'est plus fondé, comme à l'époque classique, sur le lieu commun de « l'histoire » ou de la fiction représentative – la peinture « raconte » comme la poésie, la musique ou la danse –, mais sur le fait que chaque pratique artistique devient *un mode de langage* qui entre en analogie avec les autres arts : et l'on verra que nos auteurs pensent leur écriture dans un *dialogue* constant avec d'autres « formes de langage »[87], dont certaines prennent parfois le pas sur la référence littéraire, notamment la peinture et la musique.

Si J. Rancière parle de « régimes d'imagéité » plutôt que de « régime de la représentation », c'est que le terme de « représentation » est précisément l'un des nœuds *critiques* (au sens de *crise*) de la réflexion littéraire et artistique : en mettant en débat ce concept et en limitant sa pertinence à un « âge » de l'image, le philosophe prolonge la réflexion de M. Foucault qui faisait de « la représentation » une *épistémè* singulière, celle de l'âge classique. J. Rancière évoque ainsi la succession historique de trois « régimes d'imagéité », « le régime éthique », dans lequel l'art ne s'est pas encore constitué en tant que sphère séparée de la vérité, « le

---

[85] *Ibid*., p. 11.
[86] *Ibid*., p. 14.
[87] Claude Simon formule très explicitement cette équivalence entre les « modes de langage » des arts. À partir d'une réflexion sur la peinture de Novelli, il en vient à cet énoncé général sur « le langage » artistique : « D'une part le magma confus de nos sensations, de nos émotions, de l'autre *les mots, les sons, les couleurs*. De la rencontre des uns et des autres, de leur adaptation ou de leur non adaptation les uns aux autres, de leur conflit ou de leur interaction, résulte ce par quoi l'homme se définit : *le langage*, irréductible compromis entre l'innommable et le nommé, l'informe et le formulé. » (« Novelli ou le problème du langage », *Les Temps modernes*, *op. cit.*, p. 77, nous soulignons).

régime représentatif » qui correspond au système des « Belles Lettres », et « le régime esthétique » qui marque l'avènement de « la littérature » et s'ouvre avec la révolution romantique. La partition la plus intéressante dans le cadre de notre étude est celle qui sépare les deux derniers régimes, représentatif et esthétique, nous y reviendrons.

À un second niveau, le philosophe met en relation dans l'œuvre d'art deux « fonctions », l'une qu'il nomme « fonction *imageante* », l'autre « fonction textuelle d'intelligibilité »[88] : le concept *d'image* travaille alors au sein de chaque œuvre d'art. Cette distinction semble réintroduire la partition entre le « visible » ou la sensibilité d'une part (« l'image »), et le « dicible » comme puissance de signification ou d'« intelligibilité » d'autre part (« la textualité ») – même si le terme de « fonction » évoque une dynamique entre deux *pôles* qui ne peuvent « fonctionner » l'un sans l'autre. J. Rancière emploie donc le concept d'image à deux niveaux d'analyse distincts : à la fois pour commenter la configuration générale de l'œuvre, et dans des analyses de détails – le rôle de la description de la casquette de Charles Bovary dans l'économie du récit flaubertien par exemple. À cette seconde échelle, l'image entre en tension avec le récit, ou ce que J. Rancière nomme parfois « fiction » ou « histoire » : dans le « régime esthétique », le régime « moderne » de l'art, « la fonction imageante » vient fissurer l'édifice de « la représentation », dont le socle est la « commune mesure » de l'histoire (la *story*).

Mais l'image n'est pas non plus à ce niveau « une réalité simple » : elle reste intérieurement divisée entre *visible* et *dicible* – entre « présence brute » et « chiffre d'une histoire ». On ne peut en ce sens « délimiter strictement […] l'unité image » : « l'image est toujours constituée de choses qui échappent à l'unité visuelle », elle est un « opérateur de différence ». La pensée du philosophe implique de « mettre radicalement en question l'identification entre l'idée d'image et l'idée de donnée visuelle » : l'image est toujours « procédure d'hétérogénéité », « rapport » ou « écart » entre une fonction de monstration et une fonction de signification. Les deux échelles de définition de « l'image » – « régime d'imagéité » et « fonction imageante » – entrent ainsi dans un rapport d'homologie qui risque de brouiller l'identification claire du concept. Tel est le prix à payer pour échapper à « l'illusion iconique de simplicité de l'image » : en tant que « procédure d'hétérogénéité », elle ne peut être une unité constituée, « elle appartient à une stratégie artistique mais aussi à une stratégie de lecture ». C'est donc à l'analyse, et à l'interprétation, de *construire* chaque fois « l'unité image » : et pour cela, il ne

[88] Rancière, J., *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 49. Si J. Rancière emploie ici le terme de « texte », ou de « textualité », bien qu'il ne restreigne pas sa réflexion à la littérature, c'est parce que « la rationalité du poème » fondait la correspondance entre les arts.

faut pas s'attacher seulement à ce qui relève du *visible* dans l'œuvre – il existe des « images » qui ne mettent rien sous nos yeux –, mais au *jeu* des rapports entre *visible* et *dicible*, *image* et *signification*, à une échelle à la fois microtextuelle et macrotextuelle.

Le terme d'« archéologie », en tête de ce chapitre, renvoie à la démarche « généalogique » du philosophe, qui cherche à définir des « âges » de l'image en dehors du paradigme évolutionniste de l'histoire littéraire traditionnelle, auquel se substituent des phases *discontinues* et *hétérogènes* : les « régimes » de l'art. J. Rancière souligne la nécessité d'envisager les formes d'expression et de visibilité « en fonction de régimes de perception et d'intelligibilité historiquement constitués » : il cherche à penser « les conditions de possibilité » et d'identification de l'art, s'inspirant en cela de la notion d'*épistémè* de Michel Foucault[89]. Ce qui fait l'intérêt de cette partition critique, dans le cadre de notre corpus, c'est d'une part le rôle déterminant de « l'image » – de la « fonction imageante » – dans le passage entre régime représentatif et régime esthétique dans le texte littéraire, d'autre part la mise en cause par ce nouveau partage des notions de modernité ou d'avant-garde (et de postmodernité) à travers le déplacement de la « rupture moderne » à la fin du XVIIIe siècle, où J. Rancière situe « la révolution esthétique » en lien avec les théories du romantisme allemand. Or l'un des points communs des auteurs de notre corpus est de s'appuyer sur le noyau poétique et théorique de l'image pour poser à nouveaux frais la question de la filiation : en réévaluant le rôle du romantisme et du réalisme, ils tendent à se détacher des paradigmes avant-gardistes et postmodernistes.

La « révolution esthétique » est caractérisée selon J. Rancière par un renversement de la domination de l'entendement sur la sensibilité qui définissait l'ancien régime : « la commune mesure » de l'histoire, consacrée par le régime représentatif en référence à *La Poétique* d'Aristote et à la notion d'« intrigue », disparaît au profit d'une redéfinition des œuvres comme « manières d'être sensibles ». Cette revalorisation du sensible se traduit dans l'œuvre littéraire par un bouleversement de la hiérarchie qui mettait l'*image* au service de l'*histoire*. Alors que dans le régime représentatif l'image était subordonnée à la logique des actions qui soutenait le sens de la fable, dans le régime moderne ou esthétique elle « vient se mettre en travers de la logique narrative comme de la morale de la fable », et devient « le cœur de la parole littéraire[90] ». Dans ce nouveau régime, l'image « ne fait plus voir », au sens où voir s'identifie à savoir, elle impose une présence sensible qui entrave la logique signifiante de

[89] Il s'agit pour Michel Foucault de réfléchir sur « les conditions de possibilité » de la pensée, notamment dans son ouvrage *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* (Gallimard, 1966).
[90] Rancière, J., *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, 1998, p. 98.

l'histoire. L'image n'est pourtant pas pur silence : si elle disjoint le voir et le dire, elle ne les sépare pas radicalement : elle instaure un « passage incessant » de l'un à l'autre « qui ne s'effectue pourtant qu'au prix de laisser la déchirure visible[91] ». Le paradoxe de l'image, dans le régime esthétique, est qu'elle instaure un double régime de la parole muette et de la parole bavarde : parce qu'elle ne dit rien, elle devient disponible à tous les vents du sens. L'image a donc bien une fonction d'ouverture dans le régime esthétique : elle dis-joint le visible et le dicible, mettant ainsi en question le modèle de « l'intrigue » comme « construction de sens ». Alors que la logique représentative de l'image impliquait une continuité entre le voir et le dire, la logique esthétique implique leur dissociation : J. Rancière parle d'« image pensive[92] » pour désigner « l'indétermination » de l'image qui *ouvre* le sens en instaurant au cœur de l'œuvre d'art une circulation entre activité et passivité, pensée et non-pensée. Ce bouleversement qui confère à l'image « la fonction conductrice » au détriment de l'histoire est initié par le romantisme allemand et sa conception du roman comme « guirlande de fragments », puis s'affirme à l'époque du réalisme où la description envahit la fable. Cette relecture de l'histoire littéraire à partir de la fonction de l'image dans l'écriture déplace donc radicalement les frontières communément admises : alors que l'on oppose habituellement la modernité littéraire au réalisme du XIXe siècle, considéré comme l'aboutissement de la logique représentative traditionnelle, J. Rancière inclut ce dernier dans le régime esthétique ou moderne de l'art.

Les œuvres du corpus, cependant, ne se laissent pas entièrement prendre dans les délimitations de ce nouveau partage « historique ». Certes Claude Simon évoque le rôle déterminant des œuvres réalistes dans la mise en avant d'une nouvelle conception de l'image, ou encore la réflexion fondatrice de l'écrivain romantique Novalis, mais il rapproche aussi sa conception de l'image de l'esthétique baroque – contemporaine de la période classique – par l'intermédiaire de la référence picturale à Poussin, « dynamitant », pour ainsi dire, tout partage historique ; Peter Handke évoque quant à lui « le modèle » de l'architecture romane, par opposition à l'esthétique gothique, réinscrivant la césure sur un plan synchronique et non plus diachronique. Comme Richard Powers, il s'appuie en outre sur une réévaluation du genre romanesque, pensé depuis ses premières manifestations comme « ligne de fuite » hors du modèle « représentatif » de l'histoire, pour réintroduire une forme de continuité historique de

[91] Rancière, J., *La Parole muette*, *op. cit.*, p. 166.
[92] Rancière, J., *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, pp. 115-140.

l'origine du roman à nos jours. Cette remontée aux sources de « l'épique » met en cause la division des « régimes de l'art ». Ce qui se dégage de ces débats sur la filiation, nous le verrons, c'est une mise en cause de la notion même d'*histoire* (de l'art). Pourtant, il ne s'agit pas non plus pour nos auteurs d'affirmer une conception *anhistorique* ou *transhistorique* du récit. P. Ricœur, on le sait, aura entièrement rabattu « le genre sans genre » du roman sur le modèle du *muthos* ou de « la mise en intrigue », issu de *La Poétique* d'Aristote, qu'il commente en termes de « synthèse de l'hétérogène » : nos auteurs au contraire n'auront de cesse de souligner *l'écart* constitutif qui distingue la narration du modèle « dramatique » – « l'épique » renvoie pour Peter Handke à une narration « sans action, *sans intrigue* , sans dramaturgie ». Prendre l'intrigue comme « commune mesure » des genres théâtral et romanesque et l'élever au rang de structure « transhistorique », c'est entériner la domination du *dicible* sur le *visible* et s'empêcher de penser nombre de textes de la modernité autrement que comme « une fin de l'art de raconter ». Les œuvres du corpus, nous le verrons, cherchent à libérer « la fonction imageante » de sa soumission à « la fonction textuelle d'intelligibilité » en mettant en cause le rôle synthétique de l'intrigue. Il s'agit bien dans ces œuvres de penser autrement les rapports entre *visible* et *dicible* dans le récit – sans céder pour autant au mythe de la « présence nue » de l'image –, dans une mise en perspective historique complexe où la question de la filiation est posée de manière renouvelée.

Concurremment au modèle « archéologique » des « âges » de l'image s'affirme ainsi un autre modèle que nous avons qualifié de « polémologique » – terme qui provient, significativement, d'une autocritique de J. Rancière concernant la méthode archéologique[93] : si la spécificité du genre romanesque est de tracer des « lignes de fuite » hors du schéma de l'intrigue, il met à jour un *conflit* entre le modèle « représentatif » de *l'histoire,* comme enchaînement chronologique d'actions, et l'ouverture « esthétique » à l'hétérogénéité sensible – conflit entre la « loi » de l'intrigue comme « synthèse de l'hétérogène » et ce qui *résiste* à cette loi : *l'image* dé(sen)chaînée de l'intrigue. Cette interprétation reconduit le rapport *conflictuel* entre entendement et sensibilité évoqué par J. Rancière, mais en le pensant comme un *débat continué*, traversant les époques. Claude Simon évoque ce conflit lorsqu'il oppose esthétique classique et esthétique baroque, la première étant dominée par la forme *idéale*, la seconde par un rapport *sensible* et bouleversant au spectateur – où l'image n'est plus « vue

[93] Rancière, J., « Littérature, politique, esthétique. Aux abords de la mésentente démocratique », dans *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Éditions Amsterdam, 2009, p. 160.

lointaine maîtrisée par le cadre » de la toile, selon un régime de *clôture*, mais « vision précipitée d'un espace *ouvert* où l'on chavire »[94]. Cette « polémologie », nous tenterons de la penser à travers une référence théorique quelque peu marginale par rapport à l'objet littéraire, mais incontournable dans le cadre d'une réflexion sur l'image : le travail de G. Didi-Huberman. L'historien d'art redéfinit ainsi l'œuvre d'art comme « drame » ou champ polémique, qui met à jour un « débat » entre « imitation » et « incarnation » dans une opposition paradigmatique entre « le fermé » et « l'ouvert ». Le régime clôturant de la représentation ne peut être pensé sans sa « déchirure », la « structure » *intelligible* sans « l'événement de ce qui l'ouvre et la relève en même temps »[95] – *l'incarne*. Cet *événement* dans le texte littéraire, telle sera du moins notre hypothèse, est *l'image* en tant qu'elle résiste à la « loi » du récit comme « synthèse de l'hétérogène ».

L'objet de ce chapitre sera donc d'introduire le paradigme de « l'image ouverte » à partir d'une discussion portant sur le terme de « régime », qu'on peut entendre dans un sens historicisé, « épochal », comme J. Rancière (A.), ou dans un sens « fonctionnel » ou anthropologique comme G. Didi-Huberman[96] (B.). Ce débat, interne aux œuvres du corpus, permettra de confronter deux théories de « l'image », dont les prémisses et la méthode sont assurément très différentes, mais qui ménagent aussi des points de rencontre et de conciliation. Au terme de ce débat, c'est peut-être la notion même d'*histoire littéraire* qui se trouvera repensée.

[94] Didi-Huberman, G., *L'Image ouverte, op. cit.*, p. 54.
[95] *Ibid.*, p. 31.
[96] « Il y a peut-être dans toute image un double aspect ou mieux, un double régime (j'emploie ce mot dans un sens fonctionnel et non pas épochal comme le fait J. Rancière) : bouche-trou et trou, voile et déchirure dans le voile, sublimation et désublimation. » (Entretien avec G. Didi-Huberman, *Vacarme*, n° 37, automne 2006).

1. La double référence au romantisme et au réalisme : un nouvel « âge » de l'image ?

1.1. Claude Simon : de Novalis au génie « hardiment novateur » du réalisme

1.1.1. Le rôle ambigu du réalisme dans la naissance d'un nouveau régime de l'image : une image qui « ne fait pas voir »

La réflexion théorique de Claude Simon s'ancre dans une critique de « l'histoire » (au sens de la *story*), développée notamment dans deux conférences, la première prononcée en 1978 et intitulée « Roman, description, action[97] », la seconde prononcée à l'occasion de la remise du Prix Nobel de Littérature en 1985 à Stockholm[98]. Cette analyse nous donnera l'occasion de constater comment la réflexion théorique circule d'un texte à l'autre (de la conférence de 1978 au *Discours* de 1985), jusqu'à s'immiscer dans le roman (*d'Orion aveugle* au *Jardin des Plantes*), franchissant ainsi la frontière entre matière théorique et matière fictionnelle. Cette circulation implique d'être attentif aux effets de « variations » : si la référence au réalisme reste centrale dans ces textes, elle est envisagée et développée selon des angles quelque peu différents.

Dans la conférence « Roman, description, action », Claude Simon part d'une citation du formaliste russe Tynianov, dont il va chercher à expliciter l'un des termes clés, celui de « fable » :

> En gros, les descriptions de la nature dans les romans anciens, que l'on serait tenté, du point de vue d'un certain système littéraire, de réduire à un rôle d'auxiliaire, de soudure, de ralentissement (et donc de rejeter presque), devraient, du point de vue d'un autre système littéraire, être considérées comme un élément principal, parce qu'il peut arriver que la fable ne soit que motivation, prétexte à accumuler des descriptions statiques[99].

Cette citation introduit d'emblée l'idée d'un renversement hiérarchique des rapports entre description et action de « la fable ». C'est d'abord sur le sens littéral de ce dernier terme, exemplaire d'une certaine esthétique, que s'arrête Claude Simon : prolongeant le geste de

[97] Simon, C., « Roman, description, action », *in The Fee ling f or N ature an d t he Landscape of M an*, Paul Hallberg (dir.), Göteborg, Rundqvists Boktryckeri, 1980.
[98] Simon, C., *Discours de Stockholm*, Minuit, 1986 ; repris dans *Œuvres*, édition établie par Alastair B. Duncan, avec la collaboration de jean Duffy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, pp. 887-902.
[99] « Roman, description, action », *op. cit.*, p. 79.

renversement initié par Tynianov, il rejette la définition proposée par le dictionnaire (« petit récit d'où l'on tire une moralité ») pour affirmer que « c'est le récit qui est tiré de la moralité ». « En d'autres termes, pour le fabuliste, il y a *d'abord* une moralité et *ensuite* l'histoire qu'il imagine (histoire *fictive* faut-il le souligner), élaborée *en fonction* de ce sens, à titre de démonstration imagée ». Ce qui se trouve stigmatisé ici, c'est la fonction *didactique* de « l'histoire » qui doit transmettre *un sens*, un *savoir*. Selon cette conception de l'histoire, la description ne peut apparaître « que comme *non sens* ». C'est à cette « vertu didactique » du récit que Claude Simon rattache, entre autres, « le roman réaliste du XIXe » et plus précisément le projet balzacien.

N'y a-t-il pas là, cependant, contradiction ? Si le réalisme se rattache à cette tradition de la fable didactique, comment expliquer la place prépondérante qu'il ménage à la description ? Dans la discussion qui suit la conférence, Claude Simon revient sur ce point essentiel qu'il développera plus avant dans le *Discours de Stockholm* : il précise alors qu'il considère Balzac comme « un grand bonhomme », voire un « révolutionnaire ». Ce qu'il conteste, c'est en fait la *théorie* ou « le mythe réaliste », qui « prétend » définir le roman comme « une reproduction rigoureuse » de la société contenant « un enseignement social ». Il précise qu'il ne partage pas le « mépris » de R. Pomeau pour la description balzacienne : elle permet déjà ces « mises en rapports », ces « transferts » féconds de sens qui seront au cœur de l'écriture de Proust, Faulkner ou Joyce. Il oppose ainsi implicitement deux conceptions de l'image : l'image *descriptive*, mimétique et statique, au service de la construction *du* sens de la « fable », et l'image dynamique et créatrice, comme « transfert » *de* sens – le terme assumant ici une valeur plurielle. Là encore la référence aux formalistes russes est fondatrice :

> Chklovski peut définir très pertinemment le fait littéraire comme « le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception »[100].

Or c'est bien l'image, l'image *créatrice*, qui permet seule ce « transfert », là où *la description* n'est capable que de renvoyer à « la perception habituelle », définie comme opération de reconnaissance et d'identification. La *perception* s'oppose en ce sens à la *vision*, elle annule le regard en instaurant des « automatismes » qui substituent l'identification au « voir » : l'image véritable n'imite pas le visible, elle *rend visib le*. Le refus des présupposés positivistes et didactiques du réalisme est donc fondateur : l'image ne s'appuie pas sur un *savoir* du visible qui lui préexisterait, elle détruit au contraire ce visible conventionnel pour travailler l'invisible, le non encore visible.

[100] *Ibid*., p. 82.

Claude Simon ne renonce pourtant pas au terme de « description », qui entre en concurrence avec celui *d'image* dans ses textes théoriques comme dans les passages métapoétiques de son œuvre. Ainsi dans la conférence de 1978, il se repose encore sur ce terme, différenciant deux types d'« action », « l'action de la fable » et « l'action de la description » – la description *comme* action. L'objet de l'article est donc double : d'une part disqualifier le fonctionnement de « l'histoire racontée » comme enchaînement d'actions, les « événements fictifs » étant liés entre eux par des rapports de cause à effet arbitraires ; d'autre part réfuter la fonction *représentative* et *statique* de l'image (dont Tynianov reste en partie tributaire) et lui assigner une fonction *dynamique*, *créatrice,* mais aussi *architecturale*. L'image en effet se substitue à la puissance constructive de l'intrigue en *produisant*, à travers le pouvoir de la langue, « connexions » et « carrefours » de sens grâce auxquels se tisse *autrement* le texte.

Le *Discours de Stockholm* permet de préciser la relation de l'écrivain au réalisme. Claude Simon prend à nouveau pour cible l'histoire et le caractère « arbitraire » de son « prétendu implacable mécanisme de cause à effet ». Il associe cependant cette fois la forme de « la fable » à celle de « la parabole » : ce glissement lui permet de dénoncer le mythe religieux de « l'inspiration », qui fait de l'écrivain le détenteur d'un « savoir », « d'une connaissance refusée au commun des mortels ». Surtout, il développe le rôle du réalisme dans la mise en cause de ce modèle. « Les deux géants » que sont Proust et Joyce sont ainsi rattachés à « une lente évolution au cours de laquelle le roman réaliste s'est lui-même, lentement, donné la mort »[101]. Suit un long passage qui reprend presque mot pour mot la conférence de 1978, avant un nouvel arrêt sur le cas des réalistes, et plus précisément de Balzac : Claude Simon souligne alors à nouveau l'écart entre les « intentions » de l'auteur et « l'emportement de l'écriture » qui le « hausse au-delà » de la volonté démonstrative. Les cibles de sa critique concernent finalement davantage « les épigones » du projet *didactique* des réalistes, qui ne sont pas parvenus quant à eux à le dépasser : les écrivains « engagés » (Malraux, Sartre, Camus), mais aussi Montherlant ou Breton, enfermés dans une conception de la description comme « parasite » de l'action. Ces auteurs accréditent implicitement la hiérarchie romanesque traditionnelle faisant de la description l'*ancilla narrationis* . On retrouvera ces cibles dans une séquence du *Jardin des Plantes* :

[101] *Discours de Stockholm, op. cit.*, p. 892.

> « Breton le poète comme Montherlant n'ont évidemment que faire [de la description], […] ils se demandent bien pourquoi (que de temps perdu !) l'auteur nous informe que [les demoiselles allemandes] tiennent chacune un oiseau dans la main. »[102]

Si le réalisme marque une étape dans la naissance d'une autre voie, c'est qu'il a sabordé son projet didactique en laissant la description devenir « le Cheval de Troie » de la fable. Afin de compenser l'arbitraire de l'histoire qui supportait l'intention didactique, les écrivains réalistes ont tenté de lui donner « chair » à travers « l'épaisseur matérielle » de l'image, qui a peu à peu dévoré la fable. Cédant au fantasme de *l'incarnation*, les réalistes ont précipité l'effondrement de la structure didactique du récit, entérinant ainsi le renversement hiérarchique entre *image* et *histoire*. C'est dans cette mesure que J. Rancière peut définir le réalisme comme rupture avec le système représentatif : l'affirmation n'est paradoxale qu'en apparence. Les réalistes n'ont certes pas cherché à s'émanciper de la « ressemblance », mais ils se sont détachés du système de convenance qui réglait la ressemblance et constituait le fondement du régime représentatif. En ménageant une place essentielle au *pathos* de la description, à « l'inertie du visible qui vient paralyser l'action et absorber les significations »[103], ils ont bouleversé les rapports entre visible et dicible et inauguré un nouveau régime de l'image : une image « qui ne fait pas voir » – au sens où « voir », dans la logique représentative, signifie *discerner*, comprendre – mais impose de « la présence ». La dissociation du visible et du dicible et la valorisation de « la présence » sont au cœur du nouveau régime de l'image dans lequel s'inscrit l'œuvre simonienne. Dans la généalogie dessinée par l'écrivain, la filiation reste cependant ambigüe, les réalistes apparaissant comme des *modernes malgré eux*.

Il faut souligner la dimension polémique de ce propos : on a souvent fait du « Nouveau Roman » une machine de guerre contre le réalisme et l'esthétique balzacienne[104], afin d'accréditer la *rupture* avant-gardiste du mouvement. On oublie souvent d'évoquer l'admiration, certes nuancée, de Simon pour « le génie hardiment novateur » de Balzac et pour ses romans qu'il cite dans son œuvre[105]. Le narrateur du *Jardin des Plantes* a lu « tout Proust » mais aussi « l'œuvre complète de Balzac » – ce qui n'est pas une mince affaire. Il s'agira donc, dans ce travail, de revenir sur le paradigme de la *rupture* avant-gardiste qui a déterminé longtemps la lecture des romans simoniens, considérés comme « illisibles » et

[102] *JP*, pp. 252-253.
[103] Rancière, J., *Le Destin des images, op. cit.,* p. 137.
[104] La critique, mais aussi les auteurs du Nouveau Roman, ont participé à cette « construction » de la *rupture*.
[105] Voir par exemple *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* (Minuit, 1957) pp. 110 et 117 ; *Le Jardin des Plantes*, p. 332.

« formalistes », et de voir comment s'esquisse une autre ligne de partage remontant à la fin du XVIIIe siècle, et plus précisément au romantisme allemand.

1.1.2. De Novalis à Flaubert : une modernité issue du romantisme

Si l'étape du réalisme est essentielle dans la constitution d'un nouveau régime de l'image, Claude Simon évoque également une étape antérieure, « la fin du siècle des Lumières, avant que ne se forge le mythe du "réalisme" ». Dans la plupart des textes théoriques[106] de l'auteur, apparaît ainsi la figure déterminante de Novalis, « le contemporain de Schiller et de Fichte »[107], associé aux noms de Flaubert et de Proust. Claude Simon semble bien en ce sens dessiner une continuité qui va du romantisme aux « modernes » en passant par le réalisme, dans une étroite parenté avec la définition du régime « esthétique » proposée par J. Rancière.

Cette référence au romantique allemand est très souvent liée à la citation d'un passage tiré du *Monologue* de Novalis, rapporté avec plus ou moins d'exhaustivité par l'auteur :

> L'erreur, risible et toujours étonnante, c'est que les gens s'imaginent et croient parler en fonction des choses. Mais le propre du langage, à savoir qu'il n'est tout uniment occupé que de soi-même, tous l'ignorent. C'est pourquoi le langage est un si merveilleux et fécond mystère : que quelqu'un parle tout simplement pour parler, c'est justement alors qu'il exprime les plus originales et les plus magnifiques vérités. Mais qu'il veuille parler pour dire quelque chose de précis, voilà alors que le langage et son jeu lui font dire les pires absurdités, et les plus ridicules. […] **Si seulement on pouvait faire comprendre aux gens qu'il en va du langage comme des formules mathématiques : elles constituent un monde en soi, pour elles seules ; elles jouent entre elles exclusivement, n'expriment rien si ce n'est leur propre nature merveilleuse, ce qui justement fait qu'elles sont si expressives, que justement en elles se reflète le jeu étrange des rapports entre les choses**. *Membres de la nature*, c'est par leur liberté qu'elles sont, et c'est seulement par leurs libres mouvements que s'exprime l'âme du monde en en faisant tout ensemble une mesure délicate et le *plan architectural* des choses. De même en va-t-il également du langage : seul celui qui a le sentiment profond de la langue, qui la sent dans son application, son délié, son rythme, son esprit *musical* – seul celui qui l'entend dans sa nature intérieure, et saisit en soi son mouvement intime et subtil pour, *d'après lui*, commander à sa plume ou à sa langue et les laisser aller : oui, celui-là seul est prophète…[108]

Le langage ne redouble pas la nature, il n'a pas pour fonction de la « représenter » : il en est « membre ». La pensée romantique fonde ainsi l'idée d'une *autonomie* de l'œuvre d'art dont

---

[106] Cette référence apparaît également dans le colloque de Cerisy consacré à Claude Simon (dir. J. Ricardou, 10/18, 1975, p. 412), ou dans l'entretien « Un homme traversé par le travail », *La Nouvelle Critique*, n° 105, juin-juil. 1977, pp. 32-34.

[107] « Roman, description, action », *op. cit.*, p. 89.

[108] *Idem.* Le passage est souvent coupé dans les autres articles, se réduisant alors à la partie mise en valeur par les caractères gras. C'est aussi par une lecture du *Monologue* de Novalis que se clôt le film intitulé « Triptyque avec Claude Simon », dont le court métrage central, *L'impasse*, adaptation du roman *Triptyque*, est encadré par un montage d'entretiens filmés (voir M. Calle-Gruber, *Les Triptyques de Claude Simon*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 11).

le matériau s'organise selon une *logique interne* et non plus par référence à un modèle extérieur : quelque soit son *mode de langage* – mots, couleurs ou sons – l'œuvre *exprime* le « jeu étrange des rapports entre les choses ». Cette logique de *l'expression*, qui s'oppose au modèle de la *représentation*, est donc complexe : en *exprimant* le monde, l'œuvre échappe à l'enfermement dans un autotélisme radical – son autonomie se double d'une hétéronomie. Si le paradigme de la musique se mêle intimement dans cette citation à celui de l'image (« plan », « architecture »), c'est que le langage musical est détaché du mythe de la *ressemblance* et permet de comprendre, par analogie, le fonctionnement des autres *formes de langage* de l'art. Claude Simon convoque ainsi, en relation avec l'extrait tiré de l'œuvre de Novalis, plusieurs citations de Flaubert :

> Le style est une manière absolue de voir les choses.
>
> Pourquoi y a-t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical[109]?

Si l'on se rapporte au passage où cette dernière citation apparaît, dans la correspondance de Flaubert avec Georges Sand, on retrouve le thème musical lié au « livre sur rien » :

> Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu […]. Eh bien, je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet ? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une Vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel – comme un principe ? […] Ainsi pourquoi y a-t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical ? […] La loi du Nombre gouverne donc les sentiments et les images, et ce qui paraît être l'extérieur est tout bonnement le dedans ? [110]

C'est « le jeu » des « éléments », « sentiments » et « images », « la précision » de leurs « assemblages » qui fait la valeur et la « Beauté » du livre, et non pas son sujet, « ce qu'il dit » – la « fable » ou l'histoire. Là encore, musique et architecture se trouvent étroitement liées, le livre, le langage écrit, participant à la fois d'un espace et d'une musique qui se déroule dans le temps. C'est à travers le tissage de « rapports », de « correspondances », que le « mot » devient « musical » et que le langage s'exprime comme « un monde en soi » : « membre de la nature », il fait résonner ses propres « harmoniques » au détriment des hiérarchies romanesques traditionnelles, gouvernées par la loi de l'histoire et son régime *représentatif*. *Le Jardin des Plantes* fera à son tour *circuler* la critique flaubertienne de l'intrigue :

---

[109] Phrases citées dans l'article « Roman, description, action » et dans le *Discours de St ockholm* (pour la deuxième seulement).
[110] Lettre à G. Sand du 3 avril 1876, *Correspondances*, Bibl. de la Pléiade, t.V.

> « Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le comte seront dupés. » (Flaubert)

Mais revenons à la citation de Novalis qui incarne un tournant dans la pensée du langage, et de l'art : le passage cité par Claude Simon s'organise autour d'une série de tensions qui suspendent les dualités entre sensible (« membre de la nature »*)* et intelligible (« plan architectural des choses »), intentionnel et inintentionnel – « le prophète » est celui qui « *d'après »* le langage « *commande* à sa plume ou à sa langue », les « *laisse aller* ». Claude Simon évoque *a contrario* , dans un autre passage, « la vieille dichotomie » dans laquelle s'inscrit l'esthétique classique (les *Fables* de La Fontaine) :

> Voilà les choses bien mises à leur place, et la vieille dichotomie âme/corps, esprit/matière, contenu/contenant, fond/forme, fonctionne avec ses catégories bien tranchées, accordées à la morale chrétienne qui veut que l'âme, l'esprit, soient choses nobles, sacrées, et le corps, la matière, choses basses, sinon honteuses.[111]

L'art classique (La Fontaine) cherche avant tout à maîtriser le foisonnement sensible du monde, il soumet la matière à la forme, c'est-à-dire au principe unificateur de *l'histoire* en tant qu'*idée* mise en fiction (*l'âme* de l'œuvre). Le romantisme brise ces « vieilles dichotomies » et fait de l'art un *mode de langage* où se défait le primat de la forme sur la matière, de l'idée sur le sensible, de l'histoire sur l'image : il ne privilégie plus l'axe horizontal du langage comme véhicule d'un message, d'une idée, mais l'axe vertical qui en fait une puissance de monde, dans la mesure où il possède sa propre épaisseur « chargée d'histoire »[112] – les *figures* et les *tropes* sédimentées dans la langue. Car les mots *contiennent* un monde, attirent de multiples *images* à la manière d' « aimants », et possèdent « ce prodigieux pouvoir […] de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars »[113] : ce pouvoir de *combinaison* n'est pas lié à une logique externe, chrono-logique, mais répond à une nécessité *interne* au texte, un lien qualitatif ou sensible « découlant de son matériau (vocabulaire, figures, tropes – car notre langage ne s'est pas formé par hasard) »[114]. À travers cette logique *tropologique* ou *figurale* – et non *figurative* – le langage n'est donc pas intransitif ou autotélique : il congédie la ressemblance représentative pour refléter les lois du monde, « les rapports entre les choses ». Dans le *mode de langage* propre à l'œuvre d'art, l'entendement ne commande plus à la faculté sensible, le modèle de la domination est comme

[111] « Roman, description, actions », *op. cit.*, p. 80.
[112] Simon, C., « La Fiction mot à mot », *in* Ricardou, J., et Van Rossum-Guyon, F. (éd.), *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*, t. II, U.G.E., « 10/18 », 1972, pp. 73-97 ; repris dans *Œuvres*, *op. cit.*, pp. 1184-1202 [p. 1185].
[113] « La Fiction mot à mot », *op. cit.*, p. 1185.
[114] *Ibid*., p. 1188.

suspendu : *image* et *idée* renvoient ainsi étroitement l'une à l'autre, comme le prouve l'étymologie :

> […] ce n'est pas par un effet du hasard […] que le mot *idée* vient, par le latin, du grec ἰδέα (image, idée), lui-même du verbe εἴδω (voir) qui a donné par ailleurs εἶδος qui veut dire : figure, forme, et […] ce n'est pas non plus un hasard enfin que s'est *formé* ce vaste ensemble de *figures* métaphoriques dans et par quoi se dit le monde.[115]

L'idée n'est plus *séparée* du sensible comme dans la pensée classique que fonde « la morale chrétienne » (qui dévalorise le corps) et l'ontologie cartésienne de la séparation des substances : le « voir » est « inscription » sensible de l'idée, dans une redéfinition radicale des concepts de « savoir » et de « pensée » – une pensée redéfinie comme « immanente à son autre et habitée par son autre, partout écrite dans le langage des signes sensibles et dérobée en son cœur obscur »[116].

1.2. Peter Handke : réalisme et formalisme, modernité et romantisme

1.2.1. La critique du « réalisme » : le scandale de Princeton et les prémisses d'une différenciation entre image et description

Peter Handke ancre également sa réflexion théorique dans une critique ambivalente du réalisme. Son insistance sur la nécessité de « faire voir », de « rendre plus sensible », plus « attentif », « plus précis », le rôle qu'il donne au détail[117], sa volonté de « montrer (*zeigen*) »[118] plutôt que de « démontrer » : autant d'exigences qui semblent faire de la description un « véhicule » privilégié de son projet. Si Flaubert est une référence fondatrice dans l'œuvre de Peter Handke comme dans celle de Simon, nous y reviendrons, le récit *Mon Année* ménage une place de choix à Balzac : le narrateur songe un moment écrire « une Comédie Humaine, une narration sociale qui ne cesserait d'aller du nom à l'anonyme, plus libre même que chez Balzac, plus ouverte, moins fascinée par la mort »[119]. Les *Images du*

---

[115] *Ibid.*, p. 1191.
[116] Rancière, J., *L'inconscient esthétique*, Galilée, 2001, p.50.
[117] « Ich glaube, daß es heutzutage nötig ist, die Welt näher anzuschauen und also detaillierter zu erfassen. » ; « Je crois qu'il est aujourd'hui nécessaire de regarder le monde de plus près et donc de le saisir plus en détail. » *Ich bi n ei n B ewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag [1972], p. 32 ; *J' habite un e t our d'ivoire*, traduit de l'allemand par Dominique Petit, christian Bourgois, 1992, p. 40.
[118] *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, op. cit.*, p. 25 ; *J'habite une tour d'ivoire, op. cit.*, p. 31
[119] « […] eine andere Menschliche Komödie […], eine Gesellschaftserzählung in stetem Hin und Her zwischen Namen und Namenlosen, freier gar […] als Balzac, offener, weniger todessüchtig ». *MJ*, p. 59 ; *MA*, p. 51.

recommencement, comme les autres journaux[120], sont émaillés d'allusions plus ou moins développées à Balzac, souvent en lien avec le thème de la description :

> Kann nicht auch jemand wie ich so ausführliche und enthusiastische Beschreibungen von Menschen geben wie Balzac? – nur eben nicht von ihnen als von "Personen der Handlung", sondern als von "Passanten" […]? Es gäbe da keine Verwicklungen mehr, nur die Beschreibung einer Mehrzahl von Passanten, und diese Beschreibung stünde für sich und leuchtete?
>
> Quelqu'un, comme moi, ne peut-il donner des hommes des descriptions aussi détaillées et enthousiastes que Balzac ? – D'eux, non en tant que « personnages de l'action » – mais en tant que « passants » […] ? Il n'y aurait plus d'imbroglios, rien que la description d'une multitude de passants et cette description vaudrait pour elle-même et resplendirait [121] ?

On retrouve ici la définition simonienne de la description comme « va[lant] pour elle-même », en dehors de toute servitude à l'intrigue et à ses « imbroglios (*Verwicklungen*) ».

Et pourtant, le mode descriptif est une cible privilégiée des textes théoriques de l'auteur, depuis les débuts de son œuvre. L'intervention houleuse de l'écrivain lors de la fameuse réunion du groupe 47 à Princeton, en 1966, reposait justement sur la dénonciation d'une « impuissance de la description ». Celle-ci lui semble une méthode *usée*, devenue « maniérisme » en ce qu'elle a cessé de faire « effet », c'est-à-dire de *montrer* la réalité :

> Aber in Wirklichkeit ist diese Art der Literatur genausowenig natürlich wie alle Arten der Literatur bis jetzt; nur der Gesellschaft, die mit Literatur zu tun hat, ist die Methode vertraut geworden, so daß sie gar nicht mehr spürt, daß die Beschreibung nicht Natur, sondern Methode ist. Diese Methode wird im Augenblick nicht mehr reflektiert, sie ist schon rezipiert worden. Unreflektiert verwendet, steht sie der Gesellschaft nicht mehr kritisch gegenüber, sondern ist einer der Gebrauchsgegenstände der Gesellschaft geworden. […] Neuigkeiten allerdings werden auf diese Weise nicht mehr vermittelt.
>
> Mais, en réalité, ce genre de littérature [le réalisme maniériste] est aussi peu naturel que tous les autres genres littéraires jusqu'à présent : seule la société concernée par la littérature s'est familiarisée avec la méthode, au point de ne plus sentir que la description n'est pas nature mais méthode. Actuellement on ne réfléchit plus à cette méthode, elle a été adoptée. Utilisée sans réflexion, elle n'est plus confrontée de façon critique à la société : elle est devenue un des objets de consommation courante de la société. […] Et il est vrai qu'ainsi, on ne transmet plus de choses nouvelles[122].

---

[120] Voir par exemple dans *Phantasien der Wiederholung*, Suhrkamp Verlag, 1983 ; *Images du recommencement*, traduit de l'allemand par G.-A. Goldscmidt, Christian Bourgeois, 1987, pp. 48, 55, 56, 58, 61, 67, 71 ; ou dans *Am Felsfenster morgens*, *op. cit.*, p. 30.
[121] *Phantasien der Wiederholung, op. cit.,* p. 62 ; *Images du recommencement*, *op. cit.*, p. 55.
[122] *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, pp. 20-21 ; *J'habite…*, *op. cit.*, p. 26.

Ce que Peter Handke stigmatise lors de ce discours, c'est l'oubli du langage, le fait de le tenir pour transparent : « il faudrait briser enfin "le verre du langage" »[123]. Le réalisme, un certain réalisme du moins auquel l'écrivain rattache les « nouveaux réalistes » du groupe 47, « décrit les choses sans réfléchir au langage » :

> Die Sprache wird nur benützt. Sie wird benützt, um zu beschreiben, ohne daß aber in der Sprache selber sich etwas rührt. Die Sprache bleibt tot, ohne Bewegung, dient nur als Namenschild für die Dinge.
>
> On se contente d'utiliser le langage. On l'utilise pour décrire, mais sans que bouge quelque chose dans le langage lui-même. Le langage reste mort, sans mouvement, servant seulement d'enseigne aux choses. *On rapporte les choses, on ne les bouge pas*[124].

Cette réduction du langage à la neutralité d'un pur instrument qui sert d'« enseigne (*Namenschild*) » aux choses, le ramène au domaine de la convention : limité à son rôle de *signe*, il ne sert qu'à « faire reconnaître […] quelque chose de familier », restreignant le pouvoir de la description à une tautologie bien inutile. Cet usage mortifère de la langue fige au lieu de mettre en mouvement, joue le jeu de l'ordre établi au lieu de faire « bouger » les choses à travers un geste critique. Or « il est possible, avec le langage, de retourner littéralement chaque chose[125] » : c'est à la fois ce qui le rend « perfide (*tückisch*) » – parce que « manipulable à toutes fins sociales et individuelles[126] » – et ce qui fait sa force, en tant qu'il permet de frayer de nouvelles voies, de faire brèche dans le système du « donné ». Là encore, le texte met en place une opposition entre fonction mimétique et fonction créatrice, description statique et description dynamique. Ainsi, ce que Peter Handke reproche aux réalistes, ce n'est pas *l'intention*, le désir de « montrer » le réel, mais la *manière* : au lieu de faire « bouger les choses » à travers le langage et ses tropes, ils ne s'attachent qu'à une réalité de convention qu'ils substantialisent ou naturalisent dans une pétrification des formes et de la langue.

Dans un article publié en 1968, Peter Handke renchérit en soulignant combien « décrire la réalité, désigner la réalité par son "nom", c'est précisément […] "fuir la réalité" »[127]. C'est le rapport entre description (*Beschreibung*) et désignation (*Nennung*) qui est ici en cause :

---

[123] « Das "Glas der Sprache" sollte endlich zerschlagen werden. » *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 30 ; *J'habite…*, *op. cit.*, p. 38. L'expression entre guillemets vient de J.-P. Sartre qui compare le langage utilisé dans la prose à du verre à travers lequel on regarderait.

[124] *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 30 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 37. Nous soulignons.

[125] « Dabei denkt man aber nicht daran, daß es möglich ist, mit der Sprache buchstäblich jedes Ding zu drehen. » *Idem*.

[126] « […] manipulierbar […] für alle gesellschaftlichen und individuellen Zwecke ». *Idem*.

[127] « […] die *Beschreibung* der Wirklichkeit, die *Nennung* der Wirklichkeit beim "Namen" ist gerade die […] "Flucht aus der Wirklichkeit" ». *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 80 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 95.

l'erreur est d'employer à une fin littéraire les « noms » ou « concepts usuels » qui ont perdu leur pouvoir de « montrer » en acquérant celui de « désigner » univoquement la chose. Peter Handke s'inscrit en faux contre les écrivains qui « exige[nt] qu'on "appelle les choses par leur nom" », en vertu de l'ancrage de la littérature dans une réalité sociale et politique concrète.

> Sie [die Methode des Realismus] übersieht, daß es in der Literatur nicht darum gehen kann, politisch bedeutungsgeladene Dinge beim Namen zu nennen, sondern vielmehr von ihnen zu abstrahieren. Die Wörter Hitler, Auschwitz, Lübke, Berlin, Johnson, Napalmbomben sind mir schon zu bedeutungsgeladen, zu politisch, als daß ich sie, als Wörter, literarisch noch unbefangen gebrauchen könnte. Wenn ich diese Wörter in einem literarischen Text lese, gleich in welchem Zusammenhang, bleiben sie für mich unwirksam, sind für mich ärgerlich literarisch geworden, lassen mich weder zum Denken kommen noch assoziieren.
>
> Elle [la méthode du réalisme] ne voit pas qu'il ne peut s'agir, dans la littérature, de nommer par leur nom des choses dont la signification est chargée de sens politique, mais bien davantage d'en faire abstraction. Les mots Hitler, Auschwitz, Lübke, Berlin, Johnson, bombes au napalm sont déjà trop chargés de sens à mes yeux, trop politiques, pour que je puisse encore les utiliser sans prévention, en tant que mots, dans la littérature. Lorsque je lis ces mots dans un texte littéraire, ils restent sur moi sans effet, ils sont devenus pour moi désagréablement littéraires, ils ne suscitent en moi ni pensées, ni association d'idées[128].

Le geste « politique » de Peter Handke est tout autre : dans ces mots *usés* par l'Histoire, le sens est devenu « enseigne » et dissimule la chose au lieu de la donner à *voir*. Quand on a dit ou écrit « Auschwitz », on croit avoir tout dit : mais le « mot » est comme l'arbre qui cache la forêt, il substitue à la complexité du phénomène « son symbole ». « Le langage […] ne peut être évalué à l'aune de ce qu'il *décrit* mais de ce qu'il *déclenche*[129] ». Le « mouvement (*Bewegung*) » dont il était question plus haut, ce pouvoir propre au langage de « faire bouger » les choses, renvoie aussi à une dynamique féconde d'« association », stérilisée par le recours à des mots déjà « chargés de sens (*bedeutungsgeladen*) ». Le vrai « réaliste » n'*imite* pas le monde, mais recherche des « méthodes » pour *créer* une vision neuve du réel. L'auteur refuse ainsi de s'en tenir à un monde *vieux* et *usé* : « voir » au-delà des « automatismes de la perception et de la pensée », cela signifie *mettre en mouvement* le réel à partir de ce qui n'est *pas encore visible*. Là encore, l'enjeu est donc de dissocier le visible du dicible (le concept, le nom) afin d'imposer de « la présence » en lieu et place du signe. L'image, que l'œuvre ne cessera d'associer au thème de la métamorphose, n'est pas *imitation* ou *description* mais « cheville de transformation ».

---

[128] *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 25 ; *J'habite…, op. cit.*, pp. 30-31.

[129] « […] die Sprache [ist] eine Realität, [die] nicht geprüft werden kann an den Dingen, die sie *beschreibt*, sondern an den Dingen, die sie *bewirkt*. » *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 34 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 42.

La notion de description (*Beschreibung*) est ainsi vouée à l'équivoque, et Peter Handke, sans rejeter le terme, ne semble guère s'y reconnaître : non seulement parce que « la description » reste attachée à une tradition hiérarchique qui la met « au service de l'histoire », histoire et hiérarchie dont précisément Peter Handke cherche à se libérer, mais aussi parce qu'elle lui semble rivée au « donné » – qui n'est autre qu'une « réalité » peu à peu figée en *nature*. Le terme *d'image* apparaît très fréquemment dans ce recueil sous la plume de Peter Handke, le plus souvent en référence aux arts visuels, cinéma ou théâtre : peu à peu cependant, l'auteur lui ménagera une place centrale au cœur de sa propre esthétique. L'opposition structurante dans l'article entre « le donné » et « le possible » est l'un des éléments qui fonde la distinction entre *description* et *image* : *l'image s*erait précisément « ce qui déclenche et non ce qui décrit », ce qui crée de « nouvelles possibilités de voir (*eine neue Möglichkeit zu sehen*)[130] ». Elle brise ainsi l'un des postulats de la description, la transparence représentative : l'image est prise dans la dynamique du langage, dans un jeu d'« associations » qui est pouvoir de métamorphose. Là où le réalisme *maniériste* ne donne rien à voir de neuf, il faut rechercher « le choc » visuel et son pouvoir de renouveau. Les méthodes sont évidemment multiples : l'une d'entre elles est la recherche de la précision – « reproduire les événements avec une telle précision qu'aucune photographie idyllique n'en résulte, mais une sorte d'hallucination (*eine Art von Halluzination)*[131] ». Au lieu de confirmer la maîtrise de la réalité, *l'image* défait la représentation en *défamiliarisant* le regard : en un mot, elle renvoie moins à une *description* qu'à « un *travail* de la figurabilité » qui détruit « les significations arrêtées ». L'image, dans la seconde partie de l'œuvre de Peter Handke, deviendra « une puissance vide », à l'opposé de la précision hallucinatoire des débuts, mais toujours au service de « nouvelles possibilités de voir ». C'est alors le thème de la « puissance » qui passe au premier plan. Citons une fois encore *Phantasien der Wiederholung*, où l'auteur marque cette fois ses distances vis-à-vis de l'esthétique balzacienne :

> Aber warum kommen mir die Gestalten im "Chagrinleder", im "Landarzt", im "Dorfpfarrer", usw. am Ende doch so abgeschmackt und ausgelebt vor?, samt ihrem Verhalten, ihren Verhältnissen, ihrer Geschichte? – Vielleicht, weil sie Typen sind, und vor allem, weil sie nicht alles sind, und nicht nichts ; es ist ihnen durch das Beschreiben die mächtige Leere (etwa des Odysseus, und später des Joseph K. oder des Valentin S.) genommen, und es fehlt ihrer Fülle die Offenheit […]
>
> Mais pourquoi donc, les personnages dans *La peau de Chagrin*, dans *Le médecin de campagne*, dans *Le curé de village* etc. me paraissent-ils, au bout du compte,

[130] *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 19 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 24.
[131] *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 195 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 234.

> insipides et désuets, y compris leur comportement, leurs conditions, leur histoire ? – Peut-être parce qu'ils sont des types et qu'ils ne sont pas tout et qu'ils ne sont pas rien ; la description leur enlève leur puissance vide (celle d'Ulysse, et plus tard celle de Joseph K ou de Valentin S.). Il manque à leur profusion l'ouverture […].[132]

Pour pouvoir « être tout » et accéder à une forme d'universalité, il faut « être rien », que l'image reste « ouverte », en puissance : « matrice de regards virtuels ».

La distinction entre *Bild* et *Abbild*[133], sur laquelle les journaux postérieurs insisteront, renvoie à cette dynamique productive de *l'image* qui n'est pas copie *(Abbild)* ou représentation, mais cheville de transformation dans le creuset de l'imagination (*Einbildungskraft*).

Le titre du recueil, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* , renvoie à un certain type d'écrivain, le « formaliste (*Formalisten*) » ou « l'esthète (*Ästheten*)[134] », qui semble n'avoir que faire de « la réalité ». Or tout dépend de quelle *réalité* l'on parle, et surtout du *geste* qui fonde le *rapport* à cette réalité : le réalisme *maniériste* se contente de « copier » une « réalité simple, forfaitaire, que l'on peut recenser et dater[135] », celle qui fournit ces « données qui nomment obtusément les choses par leur nom[136] », une réalité sociale et politique concrète déjà chargée de sens. Or à quoi sert de « copier le monde », fût-il le monde contemporain ? « Il serait beaucoup plus simple de photographier[137] ». L'enregistrement de la réalité telle qu'elle nous apparaît, l'appareil photo et la caméra peuvent s'en charger bien mieux que la littérature et le langage dont la puissance spécifique est d'introduire de l'écart. Les écrivains cités en exemple sont « Kleist, Flaubert, Dostoïevski, Kafka, Faulkner, Robbe-Grillet », ceux qui ont « changé [la] conscience du monde[138] » de Peter Handke. Que vaut alors « la classification des écrivains en réalistes et en avant-gardistes, qu'on [nous] a enseignée au lycée[139] » ? Peter Handke refuse d'établir une rupture : les « avant-gardistes » ou « formalistes » sont ceux qui prêtent attention à la *forme*, à la *méthode* employée pour décrire le réel, mais leur objet est le même. Ils « se refusent à raconter encore des histoires, tout en étant à la recherche de méthodes nouvelles pour *décrire le monde* et pour les expérimenter sur

---

[132] *Phantasien der Wiederholung, op. cit.*, pp. 69-70 ; *Images du recommencement, op. cit.,* pp. 61-62.
[133] « Bild, Inbild, gegen Abbild : Bild *hebt* die Wirklichkeit; Abbild versenkt sie » ; « Image, image intérieure, contre la copie : l'image *exhausse* la réalité; la copie la coule ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 450 ; *À ma fenêtre ce matin, op. cit.*, p. 402. Traduction modifiée.
[134] *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 26 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 32.
[135] « […] eine sehr einfache, aufzählbare, datierbare, pauschale Wirklichkeit ». *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 24 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 30.
[136] « […] Daten, die die Dinge stumpf beim Namen nennen ». *Idem*.
[137] « Da wäre es doch viel einfacher zu fotographieren. » *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 32 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 40.
[138] « Kleist, Flaubert, Dostojewski, Kafka, Faulkner, Robbe-Grillet haben mein Bewußtsein von der Welt geändert. » *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 20 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 24.
[139] « […] die Einteilung der Schriftsteller in Realisten und Avantgardisten, die einem auf der Oberschule beigebracht worden ist ». *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 100 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 122.

lui[140] ». Kleist ou Flaubert sont de ce point de vue aussi « avant-gardistes » qu'Alain Robbe-Grillet : ce qui relie ces auteurs, c'est le privilège donné à la position du *spectateur* sur celle de *l'acteur* – thème central dans « le conte » *Mein Jahr in der Niemandsbucht* –, autrement dit le privilège donné à *l'image* sur *l'histoire* comme enchaînement d'actions, grâce à des procédures d'écriture permettant de dis-joindre le voir du savoir. L'œuvre n'imite plus, selon les prescriptions d'Aristote, des actions qu'elle enchaîne chrono-logiquement au sein de « l'intrigue », elle agence des images déliées du « principe unificateur de l'histoire ». Dès les premiers écrits et ce qu'on nomme souvent « la phase expérimentale » de l'œuvre, Peter Handke met en question le schéma simpliste d'une *rupture* avant-gardiste.

1.2.2. « La littérature est romantique » : de Schiller à Goethe et Hölderlin

L'un des premiers articles théoriques publié par Peter Handke s'intitule « La littérature est romantique[141] » : le ton est d'emblée provocateur, comme dans l'ensemble des textes qui sont rassemblés sous le titre *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* . Si l'auteur définit la littérature comme « irréelle, irréaliste et romantique[142] », c'est pour s'opposer au « concept » d'une littérature engagée – dans une étroite proximité avec la critique simonienne du *didactisme* littéraire, la principale cible des deux auteurs étant J.-P. Sartre. Pour Peter Handke, ce concept de littérature engagée est « une contradiction en soi[143] » parce que la littérature ne peut être « sérieuse » et « univoque » : elle est une « forme orientée vers rien », « un jeu sérieux[144] » où les mots et les idées perdent tout caractère direct. Le thème du « jeu » est structurant dans l'article et rappelle la réflexion de Novalis sur le langage[145], citée par Claude Simon : la littérature « se joue de tout », « elle transforme la réalité […] en jeu[146] ». Que penser de cette définition ? Qu'elle identifie la littérature à un simple jeu formel gratuit ? Claude Simon se sentait déjà obligé de répondre à cette double accusation de « gratuité » et de « formalisme » dans sa conférence « La fiction mot à mot » et dans le *Discours de Stockholm*.

---

[140] « […] jene, die sich weigern, noch Geschichten zu erzählen, die nach neuen Methoden der Weltdarstellung suchen und diese an der Welt ausprobieren ». *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 26 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 32.
[141] « Die Literatur ist romantisch », *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, pp. 35-50 ; *J'habite…, op. cit.*, pp. 43-58.
[142] « Die literatur ist unwirklich, […] unrealistisch, romantisch ». *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 50 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 57.
[143] « Der Begriff [einer engagierten Literatur] ist ein Widerspruch in sich. » *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 43 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 51.
[144] « […] eine Form […] auf nichts *gerichtet*, höchstens ein ernsthaftes Spiel ». *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 44 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 52.
[145] Voir le passage cité plus haut : « […] il en va du langage comme des formules mathématiques : elles constituent un monde en soi, pour elles seules ; elles *jouent* entre elles exclusivement […]. »
[146] « Sie überspielt alles », « […] sie macht die Wirklichkeit […] zu Spiel ». *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 50 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 57.

Refuser de soumettre le récit à « la mécanique » de l'histoire et au didactisme qui la sous-tend, c'est immédiatement s'exposer à deux critiques, celle de la gratuité et celle de l'autotélisme – autre nom du « formalisme ».

Il est pourtant impossible de soutenir une telle interprétation, puisque tout l'enjeu esthétique de l'œuvre de Peter Handke, explicité la même année à Princeton, et de « faire voir » le réel. Par le motif du jeu, qui restera un thème métapoétique central dans l'œuvre, l'auteur fait implicitement référence à la réflexion de l'allemand Schiller : dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique d e l'homme* , ce dernier plaçait le « jeu » au cœur de sa pensée de « l'homme complet ». En suspendant pour un temps la marche du monde et les finalités sérieuses dont s'occupe le seul entendement, le jeu permet selon Schiller de réduire la blessure de l'humanité moderne qui a séparé les deux facultés essentielles à l'homme, encore unies chez les Grecs, la sensibilité et l'entendement. « L'instinct de jeu » vise à « surmonter la scission entre la contingence phénoménale que nous offrent les facultés réceptrices et la stabilité formelle que veulent installer nos facultés actives, entre l'être-au-monde accueillant de notre existence sensible et l'être-au-monde productif lié à notre entendement[147] ». Or la cible de Peter Handke est précisément la réduction du fait littéraire à « un système de valeurs », à la transmission d'une *idée* normative et *a priori* des choses – la mise sous tutelle du sensible par l'entendement, du *visible* par le *dicible*. L'œuvre d'art, en faisant appel à l'« instinct de jeu », suspend la domination de l'entendement sur la sensibilité et instaure une « finalité libre ». En ce sens, le romantisme marque une rupture essentielle : la littérature n'est pas « un prolongement de la parole[148] », comme le croit Sartre, elle n'a rien à *dire*.

Nombre des thèmes essentiels rattachés à la théorie de l'image de Peter Handke plongent leurs racines dans la pensée romantique : le primat de l'imagination sur « le jugement », la pensée du fragment, l'importance du rêve ou de l'enfance, la valorisation du mystère, la recherche d'une « nouvelle mythologie » sont quelques exemples de cette affinité profonde. Les références aux « romantiques » allemands sont très fréquentes dans l'œuvre, Goethe, le « classique », et Hölderlin en tête, mais aussi Novalis, Schlegel ou Eichendorff.

La référence à Goethe est au cœur du versant lumineux de l'image, comme saisie d'une « forme »[149] à travers la contemplation enthousiaste du monde. « Sur son plus haut sommet,

---

[147] Payot, D., *Après l'harmonie*, Circé, 2000.
[148] « […] die Literatur als Fortsetzung des Sprechens ». *Ich bin ein Bewohner…*, *op. cit.*, p. 42 ; *J'habite…, op. cit.*, p. 50.
[149] *MJ*, p. 389 ; *MA*, p. 304 : lorsque l'objet a disparu, l'image (*Nachbild*) peut faire renaître « la forme » de l'objet (*seine Gestalt*) dans « une rémanence lumineuse (*Nachleuchten*) ».

l'art sera totalement extérieur »[150] : l'art est arrachement à soi-même, confiance dans « le monde, la lumière, la nature » comme mesures universelles – Goethe : « hors des rêves ! Droit vers la lumière du jour[151] ! » Goethe donne « la mesure », « nous devons, dit-il, nous conserver vivants et formables (*bildsam*) »[152] : Peter Handke puise dans la pensée du naturaliste et écrivain allemand les notions de « forme originaire » et de « métamorphose ». Goethe représente ainsi « la loi », la préservation d'un ordre face au chaos. Et cependant si l'on veut « frayer de nouvelles voies », « plus la moindre loi n'est valide, pas même Goethe »[153]. « Il m'a toujours semblé que ce qu'il manquait à Goethe, c'était l'urgence hölderlinienne, et cette vulnérabilité »[154]. Hölderlin, celui qui a perdu « la raison », face à « l'autorité » de Goethe :

> Aber habe ich mir dazu nicht vor langem einen Leitsatz aufgestellt, ungefähr so : Fragmentarisch erleben, ganzheitlich erzählen !? Und so hätte auch diese Maxime sich allmählich oder […] "kleinweise" aufgelöst, wie sämtliche, die mir jemals vorausleuchteten? Goethe wurde, scheint mir, im Älterwerden, bei aller bewahrten Kindhaftigkeit, immer bestimmter, das Kind wurde ein herrisches Kind (und dichtete zugleich "mild" und "übergänglich"), während ich von Jahr zu Jahr unbestimmter werde, und zugleich wie seit je dringlich und scharf schreiben möchte.
>
> Mais n'y a-t-il pas longtemps que je me suis donné un principe, à peu près ceci : vivre en fragments, raconter en totalité ? Ainsi cette maxime se serait dissoute peu à peu, ou « petitement » […] comme toutes celles qui m'ont guidé vers la lumière ? Goethe, il me semble, devenait en vieillissant, malgré tout ce qu'il avait gardé d'enfance, toujours plus déterminé, l'enfant devint un enfant autoritaire (qui écrivait en même temps « avec douceur » et « dans la transition »), tandis que moi, je deviens d'année en année plus indéterminé et voudrais en même temps avoir, comme depuis le début, une écriture forte et nette.[155]

« L'enfant » est devenu « autoritaire (*herrisch*) », il a fini par prendre « l'attitude professorale, autrement dit classiciste », et cela ne peut se faire sans quelque « falsification » :

---

[150] « "Auf ihrem höchsten Gipfel wird die Kunst ganz äußerlich sein" ». Phrase de Goethe, citée par Peter Handke dans *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.*, p. 137 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke*, *op. cit.*, p. 135.

[151] « Goethes Geburtstag heute begangen mit : *Heraus aus den T räumen ! Hi nein i ns Tage slicht* ». *Am Felsfenster morgens*, *op. cit.*, p. 211 ; À *ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 191. Nous soulignons.

[152] « Inzwischen versuche ich, dem [der Bild-Stutzigkeit] vorzubeugen mit einem Spruch des alten Goethe : *Wir hätten uns lebendig und bildsam zu erhalten*, nach dem Beispiel, mit dem die Natur uns vorgehe. » ; « À présent, j'essaie de prévenir cela [la rétivité à l'image] en m'appuyant sur un mot de Goethe dans sa vieillesse : nous devons, dit-il, nous conserver vivants et formables, selon l'exemple que nous donne la nature en nous précédant. » *MJ,* p. 146 ; *MA*, p. 116. Nous soulignons. Sur le thème récurrent du « formable (*bildsam*) », voir *MJ*, pp. 146, 244, 528, 586 ; *MA*, pp. 117, 192, 409, 453.

[153] « "Neu spuren" : Keine Gesetze gelten mehr, nicht einmal Goethe ». *Am Felsfen ster mo rgens*, *op. cit.* , p. 147 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 134.

[154] « Mir hat an Goethe immer diese Hölderlinsche Dringlichkeit gefehlt, und dieses Ausgesetzte. » *Es leben die Illusionen*, *op. cit.*, p. 106 ; Vive *les illusions*, *op. cit.*, p. 100.

[155] *MJ,* p. 47 ; *MA*, p. 42.

> Aber ich bin sicher, daß sogar Goethe das…wenn ich den *Faust* mir so angesehen hab, hab ich sehr sehr oft den Eindruck, daß er das nur zusammengestümpert hat, die einzelnen Schönheiten, daß es zurechtgeklittert ist.
>
> Je suis sûr que même Goethe… Quand je regarde bien le *Faust*, j'ai souvent l'impression qu'il a seulement tout bricolé ensemble, les beautés isolées, qu'il les a ajustées entre elles.[156]

Même chez Goethe, la totalité est « bricolée (*zusammengestümpert*) » à partir de fragments, de « beautés isolées (*einzelne Schönheiten*) ». Peter Handke cite souvent *Les Affin ités électives,* mais aussi le *Wilhelm Meister,* dont les romantiques de *l'Athenäum* proposeront une lecture complexe : ils feront de ce roman une synthèse entre l'antique et le moderne à travers le concept de « poésie ironique » ou de « poésie de la poésie » – la fonction *critique* de l'ironie restera centrale dans l'œuvre de Peter Handke. Dans *L'Histoire du crayon*[157], le nom de Goethe se trouve étrangement accolé à celui de Kafka, dans une réduction fulgurante de l'écart entre « le classique » et celui que Peter Handke nomme « la plus belle fleur de bourbier du début du vingtième siècle – mais une fleur de bourbier »[158]. Et toujours le même doute :

> Goethe gegenüber : das bewundernde – und zugleich doch leicht angewiderte – Gefühl, daß er immerzu aufmerksam sein konnte (oder täuschte er diese Fähigkeit nur vor ?)
>
> À l'égard de Goethe : le sentiment admiratif – et pourtant aussi le léger écœurement – qu'il ait toujours pu être attentif (ou faisait-il seulement semblant de posséder cette faculté ?)[159]

C'est sans doute une tout autre « forme » que la belle totalité harmonieuse dont Peter Handke recherche le modèle chez les romantiques : une forme fondée sur l'interruption et le mélange des genres – une poétique de l'hétérogène. Il évoque ainsi un roman d'Eichendorff, dont la forme lui a servi d'impulsion, même s'il n'a pas réussi à « la réaliser » :

> Zum Beispiel – das würd ich als Form nennen – die Methode oder das Verfahren der Romantiker, ihre Erzählungen mit Liedern und Gedichten zu durchbrechen oder Pausen da zu schaffen oder stehende Momente zu schaffen. Also das hab ich mir zum

---

[156] *Aber ich lebe nur vo n den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.*, p. 198 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herber Gamper/Peter Handke, op. cit.*, pp. 191-92.

[157] *Die Gesch ichte d es Bleistift s*, Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1982, p. 29 ; *L'Histoire du crayon*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, « Du Monde entier », 1987, p. 34.

[158] « Franz Kafka, die schönste aller Stumpfblüten vom Anfang des 20. Jahrhunderts – aber eine Sumpfblüte. » *Am Felsfenster morgens, op. cit.,*p. 216 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 196.

[159] *Die Geschichte des Bleistifts*, *op. cit.* p. 8 ; *L'Histoire du crayon*, *op. cit.*, p. 12. Nous verrons que c'est avant tout l'Histoire, l'Histoire, récente, des deux guerres mondiales, qui fait obstacle au modèle goethéen : « Haben die Weltkriege unsereinem das Allgefallen Goethes nicht ein für allemal verleidet ? » ; « Les guerres mondiales ne nous ont-elles pas gâché une fois pour toute ce plaisir que Goethe prenait à toutes choses ? » (*Ibid.*, p. 10 et p. 14).

> Beispiel bei *Langsame Heimkehr* ja vorgenommen. Dieses *Ahnung und Gegenwart* von Eichendorff, hab ich gedacht, das entspricht mir eigentlich sehr: dieses Erzählen und dann kommt ein Gedicht und dann wird weiter erzählt. Das hat […] mich zwar auf den Weg gebracht, die Erzählung zu schreiben, aber das hab ich nicht verwirklichen können.
>
> Par exemple – je désignerais cela comme une forme – la méthode ou le procédé des romantiques, qui interrompaient leur récit par des chansons ou des poèmes, ou qui intercalaient des pauses, ou des moments d'immobilité. C'est ce que je voulais faire dans *Lent Retour*. *Pressentiment et Temps présent* d'Eichendorff, ai-je pensé, me correspond tout à fait : ce récit, puis vient le poème, et le récit reprend. Cela m'a mis en chemin pour écrire mon récit, c'est vrai, mais je n'ai pas pu le réaliser.[160]

Cette citation évoque la théorie du roman comme « bariolage »[161] ou ajustement de « beautés isolées » : « L'art du roman exclut toute continuité. Le roman doit être un édifice articulé dans chacune de ses périodes. Chaque petit morceau doit être quelque chose de coupé – de limité –, un tout valant par lui-même »[162] ; « Prose proprement romantique – au plus haut point changeante –, merveilleuses tournures étranges – sauts brusques – tout à fait dramatiques »[163]. On est au cœur de la définition du récit comme mélange des styles et « parataxe » qu'évoque Handke à travers la recherche d'une forme « épique lyrique », ou encore dans son souhait d'écrire une « épopée faite de *haïkus* »[164]. Toute une partie de la modernité s'inscrit dans cet héritage romantique qui définit la forme comme « guirlande de fragments » : au plus loin, on l'aura compris, des notions ricœuriennes de « mise en intrigue » et de « synthèse de l'hétérogène ».

Cette forme paratactique possède aussi un autre visage, plus tourmenté, celui de Hölderlin. À la différence de Goethe, « l'enfant autoritaire » qui écrit « dans la transition », Hölderlin évoque la figure « vulnérable » de « l'errant », celui pour qui « le seuil » n'est plus assuré : « "Que je sois consacré et que le seuil me soit de nouveau accordé !" (Hölderlin, "L'Errant") »[165]. Se dessinerait alors l'autre pôle de référence de l'image, dans une tension extrême avec « la forme » goethéenne : ce qu'Adorno a nommé « la structure anticlassique » de « la parataxe » hölderlinienne, « la quête d'une forme de langage qui aurait échappé à la dictature de son propre principe de synthèse » – qui aurait échappé à *la loi* – grâce à « la

---

[160] *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.*, p. 192 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.,* p. 187.

[161] « Bien des ouvrages dont on loue la belle ordonnance ont moins d'unité qu'un amas bariolé de trouvailles qui, animées de l'esprit d'un seul esprit, tendent vers un même but. » (Schlegel, « Fragments critiques », fragment 103.

[162] Novalis, *L'Encyclopédie*, texte traduit et présenté par M. de Gandillac, Paris, Minuit, 1966, p. 323.

[163] *Ibid.*, Fragment 1372, p. 309.

[164] « Ein Epos aus Haikus ». *Die Geschichte des Bleistifts*, *op. cit.*, p. 52 ; *L'Histoire du crayon*, *op. cit.*, p. 57.

[165] « "Daß ich geweiht und gegönnt wieder die Schwelle mir sey !" (Hölderlin, Der Wanderer) » *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 34 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.*, p. 33.

formation d'un continuum fluctuant d'*images*[166] ». « Le principe d'association » qui s'oppose à la « discursivité » de la pensée, « le goût de mélanger les époques, de relier des choses éloignées et sans lien entre elles » : autant de caractéristiques de la « parataxe » hölderlinienne qui s'accordent à l'œuvre de Peter Handke.

Cette poétique de la discontinuité aura une longue postérité : la déliaison et l'interruption sont au cœur d'une modernité esthétique dans laquelle s'inscrivent pleinement les premières œuvres théoriques et fictionnelles de l'auteur, souvent inspirées du « montage » cinématographique. Les gestes formels du montage, du collage, du fragment sont fondés sur une pensée du « choc » développée par Peter Handke et théorisée en leur temps par Duchamp ou Breton. Mais on retrouve aussi, au cœur de « ces grands motifs de notre "modernité", un véritable inconscient romantique »[167]. Car cette poétique n'est pas sans rapport avec la théorie du *Witz* qui s'accomplit dans l'instant et fait chanceler tous les repères. Ce lien tissé des romantiques aux modernes à travers les catégories du « choc » et de « l'instant », renvoie à la notion de *Plötzlichkeit* élaborée par K.-H. Bohrer[168] : le « maintenant » se constitue peu à peu comme une catégorie esthétique essentielle dans l'œuvre de Peter Handke, en relation étroite avec sa définition de *l'image* comme « beauté isolée », détachée du didactisme de l'intrigue.

1.3. Richard Powers : la filiation européenne

1.3.1. L'influence des réalistes et la fonction documentaire de la littérature : « a crockpot realism[169] »

Richard Powers se place, de fait, quelque peu en marge de cette histoire « européenne » : il refuse pourtant de se référer à la seule « tradition » américaine. Alors que la plupart des critiques américains veulent à tout prix inscrire son œuvre dans le courant postmoderne, à la suite de Pynchon, Gass ou Barth, il revendique une position *décalée* :

---

[166] Adorno, T. W., « Parataxe », *in Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Flammarion, « Champs », 1999 [1984], pp. 307-350 ; « Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins », *in No ten zu r Litera tur. Gesammelte Schriften Band II*, Suhrkamp Verlag, 1974 [1958], pp. 447-491.

[167] P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéra ire, th éorie d e l a littérature du ro mantisme a llemand*, Seuil, Paris, 1978, p. 25.

[168] Voir notamment : Bohrer, K. H., *Plötzlichkeit*, Suhrkamp Verlag, 1981.

[169] Cette expression est tirée d'un article traitant, entre autres, de l'œuvre de Richard Powers : Bukiet, M. J., "Crackpot realism: Fiction for the forthcoming millennium" in *Review of Contemporary Fiction*, vol. 16, 1996.

> This tag [of postmodernism] seems to be propagated by reviewers who read each other more than they read the novels in question. […] Any reader who reads me in the hopes of finding that lineage is going to be deeply disappointed.
>
> Ce lieu commun [du postmodernisme] semble être propagé par les critiques qui se lisent les uns les autres plus qu'ils ne lisent les romans en question. […] Tout lecteur qui me lit dans l'espoir de trouver cette filiation sera profondément déçu[170].

Si R. Powers a affirmé, à maintes reprises, son admiration pour les écrivains appartenant au courant postmoderne, et si certains traits de son œuvre le rattachent sans conteste à « ce lieu commun » – l'audace de ses constructions narratives, sa fascination pour les métaphores de la science contemporaine, sa passion pour un savoir encyclopédique et parfois ésotérique (qu'il apprécie chez T. Pynchon et W. Gaddis[171]), son intérêt pour toutes les formes de « langage » et de « codes » qui informent le réel, pour la pulsion de récit qui habite tout individu –, il revendique aussi une certaine filiation avec le versant « réaliste » de la littérature et cherche ses sources dans le XIXe siècle : les poètes nord-américains Emily Dickinson et Ralph Waldo Emerson, mais aussi le naturaliste anglais Thomas Hardy ou encore Charles Dickens. Ce qui semble intéresser R. Powers chez Dickens et Hardy, c'est d'abord le réalisme en tant qu'étude sociale : à la différence de la plupart des écrivains postmodernes, il n'a pas perdu l'ambition d'explorer le monde, et voit dans la littérature une « place parfaite pour qui veut avoir une vue aérienne » de la société. La découverte des romans du XIXe siècle, par l'intermédiaire d'un professeur « très doué », a déterminé son choix d'abandonner ses études de physique et la carrière scientifique à laquelle il se destinait :

> Getting a little glimpse of the large 19th century novel in the hands of a very gifted professor in Illinois made me think maybe this was the area that I was looking for, even though the questions can't be answered with that degree of rigor and you never have that definitive external verification. At least it continues to allow you the ability to link together disparate information.
>
> Après avoir reçu un petit aperçu du grand roman du 19e siècle grâce à un professeur très doué dans l'Illinois, je pensai que c'était peut-être là le domaine que je cherchais, même si les questions ne pouvaient être résolues avec le degré de rigueur souhaité et que l'on n'a jamais accès à une vérification extérieure et définitive. Du moins le roman continue-t-il de permettre de relier entre elles des informations disparates[172].

Le roman n'a certes pas la « rigueur » des sciences, mais il peut envisager les grandes « questions » qui préoccupent l'individu d'un point de vue « aérien » : face à la spécialisation extrême des sciences, lui seul reste capable de « relier » le matériau disparate de la

[170] Neil Archer, "Mapping the Here and Now: An Interview with Richard Powers", *Tamaqua 5*, no. 2, 1995, p. 22. Nous traduisons.
[171] *The Recognitions* de W. Gaddis, roman publié en 1952 et *Gravity's Rainbow* de T. Pynchon, publié en 1973 sont des œuvres que R. Powers considère comme majeures dans sa formation de lecteur et d'écrivain.
[172] Powers, R., *in* Dan Cryer, "Talking with Richard Powers: The Master of Contrasts." *Newsday* 26 July 1998.

connaissance. Cette fonction documentaire de la littérature, on la retrouve dans l'œuvre de Claude Simon qui insère fréquemment dans ses textes des extraits d'archives : à la différence du « didactisme » réaliste cependant, elle repose dans ces deux œuvres sur le procédé du *montage* comme méthode « matérialiste » de la connaissance. Les textes de Simon et Powers partent de la matérialité lacunaire du document – la photographie de Sander dans *Three Farmers* – et non d'une quelconque idée qui serait à démontrer : ils réfutent ainsi le modèle de la fable exemplaire, lui substituant la construction de fragiles réseaux de sens. Peter Handke se distingue sur ce point en maintenant une frontière étanche entre fiction et non-fiction : il récuse la pertinence des « documents qui se veulent concrets (*Tatsachenberichte*) » et « prétendent nous faire toucher du doigt la réalité, nous faire sentir son odeur[173] ».

Il est remarquable que Powers subisse les mêmes reproches que certains auteurs réalistes du XIXe siècle : on a notamment critiqué la densité d'informations et de détails de ses romans, leurs « interminables » descriptions ou « étalages » de connaissances qui ne cessent d'interrompre l'intrigue, au détriment de l'intérêt pour les personnages[174]. L'arrière-plan contextuel de ses récits vient en effet très souvent dévorer « la fable », imposant de longues pauses où l'action ne progresse plus. Cependant, l'écrivain ne sacrifie pas au positivisme du XIXe siècle : l'analyse, dans *Three Farmers,* de l'entreprise démesurée du photographe A. Sander, dont le projet était de réaliser un catalogue exhaustif des « Visages de ce temps » intitulé *Hommes du vingtième siècle* , prouve combien Richard Powers est étranger à la doctrine positiviste de l'artiste. Cette entreprise est qualifiée d'« anachronique » par le narrateur (I) qui juge que la croyance en la possibilité d'une connaissance exhaustive et objective rattache le photographe au XIXe siècle. Là encore, c'est l'échec de l'intention « didactique » et « positiviste » qui détermine la valeur de l'œuvre pour l'écrivain : par son caractère « inachevé (*unfinished*) » le grand œuvre se trouve paradoxalement accompli[175].

Cette critique de « l'achèvement » est au cœur de l'esthétique de R. Powers : l'efficacité de « l'image » ne tient pas à son exhaustivité et son exactitude, bien au contraire. L'exemple de la photographie et du cinéma permet de mettre en cause le mythe de la « ressemblance » :

> For even the hyperproduced photographs and films of the 1980s come no closer to actual verisimilitude than did Giotto. A camera cannot begin to approximate the way an eye sees the same image. It changes the scale, focus, field depth, dimensionality, perspective, field of view, resolution, surface modulation, and luminosity of image.

[173] *BV*, p. 114; *PI*, p. 102.
[174] Voir par exemple : Sybil Steinberg, Rev. of *The Gold Bug Variations* by Richard Powers. *Publishers Weekly* 14 June 1991, p. 44.
[175] *TW,* p. 43 ; *TF*, p. 60.

> Pas plus que les peintures de Giotto, les films et les photographies des années 80, aussi sophistiqués soient-ils, ne parviennent à une ressemblance parfaite avec le modèle. L'objectif ne saurait reproduire, fût-ce de manière approximative, la façon dont l'œil voit une image. Il modifie l'échelle, la mise au point, la profondeur de champ, les dimensions de l'objet, la perspective, le cadrage, la définition, la modulation d'intensité et la luminosité de l'image.[176]

Le « pouvoir » de l'image, ce qui nous fait « pénétrer dans le cadre », tient à sa nature impure, « hybride (*hybrid*) », à la manière dont elle « marie » les contraires, « exactitude (*accuracy*) » et « distorsion (*distortion*) » :

> The reproduction must be enough like the original to start a string of associations in the viewer, but enough unlike the original to leave the viewer room to flesh out and furnish the frame with belief.
>
> La reproduction doit être suffisamment fidèle à l'original pour susciter chez le spectateur une chaîne d'associations, mais suffisamment différente pour lui laisser le loisir de remplir et meubler l'image en y ajoutant sa propre conviction.[177]

L'image tire moins sa force de son pouvoir de reproduction « réaliste » que de sa capacité à « déclencher » des associations – pour reprendre le verbe employé par Peter Handke : et il lui faut être suffisamment « ouverte » pour laisser le spectateur-lecteur interagir avec ce qui est représenté, et « remplir » ou « réaliser » ce que l'image contient de puissance. L'image (photographique) en ce sens est à la charnière entre deux pulsions, l'une réaliste, enregistrer le monde avec les yeux de l'historien ou de l'essayiste, l'autre fictionnelle : elle met en œuvre l'imagination de l'artiste comme celle du spectateur-lecteur.

Lecteur « vorace et éclectique », R. Powers se laisse difficilement inscrire dans *un* courant littéraire : il a affirmé à plusieurs reprises que les deux grandes voies de la littérature contemporaine – l'une que la critique associe à la tradition réaliste et mimétique, l'autre au postmodernisme métafictionnel – lui semblaient « complémentaires », opposant un clair refus aux partitions critiques habituelles. Ce que l'écrivain cherche à troubler dans ses romans, c'est précisément la ligne de partage entre la fiction mimétique traditionnelle et la manipulation formelle consciente des littératures métafictionnelles : « They [the novels] try to show that the world can't easily be partitioned into "thinking" and "feeling" »[178]. On retrouve à travers cette citation le refus du partage traditionnel entre *sensible* et *intelligible* qui caractérise nos trois auteurs : l'idée que l'intellect et l'émotion sont des catégories interdépendantes traverse de

[176] *TW,* p. 249 ; *TF*, p. 363.
[177] *TW,* pp. 249-250 ; *TF*, p. 364.
[178] « Ils [les romans] tentent de montrer que le monde ne peut pas être aisément divisé entre pensée et sentiment ». Jean-Yves Pellegrin, « Only the Conversation Matters », *European Journal of American Studies*, EJAS 2007-1. Nous traduisons.

part en part l'œuvre de Powers, et fonde le caractère hybride de ses romans qui cherchent à déstabiliser le discours par l'image, et allient éléments réalistes et métafictionnels. Reprenant à son compte la citation de Bakhtine selon laquelle « tout acte de description […] est lui-même description » – de même que toute fiction est en même temps métafiction –, Richard Powers convoque et défie l'illusion réaliste en révélant sa nature *construite* et en refusant le mythe de « l'objectivité » romanesque.

1.3.2 Les racines romantiques de l'avant-garde et du « nouveau siècle »

L'écriture de R. Powers se rattache solidement à la tradition européenne : son premier roman est issu de plusieurs années de formation tournées vers l'Europe.

> I had an extended immersion in Joyce in my last two years of high school and into college. This reading led me to other British work from the same era, including the usual suspects. But I was stranded on that side of the channel until abandoning my course work in English literature. This is where Proust comes in, and shortly after Proust, Thomas Mann. My discovery dates back to same year, 1980, my escape from my formal education and the chance to read all those landmark tomes that had so often been cited as seminal but which my own previous academic discipline, respectful of its boundaries had kept me from reading. In the space of four years, in the run-up to completing my first novel, I read all of Proust, four of the central Mann works, the principle Kafka, Musil, etc.
>
> Je m'étais longuement immergé dans Joyce durant mes deux dernières années de lycée et à l'université. Cette lecture me mena à d'autres œuvres anglaises de la même période, dont les classiques habituels. Mais je suis resté coincé de ce côté de la Manche jusqu'à ce que j'abandonne mes cours de littérature anglaise. C'est à ce moment que Proust est entré en jeu, et, peu après, Thomas Mann. Ces découvertes remontent à l'année 1980, celle de ma fuite hors de mon éducation officielle, et à la chance qui m'a été donnée de lire tous ces volumes historiques qui avaient été si souvent cités comme séminaux, mais que l'académisme antérieur de ma discipline, respectueuse de ses frontières, m'avait empêché de lire. En l'espace de quatre ans, dans la course pour achever mon premier roman, j'ai lu tout Proust, quatre des œuvres centrales de Mann, les principaux textes de Kafka, Musil, etc.[179]

Richard Powers explore ainsi les grands livres du premier modernisme européen, parallèlement à l'écriture de son premier roman, *Three Farmers,* qu'il mettra plusieurs années à achever. Le point commun de ces œuvres « séminales » de la modernité, c'est un certain rapport à la discontinuité et à l'hétérogène. Il retiendra de ces lectures les structures narratives complexes et intriquées et le lien, chez Musil notamment, entre essai et roman.

Le choix des exergues qui ouvrent chacun des chapitres de *Three Fa rmers* rappelle cette influence majeure en rassemblant une constellation d'artistes et de penseurs européens : Freud

[179] Unpublished interview with author, 11 Feb. 2004, cité in *Intersections. Essays on Richard P owers*, ed. by Stephen J. Burn and Peter Dempsey, Dakey Archive Press, 2008. Nous traduisons.

et Benjamin, Tourgueniev, Hasek et Proust, auxquels il faut ajouter la référence à l'ouvrage de R. Shattuck, *Les primitifs de l'avant-garde* (Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire), dont l'auteur semble s'être largement inspiré afin de restituer le contexte de l'époque d'avant-guerre. Ces figures renvoient presque toutes à la même période historique, celle de la transition d'un monde vers l'autre, du XIXe au XXe siècle, qui constitue le champ d'investigation central du roman.

Le groupe des « primitifs de l'avant-garde » possède une place à part dans la fiction, notamment à travers le personnage de Jarry dont la vie dissolue, et inséparable de l'art, occupe un chapitre entier en contrepoint à celle de la grande tragédienne Sarah Bernhardt qui représente le monde ancien. R. Powers relativise cependant d'emblée l'idée de rupture en soulignant combien « Jarry ne fit que renverser Sarah cul par-dessus tête[180] » : « *l'avant-garde* démocratisait les valeurs [anciennes] plus qu'elle ne les contredisait[181] ». Plongeant ses racines dans le romantisme, cette avant-garde à la charnière de deux époques explore le croisement de l'art et de la vie, réintroduisant après les théories de « l'art pour l'art » le réel dans l'art et l'art dans le réel. Le culte de l'enfance, du rêve, de l'ambiguïté, l'esthétique du choc sont les traits caractéristiques de cette avant-garde, sans conteste liée, pour R. Shattuck, au mouvement romantique. Et c'est dans cette filiation que Powers place « tous les pratiquants d'un art radical (*every practitioner of radical art*) » : il cite notamment les peintres Picasso, Matisse, Magritte, les écrivains Pound, Joyce, Stein et les musiciens Satie et Stravinski[182] – auxquels il faut ajouter, entre autres, Proust et Gide, Schönberg, Webern et Berg[183]. Prolongeant certaines intuitions du romantisme, les artistes de l'avant-garde ont choisi de tourner l'art vers le réel, mais sur le mode de l'intrusion, de la juxtaposition et de l'intervalle, du « simultanéisme » (celle des collages et des montages cubistes) et ont ouvert la voie au nouveau siècle. « Contraindre deux choses opposées à occuper en même temps le même espace fut la grande tâche à laquelle s'employèrent Jarry et l'avant-garde[184] ». L'art, en un mot, devient « montage ». Ce procédé est au cœur de la réflexion esthétique de R. Powers : l'auteur ménage une place à part à Proust qui se trouve lui aussi lié au romantisme, par l'intermédiaire d'une tierce figure, Benjamin, dont l'influence sur le texte de Powers est fondatrice.

---

[180] « Jarry simply stood Bernhardt on her head ». *TW,* p. 168 ; *TF,* p. 241.
[181] « « […] the *avant-garde* did not oppose Sarah's values so much as democratize them ». *TW,* p. 160 ; *TF,* p. 242.
[182] *TW,* p. 168 ; *TF*, p. 240.
[183] *TW,* p. 86 ; *TF*, p. 121.
[184] « The great task of Jarry and the *avant-garde* was to force two things to occupy the same place at the same time ». *TW,* p. 169 ; *TF*, p. 242. Traduction modifiée.

Ce premier roman, tourné vers l'Europe, est ainsi marqué par l'influence dominante de deux figures majeures, dont l'écriture et la réflexion théorique sont intimement liées à la question de l'image : M. Proust et W. Benjamin – l'écrivain et le théoricien reflétant la dualité fiction-essai du roman. La plupart des citations du philosophe allemand dans le roman sont tirées de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, notamment dans le cadre d'un long commentaire au chapitre 19 qui traite des bouleversements liés à l'invention de l'image photographique et du cinéma. R. Powers cite cependant un autre passage de Benjamin, en exergue du chapitre quatre, qu'il associe, sans plus de précision, au recueil *Illuminations* : ce recueil contient, outre *Das Kunstwerk…* , l'essai sur Proust, *Zum Bilde Prousts*, dont est tirée la citation. Dans cet essai, Benjamin rattache la théorie proustienne des « correspondances » au romantisme et à Baudelaire. Il souligne aussi combien cette « frêle et précieuse réalité : l'image[185] » fait passer au second plan « l'intrigue (*die Handlung*) » qui n'est plus que « l'envers de la tapisserie (*das rückwärtige Muster des Teppichs*)[186] » dans l'œuvre proustienne : l'endroit est constitué des « libres formations de la *mémoire involontaire* », c'est-à-dire d'« images visuelles pour une bonne part isolées, mais dont la présence reste énigmatique[187] ». L'image sera indissociablement liée aux motifs du mystère et de l'énigme dans le roman de Richard Powers, mais aussi à une théorie du « choc » déjà présente dans l'analyse de l'œuvre de Proust par Benjamin : constellation anachronique, l'image met en question l'ordre du temps en défaisant la chronologie de l'histoire.

1.4 Image et « régime esthétique » de l'art

En posant à nouveaux frais la question de la *filiation* à partir du rôle de l'image dans le texte littéraire, les auteurs déplacent les partages de l'histoire littéraire traditionnelle : tous trois liés à une « modernité » avant-gardiste – voire une « postmodernité » dans les cas de R. Powers[188]

---

[185] « […] eine gebrechliche kostbare Wirklichkeit […] : das Bild ». Benjamin, W., « Zum Bilde Prousts », *in Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag [1974], p. 338 ; « L'image proustienne », *Œuvre II*, Gallimard, Folio Essais, 2000, p. 141.

[186] *Illuminationen, op. cit.*, p. 336 et *Œuvres II, op. cit.,* p. 137.

[187] « […] die freisteigenden Gebilde der mémoire involontaire sind noch zum guten Teil isolierte, nur rätselhaft präsente Gesichtsbilder ». *Illuminationen, op. cit.*, p. 347 ; *Œuvres II, op. cit.*, p. 154.

[188] Peter Handke est aussi associé au courant postmoderne par certains critiques, ce dont témoigne par exemple l'article de Norbert Gabriel : « Neoklassizismus oder Postmoderne ? Überlegungen zu Form und Stil von Peter Handkes Werk seit *Langsamen Heimkehr* », *Modern Austrian Literatur*, Vol. 24, Nos. 3-4, 1991. C'est aussi cette appartenance problématique au postmodernisme qu'interroge Durzack Manfred : « Postmoderne Züge in Handkes Roman *Der kurze Brief zum langen Abschied* ? », *in* Cassagnau Laurent, Le Rider Jacques, Tunner

–, ils refusent pourtant le mythe de la *rupture*, s'inscrivant dans une « tradition » qui les rattache de façon singulière aux littératures du XIXe et/ou de la fin du XVIIIe siècle, littératures inaugurant « le régime esthétique » de l'art selon J. Rancière. La mise en cause de la « commune mesure » de l'histoire au profit d'une écriture fondée sur *l'image* relie les auteurs à la révolution romantique qui aura théorisé la redéfinition de l'œuvre comme *expression* de la sensibilité. L'un des intertextes communs dans notre corpus, si l'on cherche à rassembler les œuvres à travers le jeu des références croisées, est Proust : *La Recherche* réalise cette assomption de la sensibilité à travers l'image, la littérature devenant identique au tissu infini des métaphores. Si les romans de Claude Simon et de Richard Powers établissent un véritable dialogue avec l'œuvre proustienne, celle-ci apparaît plus discrètement dans les textes de Peter Handke, comme un contre-modèle – chacun des auteurs, nous le verrons, écrit *contre* Proust, dans une relation de proximité et de distance[189].

Claude Simon décèle dans *l'image* proustienne le fondement d'une *architecture sensible*, conçue à la fois comme puissance d'ordre et de désordre : tout en défaisant l'artifice des lois de l'intrigue comme enchaînement d'actions, l'image rassemble des objets éloignés, crée des « constellations », des « correspondances » grâce à la puissance des mots comme transferts de sens :

> « …l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif. »

Cette citation de Proust, placée en exergue du dernier roman de Claude Simon, *Le Tramway*, évoque un bouleversement majeur de ce nouvel « âge » de l'image : à travers la mise en question du personnage, support de l'intrigue et de l'action, c'est l'illusion du sujet qui est dénoncée. Dans l'écriture proustienne, l'instance subjective se dissout au profit d'*états de choses* et d'un réseau de sensations toujours mobiles. Ce que Proust cherche dans le *visible,* ce

---

Erika (éd.), *Partir, revenir ...En route avec Peter Handke*, Presses universitaires de Paris III, publication de l'Institut d'Allemand, 1992, pp. 123-132.

[189] Plusieurs fragments des journaux de Peter Handke témoignent de cette distance : « Die Überzeugung, die Vergangenheit völlig vergessen zu müssen, um nicht mehr unter diesem Brustschmerz zu liegen : *Ich muß mein Gedächtnis verlieren !* Gegen Proust und Benjamin und das behütete bürgerliche Bewußtsein mit seinem Erinnerungsselbstbewußtsein […] » ; « Conviction que je dois complètement oublier le passé pour ne plus subir cette douleur dans la poitrine : *il me faut perdre ma mémoire !* Contre Proust et Benjamin et la conscience bourgeoise bien protégée et son plaisir à se souvenir et sa conscience de soi faite du souvenir […] ». *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975-März 1977)*, Residenz Verlag, 1977, p. 85 ; *Le Poids du monde. Un Journal (Novembre 1975-Mars 1977)*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, « Du Monde entier », 1980, p. 88. Voir aussi *Die Geschichte des Bleistifts*, *op. cit.*, p. 96 ; *L'Histoire du crayon, op. cit.,* p. 101. Sur l'intertexte proustien dans *Le Jardin des Plantes*, voir notamment : Miguet-Ollagnier Marie, « *Le Jardin des Plantes* à l'ombre de Proust », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 29, 1998, pp. 129-140.

ne sont pas des arguments de description et d'*identification*, mais « la figuration de rapports »[190]. Cette « architecture » sensible, Claude Simon la décèle déjà dans l'œuvre de Flaubert, tout comme Peter Handke qui souligne combien l'écrivain n'avait que faire de « tout le fatras romanesque » – intrigues et personnages confondus : « le livre sur rien » n'est plus fondé sur un quelconque déroulement d'actions, « le sujet » même de la fable s'efface au profit de « la musique » des affections et des perceptions – une « harmonie » sensible. Dans ces textes, la « syntaxe » du récit, son « phrasé », ne repose plus sur « l'histoire », mais sur l'image : Jacques Rancière emploie le terme de « phrase-image » pour désigner ce nouveau mode de liaison – « une syntaxe qui est d'abord un ordre de vision, c'est-à-dire un désordre de la représentation »[191].

Cette définition nouvelle de *l'image* comme ce qui défait *l'ordre* de « l'histoire » et de la représentation, J. Rancière la commente en termes de « bouleversement de la hiérarchie des fonctions ». Ce « bouleversement »,

> […] c'est la distance prise à l'égard d'une certaine forme de commune mesure, celle qu'exprimait le concept d'histoire. L'histoire, c'était cet « assemblage d'actions » qui, depuis Aristote, définissait la rationalité du poème. Cette mesure ancienne du poème selon un schéma de causalité idéal – l'enchaînement par la nécessité ou la vraisemblance -, c'était aussi une certaine forme d'intelligibilité des actions humaines. C'était elle qui instituait une communauté des signes et une communauté entre « les signes » et « nous » […]. Cette mesure impliquait un rapport de subordination entre une fonction dirigeante, la fonction textuelle d'intelligibilité, et une fonction imageante, mise à son service[192].

C'est bien la disparition de cette « commune mesure » de l'histoire que pressentait Claude Simon chez Balzac, à travers la place donnée au « Cheval de Troie » de la description. Et c'est aussi ce bouleversement qui fonde, pour J. Rancière, l'avènement de la modernité qu'il nomme « régime esthétique de l'art ». Il est frappant de constater que les figures majeures qui traversent et fondent le « régime esthétique » selon J. Rancière, correspondent aux références et intertextes dominants de nos œuvres : Balzac, Flaubert et Proust.

Mais il faut remonter encore jusqu'à la révolution romantique pour déceler les prémisses théoriques de ce nouveau « régime de l'art » : *l'image* renvoie en effet au *fragment* romantique comme « nouvelle unité *expressive* qui remplace les unités narratives et discursives de la représentation[193] ». Le terme d'*expression*, qui se substitue à celui de *représentation*, nous l'avons déjà rencontré à propos de la citation de Novalis, commentée par

[190] G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 291.
[191] Rancière, J., *La Parole Muette*, Hachette Littératures, 1998, p. 109.
[192] Rancière, J., *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 49.
[193] Rancière, J., *La Parole Muette*, *op. cit.*, p. 59.

Claude Simon. Le fragment réalise cette « identité des contraires » propre au « nouveau mode d'être sensible » qui définit le régime esthétique de l'art : il est cette « unité métamorphique quelconque – rêve, caillou ou bon mot, citation ou programme – où le passé et l'avenir, l'idéal et le réel, le subjectif et l'objectif, le conscient et l'inconscient échangent leur pouvoir ». À travers cette « guirlande de fragments expressifs », l'œuvre romantique défait l'unité représentative du texte classique :

> Toute l'histoire de la littérature, de fait, sera peut-être celle du destin de cette « guirlande de fragments » qui opposait à l'ordre narratif et discursif ancien l'image d'une autre totalité[194].

Peter Handke thématise explicitement dans son œuvre le rapport entre image et fragment. Le régime de l'image *ouverte,* tel que nous le définirons dans les œuvres étudiées, hérite de cette tension entre la ruine et le germe, le subjectif et l'objectif, le passé et l'avenir, le conscient et l'inconscient. Les thèmes « modernes » du fragment et de l'inachèvement ne renvoient pas au seul motif du désœuvrement blanchotien : il faut restituer à *l'image* sa fonction dynamique et constructive – même si son rapport à la totalité n'est assurément plus de l'ordre de celui *projeté* par les romantiques. Le fragment n'est pas seulement ruine, il est aussi germe, projet : « Toute cendre est un pollen », disait Novalis. La série de tensions évoquée plus haut se fonde sur « l'échange » entre sensible et intelligible, qui est le cœur même du « régime esthétique » : l'image est à la fois *passion, pathos* sensible et *action*, *production* de liens architecturaux; elle est à la fois activité consciente et processus frayant avec l'inintentionnel ; à la fois puissance de liaison et de déliaison.

J. Rancière, afin d'expliquer la spécificité du « régime esthétique » de l'art, évoque l'analyse schillerienne de la *Junon Ludovici* comme « libre jeu des apparences » – où l'on retrouve le thème du « jeu » cher à nos auteurs. Le philosophe distingue trois manières de « voir » ou d'« appréhender » cette statue grecque – ce qui prouve que les « régimes » renvoient à un *regard* sur l'art et ne doivent pas être substantialisés : dans la première, elle est uniquement appréhendée comme « une image » de la divinité « que l'on juge en fonction de sa vérité ». Ce « régime d'indistinction » où l'art ne s'est pas encore constitué en tant que sphère propre, en dehors de celle de « la vérité », correspond au « régime éthique des images ». La seconde manière de considérer cette statue, est de la « libérer du jugement de la validité de la divinité qu'elle figure » et de l'inclure dans la catégorie spécifique des « imitations » : produit de l'art, « elle *impose* une forme à une matière », « elle est la mise en œuvre d'une représentation »

[194] *Ibid*., p. 61.

selon des règles, « une grille de convenances expressives », qui entérinent la domination de l'entendement (celle de la forme) sur la sensibilité (la matière). Il s'agit là du « régime représentatif des arts ». Enfin, la statue peut-être appréhendée non par rapport à ce système de « convenances » qui permet de « donner forme à une matière brute », mais par rapport à « un sensorium spécifique » : intervient alors *la lecture* schillerienne de la statue comme « libre jeu de l'apparence »,

> […] la propriété d'être de l'art dans le régime esthétique de l'art n'est plus donnée par des critères de perfection technique mais par l'assignation à une certaine forme d'appréhension sensible. La statue est une « libre apparence ». Elle s'oppose ainsi doublement à son statut représentatif : elle n'est pas une apparence référée à une réalité qui lui servirait de modèle. Elle n'est pas non plus une forme d'activité imposée à une matière passive. Elle est une forme hétérogène par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible marquées par ces dualités. Elle se donne dans une expérience spécifique qui suspend les connections ordinaires non seulement entre apparence et réalité, mais aussi entre forme et matière, activité et passivité, entendement et sensibilité. C'est précisément cette forme nouvelle de partage du sensible que Schiller résume dans le terme de « jeu »[195].

L'image telle que la définissent nos auteurs puise ses racines dans ce nouveau « mode d'être sensible » qui suspend « le pouvoir de la forme sur la matière, de l'entendement sur la sensibilité ». Alors que « le régime représentatif » se caractérise par un assujettissement du visible au dicible et de la sensibilité à l'entendement, « le régime esthétique » suspend cette domination, créant un nouveau « partage du sensible ».

J. Rancière oppose ainsi au régime *clôturant* de « la représentation », dont le principe unificateur était « l'histoire », le régime esthétique dans lequel l'image défait – *ouvre* – l'enchaînement des actions : en imposant le pathos d'une *présence*, l'image « absorbe les significations », mettant à mal « la rationalité du poème », cœur de la poétique aristotélicienne.

[195] Rancière, J., *Malaise dans l'esthétique, op. cit.*, pp. 44-45.

2. Les limites de la théorie des « âges » de l'image

Les œuvres du corpus ne s'adaptent pourtant pas complètement à cette théorie des « âges » de l'image : si elles confèrent une place de choix aux étapes du réalisme et du romantisme dans leur définition de l'image, elles tendent aussi à brouiller les découpes trop rigides de la théorie. L'émancipation de l'image vis-à-vis de la logique narrative comme « construction de sens » n'est peut-être pas assignable au seul régime esthétique de l'art. Il faut en effet souligner l'éclectisme des références des auteurs qui semblent s'appuyer aussi bien sur les anciens que sur les modernes afin de définir leur conception de l'image. La notion de « régime », nous l'avons évoqué, permet de dépasser la spécificité des champs artistiques, images picturales, cinématographiques ou littéraires renvoyant à des modes de langage « analogiques » : les auteurs du corpus semblent accréditer ce rapprochement par leur transgression des frontières entre les arts. Mais ils transgressent aussi le partage historique des régimes : Claude Simon problématise la question de l'image en faisant référence à la peinture contemporaine de Novelli, mais aussi à celle de Poussin ou de l'école flamande. Peter Handke est sans doute le plus éclectique dans le choix de ses références : il évoque ses affinités avec des artistes modernes, voire ultra contemporains (dans le domaine de la peinture, il évoque Cézanne, Degottex, Beckmann, Rothko ou Soutine ; dans celui du cinéma, Hitchcock ou Ozu ; dans le domaine de la littérature, Bove, Char, Jaccottet ou Aichinger), mais aussi ses goûts pour une tradition beaucoup plus ancienne (Giotto dans le domaine de la peinture ; les grands poètes épiques Homère ou Wolfram von Eischenbach dans le domaine littéraire).

2.1. Une relecture destructrice de l'histoire de l'art ?

Claude Simon, on le sait, s'appuie très souvent sur l'exemple de la peinture afin de mettre en évidence ses propres choix artistiques. Or, à côté des références attendues aux « modernes », Picasso, Novelli ou Rauschenberg, il voue une admiration particulière aux peintres de la Renaissance allemande ou encore à Poussin, qui appartiennent pourtant à « l'âge de la représentation » dans le partage historique proposé par J. Rancière.

C'est dans *La Bataille de Pharsale* que Claude Simon développe la plus longue analyse sur la peinture. La section intitulée « O »[196] semble engager une critique en règle de la conception « classique » de l'image, fondée sur la géométrie de la perspective (d'où le vocabulaire très technique, voire mathématique, de ce passage aux accents ironiques), celle d'un monde se distribuant « devant » le spectateur à partir du point fixe d'un œil central et immobile (O). On retrouve ici l'analyse foucaldienne de « la représentation » en termes d'« élision du sujet » : le point de référence qui préside à l'organisation de la toile est un « œil idéal », parfaitement abstrait. La peinture, depuis la Renaissance italienne, chercherait ainsi à mettre en ordre le réel : elle tente de se conformer à une « idée » du monde, voire un idéal, en fonction desquels elle organise le visible. L'élaboration de la perspective durant le Quattrocento fonde ainsi une nouvelle conception de l'image pensée comme un espace théoriquement infini, ouvert sur le monde, et pratiquement clos : processus de mise à demeure de l'image devenue configuration, le tableau est ce qui retient au mieux l'image – ou le visible – dans ses rets par une construction géométrique qui donne l'illusion d'un espace organique et ordonnateur.

Michel Foucault a montré comment le « tableau » est devenu la figure épistémologique de l'âge classique, en fondant une relation nouvelle entre *représentation* et *mathésis*. Il évoque ainsi, dans *Les Mots et les Choses* , « la cage virtuelle » de la célèbre toile de Velasquez, *Les Ménines*, où l'image se trouve « enclose ». L'image classique est liée à « un savoir-faire », celui d'une géographie picturale fondée sur un schéma scénique d'organisation spatiale. C'est ce que montre très bien le narrateur de Claude Simon dans son analyse du caractère « artificiel » des toiles d'Ucello[197] où la perspective maintient le spectateur à l'extérieur de l'action, « sur le sol artificiellement damé d'une place ou d'un théâtre ». L'époque classique reposerait donc sur un assujettissement de l'image au savoir, cet assujettissement faisant de l'image le support d'une narration : comme l'évoque J. Rancière, « la fonction textuelle d'intelligibilité », liée au fait que toute image, à cette époque, *raconte* une histoire ou illustre un « texte », manifeste le visible « sous son commandement »[198] : « ce système [représentatif] tenait le savoir sous l'empire de l'histoire et le visible sous celui de la parole »[199]. C'est ce double rapport du visible au dicible, et du savoir à l'action qui se trouve, selon le philosophe, déplacé dans le régime esthétique : le visible se dissocie de la signification et l'action n'est plus le support d'un dévoilement qui ferait « advenir le savoir ». Le régime de la

[196] Simon, C., *La Bataille de Pharsale*, Minuit, 1969, pp. 181-186.
[197] C'est dans la section « Voyage » de la deuxième partie du roman intitulée « Lexique » que se trouve la plupart des analyses de l'auteur sur la peinture (*La Bataille de Pharsale, op. cit.*, pp. 153-181).
[198] Rancière, J., *L'inconscient esthétique*, Galilée, 2001, pp. 21-22.
[199] *Ibid.*, p. 50

représentation n'est donc pas fondé sur la *ressemblance* – *épistémè* qui correspond selon Foucault à la Renaissance et non à l'âge classique – mais sur un rapport réglé du visible et du dicible, « entre le déploiement des schèmes d'intelligibilité et celui des manifestations sensibles »[200]. La structure intelligible fonde l'unité de la représentation classique à travers la domination de l'entendement sur la sensibilité : l'image est ordonnée au *logos*, à l'*idea*[201].

Claude Simon semble proche des analyses de Foucault et Rancière dans son commentaire des toiles d'Ucello ou de Piero della Francesca. Prenant le contre-pied de l'esthétique perspectiviste, il choisit dans son écriture de briser la domination de l'idée sur l'image : le narrateur de *La Bataille de Pharsale* cherche notamment à réinscrire le sujet (« élidé » dans la représentation classique) dans l'image, à prendre en compte les « frange[s] imprécise[s] » du regard « d'où seules de vagues perceptions de lumière, d'ombre, d'immobilité ou de mouvement sont reçues ». Ce « désordre » de « l'environnement » – du visible – détruit la centralité du « sujet » représenté. L'écrivain doit ainsi tenir compte des multiples points de vue où sujet et objet échangent leur place,

> des multitudes de points d'observation, des reflets, des images virtuelles et des déformations, des altérations que celles-ci peuvent subir selon la surface réfléchissante (vitre de mauvaise qualité, carrosseries d'autos, glaces de magasin où l'observateur peut voir sa silhouette transparente, sans consistance, se superposer aux substantielles marchandises de l'étalage) […][202].

Car le sujet n'est pas *devant* l'image, il interagit constamment avec elle, « attentif à observer […] mais encore à imaginer ». La position structurante d'un « point fixe », O., est donc purement virtuelle, « sans plus ni moins d'existence qu'une trace » dans l'image en mouvement, les formes n'étant jamais « identiques » à elles-mêmes dans un « cadre » spatio-temporel stable, mais « déchiquetées » par « les fuites de l'espace et du temps ». Dans l'écriture simonienne, le désordre des perceptions sensibles et la temporalité du regard viennent ainsi déchirer la clôture de l'image classique.

Cette analyse du régime classique ou représentatif de l'image « enclose » dans une structure idéale que fonde l'invention de la perspective durant la Renaissance italienne, n'est pas sans poser problème. Claude Simon n'a eu de cesse en effet d'affirmer son admiration pour un peintre qui non seulement appartient à l'époque classique, mais en est l'un des plus brillants

---

[200] *Le Destin des images, op. cit.*, p. 133.
[201] Faisant le choix d'une autre *partition* historique, Panofsky fera remonter à la période antique cette annexion de l'image à *l'idea*, avant qu'elle ne soit refondée à la Renaissance, à travers le fameux précepte « ut pictura poesis ».
[202] Simon, C., *La Bataille de Pharsale, op. cit.*, p. 186.

représentants : Poussin. Certes il assigne l'esthétique du maître au « baroque » plus qu'au classicisme : il n'en demeure pas moins que l'artiste appartient pleinement à « l'âge de la représentation », du moins sur le plan chronologique. Car son esthétique semble, elle, à l'opposé du régime représentatif de l'image, du moins si l'on suit les commentaires de l'écrivain. Dans *La Bataille de Pharsale*, l'auteur oppose en effet à l'esthétique perspectiviste des peintres de la Renaissance (Ucello, Piero della Francesca), fondée sur la mise à distance théâtrale du monde, une esthétique caractérisée par un intense mouvement brisant la frontalité de l'image, représentée par l'œuvre de Poussin. Au caractère « artificiel » et théâtral de la perspective chez Ucello, le narrateur oppose « le maelström » des toiles de Poussin qui emporte le spectateur, littéralement « précipité » dans un mouvement « tourbillonnant » au sein de l'image. « Movement into space », c'est ainsi que le narrateur « résume » cette esthétique « baroque[203] », à travers un concept emprunté à l'historien d'art anglais Anthony Blunt. Le sujet n'est plus tenu à l'extérieur, « élidé », il est projeté au cœur de la toile. Wölfflin avait déjà commenté en ces termes l'esthétique baroque, par opposition à l'image classique : le baroque privilégie le mouvement sur la forme, une manière dynamique de voir fondée sur l'exploration des *relations* entre les objets et non sur leur *définition*, s'opposant en cela à la vision « linéaire » et statique de l'esthétique classique. Poussin apparaît ainsi comme un « irrégulier » au sein du siècle classique : et il n'est pas le seul.

La critique de la perspective et du recouvrement du voir par l'idée sont aussi au cœur du commentaire, par le narrateur de *La Bataille de Pharsale* , des extraits tirés de *L'Histoire de l'Art* d'Élie Faure et de son éloge des peintres de la Renaissance allemande :

> O. lit dans une Histoire de l'Art le chapitre sur les peintres allemands de la Renaissance : « Jamais ils ne vont par le plus droit chemin au seul essentiel et au plus logique. Le détail masque toujours l'ensemble, leur univers n'est pas continu, mais fait de fragments juxtaposés. On les voit, dans leurs tableaux, donner la même importance à une hallebarde qu'à un visage humain, à une pierre inerte qu'à un corps en mouvement, dessiner un paysage comme une carte de géographie, apporter, dans la décoration d'un édifice, autant de soins à une horloge à marionnettes qu'à la statue de l'Espérance ou de la Foi, traiter cette statue avec les mêmes procédés que cette horloge, et quand… » O. sort de sa poche un stylomine et écrit dans la marge : Incurable bêtise française[204].

Ce qui déplaît à l'historien d'art chez ces « primitifs » allemands, c'est justement leur « retard » en ce qui concerne la perspective : « tout pour l'artiste allemand est sur le même

[203] Sur les rapports entre l'image simonienne et l'esthétique baroque, voir notamment : Faerber Johan, « Sage comme une image ou la tenue baroque du monde et de la représentation chez Claude Simon », *in* Bikialo Stéphane et Rannous Catherine (éd.), *La Licorne*, n° 71, 2004, pp. 55-68.
[204] Simon, C., *La Bataille de Pharsale, op. cit.,* p. 238.

plan ». Le baroque n'est donc pas l'exception qui confirme la règle. Les toiles des artistes allemands viennent appuyer une autre conception de l'image, qui dynamite le parti-pris « évolutionniste » d'Élie Faure, fondé sur l'idée de l'imposition progressive d'une technique identifiée à « un progrès » – les réfractaires étant rejetés dans la catégorie de « primitifs » attardés. À travers les propos de l'historien d'art, la perspective révèle son fondement moral et « anthropocentrique » : il ne s'agit pas d'une simple technique de représentation qui restituerait le monde « tel que nous le voyons » – la description des toiles de Piero della Francesca et d'Ucello révèle combien l'organisation « scénique » n'est en rien « naturelle », mais au contraire, et à la lettre, « artificielle ». Il s'agit d'ordonner l'image en fonction du plus « essentiel » et du « plus logique », de hiérarchiser la diversité du visible – une « hallebarde » ne peut avoir la même « place » qu'un « visage humain », « une pierre inerte » qu'« un corps en mouvement ». Cette hiérarchie s'établit entre mondes naturel, animal et humain, entre animé et inanimé, mais aussi entre simple objet et symbole – les allégories de l'Espérance et de la Foi. La toile est conçue comme un champ de connaissance où le *visible* se soumet au *dicible*, la « syntaxe visuelle » de la perspective apparaissant comme un mode de construction et d'interprétation du monde. La théorie de « la mimesis » n'est donc en rien fondée sur « la ressemblance », comme le souligne fort bien J. Rancière : c'est un système de convenance, ce que prouve le fait que les peintres de la Renaissance italienne et de l'âge classique n'aient pratiqué l'étude sur nature que comme une démarche préalable, dépassée dans la *construction* du tableau qui devait faire appel à la perpétuation de schémas figuratifs tirés de l'antiquité – la *mimesis* comme imitation des imitations antiques et non de la nature elle-même.

Claude Simon propose une tout autre « histoire » de la peinture que celle d'Élie Faure : au lieu de prendre pour point de référence l'invention de la perspective durant la Renaissance italienne, il choisit de donner une place centrale à la peinture flamande. Reprenant l'analyse d'Ernst Gombrich, il souligne la fonction édificatrice de l'art chrétien qui met en avant l'Histoire de la Bible et ses personnages sacrés. Petit à petit cependant naît une forme de « naturalisme » initié par Giotto, « l'évolution poursuivant son cours jusqu'à ce que, nous dit Gombrich, "le paysage naturaliste des arrière-plans, conçu jusque-là selon les conceptions de l'art médiéval illustrant des proverbes et inculquant des leçons morales, ce paysage qui remplissait les endroits dépourvus de personnages et d'actions (…), dévore pour ainsi dire au XVIe siècle les premiers plans, jusqu'à ce que le but soit atteint avec des spécialistes comme Joachim Patinier"[205] ». Là où Élie Faure fonde l'histoire de la peinture sur l'invention de la

[205] Simon, C., *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, pp. 895-896.

perspective et la soumission de l'image à l'idée, du visible au dicible, Claude Simon inverse le sens de cette évolution : pour l'écrivain, l'image s'est peu à peu libérée de cette soumission à un savoir ou une morale, pour devenir l'espace ouvert d'une mise en relation des formes et des couleurs. Alors que le dispositif optique de l'image classique fige objets et figures dans un même continuum idéal, les toiles des renaissants allemands comme celles de Poussin font crouler cet espace hiérarchisé en substituant au point de fuite, qui resserre la toile sur elle-même, une *trouée*. Ainsi, dans *Orion aveugle*, les différents motifs du tableau éponyme (les nuages, le géant) semblent comme « aspirés […] vers *le trou*[206] » de l'horizon. L'image *s'ouvre* : elle libère le *jeu* des formes et des couleurs, créant une convergence dynamique entre les éléments épars hors de toute subordination à *une perspective* ou *une loi* commune.

Claude Simon nous invite donc à complexifier la théorie des âges de l'image en plusieurs sens : en dissociant « l'évolution du roman », qui débute au « XIXe siècle », de celle de la peinture, « commencée, dit-il, beaucoup plus tôt », « au XVIe siècle », il défait la cohérence de « l'âge de la représentation ». Il montre aussi la complexité de cette « histoire » en soulignant la contemporanéité de plusieurs régimes d'image : Renaissance italienne et Renaissance allemande, classicisme et baroque renvoient à des conceptions très différentes de l'image qui se développent à la même époque. Le modèle historique des « âges » de l'image (que reprend Claude Simon en parlant d'« évolution » de la peinture et du roman) entre ainsi en concurrence avec un modèle synchronique, mettant en jeu l'opposition de plusieurs régimes de l'image à une même époque. Au-delà des différences qui séparent peinture et littérature, il est pourtant un point commun essentiel : la tension, au cours de l'histoire, entre la volonté de soumettre le voir au savoir, volonté accomplie par la théorie de la perspective dans la peinture et par la théorie de l'intrigue dans le roman, et le désir contraire d'émanciper le visible du dicible en suspendant la fonction narrative de l'image – si l'on entend par « narration » une certaine logique des actions subordonnant le voir au savoir, le visible au dicible.

Peter Handke est particulièrement fasciné, quant à lui, par l'art du Moyen-âge et la conception de l'image qu'il développe : il ne s'agit pas pour lui d'un art « édificateur » comme l'entendait Ernst Gombrich, puis à sa suite Claude Simon ; ou plutôt le Moyen-âge a développé plusieurs conceptions de l'image. L'écrivain oppose ainsi art gothique et art roman :

[206] Simon, C., *Orion aveugle*, Skira, « Les sentiers de la création », 1970, p. 118.

> Die Romanik ist mir mehr als Mittelalter, anders als die Gotik, die ich als "königliche Propaganda" erlebe; Romanik, meine Dorfheimat
>
> L'art roman pour moi excède le Moyen Âge, au contraire de l'art gothique, que je vis comme une « propagande royale » ; art roman, ma terre villageoise[207]

Art roman et art gothique s'opposent comme l'humilité (villageoise) à la démesure (royale). Là où l'art gothique est qualifié de « propagande » parce qu'il construit de majestueux livres de pierre dont la portée édifiante sert le pouvoir religieux et temporel, l'architecture romane est avant tout un art de l'ouverture : elle sculpte les « vides » dans des motifs ajourés où l'air circule (*Lüftungsmuster*)[208], et laisse les visages à une indétermination, une inexpressivité qui est en même temps riche de toutes les virtualités. Alors que l'art gothique « enseigne », ordonnant l'architecture visible au message du Livre, l'art roman ne cherche pas à « raconter » une histoire : les « figures » se répondent « entre elles » comme « des quilles à jouer (*spielkegelhaft*)[209] » esquissant de multiples histoires « simultanées (*gleichzeitig*)[210] ». Ces dernières ne répondent pas aux catégories de l'avant et de l'après caractéristiques de la téléologie de l'intrigue, mais se déroulent « en même temps » selon une esthétique de la juxtaposition. Cette indétermination des images qui jouent librement entre elles renvoie à « l'image pensive » telle que la décrit J. Rancière dans le régime esthétique : une image qui disjoint le voir du dire, imposant une présence à la fois mystérieuse et apaisante, comme ces chapiteaux ornementaux qui n'ont rien à « raconter » :

> Die Wohltat der rein ornamentalen Kapitelle zwischen all den erzählenden: Durchatmen, Pausen, Absätze im Lesen; Vorbilder auch für ein schriftliches Erzählen, heute ("Der Bildverlust")
>
> Bienfaits des chapiteaux purement ornementaux parmi tous ceux qui racontent quelque chose : respirations profondes, pauses, passages à la ligne dans la lecture ; modèles pour une narration écrite, aujourd'hui (*La Perte de l'image*)[211]

Les images « vides et sans événements » jouent ce rôle d'ouverture dans *La Perte de l'image* : « pauses » ou « respirations », elles suspendent le cours des actions ainsi que les grandes logorrhées de la protagoniste, livrant le texte à une forme d'indétermination qui est aussi remise en jeu de tous les discours. L'épopée du Moyen-âge qui fascine tant Peter Handke renvoie à un modèle semblable d'ouverture : construite à partir d'une juxtaposition de lieu, elle répond moins à la structure de « l'intrigue » qu'à une suite de tableaux indépendants.

---

[207] *Gestern unterwegs, op. cit.*, p. 87 ; *Hier en chemin, op. cit.*, p. 71.
[208] *Gestern unterwegs, op. cit.*, p. 17 ; *Hier en chemin, op. cit.*, p. 17.
[209] *Gestern unterwegs, op. cit.*, p. 14 ; *Hier en chemin, op. cit.*, p. 14.
[210] *Gestern unterwegs, op. cit.*, p. 19 ; *Hier en chemin, op. cit.,* p. 18.
[211] *Gestern unterwegs, op. cit.*, p. 292 ; *Hier en chemin, op. cit.*, p. 233.

L'idéal d'une « épopée faite de *haïkus* » reflète ce refus du « système fort » de l'histoire au profit d'un jeu ouvert de correspondances et d'échos.

Peter Handke met donc lui aussi en question le partage historique des « âges » de l'image proposé par J. Rancière. L'art roman semble déjà mettre en jeu la logique esthétique de l'image, de même que l'épopée. En traçant une continuité de l'épopée antique (représentée notamment par Homère) aux grandes épopées de Flaubert ou de Goethe, en passant par l'épopée du Moyen-âge (celle de Wolfram von Eschenbach), textes dans la lignée desquels l'auteur place les « esquisses épiques » que sont *Mon Année* et *La Perte de l'image* , Peter Handke dessine une *autre* histoire du genre narratif que celle proposée par J. Rancière à travers le partage historique des « âges » de l'image : selon l'écrivain autrichien, le récit épique n'a été dévoyé que tardivement, au XIXe siècle précisément, par le modèle « représentatif » de l'histoire ou de l'intrigue.

C'est aussi à une *autre* histoire du genre romanesque que se rattache l'œuvre de Richard Powers : celle du « roman encyclopédique », sous-genre évoqué par Northrop Frye ou Mikhaïl Bakhtine, et théorisée plus récemment aux États-Unis par Edward Mendelson et Hilary Clark. Comme le souligne Stephen J. Burn[212], la plupart des écrivains que Richard Powers cite comme déterminants dans sa formation littéraire peuvent être rattachés à ce sous-genre : Herman Melville et son roman-monstre *Moby Dick* au matériau archivistique pléthorique, James Joyce qui voyait *Ulysse* comme « une sorte d'encyclopédie », Thomas Mann qui insistait sur le fait que « seule l'exhaustivité peut être réellement intéressante », enfin Pynchon qui se considère comme « l'homme de la fin de l'encyclopédie », et dont Powers ne cesse de relire, depuis l'âge de seize ans, le roman culte *Gravity's Rainbow*. E. Mendelson cite Rabelais parmi les précurseurs de ce sous-genre qui remonte aux origines du roman, l'auteur français étant particulièrement représentatif du versant ironique et burlesque de cette « tradition » : une tradition qui doit moins au positivisme du projet encyclopédique des Lumières qu'à une mise en question des pouvoirs du Livre et de son rapport au savoir. Le roman de Powers, *Three Farmers*, contient une figure emblématique de ce rapport compulsionnel à l'archive : August Sander et son projet encyclopédique des *Hommes du vingtième siècle*. Ce qui nous intéresse dans cette « tradition » romanesque, c'est que, tout

[212] Burn Stephen J. and Dempsey P. (éd.), *Intersections. Essays on Richard Powers*, Dalkey Archive Press, 2008 : XXVIII. Voir aussi : Strecker Trey, « Ecologies of Knowledge: The Encyclopedic Narratives of Richard Powers and His Contemporaries », *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 18, no. 3, 1998 : 67-71.

comme le modèle épique dans l'œuvre de Peter Handke, elle permet de dessiner une autre histoire du genre romanesque, dont la dynamique excessive[213] et hétéroclite[214] vient dynamiter le modèle « classique » du roman, fondé sur le déroulement nécessaire et vraisemblable d'une intrigue.

Roland Barthes évoquait ainsi, dans son séminaire sur *La Préparation du Roman* , deux grandes traditions narratives antagoniques : d'une part celle du Livre architecturé, qui « conçoit et veut un univers Un », d'autre part celle de l'Album qui renvoie à « un univers non-un, non hiérarchisé, éparpillé »[215]. Alors que le Livre est décrit comme le *soma*, ensemble organique de cellules non reproductrices, l'Album est *germen*, ensemble hétérogène de cellules génératives. L'Album est à placer du côté de *l'image* et de ses pouvoirs germinatifs et combinatoires, alors que le Livre est avant tout synthèse et maîtrise de l'hétérogène. Pour Powers le roman est « *the most complex artifact of networking that we have ever developed* »[216]: le genre romanesque repose sur un formidable pouvoir de « *connection* », de mise en relation des hétérogènes. Les termes « *connection* », « *intersection* », « *interaction* » renvoient au refus du modèle de « la mise en intrigue » qui soumet hiérarchiquement son matériau à une histoire *une* et *homogène*. Anca Cristofovici propose ainsi de relier l'entreprise romanesque de Powers au projet photographique de Sander : elle relativise la nature strictement *typologique* de l'entreprise du photographe, montrant comment chacune des *images* photographiques échappe à la classification projetée :

> […] the rigid act of classification is more complex, more fluid, than it first appears, and for Sander the category was significant principally because it connected to other categories. […] the sequential combinations were likely to provide each image with new dimensions of meaning […].
>
> […] l'acte rigide de classification est plus complexe, plus fluide qu'il n'y paraît d'abord, car la catégorie importait à Sander dans la mesure où elle était connectée à d'autres catégories. […] les combinaisons séquentielles étaient susceptibles de donner à chaque image de nouvelles significations […][217].

C'est l'aspect combinatoire et infini de ce travail qui intéresse Powers, l'inachèvement de l'entreprise étant la garantie de son authenticité : le Livre projeté est resté Album, trouvant

---

[213] Voir notamment : LeClair, T., *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, University of Illinois Press, 1989.
[214] L'idée de « compilation » propre au projet encyclopédique renvoie à ce caractère hétéroclite.
[215] Barthes, R., *La Préparation du Roman*, dir. E. Marty, Seuil/Imec, 2003, pp. 255-56.
[216] « The Last Generalist : An Interview with Richard Powers », with J. Williams. *Minnesota Review* n.s. 52-54, 2001.
[217] « August Sander and *Three Farmers on their way to a dance* », Anca Cristofovici, *Intersections, op. cit.,* p. 45. Nous traduisons.

dans l'« échec » son « accomplissement[218] ». L'entreprise de Sander donne en quelque sorte la définition du sous-genre du « roman encyclopédique » qui traverse l'histoire : « un modèle tour à tour coopératif, autodestructeur, réticent, réservé, mais qui jamais au bout du compte, fût-ce à travers la somme incalculable de ses parties, et contre toute désignation, catégorisation, laborieuse et patiente compilation, ne se laisse saisir[219] ». La notion d'« encyclopédie » renvoie ainsi à une tension irrésolue entre ordre et désordre, volonté de maîtrise et dissémination, architecture et fragment[220].

---

[218] « […] his work completes itself in failure ». *TW,* p. 43 ; *TF*, p. 60.

[219] « […] a sitter by turns willing, self-destructive, reticent, demure, but never, not even in the sum of all its unsummable parts, not through naming and categorizing and endless, industrious compilation, never, ultimately, catchable ». *Ibid.*

[220] Nous renvoyons à l'article éclairant de Jed Rasula, « Textual Indigence in the Archive » (*Postmodern Culture*, Volume 9, Number 3, May 1999), qui montre que cette tension existe déjà au cœur du projet des Lumières. Chaque époque, cependant, possède ses propres modèles épistémologiques : on a ainsi cherché à relier le caractère encyclopédique des œuvres sommes de la littérature américaine à la spécificité de l'époque (post)moderne, caractérisée par l'explosion des technologies de l'information, la vitesse des connections internet reliant l'individu à un réseau immense de données, ou la pratique du « jump-cut ». Marinetti, à travers le futurisme, célébrait déjà la vitesse, révélant l'influence décisive des découvertes scientifiques sur nos manières de penser, de vivre, de créer. Tom LeClair (*The Art of Excess, op. cit.*), propose quant à lui d'interpréter la fiction contemporaine américaine à travers « la Théorie générale des systèmes » du scientifique Bertalanffy, accréditant l'idée d'un lien consubstantiel entre science et littérature : cette théorie insiste sur le fait que les phénomènes du monde réel, loin d'être compréhensibles isolément, sont toujours ouverts et en constante interaction avec un réseau infini de contextes et d'environnements. La dimension encyclopédique des œuvres contemporaines lui semblait correspondre à la rupture avec le paradigme empirique et réductionniste des sciences, pensant le tout comme la somme des parties.

Richard Powers évoque lui-même la notion de « système complexe » comme nouveau paradigme de la connaissance : ce qui l'intéresse dans ce modèle, c'est qu'il signe la faillite des fantasmes de contrôle et de maîtrise. On ne peut « dominer » un système complexe, puisqu'il intègre la notion d'imprévisibilité, de « turbulence » instable. Si les nouveaux paradigmes scientifiques confirment que le local ne peut parvenir à « cartographier » le global « de manière réduite, complète et consistante », ils montrent en revanche qu'« il est possible de comprendre la manière dont un phénomène local se développe dans une manifestation de plus large échelle, et la façon dont ce phénomène de plus large échelle agit en retour sur le local » – « en terme littéraire, nous pouvons, en tant qu'individu, avoir un aperçu de ce qui détermine les conditions de notre petite existence, et peut-être atteindre à une meilleure compréhension des relations entre notre petite existence et ces conditions historiques plus vastes, et mettre en branle de nouveaux processus historiques ». Mais cette connaissance, l'auteur insiste sur ce point, est « aussi désordonnée que le monde ». C'est au lecteur de créer des convergences à partir d'une matière éclatée dans les différents cadres narratifs et lignes de récit. On est loin, dans cette mesure, de l'image du roman comme « miroir du monde » : à la conception mimétique des réalistes, Powers oppose ainsi une vision de l'art comme « simulation » à laquelle participent conjointement l'auteur et le lecteur.

2.2. « Archéologie », « polémologie », « symptomatologie » : la conjonction des modèles ?

Sans doute faut-il « décontracter » ces oppositions un peu « raides »[221] entre l'Album et le Livre, entre la structure fermée, hiérarchisée et architecturale, et l'ouverture à l'éparpillement sensible, au disparate.

Dans sa réflexion sur le récit, Peter Handke évoque une tension *interne* à l'œuvre entre l'ajusté et le disparate, et cela même dans les textes de Goethe – le « bricoleur » de « beautés isolées » – ou dans l'épopée ancienne, où les parties valent par elles-mêmes indépendamment du tout. Le genre narratif doit être pensé par opposition au genre dramatique, resserré sur l'efficacité d'une intrigue « ajustée » et « homogène » : dès ses origines, le récit dessine une « ligne de fuite » hors de la structure représentative de l'histoire. Il semble donc nécessaire de dialectiser les oppositions : « le principe représentatif de l'histoire » n'est pas simplement éliminé du genre narratif, mais il ne peut être pensé sans ce qui interrompt son cours : l'image.

J. Rancière s'inscrit dans cette pensée dialectique lorsqu'il fait du genre romanesque une exception au sein des régimes de l'art : exception qui ruine par avance la pureté du système aristotélicien qui définit l'âge de la représentation. Car depuis ses origines antiques, « le genre sans genre » du roman met en cause les principes fondateurs du régime représentatif : au principe de fiction qui fait du poème la représentation d'actions, c'est-à-dire la construction d'une histoire, il oppose « le mode d'énonciation errante d'un discours qui tantôt dissimule entièrement la voix de son père tantôt au contraire l'impose jusqu'à la mettre seule en scène au détriment de toute histoire »[222] ; aux principes de généricité et de convenance, il oppose l'indifférenciation des sujets, le mélange des conditions et des styles ; enfin, au principe d'actualité qui fait reposer ce régime sur « l'idéal de la parole efficace », il oppose le modèle de « l'écriture » comme « lettre errante ». « Le roman est ainsi la ruine de toute économie stable de l'énonciation fictionnelle »[223]. Le genre romanesque serait donc à rattacher dès son origine au régime esthétique, introduisant une forme d'anachronisme dans la succession des âges établie par J. Rancière. Mais là encore, il faut se garder de simplifier la pensée du philosophe. Le genre romanesque est habité par une « poétique contradictoire », « un nœud de contraires », tout comme l'ensemble du régime esthétique : « le régime esthétique de l'art [est] un système de possibles qui se constitue historiquement mais qui n'abolit pas le régime

[221] Barthes, R., *La Préparation du Roman, op. cit.,* « Dialectique du Livre et de l'Album », p. 256.
[222] Rancière, J., *La Parole Muette*, *op. cit.,* p. 87.
[223] *Ibid.*

représentatif qui était dominant auparavant. En un temps donné plusieurs régimes coexistent et s'entremêlent dans les œuvres elles-mêmes »[224]. J. Rancière décèle ainsi dans le récit flaubertien, exemplaire du nouveau régime de l'art, « un recouvrement de la logique esthétique par la logique représentative »[225] ; de même, l'ensemble des œuvres cinématographiques déroge à la pureté « esthétique », le cinéma étant déclaré d'emblée « impur ». On se demande en ce cas ce qui reste de la partition historique de départ : elle semble recouverte dans les nombreuses analyses de cas par une pensée dialectique qui articule, chaque fois de façon singulière, régime représentatif et régime esthétique. La pensée de J. Rancière est avant tout une pensée de la « mésentente », du « dissensus ». Sans doute faut-il alors opposer la notion d'« âge » à celle de « régime » : alors que la première renvoie à la distinction de modes historiques « d'identification » de l'art, à partir des constructions théoriques dominantes d'une période, la seconde renverrait à la constitution toujours contradictoire des œuvres elles-mêmes, dans une redialectisation des partages théoriques.

L'œuvre d'art mettrait ainsi en jeu une structure « représentative » que viendrait « ouvrir » ou contester une logique « esthétique » fondée sur le rapport immédiat de la faculté productrice à la faculté sensible, en dehors de tout système de convenance mimétique[226]. Cette reformulation permet d'ouvrir la voie à une pensée « polémologique », et non archéologique, de la littérature et de ses régimes – l'analyse de J. Rancière ne cessant d'osciller entre ces deux *lectures* ou *méthodes*[227]. C'est ici que s'esquisse une rencontre possible avec la pensée de G. Didi-Huberman qui propose une approche singulière de l'œuvre artistique. Il redéfinit l'histoire de l'art à travers l'opposition de deux régimes de l'image, reliés à des *archès* distinctes : l'image grecque et l'image chrétienne. D'un côté le « théâtre » idéal de la représentation qui s'affirme de l'antiquité à l'âge classique, la Renaissance constituant le moment de sa refondation théorique ; de l'autre, *l'image ouverte* qu'Y. Bonnefoy, comme G. Didi-Huberman, décèle déjà parmi les « irréguliers » de la Renaissance[228] : les peintres qui

---

[224] Rancière, J., « Le coup double de l'art politisé », *in Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens, op. cit.*, pp. 500-516 [p. 502].

[225] Rancière, J., « Le cinéma et l'hétérogénéité des images », *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens, op. cit.*, pp. 223-239 [p. 231].

[226] On pourrait commenter cette dialectique en termes de loi (« la médiation legislative de la mimesis ») et de suspens de la loi (la logique esthétique).

[227] Dans l'article « Littérature, politique, esthétique. Aux abords de la mésentente démocratique » (*in Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, *op. cit.*, p. 160), le philosophe critique lui-même la méthode archéologique héritée de Foucault, lui substituant la notion plus souple et plus dialectique de « polémologie » : « Là donc où Foucault pense en termes de limites, de clôture et d'exclusion, je pense en termes de partage interne et de transgression. […] On est alors dans le champ d'une polémologie plus que d'une archéologie ».

[228] Voir notamment les analyses recueillies dans *Le Nuage Rouge* (Mercure de France, 1977 ; Gallimard, « Folio Essais », 1999).

délaissent « l'art de l'Idée et du Nombre » d'où « se retire la fondamentale ambiguïté de l'être », au profit de la recherche d'une « présence incarnée[229] ». Au nombre de ces derniers, Claude Simon placerait assurément les toiles « baroques » de Poussin. Mais là encore, il ne faut pas figer la dialectique : « *L'image ouverte* désign[e] moins une certaine catégorie d'images qu'un moment privilégié, un *événement d'image* où se déchire profondément, *au contact du réel* , l'organisation aspectuelle du semblable.[230] » Chaque œuvre d'art est le lieu d'un « débat » entre « imitation » (structure représentative) et « incarnation » (déchirure de la structure), entre le fermé et l'ouvert : pour qu'il y ait déchirure, il faut qu'il y ait obstacle, fermeture. On ne peut penser une œuvre qui serait pure ouverture : chaque texte littéraire doit être pensé à partir d'une structure et de « l'événement » de son ouverture.

Ce débat entre « imitation » et « incarnation », il faut tenter de le reformuler pour mieux en cerner les enjeux : la pensée de « l'imitation » a une double origine théorique, selon G. Didi-Huberman, la promotion du *disegno* par Vasari – le « débat » entre dessin (forme idéale) et couleur (appréhension sensible) traversera l'histoire de l'art – et la théorie du « schème kantien » qui fait de l'image un intermédiaire entre l'hétérogénéité sensible et la synthèse du concept, achevant de lier l'image à la faculté de l'entendement. Le régime de la représentation se fonde donc, pour G. Didi-Huberman, sur un idéalisme de la forme comme synthèse de l'hétérogénéité sensible. L'ouverture de cette « structure » renvoie à la déchirure même du sujet, divisé entre faculté sensible et faculté intelligible, mais aussi entre conscient et inconscient. L'œuvre est ainsi tendue entre un processus d'élaboration et de construction conscient, et « un travail de la figurabilité » qui renvoie à une économie psychique du sujet – une psyché projetée dans l'espace, « étendue d'une étendue pliée, chiffonnée, trouée à maints endroits »[231]. C'est à partir de cette déchirure du sujet que l'historien d'art définit la sphère du « visuel » comme *l'entre* du visible et du dicible, du conscient et de l'inconscient, mettant en jeu un principe d'inquiétude ou d'*ouverture* dans la « certitude visible ».

Si l'on transpose cette théorie à la littérature, « l'image » apparaît comme ce qui vient ouvrir la structure représentative de « l'histoire » et son régime propre d'intégration et de synthèse. L'image est ainsi désignée par J. Rancière comme « une puissance de l'hétérogène », « une puissance de saut » : elle est le lieu d'une crise de la logique représentative – l'équivalent, au sein de la fiction, de cet « effet de pan » qui vient ouvrir ou désorganiser la structure mimétique de l'image picturale. À partir de la révolution romantique, « la fonction

[229] Bonnefoy, Y., « Elsheimer et les siens », *in Le Nuage Rouge*, *op. cit.*, pp. 27-39 [pp. 34-35].
[230] *L'Image ouverte, op. cit.,* p. 35.
[231] *Ibid*., p. 34.

imageante » devient « conductrice », elle cesse de se soumettre à « la fonction textuelle d'intelligibilité ». On peut donc reconduire l'archéologie de J. Rancière, mais en la pensant en termes de régime dominant : à l'époque des Belles Lettres et de la théorie de « l'imitation », c'est le régime représentatif qui domine et détermine « l'identification » de ce qui appartient ou non à l'art. La révolution romantique renverse cette domination en ménageant une place déterminante à la sensibilité et à l'inintentionnel – à « l'inconscient esthétique ». G. Didi-Huberman revient sur cette scansion au sein d'une histoire de l'art conçue en termes de régimes dominant et dominé, ou de refoulement et de retour du refoulé :

> Il va de soi que la pensée de l'ouverture est un trait caractéristique de l'esthétique contemporaine, qui court de Bergson à Gilles Deleuze, de Rilke à Henri Maldiney ou de Bataille à Giorgio Agamben. Il n'y a pas de risque à parler d'*images ouvertes* devant les *zips* de Barnett Newmann ou les tableaux lacérés de Lucio Fontana. Mais un point de vue anthropologique ne peut s'en tenir à l'opposition brutale que fait Umberto Eco entre l'art du passé et celui du présent, entre l'allégorisme médiéval – où tout s'ouvre, justement, comment a-t-il pu ne pas le voir ? – et la littérature moderne, entre les mosaïques byzantines […] et une tache fortuite obtenue par pliage. […] C'est que *l'image ouverte* traverse les temps sur le mode de l'impensé, du symptôme, de la survivance : refoulements et retours du refoulé, répétitions et après-coups, traditions et maillons manquants, mouvements tectoniques et séismes de surface[232].

Il faut donc rétablir une forme de continuité « anthropologique » là où les partages historiques (les « âges » de l'image) risquent arbitrairement de cloisonner et de séparer. S'ajoute à cette pensée *anachronique* de l'histoire de l'art comme espace de « survivances » et de « répétitions » un second paramètre que la réflexion de J. Rancière a le mérite de mettre en valeur : le philosophe analyse des « régimes d'identification de l'art », autrement dit des régimes de *lecture* des œuvres d'art. Il est certain que l'analyse des toiles de Poussin par Claude Simon comporte une dimension anachronique (de même que les analyses de G. Didi-Huberman sur le *pan* de couleur de la partie inférieure de la *Madone des ombres* de Fra Angelico) : ce qui intéresse l'écrivain dans l'œuvre du plus grand maître du classicisme n'est pas la logique représentative de l'image, mais la logique esthétique, le « sujet » lui semblant un prétexte à la peinture de paysage et à la construction d'harmonies picturales. Cette manière de ramener la toile à une surface plane où formes et couleurs se répondent renvoie *aussi* au regard sur l'art d'une certaine modernité picturale. De même, ce qui intéresse Peter Handke dans l'art roman est une forme d'indétermination et d'ouverture qui rattache ces sculptures à la logique esthétique de « l'image pensive ». Ce qui fait la richesse de la notion de régime est peut-être précisément qu'elle permet de dialectiser ce qui est de l'ordre du regard

[232] *Ibid.*, p. 33.

(anachronique) porté sur l'objet d'art et ce qui revient à l'intentionnalité de l'artiste ou à la configuration même de l'œuvre – sans qu'il soit possible de désintriquer ces différents paramètres. G. Didi-Huberman souligne lui-même que « la pensée de l'ouverture » est un « trait caractéristique » de l'époque contemporaine, où elle devient un paradigme dominant de *lecture* et de *production* de l'œuvre d'art.

C'est dans ce contexte « contemporain » qu'il nous faut déterminer la spécificité des textes du corpus. Si les auteurs s'inscrivent dans la lignée de la révolution romantique, tout en proposant une relecture de l'histoire de l'art à l'aune de ses « irréguliers », il nous faut saisir ce qui fait la singularité du traitement de *l'image* dans les textes. Nous avons posé dans l'introduction que nous voulions « aborder la question [de l'image ouverte] comme une matrice de possibilités » : chaque époque rejoue l'opposition entre l'ouvert et le fermé, et reformule le débat. Nous verrons que l'image rivée au visible de la société des mass médias et de l'ère marchande apparaît comme l'un des nouveaux paradigmes de l'image close sur sa propre suffisance et soumise à l'ordre du discours : au fantasme d'une visibilité et d'une lisibilité totales, porté par l'omniprésence des images dans la société d'aujourd'hui, les auteurs opposent l'exploration de cet au-delà du visible que G. Didi-Huberman nomme « le visuel ». Il nous faudra comprendre comment la dialectique inquiète du « visuel », *entre* deuil et désir, voir et savoir, met en cause les paradigmes dominants de « l'intrigue » définis par Paul Ricœur : parce qu'elle est le lieu de *l'entre*, l'image *ouvre* la structure synthétique de « l'histoire ». Mais c'est aussi la question du temps qui est au cœur de l'image : cette dernière, nous l'avons évoqué, substitue au modèle de l'histoire qui se déroule selon l'ordre de l'avant et de l'après une forme de simultanéisme où se brise l'ordre du temps : nous verrons que cette mise en fiction de l'expérience temporelle répond dans les textes à une expérience proprement moderne de l'Histoire fondée sur l'épreuve de la césure.

CHAPITRE 2

Au-delà du principe de visibilité : « la dialectique du *visuel* »

1. Une matière visuelle[233] hétérogène : premiers éléments d'une typologie

L'une des spécificités des textes du corpus est de problématiser la question de l'image non seulement d'un point de vue littéraire, mais aussi dans une perspective socio-historique, à travers une confrontation plus ou moins directe à l'ère moderne des médias et de la reproductibilité technique. La *civilisation de l'image* pose sans conteste un défi à la littérature, et l'invite à interroger ses ressources. Si la matière visuelle de ces récits est extrêmement hétérogène, c'est peut-être afin de poser la question de la *distinction* entre plusieurs types ou plusieurs régimes de l'image. Il s'agit de l'un des enjeux majeurs du récit de Peter Handke, *La Perte de l'image* : le texte oppose ainsi les « images authentiques (*eigentliche Bilder*) », celles qui sont liées à la sphère de l'imagination et menacent de disparaître[234], au déferlement des images « artificielles, factices, fabriquées en série (*die gemachten, serienmäßig fabrizierten, künstlichen Bilder*) »[235]. L'imagination (*Einbildungskraft*), la faculté d'évoquer des images *in absentia*, menace de disparaître dans un monde assiégé d'images préfabriquées. Cette mise en perspective de l'image par rapport aux technologies nouvelles est aussi au cœur du roman de Richard Powers, *Trois Fermiers s'en vont au bal* , le récit explorant les bouleversements engendrés par la reproductibilité technique et la disparition du caractère unique de l'image

[233] Le terme « visuel » est employé ici dans son sens générique, comme synonyme de « visible ».
[234] C'est l'une des interprétations possibles du titre *Der Bildverlust* : *La Perte de l'image*.
[235] « "Diese [gemachten] Bilder haben jene Bilder, haben das Bild, haben die Quelle zerstört. Vor allem im noch nicht so lang vergangenen Jahrhundert wurde ein Raubbau an den Bildergründen und –schichten betrieben, welcher zuletzt mörderisch war. Der Naturschatz ist aufgebraucht, und man zappelt als Anhängsel an den gemachten, serienmäßig fabrizierten, künstlichen Bildern […]." » ; « "Ces images artificielles ont détruit les images authentiques, anéanti l'image en général, la source. Lors du siècle passé, surtout – il y a peu de temps, au fond –, on s'est livré à une exploitation abusive des images, à un pillage qui s'est révélé meurtrier. Les richesses naturelles sont épuisées, et nous en sommes réduits à rechercher fébrilement les images artificielles, factices, fabriquées en série […] ."» *BV,* p. 743 ; *PI*, p. 622.

d'art avec le développement de la photographie. *Le Jardin des Plantes* , enfin, confronte en une longue séquence finale images mémorielles, télévisuelles et cinématographiques[236].

Cette stratégie de la distinction se double d'une stratégie d'emprunt : la technique cinématographique[237] a largement inspiré les procédés d'écriture des trois auteurs, alors même que les récits puisent leur matière visuelle à la source des différents médias. Photographie, cinéma, télévision[238] disputent son hégémonie à la peinture, quand publicités et bandes dessinées peuvent côtoyer, dans l'écriture, les toiles des grands maîtres – sans que cette juxtaposition signifie une quelconque égalisation en termes de « valeur » esthétique. Simon, Handke et Powers se comportent aussi en héritiers de la *civilisation de l'image* : en témoigne leur intérêt pour la photographie[239], le cinéma et les *cartoons*[240], ou encore les images virtuelles[241]. Les années 1980-1990 marquent sans doute une étape supplémentaire dans la modification du statut de l'image : à la rivalité entre littérature et cinéma ou mass médias, s'est substituée une inquiétude nouvelle qui touche à la préservation de « la source », l'imagination, comme faculté que menace l'intégration radicale de la production de l'image au système économique[242]. Comme l'évoque D. Del Giudice dans une conférence prononcée

---

[236] Le personnage, S., « discute avec un réalisateur qui se propose de porter à l'écran un de ses romans » (*JP*, p. 365). Suit un « scénario » qui comprend quarante-deux plans : aux images mémorielles se mêle la description d'images télévisuelles tirées d'une séquence antérieure du roman où le narrateur, désœuvré par la pluie, passe en revue différents programmes dans sa chambre d'hôtel à Göteborg.

[237] Sur les rapports entre écriture et procédés cinématographiques dans l'œuvre de Claude Simon, nous renvoyons notamment aux analyses de Bérénice Bonhomme : « Lecture de Claude Simon au miroir de l'intervalle cinématographique », *in Fabula LHT (Littérature, histoire, cinéma)*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006 (URL ; http://www.fabula.org/lht/document241.html) ; *Claude Simon, l'écriture cinématographique*, Paris, L'Harmattan, « Espace littéraire », 2005.

[238] Nous avons évoqué déjà le scénario final du *Jardin des Plantes* qui inclut la description d'images télévisuelles. Peter Handke a, quant à lui, accepté d'écrire le scénario d'un téléfilm, *Chronique des événements courants*, qu'il a publié sous le même titre. L'auteur décrit le scénario comme « une chronique des images télévisées présentées en République Fédérale en 1968 et en 1969 sur les événements politiques, avant tout sur le mouvement étudiant ; puis une chronique des images, apparemment si intemporelles, mais profondément modifiées depuis, des jeux télévisés, des discussions, des films sur les animaux et des variétés de cette époque […] » (Postface à *Chronique des événements courants*, p. 132).

[239] Richard Powers consacre tout son roman, *Three Farmers*, à une photographie d'August Sander et à une réflexion plus générale sur les conséquences de l'invention de la photographie sur l'art. Claude Simon est lui-même photographe et place le matériau photographique au cœur de son œuvre. Il a publié deux ouvrages consacrés à la photographie : *Album d'un amateur* (Rommerskirchen, 1988) et *Photographies* (Maeght, 1992).

[240] Peter Handke écrit un article sur les *cartoons* dans son premier recueil de textes critiques publié en 1972, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeimturms*.

[241] Richard Powers a fait de la question de la réalité virtuelle le cœur d'un de ses romans, *Plowing the Dark* (Farrar, Straus and Giroux, 2000).

[242] Peter Handke évoque cette intégration de l'image à la sphère marchande à travers la description des immenses panneaux publicitaires (*Reklameflächen*) qui jalonnent la route de Nuevo Bazar dans *La Perte de l'image* (*BV*, p. 229 ; *PI*, pp. 196-197). Claude Simon analyse également l'appauvrissement visuel lié à cette exploitation de l'image à des fins marchandes : dès *La Corde raide*, il décrit « l'immense réclame du cirage "Éclipse" » et souligne combien « la réalité » représentée sur l'affiche est « artificielle » et « conventionnelle » et n'a rien à voir avec « l'autre réalité », « difficile et secrète, apparente et pourtant invisible » (*La Corde raide*, Sagittaire, 1947, p. 12). Enfin, Richard Powers montre dans son roman combien, avec la photographie, l'image est devenue objet de consommation (*TW*, p. 253 ; *TF*, p. 369).

à Ferrare en 1991, « l'image en temps réel et dans l'espace infini est devenue une matière première de l'économie comme autrefois le charbon et le fer »[243]. L'image est de plus en plus instrumentalisée et mise au service d'un message unique : « achète[244] ». La commercialisation outrancière des images et leur intégration à la sphère de la consommation de masse ont profondément modifié notre rapport au *visible* : à l'épuisement de la source, l'imagination, risque de répondre « la perte » de « la faculté de regarder (*das Anschauenkönnen*) »[245]. Si la question de la discrimination entre les « régimes » de l'image traverse les siècles, elle prend une acuité singulière au moment où les écrivains du corpus publient leurs textes, après les années 1980.

La définition du terme d'« image » est complexe : de l'acception la plus stricte, l'image comme artefact matériel exposé dans un espace partagé et objectif, à la définition la plus vaste, celle que proposent les *visual studies* par exemple, l'image comme « entité hautement abstraite » migrant d'un support (*picture)* à l'autre et couvrant aussi bien le champ des médias et de l'art, que celui de la propagande et de l'idéologie, de la mode ou de la sexualité[246]…les variations dans l'extension du mot n'aident guère à sa compréhension.

Si l'on s'arrête à la définition stricte du terme, *il n'y a pas d'images* dans nos textes, au sens où aucun ne contient de reproduction iconographique[247]. L'image apparaît cependant comme le « matériau » premier de l'écriture, son noyau à la fois poétique et théorique. « Je pars le plus souvent d'images » : cette réflexion de Claude Simon, Peter Handke pourrait la reprendre à son compte, lui qui place l'image au cœur du processus de l'écriture – « Objet – image –

---

[243] Dans sa conférence « Visibilité », publiée dans *Leçons Américaines* (*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millenio*, Garzanti, 1988 ; *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Gallimard, « Du Monde Entier », 1989), I. Calvino exprime aussi son inquiétude quant au devenir de l'image et du visible dans nos sociétés, inscrivant « la visibilité » dans les valeurs « à préserver ».

[244] Nancy, J.-L., *Au fond des images*, *op. cit.*

[245] *BV,* p. 573 ; *PI*, p. 483.

[246] Voir notamment Mitchell, W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago, 1986 ; *Iconologie. Image, Texte, Idéologie* , traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Les Prairies ordinaires, « Penser/Croiser », 2009.

[247] L'un des premiers textes de Peter Handke, *Chronique des événements courants*, contient, au sens propre, des images (photogrammes du téléfilm déjà réalisé dont le texte constitue une sorte de « récit »), de même qu'*Orion aveugle* de C. Simon, publié dans la collection « Les sentiers de la création » aux éditions Skira, ou encore *Femmes*, texte accompagné d'une série de planches de Miro. Il faut cependant souligner que Claude Simon republiera ces textes sans les images : le texte de *Femmes* paraît ainsi sans les planches du peintre sous le titre *La Chevelure de Bérénice* , alors qu'*Orion aveugle*, selon le même processus, devient *Les Corps conducteurs*. Claude Simon a d'ailleurs déclaré au sujet de ce dernier roman : « si *Les Corps conducteurs* devait être accompagné de l'image, de ses stimulants extra-textuels, alors ce serait un échec pour moi » (*Le Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, tome II :Pratiques*, U.G.E., 1972, p. 110).

écriture en un : c'est cela l'inouï[248] » –, tout comme Richard Powers dont le premier roman est né du choc ressenti par l'écrivain face à une photographie d'August Sander représentant trois fermiers sur un chemin boueux du Westerwald en 1914. Cette photographie a littéralement *engendré* les trois lignes de récit qui constituent la matière du livre. La place de l'image dans ces textes est donc paradoxale : elle est à la fois au cœur de l'écriture, et pourtant mise hors jeu ou hors-texte ; elle fonctionne comme un « générateur » textuel, et se trouve en même temps absentée *par* le travail de production du texte. Si l'idée même que l'image *précède* l'écriture doit être nuancée (les mots sont aussi générateurs d'images[249]), nous choisirons de partir du point de vue génétique exprimé par Claude Simon à travers les propos évoqués plus haut[250] – « *je pars* le plus souvent d'images » : dans ce cadre, la première distinction permettant d'esquisser une typologie est celle qui différencie images matérielles, concrètes, qui assument la fonction de référents extérieurs à l'écriture, et images proprement mentales (liées à la mémoire ou à l'imagination). Ces deux catégories d'images, « intérieures » et « extérieures », peuvent indifféremment jouer le rôle d'« impulsion » et ouvrir les « sentiers de la création » – à moins que ce ne soit le cheminement de l'écriture qui « appelle » ou « aimante » ces images, comme le suggère aussi parfois Claude Simon.

1.1. Le « mélange des matérialités » : les images *artefacts*, des images « objectives » ?

Les images « matérielles » (*pictures*) sont sans doute la catégorie la moins contestable d'images : « objectives », elles appartiennent à un espace commun et possèdent une « stabilité » qui n'est pas celle des images mentales ou verbales – les premières parce que liées à un espace intime et subjectif, les secondes parce qu'échappant au sens purement

[248] « Ding-Bild-Schrift in einem : es ist das Unerhörte ». *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire*, *op. cit.*, p. 114 et p. 115.

[249] L'ouverture de la préface d'*Orion aveugle* souligne le rôle essentiel de l'écriture et des mots qui « aimantent » les images : « Je ne connais pour ma part d'autres sentiers de la création que ceux ouverts pas à pas, c'est-à-dire mot après mot, par le cheminement même de l'écriture. […] Il me semble donc que la feuille blanche et l'écriture jouent un rôle au moins aussi important que mes intentions, comme si la lenteur de l'acte matériel d'écrire était nécessaire pour que les images aient le temps de venir s'amasser (cependant, parfois, celles-ci arrivent plus vite, et je suis obligé de m'interrompre pour les noter rapidement dans la marge). » Les mots jouent donc le rôle de catalyseurs des images.

[250] Voir aussi cet extrait de la préface d'*Orion aveugle :* « C'est ainsi qu'ont été écrits *La Route des Flandres*, *Le Palace*, et plus encore *Histoire*, et plus encore (il faut du temps pour se débarrasser peu à peu des mauvaises habitudes inculquées) les pages que voici, nées du seul désir de "bricoler" quelque chose à partir de certaines peintures que j'aime. Textes, qui, tous, se sont faits d'une manière imprévue de moi au départ, les quelques images initiales s'étant, en cours de route, précisées et augmentées de toutes celles que l'écriture et les nécessités de construction leur ont adjointes. »

« optique ». L'image « artefact » est celle qui existe hors du texte ou de la subjectivité de l'écrivain : son paradigme est l'image d'art qui tient une place à part dans le corpus. Si aucune n'est *matériellement* reproduite dans les œuvres que nous étudions – à l'exception notable de la photographie des trois fermiers d'A. Sander, reproduite dans le paratexte, sur la couverture du roman de Powers –, elles agissent cependant comme un référent[251] « fort » de l'écriture, leur puissance évocatrice étant liée à un phénomène de « reconnaissance » de la part du lecteur. Elles représentent aussi un appui privilégié pour la réflexion théorique des auteurs : le dialogue constant avec les autres arts caractérise les œuvres du corpus qui semblent ainsi mettre en cause le paradigme moderniste de la pureté et de la spécificité de chaque art. Dans les textes, « les formes de langage » et leurs différentes matérialités s'entremêlent et entrent dans un rapport analogique.

On connaît l'importance de la peinture dans les œuvres de Simon et Handke : le premier a commencé sa carrière d'artiste en tant que peintre[252] et évoque dans ses romans les toiles de nombreux maîtres, de la Renaissance à l'époque contemporaine. Le procédé de l'*ekphrasis* est une des caractéristiques stylistiques majeures de l'œuvre de Simon, bien que son rôle échappe à celui que lui assignait la tradition[253]. Les œuvres de Novelli et Poussin tiennent une place de choix dans *Le Jardin des Plantes* , sans compter les nombreuses références à des toiles anonymes : les analyses souvent détaillées de ces œuvres picturales ont une valeur métapoétique évidente, et placent au cœur du roman ce « mélange des matérialités » évoqué par J. Rancière, dans une mise en question du discours « moderne » sur la séparation entre les arts. Ce qui intéresse Claude Simon dans la peinture de Novelli ou même de Poussin est une certaine conception de la *composition* picturale, libérée de la contrainte de « l'imitation » d'un sujet ou d'une anecdote : redéfinie comme *mise en rela tion* de formes et de couleurs sur la surface plane de la toile, la composition picturale invite à libérer l'écriture de « l'histoire », à concevoir la page comme un espace dynamique de *relation* entre des *images*.

Peter Handke, quant à lui, a consacré un ouvrage entier, *La Leçon de la Sainte V ictoire*, à « l'événement de portée mondiale » que constitue à ses yeux la peinture de Cézanne,

[251] Cette question du « référent » est au cœur du *Jardin des Plantes* à travers les discussions houleuses du colloque de Cerisy de 1971 qui portaient sur ce sujet : l'écriture des nouveaux romanciers renvoie-t-elle à des référents selon la définition traditionnelle de la littérature comme *représentation*, ou se définit-elle comme *production* ? Claude Simon s'était placé d'emblée en marge de certaines positions théoriques « extrêmes » fondées sur le refus de toute référentialité, en publiant ou montrant certains documents à l'origine de son écriture romanesque (la lettre de l'officier « se reconnaissant » dans le récit de l'épisode de la route des Flandres, ou encore diverses photographies).

[252] Une longue séquence du *Jardin des Plantes* revient sur ces années de formation consacrées à la peinture (*JP*, pp. 332-345).

[253] L'*ekphrasis* fait image chez Simon en s'émancipant de son modèle.

évoquant au passage les autres maîtres qui ont formé son regard, de Courbet à De Chirico, en passant par Maurice Denis, Max Ernst, ou encore Edward Hopper. Parmi les sept « histoires » qui constituent le cœur du récit *Mon Année dans la baie de personne* , l'une est consacrée au personnage du « peintre » – une autre suit les pérégrinations de « l'architecte et charpentier » au Japon, alors que l'art de la sculpture est représenté par le personnage du « tailleur de pierre », tout droit surgi du Moyen-âge. Dans *La Perte de l'image* figurent également plusieurs allusions à des toiles de maître, notamment Giotto et Zurbaran. Là encore, la peinture apparaît comme un modèle de composition d'où naîtra l'idéal d'une « écriture d'images (*Bilderschrift*) ».

Il y a pour chacun de ces auteurs quelque chose d'originaire dans le rapport à la peinture : dans *La Leçon*, Handke souligne son injustice envers cet art qu'il a tenu longtemps à distance, alors qu'il a « servi à guider [son] regard » : grâce à la peinture « bien des choses étaient devenues images à la source de l'imaginaire et de la vie »[254]. Certains critiques, nous l'avons évoqué, font de la « rencontre » avec la peinture de Cézanne un tournant décisif dans l'écriture de l'auteur : à la première période fondée sur la déconstruction de l'illusion référentielle et la dénonciation d'un univers voué au « reflet » et au « simulacre », aurait succédé la volonté de « faire échec » à cette image simulacre liée à l'univers des médias, à travers l'élaboration dans l'écriture d'« une image perception » permettant l'avènement d'un sujet du regard. La peinture de Cézanne aurait permis à l'écrivain de « réapprendre à voir », le « sauvant » de « l'impasse » que constituait l'enfermement dans un monde-image sans dehors[255]. L'un des premiers textes de Claude Simon, *La Corde raid e*, révèle une même admiration pour le peintre de la *Sainte Victoire* et démontre l'importance de cette œuvre dans l'apprentissage du regard de l'écrivain. Les analyses des toiles de Cézanne, ou des collages de Picasso, que l'on retrouve parmi les nombreux personnages d'artistes du *Jardin des Plantes* , apparaissent comme fondatrices dans la redéfinition de l'écriture comme composition ou « montage » de « tableaux détachés ». S'ancre dans cette référence à la peinture une réflexion sur la représentation et sur l'art, mais aussi sur « la matière » et le corps comme « réalités » qui refluent dans une société où l'on ne sait, où l'on ne veut plus *voir*. Deux maîtres hantent

[254] « […] nicht weniges war wiederkehrendes Phantasie- und Lebensbild geworden ». *Die Lehre de r Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire*, *op. cit.*, p. 36 et p. 37.

[255] Camion, A., *Image et écri ture dans l'œuvre de Pet er H andke : 1964-1983*, Peter Lang, Berne, 1992. Nous verrons que cette interprétation du cheminement de l'œuvre de l'écrivain qui aboutirait, selon A. Camion, à « un retour à une esthétique classique de la continuité et de la cohésion », est largement à nuancer, de même que l'idée d'une radicale substitution du paradigme pictural au paradigme cinématographique, dominant dans la première période (l'objectif de la caméra fournissant le modèle d'une image sans sujet).

ainsi l'écriture de Handke et Simon, Poussin et Cézanne, dans un singulier rapprochement des esthétiques classique et moderne[256].

Enfin, Richard Powers, on l'a dit, aborde la peinture à partir de sa mise en question par l'invention de la photographie et l'avènement de la reproductibilité technique : que devient « l'aura » de l'œuvre picturale quand elle se trouve reproduite et consommable à volonté par tous et partout, à travers « l'épreuve accessible et bon marché[257] »? La photographie est « la Model T des arts[258] » – elle est à la peinture ce qu'est la première voiture en série, la Ford T, au regard des débuts de l'automobile comme « transport » réservé à une élite. Or « la machine n'accorde aucune valeur aux processus, seul compte le résultat obtenu[259] ». Photographie ou peinture : « nous devons choisir entre la fin et les moyens, le voyage et son aboutissement, le transport esthétique ou le transport mécanique[260] ». Pourtant, la photographie des trois fermiers d'August Sander, qui est au centre du roman, agit bien différemment d'un simple « transport mécanique » : le « vertige » ressenti par le narrateur (I) lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois souligne la puissance bouleversante de l'image à laquelle est associée une part de « mystère », un « pouvoir de distance ». Les trois fermiers de 1914 « lèvent les yeux » sur le narrateur[261] : l'image devient ainsi le support d'une rencontre anachronique entre les temps, entre la Vieille Europe de l'avant-guerre et l'Amérique des années 1980. La photographie peut conserver une forme d'aura : « déclin » ne signifie peut-être pas disparition.

La photographie est aussi au cœur de l'œuvre de Simon : lui-même photographe[262], il convoque dans ses romans à la fois des photographies d'art (celles de Brassaï par exemple,

---

[256] Poussin, que certains considèrent comme le peintre narratif par excellence, est aussi celui qui affirme, dans une lettre à Monsieur de Noyers du 20 février 1636 : « Moi qui fais profession de choses muettes ». Sa peinture recueille toute la tension, dans l'image, entre « présence muette » et « chiffre d'une histoire », pour reprendre les termes de J. Rancière. P. Sollers définit ainsi Poussin comme « le peintre du retrait » et de « la réserve », « comme s'il avait prévu […] les malheurs très actuels de la surexposition des images, la fureur et les déconvenues de leur marché agité » (« Réserve de Poussin », *La Guerre du goût*, p. 609-614). Cézanne se place explicitement dans la lignée de Poussin qu'il considère comme l'un de ses maîtres : « Je veux faire du Poussin d'après nature », dira-t-il, signifiant par là le choix de dépouiller ses toiles du rôle de l'anecdote, de tout ce qui n'est pas réalisé « sur le motif ». Le paradoxe de l'image est qu'elle contient tout un bruissement d'histoires tout en se taisant : « Plus l'image est intéressante, complexe, plus elle a de profondeur, de couches de signification, plus son silence sera long » (Bailly, J.-C., *Le Temps fixé*, *Petite conférence sur les images*, Bayard, « Les petites conférences », 2009).

[257] « The Cheap and Accessible Print » est le titre du chapitre 19 (*TW*, p. 248 ; *TF*, p. 361).

[258] « […] the Model T of the arts ». *TW*, p. 253 ; *TF*, p. 369.

[259] « Machines strip processes of any value aside from the result ». *TW*, p. 254 ; *TF*, p. 369.

[260] « We must choose between the getting and the going, the journey itself or the material outcome, aesthetic transport or mechanical transportation. » *TW,* p. 254 ; *TF*, p. 370.

[261] Benjamin définit ainsi « l'aura » d'un phénomène : « Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen » ; « Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. » Benjamin, W., « Über einige Motive bei Baudelaire », *in Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Suhrkamp Taschenbuch, 2010 [1977], p. 223 ; « Sur quelques thèmes baudelairiens », section XI, *Charles Baudelaire*, Payot, 1979, rééd. 1996, p. 200.

[262] Voir note 230.

dans *Orion aveugle*) et des photographies amateurs qui alimentent la quête généalogique de l'écriture romanesque. L'œuvre de Simon est caractérisée par un attrait pour tous les types d'image : *Orion aveugle* met en évidence cette matière visuelle indifférenciée de l'écriture, les œuvres plastiques et picturales des plus grands maîtres (Rauschenberg, Picasso, Dubuffet, Poussin, Nevelson, Brassaï) côtoyant des planches tirées d'encyclopédies, les dessins reproduits à l'intérieur d'une boîte à cigare ou encore des gravures de journaux. Les « sentiers de la création » sont encombrés d'images dont les supports sont extrêmement divers : dessins, affiches, publicités, blasons, timbres postes, cartes postales, bandes dessinées, ou même objets les plus quotidiens (paquet de cigarettes, pièces de monnaie ou boîte de trombones[263]). Tout objet devient support à image dans cette œuvre, *picture*.

Le cinéma possède une place à part dans l'œuvre des trois auteurs : Claude Simon s'est brièvement engagé dans l'aventure cinématographique à travers l'écriture de plusieurs *scenarii*. Il a dû cependant renoncer à réaliser la plupart d'entre eux[264]. Peter Handke a également écrit plusieurs *scenarii* en collaboration avec W. Wenders[265], et a réalisé lui-même l'adaptation de trois de ses textes, *Chronique des événements courants*, *La Femme gauchère*, et *L'Absence*. Des westerns au cinéma d'auteur, les références cinématographiques sont nombreuses dans son œuvre, dont l'écriture est par ailleurs marquée par de nombreux emprunts aux techniques du cinéma[266]. Dans *Mon Année*, « le peintre » se convertit en cinéaste en décidant de réaliser *Tandis que j'agonise* de William Faulkner : ce film lui

[263] Ces objets apparaissent à la fin de *La Bataille de Pharsale*, sur la table de l'écrivain, comme les stimulants de l'écriture.

[264] Claude Simon écrit en 1961 un découpage filmique de quatre-vingt-dix feuillets, projetant de réaliser une adaptation cinématographique de *La Route des Flandres*, et commence des démarches pour débloquer des fonds auprès de l'Office de la Création Cinématographique : faute de moyens financiers, il doit abandonner le projet. Il répond également à une commande du Louvre qui lui proposait de réaliser un film sur un peintre : il choisit de travailler sur « La Peste d'Asdod » de Poussin, puis renonce. Son expérience cinématographique s'est finalement limitée à un seul court métrage intitulé *L'Impasse* (*die Sackgasse*), réalisé à partir du roman *Triptyque*, en réponse à une commande de la télévision allemande. Le rapport de Simon au cinéma semble donc assez différent de celui d'autres nouveaux romanciers comme A. Robbe-Grillet ou M. Duras qui ont largement exploré les ressources du Septième art.

[265] En collaboration avec Wim Wenders, Peter Handke a écrit de nombreux *scénarii* dont *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* (1970) et *Faux Mouvement* (1975), tirés des romans du même nom, mais aussi *Les Ailes du désir* (*Der Himmel über Berlin*, 1987).

[266] Wim Wenders a souligné l'étroite proximité de l'écriture de Peter Handke avec le cinéma (*Les Cahiers du cinéma*, n° 400, Hors Série élaboré par Wim Wenders, 1987, pp. 53-90) : « À l'origine de *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*, il y a mon amitié avec Peter Handke. J'avais lu le roman avant sa parution et je lui avais dit : "En lisant ton roman, j'ai l'impression de voir un film, c'est comme la description d'un film." Il m'avait répondu un peu en blaguant : "Alors tu n'as qu'à le faire." Je n'avais jamais écrit de scénario, ni même vu à quoi cela ressemblait. J'ai pris le bouquin et je l'ai divisé en scènes, il n'y avait pas grand-chose à faire puisque le livre était déjà structuré comme un film. Chaque phrase donnait un plan, c'était facile. »

apparaît comme « une variante à ses tableaux, ou un panneau supplémentaire[267] ». La continuité analogique entre les différentes formes de langage artistique est ainsi réaffirmée. *La Perte de l'image* n'échappe pas à l'influence du Septième art : le récit évoque plusieurs scènes cinématographiques[268], dont la plupart sont tirées du film dans lequel la protagoniste, « ex-vedette de cinéma », a joué dans sa jeunesse le rôle de la reine Guenièvre – un film qui se déroule donc « au Moyen-âge ». Plusieurs plans de ce film donnent lieu à des développements, et notamment l'image finale sur laquelle le récit s'arrête longuement – image dans laquelle il y a *plus d'une image* . La jeune reine, en fuite, fait l'ascension d'un volcan, chute à terre, et se réveille à l'aube, comme réconciliée avec le monde. Cette description rappelle le dernier plan, énigmatique, du film de Rossellini, *Stromboli*, interprété par Ingrid Bergman, illustrant à son tour la logique anachronique de l'image comme « montage » de registres et de temporalités hétérogènes : l'Italie des lendemains de la Seconde Guerre mondiale vient soudain se superposer à l'univers merveilleux de la légende arthurienne. Il est aussi question de façon récurrente dans le récit du tournage d'un autre « film historique » qui se déroule dans la Sierra pendant la traversée de la protagoniste, et dont le scénario raconte les derniers jours de l'empereur Charles Quint en route vers le monastère de Yuste[269] : là encore les époques se mêlent dans une indistinction recherchée entre les différents niveaux fictionnels de la diégèse.

Le cinéma apparaît aussi, dans ce texte, comme un repoussoir : la protagoniste souligne à plusieurs reprises que le « récit » dans lequel elle « veut entrer » doit « être impossible à porter à l'écran » – « cette histoire n'était pas une histoire de cinéma[270] ». La conception de l'image développée dans le livre se définit par contraste avec certaines contraintes de l'image cinématographique[271], ou du moins, là encore, le livre repose-t-il sur une stratégie de la

---

[267] « […] eine Variante zu seinen Bildern, oder einen zusätzlichen Flügel ». *MJ,* p. 310 ; *MA*, p. 243.

[268] Tirées par exemple de *Rio Bravo* du réalisateur américain Howard Hawks (*BV,* p. 257 ; *PI*, p. 220).

[269] Toute une série de parallèles et de contrepoints caractérise ces deux films » historiques » : au personnage de l'empereur répond le personnage de la reine Guenièvre dans une polarité, discutée dans le roman, entre héros féminin et masculin ; de même, alors que le film où joue la protagoniste s'achève sur une forme de renaissance, le second raconte la fin d'une vie, etc.

[270] *BV,* p.319 ; *PI,* p. 272.

[271] Cette critique latente du cinéma qui traverse le roman semble reposer à la fois sur le refus de certaines techniques cinématographiques, certains « trucages (*Filmtricks*) » (*BV,* p. 292 ; *PI*, p. 249) comme le gros plan (*Großaufnahme*), et sur le rejet de la contrainte « dramatique » : « Das Kino hatte es doch unmöglich gemacht, eine Farbe und ein Gesicht zu finden ? Sie wurden geliefert, in Großaufnahme ? » ; « À cause du cinéma, il était donc impossible de trouver aujourd'hui une couleur, un visage ? Tout était livré en pâture au public, en gros plan ? » (*BV,* p. 215 ; *PI*, p. 184) ; « Wäre das hier ein Film, so hätte ihre Tochter Drogen genommen, und sie, die Mutter, wäre eifersüchtig auf die Jugend gewesen. Aber das hier war keine Filmgeschichte » ; « Si l'on avait été dans un film, sa fille se serait droguée, et elle, la mère, aurait été jalouse d'elle. Mais cette histoire n'était pas une histoire de cinéma » (*BV,* p. 285 ; *PI*, p. 244) ; « In einem Film wäre jetzt das […] Gefährt zuerst von der Seite zu sehen gewesen, schemenhaft, mit den ebenso schemenhaften Umrissen der Insassen, und in der

distinction entre plusieurs types de cinéma – plusieurs *régimes* de l'image cinématographique[272]. Peter Handke, comme Claude Simon, prend plaisir à *jouer* avec les *potentialités* cinématographiques de son écriture, tout en réfléchissant sur les rapports entre les différentes formes artistiques. Richard Powers enfin, fait également allusion dans son roman à plusieurs scènes cinématographiques[273], tout en remontant aux sources du Septième art[274] dont il explore les liens avec la photographie et la peinture.

Le cinéma est cependant bien plus pour ces auteurs qu'une source où puiser des images. Il recèle un procédé clé pour comprendre la construction des œuvres du corpus : le montage. Les premiers récits de Handke sont très fortement marqués par la technique cinématographique, de même que les textes sur lesquels nous travaillons, quoique de façon plus distanciée et ironique, nous l'avons évoqué. C'est le cas aussi de la majeure partie de l'œuvre de Claude Simon[275]. *Le Jardin d es Plantes* s'achève sur un « scénario imaginaire », esquisse d'une

---

folgenden Einstellung von oben gezeigt worden, immer höher oben, nichr mehr als ein Bus zu erkennen – ein bloßes Etwas, das über die Erdoberfläche kurvte, und das gemeinsame Gelächter hätte als der einzige Ton zu dem Bild den Kinoraum erfüllt. » ; « Dans un film, ce véhicule […] serait d'abord apparu de côté, spectral, fantomatique, avec les silhouettes tout aussi fantomatiques des passagers, et, dans le plan suivant, on aurait simplement aperçu le toit ; puis la camera aurait peu à peu pris de la hauteur, jusqu'au moment où on n'aurait plus reconnu le car, mais un simple quelque chose qui serpentait à la surface de la terre, et les éclats de rire des voyageurs, seul accompagnement sonore, auraient rempli la salle obscure » (*BV,* p. 369 ; *PI*, p. 316) ; « Im Film hätte man die beiden von oben gesehen, aus der Kupel der Zeltkammer, erst total, dann groß » ; « Dans un film, on aurait vu l'homme et la femme d'en haut, d'abord en plan large, puis en gros plan » (*BV,* p. 442 ; *PI*, pp. 375-76) ; « In einem Film hätte das den Anschein von Flucht gegeben. In der Geschichtenwirklichkeit lief sie mir auf eine Zigeunerkapelle zu […]. In einem Film hätte das Gefahr signalisiert. […] Aber vielleicht gefiel es ihr auch bloß, auf der […] Erde hier sich zu ergehen […]. In einem Film hätte das "Angst" signalisiert, geradezu, als habe sie sich auf einmal vor ihrer Hinrichtungsstelle gefunden. Doch jetzt, schon auf der Türschwelle, stürzte sie von neuem voran. » ; « Dans un film, on aurait eu l'impression qu'elle prenait la fuite. Mais en réalité – tout du moins, dans la réalité de l'histoire –, elle courait tout droit vers un orchestre tzigane […]. Dans un film, cela aurait indiqué la présence d'un danger. Mais peut-être éprouvait-elle tout simplement un certain plaisir à fouler la terre […]. Dans un film on aurait compris qu'elle avait "peur", exactement comme si elle s'était retrouvée à l'endroit où on devait l'exécuter. Mais à peine arrivée sur le seuil, elle repartit en avant. Ne courait-elle pas plutôt vers quelque chose ou quelqu'un ? » (*BV,* pp. 752-753 ; *PI*, pp. 629-630).

[272] Le narrateur de *Mon Année* se plaît ainsi à souligner la différence entre la construction des « films d'Hollywood (*Filme aus Hol lywood*) » et l'esthétique du film que cherche à réaliser le peintre (*MJ,* p. 544 ; p. *MA*, p. 421).

[273] Mays (III), terrorisé par la vitesse de la voiture de course de Lenny Bullock, se sent soudain projeté dans une scène de « *La Pa trouille d e l'a ube*, avec Errol Flynn » (*TW,* p. 145 ; *TF*, p. 207). Le personnage invente par ailleurs les « dialogues » d'un « scénario (*a script*) » racontant sa rencontre avec la femme rousse, chaque réplique reprenant ostensiblement des clichés cinématographiques ou littéraires (*TW,* p. 72 ; *TF*, p. 103). Le narrateur de la première ligne de récit connaît quant à lui aussi bien l'histoire de la photographie que celle du cinéma.

[274] Le narrateur (I) évoque notamment les premiers pas de S. Bernhardt, alors âgée, au cinéma, continuant à « jouer » sur le plateau comme une grande tragédienne (*TW,* p. 172 ; *TF,* p. 246).

[275] Dans un entretien avec J.-C. Lebrun, Claude Simon souligne l'influence du cinéma sur la construction du *Jardin des Plantes* : « [Cl. S.] : Avec, dans un autre domaine, les films (eux aussi explosifs) de Chaplin, ces deux œuvres de la grande époque de Buñuel [*Le Chien Andalou* et *L'Âge d'or*] ont laissé en moi (et je les ai plusieurs fois revues depuis) un souvenir ineffaçable, une fantastique leçon de liberté et de non-conformisme. Utilisé de cette façon, le cinéma est une invention prodigieuse. Je m'en suis souvenu en écrivant ces dernières pages du *Jardin d e Plantes* et du scénario imaginaire où se succèdent sans apparemment (je dis bien : apparemment) aucun lien ni aucun rapport les images des quatre cavaliers sur la route, de la femme dans la baignoire, des

adaptation du roman que le lecteur est en train de lire[276]. « Arrangements, permutations, combinaisons » sont les maîtres mots de l'écrivain français auxquels répondent les termes clés d'*interaction* ou de *connection* dans les commentaires de Richard Powers sur son écriture. Ce dernier place le dispositif du « montage » au cœur de la réflexion métapoétique de son roman, tout en élargissant sa portée hors du champ artistique. Le narrateur (I) de *Trois Fermiers* souligne ainsi la démocratisation de ce procédé, devenu une manière commune « de faire nôtre la réalité »[277] : la photographie amateur, et la vidéo qui dépasse les possibilités de l'image fixe, fonctionnent pour chacun comme « une invitation au montage ». À l'ère marchande et élitiste qui réservait la création et la possession de l'œuvre d'art à quelques *happy few* et obligeait le spectateur, au musée, à se tenir à distance, « derrière le cordon de sécurité », a succédé l'ère de la propriété, et la production par chacun de ses propres images. Supports d'une construction identitaire en perpétuel mouvement, ces images reproductibles font accéder chacun au statut d'auteur et de « monteur » : « Chaque foyer est en passe de se transformer en studio de montage, où les livres, les photos, les films et les bandes sonores seront autant de *rushs* que le spectateur des temps nouveaux va pouvoir assembler pour élaborer à sa guise ses propres récits »[278]. Reste à déterminer si cette aptitude des images à la reproductibilité infinie est « la plus grande perversion de l'ère de la machine ou son accomplissement le plus prometteur »[279]… Ce qui est certain c'est que le statut de l'image a été profondément bouleversé par la reproductibilité technique : l'image quitte son statut d'icône intouchable vouée à la vénération – son versant « cultuel » dirait Benjamin – pour devenir un « matériau » disponible : pur objet de « consommation » détruisant le caractère unique de l'œuvre et sa valeur, selon « les détracteurs de la machine », « alternative libératrice à la tyrannie de l'esthétique élitiste[280] », selon les défenseurs de la démocratisation de la valeur artistique. Si Eisenstein a montré que les techniques du montage et du collage existaient dans l'art avant l'avènement du cinéma et de la reproductibilité technique[281], peut-

---

champions de tennis, d'une vieille dame à l'obésité monstrueuse, d'un dictateur africain, d'un chanteur de charme… » (« Parvenir peu à peu à écrire difficilement », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 13 mars 1998).

[276] Claude Simon, quand il écrit ce fragment de scénario, ne pense aucunement à réaliser un film : nous verrons que cette séquence a plutôt une fonction de mise en abîme de ses procédés d'écriture.

[277] « […] make the reality your own ». *TW,* p. 253 ; *TF*, p. 369.

[278] « Every home is about to be transformed into an editing studio, with books, prints, films, and tapes serving the new-age viewer as little more than rough cuts to be reassembled and expanded into customized narratives. » *TW,* p. 260 ; p. *TF*, p. 379.

[279] « […] the greatest debasement or the fullest promise of the machine age ». TW, p. 254 ; TF*,* p. 369.

[280] « […] a welcome liberation from the tyranny of privileged aesthetics ». *TW,* p. 254 ; *TF*, p. 371.

[281] Eisenstein parle de « montage » dans la peinture du Greco par exemple (voir « El Greco y el cine », *S.M. Eisenstein. Cinématisme : Peinture et Cinéma* , introduction, notes et commentaires par François Albera, Les Presses du Réel, « Fabula », 2009).

être fallait-il néanmoins que soit mis en cause le rapport cultuel à l'image pour que ce procédé prenne pleinement son essor : l'œuvre d'art assume alors son *caractère constructeur*, exigeant une interaction beaucoup plus grande avec le spectateur dont le statut se rapproche peu à peu de celui d'auteur. C'est ce que comprend le narrateur au terme de sa quête – qui correspond aussi à la décision de produire à son tour une œuvre, d'écrire :

> I understood at last that if we have sacrificed the old aura, the religious awe of a singular work of art, we have, in mechanical reproduction, gotten something in compensation. If the photographer is as powerless as we viewers in giving authenticity to a print, then we viewers are at least as capable as the photographer of investing a print with history and significance.
>
> Je comprenais enfin que si nous avions sacrifié l'ancienne aura, respect sacré que nous inspire l'œuvre singulière, nous avons, grâce à la reproduction mécanisée, gagné quelque chose en compensation. Si, comme nous autres spectateurs, le photographe est impuissant à donner de l'authenticité à une épreuve, nous, spectateurs, sommes au moins aussi aptes que le photographe à donner une histoire et un sens à une épreuve[282].

On sait combien Benjamin a misé conjointement sur le « déclin de l'aura », en tant que « liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel », et sur l'esthétique du choc du montage comme procédé à la fois *constructeur* et *critique*. La relation de Claude Simon à la tradition et à la culture – que révèle entre autres sa pratique *destructrice* et subversive de la citation et de l'*ekphrasis* – n'est pas sans lien avec cette pensée paradoxale, où la destruction est aussi « sauvetage ». Il ne s'agit pas de prétendre que l'image a changé de nature avec l'essor des techniques modernes, mais que ces dernières ont bouleversé l'appréhension des images – le regard. L'engouement pour le cinéma est lié, pour partie du moins, à la participation de l'observateur qui s'identifie moins aux acteurs qu'à la caméra, comme l'analysait Benjamin dans son ouvrage sur la reproductibilité technique.

> The effect of a filmed image depends less on its content than on weighting, pacing, contrast, and other editing. Quick cuts between a man walking down the street and a woman, across town, anxiously looking at her watch affect us less in their content than their composition. We go to the matinee each Saturday less to see what perils the script inflicts this week on Pauline than to see how we and the director will get her out of them.
>
> L'effet produit par une image filmée est moins affaire de contenu que d'épaisseur, de rythme, de contraste et de transformation. L'alternance rapide des plans qui montrent un homme marchant dans la rue puis, à l'autre bout de la ville, une femme jetant sur sa montre un regard angoissé, nous touche moins par le contenu que par le montage.

[282] *TW,* p. 306 ; *TF*, p. 447.

> Si chaque samedi, en matinée, nous venons assister aux malheurs de Pauline, c'est pour voir comment, avec le metteur en scène, nous allons réussir à la tirer de là[283].

Peu importe « le contenu (*the content*) » de l'image, et plus encore l'histoire (*the script*), ce qui compte c'est « la composition » des images, et la liberté laissée au spectateur de les « développer (*elaborate*) » et de les « étoffer (*expand*) » :

> Listen to two people describe the same scene from a recent movie, complete with gesture, montage, directorial flair, but never one the same as another. Witnesses at a crime, they have forever sullied the facts with their own involvement.
>
> Écoutez deux personnes décrire la même scène tirée d'un film récent : elles reproduisent les gestes des acteurs, le montage, vous expliquent la mise en scène ; mais les deux versions ne sont jamais identiques. Témoins d'un même meurtre, ils ont a jamais dénaturé les faits en y participant[284].

Nous avons commencé par affirmer que les images artefacts, à la source de l'écriture, étaient les moins contestables, car purement « optiques » et « objectives », et donc parfaitement « stables » : rien n'est moins sûr. Toute image – quand elle n'est pas un produit « préfabriqué » selon une logique marchande – interagit avec le sujet qui la regarde, et ce d'autant plus peut-être que « son pouvoir de distance » a décliné[285] : la *reproduction* photographique des trois fermiers, aperçue au détour d'un couloir du musée de Détroit, bouleverse littéralement le narrateur (I) du roman de R. Powers et l'entraîne dans une vertigineuse quête identitaire. Nul n'est besoin cependant pour cela d'une image d'art : le narrateur simonien connaît la même expérience avec des clichés amateurs, de simples photographies de « famille », ou avec les cartes postales qu'il détaille longuement dans *Histoire*. L'image se forme et se déforme au gré des infidélités de la mémoire, des projections identitaires et des récits qu'elle engendre. L'expérience visuelle est ainsi chaque fois caractérisée dans ces textes par un effondrement de la barrière entre sujet et objet, intériorité et extériorité – comme si l'image soudain *s'ouvrait*. Espace de projection, l'image, même « objective » – mais existe-t-il seulement des images « objectives » ? – se caractérise par une instabilité constitutive : elle met en jeu le sujet, au même titre que les images mentales qui renvoient à un espace intime et subjectif. G. Didi-Huberman a amplement démontré l'instabilité constitutive de « l'image que nous voyons », lorsqu'elle « nous regarde » :

[283] *TW,* p. 251 ; *TF*, pp. 366-67.
[284] *TW,* p. 252 ; *TF*, p. 367.
[285] C'est du moins l'interprétation suggérée par R. Powers, qui suit les traces de Benjamin.

l'image *s'ouvre* et se *ferme* au rythme de nos corps dans une dialectique inquiète entre « le devant » et « le dedans ».

1.2. L'image comme « opération du sujet » : une *expérience intérieure*

Images mentales et images matérielles sont étroitement interdépendantes, de même que réalité et imaginaire. Avant que de se matérialiser sur la toile ou la pellicule, *la picture* est image mentale du peintre ou du photographe. De même, dans le processus de la réception, l'image matérielle vient rejoindre la mémoire visuelle du spectateur-écrivain, exploitable au moment de l'écriture lorsque l'image « objet » n'est plus devant les yeux. Elle entre alors en relation avec les images intimes et subjectives de l'auteur, se transforme à leur contact, devenant ainsi « matériau » de l'écriture.

Pour Claude Simon, il n'y a pas de différence de nature entre ces deux types d'image, « intérieure » et « extérieure », du moins dans le cadre du processus de l'écriture : il puise dans le « magma » indifférencié de la mémoire où se mêlent « sensations » et « souvenirs plus ou moins confus »[286] d'événements vécus et de choses vues. « En tant qu'être sensible », l'écrivain est constitué d'un « nombre incalculable » de « tableaux détachés »[287] : il est remarquable que l'auteur emploie le terme de « tableaux » pour désigner des images mentales, ce terme réaffirmant implicitement l'indistinction entre *image* et *picture*. Ou peut-être le corps est-il lui-même considéré comme *picture,* comme le support *matériel* d'images, ce que révèlerait la métaphore récurrente de « la rétine écran » sur laquelle « s'impriment » « les images du monde ». Lorsque Claude Simon évoque, dans le *Discours de Stockholm*, la figure de Stendhal cherchant à écrire le « récit le plus véridique » du passage du col du Grand-Saint-Bernard par l'armée d'Italie, il montre bien ce jeu de substitution infini par lequel réalité et image ne cessent de s'interpénétrer : Stendhal se rend compte qu'il est en train de décrire non l'événement lui-même, mais « une gravure représentant cet événement ». Et Claude Simon d'ajouter aussitôt : « il ne décrivait même pas cette gravure mais une image qui se formait alors en lui et qui prenait encore la place de la gravure qu'il se figurait décrire »[288]. De la réalité à son image matérielle ou mentale se produit une incessante circulation, d'autant que comme l'écrit Tolstoï, « un homme en bonne santé pense couramment, sent et se remémore

[286] *Orion aveugle*, *op. cit.*, préface.
[287] *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 899.
[288] *Ibid.*, pp. 898-99.

un nombre incalculable de choses à la fois »[289]. Le jeu des substitutions et superpositions renvoie à une grandeur « incalculable » : il y a toujours *plus d'une image* dans l'image. « Empreintes » ou traces de ce qui nous traverse consciemment ou inconsciemment « en tant qu'êtres sensibles », les images constituent une sédimentation, un dépôt plus ou moins opaque où vient puiser l'écriture. C'est cette « cartographie » de « l'être sensible » – étant entendu qu'il s'agit d'une carte d'altérité et non d'identité – que surexpose *Le Jardin des P lantes* à travers son dispositif visuel liminaire : la répartition du texte par blocs fragmentaires juxtaposés sur la page révèle la simultanéité des images issues du « magma » de la mémoire. Cette « scénographie » permet à l'écriture de faire *tableau* sur la page, et de contester la contrainte linéaire de l'écriture par une « combinaison » de formes provoquant un effet de simultanéité. M. Calle-Gruber interprète ce dispositif à travers la figure de l'*ekphrasis* : « tout événement est description et toute description est *ekphrasis* », « développement détachable (*ek*) se rapportant à un objet déjà constitué comme œuvre d'art »[290]. Chaque segment textuel se constitue dans le roman comme « morceau indépendant » et « œuvre d'art » : « soit parce que [ces segments] sont déjà des fragments d'œuvres, telles les descriptions de tableaux, de photographies, des scènes dialoguées, les passages tirés d'ouvrages littéraires, de carnets, de journaux de marche d'un régiment d'infanterie de forteresse, ou encore la description de l'art des jardins ; soit encore parce que la découpe en les séparant de la réalité, donne déjà à ces morceaux un statut d'art ou d'artifice[291] ». Cette « logique des images détachées » englobe un matériau très divers, à la fois fictionnel et non fictionnel (séquences narratives ou descriptives, listes, citations d'ouvrages littéraires ou de documents, etc.), impliquant de « mettre radicalement en question l'identification entre image et donnée visuelle »[292]. Il faudra cependant nuancer l'interprétation de M. Calle-Gruber : si les fragments descriptifs du *Jardin des Plantes* s'apparentent à des « tableaux » ou à des « œuvres d'art », il faut alors redéfinir radicalement la notion d'*œuvre* en la privant de ses attributs traditionnels – unité et complétude, clôture et autonomie. Ces termes en effet ne s'adaptent pas aisément à des fragments brusquement interrompus au milieu d'une phrase ou d'un groupe syntaxique, sans aucune ponctuation finale. L'écriture simonienne s'apparente plutôt à une « grande parataxe » où les fragments visuels « jouent » entre eux sans se rassembler en *une* histoire.

---

[289] *Idem.*
[290] Calle-Gruber, M., « Le Récit de la description », *Claude Simon. Œuvres, op. cit.*, pp. 1542-43.
[291] *Ibid*.
[292] Rancière, J., *Le Destin des images, op. cit.*

Les textes de Peter Handke que nous étudions sont eux aussi essentiellement fondés sur des images mentales, celles du narrateur, dans *Mon Année,* ou celles de la protagoniste – et de « l'auteur » – dans *La Perte de l'image* . Ces récits constituent « une banque d'images » intérieures et pourtant « universelles », seul « capital » inestimable que possèderait l'humanité, et qu'elle laisserait pourtant disparaître. Là encore, l'image est plus que la matière première de l'écriture, elle est désignée comme « le sujet principal[293] » du récit commandité par la banquière : « Et écoute un peu : les images, ou plutôt non, l'image en général ne constitue-t-elle pas un beau problème, un problème épique, un sujet idéal pour d'innombrables histoires homériques[294] ? ». En inscrivant les images dans le récit, il s'agit pour la protagoniste de les sauver de l'oubli car elles menacent de disparaître dans un monde qui a peu à peu détruit « la source » : l'imagination. Cette vie « *avec* et *par* les images », Peter Handke la décrit dans un entretien comme une expérience personnelle :

> Vielleicht ist es ein Teil meines persönlichen Wahnsinns : dieses Bildererleben, dass irgendein Ort, an dem man war, viele Jahre später, an einem ganz anderem Ort in Form eines Bildes plötzlich und für einen Moment wiederkehrt […].
>
> Peut-être est-ce une part de ma folie personnelle : cette façon de vivre avec les images, qu'un lieu où l'on a été fasse retour plusieurs années plus tard dans un tout autre lieu sous la forme d'une image soudaine et fugace […][295].

L'auteur souligne le caractère soudain et fugitif (*plötzlich und für einen Moment*) de ces images qui font « retour » plusieurs années après le moment vécu. Les termes *d'Inbild* et d'*Innenbild*, que l'on peut traduire par « image intérieure » ou « image incarnation », sont au cœur des *Carnets du rocher* :

> Schreiben : Ich übersetze mein Innenbild in die Sprache ; die Hauptsache ist also mein Innnenbild
>
> Écrire : je traduis mon image intérieure dans le langage ; l'essentiel, donc, est mon image intérieure[296]
>
> Das Bild in mir, mein Inbild, das ist mein Gesetz und meine Gerechtigkeit, und es ist streng; oder auch: das Bild in mir ist das innere Segel; eine Art von anderem

[293] *PI*, 223.
[294] *PI*, 320. Il s'agit là d'une différence majeure avec le roman de Claude Simon, liée à la structure énonciative des textes : alors que dans les romans de Handke et de Powers, l'image est à la fois « matière » et « sujet » de l'écriture, le roman simonien laisse peu de place à un discours *sur* l'image, en raison de sa structure énonciative fondée sur le retrait de la figure du narrateur – les fragments textuels s'enchaînent selon une logique *interne* au texte. Si nombre de fragments textuels ont une valeur métapoétique dans *Le Jardin des Plantes*, on ne trouve pas dans le texte simonien de discours « suivi » sur l'image, comme dans les romans de Handke et dans la première ligne de récit du texte de Powers.
[295] « Ich erzähle von einem Leben, das über mich hinausgeht ». Ein Interview mit Peter Handke aus der *Süddeutsche Zeitung*, 30. Januar 2002.
[296] *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 453 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 405.

> Sonnensegel (10. November). – Und das Schreiben: Weiten, Auffächern, Gliedern meines Bilds (das Epos heute: "Der Bildverlust")
>
> L'image en moi, mon image-incarnation, est ma loi et ma justice, et elle est stricte; ou bien : l'image en moi est la voile intérieure (10 novembre). – Et l'écriture : élargir, déployer en éventail, articuler mon image (l'épopée aujourd'hui : *La Perte de l'image*)[297]

« L'image intérieure » est ainsi ce qui met en mouvement l'écriture, elle est son souffle : ce que le langage et l'écriture épique doivent tenter de « traduire (*übersetzen*) » et de déployer (*Weiten, Auffächern*). L'écriture peut ainsi être définie comme « une structure d'images rémanentes (*Nachbildern*) dont l'objet et le contenu ont disparu depuis longtemps[298] ».

Dans *Mon Année*, « l'image » est d'abord associée à une expérience de la *perception,* mais une perception entendue comme *événement* : dans « l'étincelle d'un instant » le quotidien *tout à coup (unversehens)* prend forme et s'illumine, faisant entrevoir ce que le narrateur nomme « le Nouveau Monde » *(die Neue Welt)*. Ces images versatiles *(Umspringbilder)* « effleurent » le narrateur « presque tous les jours », même si au soir de sa vie elles se font plus rares. Cette expérience où le monde semble se renouveler, le narrateur la vit à travers des objets usuels, des paysages mais aussi, quoique rarement, « avec des gens ». C'est ce « nouveau monde » ouvert par *l'image* que l'écriture se donne pour but de déployer et d'« explorer ». La banquière, dans *La Perte de l'image* , fait aussi de telles expériences où « pendant un temps très bref », « la vie était apparue » *(« das Leben erschienen war »)* : cette citation tirée de la première épître de Jean évoque une illumination soudaine, un « souffle » qui tout à coup emporte « l'usure du monde ».

L'image qui est au centre de *La Perte de l'image* ne correspond pas à cette image *perception* et renvoie au *Bildererleben* évoqué plus haut par l'auteur : « les images éclairs » *(Bilderblitze)* qui accompagnent la protagoniste tout au long de son voyage sont des « fragments de passé », un passé lointain « vécu juste en passant » qui ressurgit au cœur du présent. Ce ne sont pourtant « pas des souvenirs, ni volontaires ni involontaires *(keine Erinnerungen, weder willkürliche noch unwillkürliche)* » : les images ne projettent pas la banquière dans le passé mais « renforcent », « intensifient le présent ». Elles constituent « une armée de réserve » *(« Reservearmee »)*, comme si de l'un à l'autre texte, il était devenu plus

[297] *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 416 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 372. Voir aussi *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, pp. 442, 450, 474, 518 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* pp. 395, 402, 424, 463.
[298] « […] ein Gefüge von Nachbildern, deren Sachen und Sachverhalte es schon längst nicht mehr gibt ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 512 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 458.

difficile de faire l'expérience de l'image *immédiatement*, et qu'elle ne pouvait surgir que dans la différence d'une répétition.

Ces deux types d'images surgissent « sans prévenir » *(unvorhersehbar)*, même s'il est possible de favoriser leur apparition à travers des « méthodes » ou des « formes de vie ». Certaines images enfin sont des « créations du regard » et font explicitement appel à la faculté d'invention : le regard alors « intervient » *(eingreifen)*, « transmet une impulsion » *(anstoßen)* et « tout à coup » l'objet absent et ardemment désiré apparaît. Là encore, le surgissement de l'image ne dure qu'un instant que la désillusion ne suffit pas à altérer.

Dans le métadiscours des œuvres, *l'image* renvoie ainsi indistinctement aux domaines de la perception, de la mémoire (involontaire), et de l'invention, ces catégories se mêlant souvent inextricablement. La banquière évoque aussi des images qui n'appartiennent pas directement au domaine du *visible*, comme les « images sonores » *(Hörbilder)* ou les « mots-images » *(Wortbilder)* « d'où était donc parti ce vieux débat pour savoir ce qui était premier, les choses ou les noms[299] ? » Autre « loi » : « le nom » *apparaît* très souvent *en même temps* que l'image, ou plutôt l'image a « la forme d'un rébus, de quelque chose entre image et mot[300] ». Là encore, l'image excède « la donnée visuelle » et semble se définir par un mode de surgissement (*Plötzlichkeit*) qui brise la linéarité de l'histoire : cependant, à la différence des images simoniennes marquées par une incomplétude manifeste, l'image handkéenne est liée à « un sentiment d'unité (*Einheit*)[301] ».

Richard Powers, on l'a vu, place la photographie d'August Sander au centre de son récit. S'il s'agit d'une image matérielle, l'auteur va s'appliquer tout au long du roman à mettre en question « l'objectivité » de l'image photographique, en dévoilant, derrière « la rigueur mécanique », une véritable « économie du sujet » :

> The final mystery of photography is that taker, subject, and viewer, each needed for the end product, circle one another warily, define one another in their own terms.
>
> Le mystère ultime de la photographie réside dans le fait que sujet, artisan et spectateur impliqué, tous nécessaires à la réalisation du produit fini, gravitent avec

[299] « Wie war eigentlich jener alte Streit ausgegangen, was denn das Erste gewesen sei, Dinge oder Namen ? » *MJ,* p. 326 ; *MA*, p. 256.
[300] « […] in Form eines Rebus, von etwas zwischen Bild und Wort ». « Ich erzähle von einem Leben, das über mich hinausgeht », *Süddeutsche Zeitung*, 30. Januar 2002.
[301] *BV,* p. 177 ; *PI*, p. 154.

> circonspection les uns autour des autres et se définissent mutuellement, chacun de son côté[302].

Le texte place ainsi sur le même plan images matérielles et images mentales : la troisième ligne de récit s'organise autour d'une « vision » qui s'imprime dans la mémoire de Peter Mays. Ce dernier aperçoit depuis le septième étage du building Powell où il travaille une femme rousse « qui se détache violemment du flot (*standing violently apart from the river*) » d'un défilé qu'elle remonte à contre-courant. Cette « image[303] » est plusieurs fois rapprochée d'une épreuve photographique : « ses vêtements, son maintien, son allure, tout contribuait à faire d'elle une vision aperçue derrière le rideau d'un obturateur[304]. »

L'expérience visuelle renvoie indifféremment à une image matérielle ou mentale, l'une et l'autre ne pouvant d'ailleurs être disjointes. Ce qui fonde cette expérience n'est pas la nature de son objet mais l'implication du « sujet » dans ce qu'il voit : ne *fait image* que ce qui *regarde le sujet*, œuvre d'art ou vision fugitive. Et simultanément, le sujet modifie ce qui le regarde : qu'il soit derrière l'obturateur ou devant l'image, en simple observateur, il imprime son « poinçon[305] » sur l'image. Même le positiviste A. Sander, qui cherche à effacer totalement sa présence dans la prise de vue afin d'atteindre « l'objectivité », « se fait tout de suite remarquer par son absence[306] » sur ses clichés : « l'observateur et la chose observée se confondent en un tout indivisible. Voir un objet de loin, c'est déjà agir sur lui, le transformer et être transformé[307] ». L'image dans nos textes met en jeu une *économie du sujet* : un sujet qu'elle met en crise en l'impliquant dans une dialectique du portrait et du retrait, de l'identité et de l'altérité, et dont elle révèle qu'il faut le penser sur le mode de l'énigme plus que de l'affirmation, de la *déchirure* plus que de la clôture. Dans sa postface au dernier roman de Claude Simon, *Le Tramway*, Patrick Longuet commente cette énigmatisation du « moi » à travers le jeu des images :

> En moi, dit *Le Tramway*, des images s'imposent d'elles-mêmes depuis ma mémoire et me signalent ou me désignent à moi-même sous la forme d'un mystère qui leur est

[302] *TW*, p. 335 ; TF, p. 491.
[303] « […] image ». *TW*, p. 152 ; *TF*, p. 217.
[304] « […] her clothes, her carriage, her bearing all contributed to making her seem a vision glimpsed through a closing shutter. » *TW,* p. 74 ; *TF*, p. 105. Dès le chapitre deux, le terme employé pour décrire l'apparition n'est pas *image* mais *frame*, qui renvoie à l'idée de « cadre » – la vision se *détache* d'un fond –, terme employé comme équivalent d'« image » dans les domaines propres au cinéma ou à la photographie.
[305] « […] the viewer's mark ». *TW,* p. 253 ; *TF*, p. 369.
[306] « [He] becomes instantly recognizable by his absence. » *TW*, p. 45 ; *TF*, p. 63.
[307] « […] viewer and viewed are fused into an indivisible whole. To see an object from a distance is already to act on it, to change it, to be changed. » *TW,* pp. 45-46 ; *TF*, p. 63.

> commun. […] Les formes de la mémoire ont l'intérêt d'un secret qu'elles renferment et qui les rend métonymiques du moi[308].

Ce n'est certes pas un hasard si Claude Simon choisit de citer un texte autobiographique, *La Vie d'Henry Brulard,* pour illustrer sa théorie de l'image[309], et si ses romans sont traversés de biographèmes : c'est le cas des trois œuvres étudiées[310], même si chacune laisse une large place à la fiction. L'enjeu de ce substrat biographique est de libérer l'imagination de la contrainte de « tout le fatras romanesque » – « intrigue » en tête – au profit d'une autre conception du récit comme « architecture sensible ». Pourtant, lorsque Richard Powers évoque l'empreinte du « poinçon » de l'observateur sur l'image, il parle avant tout de la réception et non de la production des images textuelles : si toute image est « invitation au montage », c'est qu'elle est « développée » dans « la chambre noire de l'imagination » du lecteur où elle déclenche de multiples processus d'associations. C'est d'ailleurs une autre des caractéristiques communes à nos auteurs que de refuser tout « psychologisme » ou biographisme naïfs qui assigneraient l'image à l'étroitesse d'une vie : c'est d'« une banque d'images *universelles* » que rêve la protagoniste du récit de Peter Handke, alors que Simon, dans *Le Jardin des P lantes*, fait place après une citation de Montaigne à un extrait de *L'Adolescent* de Dostoïevski : « Traîner l'intimité de mon âme et une jolie description de mes sentiments sur leur marché littéraire serait à mes yeux une inconvenance et une bassesse ». Peter Handke souligne que les images qui ont fait la matière de son texte « le dépassent », elles vont au-delà du « je » et de « la personne ». Cette *ouverture* de l'image est essentielle dans les trois œuvres : elle désigne la place de la fiction, et aussi celle laissée à la participation du lecteur, à l'« interaction » qui se joue entre « sujet, artisan et spectateur impliqué ». L'un des enjeux centraux du roman de Powers est ainsi de montrer comment « le pouvoir » d'une image est à la mesure non de sa ressemblance avec un quelconque « original », mais de l'espace laissé au spectateur-lecteur afin qu'il y ajoute « sa propre conviction ». Dans cette mesure, croire que le perfectionnement technologique permettra d'accroître le « pouvoir » des images est un leurre : « nos clichés les plus perfectionnés sont encore plus proches des

[308] Simon, C., *Le Tramway*, Minuit, collection » Double », 2007, pp. 135-136.

[309] Il évoque aussi un extrait de *Madame Bovary* de Flaubert où apparaît la métaphore des « tableaux détachés », tableaux qui désignent « tout ce qu'il y avait [en Emma] de réminiscences, d'images, de combinaisons s'échapp[ant] d'un seul coup, comme mille pièces d'un feu d'artifice ». Or on connaît la fameuse phrase, énigmatique, de Flaubert : « Madame Bovary, c'est moi ».

[310] Peter Handke et Richard Powers rattachent ainsi explicitement leurs romans à une expérience personnelle, nous l'avons évoqué en introduction.

fresques de Giotto que de l'image imprimée sur la rétine par un objet en trois dimensions[311] ». C'est par un effet de dissemblance ou de « distorsion » que le visible *fait image* :

> The strange persuasion of photographs rests on selective accuracy wedded to selective distorsion. The reproduction must be enough like the original to start a string of associations in the viewer, but enough unlike the original to leave the viewer room to flesh out and furnish the frame with belief. Photography seems particularly suited for this precarious hybrid. […] Because the process mixes mechanical control with the surprise of light, and because the product mixes technical exactitude with veiling and distorsion, the viewer's response is a cross between essayistic firmness – "this, then, the dossier, the facts" – and the invitation of fiction – "What can we make of it?"
>
> Ce qui fait l'étrange force de persuasion des photographies, c'est la façon dont nous marions exactitude et distorsion. La reproduction doit être suffisamment fidèle à l'original pour susciter chez le spectateur une chaîne d'associations, mais suffisamment différente pour lui laisser le loisir de remplir et meubler l'image en y ajoutant sa propre conviction. La photographie semble particulièrement adaptée à cet hybride précaire. […] Parce que le procédé mélange la rigueur mécanique aux caprices de la lumière, et que le résultat final réunit précision technique et flou artistique, la réaction du spectateur associe le sérieux de l'essayiste – « les faits, tous les faits, rien que les faits » - aux tentations de la fiction : « Que faire de cette image ?[312] »

Cette citation met en évidence le lien étroit entre image et « économie du sujet » : l'image déclenche « une chaîne d'associations (*a string of associations*) », interagit avec l'imaginaire du spectateur-lecteur à travers « l'infinité des processus d'associations qui font que nous reconnaissons diverses choses sur un écran, sur une page, une toile, et que nous allons les associer d'une manière infiniment diverse[313]. » L'image est liée à un *travail de la figurabilité* qui renvoie au moment de sa production comme à celui de sa réception.

Dans la mesure où il est impossible de séparer « l'image comme objet de l'image comme opération du sujet », la typologie esquissée (images « objectives » *vs* images subjectives ou intérieures) s'effondre d'elle-même :

> On ne désintrique pas *l'objet visu el* (cette chose concrète de bois, de toile et de pigment, accrochée au mur d'un musée par exemple) du *sujet des regards* (celui du peintre, du commanditaire, des amateurs qui se sont succédé devant l'œuvre, de nous-mêmes aujourd'hui). On ne désintrique pas *l'image* de *l'imagination* et celle-ci de l'économie psychique où elle intervient[314].

[311] « […] our most advanced images are closer to Giotto than to the image a three-dimensional object makes in the eye. » *TW*, p. 249 ; *TF*, p. 363.
[312] *TW,* pp. 249-250 ; *TF*, p. 364.
[313] Rancière, J., *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, *op. cit.*, p. 235.
[314] *L'Image ouverte*, *op. cit.*, p. 34.

Si la plupart « des images qui nous environnent ne nous proposent qu'écrans, bouche-trous, suture par le *semblant* », le propre de *l'image ouverte* est d'impliquer le sujet et la temporalité de son *ouverture* dans la spatialité du *visible* : à l'idéal de l'« objet clos » de la représentation classique, visant à reproduire formes et aspects visibles, se substitue *un travail de la figurabilité* ouvrant le visible à une dissemblance, une altérité – où commence le domaine du *visuel*.

1.3. L'altérité énigmatique de l'image

Par delà l'hétérogénéité que recouvre la matière visuelle de nos textes, il est un point commun qui rassemble ces « images » : si elles constituent l'objet central de la narration, c'est qu'elles sont l'enjeu d'une « exploration[315] », voire d'une « enquête », comme si elles recelaient quelque « mystère », quelque « secret » ou énigme à déchiffrer. La narration ne cesse d'achopper sur ces images qui semblent devoir sans cesse lui *échapper* : voilà qui explique la rythmique singulière des textes du corpus fondés sur un mouvement d'interruption et de relance.

Les images qui assiègent la protagoniste, dans *La Perte de l'image*, sont ainsi comparées à des « étoiles filantes » ou des « aérolithes », comme si elles venaient d'un *dehors* immaîtrisable – on ne peut d'ailleurs ni les « retenir », ni les « capturer ». Lorsqu'il évoque leur origine, « l'auteur » reste très flou : issues d'un passé lointain, elles ne relèvent pourtant ni du souvenir volontaire ni du souvenir involontaire. Italo Calvino évoquait dans « Visibilité » ces images qui « "tombent" dans l'imagination "comme une pluie" », s'inspirant, par cette expression, d'un extrait de *La Divine Comédie* de Dante : pour Calvino,

[315] Les « amis » du narrateur dans *Mon A nnée* sont des « explorateurs (*Ausforscher)* » tout comme la protagoniste de *La Perte d e l'imag e :* « Die Entstehung, der Ursprung, die Quelle derartiger Bilder mußte endlich *erforscht werden* » ; « Il fallait *explorer* enfin la genèse, la source de ces images » (*BV,* p. 176 ; *PI*, p. 153). Le thème de « l'enquête » traverse le roman de Powers. Le narrateur de la première ligne de récit mène « l'enquête » sur deux images, la fresque de Rivera et la photographie des trois fermiers de Sander, toutes deux aperçues à l'Institut d'art moderne de Détroit : « The last thing I expected to find at the Institute was a mystery, a work of art demanding to be tracked down […].» ; « La dernière chose que je m'attendais à découvrir à l'Institut, c'était un mystère, une œuvre d'art qui réclame une enquête […]. » (*TW,* p. 13 ; *TF*, p. 15) ; « In this face, the face of our times, lay all the evidence I would need […] to crack the mystery » ; « Sur ce visage [situé sur un panneau de la fresque de Rivera], visage de ce temps, se trouvaient toutes les preuves dont j'avais besoin […] pour percer le mystère » (*TW,* pp. 15-16 ; *TF,* p. 19). Mays (III) quant à lui, « lancé à la poursuite de l'ombre exotique » aperçue dans le défilé, recherche pistes et indices (*leads*) avec plus ou moins de constance (*TW,* pp. 67, 72 ; *TF,* pp. 95, 103) et se prend même pour Sherlock Holmes (*TW*, p. 72 ; *TF,* p. 103). Nombre de romans de Simon, enfin, reposent sur la forme de l'enquête : soit les personnages cherchent à reconstituer un événement qui est arrivé à d'autres, un drame, comme dans *Le Vent* ou dans *La Route des Flandres*, soit ils sont à la recherche d'un lieu, la tombe du père disparu dans *L'Acacia*, ou encore de leur propre histoire sur le mode de l'enquête généalogique (dans *Histoire* ou *Les Géorgiques*). L'œuvre simonienne est hantée par la question : « comment savoir ? »

> elles [les images] étaient directement inspirées par Dieu. Les écrivains plus proches de nous […] se relient plutôt à des émetteurs terrestres, tels l'inconscient individuel ou collectif, le temps retrouvé grâce aux sensations qui affleurent du temps perdu, les épiphanies ou concentrations de l'être en un point ou instant singulier. Il s'agit en somme de processus qui n'ont pas le ciel pour origine, mais qui excèdent nos intentions et notre contrôle, transcendant en quelque sorte l'individu[316].

Des images « qui excèdent [l']intention et [le] contrôle » : la métaphore de « l'aérolithe » résonne comme un écho lointain à « la pluie » de Dante, comparaison que reprend d'ailleurs à son compte le narrateur de *La Perte de l'image* associant le « jaillissement des images » sur la route de Nuevo Bazar à « une pluie d'étoiles filantes très drue[317] ». L'image se caractérise dans nos textes par sa nature à la fois obsédante et lointaine, elle porte en elle une part de mystère qui semble conditionner son « pouvoir » – cette « mise en crise du regard » qu'évoque M.-J. Mondzain. Les thèmes de la distance et du lointain accompagnent le métadiscours sur l'image dans l'œuvre de P. Handke, et ce par contraste avec « les images artificielles » des médias ou de la publicité qui « assaillent » le regard dans une *proximité* maximale avec le spectateur[318]. La proximité désigne ici une consommabilité immédiate de l'image éminemment lisible, alors que les images « lointaines », celles qui sont produites dans l'écriture, résistent à leur « capture ».

Il peut paraître étrange de parler d'images « lointaines » ou provenant d'un *dehors* en ce qui concerne l'œuvre de Simon : et pourtant, les images de la mémoire divisent et déchirent l'espace intime et subjectif plus qu'elles ne le constituent, elles désignent une altérité au sein du moi. P. Longuet, on l'a vu, évoque à propos des images du *Tramway* « le secret » et le « mystère » qu'elles recèlent, et qui « les rend métonymiques du moi ». L'image renvoie ainsi à un certain « régime du sujet » :

> L'image est un régime du sujet […] : [la subjectivité] y affirme moins sa maîtrise propre qu'elle ne laisse apparaître la façon dont l'altérité la travaille. La subjectivité, quand elle se formule en images, vient s'articuler à l'altérité. Plutôt que l'expression directe du « moi » dont elle signale les leurres, les fêlures ou les tensions internes

[316] Calvino, I., *Leçons Américaines*, *op. cit.*, chapitre « Visibilité », p. 141.
[317] « [ein] Sternschnuppenfall so dicht auf dicht ». *BV,* p. 200 ; *PI*, p. 172.
[318] Lorsque la protagoniste de *La Perte de l'image* se promène dans les rues de Nuevo Bazar – le choix du nom de la ville suffit à désigner ce lieu comme la contre-utopie de l'œuvre par contraste avec « La Belle Réserve », la ville d'Hondareda –, elle est littéralement « agressée » par les « panneaux publicitaires » ou les affiches de spectacles (*Kauf-, Veranstaltungs-, und Reizbilder*) qui envahissent tous les premiers plans (*Vordergründe*), affiches qu'elle oppose aux « autres images », celles qui « surgissent » dans la distance, « à l'arrière-plan » (*BV,* p. 259 ; *PI*, pp. 222-223). L'opposition entre « le premier plan (*Vordergrund*) » et « l'arrière-plan (*Hintergrund*) » traverse le livre : alors que les images artificielles obstruent la vision, les images véritables créent au contraire des « percées », donnent accès au « lointain ».

> mieux que la précaire cohérence, l'image serait, en ses récalcitrances mêmes, la traduction du divorce, de l'écart entre « je » et « moi » […][319].

L'image des cavaliers sur la route des Flandres qui hante la mémoire et l'imaginaire de l'œuvre, est désignée par le narrateur du *Ja rdin des P lantes* comme « un traumatisme maintenant pour ainsi dire enkysté en lui à la façon d'un corps étranger installé pour toujours »[320]. L'image dans nos textes recèle une altérité, une charge d'énigme ou d'étrangeté : ce thème traverse l'œuvre de Handke et sa réflexion sur l'écriture – « l'étrangeté est la force la plus durable de l'artiste », mais aussi le roman de Powers puisqu'il s'agit pour les personnages de « percer le mystère (*to crack the mystery*)[321] » des images, qu'il s'agisse de la photographie des trois fermiers et de la fresque de Rivera (I), de la photographie trouvée par Adolphe dans la maison Després à Petit-Roi en Belgique (II) ou de la « vision » de la femme rousse qui hante la mémoire de Mays (III). Ces images apparaissent sur le mode singulier du « choc (*shock*) » ou de « l'intrusion », à la manière de ces manifestations d'*arrivance* évoquées par J. Derrida : « ce qui arrive ou qui fond sur moi, ce à quoi je suis exposé, au-delà de toute maîtrise. Hétéronomie, donc, l'autre est ma loi[322] ». Lorsque Peter Handke évoque sa propre expérience des images, il désigne aussi une expérience du surgissement qui est dessaisissement du « je » face à ce qui le dépasse[323].

Il ne faut cependant pas oublier l'essentiel : l'image, Claude Simon le rappelle, ne préexiste pas à l'écriture. C'est seulement lorsque l'écrivain est à sa table que les images surgissent, sollicitées par les mots et leurs « carrefours de sens »[324]. La question de l'origine, de ce qui est premier entre le mot et l'image, n'a peut-être pas de sens : « Objet – image – écriture *en un* : c'est cela l'inouï[325] ». Car « l'image n'est pas une exclusivité du visible. Il y a du visible qui

---

[319] Maulpoix, J.-M., « La mémoire-cache », *L'image récalcitrante*, dir. M. Gagnebin, et C. Savinel, PSN, 2001.
[320] *JP*, p. 337. Nous soulignons.
[321] *TW,* p. 16 ; *TF*, p. 19.
[322] Derrida, J., Roudinesco, É., *De quoi demain…*, Fayard/Galilée, Paris, 2001, pp. 90-91.
[323] « Ich erzähle von einem Leben, das über mich hinausgeht », *op. cit.* : « Ich habe [dieses Bildererleben] immer als Element eines Lebens aufgenommen, das über mich hinausgeht, in dem das Bild mehr ist als ich, in dem die Person aufgehoben ist. »
[324] Il existe d'ailleurs des images qui se font passer pour référentielles, et sont créées de toutes pièces par l'écriture, comme le « dessin imaginaire » qui ouvre *Les Gé orgiques*, pure invention de Claude Simon (« Attaques et stimuli », entretien entre C. Simon et L. Dällenbach, *Claude Simon*, L. Dällenbach, , Seuil, 1988, p. 180).
[325] « Ding-Bild-Schrift *in einem* : es ist das Unerhörte ». *Die Lehere der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire*, *op. cit.*, p. 114 et p. 115. Nous soulignons. Peter Handke ne cesse de revenir sur la question de ce qui est premier, mot ou image, sans pouvoir la trancher : parfois l'écriture est assimilée à une « traduction (*Übersetzung*) » de « l'image intérieure (*Innenbild*) » dans le langage (*Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 453 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 405), dans une antériorité assumée de l'image : « Am Anfang war das Wort ? Am Anfang war das Bild ? Das Bild gibt das Wort » ; « Au commencement était le verbe ? Au commencement était l'image ? L'image donne le verbe » (*Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 439 ; *À ma fenêtre le ma tin, op . cit.,* p. 392). Parfois, au contraire, le regard, ou l'image, sont le produit de l'écriture ou de la

ne fait pas image, il y a des images qui sont toutes en mots[326] » : c'est avant tout à ces images-là, celles qui sont produites *dans* l'écriture, que nous nous intéresserons. Les images dans la prose, comme les tableaux dans un musée, « arrêtent » le regard et créent une expérience de contemplation visuelle. Mais comment mettre en mot l'altérité même de l'image, son silence, sans réduire le *visible* au *dicible* ?

> C'est ici que se déroule la lutte avec le langage. Apparemment nous décrivons dans la narration des images ; en réalité l'objet de la description concerne la passion qui est à la base de chaque image et la quantité d'invisible qu'elle recrée au moment même où elle se manifeste par les mots. Même avec le langage, comme avec toutes les choses du monde, nous avons instinctivement un rapport de domination ou de possession. Et ce qui nous attire le plus est justement le désir d'épuiser une image, de la dire tout entière, d'empêcher que la moindre parcelle d'invisible puisse se cicatriser ou se reconstruire autour d'elle […]. C'est toutefois dans cette limite d'invisible, située autour des images rendues visibles dans le récit, que passe et se conserve le mystère. […] On peut raconter en utilisant en même temps la part lumineuse du langage et la zone d'ombre qui l'entoure[327].

Le langage possède son « cône d'ombre », comme l'image : c'est dans cet entre-deux du visible et du dicible, de la lumière et de l'ombre que travaillent nos écrivains, dont l'un des points communs majeurs est de refuser toute position de maîtrise ou de domination dans leur rapport au *visible* et à sa « limite d'*invisible* ». G. Didi-Huberman nous avertit qu'il est impossible de démêler « ce qu'il en est, dans un tableau, du langage et de l'image[328] » : il en est de même dans le texte littéraire. Le critique, comme l'historien d'art, doit s'attacher à

> cette région où langage et visualité n'ont pas été démêlés, où l'ambiguïté de leurs jeux – ambiguïté déjà présente dans le simple mot *figure*, qui relève tout autant du vocabulaire rhétorique que du vocabulaire de l'image – n'a pas à être tranchée, résolue ou supprimée, mais doit seulement nous être mise au jour comme un *travail de la figure* même, aussi labile, aussi embrouillé et déraisonnable soit-il[329].

---

lecture : « Das Rauschen des Bleistifts auf dem Papier erst bringt manchmal zum Mitlauten, dann Selbstlauten, dann Hören und Schauen » ; « Seul le frottement du crayon sur le papier m'amène à la consonance, puis à l'assonance, enfin à l'écoute et au regard » (*Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 269 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 243), « Die Natur antwortet nur durch die Schrift ; also : ich lese » ; « La nature ne répond que par l'écriture ; donc je lis » (*Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 493 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 440) ; « Die Welt ans Licht bringen, ja. Aber was ist das Licht der Welt ? Die Sprache » ; « Produire le monde à la lumière, oui. Mais quelle est la lumière ? – Le langage » (*Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 224 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 203). De même, dans l'œuvre de Simon, mots et images s'échangent infiniment : ainsi pour Yves Peyré peut-on « exprimer deux propositions parfaitement contradictoires : Claude Simon est avant tout un homme de l'image et il est plus que tout un homme de mots. Les deux sont "*vrais*" (Y. Peyré, entretien avec Stéphane Bikialo, « Claude Simon, une tension rentrée vers le visible », *Les images chez Claude Simon, des mots pour le voir*, dir. Bikialo, S. et Rannoux, C., *La Licorne*, 2004, p. 83).

[326] Rancière, J., *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 15.

[327] Del Giudice, D., « Comment raconter l'invisible », traduit de l'italien par Carole Walver, *L'Atelier du Roman*, n° 1, Arléa, 1993, pp. 127-136 [pp. 135-136].

[328] Didi-Huberman, G., « Puissances de la figure », *L'Image ouverte*, *op. cit.*, p. 198.

[329] *Ibid.*

Cette « région » invite à perturber les catégories traditionnelles et à envisager « un voir au-delà du visible » et « un verbe au-delà du lisible » : peut-être pourra-t-on trouver dans le travail de la figure l'esquisse d'une réponse au reproche d'« illisibilité » qui a longtemps hypothéqué la réception de certaines de nos œuvres. Le rapport du langage a sa bordure de silence est au cœur de *l'image* textuelle : « Écrire sur le sol du silence ? Oui, comme sur du verre, le verre du silence, qui assouvit ; laisse être ; met en valeur[330] ».

Les images « tout en mots » des textes du corpus dissimulent et interrogent autant qu'elles montrent ou parlent : elles font signe vers une part d'invisible, un lointain oublié qui fait retour sur le mode de l'énigme. Le propre de nos récits, nous le verrons, est de ne pas réduire ou « épuiser » l'altérité énigmatique de l'image. Daniele Del Giudice a réfléchi sur cette fonction paradoxale de l'image aujourd'hui dans la création artistique : dans un monde où « le cheminement vers la visibilité totale de toute chose est largement entamé », l'image a pour but de préserver « une part d'ombre » et d'*invisibilité*.

1.4. Du *visible* au *visuel* : lorsque la *visualité* s'impose comme *ouverture* de la certitude visible

Le paradoxe de « la visibilité totale » instaurée par nos sociétés est qu'elle détruit ce qui fait l'essence même de l'*image* véritable, cet « entre-deux » où se mêlent présence et absence, visible et invisible, proche et lointain. Les images produites par la société marchande sont le paradigme d'images réifiées, qui capturent le regard au lieu de le faire rebondir vers un ailleurs : la protagoniste de *La Perte de l'image* rencontre de telles images sur la route de Nuevo Bazar, où les panneaux publicitaires sont doublés par *l'objet* même qui est à vendre – « outre les grands panneaux traditionnels qui vantaient les mérites de tels ou tels produits, une maison, un yacht, une voiture, un jardin, un portail de château, on apercevait souvent le produit lui-même, grandeur nature, monté sur un châssis pourvu de roues, à emporter (même le portail et le jardin) »[331]. Si cette vision d'une société où l'objet, en tant que marchandise, a

[330] « Schreiben auf dem Grund des Schweigens ? Ja, wie auf Glas ; dem Glas des Schweigens, das stillt ; gelten läßt ; zur Geltung bringt (25. Dez.) ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 430 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 384. Voir aussi : « Schreiben als eine Art stilles Feiern » ; « Écrire, cérémonie silencieuse » (*Ibid.*) ; « Schriftstellerisch ist nur, wer […] die Stille schreibend ständig bewahrt » ; « Est écrivain celui qui sauvegarde le silence dans l'écriture » (*Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 347 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 312).

[331] « […] auf diesen [Werbetafeln] oft nicht bloß das Bild des zum Kauf angebotenen Dings, sondern dasselbige, ein Haus, eine Yacht, ein Auto, ein ganzer Garten, ein Schloßportal, im Original, auf Stangen, aufgehängt, auf Rädern zum gleich-Mitnehmen (auch das Portal und selbst der Garten) ». *BV,* p. 229 ; *PI*, p. 197.

définitivement triomphé – le récit est une projection puisqu'il se déroule « en plein vingt-et-unième siècle » – ne manque pas d'humour, elle possède aussi son revers glaçant. Aucun mystère derrière ces images dont le « pouvoir » s'épuise dans un message unique, « achète ». Si l'image véritable est liée à une économie du désir – et non du besoin – elle ne comble pas le manque qu'elle désigne comme son foyer originaire. Les images aujourd'hui agissent au contraire par saturation : ainsi, les images que projette l'équipe du reporter dans la conque d'Hondareda sont produites par des « réflecteurs » et des « diffuseurs d'images dix à quatorze fois plus nombreux que les feux de circulation de Francfort, Paris, New York ou Hong Kong[332] ». Rivées au *visible*, elles relèvent du simulacre : ces images mettent à profit les techniques les plus performantes pour atteindre une ressemblance parfaite, mimant le relief et les couleurs du monde – mais des couleurs « plus brillantes, plus belles – belles comme le jour, belles comme une image[333]. » Nous voilà passés de l'image simulacre qui tente de réduire l'écart entre l'image et son modèle, à l'image virtuelle dont le but est de se substituer au monde réel en effaçant l'absence de la chose représentée.

Et pourtant jamais les images n'ont été aussi insipides qu'aujourd'hui : reflets démultipliés à l'infini, elles n'arrêtent plus le regard, ou pire, leur caractère lisse et unifié empêche de voir le drame qui se joue en elles – la qualité de l'image transforme le drame en « icône »[334]. Le regard des Hondarederos « glisse » sur les « murs d'images » projetés par le reporter, qu'ils représentent le monde extérieur « civilisé », la nature ou les corps des habitants eux-mêmes, mis à nu : les diffuseurs exposent ainsi jusqu'à l'intérieur des corps[335] – les organes, du cœur aux parties génitales – cherchant à réaliser cette « visibilité totale et sans reste » qui constitue le fantasme propre à *la civilisation de l'image*. Cette effrayante « thérapie » vise à « corriger la laideur » des habitants d'Hondareda en « important » ou « injectant des images, encore et

---

[332] « Reflektoren […] und Bildgebungsapparaturen […] zehn- bis vierzehnmal häufiger als in Frankfurt, Paris, New York oder Hong Kong die Verkehrsampeln ». *BV,* p. 570 ; *PI,* p. 481.

[333] « […] farbiger […], auch leuchtender, schöner – bildschön ». *BV,* p. 571 ; *PI,* p. 481.

[334] Del Giudice, D., « Comment raconter l'invisible », *op. cit.* Peter Handke évoque ce traitement dévoyé de la violence par l'image médiatique dans une critique acerbe du journalisme : l'un des colons d'Hondareda raconte que par le passé il a voulu lui aussi faire la guerre, « participer au carnage », non pas dans « l'intention de tuer un ennemi […], mais de supprimer l'un des spectateurs (*Zuschauer*), non, l'un des voyeurs (*Zaungäste*) qui pullulent dans ces régions en guerre […] et qui loin de tenter d'empêcher l'hécatombe, contribuent au contraire à attiser les haines, à aggraver les choses, et privent en même temps la guerre de toute réalité, la transforment en une simple marchandise (*zu einer Kaufware*) » (*BV*, pp. 681-682 ; *PI*, pp. 571-571).

[335] Peut-être Peter Handke a-t-il eu connaissance de l'installation réalisée en 1994 par Mina Hatoum, artiste d'origine palestinienne née à Beyrouth, intitulée *Corps étranger*, dans laquelle elle projette grâce à une vidéo des images de l'intérieur de son corps, organe par organe *:* la jeune artiste a expliqué dans un entretien que cette œuvre avait pour but de dénoncer l'hypervisibilité qui caractérise la société contemporaine, une société qui va jusqu'à *violer* le corps à travers l'extorsion de l'intime par l'image. « Je me suis dit que l'introduction de la caméra, qui est un "corps étranger", à l'intérieur du corps constituait le viol absolu de l'être humain, en ne laissant pas le moindre recoin inexploré » (cité par Wajcman, G., *L'Œil absolu*, Denoël, 2010, pp. 233-234).

encore » - le terme « injecter » convoquant le champ lexical de « la drogue » : « le monde lumineux de l'image » doit permettre de « guérir » ces « être hideux » malgré eux, puisqu'ils ont décidé d'« abjurer (*abschwören*)[336] » les images en se retirant de la civilisation. La question de « la perte de l'image » est profondément ambivalente dans le récit : les habitants d'Hondareda sont présentés à la fois comme des « victimes » de la perte de l'image – perte dont le poids est immense – et comme des individus « résistant » aux images qu'ils ont choisi de fuir comme le plus grand mal. La contradiction n'est qu'apparente : tout dépend de *quelles* images il s'agit. Si les Hondarederos ont « abjuré » les images infiniment reproductibles et rivées au *visible* d'un monde idolâtre, ils sont « en quête d'une nouvelle image[337] », caractérisée par sa fugacité, son invisibilité – fragiles « dessins dans les airs (*Luftzeichnungen*) » ou simples « exercices (*Übungen*) » du regard visant à éloigner l'objet au lieu de l'approcher[338], à créer un sentiment de profondeur. Paradoxalement, les images « en relief » projetées par le reporter et son équipe plongent le regard dans un monde plat, horizontal, dénué de tout mystère. Car le corps ne se réduit pas à ses contours *visibles*, aussi beaux et harmonieux soient-ils, encore moins à l'exhibition de son *dedans* : il est « chair » et sensualité, il porte en lui le mystère de son incarnation que ne peuvent saisir ces images-reflets assujetties à l'idéal de l'imitation. Leur perfection même les écarte de leur visée : en singeant la réalité, le simulacre abandonne la proie pour l'ombre. On peut interpréter d'une manière assez semblable la séquence du *Jardin des Plantes* traitant de l'image télévisuelle[339] : cette image aussi abolit la distance et relève du simulacre par son effet de « direct » et son caractère « préfabriqué ». Là encore le narrateur « glisse » d'un programme à l'autre, sans qu'aucune image n'arrête son regard. Toutes semblent sur le même plan, celui du spectacle et de la mise en scène : qu'il s'agisse du cours de tennis, du « jeu de gesticulations et de mimiques » du chanteur mulâtre ou de la parade du dictateur africain, l'image-spectacle lisse tout aspérité et ne donne à voir que l'ombre du réel – les consignes autoritaires données par « l'ordonnateur des cérémonies » aux journalistes sur la manière de « bien » filmer le « président » sont révélatrices quant à la manipulation de l'image médiatique.

Car le « pouvoir » de l'image puise ailleurs sa source : l'erreur est de penser pouvoir rabattre l'image sur le *visible*, alors qu'elle a à voir avec *le visuel*, ce qui est en deçà ou au-delà du visible, au-delà de l'opposition entre visible et invisible :

---

[336] *BV,* p. 573 ; *PI*, p. 483.
[337] « Um ein neues bild ». *BV,* p. 532 ; *PI*, p. 450.
[338] *BV,* p. 575 ; *PI*, p. 485.
[339] *JP*, pp. 359-360.

> Il n'y a d'image à penser radicalement qu'au-delà du principe de visibilité, c'est-à-dire au-delà de l'opposition canonique – spontanée, impensée – du visible et de l'invisible. Cet au-delà il faudra encore le nommer *visuel*, comme ce qui viendrait toujours faire défaut à la disposition du sujet qui voit pour établir la continuité de sa reconnaissance descriptive ou de sa certitude quant à ce qu'il voit. Nous ne pouvons dire tautologiquement *je vois ce que je vois* que si nous dénions à l'image le pouvoir d'imposer sa visualité comme une ouverture, une perte – fût-elle momentanée – pratiquée dans l'espace de notre certitude visible à son égard [340] .

« J'eus le sentiment que ces trois hommes sur une route boueuse constituaient une ouverture de la plus haute importance – mais à quoi ? – cela demeurait incertain » : on ne peut exprimer plus clairement que le narrateur (I) ce pouvoir de l'image « d'imposer sa visualité comme une ouverture ». L'expérience de l'image, dans chacun de nos textes, semble porter avec elle la fulgurance d'un « moment de vérité » qui est en même temps « perte » ou vacillement de toute certitude, de tout « savoir » : « choc » ou « instant de déclic », elle provoque un effet de « reconnaissance » immédiatement associé à un puissant sentiment d'étrangeté ou de mystère – une inquiétante familiarité. Il faudra s'interroger sur cette forme de « vérité » qui n'est pas dévoilement mais surgissement de « l'indéchiffrable (*Unentzifferbarkeit*)[341] » : l'efficace de l'image, nous le verrons, repose sur une disjonction entre voir et savoir. Peut-être parce que ce qui surgit dans l'image se rapporte à « l'intraitable », à ce qu'on peut *montrer* mais non pas *raconter* ou *expliquer* : le réel dans sa nudité éblouissante, mais aussi cruelle et « indifférente », « désenchantée » ; la mort ou l'amour, la mort *et* l'amour – ce « scandale humain, disait Barthes, que l'amour et la mort existent en même temps[342] ». L'intraitable, c'est aussi en ce sens l'inenchaînable : ce qui fait taire tout discours, mais insiste et fait symptôme dans la sphère du *visuel*. En travaillant dans l'entre-deux du visible et du dicible, l'image inquiète ou altère – transforme – le regard : elle implique le sens dans une *absence* – un *absens* pour reprendre le jeu de mot de M. Blanchot. Le retrait de l'image hors de toute « certitude visible » et de toute présence pleine est aussi retrait de la plénitude du sens.

---

[340] Didi-Huberman, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, pp. 75-76.
[341] *BV,* p. 601 ; *PI*, p. 505.
[342] On peut interpréter de cette façon, dans *Le Jardin des Plantes*, le rapprochement, sur le mode du heurt discordant, entre les scènes érotiques dans la salle de bain et les scènes où le cavalier est mitraillé sur la route des Flandres et tente de traverser une rivière : une série de motifs communs aux deux séries (la perte de l'équilibre, l'eau, les éclaboussures, etc.) invite à rapprocher et confronter les séquences (*JP*, pp 14 et 36 notamment). Dans toute l'œuvre simonienne, la mort « colle » à la vie, et inversement, comme si ces deux forces contraires devaient se disputer le même espace, les mêmes corps.

2. La dialectique entre *voir* et *savoir* : la dis-jonction entre visible et dicible au sein de l'image

2.1. La position théorique du problème : des formalistes russes aux discours postmodernes

Claude Simon et Peter Handke ont longuement commenté la difficulté de « faire voir » : le premier à partir d'une réflexion s'inspirant des formalistes russes, le second en mettant en cause les pouvoirs de la description.

Claude Simon évoque ainsi la réflexion de Chklovski :

> Chklovski a remarqué que « l'objet qui se trouve devant nous, nous le *savons* mais nous ne le *voyons* plus » […][343].

Au lieu de « voir », on ne fait que « reconnaître » ce que l'on *sait* déjà. Les formalistes russes ont ainsi défini la littérature comme *ostranenie*, terme diversement traduit par *défamiliarisation* ou *singularisation* et proche de l'adjectif russe *stranie*, « étrange ». Ce procédé de *défamiliarisation*, Chklovski le décèle dans l'œuvre de Tolstoï qui « n'appelle pas l'objet par son nom, mais le décrit comme s'il le voyait pour la première fois »[344]. La littérature n'a pas pour but de reproduire le visible mais de créer une *vision* renouvelée du monde qui rompt avec l'habitude et les « automatismes de la perception » :

> Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà "devenu" n'importe pas pour l'art[345].

Ainsi, « le but de l'image », souligne Chklovski, « n'est pas de rendre plus proche de notre compréhension la signification qu'elle porte, mais de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa vision et non pas sa reconnaissance »[346]. « L'art ne reproduit pas le visible.

---

[343] « Claude Simon à la question », *Claude Simon : Colloque de Cerisy*, *op. cit.*, p. 423. Nous soulignons.
[344] Victor Chklovski, « L'art comme procédé », dans Todorov, T. (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, 1965 ; 2001, p. 83.
[345] *Ibid.*
[346] *Ibid.*, p. 90.

Il rend visible ». Cette réflexion de Klee, souvent citée par Simon, s'inscrit dans la lignée de la pensée des formalistes russes : ce qui est « devenu » visible n'importe pas à l'art, son efficace consiste à rendre visible un invisible.

Cette réflexion sur l'habitude comme perception dégradée et mécanique traverse l'œuvre de Peter Handke depuis ses débuts. Dans l'article « Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms », rédigé en 1967 et publié dans le recueil d'articles du même nom, l'auteur affirme le caractère *constructeur* de l'œuvre d'art qui n'imite pas le « réel » mais invente des *méthodes* afin de découvrir de « nouvelles possibilités de voir ». La « réalité » qui précède l'œuvre – le monde de la « préfiguration » – est une réalité figée par l'habitude, une réalité de convention qu'il s'agit de briser, d'« interrompre » afin d'accéder à un regard neuf *(ein unbefangener Blick*[347]*)*.

La littérature est ainsi fondamentalement liée à un geste de *rupture* qui repose chez l'écrivain sur la conscience aiguë de la difficulté d'accéder au « réel ». Depuis les premiers textes jusqu'à *La Perte de l'image*, l'enjeu n'a pas changé : « partir en expédition à la recherche du réel, tel un explorateur[348] ». Car l'art lui-même se laisse prendre dans les rets de cette réalité de convention, naturalisée par le temps. Si Handke dénonce les automatismes de perception et de pensée qui figent le regard, il s'attaque aussi au *mécanisme* de l'histoire que l'écrivain calque sur des modèles usés, ainsi qu'aux « rituels de la théorie critique » dont les « schémas habituels » ôtent au lecteur toute possibilité de « découverte personnelle » : rien ne permet d'échapper au monde figé de la convention qui fait l'économie du voir. Dans cet état de choses, le cercle de la *mimesis* assurément ne peut être dit « bien portant » : du monde de l'action (« automatismes de perception et de pensée ») à celui de la réception de l'œuvre (« rituels de la théorie critique »), rien ne s'est transformé, et si « circulation » il y a, c'est alors celle d'une vision figée, solidifiée en nature.

Or si la littérature a un sens, elle ne doit pas « communiquer des choses connues » mais produire « un éclatement de toutes les images du monde apparemment définitives » : *ein Zerbrechen aller endg ültig s cheinenden Weltbilder* [349]. Il s'agit de l'une des premières occurrences du terme d'image *(Bild)* dans l'œuvre, en lien avec la thématique du choc destructeur : les images dont il est ici question sont celles qui préexistent à l'œuvre d'art et hypothèquent son pouvoir créateur. « Faire voir » implique de « faire le vide », de rompre

[347] *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, op. cit.*, p. 88 ; *J'habite une tour d'ivoire, op. cit.*, p. 107.
[348] « […] [die Wirklichkeit] in einer Art von Expedition zu suchen und auszuforschen ». *BV,* p. 243 ; *PI*, p. 209.
[349] *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, op. cit.*, p. 20 ; *J'habite une tour d'ivoire, op. cit.*, p. 24.

avec tous ces automatismes qui encombrent le regard, et de trouver une méthode *critique* qui ne se fasse pas passer pour naturelle, mais affiche son caractère construit, à travers l'élaboration d'une vision *autre* au cœur du réel. La mesure de son efficacité ne sera pas alors l'adhésion du lecteur, mais sa « résistance (*Widerstand*)[350] » : s'il ne sent pas la méthode, c'est qu'elle est devenue « un automatisme total de l'art ordinaire, comme des arts décoratifs, de la publicité et de la communication[351] ». L'opposition entre communication et transmission est redoublée par l'opposition entre connu et inconnu, familiarité et étrangeté : d'un côté « quelque chose de confortable, de rangé, d'intempestivement idyllique (*idyllisch*) », de l'autre l'inconfort, voire le « menaçant », la rupture de « l'inhabituel (*ungewohnt*) », le surgissement d'une inquiétante familiarité.

« Obscurcir la forme, augmenter la difficulté et la durée de la perception » : nous verrons en quoi l'image dans nos œuvres répond à cet « art de la défamiliarisation » qui repose sur une *disjonction* entre « voir » et « savoir » – l'effet de « reconnaissance » étant retardé ou brouillé, mais non pas invalidé. Les thèmes de l'étrangeté et de l'énigme accompagnent le métadiscours sur l'image dans l'ensemble des textes du corpus : par delà la pensée des formalistes russes, qui risque de cantonner l'art à un « procédé », ils rencontrent la définition adornienne de l'œuvre d'art dont l'une des fonctions est de réintroduire de « l'énigme (*Rätsel*) » face à la « familiarité croissante (*steigende Vertrautheit*) » qui éloigne l'homme du monde en lui retirant la faculté de « s'étonner » et de percevoir *l'autre* (*das Staunen über jenes Andere*)[352].

Cette pensée s'est trouvée radicalisée dans un certain nombre de discours postmodernes revendiquant une *déchirure* radicale entre « voir » et « savoir », image et discours. Ces théories, aux accents « apocalyptiques[353] », s'appuient sur un double constat : au deuil de la réalité, à laquelle s'est substitué un déferlement de simulacres, répondrait un deuil de l'image remplacée par ce que J. Rancière nomme « le Visuel », en référence à Régis Debray et à son analyse de la « vidéosphère » – terme à ne surtout pas confondre avec son homonyme, sans majuscule, dans la pensée de G. Didi-Huberman. Le philosophe a souligné que ces discours n'étaient qu'apparemment contradictoires : « s'il n'y a plus que des images, il n'y a plus d'autre de l'image. Et s'il n'y a plus d'autre de l'image, la notion même d'image perd son

[350] *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, op. cit.*, p. 21 ; *J'habite une tour d'ivoire, op. cit.*, p. 26.
[351] « [die Methode wird] in der Trivialkunst, im Kunstgewerbe, im Werbe- und Kommunikationswesen völlig automatisiert ». *Idem*.
[352] Adorno, T. W., *Ästhetische Th eorie*, Suhrkamp Verlag, 1970, p. 191 ; *Théorie esthétique* , traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Klincksieck, 1995, p. 181.
[353] Rancière, J., *Le Destin des images, op. cit.*, p. 9.

contenu, il n'y a plus d'image[354] ». Le récit de Peter Handke s'inscrit pleinement dans ce double constat d'un deuil de l'image « authentique », remplacée par des « images artificielles, factices, fabriquées en série »[355], et d'un deuil du réel, dont nous ne sommes plus capables de faire l'expérience, l'ère du simulacre ayant dénaturé ou pire, détruit, la « faculté de regarder ». C'est aussi l'une des problématiques centrales de l'œuvre de Richard Powers qui évoque la disparition de « l'aura », comme pouvoir de distance et de mystère de l'image, à l'époque de la reproductibilité technique et d'un art « consommable ».

Mais il ne s'agit que du premier moment de ces théories postmodernes : par un effet de renversement, ces discours de dénonciation de l'image-simulacre ont abouti à la quête d'un salut *par* l'image, hypostasiant une « autre » Image : « l'image qui renvoie à un Autre », à « l'identité nue d'une altérité » déroutant tous les discours – ce que J. Rancière à nommé aussi « l'archi-ressemblance », « une ressemblance qui ne donne pas la réplique d'une réalité mais témoigne directement de l'ailleurs d'où elle provient[356] ». Cette pensée d'une « présence nue » imperméable à tout discours accomplit la *déchirure* entre visible et dicible, sensible et intelligible : elle fonde aussi un certain nombre de propos d'artistes ou de critiques contemporains s'appuyant sur la notion d'« icône », dont la connotation sacrée se trouve plus ou moins assumée. Il n'est sans doute pas inintéressant de confronter ces discours avec les textes de Peter Handke dont le vocabulaire est souvent chargé de connotations religieuses[357], ou avec le roman de Richard Powers qui discute de la notion d'« aura » dont l'origine, il faut le rappeler, est cultuelle. Cette pensée de « l'incommensurable » qui présuppose que « l'écart entre les présences sensibles et les significations » est « le caractère distinctif de l'art de notre temps[358] », possède une « longue généalogie » dont J. Rancière nous rappelle quelques étapes : « valorisation surréaliste de la rencontre impossible du parapluie et de la machine à

---

[354] *Ibid.*, pp. 9-10.
[355] « […] [die] gemachten, serienmäßig fabrizierten, künstlichen Bilder ». *BV,* p. 744 ; *PI*, p. 622.
[356] Rancière, J., *Le Destin des images, op. cit.*, p. 17.
[357] L'image est « apparition (*Erscheinung*) », « au sens où l'on disait jadis : j'ai eu une apparition » (*BV,* p. 745 ; *PI*, p. 623), voire « révélation » (le terme, du moins, est discuté à plusieurs reprises : *MJ,* p. 25 ; *MA*, p. 26 ; *BV,* pp. 646-647 ; *PI*, pp. 541-542). Les références aux différentes religions sont nombreuses dans le texte, comme dans le passage où le reporter s'adresse à la protagoniste en désignant les habitants d'Hondareda comme des « fondateurs de religion malgré eux (*absichtslosen Relig ionsgründer*) » : après « Isaïe, Bouddha, Jesus et Mohamed », les représentants des « religions révélées (*die o ffenbarten Relig ionen*) », ils portent avec eux l'espoir de l'accomplissement de la seule « promesse (*Verheißung*) » qui n'ait pas encore été accomplie, celle d'un « temps nouveau (*eine a ndere Zei t*) » (*BV,* pp. 646-647 ; *PI*, p. 542). L'image, nous le verrons, est étroitement liée à ce « temps nouveau ». Plus loin encore, c'est le motif de la prière (*Gebet*) qui se trouve associé à l'image : « "Sooft sich ein Bild mir zu sehen gab, war das die Erhörung eines unbewußten Gebets, eines Gebets, von dem ich nicht wußte, daß es auf dem Weg war" » ; « "À chaque fois qu'une image apparaissait, j'avais l'impression qu'on exauçait une prière inconsciente, une prière qui avait fait son chemin en moi" » (*BV,* p. 745 ; *PI*, p. 623).
[358] Rancière, J., *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 44.

coudre, théorisation par Benjamin du choc dialectique des images et des temps, esthétique adornienne de la contradiction inhérente à l'œuvre moderne, philosophie lyotardienne de l'écart sublime entre l'Idée et toute présentation sensible[359] ». J.-F. Lyotard s'appuie notamment sur une critique des effets de la techno-science contemporaine qui fait écho à certains passages de nos œuvres soulignant « la perte en monde » liée au développement technique : pour le philosophe, la techno-science nous donne tout pouvoir sur les choses, mais nous ôte la faculté de les *voir*. Le constat est sévère : cette répression de la sensibilité a rendu *l'homo modernus* aveugle en radicalisant la coupure sujet/objet. Seul l'art, dans son silence, peut accueillir « l'extériorité sensible », « l'opacité » du « figural[360] » qu'il ne peut, ni ne doit, intérioriser en signification.

Cette « tentation de l'icône », qui est recherche d'une « réelle présence », de l'Altérité d'un pur « vis-à-vis », J. Rancière la réinscrit pourtant dans une tension dialectique – une dialectique sans *synthèse*, « à l'arrêt » – entre deux versants inséparables et contradictoires de l'image : l'image comme présence brute s'imposant par elle-même, et l'image comme élément de discours ou « chiffre d'une histoire ». G. Didi-Huberman est proche de cette pensée quand il affirme que les images nous imposent de « demeurer dans le dilemme entre *savoir* et *voir*[361] ». Dans un essai récent, il reformule cette proposition en ces termes : « L'une des grandes forces de l'image est de faire en même temps *symptôme* (interruption dans le savoir) et *connaissance* (interruption dans le chaos) »[362]. La sphère du visuel se définit par l'*entre* du visible et du dicible – ou du lisible :

> Il n'y a peut-être d'image à penser radicalement qu'au-delà de l'opposition canonique du visible et du lisible. […] C'est-à-dire que [l'image] exige que nous pensions ce que nous saisissons d'elle en face de ce qui nous y « saisit » – en face de ce qui nous y laisse, en réalité, *dessaisis*.

Nous verrons que l'image dans notre corpus relève de cette tension entre visible et dicible, tension dont il faudra saisir chaque fois le précaire équilibre. Il est certain que les œuvres sur lesquelles nous travaillons dénoncent une forme d'*anesthésie* moderne, l'image, par sa nature sensible, devenant le symptôme d'un retour du refoulé : Claude Simon, dès *La Corde raide*, propose une archéologie de ce refoulement du corps lié à « la morale catholique » et à la terreur de la mort. *Le Jardin des P lantes* est traversé par une réflexion sur l'érotisme et la

---

[359] *Ibid.*
[360] Lyotard, J.-F., *Discours, Figure*, Klincksieck, 2002 [1971 pour la première édition].
[361] *Devant l'image, op. cit.,* p. 175.
[362] Didi-Huberman, G., « L'image brûle », *Penser par les images. Autour des travaux de G. Didi-Huberman*, *op. cit.*, p. 31.

censure à laquelle se rattache le leitmotiv : « Tout sauf la pornographie ! » L'art est le haut lieu de ce refoulement auquel participent tous ses « truquages » et ses « trompe-l'œil » – en premier lieu la perspective – capables seulement d'exprimer « une vision idéale du monde […], chacune de ces visions étant basée sur une conception, ou plutôt une morale de l'univers visible, ou même, ce qui est plus grave […], une morale tout court[363] ». Peter Handke quant à lui ne cesse de souligner le pouvoir destructeur du jugement et de la pensée sur la sensibilité, mais aussi le rôle de la technique comme ruine de l'ouverture spontanée au monde et fantasme de maîtrise par une raison instrumentale. Richard Powers évoque en écho le reflux de l'expérience dans un monde technicisé à l'extrême, devenu parfaitement désincarné : Mays est la première victime de ce refoulement du corps, lui pour qui la sexualité ne peut être qu'une « affaire sordide » et qui souligne que la mode de la fin du XXe siècle est « aux anorexiques[364] ». L'image dans ces textes parle *du*/*au* corps, au risque de « disloquer le sujet du savoir » : Adolphe devient fou à cause d'une image qui le bouleverse et dont il n'arrive pas à saisir ce qu'elle veut (lui) *dire*. Car l'efficace de l'image ne se présente pas toujours sur le mode du « choix », aussi « aliénant » soit-il :

> […] *savoir sans voir* et *voir sans savoir*. Une perte dans tous les cas. Celui qui choisit de *savoir* seulement aura gagné, bien sûr, l'unité de la synthèse et l'évidence de la simple raison ; mais il perdra le réel de l'objet, dans la clôture symbolique du discours qui réinvente l'objet à sa propre image, ou plutôt à sa propre représentation. Celui, au contraire, qui désire *voir* ou plutôt regarder perdra l'unité d'un monde clos pour se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, livré à tous les vents du sens ; c'est ici que la synthèse se fragilisera jusqu'à l'effritement ; et que l'objet du voir […] disloquera le sujet de savoir, vouant la simple raison à quelque chose comme une déchirure[365].

Pour Adolphe, la dislocation ne sera pas métaphorique : submergé par un afflux d'affects irrationnels dont le déclencheur est incontestablement la photographie volée dans la maison Després, il s'aventure en dehors du camp et est abattu, « par erreur », pris pour un déserteur. La dialectique entre visible et dicible, voir et savoir, ne concerne pas seulement la production de l'image : elle *met en jeu* le spectateur, avec tout ce que ce *jeu* peut avoir de sérieux. Faire l'expérience du « non savoir » n'est pas sans risque, G. Didi-Huberman le souligne. Pourtant, la déchirure possède aussi une fonction révélatrice, elle laisse entrevoir ce que l'édifice de la pensée et de la raison dissimule – la pulsion de *voir* rejoint ainsi à nouveau les parages du *savoir*, mais un tout autre savoir, gagné sur le chaos.

---

[363] CR, 66-67.
[364] *TF*, 106.
[365] Didi-Huberman, G., *Devant l'image, op. cit.,* p. 172.

2.2. Image et *défamiliarisation* : lorsque le visible fait *image*

Pour que « l'événement » du voir ait lieu, souligne Chklovski, l'œuvre littéraire ne doit pas « appeler l'objet par son nom » : le « voir » passe par une subversion de l'identification propre aux mots et au discours. Si l'écrivain ne veut pas perdre « le réel de l'objet dans la clôture symbolique du discours », il est condamné à travailler dans *l'entre-deux* du visible et du dicible, là où la *figure,* le travail de la figurabilité défait la synthèse du discours comme réduction du *voir* au *savoir*. Cet entre-deux, c'est aussi celui d'un en deçà de la figure « fixée en objet représentationnel », l'idéalisme de la forme stable et sa détermination comme « objet » de la représentation répondant à l'abstraction du « nom » : tous deux sont condamnés à perdre « le réel ». Lorsque Peter Handke identifie la forme à la « métamorphose », il réintroduit la dimension du *temps* dans l'image, et cherche à accéder à l'invisibilité de la *transformation* sous l'apparente stabilité des choses. La tension entre chaos et *forme* révèle chez nos auteurs le mouvement négatif de l'image qui creuse le visible pour atteindre l'en deçà de « l'objet » : le procès du visible. Au souci de la forme et de la ressemblance se substitue le souci de la formation, de l'engendrement, et de la résorption. L'image est ainsi caractérisée dans nos textes par un mouvement anadyomène qui rattache la forme à l'informe et défait la transparence idéale de la représentation comme arrachement de la chose à son *fond*. Deux stratégies apparemment opposées concourent à délier *pensée* et *réalité* et à invalider ainsi « la clôture symbolique » du discours et de la représentation : *s'approcher* de l'objet et percer les surfaces afin de révéler le « jeu de perturbation de la matière sous la forme », ou au contraire *s'éloigner* afin de rendre à l'objet son *pouvoir de distance*, son étrangeté. M. Blanchot a montré combien ces deux stratégies se recoupent : « L'indécision est ce qui rapproche proche et lointain : tous deux insitués, insituables, jamais donnés dans un lieu et un temps, mais chacun son propre écart de temps et de lieu ». Si « s'approcher fait le jeu du lointain », c'est que la vision de près fait osciller les déterminations et atteint cette « indécision » qui est aussi l'attribut du lointain. Le *visuel*, cet au-delà du visible, « ne joue et ne jouit que de ces distances excessives[366] » où se produit une *défamiliarisation* du regard : le trop près, l'excessivement tangible, ou le trop loin, l'indiscernable. L'image est cette « trame d'espace et de temps » où la forme proche s'abîme ou s'approfondit pour laisser place à l'*Unheimliche* – l'étrangeté.

[366] Didi-Huberman, G., « La couleur de chair ou le paradoxe de Tertullien », *L'Image ouverte*, *op. cit.*, pp. 97-152.

À travers ce procédé de *défamiliarisation*, l'image fait « coupure » : en se retirant de la sphère de la familiarité, elle réinvente le pouvoir de « regarder » son spectateur. L'un des enjeux de la sphère du visuel est peut-être de redonner sens à la notion d'« aura », tout en la sécularisant. Nous verrons que le roman de R. Powers aborde de front la question du déclin de l'aura à l'ère de la reproductibilité technique, et sa possible réinvention – déclin ne signifie pas *disparition*. L'image fait aussi « coupage » ou « coupaison », au sens que donne à ces termes l'œuvre de M. Duchamp, dont C. Perret propose un commentaire éclairant dans *Les Porteurs d'ombre* : le procédé de « coupage » est *résistance* « à la constitution du processus représentatif en signification », au passage du visible au lisible, à la traduction de l'événement de « *l'apparition* », comme surgissement de l'inconnu, au « bien connu de *l'apparence*[367] ». Le « coupage » est comme « un chaînon manquant », un « vide » dirait Peter Handke, que l'art creuse entre la représentation et le sens : moins pour rompre le mouvement de figement de l'image en objet et en signification que pour le *différer* – introduire « juste un temps de retard ».

*2.2.1. L'image simonienne ou la subversion de l'*evidentia *: mettre la vision « en obstacle »*

L'écriture, selon Claude Simon, a pour but de « faire voir »[368] et répond singulièrement à la définition chklovskienne de « l'art comme défamiliarisation[369] » : l'écrivain doit « reprend[re] les choses en leur enlevant leur nom propre[370] ». La fonction des « tableaux détachés » n'est plus de donner chair et crédibilité à l'action par des « lieux communs » : ils entravent au contraire le déroulement de l'action par une succession d'« arrêts sur image » qui permettent aux choses de surgir dans toute leur étrangeté. « C'est toujours par une procédure d'hétérogénéité que quelque chose fait image[371] ». L'image simonienne est procédure de « saut », elle repose sur une « intensité différentielle » qui est au cœur de la plupart des procédés d'écriture de l'écrivain : « le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la

[367] Perret, C., *Les Porteurs d'ombre. Mimesis et modernité*, Belin, « L'Extrême Contemporain », 2002, p. 173.
[368] Claude Simon aime à citer la phrase de Conrad : « La tâche que je m'efforce d'accomplir consiste, par le seul pouvoir des mots écrits, à vous faire entendre, à vous faire sentir, et avant tout à vous faire voir » (Claude Simon, « Reflections on the novel : Claude Simon's adress to the colloquium on the New Novel, New York University, October 1982 », *The Review of contemporary fiction*, t. V, 1, 1985, p. 16).
[369] Voir aussi sur cette notion de « défamiliarisation » : Duffy, J. H., « Art as defamiliarisation in the theory and practice of Claude Simon », *in Romance Studies*, n° 2, 1983, pp. 108-123.
[370] Simon, C., « Et à quoi bon inventer ? », Entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989, pp. 24-25.
[371] Rancière, J., *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, *op. cit.*, p. 231.

sphère d'une nouvelle perception »[372], « saut » d'un objet ou d'un registre expressif à l'autre ; le choix de perspectives inhabituelles, notamment le plan rapproché qui a pour effet de « mettre la vision en obstacle » et de faire osciller ses déterminations ; le retard ou l'omission des noms ou catégories permettant l'identification des objets décrits ; enfin, l'association d'éléments contradictoires empêchant l'image de se stabiliser ou de se « rassembler ». L'image se définit comme écart et travail de la *dissemblance* : contre la stabilité des formes et des aspects, elle fait jouer une temporalité de la *métamorphose* où se dialectisent le proche et le lointain, le familier et l'étranger.

Prenons pour exemple l'évocation de l'énigmatique « dame éléphant » – expression qui condense à elle seule nombre des procédés évoqués – dans *Le Jardin des Plantes* :

> Une femme aux formes monstrueuses descend péniblement l'escalier en s'aidant de ses cannes. En toutes saisons elle est indifféremment vêtue d'une sorte de cache-poussière gris, coiffée d'un chapeau tyrolien noir et porte sur le côté une musette dont la courroie traverse en sautoir sa poitrine et son dos. Elle progresse d'une marche à l'autre avec ce lent et patient acharnement que l'on peut observer chez certains insectes ou animaux à carapaces, scarabées ou crustacés, posant chaque fois avec précaution ses pieds aux chevilles enflées, à peu près de la grosseur d'une cuisse d'enfant, enfermées dans des bas de laine grise en accordéon. Il se dégage d'elle une fétide odeur de linge sale qui reste suspendue dans l'air bien après son passage. Sous la visière du chapeau tyrolien, les yeux disparaissent derrière les verres des lunettes entre lesquels se recourbe un nez court, semblable au bec d'une chouette au centre de la masse des chairs effondrées. Lorsqu'un autre des habitants de l'immeuble monte ou descend l'escalier elle se range tant bien que mal contre la rampe, laissant entre son corps et le mur un étroit passage, disant Passez donc je vous en prie vous allez plus vite que moi. Parvenue dans le vestibule, elle progresse lourdement, penchée en avant, le poids de son buste reposant sur les deux cannes nickelées dont elle tient les poignées, traînant derrière elle ses jambes pareilles à des poteaux qui semblent non pas soutenir son corps mais pendre de part et d'autre de sa croupe oscillant à la façon des canards. Contrastant avec la masse informe, la voix est presque fluette, claire, simplement un peu lasse, ne laissant percer nul agacement ni tristesse.[373]

On a souvent associé l'écriture de l'auteur à la figure macrostructurale de l'hypotypose qui consiste à peindre « les choses de manière si vive et si énergique » qu'elles sont mises « en quelque sorte sous les yeux »[374]. Or la spécificité de la description simonienne est précisément de battre en brèche *l'evidentia*, autre nom de l'hypotypose : elle produit un effet d'*Unheimliche*, de familière étrangeté ou d'étrange familiarité, grâce auquel le processus de reconnaissance se trouve différé ou brouillé, et le *voir* dis-joint du *savoir*.

---

[372] « Roman, description, action », *op. cit.*, p. 82 : Claude Simon fait ici directement référence à la définition par Chklovski du « fait littéraire ».
[373] *JP,* p. 223-224
[374] Voir par exemple : « Les hypotyposes de Claude Simon », S. Gallon, *Sofistikê n°1*, 2009, pp. 61-96.

On retrouve dans cette description certains procédés traditionnels de l'hypotypose : le présent de l'écriture qui actualise la scène (« descend », « progresse », etc.), les isotopies sensorielles (renvoyant à la vue mais aussi à l'odorat – « une fétide odeur de linge sale » – ou à l'ouïe – la voix est « fluette et claire »), l'accumulation de détails ou d'éléments de caractérisation. Et pourtant l'écriture travaille à perturber l'« évidence » du *voir*, à « imposer sa visualité » comme « une perte – fût-elle momentanée – pratiquée dans l'espace de notre certitude visible ». Si le thème de la description est donné d'emblée – « une femme » – l'effet de « reconnaissance » se trouve très vite mis à mal à travers le complément du nom, « aux formes monstrueuses » : ce premier syntagme nous avertit qu'au singulier de la désignation (« une ») va succéder une inquiétante prolifération de détails (*des* « formes ») amenant une parcellisation progressive de la vision. L'unité première de la désignation se défait, la description fonctionnant par grossissements successifs de détails devenant proprement « monstrueux ». Toute description, Simon y insiste, fonctionne par « sélection », l'écriture ne pouvant restituer le caractère inépuisable du réel. L'accent est porté à dessein sur le caractère étrange et hétéroclite de l'accoutrement : tandis que « le chapeau tyrolien » et « la musette » portée « en sautoir » confèrent d'emblée à l'esquisse un caractère incongru et désuet, la mention du « cache-poussière » évoque en un raccourci saisissant la décrépitude, voire la décomposition à l'œuvre *sous* les vêtements de la vieille femme. « La masse » des « chairs » est vouée à rejoindre l'invisibilité de la poussière. On lit dans cette expression la fascination de l'écriture simonienne pour ce qui se « cache » *sous* les surfaces, formes et aspects aux apparences trompeuses : le travail du temps et de la matière qui *déforme* continûment les corps. Puis ce sont les chevilles, le visage et les jambes qui arrêtent le regard, chaque détail donnant lieu à une excroissance descriptive – le préfixe « *ex-* » mesurant ici à la fois le travail du détail qui soudain fait saillie dans le développement descriptif et le mouvement d'une sortie de soi. L'un des procédés essentiels de la « représentation insolite » repose en effet sur le jeu des comparaisons et métaphores qui déplacent chaque élément de « sa sphère de perception habituelle à une autre sphère de perception » : le passage du registre humain au registre animal est caractéristique de ce « transfert » *défamiliarisant*. La convocation successive des « insectes », des « animaux à carapace » puis de la « chouette » et des « canards », bestiaire pour le moins hétéroclite et surprenant qu'enrichit encore le terme de « croupe », crée non seulement un effet d'étrangeté, mais une sorte de « bougé » dans l'image qu'accroît l'association de sèmes opposés : les deux âges extrêmes de la vie se heurtent à travers la comparaison de la « cheville enflée » avec « une cuisse d'enfant », alors que l'animé, humain ou animal, se métamorphose en inanimé à travers l'évocation des jambes

« poteaux », qui « pendent » et semblent avoir perdu tout lien organique avec le reste du corps. L'une des caractéristiques de l'*Unheimliche* freudien repose précisément sur la contamination réciproque de l'animé et de l'inanimé, lorsque le vivant est saisi par le mécanique ou le mécanique par le vivant. Chaque comparaison arrache le détail décrit à son contexte « habituel » dans un mouvement de déport qui lui confère une soudaine altérité tout en brisant l'unité et la cohérence de l'image – comment faire « tenir ensemble », *co-haerere*, ces « formes monstrueuses » ? Le texte souligne ce travail de la dissemblance à travers le participe présent de la dernière phrase, « contrastant » : corps et voix ne peuvent « se rassembler », l'ouïe et la vue étant marqués par des connotations strictement opposées, « masse »/« fluette », « informe »/« clarté ». On « reconnaît » à peine une « femme » dans cette déclinaison de « formes monstrueuses » et animales, et pourtant l'image surgit avec une force extraordinaire : c'est paradoxalement grâce à sa résistance à toute synthèse unifiante, à tout effet de « reconnaissance » ou d'identification univoque que l'écriture *fait image* . Rompant avec la définition du *Bild* kantien comme ce en quoi la chose « se ressemble » et « se rassemble », l'image simonienne travaille la dissemblance et atteint cet « au-delà du visible » que G. Didi-Huberman nomme *le visue l* : « ce qui vient […] faire défaut à la disposition du sujet qui voit pour établir la continuité de sa reconnaissance descriptive ou de sa certitude quant à ce qu'il voit ».

Ce travail de la dissemblance renvoie chez l'auteur à une problématique du corps comme ce qui fait *symptôme* dans la représentation, et met à mal son principe d'unification et de synthèse : dans cette séquence, les chairs « enflées » ou « effondrées » disloquent les formes, dans un mouvement de résorption vers « l'informe ». « L'événement de la chair a déchiré l'idéal du corps » : c'est précisément lorsque l'unité et l'évidence de la représentation s'effondrent que l'image s'ouvre et s'incarne. Car « il n'y a pas d'image du corps sans imaginaire de son ouverture »[375]. Cette tension de l'image vers l'incarné explique la pulsion d'ouverture qui caractérise l'écriture simonienne, cette fascination pour les objets et les corps « défoncés[376] » ou « déchirés[377] ». L'écriture est habitée par le fantasme de « fouiller dedans » : elle déchire les apparences pour faire jouer les matières contre les formes, le chaos du *dedans* contre l'extériorité abstraite d'un *devant* qui arrache l'objet à son fond.

Lorsque Peter Handke affirme : « *désigner* la réalité par son "nom", c'est précisément […] "fuir la réalité" », il renvoie implicitement à la définition simonienne de l'écriture comme ce

[375] Didi-Huberman, G., *Ouvrir Vénus*, Gallimard, « Le temps des images », 1999.
[376] *JP*, pp. 101, 105, 228, 229, 264, 323.
[377] *JP*, pp. 40, 47, 100, 146, 183, 201, 352, 378.

qui doit « reprend[re] les choses en leur enlevant leur nom propre ». Mais alors que l'un travaille sur la vision rapprochée et la dislocation des formes par la matière, l'autre rattache le travail de *défamiliarisation* dans l'écriture à une éthique de la *distance* : « Souvent, il y a quelque chose de particulier à observer sur des surfaces éloignées […]. Ce qui est devenu sans objet à force d'être connu ou lié à un endroit précis, à force d'être appelé par son nom, le voilà qui pour une fois se situe à bonne distance ; c'est "mon objet" avec son vrai nom[378] ». L'un traque l'invisible en déchirant les surfaces, l'autre maintient les objets « à bonne distance », cherchant tout au plus à les « effleurer » (*streifen*) ou à « tourner autour ». L'image, dans l'œuvre de Peter Handke » déploie ainsi « un *arrière-pays* inexploré[379] » où les choses apparaissent dans leur premier éclat, « comme si [on] les voyait pour la première fois[380] ». Si elle est liée au thème du « choc (*Stoß*) » ou du « réveil (*Erwachen*) », l'image n'est pas révélation ou déchirure du voile. Bien au contraire, elle préserve l'inconnu, suscite un sentiment d'étrangeté, de mystère. De même, si chacune des images évoquées dans *Three Farmers* provoque un « instant de déclic », une « reconnaissance » immédiate, elles créent dans le même moment un puissant sentiment d'étrangeté. Comme dans l'œuvre de Simon, l'image met en jeu une dialectique du proche et du lointain, du familier et de l'étranger : mais cette fois, l'enjeu se cristallise autour de la notion d'« aura » qui se trouve interrogée à travers « le pouvoir de distance » de l'image.

2.2.2. Le pouvoir de distance de l'image : « l'unique apparition d'un lointain, aussi proche qu'elle puisse être[381] »

« La splendeur du récit », c'est « que les choses y soient comme au premier jour, même si dans le monde des faits et des informations, elles sont détruites[382]. » Ces propos, tenus par

---

[378] « Sonst ist an entfernten Flächen ja oft etwas Eigentümliches zu beobachten […]. Das zum Überdruß Bekannte, Ortsgebundene, auch durch die Vulgärnamen wie gegenstandslos Gewordene steht dann für einmal in der richtigen Entfernung ; als "mein Gegenstand" ». *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.,* p. 72 et p. 73.

[379] « […] ein unerforschtes Landesinnere ». *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.,* p. 76 et p. 77.

[380] Chklovski, V., « L'art comme procédé », *op. cit.*

[381] Cette definition de « l'aura » apparaît dans *Die kleine Geschichte der Photographie* [1931] de Walter Benjamin : « Was ist eigentlich Aura ? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit : *die einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein kann* » ; « Qu'est-ce au juste que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain aussi proche qu'elle puisse être. » *Petite histoire de la photographie*, *in* Benjamin W., *Œuvres II, op. cit.*, pp. 310-311 (nous soulignons). Traduction modifiée : nous choisissons, comme Georges Didi-Huberman de référer le pronom féminin « *sie* » dans la dernière partie de la citation à *die Erscheinung* et non à *die Ferne*. C'est l'apparition qui est proche, et non le lointain.

[382] « Es ist ja auch die Herrlichkeit des Erzählens, daß Dinge wie am ersten Tag sind, auch wenn sie in der Tatsachenwelt oder in der Nachrichtenwelt zerstört sind. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 35 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 36.

Peter Handke lors d'un entretien, évoquent très précisément l'analyse chklovskienne de la *défamiliarisation* dans les écrits de Tolstoï : ce dernier, précise-t-il, « n'appelle pas l'objet par son nom, mais le décrit *comme s'il le voyait pour la première fois*[383] ».

L'une des « lois » de l'image dans l'œuvre de Peter Handke est qu'elle apparaît « surtout le matin »[384]. Elle se trouve très souvent associée à un moment de réveil : son surgissement peut intervenir après un bref sommeil comme lors du trajet en train qui ramène la protagoniste à son village natal, moment matérialisé par la traversée d'un tunnel en plaine où la jeune femme s'assoupit. L'« effet » de l'image, qui surgit au sortir du tunnel, et du sommeil, est celui d'un « recommencement » : tout apparaît sous un jour nouveau, comme si l'image donnait accès au spectacle d'une aube du monde :

> Aus solchem Schlummer, […] dann aufgewacht […]. Und auch da jeweilig eine, obgleich doch unveränderte, mit einmal vollkommen unbekannte und vor allem unverständliche Szenerie, ohne Norden und Süden, Mittag und Nachmittag – wenn Zeit, dann der Morgen, wenn Land, dann ein Morgenland.
>
> Après avoir somnolé ainsi, […] elle se réveillait. […] Et à chaque fois, le décor qu'elle apercevait alors, bien qu'il demeurât inchangé, était totalement inconnu, et, surtout, incompréhensible : plus de nord ni de sud, de midi ni d'après-midi – si c'était un moment de la journée, alors c'était le matin ; si c'était un pays, un pays du Levant[385].

L'image est intimement liée aux motifs du « virginal » et de « l'inconnu (*das Unbekannte*) », mais cette sensation de renouveau ne dure pas : très vite le « monde des faits et des informations » l'emporte.

> Welch Frische wehte einem entgegen aus dieser Unentzifferbarkeit. Nur wich die letztere allzu bald der Altbekanntheit, und schon waren die Verjüngtheit und die Bräutlichkeit wieder verwelkt und verpufft.
>
> Comme cet univers indéchiffrable lui faisait du bien, quel souffle frais ! Simplement, au bout de quelques instants, tout redevenait comme avant, et ce monde rajeuni, nuptial, s'étiolait tout à coup, disparaissait en fumée[386].

Seul le mode du « choc » ou de l'instant soudain (la *Plötzlichkeit*), donne à l'image le pouvoir de conférer au familier, au quotidien, « l'aura » du lointain et de l'étranger : l'écriture se donne pour but de fixer ce « pouvoir de distance » de l'image comme surgissement de

---

[383] Nous soulignons.
[384] « […] vor allem morgendlich ». *BV,* p. 21 ; *PI,* p. 23. « [Die Bilder] gehörten zum Morgen ; waren Teil des Morgens ; brachten und bewirkten das zusätzliche Morgenwerden im Morgen » ; « [Les images] étaient consubstantielles au matin ; elles en faisaient partie intégrante ; elles provoquaient l'apparition d'un second matin au cœur du matin. » *BV,* pp. 259-260 ; *PI*, p. 223.
[385] *BV,* pp. 600-601 ; *PI,* p. 505.
[386] *PI*, 505.

l'inconnu, de « l'incompréhensible ». L'événement visuel de l'image n'est pas sans rappeler la définition benjaminienne de l'« aura » comme « unique apparition d'un lointain, aussi proche qu'elle puisse être » : ce qui se montre, quelque soit sa proximité, est « l'étranger », « le distant », « le lointain », alors même que le caractère « indéchiffrable (*unentzifferbar*) » et « incompréhensible (*unverständlich*) » de l'apparition rappelle la dimension cultuelle de l'image religieuse qu'on ne peut approcher ni comprendre. Ce « pouvoir de distance » n'est cependant pas lié au mécanisme de la mémoire involontaire, dont W. Benjamin analyse le pouvoir auratique dans l'œuvre de Proust : ce qui se manifeste dans la distance du lointain est « nouveau », « vierge », « inconnu », l'insistance sur ces thèmes faisant la singularité de la pensée de l'image de Peter Handke. « Pays du Levant (*Morgenland*) » ou « Nouveau Monde (*Neue Welt*) », l'image est comme arrachée au cours du temps. La rupture dans la continuité de la perception, grâce à l'interruption du sommeil, permet de redonner au visible l'unicité et la force de l'événement : le monde surgit « comme au premier jour ». L'expérience du « choc » est déprise du même et bouleversement des « coordonnées » habituelles de la vision – « plus de nord ni de sud, plus de midi ni d'après-midi » : jusqu'à mettre le monde « sens dessus dessous ».

Le thème du « choc (*Stoß*) » est fondateur dans l'œuvre de l'auteur : depuis ses premiers textes théoriques, le « voir » semble conditionné par un geste de rupture lié à la conscience du poids de l'habitude et de la tradition qui empêchent d'avoir « un regard neuf » sur le monde. La nouveauté de *La Perte de l'image* est de mettre en perspective cette thématique du choc, en explorant son double versant, indissociablement lié à la modernité : entre catastrophe et salut[387]. À la différence de l'épreuve du choc liée à la foule de Nuevo Bazar, qui transforme les individus en hommes-machines capables seulement de « réagir » aux « coups », l'expérience du choc propre à l'image est décrite de façon positive : l'image interrompt la vision habituelle et provoque un sentiment d'étrangeté qui n'est pas rejeté, bien au contraire, mais constitue l'objet même de la quête des personnages. Ainsi, lorsque la protagoniste

[387] Le versant négatif du choc est exploré à travers la séquence sur Nuevo Bazar, en écho à l'analyse benjaminienne de la modernité chez Baudelaire : l'expérience du choc est liée à la grande ville et à la foule. Elle transforme les habitants en « hommes-machines » qui réagissent mécaniquement à ce qui les entoure. Pressés de « parer aux chocs », les habitants de la ville n'agissent plus mais « réagissent » à un environnement agressif. Le thème du dressage est explicitement rattaché à cette épreuve du choc liée à la grande ville : chacun suit aveuglément le flot de la foule sur des « voies toutes tracé es ». Les passants sont décrits comme des « automates » dont les gestes sont déréglés : tout à coup, « on se mettait à hurler, à jeter des cris stridents, on se tombait dessus à bras raccourcis, on s'agressait (puis le calme revenait aussitôt) ». Ces « gesticulations » absurdes appartiennent aux comportements mécaniques de la foule, que les « coups de matraque » achèvent de « dresser » – car à Nuevo Bazar, « il arrive aussi que les civils jouent ainsi le rôle de policiers, et fassent respecter la loi à coups de poing ».

évoque ses précédents voyages dans la région de Nuevo Bazar dont elle est familière pour l'avoir traversée de nombreuses fois :

> Immer wieder war sie ja so, oft bloß bei einem kleinen Abbiegen, in eine Art weißen Fleck geraten. Und das hatte ihr, nach dem anfänglichen Stoß vor den Kopf (buchstäblich), dann gut getan. Und jetzt? "Weiß nicht", sagte sie zu sich selber. "Wer weiß."
>
> Lors de chacun de ses voyages dans la région, elle s'était retrouvée ainsi, souvent au sortir d'un simple tournant, dans une sorte de zone inconnue. Et une fois le premier choc passé, ce sentiment d'étrangeté lui avait fait le plus grand bien. Et qu'en était-il maintenant ? « Je ne sais pas », pensa-t-elle. « Qui sait ? [388]»

Cette destitution de tout savoir – *Wer weiß ?* – dans le choc d'une confrontation à « l'inconnu » est caractéristique de l'image et renvoie à son « caractère destructeur » : elle interrompt la certitude visible pour redonner au monde son poids d'« étrangeté ». Cette destitution des repères familiers peut cependant s'avérer dangereuse : au versant destructeur du choc doit succéder un moment constructeur, une nouvelle *visibilité*. L'image est ainsi associée dans le récit à une tension contradictoire entre forme et chaos que redouble la dialectique du proche et du lointain : tout se passe comme si l'épreuve du chaos, caractérisée par un double effondrement du monde – soudain « sens dessus dessous (*verkehrt*)[389] » – et du spectateur – submergé – était la condition nécessaire de l'émergence, dans la distance, de formes neuves, inconnues, « indéchiffrables (*unentzifferbar*) ». Cette tension est parfois dénouée dans le récit en deux moments distincts : lors de son premier voyage dans la Sierra, la protagoniste « perd totalement la tête » quand surgit « *tout à coup* devant elle », à ses pieds, « le chaos d'Hondareda (*das Chaos von Hondareda*) », un « monde à l'envers, sens dessus dessous, bouleversé[390] ». La seconde fois cependant, se forme une tout autre image de la dépression qui lui apparaît soudain comme « un élément encore inexploré, inconnu[391] » :

> Die verstreuten Felskuppeln, die Behausungen, die Heuschober, der See (die Laguna), dessen Ausfluß, die Herden, die Leute, das gesamte Hoch- Tiefland hatte augenblicks etwas wie eine Schriftform, samt Verknüpfungen der Einzelheiten oder Einzellettern, und ebenso auch Abständen, Abgesetztheiten oder Satzzeichen, so oder so aber in einer, siehe wieder den Rhythmus, übersichtlichen und, für sie jedenfalls, schönen Regelmäßigkeit.

---

[388] *BV,* p. 229 ; *PI,* p. 196.

[389] Voir *BV,* pp. 127, 130, 154 (*vollkommen seitenverkehrt*), 228 (*gekehrt*), 517, 581 (*rückt-verkehrt*), 595 (*auf dem Kopf gestellt*).

[390] « Als damals, bei ihrem ersten Mal in der Sierra des Gredos, […] die Welt vor ihr, zu ihren Füßen, sich jäh umgestülpt, auf den Kopf gestellt und verrückt gespielt hatte, war sie selber […] verrückt geworden » ; « Autrefois, lors de son premier séjour dans la Sierra de Gredos, […] quand elle avait aperçu tout à coup devant elle , à ses pieds, ce monde à l'envers, sens dessus dessous, bouleversé, elle avait elle aussi complètement perdu la tête. » *BV,* p. 595 ; *PI*, p. 500.

[391] « […] [ein] noch unerforschte[s] und sogar unentdeckte[s] Element ». *BV,* p. 596 ; *PI*, p. 501.

> Und erwähnenswert noch, daß für sie die Schrift, mit den allerwärts haargleichen Kringeln der Zwergbüsche, den […] Fadenrissen, Spalten, von Fels zu Fels ähnlich gekurvten Rissen im Gestein, den Tupfern, Punkten, Wellen, Akzenten, Hauchzeichen der Flechten und Moose darauf, eine arabische war – die sie auch unwillkürlich von rechts nach links "las".
>
> En un instant, on apercevait que tout Hondareda – le chaos rocheux, les habitations, les meules de foin, le lac et son canal d'écoulement, les troupeaux, les gens – avait quelque chose d'une écriture, où les détails, ou plutôt les caractères étaient reliés les uns aux autres, avec des intervalles, des retours à la ligne, une sorte de ponctuation ; une écriture d'une grande clarté et, à ses yeux du moins, d'une belle régularité.
>
> Et il faut aussi noter que pour elle, cette écriture, avec les pattes de mouche minuscules des buissons nains, les fentes, les fissures et les anfractuosités de la roche […], les points, les taches, les ondulations, les accents et les esprits des lichens et des mousses, était une écriture arabe – qu'elle « lisait » d'ailleurs machinalement de droite à gauche[392].

Dans cette seconde épreuve face au « chaos rocheux » d'Hondareda, l'effroi a cédé la place à « l'étonnement » et à « l'enthousiasme ». L'allusion à « une écriture (*eine Schriftfo rm*) » – mais une écriture *étrangère*, arabe – permet de situer l'image par delà l'opposition entre *lisible* et *illisible*, *visible* et *dicible* : l'image se donne à *lire* tout en restant dans une langue étrangère. Elle résiste à son déchiffrement : ou plutôt, le terme « déchiffrer (*entziffern*) », cher à l'auteur, désigne une *résistance* à même la lecture. L'image ne dévoile aucun sens, elle donne à *voir* qu'il y a de l'*indéchiffrable*, que quelque chose dans l'expérience sensible résiste à son appropriation par le discours. Pour que surgisse cet « entre-deux », il faut s'exposer à une perte de maîtrise, avoir abandonné « le regard du propriétaire (*Eigentümerblick*) » qui ne fait que s'assurer de ce qui l'entoure : « Fallait-il donc préférer à ce désordre menaçant le regard du propriétaire, bien qu'il fût pourtant très réducteur, et comme immobile, pétrifié ? S'en tenir à ce "ce qui est à moi est à moi" somme toute rassurant[393] ? » L'image est à la fois liée au thème du « désordre (*Wirrwarr*) » ou du bouleversement, et à celui de « l'ordre » : « Deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre ». Cette phrase de Valéry citée en exergue du *Vent* montre combien les préoccupations des deux auteurs se rencontrent. L'image est cet « entre-deux » fragile où le chaos sensible ne se résout pas en un ordre familier et déchiffrable – où le visible résiste à sa réduction au discours, sans pour autant sombrer dans *l'imprésentable*. Le thème de *l'étranger* qui traverse le texte est à comprendre à partir de cette résistance à toute appropriation. De façon significative, ce que la protagoniste de *La Perte de l'image* nomme « son pays », les limites du port fluvial, ne

[392] *BV,* pp. 592-593 ; *PI*, pp. 498-499.
[393] « Demnach war einem solchen drohenden Wirrwarr der meinetwegen beschränkte und starre-stiere Eigentümerblick noch vorzuziehen? Das halbwegs sichere "Was mein ist, ist mein"? » *BV,* p. 516 ; *PI*, p. 436.

désigne pas le lieu où elle est née, là où son identité s'enracine, mais le lieu au contraire où on la considère comme une étrangère – et tout au long de son voyage, « l'auteur » continuera à la nommer « l'Étrangère (*die fremde Frau*) » : « Curieux : dans son port fluvial, personne ou presque ne savait qui elle était, et c'était précisément pour cette raison qu'elle se sentait chez elle[394] ». De même, le narrateur de *Mon Année* a fait le choix de s'installer « loin à l'étranger (*im fernen Ausland*)[395] », « dans cet arrière-pays plus étranger que tous les lieux que j'avais vu dans mes années de voyage, fussent-ils les plus reculés[396] ». Quant à Hondareda, « la Belle Réserve », qui se trouve « aux confins de la Sierra de Gredos[397] », elle est considérée par ses habitants comme « une terre étrangère, la terre la plus étrangère qu'on puisse imaginer », et les Hondarederos ne désirent qu'une chose : « ne pas tenter de faire de cette terre autre chose que ce qu'elle est fondamentalement, et […] doit rester à tout prix : l'étranger, l'étranger, l'étranger[398]. »

Les motifs du « virginal » et du « (re)commencement » renvoient au regard de l'étranger qui voit les choses « pour la première fois » et n'est pas encore capable de les « reconnaître ». L'expérience visuelle confronte ainsi le spectateur à une perte de repères à laquelle succède une nouvelle visibilité. La protagoniste commente cette expérience à travers deux séquences : l'épisode de la « forêt dévastée » et la scène finale du film où elle a joué le rôle de la reine Guenièvre. Dans chacun de ces passages, la destruction permet d'accéder à un « (re)commencement ». Après avoir longtemps erré « dans un paysage complètement mort » et chaotique, la reine chute à terre, elle-même comme « déjà morte ». Puis le jour se lève et elle s'éveille dans la lumière, son visage reflétant « un étonnement sans objet, décisif[399] ». « Le même décor », le paysage volcanique en cendre, se met alors à « resplendir ». La destruction prélude à une renaissance. Le *visuel* tel que le définit G. Didi-Huberman implique ce premier moment négatif de l'effondrement des coordonnées habituelles de la vision afin qu'émerge un autre mode de vision « où ce n'est plus le phénomène lui-même, déjà constitué, qui se manifeste, mais sa virtualité, le moment où s'élabore la possibilité du visible[400] ».

---

[394] « Seltsamkeit : Zuhause wußte kaum einer, wer sie war, und das trug dazu bei, daß sie sich dort als zuhause betrachtete ». *BV,* p. 84 ; *PI,* p. 77.
[395] *MJ,* p. 90 ; *MA*, p. 75.
[396] « […] in solch einem Hinterland, ausländischer als jeder noch so entlegene Ort aus meinen Reisejahren, gefunden zu haben ». *MJ,* p. 203 ; *MA*, p. 160.
[397] « […] in die hinterste Sierra de Gredos » ; « di[e] äußerste Außenstelle der Sierra ». *BV*, p.112 et p. 521 ; *PI*, p. 100 et p. 440.
[398] « […] die Fremde nie umzudeuten oder umzupolen in etwas anderes als das, was sie grundsätzlich sei und […] bleiben solle: die Fremde, die Fremde, die Fremde ». *BV,* p. 566 ; *PI*, p. 477.
[399] « […] ein Staunen über nichts und wieder über nichts, und es war ein entscheidendes ». *BV,* p. 597 ; *PI*, p. 502.
[400] Lavaud, L., *L'Image*, Garnier Flammarion, « Corpus », 1999, p. 236.

Ainsi, lorsqu'avant son départ pour la Sierra, la protagoniste traverse non loin de chez elle une forêt détruite par la tempête, elle pense tout d'abord que « la destruction ne recèle pas le moindre secret » : puis peu à peu « ses yeux se décillent » en même temps que surgit « derrière le chaos » (*hinter dem Sturmwirrwarr*) « un paysage entièrement remodelé » – « à chaque pas, des horizons nouveaux, délirants ». Le *Nouveau Monde* qu'ouvre l'image renvoie à *l'événement du visuel*, lorsque la représentation s'effondre pour laisser place au pur suspens d'une ouverture qui est (re)naissance du regard. Ainsi du « lointain » exploré par « le peintre » dans *Mon Année* : il constitue « une zone du regard », « une bande ou une tache plutôt restreintes ». Et il ne se transforme pas en « objet » dans ses tableaux, il constitue seulement le lieu d'émergence du visible, là où « cela se concocte ».

> Da ! Da wird es gleich anfangen, da ist die Einschiffstelle, da findet es statt, da spielt es, da wird es ausgebrütet, da ballt es sich, da zündet es, da ist es aufgefächert, da dort, in dem schmalen begrenzten Flecken Ferne, klart es jetzt wieder, wird es neu zugeschliffen, strahlt es wie am ersten Tag.
>
> Voilà ! Ca va commencer, voilà l'embarcadère, c'est là que cela va avoir lieu, là que cela va se passer, là que cela se concocte, que cela se noue, que cela s'enflamme, que cela se déploie, là-bas, dans cette petite tache de lointain limitée, cela s'éclaircit à nouveau, s'aiguise à nouveau, rayonne comme au premier jour[401].

Ce qui se montre dans l'image, c'est ce « lointain (*die Ferne*) » qui n'est ni visible ni invisible – les tableaux du peintre ont tous pour titre *La vega negra,* « La Prairie noire ». Remonter de *l'objet* à *l'événement* de son éclosion, c'est recréer cette aube du monde où les choses surgissent « comme au premier jour » : le « regard du propriétaire » cède alors la place à un « étonnement sans objet, décisif ».

C'est aussi un « lointain » qui se montre au cœur des images du roman de Richard Powers où l'étrangeté se mêle au plus familier : mais contrairement au lointain handkéen, celui-ci n'a rien d'apaisant, au contraire, il a pour effet de mettre en crise le regard. Chacune des trois lignes de récit qui constituent la trame complexe de *Three Farmers* est centrée sur la confrontation bouleversante d'un personnage à une « image », vécue comme l'épreuve d'un choc défamiliarisant.

Dans la première ligne de récit, le narrateur est confronté à deux œuvres d'art au statut très différent, mais que rapproche la nature de l'expérience du spectateur : avant de prendre sa correspondance pour Boston, le narrateur décide de tuer le temps en visitant l'Institut d'art

[401] *MJ,* p. 307 ; *MA*, p. 241.

moderne de Detroit. Il traverse d'abord le hall du musée où se trouve l'immense peinture murale de Diego Rivera commandée par Edsel Ford afin de « commémorer la grandeur de Détroit » : le révolutionnaire mexicain Diego a accepté la commande du fils du plus grand capitaliste américain au nom d'un amour commun, celui de la machine. « Pris par surprise », le narrateur ressent face à la fresque magistrale un « malaise » qui se traduit par un état d'« extrême agitation », un « profond trouble » : car « la vision mécanique » du peintre muraliste mexicain est pour le moins déconcertante :

> Strings of interchangeable human forms stroked the assembly line – a sinuous, almost functional machine – stamping, welding, and finally producing the finished product – an auto engine. Men in asbestos suits and goggled gas masks metamorphosed into green insects. Languorous allegorical nudes mimicked the conveyor. The frescoed room showed the spirit of Detroit from a much closer distance than the comfortable, corporate copper titan I had passed on the street outside.
>
> Une file de formes humaines interchangeables estampait et soudait, caressait la chaîne de montage, machine sinueuse presque fonctionnelle, pour enfin produire le produit fini : un moteur automobile. Des hommes en combinaison d'amiante et masques à gaz se métamorphosaient en insectes verts. Des nus allégoriques imitaient les courbes langoureuses des tapis roulants. Les fresques de cette salle montraient l'esprit de Détroit de bien plus près que le titan de cuivre consensuel et convenu devant lequel j'étais passé dehors dans la rue[402].

Hommes et machines tissent dans cette œuvre « une relation de parasitage mutuel[403] » : sous le pinceau de Diego, la machine devient corps sensuel, alors que les ouvriers, déshumanisés, sont assimilés à des formes « en série », « interchangeables », ou bien à des « insectes verts ». La *défamiliarisation* joue à plein et emprunte à l'*Unheimliche* freudien à travers la contamination du vivant par le mécanique et du mécanique par le vivant : l'homme est *dé-figuré* – le « masque à gaz » se substitue au visage, dans une référence transparente aux horreurs de la guerre – au profit de la chaîne de montage aux « courbes langoureuses », humanisée et érotisée. L'efficace de l'image tient à l'« étrangeté nouvelle » (*a new strangeness*) avec laquelle le peintre traite le vieux débat entre partisans et opposants au progrès technique : fascination et horreur échangent leur place. Au sortir de la pièce, « le sens de l'équilibre » du narrateur est « totalement détruit »[404]. Si l'usine peinte par Rivera est « plus reconnaissable que n'importe quelle usine où [le narrateur] a travaillé[405] », cette œuvre recèle une « énigme », un « mystère » que le personnage ne parvient pas à « déchiffrer[406] ». L'image est à la fois étrange et familière, proche et lointaine : le narrateur ne pense d'ailleurs

[402] *TW,* p. 14 ; *TF*, p. 17. Traduction modifiée.
[403] « […] a mutually parasitic relationship ». *Idem.*
[404] « […] my whole sense of balance destroyed ». *TW,* p. 38 ; *TF*, p. 52.
[405] « […] more recognizable than any of the factories I myself had worked in ». *TW,* p. 209 ; *TF*, p. 302.
[406]« […] to crack the mystery ». *TW,* p. 16 ; *TF*, p. 19.

qu'à « [s']en éloigner ». Le second choc est lié à la photographie des trois fermiers, aperçue au détour d'un couloir : l'image une fois encore prend le narrateur « par surprise[407] ». Comme « l'usine imaginaire de Détroit », l'efficace de la photographie repose sur un effet d'étrange familiarité : « je reconnus cette photographie sur-le-champ sans l'avoir pourtant jamais vue auparavant »[408]. La photographie est liée à une énigme : si le narrateur entame des recherches sur l'image, c'est « en espérant que la découverte de ces données […] apaiserait [sa] douleur et lèverait le mystère qui planait sur le cliché[409] ». Chaque image impose ainsi le « déclic » d'une reconnaissance qui se trouve pourtant comme *empêchée* : la photographie volée par Adolphe dans la maison Després bouleverse le personnage qui croit reconnaître l'actrice qui joue le rôle de la mère de Jacques. Il est pourtant incapable de lui donner un nom et d'actualiser ce « souvenir (*memory*) ». Enfin, si la vision de la femme rousse s'empare de l'esprit de Mays, c'est parce que « l'inconnue » est « nimbée d'étrangeté » : cette « femme immédiatement improbable […] se détach[e] violemment[410] » du flot de la foule, en tout point « étrangère » au tumulte qui l'entoure. Là encore, l'image impose comme un « pouvoir de distance » : le narrateur compare la jeune femme à une « vision aperçue derrière le rideau d'un obturateur », avant d'ajouter : « Et les visions n'étaient pas faites pour être approchées de trop près[411] ».

La dialectique entre le familier et l'étranger est au cœur de l'*Unheimliche* freudien : pour le psychanalyste l'*Unheimliche* renvoie en effet à quelque chose de familier qui n'est devenu étranger que par son refoulement. Or, l'image est liée, dans l'œuvre de Powers, à une problématique du refoulement et du retour du refoulé : elle est associée à « un souvenir » qui ne parvient pas à « forcer le passage » jusqu'à la conscience. La photographie des trois fermiers au musée de Détroit évoque au narrateur « un souvenir (*a memory*)[412] » qu'il est incapable de préciser, et lorsqu'il se trouve pris dans la tempête aux abords du quartier de Mme Schreck,

> A memory stirred just out of reach of my thoughts, some name, place, or event pressing in from the outside that demanded speaking. As the snow lifted slightly, I half expected to confront some tableau […]. What I saw was nothing so remarkable. I had sprung a slight nosebleed from jamming the snow in my face.

---

[407] « […] surprising me ». *TW,* p. 38 ; *TF*, p. 52.
[408] « […] I knew it at once, though I had never seen it before. » *TW,* p. 16 ; *TF*, p. 20.
[409] « […] hoping, by pinning down the […] fact, to alleviate the hurt and mystery of the thing ». *TW,* pp. 262-263 ; *TF*, p. 383.
[410] « […] a woman at once implausible, standing violently apart ». *TW,* p. 35 ; *TF*, p. 47.
[411] « And visions were not meant to be approached up close ». *TW,* p. 74 ; *TF*, p. 105.
[412] *TW,* p. 16 ; *TF*, p. 20.

> Un souvenir surgit, juste à la lisière de mes pensées – nom, lieu, ou événement qui, depuis l'extérieur, forçait le passage et réclamait la parole. Quand la neige se mit à tomber un peu moins fort, je crus que j'allais assister à quelque tableau vivant […]. Mais ce que je vis n'avait rien de bien exceptionnel. Mon nez saignait un peu parce que j'avais écrasé la neige contre mon visage[413].

Le narrateur vient d'évoquer « le bord d'attaque de [sa] maladie (*the leading edge of [his] illness*) » : la violence des « intrusions de la mémoire » qui ramène l'image à la conscience, l'apparente à un *symptôme,* indice d'un refoulé. Et ce refoulé n'est pas sans lien avec un passé qui ne passe pas : chaque image fait surgir un passé « anachronique » au cœur du présent, qu'il s'agisse des trois fermiers de 1914, de « l'antique personnage (*the antique figure*) » de la vision de Mays, bacchante aux cheveux d'un roux flamboyant habillée d'« une robe du siècle dernier[414] », ou encore de l'œuvre de Rivera « tournée vers les fresques religieuses du passé[415] ». « Le lointain » renvoie dans cette œuvre à un pouvoir de mémoire de l'image qui convoque, sans parvenir à le révéler, un « souvenir » enfoui. On rencontre à nouveau la définition benjaminienne de « l'aura », cette fois en lien avec la mémoire involontaire. Si le narrateur (I) évoque le nécessaire sacrifice de « l'ancienne aura », ce « respect sacré que nous inspire l'œuvre d'art singulière[416] », à l'époque de la reproductibilité technique, il souligne pourtant que la photographie des trois fermiers a fait naître en lui une « impression mystique », une « sensation quasi religieuse[417] ». Déclin ne signifie donc pas disparition.

> To perceive the aura of an object we look at means to invest it with the ability to look at us in return – Walter Benjamin
>
> Pour percevoir l'aura d'un objet, nous cherchons par quel moyen investir celui-ci du pouvoir de nous regarder en retour – Walter Benjamin

Cette citation de Walter Benjamin est placée en exergue du dernier chapitre du roman. Le narrateur évoque à plusieurs reprises l'étrange efficace de l'image des trois fermiers par laquelle il se sent « convoqué » : il comprend que le regard des jeunes hommes « se porte sur [lui] » :

> I knew now that half their startled attention focused beyond the lens, beyond the photographer, even beyond the frame, on me.

[413] *TW,* p. 262 ; *TF*, p. 382.
[414] « […] a […] dress from out of the last century ». *TW,* p. 35 ; *TF*, p. 47.
[415] « […] reaching back to the stuff of religious frescoes ». *TW,* p. 212 ; *TF*, p. 306.
[416] « […] the old aura », « the religious awe of a singular work of art ». *TW,* p. 306 ; *TF*, p. 447.
[417] « […] a mystical impression », « a near-religious sensation ». *TW,* p. 77 ; *TF*, p. 109.

> Je savais désormais que leur attention effarée, fixée au-delà de l'objectif, au-delà du photographe, et même au-delà du cadre, se portait sur moi[418].

« L'aura » est cet appel du lointain dans la forme proche : « quelque chose ici nous parle de la hantise comme de ce qui nous reviendrait de loin, nous concernerait, nous regarderait et nous échapperait à la fois[419] ». L'image auratique est cette « trame singulière d'espace et de temps » : elle n'est plus « objet d'un *avoir* » mais « quasi-sujet » capable de « lever les yeux ». La photographie des trois fermiers, étrangement, continue de répondre à cette définition de l'image comme « pouvoir d'apparition » : R. Powers s'oppose ainsi à la célèbre prise de position de Baudelaire contre la photographie à laquelle il dénie le droit « d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme[420] ». La position de Benjamin[421] sur « le déclin de l'aura » – G. Didi-Huberman l'a montré – est ambiguë, comme l'œuvre de Powers qui ne résout pas l'ambivalence : le narrateur, à la suite du philosophe allemand qu'il cite abondamment, renvoie dos à dos tradition et modernisme, reprochant à l'une son pouvoir d'illusion et la « tyrannie de son esthétique élitiste[422] », à l'autre son incapacité à refigurer les choses, le monde mécanisé étant lié à une dramatique atrophie de l'expérience. L'enjeu est sans doute de séculariser la notion d'aura : « la distance » n'est pas celle du divin dans la photographie des trois fermiers, elle renvoie à une problématique *temporelle* et *symptomale*.

L'image, à travers son pouvoir *défamiliarisant*, crée une nouvelle *visibilité*. Les métaphores du « choc » et du « réveil » sont liées dans les œuvres de Powers et de Handke à la description d'un univers d'où toute nouveauté semble exclue, où règne une indifférence généralisée, « un droit constitutionnel à l'oubli [du monde][423] » – cette « atrophie de l'expérience » dénoncée par W. Benjamin. La modernité est caractérisée par un fantasme de l'immédiateté et de la proximité qui menace de détruire « le pouvoir de distance » de l'image, sa capacité à défamiliariser le regard, à l'interpeller depuis « le lointain ». L'image « authentique » permet

---

[418] *TW,* p. 211 ; *TF*, p. 305.
[419] Didi-Huberman, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p. 104.
[420] Baudelaire, « Salon de 1859 », *Écrits esthétiques*, 10/18, 1986, p. 291.
[421] Cette ambiguïté, on la décèle par exemple dans cette citation de Benjamin à propos de la « valeur magique (*den magischen Wert*) » de la photographie : « la plus exacte technique peut donner à ses productions une valeur magique qu'aucune image peinte ne saurait plus avoir à nos yeux. Malgré toute la maîtrise du photographe, malgré l'attitude composée de son modèle, le spectateur se sent forcé malgré lui de chercher dans une telle photo la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant (*winzigen Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt*), grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image (*den Bildcharakter gleichsam durchgesenkt hat*) » (« Petite histoire de la photographie », *Œuvre II, op. cit*, p. 300).
[422] « […] the tyranny of privileged aesthetics ». *TW,* p. 254 ; *TF*, p. 371.
[423] *TF*, p. 41.

de déchirer cet univers réifié, elle réveille de l'oubli du monde. La métaphore du « réveil » est centrale dans l'œuvre de Peter Handke : peut-on alors parler, comme le fait Simon, d'une « connaissance par l'image[424] » ? Car « l'une des grandes forces de l'image est de faire en même temps *symptôme* (interruption dans le savoir) et *connaissance* (interruption dans le chaos)[425] ».

2.3. Une « connaissance par l'image » ? Quand l'image *touche* au réel

La disjonction entre « voir » et « savoir » constitue l'événement de l'image, le surgissement du *visuel* au cœur du visible : il faut pourtant revenir sur l'énoncé de cette dis-jonction. L'image, en donnant accès à une nouvelle visibilité, ne dévoile-t-elle pas quelque chose du réel ? Si elle constitue une « interruption dans le savoir », ne manifeste-t-elle pas aussi une certaine figure de la vérité ? Ce n'est que dans « le choc » de l'image que se révèle « le monde réel, authentique[426] » souligne « l'auteur » dans *La Perte de l'image* , quand pour le narrateur de *La Corde raide* , il existe deux « réalités » : la première, « artificielle » et « conventionnelle », ne cesse de « supplanter » et « remplacer » la seconde, « difficile et secrète », « apparente et pourtant invisible[427] ». Seul le travail de l'écriture permet de révéler cet invisible. Les personnages de R. Powers cherchent quant à eux à « lever le mystère » des images, à saisir « le message » que ces dernières semblent vouloir leur transmettre. Les trois fermiers de la photographie de Sander lancent « un appel » auquel le narrateur (I) ne peut se dérober. Quelque chose *insiste* dans l'image qui est de l'ordre de l'intraitable. Quelle vérité ou quel « secret » recèle l'image ? Georges, dans *La Route des Flandres*, nous a averti : il ne peut s'agir que du « décevant secret de la certitude de l'absence de tout secret et de tout mystère[428] ». L'image pourtant touche au réel : loin de fuir ou de récuser le réel, les images dans nos textes y ramènent, obstinément, malgré les dénis sur lesquels repose la perception ordinaire – un réel qui fait effraction, choc, là où règne « un droit constitutionnel à l'oubli » et à l'indifférence. C'est le *punctum* de la photographie, son irréductible « ça a été », ou le

[424] Simon, C., *Le Vent, op. cit.*, p. 197.
[425] Didi-Huberman, G., « L'image brûle », *op. cit.*
[426] « […] die eigentliche [Welt] ». *BV,* p. 598 ; *PI*, p. 503.
[427] Simon, C., *La Corde raide, op. cit.*, p. 12.
[428] Simon, C., *La Route des Flandres,* Minuit, 1960, p. 225. Voir aussi l'entretien avec DuVerlie, « The Novel as Textual Wandering : An Interview with Claude Simon » (*Contemporary Literature*, vol. 28, n° 1, printemps 1987, p. 6) : « Il n'y a pas d'énigme dans mon œuvre, rien de caché, rien d'hermétique à percer à jour. »

caractère proche du *haïku*[429] de l'image handkéenne : soudaine révélation du réel surgissant dans la nudité d'une apparition irréductible à tout commentaire. C'est aussi, pour Simon, l'espoir d'atteindre, sous « les signes conventionnels », une réalité « invisible », « indépendante de notre connaissance, et surtout de notre appétit de logique[430] ».

L'image est liée à un savoir paradoxal : le savoir de *l'idiotie* du réel et de son caractère intraitable – irréductible à notre besoin de sens et de cohérence. Cette idiotie, Clément Rosset la commente en termes de *simplicité – idiotès* selon l'étymologie grecque signifie simple, unique : le réel est irréductible au sens et à la raison, à ces « doubles » ou ces « arrières-mondes » d'ordre philosophique, moral ou religieux, que nous construisons afin de rendre l'existence plus « digeste ». « Le rapport le plus direct de la conscience au réel est ainsi un rapport de pure et simple ignorance[431] ». L'éloge du non-savoir qui traverse nos textes est à relier à ce savoir paradoxal de l'idiotie du réel. En se plongeant dans ses encyclopédies, le narrateur (I) du roman de R. Powers est conscient de fuir le regard des fermiers et « l'obligation de voir ». Dans le *Discours de Stockholm* , Claude Simon évoque le « savoir » paradoxal qu'il a tiré des nombreuses épreuves qu'il a traversées en ce siècle tourmenté :

> Je suis maintenant un vieil homme, et, comme beaucoup d'habitants de notre vieille Europe, la première partie de ma vie a été assez tourmentée : j'ai été témoin d'une révolution, j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières […], j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim ; le travail physique jusqu'à l'épuisement, j'ai été gravement malade, j'ai côtoyé les gens les plus divers […], enfin j'ai voyagé un peu partout dans le monde… et cependant, je n'ai jamais encore, à soixante-douze ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est, comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que « si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien » – sauf qu'il est[432].

Ne pas chercher à donner « sens » à ce qui « est », encore moins le « juger », mais « regarder, et laisser apparaître » : telle est la devise de la protagoniste de *La Perte de l'image* . Le paradoxe est que cette simplicité du réel est la chose la plus difficilement accessible, et acceptable : pour y parvenir, il faut libérer le monde de tous ses « doubles » rassurants, le délivrer des discours et du jugement, de la morale – « faire le vide ».

La figure de l'idiot traverse nos récits et renvoie à toute une lignée littéraire, de Flaubert à Faulkner, qui émancipe le « voir » du « savoir », afin d'accéder à la *présence* obtuse du réel.

---

[429] P. Handke fait régulièrement référence au « haïku » pour désigner l'efficace de l'image qui projette vers le dehors : il rêve ainsi d'« une épopée faite de haïkus (*ein Epos aus Haikus*) » (*Die Geschichte des Bleistifts, op. cit.*, p. 52 ; *L'Histoire du crayon, op. cit.*, p. 57).
[430] Simon, C., *Le Vent, op. cit.*, p. 9.
[431] Rosset, C., *L'Objet Singulier*, Paris, Minuit, 1979, p. 23.
[432] Simon, C., *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, pp. 897-898.

« Un idiot. Voilà tout. […] Rien qu'un simple idiot » : c'est sur ce portrait de Montès que s'ouvre *Le Vent*, cette « vulgaire et idiote aventure d'un vulgaire idiot »[433]. La protagoniste de *La Perte d e l' image* est surnommée par le narrateur « Ablaha », « l'idiote » : et pour le reporter, les habitants d'Hondareda sont « une bande d'idiots » qui ont fait le choix de « réapprendre à voir ». Les fermiers de Powers sont tous trois désignés comme des enfants attardés, cherchant à « prolonger une enfance à l'agonie[434] » : Hubert est « l'innocent[435] » du groupe, tandis que Peter possède l'éternel visage d'un « adolescent attardé[436] ». Mays, quant à lui, cultive son idiotie et a décrété que la seule connaissance dont il a besoin renvoie à ce qui est « strictement nécessaire à sa survie » : et « les plus de quatre-vingts ans vous confirmeront que cette science consiste tout au plus à savoir traverser la rue sans se faire écraser par une voiture[437] ». Le narrateur de *Mon Année* se ressource quant à lui au regard « idiot » de son fils, Valentin, capable d'« énumérer (*aufzählen*) » le monde comme « l'idiot du faubourg » de la banlieue où vit la banquière :

> […] ein idiotenspezifisches Aufzählen, das aber zwischendurch einen wohl ähnlich bestätigen und anerkennen kann wie ein bestimmtes Erzähltwerden ; ein Registrieren, das – Wohltat – nicht einordnet.
>
> […] l'idiot […] nous énumère ; et il arrive que cette façon d'énumérer nous confirme dans notre être, nous reconnaisse ; un peu comme si, justement, nous étions racontés ; et cette énumération, par chance ! n'est pas une classification[438].

L'idiot du faubourg est capable de « voir » sans chercher à « classifier (*einordnen*) », à hiérarchiser selon les impératifs de la pensée et du jugement : tout, dans son regard, est à égalité, sans échelle de valeurs. L'« indifférence » de l'idiot[439] est celle-là même du réel « sans raison ». S'il subit les pires malheurs – il vient de perdre ses parents, il est chassé de sa maison, il souffre de la faim et du froid – l'idiot est pourtant « inaccessible à la douleur[440] » : il adhère parfaitement à ce qui est, sans vouloir le changer, sans le juger. Cette sagesse « presque inhumaine (*wie unmensch lich*)[441] » joue un rôle paradigmatique dans l'œuvre de P. Handke : les personnages l'approchent parfois, avant de retomber dans le jugement, ennemi du « voir » et de l'image. Claude Simon commente la peinture de Cézanne en des termes

---

[433] Simon, C., *Le Vent, op. cit.*, p. 107.
[434] « […] to preserve a disintegrating childhood ». *TW,* p. 60 ; *TF*, p. 84.
[435] « […] [the] innocent ». *TW,* p. 65 ; *TF*, p. 91.
[436] « […] the old adolescent ». *TW,* p. 277 ; *TF*, p. 404.
[437] « […] as any eighty-year-old can attest, that amounts to little more than how to cross the street without being hit by a car. » *TW,* p. 197 ; *TF*, p. 283.
[438] *BV,* p. 222 ; *PI*, p. 190.
[439] « [Er ist] unbeteiligt ». *Idem.*
[440] « Der Idiot ist […] unberührt und unberührbar ». *Idem.*
[441] *Idem.*

proches : « démunie de poteaux indicateurs », parfaitement indifférente à toute « morale », elle agit comme une « perte des illusions », une « *connaissance* substantielle, dans le même temps désenchantée et éblouie[442] ». Il évoque ainsi l'ambivalence du réel qui est à la fois source de cruauté et d'allégresse : le désenchantement est le prix de la *simplicité* du réel résolument indifférent à l'homme et à son besoin de sens. La beauté éblouissante des « prés émeraude » qui jalonnent la route des Flandres durant les jours de mai 1940 paraît inacceptable au cavalier par son « indifférence » à la guerre menée par les hommes et à leur souffrance. La nature n'apporte nul réconfort, elle n'est ni mauvaise ni douce ou accueillante : l'auteur renverse l'idéalisme rousseauiste d'une nature « bonne » et « aimante » en soulignant sa « monstrueuse indifférence[443] », voire son « hostilité »[444]. Et pourtant, le réel dans sa nudité peut être source d'« éblouissement » à partir du moment où on cesse de vouloir le parer de doubles illusoires, et de le juger. « Une feuille, c'est bien. Tout est bien[445] » : dans cet extrait dialogué tiré des *Démons* de Dostoïevski, Stavroguine croit d'abord que la description de la feuille par Kirilov renvoie à « une allégorie ». Or « c'est une feuille, tout simplement ». Claude Simon s'est appuyé sur ce passage pour souligner qu'il n'y a aucune « signification », aucun « symbole » à rechercher derrière son écriture : « je *montre* les choses comme je les sens ».

Le silence de l'image ouvrirait-il quelque accès à ce réel muet, un réel qui ne peut être raconté mais seulement montré ? L'image pourtant est liée au thème du « double » : il existe cependant des doubles positifs, Clément Rosset y insiste, des doubles dont le rôle n'est pas de se substituer au réel mais d'en intensifier la perception, d'en imposer la présence – ce n'est pas « l'imaginaire » qui est le contraire du réel, mais « l'illusoire »[446]. Tel est bien le rôle de l'art pour Chklovski : « augmenter […] la durée de la perception ». Tout dépend donc, une fois de plus, de quelles images l'on parle. Les images projetées par l'équipe du reporter dans la conque d'Hondareda ne sont que des simulacres trompeurs qui dissimulent et dédoublent le

---

[442] Simon, C., *La Corde raide, op. cit.,* pp. 117-118.
[443] *JP*, p. 66.
[444] Que l'on pense à la description depuis l'avion des montagnes de Chine, dans *Le Jardin des Plantes* : les chaînes montagneuses ressemblent à une « tempête solidifiée, aveuglante », à « quelque chose de vivant, assoupi et terrifiant de la famille des […] reptiles dont elle a les replis et qui tu[e] ». La protagoniste de *La Perte de l'image* traverse aussi plusieurs « chaos » ou « tempêtes solidifiées », dans la forêt de sa banlieue puis à Hondareda.
[445] *JP*, p. 60.
[446] Voir Rosset, C., *Le Réel, l'Imaginaire et l'Illusoire*, Distance (Biarritz), 1999. L'image est plusieurs fois opposée à « l'illusion » dans l'œuvre de P. Handke : « Die Bild-Wirkung war keine Illusion ! » ; « L'effet des images n'était pas une illusion ! » (*BV,* p. 25 ; *PI*, p. 26).
Le philosophe fait ainsi de la métaphore une voie d'accès privilégiée au réel : elle « produit un effet de réel par la nouveauté de la façon dont elle le désigne » ; « elle ne fait pas surgir un monde neuf, mais un monde remis à neuf » (*Le Démon de la tautologie*, Minuit, « Paradoxe », 1997).

réel en le conformant au désir : elles possèdent « des couleurs plus brillantes, plus belles – belles comme le jour, belles comme une image ». L'image authentique au contraire restitue l'indifférence et l'insignifiance du réel, son absolue *singularité* – « défamiliarisation » peut se traduire aussi par « singularisation » dans la pensée des formalistes russes. Elle confronte à *ce qui est* ou *a été* : elle interdit toute dérobade. *L'image ouverte* , on le verra, commerce avec l'obscur : la mort est sans doute la meilleure « école du réel[447] », par son absolue singularité – on ne la vit jamais qu'une fois – et son rapport à l'inéluctable et l'intraitable. Le propre de l'image ouverte serait alors d'assumer ce caractère intraitable du réel, tout à la fois insignifiant, amoral, cruel, et éblouissant.

Chacune des œuvres du corpus ancre ce « savoir » de l'idiotie du réel dans une expérience originaire : l'écriture y puise la force et la détermination de se maintenir dans *l'ouvert* de la dis-jonction entre « voir » et « savoir ». L'idiotie du réel possède ainsi deux visages très différents dans les textes, entre « allégresse » et « cruauté » : un versant lumineux, « éblouissant », dont le paradigme est la vision « égale et passionnée » de l'enfant, et un versant « cruel », qui correspond à l'expérience du soldat confronté à la violence aveugle de la mort et de la destruction. D'un côté, se révèle l'enchantement d'un monde vierge où chaque chose resplendit de l'éclat de la première fois ; de l'autre la mort comme l'inéluctable absolu qui retire au monde toute stabilité et tout sens. Ce qui relie l'un et l'autre versant de cette expérience de l'idiotie du réel est la confrontation, violente ou merveilleuse, à ce qui *est* sans raison.

2.3.1. La guerre comme épreuve de la disjonction entre « voir » et « savoir »

La guerre est plus qu'un motif fictionnel dans les textes du corpus : elle est le socle d'une réflexion esthétique sur les conditions de possibilité de la représentation et de l'art après un siècle de destruction. Elle est envisagée au-delà de sa portée proprement historique ou événementielle : pour Claude Simon, elle est le moteur même de l'Histoire et possède une « charge » révélatrice à laquelle son écriture restera fidèle. Pour P. Handke et R. Powers, la guerre semble avoir atteint son « point de déclic » au XXe siècle où elle « prend conscience d'elle-même » et change fondamentalement de nature : devenue « son propre fondement »,

[447] Nous faisons référence ici au titre d'un ouvrage de C. Rosset, *L'École du Réel* (Minuit, « Paradoxe », 2008), qui constitue un regroupement de plusieurs de ses écrits.

elle fait de la catastrophe le sol et l'horizon – ou la radicale absence d'horizon – de la modernité.

C'est l'œuvre de Claude Simon qui exprime le plus clairement en quoi la guerre aura été l'épreuve radicale d'une confrontation au non-sens et à la violence d'un réel « sans raison ». Pour le cavalier de la route des Flandres ou le jeune homme engagé dans la guerre d'Espagne, elle a représenté l'épreuve d'une disjonction entre « voir » et « savoir », expérience et connaissance livresque, et a entraîné avec elle l'effondrement d'un édifice vieux de plusieurs siècles : celui d'une pensée, d'une culture, d'une civilisation qui se sont payées de mots.

> « […] Est-ce que ce n'était pas écrit dans tes livres de classe ? On t'avait pourtant bien dit j'imagine qu'il y avait du sang et des morts seulement…
>
> Non Ce n'est pas ça
>
> … entre le lire dans les livres ou le voir artistiquement représenté dans les musées et le toucher et recevoir les éclaboussures c'est la même différence qui existe entre voir écrit le mot obus et se retrouver d'un instant à l'autre couché cramponné à la terre et la terre elle-même à la place du ciel et l'air lui-même qui dégringole autour de toi comme du ciment brisé en morceaux de vitre, et de la boue et de l'herbe à la place de la langue, et soi-même éparpillé et mélangé à tellement de fragments de nuages, de cailloux, de feu, de noir, de bruit et de silence qu'à ce moment le mot obus ou le mot explosion n'existe pas plus que le mot terre, ou ciel, ou feu, ce qui fait qu'il n'est pas plus possible de raconter ce genre de choses qu'il n'est possible de les éprouver de nouveau après-coup, et pourtant tu ne disposes que de mots, alors tout ce que tu peux essayer de faire…[448]»

« De la boue et de l'herbe à la place de la langue » : le narrateur répond dans ce passage d'*Histoire* à l'oncle Charles qui lui demande de raconter son « expérience » de la guerre d'Espagne, ou plutôt des combats de rue à Barcelone. Or les mots et les concepts, sur lesquels repose le « savoir » des livres, sont irrémédiablement séparés de l'expérience vive du narrateur : celle d'un chaos. Le mot « obus » est impuissant à transmettre l'épreuve d'une dislocation qui emporte tout, même « la langue ». Ce passage témoigne de l'intrusion de la matière, de l'élémentaire – la boue, l'herbe – « à la place » de la belle idéalité des concepts et des mots. L'image, *la vision,* ne naît pas dans ce passage des termes « obus » ou « explosion », mais de la tentative de faire sentir à travers le rythme heurté de la phrase et l'appel désordonné à des sensations lacunaires et chaotiques, la dislocation conjointe du monde, « brisé en morceaux », et du sujet « éparpillé ». La « représentation » doit faire l'épreuve de cet effondrement de la langue et de la syntaxe : la transmission – qui n'est pas restitution – est au prix de cette déchirure de la représentation.

[448] Simon, C., *Histoire,* Minuit, 1967, p. 152.

Claude Simon a souvent répété que la guerre avait une « charge » révélatrice : en confrontant à la violence d'un réel immaîtrisable, elle fait « exploser » la barrière des mots protecteurs à l'aide desquels nous pensons maîtriser et connaître le monde. Ce point d'abolition de tout savoir, de toute maîtrise, a agi dans l'expérience vécue de l'écrivain comme le révélateur de ce que s'est employé à recouvrir au cours des siècles l'immense édifice de la culture et de l'humanisme : « le contenu de milliers de bouquins », de milliers de bibliothèques a tenté de domestiquer à travers les mots et les concepts de la philosophie et de la morale cette « matière […] sauvage, furieuse, indécente[449] » dont se nourrit la vie. La guerre est ce moment de *crise* où fait retour ce que la « civilisation » a refoulé : « les puissances anarchiques » de la vie, le chaos de la matière, les instincts et passions primaires des hommes – ces « trois ou quatre besoins fondamentaux […] coucher […], manger, parler, procréer[450] ». L'effondrement de l'édifice de la pensée, que la Deuxième Guerre mondiale a définitivement entériné, est paradoxalement le seul « savoir » sur lequel repose l'écriture simonienne : un savoir du non-savoir, un savoir de la vanité du savoir et des prétentions de la « raison ».

Afin de rester fidèle à cette « expérience originaire », à ce dessaisissement du « voir », l'écriture doit s'efforcer de retrouver ce point de non savoir, ce « degré zéro de la pensée, qui seul permet d'accéder à la violence de « l'élémentaire » et du « primordial ». G. Didi-Huberman fait état de la nécessité d'un « choix » dont il donne la formule « extrême » : « *savoir sans voir* ou *voir sans savoir* ». Cette nécessité, la guerre l'aura révélée de manière violente, sans qu'il ne s'agisse aucunement d'un « choix » ou d'un « désir » : là où le « choix » demeure pourtant, c'est dans l'écriture qui peut décider de rester ou non fidèle au moment de l'« ouverture ». La citation tirée d'*Histoire* illustre la double déchirure évoquée par G. Didi-Huberman, celle de « l'unité d'un monde clos » et celle du « sujet de savoir » dont la position de surplomb est violemment renversée, l'éparpillement à terre rappelant brutalement le narrateur à son statut de *corps*, de matière périssable. L'*image,* dans l'écriture simonienne, est *l'événement* de cette disjonction, lorsque le « voir » s'émancipe du « savoir » : lorsque le visible se déchire et défie toute volonté d'unification ou de synthèse du réel. La mort représente l'*illisible* absolu, ce contre quoi bute inexorablement la raison, une fois débarrassée des croyances illusoires. Le scénario imaginaire qui clôt *Le J ardin de s Plantes* s'achève sur la figure de la « femme éléphant » qui finit proprement par « faire écran » :

[449] Simon, C., *Les Géorgiques*, Minuit, 1981, p. 289.
[450] Simon, C., *La Corde raide, op. cit.*, p. 54.

> 42) Au même moment la masse noire de la femme éléphant finit par obturer tout l'écran sur lequel apparaît en capitales blanches le mot :
>
> FIN

Au plan 40 qui annonce le tir du soldat embusqué, répond le « claquement sec » de la balle sur la raquette de tennis du plan 41, et enfin l'obturation finale de l'écran par la femme éléphant : la mort obsède et obture l'image, la vouant à un régime d'oscillation entre le *lisible* (« le mot : FIN » qui apparaît en « capitales blanches ») et l'*illisible* (l'obturation par le noir).

Le roman de Richard Powers fait aussi de la guerre le moment où se révèle la contradiction entre voir et savoir, visible et dicible. La deuxième ligne de récit s'attache au destin des trois fermiers, pris dans la tourmente de la Première Guerre. Hubert se fait tuer en Belgique sur une simple méprise, avant même le déclenchement des hostilités, alors qu'Adolphe perd peu à peu pied à Petit Roi à force de ne pas livrer bataille et de se heurter à l'hostilité « incompréhensible » des villageois envers leurs « sauveurs culturels ». Toutes ses convictions s'effondrent face à l'obtuse résistance des villageois et l'absurdité de sa tâche. Quant à Peter, fraîchement naturalisé allemand, il échappe à la conscription en échangeant son identité contre celle d'un journaliste hollandais, Théo Langerson, trop heureux de céder sa place sur le front en tant que reporter de guerre. Avant le départ de Peter, Langerson donne à son nouveau confrère quelques leçons de journalisme :

> Reporting ? Nothing to it. Just put everything you have to say in the first sentence: who, what, when, where…One more: what's that last one ? Anyway, *just write what you see, or what you can get people to tell you*. Get as many proper names as you can: place-names, weapons, heads of staff. Count everything, and measure everything else. Write down any unusual words. When you get a few pages, send them to me […]. I'll doctor them and get them to the paper.
>
> Le journalisme ? Rien de plus simple. Tu n'as qu'à mettre tout ce que tu as à dire dans ta première phrase : qui, quoi, quand, où…et une dernière chose. Qu'est-ce que c'est déjà ? Peu importe, *écris ce que tu vois, ou ce que tu parviens à te faire raconter*. Prends tous les noms propres que tu trouves : les noms de lieux, d'armements, de chefs d'état-major. Compte tout et mesure le reste. Marque chaque mot peu courant. Quand il ne se passe rien, note l'histoire du premier fantassin venu. Lorsque tu auras rempli quelques pages, envoie-les-moi […]. Je les arrangerai et les expédierai au journal[451].

« *Just write what you see, or what you can get people to tell you* » : premier encouragement à substituer au *voir* les *discours* qui ne cessent de recouvrir la réalité. Les journalistes *se payent de mots*, P. Handke et C. Simon ne manquent pas de le rappeler. Peter se complaît d'abord

[451] *TW,* p. 187-188 ; *TF*, p. 269. Nous soulignons.

dans son rôle, trop heureux d'avoir échappé à la conscription, et suit les « leçons » de Langerson : il recueille quelques chiffres, quelques noms de lieux et d'officiers, et « brode » autour. Pourtant, il perd peu à peu l'insouciance hédoniste et « anarchiste » de sa jeunesse face au drame du front qu'il approche malgré les consignes visant à éloigner les journalistes des lieux de bataille où l'on peut « voir » : il mesure alors l'écart incommensurable entre les mots, qui affluent de la presse, des discours officiels et des récits de soldats en mal d'héroïsme, et la réalité brutale du front. Il décide alors d'abandonner les mots et de faire « voir » la guerre à ses lecteurs à travers une image, la photographie d'un gazé d'Ypres qu'il prend en cachette dans un hôpital de campagne britannique. Il est lui-même surpris par le résultat de cette photographie :

> A corpse huddled up near a truck's rear axle. It was, at the same time, precisely what Peter had seen through the viewfinder and yet radically different. So much more took place in the picture now than then – the play of detail, the crumpled form in halftones, the thing's utter silence. […] No word could gloss the effect. This photo would show the onlooker what the war was about.
>
> Un cadavre recroquevillé à côté de l'essieu arrière d'un camion. La scène était à la fois identique à celle que Peter avait aperçue dans son viseur, et tout à fait différente. L'image apparaissait tellement plus riche à présent : le jeu des détails, cette forme fripée en demi-teinte, son silence absolu. […] Aucun mot ne pourrait en atténuer l'effet. Cette photo montrerait au spectateur le visage de la guerre[452].

La puissance de l'image réside dans son « silence absolu (*utter silen ce*) », dans cette disjonction qu'elle accomplit entre « voir » et « savoir », visible et dicible : livrée sans « interprétation », elle détruit par sa violence même tous les discours, renvoyant dos à dos dans l'horreur partisans et opposants de la guerre. Ni la censure, ni même les lecteurs ne peuvent accepter ce « silence » de l'image qui déchire toute « évidence ». Déjà lorsque Peter, lassé de ses propres inventions comme des discours prémâchés des officiels, avait décidé de ne proposer au journal que des citations littérales de soldat, il s'était heurté à la résistance des lecteurs :

> After causing their initial stir, the Langerson articles began losing their readers to other, more impersonal and strategic reports of thrusts and reconnoiterings. For newspapers have always served the same purpose as memory: to repeat the dry, physical fact again and again until it no longer threatens the individual. Peter's quotes, by involving the readers too deeply, did exactly the reverse, and so slowly lost popularity both with the public and the paper.
>
> Après avoir suscité une première vague d'enthousiasme, les articles de Langerson [alias Peter] avaient fini par voir chuter le nombre de leurs lecteurs, qui étaient retournés à des chroniques plus impersonnelles et stratégiques, récits de telle percée

[452] *TW,* pp. 276-277 ; *TF*, pp. 403-04.

> ou mission de reconnaissance. Car la presse poursuit toujours les mêmes fins que la mémoire : ressasser les faits matériels et bruts jusqu'à ce qu'ils ne représentent plus aucune menace pour l'individu. Les citations de Peter, en réclamant trop de participation de la part du lecteur, provoquaient l'effet exactement inverse, et avaient donc perdu peu à peu la faveur du public comme celle du journal[453].

Les lecteurs préfèrent les « chroniques impersonnelles » aux témoignages bruts des soldats, le récit rétrospectif des « actions » menées sur le terrain, aux citations littérales des propos des fantassins, épuisés et désorientés : la réalité sans « sauce » est toujours moins digeste…L'épreuve de la guerre surexpose la disjonction entre « voir » et « savoir », visible et dicible : elle révèle, à qui accepte d'affronter *la déchirure*, le mensonge des discours et des mots qui recouvrent la violence du réel et de la mort.

Il existe pourtant une *expérience* bien différente de cette disjonction entre « voir » et « savoir », qui en est comme le versant heureux : l'enfance. Ce qui se révèle dans l'*ouverture* du regard de l'enfant, c'est l'enchantement d'un monde *vierge* où rien n'est découvert et où les plus petites choses resplendissent de l'éclat de la première fois.

2.3.2. Image et paradigme de l'enfance : « Toute image […] parle de l'enfant[454] »

L'enfance possède une place tout à fait à part dans l'œuvre de Peter Handke : comme si l'écrivain souhaitait renverser le tropisme du récit qui repose selon W. Benjamin sur « l'autorité du mourant » et de la tradition. L'enfance constitue moins dans cette œuvre une *expérience* ou un énoncé nostalgique qu'un paradigme critique. Claude Simon et Richard Powers font aussi référence à la figure de l'enfant, quoique de manière plus discrète[455].

C'est significativement sur la disparition de l'enfance que repose la société de Nuevo Bazar, la ville contre-utopique de *La Perte de l'image*. Si les enfants n'ont pas tous disparu – la ville est placardée d'avis de recherche de douzaines d'enfants et d'adolescents portés disparus dans la Zone –, ceux qui restent « souffrent d'une absence totale de naturel », ils ont « adopté mille et une attitudes d'abord inculquées puis devenues innées ». Il s'agit d'« enfants avec des

---

[453] *TW,* p. 274 ; *TF*, pp. 400-401.

[454] « […] jedes Bild handelt […] von dem Kind ». Handke, P., *Kindergeschichte/Histoire d'enfant*, traduit de l'allemand et préfacé par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, « Folio Bilingue », 2001 [1981 chez Suhrkamp ; 1983 pour la traduction chez Gallimard, « Du Monde Entier »], p. 32 et p. 33.

[455] Les fermiers du roman de R. Powers sont des « enfants attardés », « trois vierges » : ce n'est sans doute pas un hasard si la photographie qui trouble tant Adolphe met en scène un enfant, Jacques, auquel s'identifie le personnage.

visages d'adulte[456] », d'enfants sans enfance. Ce qui définit le rapport de l'enfant au monde est une forme de liberté non encore réglée par les habitudes, le savoir et les normes sociales. L'enfant est celui qui ne parle pas, qui est en dehors du langage, *in-fans* : du moins est-il encore assez proche de cet état où le langage est pure faculté – la *langue* par opposition au *discours*[457] – pour ne pas recouvrir le *visible* par le *dicible*, le *voir* par le *savoir*. Pour l'enfant, le monde est encore vierge, dépourvu de ces « panneaux indicateurs » qui dirigent et conditionnent le regard : Peter Handke désigne ainsi tous les « signes » qui se superposent au réel pour en orienter la lecture. Il souligne aussi que ces derniers prolifèrent dans « un monde américanisé », où « les signes sont agrandis » quand la nature au contraire « s'étiole ». Or si le mot ou le signe viennent avant « l'image », c'en est fini de « la véritable vue (*die Anschauung*) ». Le narrateur de *Mon Année* compare ainsi Vladimir aux autres enfants qui n'ont jamais été *in-fans* :

> Jedoch auch in seinem Alltagsreden hatte er sichtlich Wort für Wort das Ding vor Augen, im Gegensatz zu so vielen Franzosenkindern, die vor dem ersten Bild schon die Wörter dafür gelernt hatten, so daß überhaupt nie, auch bei den Erwachsenen dann nicht, eine Anschauung werden konnte.
>
> Mais même dans son parler quotidien, il [Vladimir] avait visiblement mot après mot, la chose sous les yeux, à la différence de tant d'enfants qui avaient appris le mot avant la première image, de sorte que jamais, même chez les adultes, il ne pouvait y avoir de véritable vue[458].

La véritable vue, c'est celle de *l'in-fans* qui ne recouvre pas le réel par les mots, le voir par le savoir. Peter Handke ne cherche aucunement à nier la spécificité d'une condition moderne liée à la destruction de l'expérience traditionnelle : il s'installe au contraire *dans la rupture* en faisant de l'expérience du choc un élément essentiel de sa poétique de l'image. Le thème du « choc » apparaît, on l'a vu, dans l'épisode de Nuevo Bazar et participe de l'aliénation du monde moderne. Mais il y a deux expériences du choc tout à fait dissemblables : le choc répétitif qui s'apparente à un *dressage*, celui auquel sont soumis l'ouvrier dans la chaîne de montage ou l'habitant de la métropole pris dans les heurts de la foule, et le choc qui provoque l'émergence de l'unique, celui que vit l'enfant pour lequel tout apparaît chaque fois *ex novo*. Ce qui rapproche l'homme moderne et l'enfant, c'est précisément le fait d'être en dehors du champ de l'expérience qui se fonde sur l'exercice et l'habitude, et s'inscrit dans la tradition.

---

[456] « […] Kinder mit Erwachsenengesichtern ». *BV,* p. 239 ; *PI,* p. 206.
[457] Giorgio Agamben appuie son analyse sur cette distinction entre la puissance de la *langue* (le sémiotique) et l'actualisation du *discours* (le sémantique) dans *Enfance et Histoire. De struction de l'expérience et ori gine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Payot, « Petite Bibliothèque », 2002 [*Infanzia e st oria. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, 1979].
[458] *MJ*, p. 510 ; *MA,* p. 395.

L'un comme l'autre sont en dehors de tout « savoir-être » : ils sont exposés, vulnérables, fragiles. Mais il y a un abîme entre l'automate et l'enfant, pour lequel « chaque fois » est unique et achevée : d'un côté le fractionnement temporel indéfini de la modernité technique et du dressage, de l'autre, un temps de l'achèvement où « l'encore une fois » est synonyme d'« une fois pour toutes », expérience à la fois inaugurale et achevée. La protagoniste de *La Perte de l'image* évoque ainsi une scène récurrente avec son « enfant » :

> Ihre längst auf und davon gegangene Tochter pflegte seinerzeit als Kind, sooft eines der miteinander gespielten Spiele zuende gespielt war, die Mutter um ein « letztes Mal Spielen » zu bitten, und danach, nach so einem « letzten Mal » : « Bitte, noch einmal ein letztes Mal ! »
>
> Lorsqu'elle était encore enfant, sa fille, envolée aujourd'hui depuis très longtemps, avait pour habitude de demander à sa mère, sitôt qu'un de leurs jeux était terminé, de bien vouloir jouer avec elle « une dernière fois » ; puis, après cette « cette dernière fois » : « S'il te plaît, encore une fois, une dernière fois[459] ! »

Chaque fois pour l'enfant est « la dernière », l'unique. Ce paradoxe d'une répétition qui ménage l'unicité, est étroitement lié à l'image qui vient d'un passé lointain et pourtant « intensifie le présent » en lui conférant la plénitude et l'unicité d'un « maintenant ». D'un côté donc la contrainte de la *répétition* du monde de la marchandise et du travail, celui de « la reproductibilité technique » et de son mauvais infini, de l'autre, la liberté du jeu et son perpétuel *recommencement*, le choc de la surprise et l'émerveillement lié à un perpétuel « maintenant ». La puissance inaugurale de l'image comme « Nouveau Monde » renvoie à cette enfance du regard. La discontinuité de l'image, qu'elle vienne « du passé le plus éloigné » auquel elle est littéralement arrachée, ou qu'elle se forme dans l'instant présent, permet de recréer un regard libéré du poids de l'habitude et des conventions. La critique de toute forme de « savoir », la mise en avant du choc qui signifie l'ouverture d'une brèche dans l'expérience, place l'œuvre de Peter Handke du côté de cette figure libérée de l'expérience que représente l'enfant, mais aussi l'idiot qui vit dans un présent pur. La résistance de Peter Handke vis-à-vis de la tradition[460], la recherche d'un « maintenant » qui est rupture avec le cours du temps s'inscrit dans cette volonté de renouer avec le regard « neuf » de l'enfant pour qui le monde est toujours vierge, à « découvrir ».

Le narrateur de *Mon Année* ne cesse ainsi de faire nostalgiquement retour sur une période de sa jeunesse, durant laquelle il a vécu un état de grâce, sur les berges rocheuses du port de Piran :

---

[459] *BV,* p. 12 ; *PI*, p. 15.
[460] Handke, P., *Kindergeschichte/Histoire d'enfant, op. cit.*, p. 124 et p. 125.

> […] [ich] hatte da jedes Wissen vergessen und auch weder Meinung noch Urteil mehr.
>
> […] j'avais oublié tout savoir et n'avait plus ni opinion ni jugement.[461]

Plus loin, il évoque à nouveau :

> […] [die] Steine des Nichtwissens, vor denen mir damals […] alles Gelernte und jede Herkunft entfallen war und ich mich, einen Nachmittag und einen Abend lang, nichts als eingesponnen in die Welt gefühlt hatte, so wie nach Piran und meinem ersten Meerestag nicht mehr so recht, oder kaum mehr. […] Aber wie dem Wissen auf Dauer entgehen ?
>
> […] [l]es pierres du non-savoir devant lesquelles […] tout ce que j'avais appris et toute origine étaient tombés de moi, et où, pendant toute une après-midi et une soirée, je n'avais pas ressenti autre chose que mon imbrication dans le monde, comme cela ne m'est plus vraiment arrivé, ou presque plus, depuis Piran et mon premier jour de mer. […] Mais comment échapper longtemps au savoir ? [462]

Aber wie dem Wissen auf Dauer entgehen ? Cette question hante le narrateur, qui a composé il y a bien longtemps un ouvrage intitulé *Les Pierres du non-savoir (Steine des Nichtwissens)*. *L'image ouverte* est précisément cette « pierre du non-savoir » : elle est accueil du monde en deçà des jugements qui condamnent et de la pensée qui cherche à maîtriser et ordonner. Elle s'attache à *l'insignifiant*, imitant en cela le regard de l'enfant pour lequel tout est digne d'attention, jusqu'aux plus « petites choses ».

Ainsi, tout a la même valeur dans le regard de l'enfant. Commentant l'œuvre de la romancière Monique Wittig, *L'Opoponax*, Claude Simon évoque la réussite du livre fondée sur le point de vue d'une enfant :

> L'enfant pose sur la bizarre féerie du monde qui l'entoure un regard neuf, grave, passionné, égal, et que n'a pas encore déformé, ou plutôt perverti la connaissance d'une échelle de valeurs[463].

Il ne s'agit pas d'une littérature naïve : la reconstitution dans ce roman du « regard de l'enfant » repose sur un travail de l'écriture qui déhiérarchise la représentation, mettant bout à bout les impressions d'une petite fille, Catherine Legrand. Le regard de l'enfant apparaît ainsi également comme un modèle pour l'écriture simonienne, à la recherche d'une « saisie prérationnelle et antéprédicative du monde qui désanthropomorphise et déhiérarchise la

---

[461] *MJ,* p. 243 ; *MA*, p. 191.
[462] *MJ*, p. 395 ; *MA*, p. 308.
[463] Simon, C., « Pour Monique Wittig », *L'Express*, 30.11.1964. Voir aussi l'analyse de cette citation par Duffy, J. H., « Art as defamiliarisation in the theory and practice of Claude Simon », *Romance Studies*, n° 2, 1983, pp. 108-123 [p. 110].

représentation[464] ». Simon, dans une expression très proche de Peter Handke, évoque la nécessité de *montrer* le réel en dehors de tous « poteaux indicateurs ». Il se réfère ainsi dans *La Corde raide* au spectacle de la peinture de Cézanne dont un père bourgeois cherche à arracher sa fille :

> Aussi s'efforçait-il d'arracher sa fille à la catastrophique contemplation de ce spectacle, qu'il qualifiait d'immoral, d'un univers pour la première fois démuni de poteaux indicateurs. Si totalement dépouillé de tout, excepté de vérité et de cohésion, que pour la première fois s'offrait dans sa totale magnificence, sans commentaires ni restrictions, le monde visible, et, à travers lui, le monde tout court.[465]

L'enfant a accès de façon privilégiée à ce « monde tout court » : la fillette n'est pas choquée par la toile, elle ne possède pas d'« échelle de valeurs » qui lui ferait condamner « l'immoralité » du corps nu des baigneuses parce qu'il échappe à la « beauté idéale » codifiée par les maîtres italiens. Le regard de l'enfant n'est pas encore éduqué par les conventions et les signes admis par tous, qui conditionnent aussi bien la publicité que l'art :

> Il y avait […] sur le mur du cinéma de Perpignan une immense réclame du cirage « Eclipse » représentant une boîte gigantesque de ce produit qui masquait à demi le soleil. Les couleurs de cette réclame étaient le jaune et le noir. Le soleil jaune montrait une mine déconfite figurée au moyen des signes conventionnels qui servent à représenter sur les affiches ou les caricatures la mauvaise humeur, la surprise ou l'hilarité. Je me suis souvent demandé et je me demande encore la raison de la puissance de ces signes qui ne correspondent cependant que de très loin à la réalité, et qui, cependant, ont force de loi et sont admis par tous. Une réalité artificielle supplantant, remplaçant l'autre. L'autre difficile et secrète, apparente et pourtant invisible. C'est pour cela qu'on voit tant de regrettables peintures et que les musées d'Europe présentent tous, à première vue, cet aspect insipide et ennuyeux[466].

L'art n'échappe pas à la convention et au « trompe-l'œil », à quelques rares exceptions près. Les toiles de Cézanne font partie de ces exceptions, elles donnent accès à « une *connaissance* […] dans le même moment désenchantée et éblouie » du monde. Car ce monde ne répond à aucune morale, à aucun ordre supérieur : il existe, dans une totale indifférence à la pensée des hommes, à leur volonté de le comprendre et de l'ordonner afin de mieux le maîtriser. L'image qui s'ouvre à cette réalité « difficile et secrète » est donc porteuse d'un savoir, celui de *l'idiotie* du réel, de sa *simplicité* sur lesquelles achoppent pensée et jugement.

Cette valorisation de la figure de l'enfant est le pendant de la critique de la culture et de la tradition qui traverse les œuvres du corpus. L'enfant est celui qui est en marge de cette culture et en marge de l'histoire. La critique du savoir prend cependant « un autre tour » dans l'œuvre

---

[464] Dällenbach, L., *Claude Simon, op. cit.*, p. 14.
[465] Simon, C., *La Corde raide, op. cit.*, p. 117.
[466] Simon, C., *La Corde raide, op. cit.,* p. 13.

de Handke : s'il s'agit pour l'écrivain, tout comme pour Claude Simon, de déhiérarchiser et désanthropomorphiser le regard, cette critique s'accompagne d'une véritable « éthique » de la *distance* qui s'oppose à la pulsion scopique qui caractérise l'écriture de Simon, une écriture qui cherche, on l'a vu, à percer les surfaces et ouvrir les corps. Cette *pulsion de savoir,* également caractéristique du roman de R. Powers, s'oppose à l'attitude des personnages de P. Handke qui cherchent au contraire à préserver dans les choses une part de mystère, à circonscrire un invisible. L'image ne s'en tient donc pas au « savoir » de l'idiotie du réel : elle est animée par le désir – désir de maintenir de l'invisible et du mystère au sein d'un monde où tout semble « découvert », désir au contraire d'atteindre à une profondeur de l'image, de « pénétrer le cadre ». L'image, en un mot, engage le sujet du regard.

2.3.3. De l'idiotie du réel à l'idiotie de l'image ?

Si l'image, comme *événement* d'une disjonction entre « voir » et « savoir », dit quelque chose de l'idiotie du réel, elle ne peut être elle-même qualifiée d'« *idiote* ». Tout d'abord parce qu'elle « n'est jamais simple » : comment pourrait-elle l'être si seul le réel est simple, et que cette simplicité, par définition, échappe à toute re-présentation ? L'image peut tenter d'approcher la simplicité du réel : elle ne peut être elle-même *idiotès* – ne serait-ce que parce qu'il y a toujours « plus d'une image » dans l'image ; ensuite, parce qu'il lui faut assumer un caractère destructeur et négatif, avant que de pouvoir affirmer une quelconque évidence ; enfin parce qu'étant *figure* et *travail d e la figurabilité* , cette évidence lui est de fait inaccessible : elle met en jeu une économie du sujet et ne peut atteindre que fantasmatiquement au regard « inhumain » de l'idiot qui « enregistre » le réel « au-delà de tout ce qui, sottement, nous tourmente », de nos désirs et de nos terreurs. L'impossible « objectivité » de l'image est un thème constant des œuvres : l'image est liée aux motifs de la transformation et de la métamorphose qui la rattachent à une économie du désir. En d'autres termes : l'image, à la différence du réel, est éminemment *traitable*. À l'expression « je pouvais voir » se substitue sans cesse « je pouvais imaginer » dans l'œuvre de Simon, où le « voir » est indissociable du travail commun de la mémoire et de l'imagination, et d'une économie fantasmatique du désir. De même, dans *La Perte de l'image* , le peuple des Hondarederos, en quête d'une « nouvelle image », est avant tout un peuple de « transformeurs » : le thème de la métamorphose est au cœur de l'écriture. Le roman de Powers ne cesse de réfléchir quant à lui sur l'interaction entre auteur, sujet et spectateur au sein de l'image.

L'image dans nos œuvres échappe à toute « simplicité » : elle est à la fois tendue vers *l'idiotie* du réel dont elle cherche à restituer l'absence de raison et le caractère intraitable, et refendue par le désir, par un travail de la figurabilité qui déchire sa prétention à *simplement* montrer. La simplicité du réel est proprement inaccessible : elle peut être *célébrée,* voire *signifiée*, mais non pas (re)*présentée*. L*'image ouverte* est caractérisée par une profondeur, une instabilité : nous avons évoqué déjà son « battement » entre forme et chaos, ordre et désordre, en relation avec le procès du visible qui ne peut être réduit à « l'objet » de la représentation. Ce « mouvement anadyomène » de l'image renvoie aussi à « une économie psychique ». Le *visuel* correspond à ce moment où la frontière entre réalité matérielle (le devant) et réalité psychique (le dedans) s'efface : la dialectique entre le *devant* et le *dedans* « creuse le visible » et « meurtrit le lisible ». L'*image ouverte* ne renvoie ni à la « métaphore d'une intériorité spirituelle » – l'ouverture du corps-image libérant l'âme – ni à la métaphore symétrique de l'extériorité – l'idée albertinienne du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde : à ces interprétations métaphoriques qui ressortissent à une « histoire des idées », il faut substituer « quelque chose qui opère de façon plus incarnée et plus impensée », une compréhension des images « sous l'angle de la *métamorphose* » :

> Aby Warbourg avait d'emblée indiqué que l'efficacité des images ne peut se comprendre qu'à partir d'une dialectique entre des *astra* et des *monstra* – sa façon à lui de reprendre la polarité nietzschéenne entre l'apollinien et le dionysiaque –, c'est-à-dire d'une dialectique entre des symboles et des symptômes, des savoirs et des non-savoirs, des métaphores et des métamorphoses, des idées et des fantasmes, des claires raisons et des monstres du songe…[467]

[467] Didi-Huberman, G., *L'Image ouverte*, *op. cit.*, p. 29.

3. Déchirure de l'image et *désorientation* du regard : le « battement » dialectique entre *devant* et *dedans*

Parce qu'elle engage une économie du sujet, l'image impose un battement dialectique entre le *devant* et le *dedans* : « structurée comme un seuil », elle *ouvre* un espace intermédiaire par lequel « ce que nous voyons » tout à coup « nous regarde ». L'image, dans certains passages du texte, apparaît ainsi comme un lieu inquiétant de métamorphoses où se côtoient « astra » et « monstra », dans un vertige où s'abîme la narration, et avec elle, le lecteur-spectateur.

3.1. L'image simonienne, entre tache et détachement

Nous nous attacherons pour donner plus de corps à cette étude à la série d'images qui clôt *Le Jardin des Plantes* : il s'agit d'un découpage filmique qui correspondrait au scénario adapté d'un roman de Simon, que la critique, de façon surprenante, identifie comme étant *La Route des Flandres*[468]. Nous ne proposerons pas ici l'étude du « montage » de ces quarante-deux plans numérotés : nous nous concentrerons seulement sur un élément récurrent qui caractérise le *dedans* de l'image. Il nous faut commencer par décrire brièvement cette série de plans. Il s'agit d'images rattachées à l'épisode de la route des Flandres mais aussi à d'autres séquences directement issues du *Jardin des Plantes* : scène érotique dans la salle de bain, figure énigmatique de la femme éléphant, figure de l'écrivain dans la pièce où il travaille ou encore images que le narrateur a brièvement entrevues à la télévision lorsqu'il se trouve à Göteborg cloué dans sa chambre d'hôtel : images d'un véliplanchiste, d'un pianiste de *blues*, d'un court de tennis, d'une promenade bordée de palmiers.

Dans un article consacré à cette séquence finale du *Jardin des Plantes*[469], Sophie Charlin met en évidence la récurrence, à l'intérieur de chaque plan, d'un élément noir, étrangement proliférant, qui semble reconduire la coupe entre les plans à l'intérieur même de chaque image. Cette coupure ou cette oblitération par le noir est spectaculaire dans le dernier plan où « la masse noire » de la femme éléphant, nous l'avons évoqué, vient totalement oblitérer

[468] C'est du moins à ce roman qu'A. B. Duncan fait référence dans les notes de la collection « La Pléiade ». Étant donné que certains plans, comme ceux dans la salle de bain, renvoient à la matière romanesque du *Jardin des Plantes*, l'hypothèse paraît bien fragile.

[469] Charlin, S., « Que reste-t-il du montage textuel ? Efficacité du montage et résidu d'image *dans Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », *Littérature n° 147*, « L'espace du signe », 2007 (pp. 38-53).

l'écran. Si on peut y *lire*, avec M. Calle-Gruber, « la mort en cours », celle de l'officier comme celle de la vieille femme, l'écran noir constituant alors comme la visibilité paradoxale d'une disparition, cette interprétation n'explique que le dernier plan. Or cet élément noir s'inscrit au cœur de chaque image comme une tache ou une taie qui obture la figuration : on le retrouve ainsi dans tous les plans liés aux séries secondaires : c'est « la tache brune du pubis » visible à travers l'eau de la baignoire ou, dans cette même série, le gros plan sur la serviette tombée dans l'eau « d'un rouge presque noir » ; ce sont les parapluies des spectateurs qui recouvrent les gradins du cours de tennis. Dans d'autres séries, cet élément est cristallisé par le personnage : le « grand Noir » qui traverse la promenade bordée de palmiers, le pianiste « mulâtre » ou encore le véliplanchiste qui porte une « combinaison noire » ; l'effet récurrent de « contre-jour » enfin découpe les personnages en « silhouettes » sombres, celle de la femme éléphant, par ailleurs entièrement habillée de noir, celle de l'écrivain ; quant à la série principale sur la Route des Flandres, les « directives complémentaires » précisent que « la plus grande partie de l'épisode est filmée en contre-jour ».

Cet élément noir au cœur de l'image, Sophie Charlin l'analyse comme « un résidu fantomatique » du scénario, « une forme minimale, inédite et mystérieuse ». Mais que cacherait ce mystère ? Georges, dans *La Route des Flandres,* nous a avertis qu'il ne pouvait s'agir que du « décevant secret de la certitude de l'absence de tout secret et de tout mystère[470] ». Il n'y a pas de mystère, rien à « percer à jour » dans l'écriture, comme l'auteur ne cesse de le souligner dans ses interviews. Ce qui se donne à voir dans cette césure par le noir, nous semble-t-il, est le battement dialectique de l'image elle-même qui s'illustre à travers le double motif qui parcourt l'œuvre du romancier : celui de la tache et du détachement.

On retrouve là le mythe double de l'origine de l'image ou de la peinture : la tache (l'immersion matérielle) et le détachement (l'émergence formelle) – représenté par l'anecdote fameuse de la jeune fille qui circonscrit l'ombre de son amant. Or ce motif de l'ombre et de la silhouette qui se « détache » sur un fond (le mur blanc de la pièce où se trouve l'écrivain, l'encadrement de la porte où apparaît la femme éléphant) est omniprésent dans l'ensemble des plans qui doivent être filmés, on l'a vu, en contre-jour. Ce mouvement de détachement se trouve cependant dialectisé par le mouvement inverse, celui d'un devenir tache de la forme.

[470] *La Route des Flandres, op. cit.*, p. 225. Claude Simon a souvent réfuté le caractère hermétique de son œuvre. Dans une interview avec Claude Du Verlie, il se sert du dialogue entre Kirilov et Stavroguine sur « l'allégorie » de la feuille pour réfuter l'idée d'un quelconque mystère à percer dans son œuvre : « Il n'y a pas d'énigme dans mon œuvre, rien de caché, rien d'hermétique à percer à jour. » (cité dans *Claude Simon, op. cit.*, p. 1501).

Le rôle du « gros plan » est ici essentiel : s'approcher, nous dit G. Didi-Huberman, revient à mettre la vision en *obstacle* et donc à faire le jeu d'un aveuglement, d'un scotome – tache qui masque une partie du champ visuel. C'est bien ce retrait de la forme dans la tache qui est à l'œuvre dans le plan 16 : ce dernier thématise explicitement ce mouvement à travers l'image de la « taie » qui voile le regard de la jeune femme. On glisse ainsi de la scène érotique à un gros plan sur la serviette qui tombe à l'eau et envahit l'écran :

> 16) Il plonge son bras dans l'eau. Elle arrête de se savonner. Elle le regarde sans rien dire d'un air interrogatif amusé et gourmand la bouche légèrement entrouverte elle respire un peu plus vite ses yeux se voilent comme une taie soudaine sur le bleu émaillé des prunelles. Elle ferme les paupières et renverse la tête en arrière. Elle tient toujours la savonnette dans sa main relevée le bras replié la main à hauteur de l'épaule. La serviette éponge rose nouée en turban autour de sa tête se défait et tombe à l'eau. Mouillée, elle devient grenat foncé. Gros plan sur la serviette qui se déploie au ralenti comme une sorte d'oiseau, ondulant battant lentement des ailes, d'un rouge presque noir.

Il faut relever ici le motif du « battement » qui est le sème déterminant de la comparaison avec l'oiseau, où se lit le battement dialectique de l'image entre tache et détachement, et sa capacité de métamorphose. Le plan 22 se construit sur le même mouvement d'un rapprochement : plan fixe sur le mur d'une pièce, où se trouve une fenêtre puis « gros plan sur la poignée de l'espagnolette » qui ne laisse plus apparaître sur l'écran que des rainures noires et blanches, celles des « saillies, patinées par l'usage, qui apparaissent en noir sur la peinture blanche originaire » : ce mouvement de rapprochement crée un « jeu de perturbation de la matière sous la forme » où le détail est absorbé dans l'indistinction du pan.

Il n'est pas inintéressant de faire un détour, avec G. Didi-Huberman, par cette notion de « pan » qui s'oppose précisément au plan : *planus* signifie en latin le plan, l'uni, le clair, l'évident alors que l'étymologie de « pan », *pannus* signifie « morceau », « lambeau » d'une étoffe. Passer du plan au pan entraîne donc à la fois une perte de l'évidence et une soudaine altération de la surface « plane » qui s'ouvre à une profondeur, un dedans. G. Didi-Huberman décrit cet effet de pan dans l'image comme « un vertige s'approchant », une fascination tendue « entre le comble et la dislocation de l'image », ce qui nous semble tout à fait rendre compte des effets de gros plans dans ce découpage entre une proximité maximale avec l'objet qui serait le comble du voir et l'ouverture d'un abîme où se « disloque » l'image. Cet « effet de pan » n'est pas une catégorie spatiale mais bien temporelle, événementielle, d'où le thème dominant dans cette séquence du battement : l'image s'ouvre et se ferme sur un pan, *le punctum* de l'image, qui envahit l'écran, comme si le détail dévorait la forme pour y faire hantise, obsession – la serviette « presque noire » se déploie jusqu'à occuper la totalité de

l'écran, de même que la silhouette noire de la vieille femme dans le dernier plan – envahissement insensé du détail dans le tout, du pan dans le plan.

Le motif central de l'oscillation (buste penché en avant ou en arrière, palpitations, remous, balancements, etc.) renverrait ainsi au battement dialectique de l'image elle-même, qui s'ouvre et se referme en un « jeu anadyomène, rythmique, de la surface et du fond », du flux et du reflux, du trait et du retrait, de l'apparition et de la disparition. Ce n'est pas sans raison si le motif du papillon apparaît au centre du scénario : la boîte aux papillons se trouve dans la pièce de l'écrivain décrite dans le plan 22 et l'on revient à deux reprises sur ce motif dans les directives complémentaires (c'est le vol d'un papillon qui doit permettre la transition entre les plan 1 et 2 ; par ailleurs un gros plan sur un des papillons de la boîte est inséré dans le plan 22) : on peut penser ici à la parabole du phalène développée par G. Didi-Huberman qui fait du papillon la figure même du battement et de l'intermittence de l'image. Dans les « directives complémentaires », il n'est d'ailleurs presque plus question que de *pans* colorés et de « valeurs » (clarté, ténèbres) dans une superposition des références cinématographiques et picturales.

Le battement de la forme et du pan (ou de la tache) relie l'image à sa cause informe, la matière, mais aussi à une économie du sujet dont l'image ne peut être séparée : C. Simon aborde cette question précisément à partir de l'idée d'un impossible « détachement », dans un fragment du roman :

> […] il n'existe pas de style neutre, ou comme on l'a aussi prétendu d'« écriture blanche », ce qui revient d'une façon assez naïve à entretenir le mythe d'un romancier dieu présenté comme un observateur impassible au regard *détaché*, « le monde comme si je n'étais pas là pour le dire » […][471]

« L'écriture blanche » s'oppose bien sûr à la récurrence, dans notre séquence, de la césure par le noir qui désigne aussi, contre toutes les interprétations « objectivistes » du Nouveau Roman, un travail de la coupure, de la refente qui traverse l'image et renvoie à l'économie psychique du sujet – non seulement aux trous de la mémoire mais aux trouées de l'inconscient : « Voir, c'est toujours une opération du sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte. Tout œil porte avec lui sa taie »[472]. Ce thème de la « taie » est explicite dans le plan 16, « les yeux [de la femme] se voilent comme une taie soudaine sur le bleu émaillé des prunelles » : il s'oppose au mythe de l'œil pur et parfait, « l'œil sans sujet » de la représentation classique, « sans rythme et sans restes ».

[471] *JP*, p. 273.
[472] Didi-Huberman, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 51.

L'image « opère de façon incarnée » : ce n'est pas un hasard si Claude Simon et Peter Handke évoquent dans leur œuvre la fable du *Chef-d'œuvre inconnu* dont l'enjeu est le conflit entre imitation et incarnation au sein de l'œuvre d'art[473]. Le rythme anadyomène de l'image, entre systole et diastole, déchirure et pan, rattache l'écriture au corps – « les images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent[474] ».

3.2. Peter Handke et l'instabilité métamorphique de « l'Inbild[475] »

L'image, dans les récits de Peter Handke, est soumise à cette même temporalité de la *métamorphose* qui renvoie à « une économie psychique ». L'exemple le plus frappant est sans doute l'étrange dérapage du récit à la fin du chapitre 10, après le surgissement des « myriades d'images » qui effleurent la protagoniste sur la route de Nuevo Bazar. Si l'on peut parler de « dérapage », comme à d'autres endroits du texte d'ailleurs, c'est que du récit de commande qui doit être centré sur la protagoniste et *son* expérience des images, on glisse vers *les images* de « l'auteur »-narrateur qui s'immisce dans le récit :

> Sie fährt. Es staubt. Die Sonne scheint ihr ins Gesicht. Sie blinzelt nicht. Kann sein, sie wird bald tot sein. Sie trägt einen Ring. Ihr Gürtel ist breiter. Am breitesten ist ihr Mund. Ich streichle sie. Sie merkt nichts. Vielleicht ist sie ein Mann ? In ihrem Herzen blüht eine weiße Lilie. Ihre Rippen sind scharf wie ein Messer. Du stinkst. Sie dreht das Lenkrad. Die Straße ist gerade. Neben der Straße liegt ein Totenschädel. Dort noch einer. Die Felder sind grau und gelb. Da steht ein Baum, voll welker Blätter. Die Blätter klimpern. Im Baum, da hing ein schwarzes Schwein. Es war aufgeschlitzt. Die Därme quollen heraus. Wer wird sie waschen ? Auf einer Stange sitzt eine Eule in der hellen Sonne. […] Sie fährt jetzt schneller. Meine Mutter hat geraucht, eine Zigarette nach der andern. Einmal habe ich sie dafür geschlagen, im Traum. Ein andermal wurde sie operiert, aber dreizehn Krankenschwestern versperrten mir den Zugang. Wo wird sie heute übernachten? Ein leeres Bett wartet schon irgendwo auf sie, oder auch nicht. […] Mein Vater war ein Schneider, unten in New Orleans, und noch immer hängen ein paar nicht abgeholte Anzüge und Änderungssachen in seinem aufgelassenen Laden.
>
> Elle roule. Il y a de la poussière. Elle a le soleil dans les yeux. Elle ne cille pas. Possible qu'elle meure bientôt. Elle porte un anneau. Sa ceinture est large. Ce qu'il y a de plus large, c'est sa bouche. Je caresse sa peau. Elle ne remarque rien. Peut-être est-elle un homme ? Un lys blanc fleurit dans son cœur. Ses côtes sont acérées comme un couteau. Tu pues. Elle tourne le volant. La route file tout droit. Sur le bas-

[473] Simon, C, *Le Vent, op. cit.*, p. 54 ; Handke, P., *Die Lehre der Sainte-Victoire/Le Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.*, p. 96 et p. 97.
[474] Didi-Huberman, G., *L'Image ouverte, op. cit.*
[475] Peter Handke, on l'a évoqué, utilise fréquemment, notamment dans ses journaux, le terme d'*Inbild* qu'on peut traduire par « image intérieure » ou « image-incarnation » : cette traduction met l'accent sur une logique du *corps* qui est aussi logique de l'inconscient.

> côté il y a une tête de mort. Tiens, une autre là-bas. Les champs sont gris et jaunes. Voilà un arbre plein de feuilles mortes qui tintent. Dans cet arbre, un cochon noir était pendu. Il était éventré. On voyait ses boyaux. Qui les lavera ? Perchée sur un poteau, une chouette, en plein soleil. […] Elle roule plus vite, à présent. Ma mère fumait comme un sapeur. Un jour pour la punir, je l'ai frappée, en rêve. Une autre fois on l'a opérée, mais treize infirmières m'empêchaient de passer. Où va-t-elle passer la nuit ? Un lit vide l'attend quelque part. Mais est-ce si sûr ? […] Mon père était tailleur, en bas, à la Nouvelle-Orléans, et, aujourd'hui encore, on peut voir quelques complets, quelques vêtements retouchés – personne n'est venu les récupérer – dans son échoppe fermée depuis longtemps[476].

Le récit bascule dans une sorte de rêverie où se mêlent, telle cette « chouette en plein soleil », éléments « diurnes » et « nocturnes » : les premiers se rattachent encore à la diégèse en cours (« *sie fährt* ») alors que les seconds renvoient déjà aux « figurations » de l'inconscient. La limite entre réalité matérielle et réalité psychique s'efface, créant cette « désorientation du regard » que G. Didi-Huberman rattache à la notion freudienne d'« inquiétante étrangeté ». La mort se fait de plus en plus présente, accompagnant le passage du jour à « la nuit » : sous forme d'hypothèse d'abord (« *Kann sein…* »), à travers une série d'images ensuite, sur le mode indirect de la *figure* (« *wie ein Messer* ») puis sans détour : « *Neben der Straße liegt ein Totenschädel* » ; « *da hing ein schwarzes Schwein* ». Les images de rêve, les souvenirs du père et de la mère achèvent le glissement du récit à la troisième personne (« *sie fährt* ») vers le monde étrange et inquiétant de l'imaginaire qui fait surgir la première personne (« *Du stinkst* » ; « *Meine Mutter…* ») : les choses les plus banales se déforment *(« Am breitesten ist ihr Mund* »), alors que se multiplient les phénomènes de *condensation* (le pronom personnel « *sie* » renvoie de façon indécidable, dans la deuxième partie de la citation, à la banquière *et* à la mère du narrateur) ou de *déplacement* métonymique (la bouche, le couteau) – bref, un *travail de la figurabilité* qui fraye avec les zones les plus obscures de l'inconscient. La temporalité de la métamorphose joue à plein, dans « une dialectique complexe des *astra* et des *monstra*, […] des symboles et des symptômes » : la jeune femme désirable et rayonnante, au volant de sa landrover, se métamorphose en une créature « hideuse (*häßlich*) » qui « agite frénétiquement ses cinq mains, bouge ses deux têtes, sautille d'un pied sur l'autre, frétille comme un mille-pattes, plie sans cesse les genoux comme un mannequin-robot[477] », alors que le symbole de la pureté, « le lys blanc (*eine weiße Lilie*) », devient un « arbre plein de feuilles mortes » souillé par « les boyaux (*die Därme*) » d'un « cochon noir pendu » et « éventré » – « qui les lavera ? »

---

[476] *BV,* pp. 223-224 ; *PI*, p. 191.

[477] « Wie sie mit fünf Händen fuchtelt und mit zwei Köpfen ruckelt und von einem Fuß auf den andern tritt, zappelnd wie eine Tausendfüßlerin, und in einem fort die Hüften abknickt wie eine automatisierte Schneiderpuppe. » *Idem.*

L'instabilité de l'image semble liée dans cette œuvre à la discontinuité d'une psyché qui ne cesse d'osciller entre une imagination positive et euphorique et une imagination négative, angoissante. Cette structure psychique instable, l'auteur l'évoque à plusieurs reprises dans des entretiens à propos de sa propre personnalité[478]. Elle caractérise aussi la plupart de ses personnages : les Hondarederos, ces « survivants » d'un désastre qui ne sera jamais nommé, sont constitués de deux « couches corporelles ou existentielles », l'effroi et l'enthousiasme[479]. La plupart des images du texte sont ainsi prises dans un renversement permanent lié à l'instabilité de cette « économie psychique ». Le texte est rythmé par l'oscillation étrange des images qui ne parviennent pas à se fixer : les images paisibles, celles dont la protagoniste souhaite faire le sujet de son livre, ne cessent ainsi de se renverser en images angoissantes ou « terrifiantes ». Le terme étrange d'*Umspringbild*[480] exprime ce caractère changeant, mouvant des images, liées au motif du « renversement ». Si, au début du chapitre 16, « les nuages sont des nuages et l'on ne cherche pas plus loin[481] », quelques pages plus tard une nuée de corbeaux se transforme tout à coup en « une machine de mort toute noire, gigantesque[482] ». Ce chapitre, qui décrit la traversée en bus de la Polvareda – « la région des nuages de poussière (*die Staubfahnengegend*) » – propose une interprétation de ce régime d'oscillation de l'image à partir d'une référence au *Don Quichotte* de Cervantès, intertexte filé tout au long de l'œuvre : les images de mort et de guerre qui semblent *doubler* celles d'une nature paisible ne seraient selon le narrateur qu'« hallucinations (*Halluzinationen*) » sur le modèle des troubles de la perception du chevalier à la triste figure qui voit ennemis et batailles à chaque croisée de chemin :

> Und schon in sehr alten Geschichten und Büchern war diese Polvareda da, die Staubfahnengegend, als ein ewiger Kriegsschauplatz vorgekommen. Eine jener alten Geschichten handelte jedoch im Gegenteil davon, daß die Gegend, "die Gemarke", die *comarca*, den Durchreisenden Krieg und Schlachten jeweils bloß vorgaukelt […]. Die Spatzen sind die Vorboten der Kanonenkugeln. Die gelben Flechten sind künstlich, eine Tarnfarbe für die unter den Planen, nicht Felsen, versteckten Panzer. Die Gebirgsbäche schießen so rotschimmernd dahin ganz und gar nicht nur von dem […] Quarzsand […].

[478] Voir par exemple *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 146 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 143 : « Das wechselt bei mir, und irgendwie gehört es alles nicht zusammen, also es kommt nicht zusammen » ; « Cela change chez moi, tout ne tombe pas d'accord, ne s'assemble pas exactement. »
[479] « […] die […] Körper- wie Existenzschichte ». *BV,* p. 543 ; *PI*, p. 459.
[480] *MJ*, p. 25 ; *MA*, p. 26 : la traduction d'Olivier La Lay par « image-devinette » ne prend pas en compte les connotations liées à la base verbale « umspringen », verbe qui peut être synonyme de « wechseln », « changer, alterner ».
[481] « […] keiner, der etwas anderes daran sah als eine Wolke ». *BV,* p. 324 ; *PI*, p. 277.
[482] « […] eine gigantenhafte […] Mordmaschine ». *BV,* p. 329 ; *PI*, p. 281.

> Et déjà dans les livres anciens, les vieilles histoires, cette contrée, la Polvareda, la région des nuages de poussière, était le théâtre d'incessants combats. Mais l'un de ces récits d'autrefois raconte que le pays, « le territoire », la *comarca*, ne fait que donner l'illusion à ceux qui la traversent qu'une guerre et des combats s'y sont déroulés […]. Les passereaux sont les fourriers des boulets de canon. Les lichens jaunes sont artificiels, une simple peinture de camouflage qui recouvre les bâches, et non les rochers, sous lesquels sont dissimulés des blindés. Les eaux des ruisseaux torrentueux n'ont pas ce scintillement rougeâtre seulement parce qu'elles charrient du sable quartzeux […][483].

Le choix de faire du personnage de Don Quichotte l'illustre prédécesseur de la protagoniste – les Hondarederos, son peuple, cherchent ainsi à « redonner vie à une forme de chevalerie tombée dans les oubliettes », tandis qu'elle-même porte une « épée » et « un vieux havresac » en peau d'hermine – fait signe vers l'incertitude de l'image dont on ne connaît jamais le degré de fiabilité. Plus loin encore, le texte revient sur cette interprétation à propos des passagers du car qui connaissent les mêmes troubles de la vision, et ne parviennent pas à savoir si « l'homme-oiseau » entr'aperçu est un sportif en parapente ou un soldat parachutiste :

> Und zudem kein bunter Sportlerfallschirm, vielmehr einer felsgrau in zirbenbraun, sozusagen und nicht bloß sozusagen in Tarnfarben ? Ein Militär-Fallschirm? Oder war ihnen in dem Bus wieder der Blick so verhext, durch all die merkwürdigen Wolkenformen in all den Sierra-Pässen, oder durch was sonst?, daß sie im Frieden den Krieg sahen? in einem Steinblock einen denselbigen vortäuschenden, nachgemacht aus Papiermaché und in Gesteinfarbe angemalt, "in Wirklichkeit" der Deckel für einen darunter versteckten Panzertank? hinter der Fassade des scheinbaren Holzstoßes das Stapellager aus Maschinengewehren? So wie einst der Held des in den Gegenden spielenden Buchs in jedem Schafhirten einen Raubritter sah ?
>
> Ce gris et ce kaki n'évoquaient-ils pas pour ainsi dire – et pas seulement « pour ainsi dire » – des couleurs de camouflage ? Un parachute de soldat. À moins que tous les passagers du car, à force d'apercevoir ces nuages aux formes singulières, ou pour Dieu sait quelle autre raison encore, n'eussent une fois de plus le regard ensorcelé, au point qu'ils voyaient la guerre en temps de paix? dans un simple rocher un bloc de papier mâché revêtu d'une peinture imitant la couleur de la pierre, et sous lequel était dissimulé, « en réalité », un tank ? derrière la façade d'un inoffensif tas de bois un râtelier de mitrailleuses ? de même que le héros du livre qui se déroulait jadis dans la région voyait dans chaque berger un chevalier pillard ? [484]

L'hypothèse de « l'hallucination » n'est évoquée chaque fois que sous une forme interrogative et n'est jamais pleinement cautionnée par le narrateur, à la différence du *Don Quichotte* où la distinction entre l'être et le paraître est clairement définie à partir de « la folie » du personnage. Le thème de la folie traverse les textes de Peter Handke, tout comme le roman de Powers d'ailleurs, à travers le thème central de « La Nef des fous (*the Ship of Fools*) » : le narrateur de *Mon Année* est atteint de crises de folie, alors que la protagoniste de *La Perte de*

[483] *BV,* pp. 327-329 ; *PI*, pp. 279-80.
[484] *BV,* pp. 350-351 ; *PI*, p. 300.

l'image a « les yeux d'une folle[485] » et est rapprochée, à plusieurs reprises, du personnage historique de « Jeanne la Folle (*die wahnsinnige Johanna*) ». Le reporter considère la conque d'Hondareda comme « un royaume des fous[486] », quant à « l'auteur », il est à plusieurs reprises traité lui-mêm de « fou » par la protagoniste[487]. Le propre du texte est précisément de faire travailler l'image dans cette zone d'indistinction entre le *devant* et le *dedans* : cette temporalité inquiète de la métamorphose désigne la sphère du *visuel* en tant qu'elle met en jeu « une dialectique entre des métaphores et des métamorphoses, des idées et des fantasmes, des claires raisons et des monstres du songe ».

La critique a souvent employé le terme d'*épiphanie* à propos des images présentes dans l'œuvre de Peter Handke[488] : nous verrons que les motifs récurrents de l'absence et du vide qui caractérisent l'image dans l'écriture de l'écrivain autrichien mettent en question cette identification. Pour Christoph Bartmann[489], l'image handkéenne échappe à cette définition précisément par le fait qu'il s'agit d'une « image intérieure » (*Inbild*) caractérisée par une forte instabilité. Dans *Die Stunde der wahren E mpfindung,* récit qui constitue pour beaucoup le modèle de l'expérience épiphanique à travers l'épisode du « carré de Marigny », l'auteur affirme avoir été intéressé par le phénomène de « l'interchangeabilité », le fait que chaque objet puisse être renversé « dans sa valeur émotionnelle ». À la différence de l'épiphanie chez Joyce ou Musil, l'image dans l'œuvre de Peter Handke est éminemment *fragile* et *réversible* parce qu'intérieure : les colons d'Hondareda sont « habitants des mondes intérieurs[490] » tandis que la protagoniste explique que le regard doit être pensé comme « action » par sa capacité à « intervenir » et « infléchir » (*eingreifen*), à « participer » (*mitwirken*)[491] – « transformer ». L'image handkéenne, cela ne fait aucun doute, est habitée par un *fantasme* épiphanique, celui d'une *présentation,* dans l'illumination de l'instant, de la « quidditas » de l'objet : « je suis l'obligé du royaume des formes ; c'est un autre ordre du droit où "les idées vraies", comme l'a dit le philosophe, "concordent avec leurs

[485] « […] die Augen einer Wahnsinnigen ». *BV,* p. 189 ; *PI,* p. 164.
[486] « […] [ein] Narrenreich ». *BV,* p. 584 ; *PI,* p. 491.
[487] Voir par exemple *BV,* p. 115 : « Du Narr ! ».
[488] Voir par exemple : Tabah M., « Structure et fonction de l'"épiphanie" dans l'œuvre de Peter Handke à partir de *La Courte Lettre pour un long adieu* et *L'Heure de la sensation vraie* », *in Études Germaniques*, 48e année, n° 2, 1993, pp. 147-166 ; Frietsch W., *Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten. Strukturmomente eines neuen Zusammenhangs*, Sinzheim, Pro Universitate Verlag, 1995.
[489] Bartmann, C., *Suche nach Zusammenhang. Peter Handkes Werk als Prozess*, W. Braumüller, 1984.
[490] « […] dies[e] Weltinnenraum Spieler ». *BV,* p. 637 ; *PI*, p. 534.
[491] *BV,* p. 609 ; *PI,* p. 511.

objets"[492] ». Cette glose de la philosophie platonicienne renvoie à l'idée d'une coïncidence entre l'objet et l'idée, le sensible et l'intelligible. Les thèmes de « l'apparition (*Erscheinung*) » et de l'illumination, la recherche constante d'un effacement du moi au profit d'un « laisser être », en sont les indices. Pourtant, les textes mettent en jeu un véritable drame où l'image s'affirme à la fois comme *apparition* d'un « réel authentique (*das Wirkliche*) » et comme *métamorphose* par le regard : elle est successivement un *devant* et un *dedans*. Cette tension irrésolue peut expliquer l'étrange rythmique de l'image entre forme et informe, ordre et chaos : l'idéal de « la bonne distance » et de « la transparence » du moi semble bien difficile à tenir. Ainsi, même les images paisibles du « Nouveau Monde » ne résistent pas à l'ambivalence inquiète qui caractérise la sphère du *visuel* : lorsque Peter Handke évoque l'un de ses maîtres, Stifter, il souligne combien dans cette œuvre les images les plus *simples* de la nature – « le souffle de l'air, le glissement de l'eau, le balancement de la mer, le verdoiement de la terre » – évoquent déjà « une menace (*eine Bedrohung*) » : « toutes ces choses tournent à l'inquiétant (*zum Unheimlichen*)[493] », voire à « la catastrophe (*Katastrophe*) ». N'en est-il pas de même des images « apparemment paisibles » qui émaillent le récit de Peter Handke, mais sur lesquelles plane « une ombre » angoissante ?

Le modèle de la peinture cézanienne permet de comprendre au plus près ce « drame » interne à l'image. Dans *La Leçon de la Sainte-Victoire*, l'auteur rapproche les motifs des *Rochers près des grottes au-dessus de Château-Noir* de « caractères d'écriture entremêlés[494] », avant de préciser qu'ils sont plus encore : « ils devenaient des conjurations disposées par le *trait dramatique* de la main du peintre[495] ». Il évoque aussi « une image de film (*ein Filmbild*) » tirée des *Raisins de la colère* de John Ford, où les personnages, encerclés par des ennemis, « dansent pour se protéger d'un péril mortel[496] ». Les motifs de « la danse » et de la rupture d'équilibre traversent *La Perte de l'image* : les Hondarederos sont des danseurs hors pair d'une habileté extraordinaire dans leurs gestes, et pourtant leurs danses sont chaque fois interrompues par « des chutes terribles (*Abstürze*) », une maladresse qui détruit l'harmonie d'ensemble. Ces « retournements souvent déchirants (*herzzerreißenden Verkehrungen*) » signifient pour la protagoniste que « la partie [de ces survivants] qui célèbre sa survie en

[492] « […] Ich […] weiß mich verpflichtet dem Reich der Formen, als einer anderen Rechtsordnung, in der "die wahren Ideen", wie der Philosoph gesagt hat, "mit ihren Gegenständen übereinstimmen" ». Handke, P., *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.*, pp. 46-48 et pp. 47-49.
[493] « […] diese Wende der Dinge zum Unheimlichen ». Handke, P., *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.*, p. 110 et p. 111.
[494] « […] verschlungene Schriftzeichen ». *Ibid.*, p. 114 et p. 115.
[495] « […] sie waren zusätzlich, von dem *dramatischen Strich* (und dem Gestrichel) der Malerhand ». *Ibid.*, p. 116 et p. 117.
[496] « […] alle […] tanzen, zur Abwehr einer Lebensgefährlichen Bedrohung ». *Ibid.*, p. 112 et 113.

dansant, légère, menace à chaque instant d'être magnétisée par la pesanteur irrésistible de la partie anéantie, de cesser tout à coup de danser, et de s'effondrer elle aussi[497] ». L'image, dans l'œuvre de Peter Handke, contient elle aussi ce « drame », elle se maintient sur une crête, haut lieu d'un « péril mortel » : celui de la rupture de l'équilibre et du triomphe de l'informe lorsque surgissent les « monstres des songes ». L'image, à la croisée de Je et du Monde, du *devant* et du *dedans*, ne cesse d'osciller dans cette œuvre entre « désir de réconciliation » et « angoisse panique », forme et chaos.

3.3. « Là où l'image brûle » : la déchirure du sujet par « ce qui le regarde » dans *Three Farmers*

La photographie, parce qu'elle semble liée plus que toute autre image à l'idée d'une représentation objective et « mécanique », est particulièrement révélatrice du fonctionnement de la sphère du *visuel.* Richard Powers met en cause l'objectivité de l'image photographique en révélant son caractère profondément « hybride » et dialectique : son versant « documentaire » qui la relie au « savoir » et à la recherche d'une réalité objective est inséparable d'un versant « fictionnel » qui la rattache à l'économie irrationnelle du désir.

Peter croit, tout comme Sander, à la restitution « objective » du réel par la photographie :

> Peter's idea […] was that, by using the incontrovertible evidence of an amateur's photos, he could prove that the war had nothing to do with line-drawn maps. He did not know, in fact, what the war *had* to do with, but felt certain that what went through the lens onto the plate would be it. His pictures would be forthright beyond editing, too naïve to be faked, taking both subjects and viewers by surprise.
>
> L'idée de Peter […] consistait à utiliser les preuves irréfutables fournies par les clichés d'un amateur pour démontrer que la guerre ne ressemblait nullement à des cartes dessinées. Il ignorait en vérité à quoi la guerre pouvait bien ressembler, mais il était convaincu que ce qui traverserait la lentille et s'imprimerait sur la plaque révèlerait son vrai visage. Ses photos seraient directes ; au-delà de toute retouche, trop naïves pour être truquées, elles prendraient modèles et spectateurs par surprise.[498]

Cette idée de prendre « par surprise » réel et spectateur traverse l'œuvre de Peter Handke et de Powers : se lit là le fantasme d'un retrait du sujet face à ce qui *apparaît*. La photographie et

[497] « […] der […] Teil, der so überleichtfüßig seinen Überlebenstanz tanzte, war ständig in der Gefahr, magnetisiert von der übermächtigen Schwerkraft des Bündels, aus seiner Tanzbahn zu geraten und ihm nachzustürzen. » *BV*, p. 548 ; *PI*, p. 463.
[498] *TW,* p. 275 ; *TF*, p. 402.

son fonctionnement mécanique est au plus près de ce fantasme, et pourtant l'image qui *apparaît* à Peter lors du développement est « à la fois identique » et « profondément différente » de ce qu'il a aperçu dans son viseur : « tant de choses qu'il n'avait pas vues dans l'original et qui correspondaient pourtant en tout point à ce qu'il avait *imaginé* au moment d'ouvrir l'obturateur[499] ». Le regard de l'opérateur s'est lové dans le viseur. « La grande vérité de ce siècle », affirme le narrateur de la première ligne de récit, est qu'il n'y a pas d'image impartiale : « l'observateur et la chose observée se confondent en un tout indivisible. Voir un objet de loin, c'est déjà agir sur lui, le transformer et être transformé.[500] » Le caractère « irréductible » de la photographie provient de « la conjonction remarquable à l'œuvre dans *l'instrument* photographique, tout entier construit *entre un réel et un inconscient* . Le réel est là, devant l'objectif, mais le photographe y est tout aussi bien impliqué[501] ».

Chacune des images de l'œuvre met en jeu cet effacement de la limite entre réalité matérielle et réalité psychique et, parallèlement, la scission du sujet regardant – comme si la séparation entre le je et le monde n'était levée que pour s'inscrire dans le *dedans* du sujet. La première expérience visuelle du narrateur de la première ligne de récit est précisément celle d'un *devant-dedans* qui l'égare et le bouleverse : dans le hall du musée d'art moderne de Détroit, il se trouve soudain entouré par l'immense fresque murale réalisée par Rivera, éloge ambigu dédié à la machine. Il fait alors l'expérience de cette désorientation qu'évoque G. Didi-Huberman : il décrit son malaise comme un « état d'extrême agitation », précisant que son « sens de *l'équilibre* [est] totalement détruit ». Cette désorientation est la marque que ce qu'il voit soudain « le regarde » : à la différence de l'art « anesthésiant » ou « placebo », cette œuvre fait « symptôme », elle désorganise et « désabrite » la vision, c'est-à-dire l'implique en tant que « ce qui *nous* regarde » :

> The best artists know that patients always fake their symptoms and must be tricked into diagnosis before treatment can take place.
>
> Les plus grands artistes savent que les malades simulent toujours leurs symptômes et qu'on doit les diagnostiquer par ruse avant de pouvoir les soigner[502].

Rivera est parvenu à « diagnostiquer par ruse » la maladie de ses contemporains : un rapport irrationnel à la machine et à la technique, entre angoisse et fascination. Le rapport du

[499] « More than he'd seen in the original, yet exactly what he'd imagined on opening the shutter. » *TW,* p. 276 ; *TF*, p. 403.
[500] « […] the principal truth of this century: viewer and viewed are fused into an indivisible whole. To see an object from a distance is already to act on it, to change it, to be changed. » *TW,* pp. 45-46 ; *TF*, p. 63.
[501] Didi-Huberman, G., « L'image brûle », *op. cit.,* p. 37.
[502] *TW,* p. 13 ; *TF*, pp. 14-15.

narrateur à la technologie, comme celui de Mays dans la troisième ligne de récit, est proprement irrationnel[503] : le rejet de la technique n'est cependant qu'un symptôme renvoyant à l'incapacité plus globale des personnages à s'inscrire dans leur présent. Il désigne une « crise non apaisée » que recouvre la modernité : celle du désastre historique des deux grandes guerres « technologiques » du siècle. Le narrateur est « bouleversé » par la fresque de Rivera parce qu'elle révèle les racines profondes de son mal-être et de celui de son époque. Le *visuel* est ce qui fait *symptôme* dans le visible, il révèle ou ravive « une crise non apaisée » qui *déchire* le sujet : l'œuvre de Rivera, cette « chapelle dressée à la plus grande et la plus terrible des inventions de l'homme : la machine », ne recouvre ni ne résout « le débat », elle désigne seulement le lieu de « la crise ». À l'image *consolation* – celle du titan « consensuel » de cuivre qui représente à quelques pas du musée la gloire de Detroit – s'oppose l'image *déchirure* du peintre mexicain qui refuse de « trancher » le débat, de résoudre la crise. Incapable de faire face à cette image qui brûle, le narrateur « ne pens[e] qu'à [s']en éloigner[504] ».

La photographie des trois fermiers provoque elle aussi une *désorientation* du regard et un profond « malaise » : cette seconde *expérience visuelle* constitue le prolongement de la première, comme si de l'une à l'autre image s'ouvrait un étrange dialogue, une étrange conspiration visant à déstabiliser le narrateur. Là encore la barrière entre réalité matérielle et réalité psychique s'efface, l'image faisant rejaillir un « souvenir (*a memory*) » que le narrateur est incapable de formuler :

> The photo caption touched off a memory: *Three farmers on their way to a dance, 1914*. The date sufficed to show they were not going to their expected dance. I was not going to my expected dance. We would all be taken blindfolded into a field somewhere in this tortured century and made to dance until we'd had enough. Dance until we dropped.
>
> La légende de la photo m'évoqua un souvenir : *Trois fermiers s'en vont au bal*, 1914. À elle seule la date indiquait qu'ils ne se rendaient pas au bal auquel ils s'attendaient. Et moi non plus, je ne me rendais pas au bal auquel je m'attendais. On nous

[503] Non seulement le narrateur a le « mal des transports » et déteste les automobiles, mais il renonce à un voyage en raison de « la musique enregistrée » du standard de réservation, « objet technomorphe (*technomorphia*) » qui « n'était pas – mais alors pas du tout – *"It's a long way to Tipperary"*» (*TW,* p. 78 ; *TF,* p. 110). Pourtant, tout comme Mays qui travaille dans un magazine spécialisé dans les technologies numériques, il fait un travail qu'il qualifie lui-même de « technique » et possède une formation de physicien. Mays est aussi atteint d'une forme de « technophobie » avancée. Ainsi, il « détest[e] demander des faveurs aux objets inanimés, et surtout à ceux fabriqués par la main de l'homme » : « leur refus de coopérer était humiliant, et humiliante leur manière de bien vouloir y condescendre ». Le personnage n'appuie ainsi qu'à regret sur le bouton de l'ascenseur, après avoir longuement « supplié qu'*on* le fasse monter (*pleaded* to be *taken up*) »…Nous soulignons. (*TW,* p. 102 ; *TF,* pp. 145-146.)

[504] « […] I thought only of getting away from them ». *TW,* p. 16 ; *TF*, p. 19.

> entraînerait tous, les yeux bandés, au milieu d'un champ, quelque part dans ce siècle torturé, et on nous ferait danser tout notre saoul. Danser à en tomber.[505]

Le passage du pronom « *they* » au pronom « *we* » désigne le battement entre le « devant » et le « dedans », entre « ce que nous voyons » et « ce qui nous regarde » : plus loin, le narrateur affirme que le fermier en tête du cortège « possède [son] propre visage surgi d'un autre temps[506] ». Le narrateur ne comprend pas « l'obsession (*obsession*) » qui s'est emparée de lui, cet « intérêt irrationnel (*irrational interes t*) » pour la photographie dont il sent qu'elle « constitu[e] une ouverture de la plus grande importance – mais à quoi ? – cela demeurait incertain[507] ». Ce dessaisissement, un autre terme clé le souligne : le narrateur parle à propos de cette visite au musée du « hiatus de Détroit[508] », façon de souligner la disjonction temporelle que représente « l'instant de la photographie » comme déchirure du présent, soudain *ouvert* sur un autre temps, mais aussi la déchirure ouverte en lui-même – cette « angoisse » et cette « douleur[509] » qui le tenaillent depuis la journée de Detroit. Adolphe, nous l'avons évoqué, sombre dans la folie : la déchirure reste là encore de l'ordre de l'inconscient. Incapable de comprendre pourquoi la photographie de Jacques et sa mère le touche au point de le « bouleverser », il l'emporte avec lui. Alors que le camp est traversé de coups de feu et d'éclats de voix, il est comme absorbé dans la contemplation de l'image :

> Adolphe looked at his photo. The little boy stretched out his arm proudly; the mother hung her head in shame. Two ways of looking at the same beans. He heard the firing again. Perhaps the shots were closer; he had not yet decided. He was deep in the first of May, hearing not shots but dance music. He mouthed out loud – the only way of being sure if he had actually said them once – the words :
>
> – Brass band, Peter.
>
> Adolphe regarda sa photo. Le petit garçon tendait fièrement la main ; sa mère, honteuse, baissait la tête. Deux façons de voir les mêmes haricots. Il entendit de nouveau les tirs. Peut-être s'étaient-ils rapprochés ; il n'avait pas encore tranché cette question. Il était parti bien loin sur la route du premier mai, et ce n'était pas des coups de feu qu'il entendait, mais la musique d'un bal. À haute voix (seule manière de s'assurer qu'il les avait dits une fois pour de bon), il prononça ces mots :
>
> – Une fanfare, Peter[510].

---

[505] *TW,* p. 16 ; *TF*, p.20.
[506] « […] his was *my* face out of another time ». *TW,* p. 333 ; *TF*, p. 489.
[507] « […] [it] seemed to me an entrée of immense importance, but to what, I was still unsure ». *TW,* p. 38 ; *TF*, p. 52.
[508] « […] my Detroit hiatus ». *TW,* p. 78 ; *TF*, p. 111.
[509] « […] alarm », « distress », « hurt ». *TW,* p. 38 et pp. 261 et 263; *TF*, p. 52 et pp. 381 et 383.
[510] *TW,* p. 143 ; *TF*, p. 204.

Là encore, l'image est « structurée comme un seuil » entre un « devant » et un « dedans » : elle fait ressurgir le souvenir de la journée du 1er mai où les deux « frères » se disputaient sur l'origine de la lointaine musique du bal, une fanfare selon Adolphe, un orchestre pour Peter. « Deux façons de voir » ou d'entendre la musique : Adolphe cherche à « s'assurer » à nouveau de sa parole en la prononçant à haute voix, comme pour « trancher » à nouveau le débat. Le souvenir du premier mai renvoie à une scène de « dispute », une dispute apparemment sans conséquence, et qui a donné raison à Adolphe : le bal du village était bien animé par une fanfare. Cette simple fanfare villageoise prend cependant une toute autre signification alors qu'Adolphe, quelques mois plus tard, est devenu soldat dans la Wehrmacht : en elle retentit « à la fois » la joie et l'horreur, l'annonce d'une vie commune avec Alicia et celle de la guerre, toute proche. La photographie de Jacques et sa mère est elle aussi la matérialisation d'un « clivage », d'une « déchirure » entre la honte de la mère et la fierté du fils : si l'histoire du conte « tranche le débat », en donnant raison à Jacques, c'est « l'image tirée de son contexte » qui bouleverse Adolphe, l'image d'une réalité « clivée » et irréconciliable. Cette déchirure, c'est celle que vit Adolphe à Petit Roi, incapable de comprendre l'opposition des Belges face à leurs « sauveurs culturels » : « l'effroi (*horror*) » augmente à mesure de cette incompréhension que nourrissent les pires conjectures. « On s'habitue à la pire des tragédies, et elle s'amenuise. Mais l'imagination travaille sans fin – diverse, insatiable, elle ne propose pas de compromis[511] ». Alors que l'expérience du front aurait « aboli les incertitudes » et « fermé le petit théâtre de l'horreur », *l'imagination* alimente le désarroi d'Adolphe : le *visuel* est l'opérateur de simultanéités contradictoires, il met en crise le regard. La photographie de Jacques et sa mère vient en quelque sorte *cristalliser* le trouble du jeune homme en lui donnant une image de l'impossible synthèse, du clivage – de la déchirure qui est celle-là même qui le traverse, et « le regarde ». Le personnage ne résiste pas à cette « déchirure de la simple raison » : il sombre dans la folie et se fait abattre par son propre camp.

L'image, dans les textes du corpus, désigne l'événement d'une disjonction entre voir et savoir : en creusant cette ouverture, les auteurs cherchent à manifester l'idiotie d'un réel sans raison. Mais *voir sans savoir* implique toujours un risque : celui de « perdre l'unité d'un monde clos pour se retrouver dans l'ouverture d'un monde flottant, livré à tous les vents du

[511] « One habituates to the worst of tragedies and expends it. But imagination goes on, varied, insatiable, offering no accommodation. » *TW,* p. 138 ; *TF,* p. 198.

sens » ; celui de libérer les monstres des songes. La disjonction entre voir et savoir peut mener à la dislocation du sujet du regard, illustrée dans *Three Farmers* par la mort d'Adolphe. L'image n'est pas une réalité simple : elle est déchirée entre objet et sujet, entre le fantasme d'une manifestation épiphanique du réel et le travail *altérant* de la figurabilité, où conscient et inconscient se mêlent. L'image n'imite pas le visible, elle commerce avec l'invisible qui renvoie au domaine incertain du fantasme et du désir.

Si la sphère du visuel est « au-delà de l'opposition canonique du visible et du lisible » – ou du dicible –, elle est aussi « au-delà de l'opposition canonique du visible et de l'invisible ». *L'invisible* peut s'entendre en plusieurs sens : il renvoie d'abord à *ce qui n'est plus* et *insiste* au cœur de l'image à travers son rapport à l'absence et à la mort ; il renvoie aussi à *ce qui n'est pas*, ou *pas encore*. « L'ombre » de l'image possède ainsi deux visages, entre pathos de l'absence, du deuil, et puissance ou promesse. C'est cette dialectique du deuil et du désir, propre à l'économie psychique de l'image, que nous allons à présent nous attacher à étudier.

4. La dialectique du deuil et du désir : l'image et son « cône d'ombre »

L'invisible renvoie d'abord à *ce qui n'est pas* ou *ce qui n'est plus* : l'image, à la différence du simulacre, *ouvre* accès à une *absence*, elle « enveloppe un certain néant »[512]. L'*ouvert* désigne alors le travail de la perte, dont la figure la plus radicale est la mort. *L'image* commerce avec l'absolu invisible : la mort que l'on ne peut jamais *voir* en face. La charge d'énigme de l'image provient d'abord dans nos textes de ce commerce avec l'obscur : l'image, nous le verrons, a des affinités avec les spectres. Maurice Blanchot a thématisé ce versant noir de l'image dont la forme exemplaire serait la dépouille, le cadavre[513]. L'origine même du terme d'image, il ne faut pas l'oublier, est liée à la mort : « l'imago » désignait chez les Romains le moulage de cire du visage du défunt porté en effigie lors des cérémonies funéraires. Si l'absence est confrontation à la perte, elle est aussi ce qui inscrit le désir au cœur de l'image :

> L'absence, considérée ici comme le moteur dialectique du *désir* – la vie même, oserait-on dire, la vie de la vue – autant que du *deuil* – qui n'est pas « la mort même » (cela n'aurait pas de sens), mais le travail psychique de ce qui s'affronte à la mort et meut le regard de cet affrontement[514].

4.1. « L'élément noir » de l'image : une économie *spectrale*

Les personnages de Simon et Handke sont pour la plupart des « survivants », comme si vivre *avec* ou *par* les images[515] impliquait une forme d'intimité avec la mort : fantômes et spectres peuplent les textes du corpus.

Montès, personnage d'un des premiers romans de Simon, *Le Vent*, est comparé à un « rescapé de Buchenwald ». Il a ce visage de « noyé » ou de « naufragé » qu'avait déjà Bernard dans *Le Sacre du Printemps* : le désastre de la guerre et le spectre de la mort hantent l'écriture depuis ses débuts. À l'autre extrémité de l'œuvre, parmi les derniers romans, le narrateur du *Jardin des Plantes* fait de l'extrême proximité avec la mort, vécue par le cavalier exposé aux tirs

[512] Sartre, J.-P., *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, pp. 34-35.
[513] Blanchot, M., « Les deux versions de l'imaginaire », *in L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 334-39.
[514] *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, pp. 95-96.
[515] *BV,* p. 21 ; *PI*, p. 23.

allemands sur la Route des Flandres, le « traumatisme[516] » fondateur et indépassable de l'œuvre – non pas « la mort pensée », celle dont il est question dans les livres et qui « prend une grandeur et une majesté solennelles », mais « [sa] propre mort commencée »[517].

Ce qui caractérise les personnages de Simon, c'est cette intimité avec une mort dont ils ne sont pas totalement *revenus*. *Le Jardin des Plantes* construit ainsi le temps paradoxal d'une « existence-entre-deux-morts[518] » : entre « l'heure », interminablement ressassée, de la chevauchée sur la Route des Flandres et les coups de semonce de la maladie qui ne cessent de *rappeler* cette fin – « Maintenant, maintenant, maintenant[519] ». Les images surgissent depuis cet entre-deux qui sépare et réunit la vie et la mort, cet espace *ouvert* par le regard du survivant[520]. Ce regard, le narrateur l'associe à « la déchirante et mélancolique avidité avec laquelle le condamné regarde autour de lui[521] » : regard « émerveillé » par la beauté du monde, presque insoutenable tant elle surgit « hors de toute raison », mais aussi regard « déchirant » qui inscrit la béance de la perte au cœur de la *vision*. C'est alors que se révèle l'envers du décor, « un monde qui fout le camp en pièces détachées », un monde ruiniforme où la frontière entre vie et mort, présence et absence n'existe plus : l'écriture plonge dans « les noirs cimetières du temps où errent sans fin ni trêve […] les cadavres dormants[522] ». Les narrateurs simoniens appartiennent à cette « nouvelle race de personnage » née selon Gilles Deleuze de la césure de la Deuxième Guerre mondiale, « les Voyants » :

> Pourquoi la guerre comme coupure ? C'est que l'après-guerre en Europe a fait proliférer des situations auxquelles nous ne savions plus réagir, dans des espaces que nous ne savions plus comment qualifier. C'était des espaces « quelconques », déserts pourtant peuplés, entrepôts désaffectés, terrains vagues, villes en démolition ou reconstruction. Et dans ces espaces quelconques s'agitaient de nouvelles races de personnages, un peu mutants : ils voyaient plutôt qu'ils n'agissaient, c'était des Voyants[523].

---

[516] *JP*, p. 223.
[517] Simon, C., *La Corde raide, op. cit.*, p. 49.
[518] Calle-Gruber, M., « Le récit de la description », *op. cit.*, p. 1549.
[519] *JP*, p. 310.
[520] Ce thème de l'entre-deux est récurrent dans l'œuvre où nombre de morts n'ont pas de sépulture, fantômes errants dans les labyrinthes du temps.
[521] Le narrateur évoque un passage de *L'Idiot* de Dostoïevski dans lequel l'auteur rapporte « la marche effroyable du condamné vers l'échafaud » (*JP*, p. 305), rapprochant ainsi « la mélancolique et déchirante avidité avec laquelle le condamné regarde autour de lui le monde » de sa propre expérience de la Route des Flandres (il emploie les mêmes termes de « mélancolie » et d'« avidité » pour exprimer l'intensité de ce regard de celui qui pense qu'il va mourir dans l'instant).
[522] Simon, C., *Le Sacre du printemps,* Calmann-Lévy, 1954, p. 131.
[523] Préface à l'édition américaine de *L'image temps*, dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Lapoujade, D., Minuit, « Paradoxe », 2003, p. 329.

Les voyants surgissent au cœur du désastre, lorsque le réel se dérobe et révèle son poids d'absence. La « démolition » possède cependant un double visage dans l'œuvre de Simon : elle renvoie certes aux destructions de « la guerre », mais aussi au lent et souterrain travail du temps, « monstre invisible, indolent et sans hâte », mais « vorace ». La guerre ne fait qu'accélérer le cycle naturel du monde émergeant-s'immergeant dans le fond indifférencié de la matière où tout finit par se résorber. « Vuole dire chaos (Veut dire chaos) » : ce titre d'une des toiles de Novelli est cité juste après « Visibilita 2 (Visibilité 2) » et avant « La peur est dans le fond ». Faire accéder les choses au *fond* d'elles-mêmes, à leur revers d'absence, tel est le rôle de l'image qui donne à *voir* cette communication entre présence et absence, visible et invisible. La narration du *Vent* s'appuie sur le regard d'un de ces « voyants », Montès, qui semble ne *détacher* les objets, fragments ou détails les plus insignifiants, que pour les renvoyer à leur *fond* d'invisibilité, au néant qui de toutes parts menace : une tache de soleil est progressivement gagnée par l'ombre sur un mur, les ongles d'un policier sont noircis, une nuée de pigeons s'envole avant de disparaître dans le lointain. S'il ne sait ni agir ni réagir – spectateur impuissant et passif d'un drame dont il ne fait qu'accélérer le tragique dénouement[524] –, le personnage porte toujours avec lui un appareil photo, « son troisième œil » : comme si « la boîte noire » pouvait permettre d'endiguer la disparition et de répondre à ce « sentiment d'urgence » auquel le personnage est en proie. En transformant le présent en *image*, la photographie accomplit cette paradoxale « mémoire du présent » qui arrache quelques bribes à la destruction tout en absentifiant déjà ce qui est sous les yeux. La discontinuité et le caractère fragmentaire de la perception, sur lesquels l'auteur a souvent insisté, participent à mettre en pièce le fantasme d'une présence pleine du monde et malmènent le concept de *re-présentation*. Les choses ne peuvent être arrachées à leur fond pour être placées « devant » les yeux, « en présence » – *prae(s)-ens*. Quant à la parole, autre lieu fantasmatique de la présence, elle est trouée, lacunaire : Montès « bégaye » et n'est capable de s'exprimer qu'à travers « une succession d'*images* confuses, bigarrées, cacophoniques » qui ne permet pas d'établir « le moindre lien entre les différents épisodes ou plutôt tableaux qu'il convoqu[e] ».

Tous les narrateurs et personnages de Simon descendent de cette figure du « rescapé » – ou du « condamné » – dont le regard, mélancolique, n'est pas sans rappeler celui de « l'allégoricien

[524] Montès cherche à protéger une pauvre femme qui travaille dans son hôtel, Rose, de son compagnon, un gitan recherché pour vol. Il ne fera qu'accélérer le dénouement du drame : le gitan tue sa compagne avant d'être lui-même abattu par la police. Il ne parviendra même pas à obtenir l'adoption des filles de Rose, auxquelles il s'était attaché, placées en institution.

baroque ». Benjamin a lié la dimension de l'allégorie à la mélancolie, cette « implication fatale d'un élément de *perte* dans l'exercice du regard[525] ». Et il n'est pas rare, dans l'œuvre de Simon, que « la tête de mort (*Totenkopfe*) », « noyau de la vision allégorique (*Kern der allegorischen Betrachtung*) » selon le philosophe allemand, perce sous les chairs[526]. Benjamin a longuement analysé cette figure de la mélancolie dans son essai *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, figure que la modernité baudelairienne a puissamment réactualisée. Sans doute est-ce l'une des interprétations possibles de la prégnance de la référence au baroque dans l'œuvre de Simon[527] : « l'allégorie » n'est pas « une technique ludique de figuration imagée », mais « une forme d'expression » où « le faux semblant de la totalité » se dissipe au profit du caractère inachevé et « brisé » de la « physis sensible[528] ». L'allégorie (*die Allegorie*), fragment ou ruine, peut alors être pensée comme l'envers ou le fond obscur du symbole (*Symbol*) que Benjamin définit comme l'expression de la totalité et de la plénitude de l'être, l'affirmation de la présence comme coïncidence à soi. Si la prégnance de l'image se rattache à la nature mémorielle des romans de l'auteur, c'est que l'allégorie, après l'époque du drame baroque, « a quitté le monde extérieur pour s'établir dans le monde intérieur », celui de « la remémoration (*das Andenken*)[529] ». Il ne s'agit pourtant pas seulement d'une économie du ressouvenir dans l'écriture simonienne : les personnages perçoivent le monde à travers le fragile fantôme de l'image – la photographie pour Montès – qui répond à cette forme d'éloignement depuis lequel le monde apparaît sur fond d'absence et de néant. « Le présent » de l'écriture se définit alors comme le redoublement de cette spectralité du regard : disjoint, il est ouvert à « l'arrivance » d'images qui hantent le texte. Nous verrons que la construction de l'œuvre simonienne, à teneur destructive – que l'on pense au rôle du fragment ou de la citation – entérine ce régime allégorique d'une modernité revendiquant l'inachèvement comme résistance à l'illusion de la re-*présentation* : au lieu de « retirer la chose à son

---

[525] *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 141.

[526] Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit.*, p. 145 ; *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.* , p. 179. Il n'est qu'à citer, dans *Le Vent*, les multiples comparaisons du corps de Montès à « un squelette », alors même que les visages des enfants n'échappent pas à cette prégnance de la mort : le narrateur évoque avec insistance les « trous » des « grands yeux noirs », faisant saillir la tête de mort sous les traits de l'enfance.

[527] Le roman *Le Vent* est sous-titré « Tentative de restitution d'un retable baroque », alors que la peinture tant admirée de Poussin est souvent rapportée à ce mouvement qui semble fasciner Claude Simon. Les références au baroque sont nombreuses dans l'œuvre. Voir notamment l'article de Johan Faerber, « Sage comme une image ou la tenue baroque du monde et de la représentation chez Claude Simon », *in* Bikialo, S. et Rannoux, C. (éd.), *La Licorne*, n° 71 : *Les images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, 2004, pp. 55-68.

[528] Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit.*, p. 145 ; *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 179.

[529] Benjamin, W., « Zentralpark », *in Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Suhrkamp, 2010 [1977], p. 245 ; « Zentralpark. Fragments sur Baudelaire », *in Charles Baudelaire*, Payot, 1979, rééd. 1996, p. 240.

dehors », de l'arracher à son fond pour la présenter dans sa plénitude, l'écriture l'ouvre sur son absence, la tourne vers sa résorption.

Les personnages de Peter Handke sont aussi de la race des « voyants » : « Dans la vie, la place qui est la mienne est celle de spectateur[530] » affirme le narrateur de *Mon Année*, qui se définit, en tant que « personne agissante (*als Handelnder*) », comme un « escroc (*Schwindler*) [531] ». « J'avais […] l'impression […] que ma manière de regarder était la seule action dont je fusse capable[532] ». Ce retrait de l'action semble lié là encore au thème du désastre : dans *La Perte de l'image*, les personnages sont désignés comme des « survivants » – du moins ceux qui vivent encore « *avec* et *par* les images » comme la protagoniste ou le peuple d'Hondareda :

> An manchen Tagen rief sie sich in Erinnerung, daß sie eine Überlebende war; daß sie, wenn sie überhaupt zu einem Volk oder Stamm gehörte, zu dem Stamm der Überlebenden gehörte ; und daß das Bewußtsein, überlebt zu haben und mit dem und jenem unbekannten Überlebenden, weit weg von ihr oder in der Nachbarschaft, zu überleben, der am tiefsten verbindende Gedanke sein mußte.
>
> Certains jours, elle se ressouvenait qu'elle était une survivante ; que si toutefois elle appartenait à un peuple, à une tribu, c'était à la tribu des survivants ; et la conscience d'avoir survécu, et de survivre aujourd'hui en compagnie de tel ou tel survivant inconnu, qu'il vive très loin d'elle ou dans son voisinage, était la pensée qui l'unissait le plus profondément aux autres[533].

La « tribu des survivants (*der Stamm der Überlebenden*) » désigne les habitants d'Hondareda que la banquière évoque à plusieurs reprises comme son « peuple » : elle « ne voyait pas dans les habitants d'Hondareda des êtres qui auraient fui le monde, ou que la civilisation aurait abîmés. À ses yeux, ils étaient bien plutôt des survivants. Tous ces gens-là – excepté les jeunes gens – avaient traversé la vallée de la mort, seuls, et chacun à sa manière[534] ». Ce thème de la survie, récurrent dans le texte[535], ne renvoie pas au simple passage par la mort : comme pour les personnages de Simon, la survie est une « mort commencée ». La protagoniste exprime ainsi ce sentiment : « […] nous autres survivants, nous n'avions *pas*

---

[530] « Im Leben ist der mir gemäße Platz der eines Zuschauers ». *MJ,* p. 30 ; *MA*, p. 29.
[531] *MJ,* p. 29 ; *MA*, p. 29.
[532] « […] war mir einmal, […] meine Weise des Zuschauens sei fast die einzig mir mögliche Tat ». *MJ,* p. 411 ; *MA*, p. 321. Voir aussi *MJ,* p. 39 ; *MA*, p. 36 ; « Das Zuschauen war meine Sache. […] Nie mehr durfte ich mich auf ein Handeln einlassen, oder auf ein anderes Handeln als mein Zuschauen und dessen Entfalten. » ; « Regarder, telle était mon affaire. […] Jamais plus je ne devais me laisser prendre au piège de l'action, ou d'une autre action que mon regard et son déploiement. »
[533] *BV, pp.* 177-178 ; *PI*, p. 154.
[534] « Sie […] sah in den Hondarederos weder Weltflüchtlinge noch Zivilisationsgeschädigte. […] es waren Überlebende. Sie – ausgenommen die Jungen – hatten, ein jeder allein und auf seine Weise, das Tal des Todes durchquert. » *BV,* p. 543 ; *PI*, p. 459.
[535] Voir aussi pour ce thème de la survie : *BV,* pp. 465, 544-550, 556, 627.

entièrement survécu[536]. » Ce n'est sans doute pas un hasard si le récit se déroule dans les ténèbres « d'un avant-guerre ou d'un après-guerre[537] » : les événements se situent « en plein vingt et unième siècle[538] », dans un futur proche hanté par la catastrophe, celle d'une « Troisième Guerre mondiale ». Le texte repose ainsi sur l'opposition de deux catégories de personnages : ceux pour qui « le temps n'[a] pas effacé les ravages du passé », et qui vivent encore « avec et par les images », et les autres, les hommes-machines de Nuevo Bazar, enfermés dans un pur « ici et maintenant » coupé du passé et de toute forme de lointain, celui d'une société de « la visibilité totale » où seules règnent des images « artificielles » et réifiées. Le récit semble en fait renvoyer dos à dos deux maladies de *la mémoire* : d'un côté *l'amnésie* dont souffrent les habitants de Nuevo Bazar[539], livrés à la tyrannie de la conscience et de « l'actuel » ; de l'autre l'*hypermnésie* des habitants d'Hondareda – et sa conséquence : une forme de paralysie liée à la terreur de la mort. Car les images sont souvent chargées d'un poids mortifère, du moins celles liées à la mémoire : lorsqu'il ne s'agit pas d'« images de martyrs ou menaçantes (*Marter- und Drohbilder*) », elles représentent « des choses pénibles, tristes à mourir[540] ». Toutes les images rattachées à l'enfance de la protagoniste sont « sous l'emprise de la mort » :

> Sie legte sich den Finger an die Stirn, was für sie hieß: eingedenk sein. Das Bild des Baches, das Glitzern des Wassers beschwerlich? Erst einmal, weil sie jede Erinnerung an die Kindheit und den zugehörigen Ort als abgetan ansah. Und dann bedeutete jenes Dorf für sie Todesverfallenheit.
>
> Elle posa le doigt sur son front, ce qui signifiait : se ressouvenir. L'image de ce ruisseau, le scintillement de ses eaux lui étaient donc pénibles ? Oui. Tout d'abord parce que tous les souvenirs liés à son enfance et à son village slovène étaient à ses yeux de l'histoire ancienne. Et puis, pour elle, vivre là-bas, c'était tomber irrémédiablement sous l'emprise de la mort.[541]

Le village, dans son souvenir, est peuplé d'« horribles spectres (*Schreckgespenster*)[542] » et de « morts atroces (*gehäufte Tode*) ». Mais même les « autres » images, apparemment « paisibles », sont traversées d'« ombres » effrayantes. Ainsi de cette image représentant la fille de la protagoniste, jouant de la musique : « Une fois encore l'impression de paix

[536] « […] wir Überlebende [hatten] wohl doch *nicht so recht* überlebt ». *BV,* p. 548 ; *PI*, p. 463. Nous soulignons.
[537] « […] eine Vor- oder Nachkriegszeit ». *BV,* p. 36 ; *PI*, p. 36. Voir aussi *BV,* pp. 106, 111.
[538] « […] schon weit ins einundzwanzigste Jahrhundert ». *BV,* p. 475 ; *PI,* p. 404.
[539] *BV,* p. 249 ; *PI*, p. 214.
[540] « […] [die Bilder zeigten] auf Beschwerliches oder gar Todtrauriges ». *BV,* p. 200 ; *PI*, p. 172.
[541] *BV,* p. 201 ; *PI*, p. 173.
[542] « […] mit Schreckgespenstern bevölkerten »

dominait. Et une fois encore, une ombre semblait planer sur ce tableau paisible.[543] » Plus loin, il s'agit d'une vision de son frère, encore nourrisson, endormi sous un pommier :

> Auch dieses Bild, wie sämtliche in dem Schnuppen-Schwarm, erzählte (handelte) von einem Frieden. Und auch dieses Bruchstück aus einer grundanderen Zeit enthielt etwas Schwermütiges, schlimmer, eine Gefahr, eine Bedrohung. Und immer weiterstaunend, erinnerte sie sich, daß der Bruder damals auf keinen Fall aufwachen durfte. Er war sehr krank, und das jetzt war sein möglicher Genesungsschlaf. […] Würde er zu früh oder jählings geweckt, wäre selbiges sein Tod.
>
> Et cette image elle aussi, tout comme celles qui surgissaient par essaims, évoquait la paix, traitait de la paix. Et une ombre, pis, un danger, une présence menaçante planait également sur ce fragment de passé. Et à son grand étonnement, elle se souvint alors que son frère ne devait surtout pas se réveiller. Il était très malade, et ce long sommeil pouvait lui apporter la guérison. […] Si jamais on le réveillait trop tôt, ou trop brusquement, il mourrait dans l'instant[544].

L'ombre de la mort plane sur les images, même sur celle « plus lumineuse et plus persistante que toutes les autres » et dont la protagoniste refuse de livrer le secret : un « mot-image », « lui aussi endeuillé »[545]. Le terme d'« ombre » traduit une série d'expressions renvoyant au poids (*beschwert*) d'une sombre tristesse (*Trauer*), voire à la mélancolie (*etwas Schwermütiges*). Le texte, pourtant, cherche à plusieurs reprises à dégager « l'image vivante » (*ein lebendes Bild*) des autres images liées à la mort et à « l'effroi » :

> Wildtaubenfeder auf einem Laufband, und der und jener nahm sie auch in sich auf. Einige in schwarzen Gewändern, vor dem Abflug zu einer dörflichen Beerdigung. […] Eine Armee von Tiefglanzbildern, die uns in die Augen stechen und die Köpfe verreißen, doch nirgends ein Bild, ein lebendes?
>
> Sur un tapis roulant, des plumes de ramier, ramassées par tel ou tel. Quelques personnes tout de noir vêtues, retour d'un enterrement à la campagne, attendent l'avion. […]. Une armée d'images étincelantes, agressives, qui vous sautent aux yeux et vous démolissent la tête, mais nulle part la moindre image vivante[546] ?
>
> « […] Alle derartigen Bilder – um die allein es mir für meine und unsere Geschichte zu tun ist –, nicht bloß die aus der Sierra de Gredos, spielen in der Gegenwart. Ja, im Unterschied zu meinen Schrecknissen und Widrigkeiten werden die Bilder mir spielend gegenwärtig […]. »
>
> « […] Ces images – les seules qui aient de l'importance dans mon histoire, notre histoire –, qu'elles surgissent ou non de la Sierra de Gredos, se déroulent au présent. Mais à la différence des images effroyables ou hostiles, ces images-là ont quelque chose d'un jeu […].[547] »

---

[543] « Auch es erzählte den Frieden. Auch es […] wirkte beschwert von einem dunklen Beiwerk. » *BV,* p. 205 ; *PI*, p. 177.
[544] *BV,* p. 212 ; *PI*, p. 182.
[545] « Doch sogar dieses Bild oder Wort […] hatte einen Trauerrand ». *BV,* p. 216 ; *PI*, p. 185.
[546] *BV,* p. 97 ; *PI*, p. 88.
[547] *BV,* p. 373 ; *PI*, p. 319.

> « Ja. Die Bilder, sowie sie sich einstellten, bedeuteten am-Leben-Sein, auch wenn ich im Sterben lag, und Frieden, auch wenn ringsherum Krieg war ; womit klar wird, daß ein Schreckens- oder Grauensbild nicht zu der Bildart gehört, um die es in unserer Geschichte gehen soll. »
>
> « Oui, les images, sitôt qu'elles se manifestaient, étaient synonymes de vie, même si j'étais à l'agonie, même si la guerre faisait rage alentour. Ce qui explique d'ailleurs que les images d'effroi et d'horreur n'aient rien à voir avec les images dont nous parlons toi et moi.[548] »

Peu à peu, le texte construit une polarité entre « images vivantes » et « images d'effroi » : d'un côté la vie, de l'autre la mort ; d'un côté le présent, de l'autre le passé avec son poids de tristesse et de mélancolie. Alors que « l'image d'effroi » renvoie à des lieux précis, ceux de l'enfance villageoise, l'« image vivante » évoque des espaces « quelconques », « déserts et pourtant peuplés », comme en écho à la description de G. Deleuze analysée plus haut. Le narrateur de *Mon Année,* décrit ainsi le « Nouveau Monde » esquissé par l'image :

> Oft zeigt die neue Welt sich in einem Umspringbild […]. Und es weht mich die neue Welt weniger aus der Natur an als von einem Platz mit Menschenspuren. Niemandsland, ja; doch auf diesem brennt, als ich daran vorbeikomme, ein Reisigfeuer, das Zweigwerk frisch zusammengeschoben. Auf einem Müllhaufen eine Bohle. An eine Böschung eine Leiter gelehnt.
>
> Souvent le Nouveau Monde se manifeste dans une image-devinette […]. Et le souffle du Nouveau Monde me parvient moins de la nature que d'un endroit où l'homme a laissé des traces. No man's land, pays de personne, oui : mais il y brûle, quand je passe, un feu de brindilles, de branches fraîchement rassemblées. Sur un tas d'ordures, une poutre. Une échelle appuyée à un talus[549].

On retrouve ces images d'une nature étrangement vide, et où l'homme, pourtant, « a laissé des traces », dans *La Perte de l'image* : s'y déploient « un jardin désert planté de châtaigniers », le cours calme d'un fleuve « là où les eaux n'étaient pas encore troublées par les cimenteries », ou « une aire de jeu sablonneuse près d'un canal »… Ces images, dont l'effet est de « renforcer le présent », portent pourtant elles aussi en leur cœur une forme d'absence que souligne leur caractérisation par la négative : « dépeuplées et sans événements (*menschenleer und ereignislos*) », elles sont « no man's land », « pays de personne ». Le vide, la distance, le lointain sont des thèmes chers à l'auteur qui déplace profondément la notion traditionnelle d'*épiphanie*, pourtant souvent rattachée à l'œuvre. Loin d'une présence qui illumine et comble, dans l'éclair d'un instant, ces images semblent donner forme au vide et à l'absence – de façon significative, le monde de l'image n'apparaît « pas en plein soleil, baigné d'une

[548] *BV,* p. 744 ; *PI*, p. 622.
[549] *MJ,* pp. 25-26 ; *MA,* p. 26.

lumière très pure, mais surgit au contraire dans une lueur blafarde, faible, gris crépuscule[550] ». *L'image vivante* est détachée du poids mortifère de la mémoire, mais non de « l'absence » qui reste son foyer originaire. Plus proche de la pensée orientale que de l'allégorie baroque, dans laquelle Benjamin lit une fascination mélancolique pour la mort, cette image semble lever le clivage entre présence et absence, vide et plein : comme s'il était nécessaire de délivrer les choses de leur opacité, de « diluer » leur présence dans « le lointain » afin de les faire « respirer » et de les ouvrir sur l'insondable. Si l'image a pour fonction de *rendre visible*, elle est aussi liée à un mouvement inverse qui est refus de *découvrir* : elle maintient les choses dans une forme d'indétermination (que soulignent les articles indéfinis « *un* jardin », « *une* aire de jeu », etc.), voire d'invisibilité (par l'absence de description) qui est aussi préservation du mystère. L'image possède ainsi deux versants dans ces textes sommes, l'un mortifère, l'autre libérateur : tisser la présence et l'absence, le proche et le lointain, le visible et l'invisible, telle est l'utopie de *l'image* dans cette œuvre, utopie que l'auteur oppose à une société de « l'hypervisibilité » où tout rapport à l'absence et au lointain a disparu – « qui peut dire que le monde est déjà découvert[551] ? »

Le roman de Richard Powers, enfin, met en évidence l'« élément noir » de l'image à partir d'une réflexion sur la photographie dont il souligne le lien profond avec la mort : il fait ainsi écho à l'œuvre de Claude Simon qui donne aussi, nous l'avons évoqué, un rôle

[550] *BV,* p. 599 ; *PI*, p. 503. « L'auteur » décrit ainsi sa propre expérience des images : « […] ich selber [sehe] seit jeher und bis heute, freilich seltener und immer seltener, in meinem oft verdammt verqueren und manchmal verflucht nichtswürdigen Leben neu staunend und neustaunend eine ungeheure, eine gewaltige, eine unumstößlich friedliche Welt aufblitzen, welche ich nicht lassen werde, für die eigentliche zu erachten […] ;und solche Welt *erscheint* mir *niemals in Gestalt etwa der Sonne oder des reinen Lichts, vielmehr ausschließlich, bei jenem i m übrigen ziemlich t rüben, f unzelnden, dämmerungsgrauen*, einem sehr fernen Wetterleuchten ähnelndem *Blitzen* , als die Unscheinbarkeit der Unscheinbarkeiten : zum Beispiel als ein rostiger Nagel wahrgenommen vor Jahrzehnten im Wegstaub des Geburtsort ; als der Randstein einst auf dem Peloponnes […]. » ; « […] j'ai l'habitude, depuis toujours, mais de plus en plus rarement, dans la vie de fou que je mène, dans cette existence parfois misérable, de m'étonner encore et encore, de voir apparaître dans un éclair un monde immense, immuablement pacifique, que je n'aurai de cesse de tenir pour le monde réel, authentique […] ; et ce monde-là ne m'apparaît pas en plein soleil, baigné d'une lumière très pure, mais surgit au contraire dans une lueur blafarde, faible, gris crépuscule, qui évoque un peu de lointains éclairs de chaleur, et ce que je vois alors, ce sont de toutes petites choses, en apparence insignifiantes : un clou rouillé aperçu il y a quelques décennies dans la poussière d'un chemin, dans mon village natal ; une pierre sur laquelle je me suis assis autrefois, dans le Péloponnèse […]. » Nous soulignons.
On retrouve bien dans cette citation certaines des caractéristiques de « l'épiphanie » dans la tradition de Joyce et de sa relecture thomiste : le caractère commun de l'objet (« de toutes petites choses […] insignifiantes »), l'illumination dans l'instant (la métaphore de « l'éclair » qui évoque la « *claritas* » thomiste), l'accès à un être « authentique » (la « *quidditas* »), la saisie d'une totalité (« le monde », qui évoque la notion d'« *integritas* »). L'image peut apparaître dans cette mesure comme « un acte de connaissance » (*Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de l a Sainte-Victoire, op. cit.,* p. 114 et p. 115) qui donne accès au « Réel (*das Wirkliche*) ». Les thèmes du vide et de l'absence, comme l'insistance sur le moment du « crépuscule », vont cependant à l'encontre de la définition traditionnelle de « l'épiphanie ».
[551] « "Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist ?" » *MJ,* p. 484 ; *MA,* p. 376.

paradigmatique à la photographie dans sa réflexion sur l'image et son rapport à l'absence. Au-delà, ou en deçà, du débat philosophique sur les conséquences de la reproduction mécanisée, la pratique photographique renvoie à un enjeu profondément existentiel :

> We make our albums, take our snapshots, at times out of love of rare beauty, at times out of a documentary impulse, but mostly as a healing charm against death. We try, with the aid of the lens, understanding neither technical mechanism nor philosophical import, to beat the annihilation of time, shore up against loss, not just loss of the subject matter […] but the death of the instant of vision, the death of the eye, which, without the permanent record made by the machine, gradually loses the quality revealed to it in the moment of seeing.
>
> Nous constituons nos albums de famille, réalisons nos clichés, quelquefois par amour du beau et du rare, quelquefois par souci documentaire, mais le plus souvent pour conjurer la mort. À l'aide de l'objectif, dont nous ne saisissons ni les mécanismes, ni la portée philosophique, nous nous efforçons de combattre l'annihilation du temps et d'endiguer la perte ; non pas seulement celle du sujet photographié […], mais aussi celle de l'instant de la vision, cette mort de l'œil qui, sans l'empreinte durable archivée par la machine, effacerait peu à peu la qualité révélée à l'observateur dans l'acte du regard.[552]

L'image photographique, en retenant quelques instants du temps qui passe, en arrachant quelques débris à la destruction, permet de « conjurer la mort », de lui jeter un charm (*a charm*) afin de la détourner un moment. Le verbe « endiguer (*shore up*) » suggère l'ampleur de ce qui submerge, la perte, et contre quoi l'image n'est qu'un rempart bien fragile. Pourtant, l'image n'est pas tout entière du côté de la conjuration et de la résistance : ou plutôt, le geste même de la conjuration est en lui-même ambigu, il se retourne comme un gant à la manière du *pharmacon*. Conjurer signifie exorciser, mais aussi évoquer, faire venir par la voix, convoquer un esprit[553] – nous voilà à nouveau en compagnie des spectres. L'image photographique est exactement à cette charnière, à ce point de renversement où convocation – appel ou rappel – et exorcisme échangent leur place :

> Every photographic print invites identification with the photographer, forces re-creation of the values implied in preserving the vanished image. Viewing becomes a *memento mori*, a reminder of the death of the subject matter, landscape or portrait, long since passed away but remade in our owning and involving ourselves with the print.
>
> Chaque cliché invite le spectateur à s'identifier au photographe et l'oblige à reconstituer les valeurs induites par la volonté de préserver l'image disparue. Voir devient un *memento mori*, un *rappel* de la mort du sujet, portrait ou paysage depuis

[552] *TW,* p. 256 ; *TF*, p. 373.
[553] Derrida, J., *Spectres de Marx*, Galilée, 1993, p. 74 et sqq.

> longtemps défunts, mais ressuscités par celui qui possède une épreuve et y investit une part de lui-même[554].

L'image est « rappel » (*reminder*) de la mort et résurrection, elle est le lieu exemplaire de l'oscillation entre vie et mort qui caractérise toute image. La photographie est « tirage » (*print*) d'une « empreinte » – le terme *print* en anglais désigne à la fois « l'empreinte » et « l'épreuve » photographique : entre présence et absence, visibilité et invisibilité, l'empreinte est trace de ce qui n'est plus, circonscription d'un vide, d'une absence rendus *visibles*. En ce sens, la photographie « entraîne l'observateur bien au-delà de la sphère esthétique ou politique[555] » : elle est « conscience profonde d'une rupture (*profound awareness of a departure*) », celle qu'évoque H. Arendt dans *Du mensonge à la violence* , texte cité par Powers dans son roman :

> Death, whether faced in actual dying or in the inner awareness of one's own mortality, is perhaps the most antipolitical experience there is. It signifies that we shall disappear from the world of appearances and shall leave the company of our fellow men, which are the condition of all politics.
>
> La mort, affrontée à l'instant véritable de l'agonie ou dans la conscience intime de notre mortalité, est peut-être l'expérience la plus antipolitique qui soit. Elle signifie que nous allons disparaître du monde des apparences et quitter la compagnie de nos semblables, conditions nécessaires à toute politique.[556]

La photographie produit « la conscience intime de notre mortalité » : « car nous nous sommes absentés, éloignés des conditions de la prise du cliché[557] ». La spectralité se redouble : de l'image et du sujet représenté elle passe à l'observateur que le cliché « absente », « éloigne » de lui-même. « Expérience la plus antipolitique qui soit », la photographie *sépare* du collectif, elle renvoie chacun à une irréductible contingence, « une contingence intraitable » pour reprendre l'expression de R. Barthes dans *La Chambre Claire* . Ce qui est photographié est ainsi qualifié par Roland Barthes de *spectrum* de la photographie, « parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort.[558] » R. Barthes évoque, comme R. Powers, le devenir-spectre du sujet qui regarde comme de celui qui a l'intention de photographier : « Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir

---

[554] *TW,* p. ; *TF*, p. 373 (nous soulignons).
[555] « For the viewer, contemplating the lost scene of a photograph *lies well o utside the a esthetic o r th e political* ». *TW,* p. 256 ; *TF,* p. 374. Nous soulignons.
[556] Arendt, H., citée par Powers : *TW,* p. 256 ; *TF*, p. 374.
[557] « For we have left, we have died away from the conditions of the photograph's moment. » *Idem.*
[558] Barthes, R., *La Chambre claire*, Gallimard, 1980, pp. 22-23.

objet ; je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre.[559] » Face à la photographie des trois fermiers, le narrateur (I), tout comme Mays face à une ancienne coupure de journal, vit quelque chose comme un trouble de l'identité : il s'identifie à un mort. Cette photographie suscite en effet un étrange phénomène de reconnaissance : « je reconnus cette photo sur-le-champ sans l'avoir pourtant jamais vue auparavant »[560] ; « j'étais tombé sur les trois fermiers, dressés devant moi au détour d'un couloir, plus familiers à mon esprit que mes propres parents, même si j'étais bien certain de n'avoir jamais vu auparavant ces personnages ni leur photo »[561]. Plus loin, le narrateur s'identifie encore plus clairement à l'un des trois personnages, Adolphe : « quant au troisième fermier, personnage nerveux et conservateur, il possédait, comme je l'avais soupçonné dès les premiers jours au musée de Détroit, mon propre visage surgi d'un autre temps[562] ». De même, dans la troisième ligne de récit, lors du spectacle donné par l'actrice Kimberly Greene, Mays s'identifie soudain avec le personnage d'une des images projetées, une vieille coupure de journal datée du « tournant du siècle » : « Apparaissait la silhouette célèbre de Henry Ford, le bras passé autour des épaules d'un jeune homme. Le public laissa fuir cette image […]. Seul Mays se dressa d'un bond. Car le personnage que monsieur Ford enveloppait de son bras, […] c'était lui.[563] » À travers cette identification à un mort, les personnages du roman font une expérience proche de celle évoquée par R. Barthes : ils deviennent « vraiment spectre[s] ». La photographie est ainsi liée au thème du double : Barthes évoque dans *La Chambre claire* cette « dissociation retorse de la conscience d'identité » face à la photographie où le « je » advient comme « autre ». Ce thème hante le roman de Powers : il cite le journal de Sander rapportant sa première équipée photographique vers les mines d'un village dont il prend plusieurs clichés :

> In the evening I developed the plate, but when I finished, a second village was reflected in the clouds. At first I thought I had made a double exposure and was very depressed about the picture. When the plate was dry, I went with it to our village physician and told him what had happened. The doctor said it was not a double exposure but a Fata Morgana – a mirage, a reflection in the air. This was my very first photograph.

---

[559] *Ibid.*, p. 30.
[560] « I knew it at once, though I had never seen it before. » *TW,* p.16 ; *TF*, p. 20.
[561] « […] I rounded the corner smack into the three farmers, more familiar to me than my own parents, though I knew beyond doubt that I had never seen them or their photo before. » *TW,* p. 209 ; *TF*, p. 302.
[562] « And the third figure, the nervous, conservative leader of this lost parade : as I had suspected that initial day in the Detroit museum, his was *my* face out of another time. » *TW,* p. 333 ; *TF*, p. 489.
[563] « The famous figure of Henry Ford appeared with his arm around the shoulder of a young man. The audience, to a person, let this image go by […]. Mays alone shot bolt upright. For the figure draped by Mr. Ford's arm […] was him. » *TW,* p. 201 ; *TF*, p. 289.

> Le soir venu, je les développai, mais lorsque j'eus terminé, un deuxième village apparut en transparence dans le ciel. Je crus d'abord que j'avais exposé deux fois la même plaque et fus très déçu du cliché. Lorsque le tirage fut sec, je m'en allai le montrer au médecin du village et lui racontai ce qui s'était passé. Le médecin me répondit qu'il ne s'agissait pas d'une surimpression mais d'une « Fée Morgane » : un mirage, un reflet dans les airs. Ceci fut ma toute première photographie[564].

Richard Powers aime jouer sur la frontière entre la science – ces « mirages », « *fata morgana* » en espagnol[565], ne sont pas de pures illusions mais le résultat de phénomènes optiques qui peuvent être saisis par l'appareil photographique – et le mystère. La photographie, Roland Barthes l'évoque, est le dernier lieu de hantise du double, qu'elle contribue en même temps à refouler – en lui donnant précisément « lieu ». Le thème de la spectralité ne touche pas qu'à la photographie des trois fermiers : la jeune femme rousse qui apparaît à Mays dans la « violence » d'une « vision » fugitive et pourtant tenace, est comparée à une « femme fantôme (*phantom woman*) »[566] puis à « une fille de rescapés de Bergen Belsen » : étrange prégnance des spectres de l'Histoire…

Les thèmes du deuil et de la mélancolie hantent les textes du corpus[567] : l'ombre de la mort plane sur l'image, *ouverte* sur la béance de la perte. Mais l'ombre possède aussi un autre visage, que nous avons déjà entrevu dans l'analyse de l'ambivalence de l'image chez Handke : celui de la *puissance*. Lorsque Richard Powers associe la photographie à une « ombre », il renvoie indissociablement à ces deux versants de « l'absence » :

> With a shorter life-span and a heightened awareness of death, the nineteenth-century middle class also found in the daguerreotype and photograph more persuasive remembrances than the customary swatch of hair or inherited necklace. A newspaper ad for one portraitist's studio urges, "Secure the shadow ere the substance fade", and with this slogan hits upon the true selling point of the portrait: the shadow, infinitely more pliable, can mean more to the survivors than the substance ever did.
>
> Par ailleurs au dix-neuvième siècle, en raison d'une espérance de vie plus courte et d'une conscience accrue de la mort, les classes moyennes gardaient grâce au daguerréotype et à la photographie des souvenirs plus convaincants que les traditionnels mèches de cheveux, ou colliers reçus en héritage. Dans un journal, une réclame pour un photographe professionnel spécialisé dans le portrait exhortait les lecteurs à « préserver l'ombre avant que la substance ne fane », slogan qui mettait en évidence l'atout commercial de la photographie : pour les survivants, l'ombre,

[564] *TW,* p. 47 ; *TF*, p. 65.
[565] Du nom de la fée capable de soulever les flots et de diriger les vents pour construire des châteaux dans les airs.
[566] *TW,* p.150 ; *TF*, p. 214
[567] Aux occurrences du terme « mélancolie » relevées dans les œuvres de Simon et Handke répond la référence à *Deuil et mélancolie* de Freud, dont un extrait est placé en exergue du chapitre 12 du roman de R. Powers (*TW,* p. 144 ; *TF*, p. 205).

> infiniment plus malléable que la substance, était dotée d'un pouvoir évocateur bien plus grand que celle-ci[568].

Le ton du narrateur est certes critique et démystificateur : cette citation révèle comment « le commerce avec l'obscur » de l'image est très vite devenu marchand, et l'angoisse de la mort argument de vente. Il révèle aussi combien l'image se prête à toutes sortes de « manipulations » : si les « survivants » préfèrent l'ombre (*the shadow*) à la substance (*the substance*), c'est qu'elle leur permet de s'arranger avec la réalité. Un cliché en effet, peut se « posséder » et « se modifier » en fonction des besoins du « travail biographique perpétuel » auquel chacun se prête complaisamment. On est bien loin ici du caractère intraitable qui fait la spécificité de l'image photographique selon R. Barthes, « un réel qu'on ne peut plus toucher » : mais ce caractère a t-il jamais existé si ce n'est au travers de l'« absolue » douleur du commentateur ? La nature infictionnelle de la photographie ne tient guère à la lumière de son destin contemporain, et de nos œuvres : R. Powers souligne son caractère fondamentalement « malléable (*pliable*) » et « hybride », entre pulsion documentaire et pulsion fictionnelle. Ses romans, comme ceux de Simon, en sont une preuve exemplaire. Quelque chose, dans le passage cité du roman de Powers, se dit sur la nature profonde de l'image, de toute image qui ne cherche pas à recouvrir l'absence qui est son foyer originaire : le « pathos de l'absence » est intimement lié au « pathos de la quête », le deuil au désir. L'analyse traditionnelle dévalorisant l'image comme « ombre » et « moindre être » se trouve renversée à travers la prise en compte de son « pouvoir évocateur » : « [*it*] *can mean more* ». Le manque qui creuse l'image – « l'ombre » à la place de la substance – est aussi *puissance* : l'image redonne à ce qu'elle figure une part d'indétermination, de possible. Ces deux *versants* de l'image comme « ombre » sont inséparables :

> De fait, toute image est animée d'une polarité antinomique ; elle est d'une part réification et annulation d'un geste (il s'agit alors de l'*imago* comme masque de cire mortuaire ou comme symbole), dont elle conserve d'autre part la *dynamis* intacte (ainsi dans les instantanés de Muybridge ou dans n'importe quelle photographie sportive).[569]

Et l'on pense à la fascination de Simon pour le devenir-masque du visage à l'approche de la mort[570] – son *devenir-image* – à laquelle répondent sa fascination pour les « kinéphotographies[571] » et sa volonté de « remobiliser » les images figées[572].

---

[568] *TW,* p. 252 ; *TF*, pp. 367-68.
[569] Agamben, G., *Moyens sans fins*, Payot et Rivages, 1995 ; éd. poche, 2002, p. 66.
[570] Depuis *La Corde r aide*, ce « devenir-masque » du visage fascine l'auteur : le narrateur évoque les derniers jours de son oncle, atteint d'un cancer qui le défigure et fait ressembler sa « tête difforme » à « ces masques de carton, aux joues postiches, démesurément gonflées, que portent les enfants à l'époque du Carnaval » (*La Corde*

4.2. La réserve d'ombre de l'image : une économie de la *puissance*

4.2.1. Les « ombres portées très opaques » de l'image simonienne

L'image simonienne est hantée par la mort : les premières pages du *Jardin des Plantes* exhibent son caractère lacunaire, les blocs ou « tableaux » textuels se brisant littéralement sur le blanc de la page, parfois au milieu d'une phrase ostensiblement interrompue. Cette image-fragment fait figure de « ruine », elle désigne l'absence qui travaille au cœur du réel : et pourtant les ruines ne sont pas seulement « morbides » pour l'auteur, elles sont aussi « les manifestations de la vie dans ce qu'elle a de plus robuste »[573]. Signe de la destruction comme de ce qui lui résiste, la ruine possède un visage double et ambigu à la mesure de *l'image*.

Dans *Le Jardin des Plantes*, l'auteur engage une discussion avec Breton et Montherlant qui va nous permettre de définir « la puissance » de l'image simonienne. Le roman fait référence dans l'un de ses fragments à la critique de la description développée par Breton dans le *Manifeste du surréalisme* :

> « L'auteur nous refile ses cartes postales » : Breton exaspéré par la description que fait Dostoïevski du logement de l'usurière : « La petite pièce dans laquelle le jeune homme fut introduit était tapissée de papier jaune ; ses fenêtres avaient des rideaux de mousseline ; des pots de géranium en garnissaient les embrasures ; le soleil couchant l'illuminait à cet instant. Le mobilier très vieux, en bois clair, était composé d'un divan à l'immense dossier recourbé, d'une table de toilette garnie d'une glace, de chaises adossées au mur et de deux ou trois gravures sans valeur qui représentaient des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans les mains, c'était tout. » De son côté Montherlant déclare que lorsque dans un roman il arrive à une description, il « tourne la page ».
>
> Également pressés de savoir « si la baronne épousera le comte », Breton le poète comme Montherlant n'ont évidemment que faire d'une certaine couleur de papier, de rideaux de mousseline, de géranium et de jeunes filles allemandes dont, au surplus,

---

raide, op. cit., p. 27). C'est le visage de la mère qui hantera nombre des romans de l'auteur, visage qui prend lui aussi cette consistance cartonneuse et devient « masque » à l'approche de la mort. Dans *Le Jardin des plantes*, c'est le visage de Rommel qui peu à peu est rattrapé par la mort : « Rommel n'a pas encore ce macabre masque de cuir, osseux, brûlé par le soleil d'Afrique […] » (*JP,* p. 127) ; « depuis longtemps il ne restait plus du général allemand au hardi visage qu'un masque d'os percé de trous à la place des yeux et du nez, les cerceaux d'os soulevant à peine l'uniforme de parade (ou ses loques) dans l'obscurité du caveau » (*JP,* p. 209).

[571] *JP*, p. 30 : la « femme courant nue » et « le gymnaste […] moustachu » rappellent les images de Muybridge citées par G. Agamben dans ses travaux sur la décomposition du mouvement. Voir aussi *JP*, p. 36.

[572] Daniele Del Giudice n'affirme rien d'autre que cette profonde ambivalence de l'image lorsqu'il dit vouloir « produire des actions avec des "cadavres" » : « la qualité minimale d'une image est qu'elle soit en mesure d'être active, d'accomplir l'action indispensable qui permet de ne pas voir son caractère essentiel de dépouille et de s'abandonner au contenu visible et au sentiment qu'elle porte en elle » (« Comment raconter l'invisible », *op. cit*, p. 128).

[573] Simon, C., *Album d'un amateur*, Rommerskirchen, 1988, p. 18.

> ils se demandent bien pourquoi (que de temps perdu !) l'auteur nous informe qu'elles tiennent chacune un oiseau dans les mains. »[574]

Nous reviendrons plus tard sur la référence à Flaubert, et au mariage de la baronne. M. Calle-Gruber propose une étude intéressante de ce passage[575] sur laquelle nous appuierons notre analyse. Sous la tonalité apparemment neutre du fragment, l'ironie et la critique pointent : l'intention de Claude Simon est de relégitimer le mode descriptif – tout en en déplaçant radicalement les enjeux – contre l'anathème surréaliste énoncé au nom de l'imaginaire[576]. Le texte procède ici à un véritable *arrêt sur image* qui décontextualise le passage cité puis les éléments descriptifs eux-mêmes, repris isolément dans le second paragraphe. Par ce procédé, l'auteur redouble l'importance de ces éléments jugés « inutiles » par Breton : la fin de la citation, qui semble reprendre le discours des détracteurs de l'image, attire en fait très habilement l'attention du lecteur sur la part de mystère et le pouvoir de résonnance poétique que recèle la description de Dostoïevski. Ce que met en évidence ce fragment, sur un mode ironique où se superposent « la voix haute » des détracteurs de l'image et « la voix basse » de l'auteur, c'est le pouvoir poétique et la puissance de mystère de la description : loin d'être l'espace stérile et délimité de la « carte postale », la description entraîne l'imagination du lecteur dans un mouvement inachevable. Et ce sont justement ces « détails », jugés inutiles par Breton, qui fondent son caractère inépuisable : ils contiennent, comme enveloppés dans l'image, de multiples récits potentiels qui ne seront pas développés en histoire(s) – qui sont ces demoiselles allemandes ? Pourquoi tiennent-elles des « oiseaux » dans leurs mains ?

Le roman *Leçon de choses* énonce quelques-uns des principes fondamentaux de l'image simonienne, tout en les mettant à l'épreuve de son déroulement :

> La description (la composition) peut se continuer (ou être complétée) à peu près indéfiniment selon la minutie apportée à l'exécution, l'entraînement des métaphores proposées, l'addition d'autres objets visibles dans leur entier ou fragmentés par l'usure, le temps, un choc (soit encore qu'ils n'apparaissent qu'en partie dans le cadre du tableau), sans compter les diverses hypothèses que peut susciter le spectacle. Ainsi il n'a pas été dit si (peut-être par une porte ouverte sur un corridor ou une autre pièce) une seconde ampoule n'éclaire pas la scène, ce qui expliquerait la présence d'ombres

---

[574] *JP,* pp. 252-253.

[575] « Le récit de la description ou de la nécessaire présence des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans les mains », *CRIN* n°39, *Claude Simon et le Jardin des Plantes*, Houpermans, S. (dir.), 2001 ; réédité in Claude Simon, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

[576] *Manifeste du surréalisme (1924)*, Idées/Gallimard, 1977, pp. 15-16 : « Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superposition d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs : [suit la description tirée de *Crime et Châtiment*]. […] Je veux qu'on se taise quand on cesse de ressentir. Et comprenez bien que je n'incrimine pas le manque d'originalité *pour* le manque d'originalité. Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie […]. Cette description de chambre, permettez-moi de la *passer*, avec beaucoup d'autres. »

> portées très opaques (presque noires) qui s'allongent sur le carrelage à partir des objets visibles (décrits) ou invisibles – et peut-être aussi celle, échassière et distendue, d'un personnage qui se tient debout dans l'encadrement de la porte. »[577]

La dynamique « indéfinie » de la description travaille l'invisible : « elle vaut autant par ce qu'elle ne dit pas que par ce qu'elle dit, ou plutôt ce qu'elle dit, c'est qu'il y a du reste, du pas-encore-dit »[578]. Le « pouvoir » propre de l'image simonienne serait alors, paradoxalement, de rester « en puissance de » : « il [ne sera] pas dit si… ». Elle semble ainsi *ouvrir* sur un fond sans fond, infinie matière à spéculer ou fabuler, que figurent métaphoriquement dans le passage les « ombres portées très opaques (presque noires) » : l'image simonienne développe « un cône d'ombre » [579] où se rassemble sa réserve d'invisible, sa puissance. À travers le jeu des hypothèses multiples, et l'indétermination des « peut-être », elle devient « matrice de regards virtuels »[580]. L'accumulation des parenthèses interrogatives ou correctives, la suspension liée à la coupe des fragments textuels, les amorces narratives aussitôt abandonnées dessinent ces « ombres portées très opaques » qui assurent moins *l'efficace* que *la puissance* de l'image. Ainsi de ces fragments qui mettent en place une simple amorce narrative, énigmatique[581] :

> Berlin Est 197.. (vérifier) station de métro Stadtmitte au milieu des ruines d'où émergeait un voyageur environ toutes les sept ou huit minutes le silence Elle en sortit robe rose s'éloigna marchant solitaire au pied des façades longue muraille brûlée brun noir aux fenêtres béantes sur le ciel soleil orange qui déclinait rougissant vermillon velouté peu à peu s'enfonçant la tache rose de sa robe dansante toute petite maintenant là-bas désert disparue[582]

Ce fragment installe un décor et un personnage, comme l'arrière-plan d'une action qui ne sera pas livrée au lecteur, un avoir-lieu indéterminé : qui est cette jeune femme ? Où va-t-elle ? Pourquoi le regard du narrateur se focalise-t-il sur sa silhouette parmi les autres voyageurs du métro ? La connaît-il ? Le paysage en ruine que dessine ce fragment est à l'image de la description simonienne, elle aussi trouée de « fenêtres béantes », énigmatique et ruiniforme. Les ruines, nous l'avons évoqué, mettent en jeu une étrange dialectique entre travail de la mort, de la destruction, et « acharnement » de la vie. Le passage cité est fondé sur un contraste frappant entre l'évocation du champ de ruines éclairé par le soleil couchant, et la jeune femme

---

[577] Simon, C., *Leçon de choses*, Minuit, 1975, pp. 10-11.
[578] Calle-Gruber, M., *op.cit.*
[579] On peut penser ici aux propos tenus par Daniele Del Giudice dans la conférence sur l'image prononcée à Ferrare en 1990 sous le titre « Elogio dell'ombra » : l'image comme énigme qui tire sa force du « cône d'ombre » qu'elle développe.
[580] Didi-Huberman, G., *Devant l'Image, op. cit.*
[581] Ce fragment est repris et amplifié dans la seconde partie, p. 162 : nous analyserons dans le chapitre III la question de l'intégration de l'image à l'économie générale du récit.
[582] *JP*, p. 17.

habillée d'un rose auroral, « dansant » sur ce décor : figure énigmatique de la vie et du désir dont le mouvement n'a pas cessé et se manifeste à nouveau sous les décombres. Toute l'ambivalence de l'image simonienne est contenue dans cet écart : ruiniforme en tant que fragment résiduel d'un passé révolu, elle est aussi « en puissance », fondamentalement *ouverte* à tous les commencements, comme le cycle de la vie : « Tout ce que je sais, c'est que la vie est une sorte de perpétuel mouvement, de perpétuelle révolution, de perpétuelle destruction et reconstruction […].[583] » A. Robbe-Grillet se plaisait à souligner la portée créatrice des ruines, signes de destruction autant qu'ouverture aux multiples possibles d'un monde nouveau[584]. La force imageante de l'écriture simonienne doit autant à l'intensité d'un regard avivé par la perte – « le regard déchirant de la mélancolie » – qu'à une puissance d'évocation largement ouverte sur l'imaginaire et le désir[585].

4.2.2. L'image handkéenne comme « forme vide » : l'interdit de la description (« der Beschreibungsverbot »)

Cette ambivalence ou *dialectique* de l'image, entre pathos du deuil et « ouverture aux possibles d'un monde nouveau », Peter Handke la « met en scène » à travers une séquence clé de *La Perte de l'image* qui constitue comme l'« image originelle » (*Urbild*) du livre : il s'agit du dernier plan du film dans lequel la protagoniste a tenu, dans sa jeunesse, le rôle de la reine Guenièvre. Poursuivie par ses ennemis au milieu d'un paysage volcanique dévasté et recouvert de « cendres », elle finit par tomber à terre, « dans le coma ou déjà morte ». Et *tout à coup*, c'est le petit jour :

> Öffnen der Augen : Schwarz, welches zu Beginn der Einstellung genauso stumpf und verhangen wirkt wie die umgebende Kraterlandschaft, dann aber aufleuchtet wie nun, […] hier und dort die glasigen Wölbungen der Basaltblöcke, den erkalteten, wie kristallin versteinerten und in der Aschengeröllwüste aufgetürmten Feuerkatarakten all der längstvergangenen Vulkanausbrüche. […] Dann […] das Öffnen der Lippen. Staunen. Ja, Staunen. […] es war ein Staunen über nichts, und es war ein entscheidendes.
>
> Denn es rettete ihr das Leben. Mehr noch : es gab ihr die Kraft für ein neues Leben. Mit jenem entscheidenden Staunen im Augenblick des Erwachens nach der Verzweiflungsnacht war ihre alte Geschichte ein für allemal abgetan, und ging der

[583] Simon, C., « Débat. Le Romancier et la politique : "Et si les écrivains jouaient le rôle de la presse du cœur ?" demande Claude Simon », *L'Express*, 23 juillet 1963, p. 26.

[584] Voir l'article « Retour sur les ruines », pp. 39-46, in Robbe-Grillet, A., *Préface à une vie d'écrivain*, Seuil/France Culture, coll. « Fiction et Cie », 2005 : « Il est difficile d'exprimer (parce que ça semble paradoxal) l'énergie qui se dégage d'un écroulement. » L'auteur oppose dans ce même chapitre la notion féconde de « reprise », à partir des ruines, et celle stérile de « répétition », en référence à Kierkegaard.

[585] L'érotisme et la question du désir sont au cœur de l'œuvre : Simon d'ailleurs, dans l'entretien avec le journaliste, refuse de voir dans la guerre et la destruction le seul thème de son œuvre (*JP*, p. 76).

> Raum für eine neue Film-Geschichte, eine nicht bloß tausendmal, sondern unendlich schönere und wahrere, und die war nun dabei anzufangen. (Nur zeigte der Film dann nicht, wie sie weiterging.)
>
> Elle ouvre les yeux : un noir qui, au début du plan, est aussi terne, voilé que le paysage volcanique, mais s'allume ensuite tout à coup, et […] on voit étinceler aussi les blocs de basalte arrondis et vitreux, anciennes cataractes de feu refroidies et pétrifiées, tours dressées au milieu de ce désert de cendre et d'éboulis. […] Puis […] elle ouvre les lèvres. Étonnement. Oui, étonnement. […] c'était un étonnement sans objet, et décisif.
>
> Car il lui sauvait la vie. Et plus encore : il lui donnait la force de commencer une vie nouvelle. Grâce à cet étonnement décisif au moment du réveil, après une nuit de désespoir, son ancienne histoire était définitivement terminée, et une autre histoire, mille fois, non, infiniment plus belle et plus vraie que la précédente, pouvait commencer. (Simplement, le film ne racontait pas la suite de cette histoire.)[586]

Le paysage de cendre, où tout semble avoir le visage « pétrifié (*versteinert*) » de la mort, se métamorphose en possibilité de recommencement, *pure ouverture* permettant l'éclosion d'une ou d'autres « histoire(s) » : des chemins s'ouvrent entre les ruines, pour paraphraser la pensée, paradoxale entre toutes, de W. Benjamin. Mais précisément le film, comme les images du livre, reste sur le seuil de cette ouverture – « le film ne racontait pas la suite de cette histoire ». L'image est ce « seuil » paradoxal où le manque et la perte se renversent en puissance de renouveau : c'est du moins ce point de transformation ou de métamorphose qui constitue « le pathos de la quête » dans ce livre, car rien ne dit que l'oscillation entre deuil et désir puisse se résoudre dans l'image, comme à la fin du film. Le thème tout à fait singulier de « la beauté du vide » est essentiel pour saisir la spécificité de cette pensée de l'image. Peter Handke insiste sur la nécessité de « faire le vide » afin de permettre l'éclosion dans l'image d'un « Nouveau Monde ». L'image, nous l'avons vu, est « dépeuplée et sans événements (*menschenleer und ereignislos*) » : elle est une « forme vide (*Leerform*) ». La plupart des images de la nature représentent ainsi des lieux déserts : un jardin planté de châtaigniers, une aire de jeu sablonneuse, une racine d'arbre, une flaque de pluie, etc. L'image se définit précisément par *l'ouverture* d'un vide, « espace intermédiaire » (*Zwischenraum*) ou « gué » (*Furt*) qui permet le passage : l'image procède à « une purification du lieu »[587] qui n'est plus alors qu'« élan », « impulsion ». « Le vide "s'ouvre" »[588], tel est le verbe qui convient : « Au lieu de "vide" vous pouvez dire "l'ouvert" »[589]. Comme si l'image avait pour

[586] *BV,* pp. 597-598 ; *PI*, pp. 502-503.
[587] « […] ein Reinigen des Ortes ». *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 30 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 32.
[588] « […] [die Leere] sich auftut ». *Ibid.,* p. 88 et p. 88.
[589] « Für "Leere" können Sie ja sagen "das Offene". » *Ibid.*, p. 128 et p. 127.

but de rendre le vide *visible*, « de faire du vide un vide mis en forme »[590]. Ce terme, l'auteur le dit aussi synonyme de « calme », de « paix » ou de « silence », notions intimement liées à l'image. Donner une forme au vide : la cuvette, le creux, la cavité, la conque, le coquillage, la dépression, le cirque, l'enclos, autant de *formes vides* qui imprègnent l'imaginaire du récit.

Le rapport de cette forme vide au réel n'est pas d'imitation mais de « transformation ». Les Hondarederos sont des « transformeurs » *(Umwandler)*: leurs images intérieures *(Inbilder)* possèdent un pouvoir de métamorphose (*Verwandlung*), elles « frayent des voies ». La forme est transformation : « Quelle est la forme originelle ? La métamorphose, la transformation »[591]. Ce qui intéresse Peter Handke est cependant moins le *résultat* (de la métamorphose) que le *passage*, *le pas de l'ouverture*[592] : le récit de *Mon Année* tourne ainsi autour du thème de la métamorphose, celle qu'attend ou que vit le narrateur, sans que jamais l'on ne sache si elle s'est effectivement produite ni ce qui s'est réellement produit. Ainsi les images, tout comme les toiles du peintre dans *Mon Année*, ne sont « pas la reproduction d'un modèle mais une métamorphose ou la reproduction de la métamorphose[593] » – passage ou *pas*. Le « vide » de l'image apparaît ainsi comme « un espace de projection où le possible se dessine »[594]. L'image est comparée à « une piste de décollage », « une rampe de lancement »[595] ou un « terrain d'atterrissage »[596] : afin qu'on ait juste « le sentiment qu'il pourrait se passer quelque chose […][597] ». L'image est le lieu du possible, du *non encore déterminé* : simple attestation de l'ouverture, *puissance* d'un avoir lieu. L'image vacille entre un *déjà* et un *pas encore* : elle possède une dimension *expectative*.

L'image est ainsi étroitement liée au thème de la puissance : les images du « Nouveau Monde » sont en quelque sorte des images « d'avant le monde *(vorweltlich)*, en chrysalide *(verpuppt)* ». Et l'on pense au titre d'une des chansons du « chanteur » : « Je cherche le visage que tu avais avant que le monde ne soit créé[598] ». Les « mots-images » que « l'amie » du narrateur fait surgir sont aussi de pures virtualités. Lorsqu'elle n'a pas recours à la périphrase,

---

590 « […] damit die Leere zur Leer-*Form* wird ». *Ibid.*, p. 113 et p. 113.
591 « Was ist die *Urform* ? Die Verwandlung ; die Wandlung ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 74 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.*, p. 70.
592 Nancy, J.-L., *Au fond des images, op. cit*.
593 « Nicht die Wiedergabe […], sondern die Verwandlung, oder die Wiedergabe durch die Verwandlung. » *MJ,* p. 305 ; *MA*, p. 239.
594 « […] als Projektionsraum, wo sich Mögliches abzeichnet ». *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 115 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 114
595 « […] eine Schneise oder Startrampe ». *MJ,* p. 26 ; *MA*, p. 26.
596 « […] ein Landeplatz ». *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 30 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 31
597 « Daß nur man das Gefühl hat, da könnte was passieren ». *Idem.*
598 « "Ich suche nach dem Gesicht, das du hattest, bevor die Welt gemacht wurde" ». *MJ,* p. 271 ; *MA*, p. 213.

elle cite le Nom ou « le concept général (*Allgemeinbegriff*)[599] » : « le Ruisseau (*Der Bach*) », « la Forêt (*Der Wald*) », « l'Enfant (*Das Kind*) ». Se produit alors une sorte de remontée du discours à la langue, du sémantique au sémiotique. Or le sémiotique est cette

> […] langue prébabélique de la nature, de laquelle l'homme participe pour parler, mais dont il est toujours en train de sortir […]. Quant au sémantique, il n'existe que dans l'émergence momentanée hors du sémiotique dans le discours – dont les éléments à peine proférés retombent dans la pure langue, qui les recueille dans son muet dictionnaire de signes. C'est pendant un instant à peine que le langage humain émerge des eaux sémiotiques de la nature. Mais l'humain n'est à proprement parler que ce passage de la pure langue au discours […][600].

Le pouvoir de renouveau du Nom renvoie à cette langue *adamique* « d'avant le discours » : « pas des noms, disait-elle, mais des *images*, faites pour appeler[601] ». Ces « mots-images », antérieurs à la distinction du mot et de la chose – « d'où était donc parti ce vieux débat pour savoir ce qui était premier, les choses ou les noms[602] ? » –, désignent cette autre forme de *l'ouvert* qu'est la puissance. « Forme vide : le désir rétif l'emplit, l'avidité la détruit »[603] : la silhouette (*Silhouette*)[604], l'esquisse (*Skizze*) sont de telles formes « en puissance », vides et « rétives », qui se soustraient à l'*actuel*.

Les personnages mis en scène par Peter Handke restent eux aussi à l'état de « formes vides ». L'écrivain Keuschnig affirme ainsi se sentir éloigné de ses amis lorsqu'ils remplissent leur « rôle » ou accomplissent leur art, et ne pouvoir les faire entrer dans le récit que lorsqu'ils se limitent à en évoquer la puissance : de même que « la vue d'un instrument » suffit à le toucher sans que ce dernier ait besoin de résonner[605], Keuschnig n'aime pas entendre le chanteur entonner son chant. Il souhaite seulement sentir *la puissance du chant* dans sa voix. De son côté, l'architecte ne construit que des bâtisses inachevées dont l'unique fonction semble de donner forme au *no man's land* qui les entoure ; le peintre « troue » ses toiles afin de laisser passer le regard ; l'amie enfin, chercheuse de trésor, revient « les mains vides (*mit leeren*

---

[599] *MJ,* p. 326 ; *MA*, p. 256.
[600] Agamben, G., *Enfance et Histoire, op. cit.*, pp. 99, 100, 103.
[601] « Keine Namen, sagte sie, sondern Bilder, zum Anrufen ». *MJ,* p. 326 ; *MA*, pp. 255-256.
[602] *Idem.*
[603] « Leerform : Scheues Sehnen erfüllt sie, Gier (zer)stört sie ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 23 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit*., p. 24.
[604] Le narrateur de *Mon Année* fait ainsi l'éloge de « la beauté » des silhouettes des passagers aperçues dans un train de banlieue : « "Wenn ihr wüßtet, wie schön ihr als Silhouetten seid […] : Nie mehr würdet ihr etwas anderes wollen. Bleibt so ! Wäre ich ein Maler, ich würde ewig nur die Silhouetten malen, fragmentarisch beleuchtet, […] und diese Bilder wären andere Georges de la Tour's" » ; « "Si vous saviez comme vous êtes beau sous forme de silhouettes […]. Vous ne voudriez jamais plus rien d'autre. Restez comme ça ! Si j'étais peintre, je ne peindrais jamais que des silhouettes, fragmentairement éclairées, […] et ces images seraient d'autres Georges de La Tour." » (*MJ,* p. 601 ; *MA*, p. 466).
[605] *MJ,* p. 104 ; *MA*, p. 85.

Händen)[606] ». Comme si ce que chacun rapportait de son exploration du « nouveau monde » était précisément la puissance : le voyage n'a *réalisé* aucun des désirs des personnages – écrire « la dernière chanson », construire une bâtisse, « réaliser un film », etc. – mais a servi à circonscrire, à *révéler la puissance* de chacun.

L'image s'apparente ainsi au théâtre d'une représentation qui n'a pas lieu : à la fois *forme vide* et *matrice d e reg ards virtuels* [607], elle se maintient sur un seuil entre le visible et l'invisible, la puissance indéterminée et la forme concrète, la lumière et son « cône d'ombre ». Cette réserve d'ombre et de puissance s'oppose radicalement aux images factices du monde contemporain caractérisées par une visibilité sans restes. Là où ces dernières déchirent le voile, l'image *ouverte* le maintient, dans une quête « à rebours » de l'inconnu, de l'étranger : retrouver un rapport au lointain, à l'autre, se défaire du régime du même, tel est le rôle de cette « corde pour se lancer vers l'inconnu »[608] – *l'image*. L'œuvre de P. Handke se distingue par une volonté farouche de préserver l'invisible, de cacher plus que de dévoiler : c'est ainsi qu'il faut comprendre « le dégoût » pour la description de l'ancienne journaliste que la protagoniste rencontre dans l'auberge de Pedrada. On retrouve dans ce passage l'opposition paradigmatique entre *le masque*, « l'image fermée » sur une *visibilité sans restes*, et *le visage*, « l'image ouverte » sur *l'irréductible res te d' invisibilité* que contient le visible. La jeune journaliste a choisi de quitter son « rôle » qui consistait à *décrire* des personnalités connues, à chercher les « détails frappants » de leur vie, travail qui à présent lui donne la « nausée » :

> « Und selbst wenn sämtliche Einzelheiten stimmten, […] so wußte ich doch, daß meine Beschreibungen, meine Leute- und Personenbeschreibungen, Fälschungen und Verfälschungen bildeten. Woher ich das wußte? […] Mein Ekel wußte es, mein Ekel im Beschreiben deiner Lippen, deiner Haut, deiner Nüstern, deiner Art autozufahren, deiner Art, die Beine übereinanderzuschlagen oder eben gar nicht […]. Mein Ekel vor dem Beschreiben, und dann vor dir und vor mir.
>
> « Et même si certains détails étaient exacts […], je savais malgré tout que mes descriptions étaient fausses, falsifiées. Comment le savais-je ? […] Mon dégoût le savait, cette nausée que j'éprouvais à décrire tes lèvres, ta peau, tes narines, ta façon de conduire, de croiser les jambes ou, précisément, de ne pas le faire […]. J'éprouvais un profond dégoût pour l'écriture, les descriptions, et même, au fil du temps, pour toi, pour les autres, pour ma propre personne. »[609]

Ces « descriptions censément fidèles » *(die Mimikry-B eschreibungen)* et « les imitations *(Nachahmungen)* si réussies qu'elles fussent » s'avèrent en fait « des plus destructrices » *(am*

[606] *MJ,* p. 321 ; *MA*, p. 252.
[607] Didi-Huberman, G., *op. cit.*
[608] Entretien de Peter Handke sur France Culture.
[609] *BV*, p. 401 ; *PI*, p. 343.

vernichtendsten). Et ce dégoût *(Ekel)* de la description, la journaliste le ressent particulièrement lorsqu'il s'agit de décrire le *visage* d'autrui :

> « So wie es ein im Bewußtsein, oder im Instinkt, verwurzeltes Bilderverbot gibt, vordringlich in Anbetracht des menschlichen Gesichts, ebenso, kam mir vor, gelte, und wiederum für das Menschengesicht, eine Art von Beschreibungsverbot. »
>
> « Et de même qu'il y a, au plus profond de notre conscience ou de notre instinct, quelque chose qui s'oppose à ce que naissent certaines images, en particulier lorsqu'il s'agit du visage d'autrui, j'avais le sentiment, et c'était net, justement, quand je devais décrire un visage, que quelque chose s'opposait à ce que nous décrivions les autres.[610]»

L'objet de l'interdit est la représentation du visage que le sacrilège consiste à « capturer » dans la description et à figer en masque. Le visage est l'emblème d'une non-réductibilité au visible, et plus encore de la non-reproductibilité de l'unique[611]. Ce *Beschreibungsverbot* est à la racine de tous les « iconoclasmes » *(Bilderstürmereien)* et de la distinction entre *l'image pleine*, l'idole, et *l'image icône* de la tradition byzantine. Il est significatif que lorsque le narrateur emploie le terme d'« iconoclasme », il renvoie à une sensation de *trop-plein* :

> Mit den Malern geschieht es, daß mich ihr skrupelloser oder panischer Bilderschwung abstößt und mich die verschiedenen historischen Bilderstürmereien wenn nicht verstehen so nachfühlen läßt (ein Büchersturm bleibt mir dagegen unfaßbar) […].
>
> Avec les peintres, il arrive que me repousse leur exubérance d'images, panique ou sans scrupules, qui me fait comprendre sinon intellectuellement, du moins affectivement les différents iconoclasmes historiques (un biblioclasme me reste en revanche inconcevable) […].[612]

Cette citation permet de saisir les limites de la proximité de Peter Handke avec la peinture : il lui est possible de comprendre « *die verschiedenen historischen Bilderstürmereien* » mais en aucun cas un *Büchersturm*. Comme si quelque chose dans l'image littéraire permettait d'échapper aux excès, aux exubérances des images iconiques *(Bilderschwung)*. Dans *Mon Année*, Peter Handke va jusqu'à inventer un « nouvel iconoclasme » historique[613], qui entraine la destruction de presque toutes les toiles du peintre, ainsi que des bobines de son nouveau film. Cette destruction provoque une remise en question radicale dans la vie du peintre :

---

[610] *BV*, p. 399 ; *PI*, p. 342.
[611] Il y aurait là tout un cheminement à faire en compagnie de Levinas, pour qui l'effroi gagne toute « pensée qui aborde comme des formes visibles et plastiques jusqu'à l'unicité de l'unique qui s'exprime dans le visage ». Et l'on connaît la réticence de Levinas quant à « l'image » et à « la représentation ». Il faudrait aussi faire un détour par la pensée d'Agamben : « Le visage est l'état d'exposition irrémédiable de l'homme, et en même temps, sa dissimulation justement dans cette ouverture » (*Moyens sans fins*, *op. cit.*, p. 103).
[612] *MJ,* p. 105 ; *MA*, p. 86.
[613] « […] ein neuer Bildersturm ». *MJ,* p. 544 ; *MA*, p. 421.

suivant les conseils d'Horace qui lui est apparu en rêve, il demande à « quelqu'un de jeune », Valentin, comment poursuivre son métier de peintre. La transformation est immédiate :

> Und am folgenden Morgen zeigten sich an den wenigen vom Bildersturm verschonten Gemälden des Malers Änderungen; etwa bekam meines hier, das einzige Kunstwerk im Haus, ein schwarzer Felsenberg, der in der Luft schwebte, ein Loch, oder eher einen Durchblick […].
>
> Et le lendemain matin apparurent des transformations dans les rares tableaux du peintre qui avaient échappé aux iconoclastes ; celui que j'[le narrateur] ai ici par exemple, la seule œuvre d'art de la maison, une montagne rocheuse qui flottait dans les airs, avait maintenant un trou, ou plutôt quelque chose qui permettait de voir au travers[…][614].

On ne peut trouver expression plus directe de la nécessité d'*ouvrir* ou de *trouer* la suffisance de l'image. Le narrateur avait pris soin, au début de son récit, de souligner que « ce qui l'attire » chez ses amis et justifie à ses yeux leur statut de « héros », est leur caractère « inachevé (*unfertig*) », « incomplets et nécessiteux (*unvollständig und bedürftig*) » :

> Und sie werden ihr Leben lang unvollständig und bedürftig sein. Nah am Verzweifeln, wird keiner von ihnen sein Heil in einem Götzendienst suchen.
>
> Et ils seront toute leur vie incomplets et nécessiteux. Près de désespérer, aucun d'eux ne cherchera son salut dans l'adoration des idoles[615].

Le paradigme de l'idole *(Götze)* renvoie au régime de *l'image pleine*, close sur elle-même, suffisante, auquel s'oppose le régime de *l'image ouverte* dont le « cône d'ombre » est réserve d'invisibilité et de puissance.

4.2.3. « L'ombre malléable » de l'image dans Three Farmers… : ou comment « accomplir une œuvre de vie » en « trafiquant » avec « les cadavres[616] »

La photographie, on l'a vu, exhibe le versant mélancolique de l'image. « Conjuration » de la mort, elle est à la fois trace de ce qui a été et mémoire de l'oubli : fragment arraché à la disparition, elle rend *visible* la perte, cet immense *hors champ* qui engloutit l'image de toute part. C'est cette perte qui fait symptôme dans l'image des trois fermiers aperçue au musée de Detroit par le narrateur (I) à travers les informations erronées du cartel : le nom et la nationalité du photographe sont faux, comme si l'image, et le photographe, étaient voués à sombrer dans « une marge semi-fictionnelle ». Du fait même de ce travail de l'oubli, l'image fait fixation et hantise dans la mémoire du narrateur, incapable de restituer le cliché à son

[614] *MJ,* p. 546 ; *MA*, p. 423.
[615] *MJ*, p. 150 ; *MA*, pp. 119-120.
[616] Del Giudice, D., « Comment raconter l'invisible », *op.cit.*, p. 128.

« origine ». Après avoir passé « des mois » à « traquer le photographe » et à rechercher l'identité des fermiers, le narrateur comprend enfin, avec l'aide de Mme Schreck, que la *puissance* de l'image tient précisément à sa marge d'indétermination. Son caractère lacunaire *ouvre* au « processus infini » de sa réappropriation par chaque regard : « L'épreuve en noir et blanc était moins un document destiné aux archives qu'un appel à l'action[617] ». Là encore, c'est la dimension *expectative* de l'image qui est mise en valeur : le regard des fermiers est *suspendu* à celui du spectateur, comme dans un « appel ».

Ainsi, le seul lien qui rattache Mme Schreck à la photographie des fermiers est « un acte de l'imagination » :

> The simple portrait, worshiped for half a century, most of a lifetime, had no real connection to her except as an act of imagination. She did not know the actual boys pictured there, but had, rather, invented, out of her own need, a whole story linking them to herself by means of the pliable image.
>
> Ce simple portrait, adoré pendant un demi-siècle, la majeure partie d'une vie, n'entretenait aucun lien réel avec Mme Schreck, sinon comme acte de l'imagination. Elle ne connaissait pas les jeunes gens photographiés, mais avait inventé, par nécessité, toute une histoire qui les reliait à elle *via* cette image docile[618].

Il y a autant de versions ou de lectures de l'image que de spectateurs, si tant est que ces derniers veuillent bien « s'acquitter de l'obligation de voir » par « un acte de l'imagination » – on verra que cet « acte » n'est pas pour autant pure fantaisie, et doit trouver la juste distance entre « le sérieux de l'essayiste » et « la tentation de la fiction ». L'image en ce sens est bien « matrice de regards virtuels » : le paradoxe de la photographie est d'être cette ombre « docile » ou « malléable » (*pliable*), un « fantôme (*phantom*) » qui tient son effectivité infinie de sa nature de « dépouille ». Le thème du fantôme traverse le texte, et c'est une fois de plus Marcel Proust qui se trouve convoqué, dans une citation placée en exergue du chapitre quinze[619] :

> Il y a des êtres en effet – et ç'avait été dès la jeunesse mon cas – pour qui tout ce qui a une valeur fixe, constatable par d'autres, la fortune, le succès, les hautes situations, ne compte pas ; ce qu'il leur faut, ce sont des fantômes.

Ce passage, tiré de *Sodome et Gomorrhe*, associe résolument la *puissance* créative au monde des spectres. Daniele Del Giudice fait de ce paradoxe le cœur productif de son écriture, fondée sur « la troublante présence-absence » des images : « voleur » et « trafiquant de

---

[617] « The black-and-white print was less a document for archiving than it was a call to action. » *TW,* p. 209 ; *TF,* p. 302.
[618] *TW,* p. 305-306 ; *TF*, p. 447.
[619] *TW,* p. 189 ; *TF,* p. 271.

cadavres », l'écrivain cherche à « produire des actions » avec des « dépouilles[620] ». Rendre à l'image son rôle actif implique paradoxalement de révéler « la quantité de passions et d'invisible que cette image porte » – de « prendre le plus grand soin » de son « cône d'ombre » qui est sa part d'*invisibilité* et de *puissance.*

Aussi, lorsque Bullock révèle à Mays le nom de « l'actrice » qui se cache derrière la « femme-fantôme » de sa vision[621], le personnage ressent-il une puissante « déconvenue ». Il est d'emblée réticent face à toute révélation de l'identité de la jeune femme :

> […] he'd been so long getting used to and at last enjoying the idea that this search was hopeless, that the phantom woman was immeasurably beyond the caliber of any female he might meet in the flesh, that it stood to reason any woman Bullock told him about could not, by definition, be *her*.
>
> […] Mays s'était fait de si longue date à l'échec inéluctable de sa quête – au point d'avoir fini par prendre goût à cette idée –, il croyait tant à l'incommensurable supériorité de la femme-fantôme sur les créatures de chair et de sang qu'il viendrait à rencontrer, que toutes celles dont lui parlerait Bullock ne pouvaient être, par définition, la bonne[622].

La déconvenue est d'autant plus grande que cette révélation a quelque chose de bien trop « récursif (*recursive*) » et « improbable (*unlikely*) » pour l'esprit soupçonneux de Mays : l'actrice en question, Kimberly Greene, interprétait le jour où Mays l'a aperçue depuis sa fenêtre, le personnage d'une autre actrice, Sarah Bernhardt, sur le « char des figures illustres » défilant dans le cadre de la Journée des Anciens Combattants de la Première Guerre. Plus tard, Mays a l'occasion de confronter « la femme-fantôme » avec la femme réelle, l'actrice Kimberly interprétant dans un spectacle à l'affiche le rôle de femmes célèbres – dont la divine Sarah – sur les planches du Your Move Theatre :

> And there in front of him was that magnificent, elusive item that had lasted longer and done more to give a significance and sense of purpose to Mays's days than any material interest […]. He could see the very woman, not fifty feet in front of him. She looked smaller in person.
>
> Là, devant Mays, se trouvait l'objet magnifique et insaisissable qui avait contribué à donner sens à sa vie de manière plus durable et forte qu'aucun but matériel […]. Il

---

[620] « Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 128 *:* « La puissance d'une image, son rôle actif (abstraction faite de ses éléments), consiste à se développer à partir de cette nature morte et à produire un sentiment vivant ; parce que ces dépouilles inconsistantes qui tournent dans notre esprit sont capables d'action, et c'est cette action que je cherche. »

[621] On se souvient que Mays fait l'hypothèse que la jeune femme soit « fille de rescapés de Bergen Belsen (*the daughter of two survivors of Belsen*) », et qu'elle ait « abandonné son internat de chirurgie à l'Hôpital du Massachusetts pour se mettre en quête de la septième mineure » (*TW,* p. 73 ; *TF*, 104) : le caractère morbide de l'image *insiste*.

[622] *TW,* p. 150 ; *TF*, p. 214.

> voyait cette femme en personne, à vingt pas tout au plus. Elle paraissait plus petite que dans son souvenir[623].

Comment la jeune femme peut-elle lui paraître « plus petite » à « vingt pas », alors qu'il l'a d'abord aperçue depuis le septième étage du Powell Building ? La « grandeur » de la « vision » ne renvoie pas à une mesure objective ou matérielle : elle traduit précisément la puissance de l'image qui maintenait ouverts les possibles par opposition à l'individuation étriquée de la femme réelle (*the very woman*). Mays doit se rendre à l'évidence : la « poussée du réel » et « le spectacle d'une actrice accomplie […] coupai[ent] une à une les routes fascinantes du possible[624] ». Lui qui s'était imaginé nombre de dialogues avec cette femme en fonction de lieux de rencontre infiniment divers – « au supermarché, à la bibliothèque municipale, à l'hôpital, dans la Casbah, sur la Côte d'Azur, ou sur le champ de bataille[625] » – n'avait pourtant jamais créé « le grain de sa voix ». « L'Ouïe », « le plus abstrait de tous les sens », devient « l'instrument de la honte de Mays[626] » quand il doit subir l'avalanche de discours de l'actrice, ses « périodes rhétoriques très professionnelles » :

> There was no more imagined antique figure, limping upstream against the parade. By speaking, Greene had unfolded herself as Green.
>
> La dame du temps jadis, celle qu'il avait imaginée, celle qui boitait à contre-courant du défilé, n'existait plus. En parlant, Greene avait révélé Greene[627].

Si Mays est honteux, c'est qu'il a « fait quelque chose qu'il s'était juré de ne pas faire[628] » : il a laissé échapper l'ombre pour la proie, la puissance de la vision pour la femme de chair.

Pourtant, ce n'est pas un hasard si Kimberly Greene est actrice : elle n'est pas tout à fait une simple « créature de chair », puisqu'elle est capable de faire coexister sur scène de multiples personnages, une vingtaine de femmes que l'Histoire a rendues célèbres, dans un spectacle significativement intitulé « J'habite le Possible (*I Dwell in Possibility*) ». Quand elle endosse les traits de Sarah Bernhardt, elle parvient d'ailleurs à faire resurgir « l'ombre (*image*) qui avait captivé Mays depuis le septième étage ». Le spectacle s'ouvre et s'achève sur le personnage d'Emily Dickinson, et plus précisément sur les vers de la poétesse qui donnent son titre à la représentation :

---

[623] *TW,* p. 195 ; *TF*, p. 280.
[624] « […] pressed by reality, [he finds] all the fascinating avenues of possibility dead-ending in an accomplished actress's stage performance ». *TW,* p. 230 ; *TF*, p. 335.
[625] « […] Supermarket, Public Library, Hospital, Casbah, Combat Zone, Côte d'Azur ». *TW,* p. 72 ; *TF*, p. 103.
[626] « Hearing, the most abstract of senses, was the agent of May's shame ». *TW*, p. 196 ; *TF,* p. 280.
[627] *Idem.*
[628] « […] [he] had done something he'd vowed not to ». *Idem*.

> I dwell in possibility,
> A fairer house than prose.
>
> J'habite le Possible – Maison
> Plus belle que la Prose[629].

Or précisément, ce n'est que lorsque l'actrice renonce aux « périodes rhétoriques » pour énoncer quelques vers que Mays parvient à se concentrer sur le spectacle :

> Not that Mays heard much of what the woman actually *said*. […] He stayed attentive through the start of another quatrain:
>
> I never saw a moor,
> I never saw the sea,
>
> but drifted in attention after these two lines.
>
> Non que Mays écoutât vraiment ce que disait cette femme. […] Il resta concentré pendant le début d'un nouveau quatrain :
>
> Je n'ai jamais vu la lande,
> Je n'ai jamais vu la mer,
>
> mais, passé ces deux vers, son attention se dissipa[630].

La poésie et ces *images* ouvrent, bien plus que la prose, les voies du « Possible » : il faut souligner la tournure négative des vers cités qui accentuent leur indétermination. Et l'on pense au goût de Peter Handke pour la poésie, et à l'étrange introduction d'une chanson-poème, dont deux strophes sur trois sont de tournure négative, à la fin du dernier chapitre de *La Perte de l'image*[631].

Les paradigmes de l'indétermination et de la puissance sont ainsi étroitement associés à *l'image*, dans les œuvres du corpus. L'image ne se réduit pas au *visible* et à ses *surfaces*, elle est porteuse d'une profondeur, d'une « latence » :

> Il n'y a peut-être d'image à penser radicalement qu'au-delà du principe de surface. L'épaisseur, la profondeur, la brèche, le seuil, l'habitacle – tout cela obsède l'image[632].

---

[629] *TW,* p. 195 ; *TF*, p. 280.
[630] *TW,* p. 196 ; *TF,* p. 281.
[631] *BV,* p. 754 ; *PI*, 630 : « Ich wußte nicht wie du warst /Ich wußte nicht wer deine Eltern waren/Ich wußte nicht ob du ein Kind hattest/Ich wußte nicht wo dein Land war/Ich wußte nicht wieviel Reales, Maravedis und Dublonen du hattest/ Ich wußte nicht wann du zur Welt kamst/ Ich wußte nicht was du vorhattest/Doch ich wußte und wußte und wußte wer du warst […] » ; « Je ne savais pas comment tu étais/Je ne savais pas qui étaient tes parents/Je ne savais pas si tu avais un enfant/Je ne savais pas où était ton pays/Je ne savais pas combien de reales, de maravédis/et de doublons tu avais/Je ne savais pas quand tu étais venu au monde/Je ne savais pas tes projets/Mais je savais, savais, savais, qui tu étais [...] ».
[632] *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 61.

L'un des enjeux, nous le verrons, est une critique du concept de *représentation* traditionnellement lié à l'idée de complétude et d'achèvement : « au lieu de "représentation", dis peut-être parfois, "possibilité"[633]. » Cette ouverture à l'indéterminé est pourtant aussi ce qui menace l'image. Si la photographie des trois fermiers procure au narrateur (I) « une sensation océanique » et quasi « mystique », elle menace de s'effacer de sa mémoire : « Car les trois personnages sur la route boueuse n'avaient pas de noms pour les ancrer dans un réseau d'associations plus solide. Les histoires marquent l'esprit plus longtemps que les sensations quasi religieuses[634]. »

C'est cette relation entre image et histoire que nous allons à présent nous attacher à décrire. L'image, nous l'avons vu, met en jeu l'instabilité d'une économie psychique : à « la logique des actions » qui définit la rationalité du poème selon Aristote, elle substitue une dialectique inquiète entre deuil et désir, savoir et non-savoir. L'image est liée à une part d'ombre, une altérité sur lesquelles achoppe le récit : puissance de rupture au sein de la narration, elle est aussi ce qui relance la fiction. L'image se caractérise ainsi par un nouveau paradoxe : puissance de liaison et de déliaison au sein du récit, elle suspend et relance l'économie narrative dans un double mouvement contradictoire.

[633] « Statt "Vorstellung" sag vielleicht manchmal "Möglichkeit" ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 150 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 136.
[634] « For the three figures on the muddy road had no names to anchor them in a more solid bed of association. Stories stick in the mind longer than near-religious sensations. » *TW,* p. 77 ; *TF*, p. 109.

CHAPITRE 3

La *distinction* de l'image : une dialectique entre puissance de liaison et puissance de déliaison

Il s'agira dans ce chapitre d'élargir l'analyse en étudiant le rapport de l'image à son contexte : de quelle manière l'économie *instable* et *paradoxale* de l'image s'intègre-t-elle au tissu du texte? L'image a-t-elle pour fonction de « brûler » ou d'« abîmer » la narration en déroutant le récit, ou assume-t-elle une fonction génératrice, voire régénératrice du texte tissu ? Ce qui est certain, c'est que l'image tisse *autrement* le texte : sa dialectique « à l'arrêt » désoriente l'histoire (au sens de la *story*) et met en crise la « rationalité » de l'intrigue fondée sur l'enchaînement chrono-logique d'actions. Image et récit, pourtant, ne s'opposent pas : ce qui s'oppose c'est une « logique classique des actions » et « une logique [esthétique] du récit en images », « où c'est l'image qui est l'élément constitutif du récit lui-même[635] ».

S'il y a toujours *plus d'une image* , il faut poser la question de la relation des images entre elles et interroger leur rapport à la dynamique narrative. Il ne suffit pas de souligner que l'image recèle une part d'ombre ou d'invisible : encore faut-il que l'économie narrative ne vienne pas la résorber ou la réduire – épuiser l'image. L'image, on le verra, impose sa propre *rythmique* au récit en assumant « une fonction conductrice ». Elle est *procédure d'hétérogénéité* au sein de la narration : puissance de saut, elle interrompt le récit par sa dynamique de déliaison, tout en construisant de nouvelles relations qui brisent avec la cohérence traditionnelle du récit fondée sur « la commune mesure » de l'histoire. Cette réflexion sur le traitement de l'image dans l'économie narrative invite à un dialogue avec la pensée de Paul Ricœur, à laquelle seront confrontées d'autres pensées de « la représentation », celles de J. Rancière et de G. Didi-Huberman notamment. Il s'agira de mesurer si l'image et sa « puissance de déliaison » impliquent davantage qu'une « érosion » des paradigmes de « la

[635] Rancière, J., *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, *op. cit.*, p. 229.

mise en intrigue » pensée comme « fonction de médiation » et « d'intégration » de la diversité sensible à l'intelligible : comme « synthèse de l'hétérogène ». L'image, on le verra, tend à briser ce mécanisme d'intégration en imposant sa *distinction* : elle s'émancipe de la logique configurante de l'histoire dans un bouleversement des rapports entre visible et dicible, « fonction imageante » et « fonction textuelle d'intelligibilité ». Parler de « puissance de saut » ou de déliaison implique sans doute de maintenir l'idée d'une structure que l'image vient *ouvrir*. Il ne peut y avoir *ouverture*, affirme G. Didi-Huberman, que s'il y a obstacle et fermeture : il s'agira ainsi de penser le tissu de la représentation « avec ses déchirures », « la structure » avec « l'événement » qui « la relève et la déchire en même temps ». L'image, telle est du moins l'hypothèse de ce travail, est cet *événement* qui vient *ouvrir* la logique représentative – sans impliquer pour autant sa disparition. On verra ainsi que l'image n'agit pas simplement sur le mode de l'interruption de la fiction ou de l'histoire : elle est aussi « ce qui engendre la fiction et ce qui s'engendre de la fiction[636] ».

Cette double puissance de liaison et de déliaison reconduit l'économie *paradoxale* de *l'image ouverte* : en tant que *relation*, et non *objet* ou *terme* visible, elle possède une fonction de « franchissement » qui cependant ne rétablit pas de continuité – n'accomplit pas de « synthèse » : « L'essence d'un tel franchissement […] ne supprime pas la distinction. Il la maintient tout en faisant contact : choc[637] ». Quand l'image devient « l'élément constitutif du récit », ce dernier échappe à la structure synthétique de l'intrigue comme « mise en boîte de l'infini déploiement des images singulières ».

[636] Rancière, J., *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, *op. cit.*, p. 228
[637] Nancy, J.-L., *Au fond des images, op. cit*, p. 14.

1. « Bousiller » l'histoire[638] : l'image comme « puissance de déliaison »

1.1. Éléments pour une mise en perspective théorique : la notion de « mise en intrigue »

1.1.1. Paul Ricœur et la théorie du Verstehen narratif : la transhistoricité du **muthos** *comme « acte configurant »*

Afin de mieux saisir « là où l'image brûle », c'est-à-dire là où elle est susceptible de *mettre en crise* le récit, il nous semble nécessaire d'ouvrir le dialogue avec l'une des pensées majeures de la narration, celle de Paul Ricœur. Le philosophe définit la *mimesis* à partir de la notion de *muthos* ou de « mise en intrigue » tirée de *La Poétique* d'Aristote. Les principes clés régissant le *muthos* sont l'unité et la complétude, ces critères étant eux-mêmes fondés sur la notion de causalité[639] qui doit l'emporter sur la simple succession chronologique. L'intrigue « "prend ensemble" et intègre dans une histoire une et complète les événements multiples et dispersés et ainsi schématise la signification intelligible qui s'attache au récit pris comme un tout[640] ». La *mimesis* n'est donc pas « imitation » de ce qui est, mais « agencement des faits en système[641] » à partir du *muthos* : ce dernier est pensé sur le modèle du schématisme de l'imagination productrice qui « a fondamentalement une fonction synthétique[642] ». La « mise en intrigue » procède ainsi à une « synthèse de l'hétérogène[643] » à travers une double fonction d'*intégration* et de *médiation* :

> […] elle fait médiation entre des *événements* ou des incidents individuels, et une *histoire* prise comme un tout. A cet égard, on peut dire équivalemment qu'elle tire une histoire sensée *de* – un divers d'événements ou d'incidents (les *pragmata* d'Aristote) ; ou elle transforme les événements ou incidents *en* – une histoire. […] En conséquence, un événement doit être plus qu'une occurrence singulière. Il reçoit sa définition de sa contribution au développement de l'intrigue. Une histoire, d'autre part, doit être plus qu'une énumération d'événements dans un ordre sériel, elle doit

[638] « […] stümpert [die Geschichte] ». *MJ,* p. 37 ; *MA*, p. 35.
[639] *TR*, I, p. 85 : « L'une après l'autre, c'est la suite épisodique et donc l'invraisemblable ; l'une à cause de l'autre, c'est l'enchaînement causal et donc le vraisemblable. Le doute n'est plus permis : la sorte d'universalité que comporte l'intrigue dérive de son ordonnance, laquelle fait sa complétude et sa totalité. »
[640] *TR*, I, p. 10.
[641] *TR*, I, p. 69.
[642] *TR*, I, p. 132.
[643] *TR*, I, p. 10.

> les organiser en une totalité intelligible […]. Bref, la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration[644].

« L'acte configurant » est un acte « synthétique » qui rassemble le divers en « une totalité intelligible » : ce passage accomplit sans nuance l'identification entre « la logique classique des actions », ainsi que la commente J. Rancière, et la forme transhistorique du « récit ». Le rapport entre sensible et intelligible est en effet commenté en termes d'« intégration » ou d'« inclusion » : la mise en intrigue « inclut l'émouvant dans l'intelligible » ou, formulé autrement, la discordance dans la concordance :

> Ce sont [les] incidents discordants que l'intrigue tend à rendre nécessaires et vraisemblables. Et c'est ainsi qu'elle les purifie ou les épure. […] C'est en incluant le discordant dans le concordant que l'intrigue inclut l'émouvant dans l'intelligible[645].

L'esquisse d'une interprétation de la *catharsis* qui se lit ici sera développée plus loin en des termes explicites : « l'épuration consiste d'abord dans la construction poétique ». Autrement dit, éprouver frayeur et pitié devient une « jouissance » parce que ces passions sont « épurées » dans une « construction » qui les rend intelligibles, « le plaisir d'apprendre [étant] en effet la première composante du plaisir du texte[646] ». La discordance *sensible* est épurée à travers l'acte configurant du *muthos* comme principe d'*intelligibilité*. La mise en intrigue se définit donc comme la « construction » d'une « concordance discordante », et la *mimesis* comme l'exigence de cette « configuration » : « Ce qui relève de l'imitation ou de la représentation, c'est l'exigence logique de cohérence[647] ». Cohérence, concordance, intelligibilité : tels sont « les gains » de « l'acte configurant ». P. Ricœur évoque ainsi le concept d'« augmentation iconique » qu'il emprunte à François Dagognet, en le généralisant du domaine de la peinture au domaine de la représentation ou de « la fiction ». Arrêtons-nous un instant sur ce passage qui met en jeu la notion d'*image* : Paul Ricœur explicite à ce moment la notion de « refiguration », c'est à dire le passage de la mimesis II (la configuration) à la mimesis III (la refiguration), à partir de l'idée que les œuvres « élargissent notre horizon d'existence » :

> Loin que celles-ci [les œuvres de fiction] ne produisent que des images affaiblies de la réalité, des « ombres » comme le veut le traitement platonicien de l'*eikôn* dans l'ordre de la peinture ou de l'écriture (*Phèdre*, 274*e*-277*e*), les œuvres littéraires ne désignent la réalité qu'en l'*augmentant* de toutes les significations qu'elles-mêmes

[644] *TR*, I, p. 127.
[645] *TR*, I, p. 90.
[646] *TR*, I, p. 99.
[647] *TR*, I, p. 95. P. Ricœur revient à plusieurs reprises sur les couples de notions « cohérence », « concordance », « intelligibilité » : voir par exemple *TR*, II, p. 57.

> doivent à leurs vertus d'abréviation, de saturation et de culmination, étonnamment illustrées par la mise en intrigue. Dans *Écriture et Iconographie*, François Dagognet, ripostant à l'argument de Platon dirigé contre l'écriture et contre toute *eikôn*, caractérise comme *augmentation iconique* la stratégie du peintre qui reconstruit la réalité sur la base d'un alphabet optique à la fois limité et dense. Ce concept mérite d'être étendu à toutes les modalités d'iconicité, c'est-à-dire à ce que nous appelons ici fiction. Dans un sens voisin, Eugen Fink compare le *Bild*, qu'il distingue des simples présentifications de réalités entièrement perçues, à une « fenêtre » dont l'étroite ouverture débouche sur l'immensité d'un paysage. De son côté, H.-G. Gadamer reconnaît au *Bild* le pouvoir d'accorder un surcroît d'être à notre vision du monde appauvri par l'usage quotidien[648].

Notons au passage les figures du « fermé » qui apparaissent ici à travers les termes de « saturation » et de « culmination » : la représentation dans la conception de Ricœur appelle toute une série de notions faisant signe vers ce *régime de la clôture* – « complétude », « totalité », « unité », « synthèse ». Si l'exemple de la fenêtre *ouverte* semble contredire ce paradigme, il ne faut pas oublier quel est le présupposé de cette définition du tableau qui vient d'Alberti : la perspective fonde la clôture de l'image classique, espace théoriquement infini, ouvert sur le monde, et pratiquement clos[649] selon des règles d'ordonnancement qui subordonnent « le voir » au « savoir ». Cette citation appelle plusieurs remarques : P. Ricœur, sans doute poussé par le concept d'« augmentation iconique » de Dagognet, sort soudain du domaine du récit pour généraliser son propos à toute œuvre d'art. *L'image* (*Bild* ou *eikôn*) devient ici synonyme de « représentation » ou de « fiction ». Précisons d'abord que les « modalités d'iconicité » évoquées par P. Ricœur ne sont pas les « régimes d'imagéité » définis par J. Rancière : entre la notion de « mode », qui définit les différents arts, et celle de « régime », il y a tout l'écart qui sépare le « transhistorique » de « l'historique ». Le « rassemblement » des arts sous la bannière de « l'augmentation iconique » se fait nous semble-t-il au prix d'une double prise de risque : la première est d'enlever à « la mise en intrigue » sa spécificité « configurante ». Si « l'acte configurant » renvoie à toute œuvre d'art, ainsi que l'articulation entre « mimesis II » (configuration) et « mimesis III » (refiguration), l'ouvrage de P. Ricœur pourrait alors porter sur l'œuvre d'art en général : il est vrai cependant que l'intérêt du philosophe porte sur « *temps* et récit », impliquant une relation privilégiée entre les deux termes, voire exclusive des autres « modalités d'iconicité » dont le rapport au temps, il faut le souligner, n'est jamais interrogé. L'autre est de déplacer les propos de F. Dagognet : est-il certain que cette « augmentation iconique », analysée d'abord en termes de « densité », soit synonyme d'une « augmentation de lisibilité » comme le suggère le

[648] *TR*, I, p. 152.
[649] L'ouverture ici n'a de valeur que par métaphore comme le souligne G. Didi-Huberman dans l'introduction de son ouvrage, *L'Image ouverte*.

développement du philosophe à la page qui suit ? On ne peut mieux exprimer que par ce commentaire le recouvrement du *visible* par le *lisible,* et celui du *sensible* par *l'intelligible*. Le « souci d'intelligibilité » est un véritable leitmotiv du premier tome de *Temps et Récit* : « configuration » rime avec « cohérence » et « concordance », qui sont les garants du « triomphe de l'ordre » et de « l'intelligibilité ».

Ce qui nous intéresse dans cette pensée du récit, c'est qu'elle implique une « intégration » ou une « subordination » du sensible et du visible – de « l'infini déploiement des images singulières » – sous la loi de l'intelligible : celle de « l'intrigue ». Autrement dit, une subordination de « la fonction imageante » à « la fonction textuelle d'intelligibilité » :

> L'histoire, c'était cet « assemblage d'actions » qui, depuis Aristote, définissait la rationalité du poème. Cette mesure ancienne du poème selon un schéma de causalité idéal – l'enchaînement par la nécessité et la vraisemblance –, c'était aussi une certaine forme d'intelligibilité des actions humaines. C'est elle qui instituait une communauté des signes et une communauté entre « les signes » et « nous » : combinaison d'éléments selon des règles générales, et communauté entre l'intelligence productrice de ces combinaisons et les sensibilités appelées à en éprouver le plaisir. Cette mesure impliquait un rapport de subordination entre une fonction dirigeante, la fonction textuelle d'intelligibilité, et une fonction imageante mise à son service. Imager c'était porter à leur plus haute expression sensible les pensées et sentiments à travers lesquels se manifestait l'enchaînement causal. […] Cette subordination de « l'image » au « texte » dans la pensée du poème fondait aussi la correspondance des arts sous sa législation[650].

On aura noté la manière dont J. Rancière parle de cette « ancienne mesure » de l'histoire au passé, dans un partage qui met à mal la catégorie « transhistorique » du *muthos*, telle que la pense Paul Ricœur. Si on passe outre cette question de l'historicité – de taille, on le pressent, à bouleverser la théorie développée dans *Temps et Récit* –, Paul Ricœur ne serait sans doute pas en désaccord avec la lecture proposée par J. Rancière de la pensée d'Aristote, même s'il n'emploie jamais le terme de « subordination » et préfère celui d'« intégration ». Nos récits, en renversant cette subordination de la « fonction imageante » à « la fonction textuelle d'intelligibilité », mettent en crise « la commune mesure » de l'histoire ou de l'intrigue : ce sont les modalités de cette mise en crise qu'il s'agira d'analyser dans ce chapitre.

Avant d'entamer cette étude, il nous faut encore tenter de débusquer les « fondements » de la pensée ricœurienne du récit comme « synthèse de l'hétérogène » et « concordance discordante ».

[650] Rancière, J., *Le Destin des images, op. cit.,* p. 49.

1.1.2. La question des fondements : le « cercle vicieux de la mimesis »

P. Ricœur anticipe habilement dans son ouvrage les objections que pourraient lui avancer ses détracteurs : celle qu'il affronte d'emblée est l'accusation de « tricherie » ou de « violence de l'interprétation ».

> D'un côté, nous pouvons être tenté de dire que le récit met la consonance là où il y a seulement dissonance. De cette façon le récit donne forme à ce qui est informe. Mais alors la mise en forme par le récit peut être soupçonnée de tricherie. Au mieux, elle fournit le « comme si » propre à toute fiction que nous savons n'être que fiction, artifice littéraire. C'est ainsi qu'elle console face à la mort[651].

Il faut noter que la critique engagée par les auteurs du corpus porte précisément sur l'« artificialité » de l'histoire et de son mécanisme intégrateur, ainsi que sur « le pouvoir anesthésiant » d'une partie de l'art comme « consolation » et « mensonge ». Par ailleurs il faut relever l'étrange réversibilité du terme de « violence » – qui n'est pas sans lien, on le verra, avec la question de *l'image* : ici, Paul Ricœur s'accuse (fictivement) de « *violence* interprétative[652] », avant de faire porter l'accusation sur ses adversaires, les tenants de la discordance – les écrivains « d'aujourd'hui ». La question de la violence est un point nodal dans le débat : pour Paul Ricœur, la violence est dans le chaos du divers sensible et de l'expérience vive qui entraîne l'effondrement de la barrière de « la cohérence » – « ou le discours cohérent, ou la violence[653] » ; pour d'autres philosophes comme T. W. Adorno, W. Benjamin ou J. Derrida, la violence se définit au contraire comme « violence de l'Un », violence de la répression du divers sensible sous *la loi* de l'intelligible. De façon symétrique, la « tradition », source et garantie de la cohérence pour P. Ricœur, est « violence » pour les tenants de l'École de Francfort ou pour le philosophe de la déconstruction.

P. Ricœur développe l'objection de la « violence interprétative » et du « cercle vicieux de la mimesis » en opposant au désir mensonger de concordance « la fascination » pour « l'informe absolu ». Nietzsche est alors convoqué, puis les critiques et les écrivains de « la modernité ». « L'honnêteté radicale » (*Redlichkeit*), prônée par Nietzsche, serait de reconnaître et d'affronter le chaos. Subtilement cependant, P. Ricœur a déplacé le problème en le « psychologisant » : parler de « fascination », c'est déjà sous-entendre la pathologie. Il poursuit en affirmant qu'on ne peut rien comprendre au problème tant que l'on « met de façon unilatérale la consonance du côté du seul récit et la dissonance du côté de la temporalité,

---

[651] *TR*, I, p. 138.
[652] *Idem.*
[653] *TR*, II, p. 57.

comme l'argument le suggère[654] ». Or « l'argument » n'a pas besoin de prendre ce tranchant-là : pourquoi le récit ne se maintiendrait-il pas, comme l'expérience vécue, sur le plan d'une *discordance concordante* ? En cherchant à « unifier » ce qui est irrémédiablement déchiré dans l'existence mortelle, le récit ne risque-t-il pas de s'identifier à l'ordre du mythe ?

Paul Ricœur tente de répondre à l'objection de la violence interprétative sur les trois plans des mimesis I, II et III. Dans le second volume de *Temps et Récit* , il cherche à se justifier en restant au niveau de la « mimesis II » (la configuration) : il commence par évoquer l'analyse de Frank Kermode qui interroge l'érosion du paradigme de « la fin » dans les fictions modernes désignées comme « schismatiques ». Kermode prend la Bible comme exemple paradigmatique du déroulement du récit qui doit mener d'une Genèse à une Apocalypse, d'un commencement à une fin qui fait triompher la concordance sur la discordance[655]. Or Kermode souligne que la Crise s'est peu à peu substituée au paradigme de la Fin, pour le remplacer définitivement dans la littérature contemporaine. Kermode analyse ainsi le récit moderne comme « un mythe brisé », et s'appuie sur Nietzsche pour soupçonner dans les autres récits « un besoin de consolation face à la mort, qui fait, peu ou prou, de la fiction une tricherie[656] ». L'objection qui apparaissait dans le premier tome trouve ainsi sa source dans le second. Pourtant Kermode répond au soupçon en lui opposant « la conviction, également invincible, que les fictions ne sont pas arbitraires dans la mesure où elles répondent à un besoin dont nous ne sommes pas maîtres, le besoin d'imprimer le sceau de l'ordre sur le chaos, du sens sur le non-sens, de la concordance sur la discordance[657] ». P. Ricœur ne conteste pas frontalement cette position, il affirme seulement qu'au « stade » de sa « méditation », il lui paraît « légitime » de « tenir en réserve d'autres rapports possibles entre la fiction et la réalité de l'agir et du pâtir humains que la consolation et le mensonge vital ». Il s'en tient au stade de la mimesis II (la configuration) qui implique « un suspens » des relations entre fiction et réalité : il ne peut donc accepter « la contamination constante de la fiction littéraire par le mythe brisé » dans l'analyse de son confrère : si Kermode se trouve dans « pareille impasse » et doit céder à l'interprétation nietzschéenne du « mensonge vital », c'est qu'il a franchi prématurément la frontière entre fiction et réalité, littérature et religion. Paul Ricœur évoque alors un autre argument :

---

[654] *TR*, I, p. 139.
[655] On entrevoit là l'un des fondements possibles, de nature métaphysique, de la pensée de P. Ricœur, même si le philosophe s'attache à relativiser l'argumentaire de Kermode.
[656] *TR*, II, p. 53.
[657] *TR*, II, pp. 53-54.

> Si donc on s'astreint à ne parler du mythe apocalyptique qu'en termes de fiction littéraire, il faut trouver au besoin de configurer le récit d'autres racines que l'horreur de l'informe. Je tiens, pour ma part, que la recherche de concordance fait partie des présuppositions incontournables du discours et de la communication. Ou le discours cohérent, ou la violence, disait Éric Weil dans la *Logique de la philosophie*. La pragmatique universelle du discours ne dit pas autre chose : l'intelligibilité ne cesse de se précéder elle-même et de se justifier elle-même[658].

Cohérence et intelligibilité sont au principe même du langage défini comme discours et communication, l'art apparaissant comme « une imitation des usages non littéraires du langage[659] ». Paul Ricœur s'appuie ensuite sur la réflexion de Iouri Lotman pour démontrer « la pérennité des formes de concordance » et faire émerger, à partir du langage comme « système de communication qui utilise des signes agencés de façon particulière », la notion de « délimitation » du texte, défini comme « séquence de signes transformés en un unique signe ». L'idée de « clôture » est à son tour « induite par celle de *cadre*, commune à la peinture, au théâtre (les feux de la rampe, le rideau), à l'architecture et à la sculpture » : « en un sens, le commencement et la fin de l'intrigue ne font que spécifier la notion de cadre en fonction de celle de texte »[660]. Dans la théorie de Lotman, c'est « l'événement » en tant que franchissement et transgression qui représente la discordance *dans les limites* d'un champ sémantique déterminé.

Il peut paraître problématique de penser la littérature en continuité avec « le discours et la communication » : le propre du langage littéraire n'est-il pas précisément de mettre à mal les règles de la communication ? De contester les normes de la syntaxe et de la sémantique, et tout ce qui inféode la langue aux contraintes linguistiques ? Il faudrait aussi interroger avec J. Derrida la notion de *parergon* ou de *cadre* qui pourrait bien se borner à désigner le manque de cela même qu'elle vient encadrer. Ce qui permet au philosophe d'assigner le récit à un régime de clôture et de cohérence n'est autre qu'un « acte de foi » : « il faut faire confiance à l'institution formidable du langage[661] ». Cette « confiance » présuppose « la capacité de la langue à tout communiquer, à tout rendre intelligible – parce que tout, *a priori*, serait depuis toujours destiné à une telle intelligibilité…[662] » J.-P. Bobillot évoque par ce commentaire « le fondement métaphysique » de la pensée du langage et du récit de l'auteur.

---

[658] *TR*, II, pp. 56-57.
[659] *TR*, II, p. 45.
[660] *TR*, II, p. 56, note 1.
[661] *TR*, II, p. 45.
[662] Bobillot, J.-P., « Le ver(s) dans le fruit trop mûr de la lyrique et du récit », *Temps et Récit de Paul Ricœur en débat*, dir. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Cerf, coll. « Procope », 1990.

Paul Ricœur avance un autre argument – un autre « acte de foi » – justifiant la nécessité de « l'acte configurant », malgré les nombreux signes de son déclin dans le texte littéraire : la « demande de concordance » du lecteur. « Peut-être faut-il […] faire confiance à la demande de concordance qui structure aujourd'hui encore les attentes du lecteur […][663]. » C'est cette fois sur le plan de la « mimesis III » (la refiguration) que la définition du *muthos* se trouve légitimée. Si tous les récits ne répondent pas à cette définition, c'est qu'ils délèguent le travail de « mise en intrigue » au lecteur qui se substitue à l'auteur. Ainsi la concordance peut-elle être sauvée dans certains récits de la modernité : si l'intrigue est dissoute dans l'œuvre, cette dissolution agit comme « un signal adressé au lecteur de coopérer à l'œuvre, de faire lui-même l'intrigue[664] ». Mais pourquoi la « coopération » du lecteur serait-elle forcément de l'ordre de la reconstruction d'*une* intrigue ? Et est-il sûr que « la remise en ordre » soit possible dans des récits comme *Le Jardin des Plantes* ou *Mon Année dans la baie de personne ?* Le lecteur peut-il faire que « la fin » dans ces textes apporte « un sentiment d'achèvement, de stabilité, d'intégration » ?

Paul Ricœur évoque enfin un dernier argument qui renvoie au plan de la « mimesis I », celui de « la préfiguration » : la structure pré-narrative de l'expérience justifierait « une authentique demande de récit ». Ainsi serions-nous déjà « enchevêtrés » dans des histoires « non (encore) racontées » qui ne demandent qu'à être actualisées. Paul Ricœur prend alors en exemple le processus de l'analyse dans lequel « l'expression d'histoire non (encore) racontée s'impose avec une force surprenante » puisque le patient « apporte à l'analyste des bribes d'histoires vécues, des rêves, des "scènes primitives" » : « on peut dire à bon droit des séances d'analyse qu'elles ont pour but et pour effet que l'analysant tire de ces bribes d'histoires un récit qui serait à la fois plus supportable et plus intelligible[665] ». Encore faudrait-il justifier du fait que les « bribes » dont dispose l'analysant sont des « préhistoires » ou des « histoires refoulées » – des « intrigues refoulées ». Il y aurait beaucoup à dire sur cette *théorie narra tive* de la psychanalyse. On pourrait une fois de plus confronter les positions de P. Ricœur à celles de J. Rancière : ce dernier propose une critique de la psychanalyse à partir précisément de son rapport à la narration. Pour le philosophe, elle accomplit effectivement « une mise en récit » tributaire de la pensée aristotélicienne de la narration fondée sur « un schème de rationalité causal ». La lecture freudienne des œuvres d'art, notamment à partir de « deux héros romantiques de la tragédie », Œdipe et Hamlet, est symptomatique à cet égard : elle vise selon

[663] *TR*, II, p. 58.
[664] *TR*, II, p. 50.
[665] *TR*, I, p. 142.

Rancière à « rétablir dans l'histoire une bonne intrigue causale », « l'essentiel » étant que l'histoire soit « univoque[666] ». Freud « tire en arrière vers la vieille logique représentative les figures romantiques de l'équivalence entre *pathos* et *logos*[667] ». « L'inconscient esthétique », qui n'est pas « l'inconscient freudien », met profondément en cause la théorie psychanalytique fondée sur un acte de *misreading* permettant l'annexion des textes à la théorie.

Pour pousser l'analogie entre psychanalyse et art, on pourrait avancer qu'il y a deux manières de prendre en compte – ou de *lire* – « les bribes » de langage ou de rêve évoquées par le patient, de même que les « images » dans l'œuvre : « il y a le modèle de la trace que l'on fait parler, où l'on lit l'inscription sédimentée d'une histoire », et puis il y a le modèle où la trace ne permet plus de « remonter un processus », mais apparaît comme « la frappe directe d'une vérité inarticulable », « déjouant toute logique d'histoire bien agencée, de composition rationnelle des éléments ». Il y a une lecture du fragment en termes d'« intégration » à une totalité herméneutique, et une lecture du fragment comme ce qui *résiste* à la constitution de cette totalité herméneutique. J. Rancière choisit de renvoyer dos à dos les penseurs de l'articulable, les héritiers de Panofsky qui analysent l'œuvre d'art en fonction de l'histoire qu'elle raconte, en compagnie desquels P. Ricœur trouverait aisément sa place, et les penseurs de l'inarticulable auxquels il rattache Louis Marin, G. Didi-Huberman, ou encore J.-F. Lyotard[668] : deux voies caractérisées par l'excès, la réduction herméneutique d'un côté, le refus de toute herméneutique de l'autre. Il y aurait beaucoup à dire sur la position de G. Didi-Huberman dans la seconde voie : placer l'un des grands commentateurs de la notion de « montage » chez Benjamin du côté de l'inarticulable semble bien excessif. L'historien d'art pourrait sans difficulté rejoindre la position de *l'entre-deux* revendiquée par J. Rancière, impliquant de penser l'œuvre d'art à partir d'un régime d'oscillation contradictoire entre *pathos* et *logos*, « présence nue » et « chiffre d'une histoire ».

Le commentaire de l'argumentaire de Paul Ricœur visant à défendre les principes de « concordance » et de « cohérence » du récit contre l'accusation de « violence interprétative » nous a mené dans les parages d'autres pensées de la représentation que nous n'avons fait qu'esquisser. Nous avons choisi de nous arrêter longuement sur cette pensée du récit dans la mesure où elle nous semble paradigmatique d'une conception de la représentation fondée sur

---

[666] Rancière, J., *L'Inconscient esthétique*, *op. cit.*, chapitre « Les corrections de Freud » (pp. 51-56).
[667] *Ibid.,* p. *57.*
[668] Il souligne que ces penseurs se rattachent aussi à Freud, mais à « un autre freudisme », « délivré des séquelles de la tradition représentative », le Freud d'*Au-delà du principe de plaisir*.

un régime de la clôture subordonnant l'économie sensible de l'image à « l'intelligibilité narrative », régime que notre lecture des œuvres du corpus invite à contester par bien des points. C'est à cette lecture que nous allons à présent nous attacher.

1.2. La critique du mécanisme intégrateur de l'histoire

L'un des socles communs à nos œuvres, nous l'avons évoqué, est la critique de « l'histoire », au sens de la *story*, qui est chaque fois rapprochée de la notion d'« intrigue ». Il s'agira de déterminer si les œuvres du corpus s'inscrivent *en dehors* de ce paradigme ou si elles ne font qu'en proposer de nouvelles « métamorphoses », selon la logique intégratrice de la pensée de P. Ricœur fondée sur la dialectique entre sédimentation de la tradition et innovation[669]. On sait que le philosophe a posé une alternative : ou la perpétuation de la tradition du *muthos* ou « la fin de l'art de conter ». Ne peut-on penser la narration en dehors du modèle de « l'intrigue » ? Nos auteurs, nous le verrons, s'appuient sur le noyau poétique et théorique de l'image pour mettre en crise les principaux paradigmes de « la mise en intrigue ».

1.2.1. Claude Simon et la mise en « pièces » de « la machine » de l'intrigue[670]

Claude Simon s'appuie sur deux analogies pour décrire le mécanisme « intégrateur » de *l'histoire* : celle de la « fable » et celle de « la parabole ». Ces deux formes de récit exhibent le fonctionnement de la *story* qui « tire un récit d'une moralité », et non l'inverse, et cherche à transmettre un « savoir ». Ce qui est mis en cause par C. Simon à travers cette analyse des mécanismes de l'histoire, c'est l'imposition d'« une histoire sensée » là où l'expérience vive est incohérente : en un mot le recouvrement de la discordance sensible par une concordance intelligible. Il dénonce ainsi « l'implacable mécanisme de cause à effet » censé régir le déroulement narratif : ce dernier lui semble parfaitement « arbitraire » et symptomatique de notre « horreur de l'informe » :

> Nous ne percevons le monde autour de nous que par d'infimes fragments, que notre raison et nos habitudes ordonnent, agglomèrent, reconstituent en une sorte de ciment

[669] R. Rochlitz a souligné le problème que pose la pensée « synthétique » et « syncrétique » de Paul Ricœur qui tend à intégrer toute pensée discordante à son système, ne laissant la place à aucune contestation (« Sens et tradition chez P. Ricœur », *Temps et récit de Paul Ricœur en débat, op. cit.*)

[670] Cette critique de l'intrigue apparaissait déjà dans l'un des textes théoriques fondateurs du Nouveau Roman, *L'ère du soupçon* [1956] de N. Sarraute, qui récuse « cette action dramatique superficielle, constituée par l'intrigue, qui n'est qu'une grille conventionnelle que nous appliquons à la vie ».

> préfabriqué, nous permettant ainsi de conjurer l'effroi que nous causeraient ces manques, ces béances, si nous savions les reconnaître[671].

L'auteur évoque ici cet ordre « pré-narratif » qui caractérise le monde d'avant le roman, le monde de la « préfiguration » ou « mimesis I » selon la terminologie ricœurienne : nous ne cessons de combler ou « cimenter » les failles de notre expérience par « la raison » et « l'habitude ». Mais cette mise en ordre est dénoncée comme une « tricherie » : cette « expérience pré-narrative », loin de justifier la forme que prendra l'œuvre narrative, en révèle par avance le mensonge. C'est bien « l'horreur » ou « l'effroi » de « l'informe » qui seuls la justifient : nous ne voulons pas *affronter* le chaos de l'expérience. Lorsqu'il évoque le récit d'O. – alias Orwell – restituant son expérience de la guerre d'Espagne dans *Les Géorgiques*, le narrateur décrit précisément les obstacles que le personnage rencontre pour transformer son expérience chaotique des combats en « mise en intrigue », et la « tricherie » que représente cette tentative d'imposer un « sens cohérent » par le récit :

> Peut-être espère-t-il qu'en écrivant son aventure il s'en dégagera un sens cohérent. Tout d'abord le fait qu'il va énumérer dans leur ordre chronologique des événements qui se bousculent pêle-mêle dans sa mémoire ou se présentent selon des priorités d'ordre affectif devrait, dans une certaine mesure, les expliquer. Il pense aussi peut-être qu'à l'intérieur de cet ordre premier les obligations de la construction syntaxique feront ressortir des rapports de cause à effet. Il y aura cependant des trous dans son récit, des points obscurs, des incohérences même. […] A la fin, il fait penser à quelqu'un qui s'obstinerait avec une indécourageable et morne persévérance à relire le mode d'emploi et de montage d'une mécanique perfectionnée sans pouvoir se résigner à admettre que les pièces détachées qu'on lui a vendues et qu'il essaye d'assembler, rejette et reprend tour à tour, ne peuvent s'adapter entre elles ni pour former la machine décrite par la notice du catalogue, ni selon toute apparence aucune autre machine, sauf un ensemble grinçant d'engrenages ne servant à rien, sinon à détruire et tuer, avant de se démantibuler et de se détruire lui-même[672].

La narrateur commence par évoquer les deux principes fondateurs du *muthos* aristotélicien, tels que les commente Paul Ricœur : « l'ordre chronologique » et l'enchaînement causal. Il souligne l'espoir du personnage que « le sens » résulte de cet « ordonnancement » du récit : il attend de la mise en récit ce *Verstehen* narratif évoqué par le philosophe. Mais précisément, cela ne « fonctionne » pas : la discordance de l'expérience est trop forte pour se plier aux règles de la narration. Malgré les efforts du narrateur, « l'intégration » des événements discordants de l'expérience dans « l'acte configurant » du récit échoue : « il y a cependant des trous dans le récit, des points obscurs, des incohérences même ». La comparaison finale met en évidence l'inadéquation de cette forme narrative au regard de l'expérience : la « mécanique

[671] « Simon sort du désert », entretien avec Jean-Louis Ezine, *Le Nouvel Observateur*, 1er octobre 1985.
[672] *Les Géorgiques, op. cit.*, pp. 311-312.

perfectionnée » désigne ici le récit lui-même, cette « machine » à créer du sens et de la concordance, héritée de la tradition. « Les pièces détachées » de l'expérience, fragmentaires et incohérentes, ne peuvent s'y adapter. « La machine » constitue une métaphore récurrente pour désigner le récit comme « mise en intrigue » : elle implique « l'intégration » des parties à une totalité qui « fonctionne ». Le roman simonien ne pourra produire quant à lui qu'«un ensemble grinçant d'engrenages ne servant à rien » : « un ensemble » qui a pour rôle de « comprendre », au sens premier de « tenir ensemble », des « pièces détachées », mais où les parties ne s'intègrent pas harmonieusement à une totalité intelligible, « grincent », résistent aux rouages du *sens*. Et cet ensemble « ne sert à rien » : du moins pas à « consoler » ou à imposer un sens cohérent là où règne le chaos. Il ne s'agit pourtant pas de « céder à une fascination pour l'informe » : les « pièces détachées », expression qui renvoie de façon transparente aux *images* ou « tableaux détachés » à partir desquels se construit le roman simonien, ne sont pas jetées « pêle-mêle » dans l'écriture mais agencées selon « un *ordre* affectif » ou qualitatif – et non pas logique. Refusant de faire « triompher l'ordre sur le désordre », l'écriture se maintient sur le plan d'une *discordance concordante* : « Deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre[673] ».

Le Jardin des Plantes reprendra cette critique de « l'intrigue » à partir d'une citation de Flaubert qui se glisse à deux reprises dans le corps du texte : « "Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le comte seront dupés." (Flaubert)[674] ». Cette citation tirée de la correspondance de l'écrivain met en cause la téléologie de l'intrigue qui *court* vers son dénouement – la réussite ou l'échec du mariage de la baronne sanctionnant le sens ou la moralité de la fable : elle intervient précisément dans une séquence où le narrateur évoque sur un ton ironique les critiques de Breton et Montherlant vis-à-vis de la description, qui elle prend tout son *temps*, « entraîn[ant] l'imaginaire – à perte de vue[675] », et à perte de sens. L'auteur cite aussi dans *Le Jardin des Plantes* un fragment des scénarios de *Madame Bovary*[676] qu'il préférait à l'œuvre elle-même, ces « notes [que l'auteur] griffonnait lorsqu'il pensait au roman » : une sorte de matière première – « notations, odeurs, couleurs » – dégagée de « l'anecdote », *images sensibles* que l'auteur n'a pas encore « intégrées » dans une histoire.

Le texte simonien se construit en dehors du modèle de l'« intrigue » dont le déroulement implique un commencement, un milieu, et une fin : nous verrons que le *libre jeu* des images,

[673] Cette citation de Valéry est placée en exergue du *Vent*.
[674] *JP*, p. 53 ; citation partiellement reprise dans un autre segment textuel p. 253.
[675] Calle-Gruber, M., « Le Récit de la description », *op. cit.*
[676] *JP*, p. 130.

émancipées du rapport à « l'histoire », empêche ces catégories de fonctionner. Les notions mêmes de « dénouement » et de « clôture » sont profondément mises en cause dans le roman : *Le Jardin des Plantes* s'ouvre sur un fragment de phrase *déjà* en cours et aussitôt brisé pour être soumis à un régime de *la répétition*[677], et s'« achève » sur une sorte d'hyperbate détachée du reste du texte, et qui en constitue comme la *reprise* – le « scénario imaginaire » du livre que le lecteur est en train de lire[678]. Cette logique du « supplément », de « la différance supplémentaire » – au scénario s'ajoutent encore, *après* le mot « FIN », des « Directives complémentaires » – empêche que le texte ne se referme sur une totalité achevée. Aucun « dénouement » ici : la fin – car il y a bien une « FIN » dans le texte, mise en abîme de façon ironique par les lettres « en capitales blanches » qui doivent apparaître sur l'écran du film projeté – n'est plus ce qui apporte « un sentiment d'achèvement, de stabilité, d'intégration[679] ». « Le *sens* du point final » - *The Sense of an Ending* , titre de l'ouvrage de Kermode – semble s'être perdu.

1.2.2. Peter Handke et le modèle d'« une épopée […] sans action, sans intrigue, sans drame, et qui pourtant raconterait[680] *»*

La réflexion esthétique de Peter Handke s'ancre également dans une critique de « la mécanique intégratrice » de l'histoire à partir notamment d'une théorie du « choc ». Là encore, ce que l'auteur met d'abord en cause, c'est ce monde de « la pré-figuration » qui constitue pour Paul Ricœur un « ancrage » à la « compréhension » narrative : l'auteur dénonce au contraire « les automatismes » de la perception et de la pensée qui empêchent de « voir », ces « modèles de vision » qui se sont « complètement incrustés » dans l'œil du spectateur[681] et font le jeu de *l'ordre*. Le rôle de la littérature est de « libérer par de brusques feintes[682] » de ces « modèles » : « le résultat est une sorte de choc formel[683] ». Qu'il commente des œuvres liées au cinéma, au théâtre ou à la littérature, l'écrivain est à l'affût de

---

[677] Le texte s'ouvre par ce fragment « m'efforçant dans mon mauvais anglais » (*JP*, p. 11), repris au bas de la p. 11 puis, avec variation à la p. 328 : « Et peut-être, s'efforçant de raconter tout ça, parlait-il depuis plus longtemps – ou peut-être avait-il commencé bien avant de se brosser les dents : dans la voiture […] ou peut-être avait-il commencé encore plus tôt […]. » L'auteur met ainsi en valeur « l'artifice que constitue le « commencement » du récit.

[678] La logique du « supplément » est redoublée puisqu'au mot « FIN », censé clore le scénario, sont ajoutées des « Directives complémentaire » : supplément du supplément qui désigne le mouvement d'une *différance* potentiellement indéfinie du texte.

[679] *TR*, II, p. 43 : il s'agit d'une citation tirée de l'ouvrage de Kermode.

[680] « Ein Epos aus Haikus, […] ohne Handlung, ohne Intrige, ohne Dramatik, und doch erzählend ». *Die Geschichte des Bleistifts, op. cit.*, p. 52 *L'Histoire du crayon, op. cit.*, p. 57.

[681] « […] Sehmodelle, die sich beim Zuschauer schon richtig eingefressen haben ». *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, op. cit.*, p. 86 ; *J'habite une tour d'ivoire, op. cit.*, p. 103.

[682] « […] durch jähe Finten loszueisen ». *Idem.*

[683]« […] etwas, was man als formalen Schock bezeichnen könnte ». *Idem.*

« l'événement » qui vient rompre « les lois naturelles connues » du genre, il recherche « l'image » qui « interrompt » le modèle et *réveille* le spectateur – « on aurait quasiment pu employer la métaphore "se frotter les yeux"[684] ».

Il n'est pas étonnant que Peter Handke choisisse pour cible privilégiée le mécanisme intégrateur de « l'intrigue », ou de « l'histoire », qu'il cherche par tous les moyens à *ouvrir*, ou faire éclater. Au cinéma et au théâtre, comme dans le texte littéraire, la *syntaxe* de l'histoire s'est à ce point « ankylosée (*verhärtet*) » qu'elle se limite à jouer le rôle d'un « guide-ânes (*Eselsbrücke*) » : ainsi dans l'adaptation des *Brigands* à laquelle assiste le narrateur, tout s'enchaîne « machinalement » :

> Bei den *Räubern* folgt eins dem anderen, da geht alles glatt auf. […] Eins folgt dem andern und umgekehrt. Nichts überrascht. Den Zuschauern kommt das alles bekannt vor. Es ist ihnen auf dem Theater natürlich, es wird ihnen auch draußen natürlich sein, daß der Schutzmann pfeift und sie sofort stehenbleiben. Beide Male aber wird Dramaturgie als Natur ausgegeben.
>
> Dans *Les Brigands* une chose suit l'autre, et tout tombe juste. […] Une chose suit l'autre et vice et versa. Rien ne surprend. Les spectateurs ont l'impression de tout connaître. Comme c'est pour eux naturel au théâtre, ce sera naturel au-dehors aussi que l'agent de police siffle et qu'ils s'immobilisent aussitôt. Mais dans les deux cas on fait passer la dramaturgie pour la nature[685].

Non seulement l'enchaînement apparemment *naturel* des actions, sans heurt et sans contradiction, ne donne rien à « voir » mais il se rend complice d'une passivité sociale qui est obéissance aveugle aux *forces de l'ordre*. La portée *politique* de cette remarque, qui soudain nous fait sortir du théâtre pour rejoindre la rue, indique s'il en était besoin le caractère ironique du titre du recueil, *J'habite une tour d'ivoire*.

La pièce *Arthur Anonymus* d'Else Lasker-Schüler est l'exemple du parti-pris inverse, celui de la *contradiction* et du *choc critique* : contradiction entre la forme dramaturgique, celle du conte de Noël, et les faits traités, qui représentent une famille juive à la fin du siècle dernier, et renvoient à l'actualité de 1933 – « en gros : Else Lasker-Schüler fait percevoir au spectateur la dramaturgie du meurtre de masse en utilisant pour sa représentation la dramaturgie du conte de Noël[686] ». « L'effroi » ressenti par le spectateur sanctionne la puissance de *choc* de la pièce où plus rien ne s'enchaîne *naturellement*, où le « mécanisme » s'est étrangement *déréglé*. D'un côté (*Les Brigands*) l'agencement « préfixé (*vorgegeben*) » de l'histoire, le « mécanisme

[684] « Fast hätte man die Metapher vom "Sich-die-Augen-Reiben" anwenden können. » *Idem.*
[685] *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, op. cit.,* pp. 91-92 ; *J'habite une tour d'ivoire, op. cit.,* p. 111.
[686] « Grob gesagt : Else Lasker-Schüler macht dem Zuschauer die Dramaturgie des Massenmordes deutlich, indem sie für seine Darstellung die Dramaturgie des Weihnachtsmärchens verwendet. » *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, op. cit.*, p. 90 ; *J'habite une tour d'ivoire, op. cit.*, p. 109.

pernicieux (*der bösartige Mechanismus*) » de l'enchaînement continu des actions où tout *s'intègre* naturellement, où les personnages sont transformés « en choses » ; de l'autre (*Arthur Anonymus*) une telle *discordance*, un « choc formel (*formaler Schock*) » si violent que Peter Handke avoue avoir quitté la salle à l'entracte. C'est aussi cette esthétique du choc qu'apprécie Peter Handke chez ce grand auteur dramatique du XXe siècle qu'est Horváth, dont il commente l'esthétique à travers une citation de Kafka : « chaque phrase blesse, chaque phrase "brise la mer gelée qui est en nous" (Kafka)[687]. » Que cette critique se rattache au domaine du théâtre en accroît la portée : la notion d'« intrigue » provient du genre théâtral, et c'est dans son domaine propre qu'elle se trouve violemment dénoncée par l'écrivain dont il ne faut pas oublier qu'il est aussi dramaturge. Sa pratique du théâtre confirme s'il en était besoin son rejet radical de toute espèce d'intrigue.

Ce que dénonce ainsi le critique, c'est « l'idyllique cohésion de l'histoire[688] », qui se construit toujours selon un « modèle préformé » et conforte le spectateur dans ses certitudes au lieu de les malmener.

> Ich kann in der Literatur keine Geschichte mehr vertragen, mag sie noch so farbig und phantasievoll sein […]. Ich kann aber auch keine Geschichten mehr ertragen, in denen scheinbar *nichts* geschieht : die Geschichte besteht dann eben darin, daß nichts oder fast nichts geschieht, die Fiktion der Geschichte aber ist immer noch da, unreflektiert, unüberprüft.
>
> En littérature, je ne peux plus supporter aucune histoire, aussi variée et imaginative soit-elle […]. Mais je ne peux plus supporter non plus les histoires où apparemment *rien* ne se passe : l'histoire consiste précisément en ce que rien ou presque rien ne se passe, alors que la fiction de l'histoire est toujours là, sans réflexion, sans examen[689].

Qu'est ce que « la fiction de l'histoire » prise indépendamment de son contenu si ce n'est une certaine forme d'articulation, d'enchaînement des événements, ou des non-événements, qui présuppose une « cohésion idyllique » – une « concordance » ? Pour briser cette « cohésion », il faut recourir à un procédé d'*interruption* : « on glisse derechef une image étrangère à l'intérieur de la séquence, comme un corps étranger à cette séquence[690] ». Là encore, « la mise en intrigue » est décrite comme « une machine » aux rouages bien réglés dont il s'agit de briser le mécanisme – grâce à « l'image » définie comme *corps étranger*.

---

[687] « […] verletzt jeder Satz, schlägt jeder Satz "das gefrorene Meer in uns" auf. (Kafka) » *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, op. cit.*, p. 96 ; *J'habite une tour d'ivoire, op. cit.*, p. 117.

[688] « […] das Idyll der zusammenhängenden Geschichte ». Ich *bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, op. cit.,* p. 192 ; *J'habite une tour d'ivoire, op. cit.,* p. 229.

[689] *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, op. cit*., p. 23 ; *J'habite une tour d'ivoire, op. cit*., pp. 28-29.

[690] « […] wird in die Sequenz hinein ein Fremdbild als Fremdkörper der Sequenz neu eingeschossen » *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, op. cit.*, p. 73 ; *J'habite une tour d'ivoire, op. cit*., p. 87.

Les textes-sommes sur lesquels nous travaillons prolongent cette méfiance vis-à-vis de « l'histoire » : le narrateur de *Mon Année* évoque ainsi l'usure du modèle du « récit » :

> Manchmal kommt mir vor, das Erzählen habe sich verbraucht, oder es sei etwas faul daran, und nicht nur an dem meinen. Etwas wie ein Grundwebstoff sei mit den Jahrtausenden fadenscheinig geworden und halte nicht mehr […].
>
> Il me semble parfois que le récit a fait son temps, ou qu'il a quelque chose de pourri, et pas seulement le mien. Que quelque chose comme une trame de fond s'est tellement usé avec les millénaires qu'on voit à travers et qu'elle ne tient plus […][691].

La « trame » de l'intrigue « ne tient plus ». Les textes que nous étudions mettent cependant l'accent sur une autre catégorie, celle de « l'épique », qui renvoie elle aussi au genre narratif : mais précisément, l'enjeu de cette substitution de « l'épique » à « l'histoire » est son détachement du modèle « dramatique » de « la mise en intrigue ». Dans *L'Histoire du crayon*, l'auteur définit ainsi la forme épique telle qu'il l'envisage dans son écriture : « une épopée […] sans action, sans intrigue, sans drame, et qui pourtant raconterait[692] ». L'enjeu pour Peter Handke est bien de « sauver » la narration mais en la détachant de la structure de *la story* : pour Peter Handke, rien de plus paresseux que de « dérouler une histoire avec son *plot* »[693]. Il nous faudra comprendre ce que l'auteur entend par cette « forme vide »[694] de la « narration » qu'il identifie au genre « épique », et qui semble seule capable, par son rythme « délié », d'accueillir le surgissement des *images*. Ce qui est certain, c'est que l'auteur se dit « délivré » de « l'histoire » :

> Da bin ich schon sehr froh drüber gewesen, daß ich überhaupt keine Geschichte mehr hab erzählen müssen. Ich mag schon erzählen, das ist das Problem – das schönste überhaupt ist der erzählende Mensch für mich –, aber ich mag keine Geschichte erzählen. Dieses ganze Romanzeugs, das kann mir wirklich gestohlen bleiben, das ist eine Verirrung des 19. Jahrhunderts für mich. Die größten Leute, wie der Flaubert, die haben gelitten unter diesem blöden Romangehabe.
>
> J'ai été très heureux de ne plus avoir à raconter une histoire. J'aime bien raconter, c'est cela le problème – ce qu'il y a de plus beau pour moi c'est l'homme qui raconte –, mais je n'aime pas raconter une histoire. Tout ce fatras de roman, je n'ai rien à en

---

[691] *MJ,* p. 416 ; *MA*, pp. 324-325.

[692] « Ein Epos […] ohne Handlung, ohne Intrige, ohne Dramatik, und doch erzählend ». *Die Geschichte des Bleistifts, op. cit*., p. 52 ; *L'Histoire du crayon, op. cit*., p. 57.

[693] « […] mit seinem Plot eine Geschichte herunterspulen ». *Es leben die Illusionen, op. cit*., p. 42 ; *Vive les illusions, op. cit*., p. 42.

[694] Loser, dans *Le Chinois de la douleur,* fait la découverte de cette « forme vide » : « "Le monde est vieux, n'est-ce pas, monsieur Loser ?" Le silence s'est fait à la lumière de cet instant. La chaleur vide dont j'ai tant besoin s'est répandue. […] À vrai dire ce n'était pas une chaleur mais un éclat ; cela ne s'étendait pas, cela surgissait ; ce n'était pas un vide, c'était un être vide ; c'était moins mon être-vide personnel qu'une forme vide. *Et la forme vide s'appelait récit*. » *Der Chinese des Schmerzes*, Suhrkamp, 1983 ; *Le Chinois de la douleur*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, « Du Monde Entier », 1986, pp. 11-12. Nous soulignons.

> faire, c'est pour moi un égarement du XIXe siècle. Les plus grands hommes, comme Flaubert, ont souffert de ces stupides pompes romanesques.[695]

Pour Peter Handke, c'est le XIXe siècle qui s'est rendu responsable de « coupables errements » en cédant à la paresse du « plot » et des « pompes romanesques ». L'auteur refuse de rabattre le genre narratif (ou épique) sur le modèle aristotélicien de « l'intrigue » comme « représentation d'actions ». Pour comprendre la définition handkéenne du genre narratif, il faut faire un détour par la théorie de Goethe et de Schiller dans l'essai *Über epische und dramatische Dichtung* , réflexion préparée par l'abondante correspondance entre les deux écrivains. Dans l'une de ses lettres, Goethe oppose le drame à l'épique en soulignant qu'alors que le premier est fondé sur l'action et va « droit à son dénouement », l'épopée est fondée sur des « motifs retardants » : l'épopée peut être longue, compliquée, désunie, là où le drame se limite au moment de la crise. Schiller reprend cette idée dans sa correspondance :

> Le poète épique ne nous pousse pas vers la fin ainsi que le fait le poète dramatique ; aussi le commencement et la fin se rapprochent-ils davantage dans leur dignité ; et l'exposition de l'épopée doit nous intéresser, non parce qu'elle conduit à quelque chose, mais parce qu'elle est quelque chose par elle-même. […] La nature [du] travail [du poète dramatique] le place dans la catégorie de la causalité ; le poète épique est dans celle de la substantialité[696].

L'épopée n'est pas fondée comme le drame sur un enchaînement nécessaire, une cohérence où chaque partie concourt à la fin : au contraire, chaque partie est « quelque chose par elle-même » et éloigne l'action de son but. On retrouve dans la réflexion de Goethe et Schiller certains principes essentiels du récit tel que le mettent en œuvre *Mon Année* et *La Perte de l'Image* : la tension entre le développement d'un ensemble et l'indépendance des parties, les motifs du retard, de la lenteur qui font passer au second plan l'action, l'importance de l'espace qui tourne le personnage vers le dehors. Cette catégorie de l'espace est consubstantielle à la définition de l'« épique » chez Peter Handke, qui substitue au déroulement temporel de l'intrigue la discontinuité géographique d'espaces contigus :

> […] was am schönsten diese Phantasielandschaft faßt, und unserer heutigen Welt seltsam ähnlich ist, das sind die Epen von Wolfram von Eschenbach und die Epen von Chrétien de Troyes. Dies, was auf der Hand liegt und was ja sozusagen auch das Grundprinzip meiner letzten Romane ist : daß du von einem Einkaufszentrum frei hinaustrittst und in einen Urwald kommst, und vom Urwald kommst du in den Hafen, neben dem Hafen liegt dann ein Concorde-Flughafen, und vom Concorde-Flughafen kommst du in eine Oase : das ist das Prinzip des Parzifal von Wolfram von

---

[695] *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* pp. 40-41 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 42.
[696] Goethe et Schiller, *Correspondance*, Charpentier, 1863, p. 343.

> Eschenbach, des Perceval von Chrétien de Troyes, oder vom Iwein oder Gawein, all den Artus-Ritterlegenden.
>
> […] ce qui capte [le] paysage de la plus belle façon, et qui ressemble curieusement à notre monde d'aujourd'hui, ce sont les épopées de Wolfram von Eschenbach et de Chrétien de Troyes. Cela qui est évident, et qui est d'une certaine façon le principe fondamental de mes derniers romans : que tu sortes du centre commercial et arrives dans une jungle, et de la jungle tu passes à un port, à côté du port il y a un aéroport pour le Concorde, et de cet aéroport tu passes dans une oasis : c'est le principe du *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach et du *Perceval* de Chrétien de Troyes ou du *Iwein* ou du Gauvin, de toutes les légendes arthuriennes. Ça correspond aussi je crois au monde actuel, cette sorte de géographie[697].

L'épopée et le modèle du chevalier errant fondent ainsi une poétique de la discontinuité liée au primat de la géographie et de l'espace sur la temporalité de l'histoire – Peter Handke souligne que seule « la marche » aujourd'hui est « la vraie aventure », étant entendu qu'il « ne faut pas savoir où l'on va ». Le genre épique, ainsi redéfini, est étranger à la logique de la « fable » fondée sur l'enchaînement nécessaire d'actions – logique qui, comme le souligne Goethe, correspond au genre dramatique qu'a commenté Aristote dans la *Poétique*, et non à la forme narrative. C'est donc une erreur de ramener le genre narratif à ce modèle. G. Deleuze a souligné dans l'un de ses cours donnés à Vincennes[698] cette « autre » histoire du roman, refoulée à l'époque classique où l'on cherche à donner de nouvelles règles au genre romanesque : le *Don Quichotte* ne représente pas la fin de « la préhistoire » du genre et la naissance du roman moderne, de même que Beckett n'est pas « la mise en crise » de l'art du roman comme l'affirme P. Ricœur. L'acte de baptême du roman est la constitution du personnage du chevalier errant : passif, égaré, il « ne sait pas ce qu'il fait » et suit une « ligne de fuite » sans comprendre ce qui lui arrive, oubliant sans cesse l'objet de sa quête en de multiples détours qui ouvrent des plages « inutiles » pour l'action – Perceval prend soudain la décision de suivre un vol d'oies sauvages, puis est littéralement ébloui face à la blancheur de la neige, spectacle qui n'aura aucun rôle déterminé dans « l'économie narrative ». Lancelot, Perceval, Don Quichotte, K. et Molloy appartiennent à cette même fratrie de personnages qui mettent en cause dès les origines épiques du récit la logique de « l'intrigue ».

1.2.3. Richard Powers et la déconstruction de la logique de l'intrigue à travers la biographie et le récit historique

Richard Powers enfin, dévoile le fonctionnent de la *story* à partir des paradigmes de la biographie et du récit historique. La question de « l'acte configurant » dépasse en effet le seul

[697] *Es leben die Illusionen, op. cit.,* pp. 39-40 ; *Vive les illusions, op. cit.*, pp. 38-39.
[698] Deleuze, G., Transcription des cours de Vincennes, 1980.

récit de fiction. Nous verrons que la vision du récit qui se dégage de *Three Farmers* côtoie souvent les théories de Paul Ricœur, tout en les questionnant. Le texte fait d'ailleurs directement allusion aux catégories de *La Poétique* d'Aristote, non sans humour :

> Like a good Aristotelian, Mays never guessed at people's ages beyond labeling them as Beginnings, Middles, or Ends.
>
> En bon aristotélicien, Mays n'estimait jamais l'âge des gens sans préciser s'ils étaient du début, du milieu ou de la fin de leur génération[699].

L'intrigue, selon Aristote, doit comporter « un début, un milieu et une fin » : l'allusion est ironique, dans la mesure où elle se rattache au personnage de Krakow, qui est « assurément de la fin de [sa] génération (*the clearest-cut End*) » puisqu'il a connu l'Ancien Monde d'avant la Seconde Guerre mondiale. Comme par un fait exprès, cet émigré très âgé transgresse dans son « récit » toutes les règles aristotéliciennes : à peine Mays lui a-t-il serré la main qu'il prononce un discours presque « indéchiffrable (*indecipherable*) » où se « mêl[ent] excuses, félicitations, réminiscences, homélies et crise d'asthme en un tout tortueux qui assiégeait la syntaxe et tissait un ensemble sans liens ni logique apparente[700] ». Si Mays, au début, croit pouvoir « déceler le fil d'un récit (*to detect a story line*) », il lui est très vite impossible de *suivre* cette histoire...Voilà « l'intelligence narrative » bien mal en point…

L'auteur part d'un constat qui est assez proche de celui de Kermode évoquant ce « besoin dont nous ne sommes pas les maîtres, le besoin d'imprimer le sceau de l'ordre sur le chaos, du sens sur le non-sens, de la concordance sur la discordance » : le narrateur de la première ligne de récit souligne ainsi la manière dont, presque instinctivement, nous « imposons un sens au fragmentaire[701] ». Dès que nous entendons le nom d'une personne célèbre, nous reconstruisons la cohérence d'un parcours : « Quand j'évoque Nijinski, vous voyez exactement de qui je veux parler, et vous gommez les ratures qui séparent le faune agile du vieillard fou et claustré[702] ». Cette mise en ordre « gomme » ou *dénie* la complexité du réel, ses incohérences et ses *dissonances*.

Plusieurs chapitres du roman peuvent être lus comme la déconstruction même de la notion d'« intrigue » : dans le chapitre 7, le narrateur, qui se penche sur le tournant du siècle en

---

[699] *TW,* p. 160 ; *TF*, p. 228.
[700] « Mr. Krakow combined apology, congratulations, reminiscence, homily, and asthma attack into one tortuous siege of syntax, seemingly without connective tissue or logic. » *TW,* p. 161 ; *TF,* p. 229.
[701] « […] [we] impose sense on fragments. » *TW,* p. 37 ; *TF*, p. 50.
[702] « When I mention Nijinsky, you know exactly who I mean, smoothing out the snags between the dexterous faun and the aging, confined lunatic. » *Ibid.*

« historien amateur[703] », s'attache à déconstruire « l'intrigue » historique, mimant la recherche des « causes » propre à l'historien. Le principe de causalité, qui préside à la construction de tout récit, est ainsi mis en question. S'il est « impossible d'identifier une nécessité après que les faits se sont produits[704] », le refus de toute causalité est aussi problématique :

> But was the war necessary? A.J.P. Taylor observed after the fact that "No war is inevitable until it breaks out". This lucid epigram makes a formidable effort to preserve the best of humanity – reason – from its worst, fatalism. But one might as well say that no one ever got hurt jumping from a tall building until hitting the pavement.
>
> Mais la guerre était-elle nécessaire ? Selon A. J. P. Taylor : « Aucune guerre n'est inévitable tant qu'elle n'a pas éclaté. » Cette épigramme pleine de lucidité s'efforce au mieux de protéger ce que l'humanité a de meilleur – la raison – contre ce qu'elle a de pire : le fatalisme. Pourtant, on pourrait tout aussi bien dire que jamais personne, avant d'avoir touché le sol, ne s'est blessé en sautant du haut d'un immeuble[705].

Finalement, mieux vaut s'en remettre à la sagesse du brave soldat Chvéïk, personnage du roman de Hasek, « tantôt imbécile patenté, tantôt fou de lucidité » et « meilleur juge » des « causes aveugles (*blind lead*) » qui entraînèrent l'assassinat de l'archiduc :

> « I'd buy a Browning for a job like that. It looks like a toy, but in a couple of minutes you can shoot twenty archdukes with it, never mind wether they're thin or fat. Although between you and me, Mrs. Muller, a fat archduke's a better mark than a thin one. »
>
> « Pour un travail comme celui-là, moi j'achèterais un Browning. On dirait un jouet, mais ça vous descend vingt archiducs en deux minutes, qu'ils soient gros ou maigres. Même si, de vous à moi, Mme Muller, un gros archiduc fait une meilleure cible[706]. »

Et le narrateur de renchérir : « Toutes les spéculations sur l'origine de la Grande Guerre finissent par tomber en putréfaction au bout de quelque temps et s'enlisent dans l'abstraction *post-mortem*. "C'est pas bon, dit cet imbécile de Chvéïk, quand un type se retrouve tout à coup à philosopher. Ça empeste toujours le *delirium tremens*.[707]" » Le fou n'est pas toujours celui qu'on croit…

Plus loin, c'est « l'intrigue » biographique qui se voit déconstruite. Le narrateur s'attache à la figure la plus « paradoxale » du début du XXe siècle, Henry Ford : « improbable rencontre du pragmatiste et de l'idéaliste, de l'innovateur et du réactionnaire, du marchand de paix et du

---

[703] « […] the amateur historian ». *TW,* p. 163 ; *TF*, 233.
[704] « There is no pinning necessity after the fact. » *TW,* p. 87 ; *TF*, 123.
[705] *TW,* pp. 84-85 ; *TF*, p. 120.
[706] *TW,* p. 84 ; *TF*, p. 119.
[707] « Every speculation on the origin of the Great War putrifies after a point, stalls in postmortem abstraction. "It's bad" says imbecile Svejk, "when a chap suddenly gets caught up in philosophizing. That always stinks of *delirium tremens*." » *TW,* p. 87 ; *TF*, p. 123.

profiteur de guerre[708] ». En pleine guerre des tranchées, Ford décide en effet d'affréter « un Navire pour la Paix » baptisé *l'Oscar II* , afin de négocier un armistice avec les pays belligérants. L'expédition rencontre de multiples obstacles et suscite les pires sarcasmes de la presse. Ford persiste pourtant et mène à bien l'entreprise, malgré la défection de la plupart des invités de marque le jour de l'embarquement. Au retour de l'expédition, il devient « l'un des armuriers les plus dévoués du pays »… Le narrateur égrène une à une les « interprétations » des biographes en quête de la « solution » de l'« énigme » de ce complet revirement : l'entreprise de Ford « s'expliquerait » par un « narcissisme à tendance obsessionnel ». Seul un ego monstrueux peut justifier une telle entreprise où un homme s'élève face aux nations. L'échec lui aurait fait choisir l'autre camp selon la *logique* éprouvée du « narcissisme frustré ». « La majeure partie des biographes » relèguent quant à eux *l'épisode* du Navire pour la Paix au rang d'« une bizarrerie annexe dans l'histoire personnelle[709] » de l'industriel : cette entreprise parfaitement « anachronique » souligne le fait que Ford n'avait pas encore compris l'irréversibilité de la guerre et le changement de paradigme du siècle. « Vestige oublié par l'évolution (*evolutionary backwater*) », Ford n'a pas senti le bouleversement en cours :

> The vast majority of biographers – so numerous that the ingenious holdouts are as impotent as Ford was against the majority's war – imply that Ford's action belonged to another, lost time. […] In the words of Mies van der Rohe, whose homogeneous International Style would rebuild a decimated world, "The individual is losing significance; his destiny is no longer what interests us". […] Hereafter, only the Collective counted.
>
> La majeure partie des biographes (si nombreux que même les acharnés et les astucieux se trouvent devant eux aussi démunis que Ford face à la guerre de la majorité) laissa apparaître que l'action de Ford relevait d'une époque révolue. […] Selon la formule de Mies van der Rohe, dont le Style International homogène reconstruirait bientôt un monde dévasté : "L'individu perd de son importance ; sa destinée n'est plus ce qui nous intéresse." […] Dorénavant, seul comptait le Collectif[710]. »

Toutes ces interprétations cherchent à faire valoir la « nécessité » des faits dans le déroulement cohérent d'une « histoire sensée » : l'entreprise du Navire de la Paix *devait* échouer, et l'idéalisme pacifique de Ford se retourner en son contraire, un pragmatisme belliqueux, « la raison » reprenant le dessus – à moins que tout ne s'explique par la logique paradoxale du « narcissisme ». Le narrateur ne cautionne aucune de ces interprétations qu'il traite plutôt avec légèreté : le chapitre s'achève avec deux versions *discordantes*, la première

[708] « […] the improbable meeting of pragmatist and idealist, innovator and reactionary, peacemonger and profiteer ». *TW,* p. 117 ; *TF*, p. 167.
[709] « […] a bizarre side comment in Ford's personal history ». *TW,* p. 125 ; *TF*, p. 177.
[710] *TW,* p. 126 ; *TF*, 180.

renvoie à l'expérience vécue, celle de Mme Schreck, enfant au moment des faits, et dont le père croyait au « miracle » de l'*Oscar II*. Succède à ce récit les lignes d'une rédactrice et passagère du Navire pour la Paix, identifiant l'entreprise à « une Nef des fous » engendrée par l'espoir :

> « One hundred and fifty everyday people have been brought face to face with a great idea – the thought of world disarmament. There's no escaping it, short of jumping in the sea…At times, the vision comes to all of us – mystic, veiled, and wonderful. Then common sense revolts. Yet we dare not treat the vision with contempt. A ship of fools crossed the Atlantic in 1492. A ship of fools reached Plymouth in 1660. Can it be that in this ship of fools, we bear the Holy Grail to the helping of a wounded world?
>
> « Cent cinquante personnes ordinaires ont été confrontées à une grande idée : la perspective d'un désarmement mondial. Pas moyen d'y échapper, à moins de se jeter dans la mer. (…) Par moments, cette vision s'impose à nous tous – mystique, voilée et merveilleuse. Puis le sens commun se révolte. Pourtant nous n'osons pas traiter cette vision par le mépris. Une Nef des fous a franchi l'Atlantique en 1492. Une Nef des fous a rallié Plymouth en 1620. Se peut-il que, dans notre Nef des fous, nous portions le Saint Graal pour venir en aide à un monde blessé[711] ? »

« Traiter cette vision par le mépris », c'est ce que font « la majorité des biographes » et des « historiens » au nom de « la cohérence » et de « la rationalité » de l'histoire. Alors que la *reconstitution* biographique, comme le récit historique, tend à enfermer les « événements discordants » dans « les anneaux nécessaires » d'une intrigue reconstruite *a posteriori*, le roman de R. Powers fait jouer entre elles des versions discordantes sans rechercher absolument de « cohérence » : car l'histoire, la grande Histoire, est parsemée d'entreprises plus « folles » les unes que les autres (ce dont témoigne l'entreprise insensée de Christophe Colomb, ou l'expédition non moins risquée du *Mayflower*) ; elle n'est pas rationnelle et n'a que faire du « schème de rationalité causal » du récit.

Le narrateur utilise à nouveau la métaphore du « gommage », en lien cette fois avec le vocabulaire photographique, lorsqu'il aborde la biographie de Sarah Bernhardt : tout, dans les récits de la vie de la tragédienne, semble parfaitement « relié » et cohérent,

> […] as if the past were no more than a sum of portraits done in gum arabic and brushed into representative perfection for the lens. Each book on the periode circles back to the same names again and again, names that are held up as symbolic of the spirit of the times. Choose one at random – the day's most adored redhead – and find it done up a century later as if she meant from the start to cross and weave together, with the help of outside editing, all the chief personages of her era.

[711] *TW,* pp. 127-128 ; *TF*, 182.

> […] comme si le passé n'était rien d'autre qu'une somme de portraits à la gomme arabique, retouchés au pinceau pour une parfaite représentativité devant l'objectif. Chaque livre consacré à la période revient sur les mêmes noms, ces noms censés symboliser l'esprit du temps. Prenez-en un, n'importe lequel – et retrouvez le un siècle plus tard, remis à neuf, comme si, dès l'origine, il avait eu vocation à croiser et relier, avec l'aide extérieure d'un responsable éditorial, la totalité des grands personnages de son temps[712].

Ce n'est qu'au prix de nombreuses « corrections (*editing*) » et « acrobaties (*footwork*) » que l'histoire individuelle peut « symboliser l'esprit du temps » : « Faire coïncider une existence avec une période implique que l'on remanie la première et, quelquefois, que l'on réinterprète la seconde. Dans les deux cas, la biographie demande toujours du biographe que, pour maquiller ses acrobaties, il en fasse beaucoup d'autres[713] ». La biographie et son caractère exemplaire permet de mieux saisir comment tout récit, qu'il se revendique « objectif » ou fictionnel, a pour but de substituer le général au particulier, le nécessaire au contingent :

> No biographer has clean hands. Biographers differ from novelists only in the direction of their proof: a biographer starts from particular details of character and attempts to deduce the life's general, historical context. A novelist assumes the historical terrain and induces representative details of character.
>
> Tous les biographes ont les mains sales. Seul l'enchaînement de leurs démonstrations les distingue des romanciers : le biographe part des détails particuliers d'un caractère pour tenter de déduire l'arrière-plan général et historique d'une vie. Le romancier commence, lui, par poser le contexte historique pour induire ensuite les détails représentatifs d'un caractère[714].

« Prouver », « déduire (to *deduce*) », « induire (*to induce*) » : *la log ique* narrative est ici dévoilée, qu'elle se rapporte ou non à la fiction. Le narrateur semble reprendre le constat de P. Ricœur qui relie étroitement, à partir de la notion d'« intrigue », récit de fiction et récit historique : « Composer une intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire de l'épisodique[715] ». Et il s'agit bien là encore de partir d'une expérience parfaitement discordante pour la mener à une forme de « concordance » :

> All lives are messy aggregates: Ford the farmer, Ford the illiterate, Ford the mechanical genius, the progressive, the reactionary, the anti-Semite, the philanthropist. Modern times are, by definition, a few billion times messier. Linking one aggregate to the other requires a good dose of editing, and thereby temperament.

---

[712] *TW,* p. 163 ; *TF*, 233-34.
[713] « Making the life conform to the times sometimes involves editing the first, sometimes reinterpreting the second. In both cases, biography always involves much footwork to keep the biographer's footwork hidden. » *TW,* pp. 204-205 ; *TF*, 295.
[714] *TW,* p. 205 ; *TF*, pp. 295-296.
[715] *TR*, I, p. 85.

> Toutes les vies sont des agrégats incohérents : Ford le fermier, Ford l'illettré, Ford le génie de la mécanique, Ford le progressiste, Ford le réactionnaire, Ford l'antisémite, Ford le philanthrope. Les temps modernes sont, par définition, des millions de fois plus incohérents encore. Associer un agrégat à un autre réclame une bonne dose de remaniement, et donc de tempérament[716].

Le terme de « tempérament » évoque l'implication du biographe dans son travail, vérifiant l'adage propre à l'époque moderne selon lequel on ne peut comprendre un système sans interférer avec lui : la réflexion sur la narration se voit ainsi infléchie en direction d'une interrogation plus générale sur la construction du sens. Là encore, R. Powers croise l'une des catégories centrales de l'œuvre de P. Ricœur, celle d'« identité narrative ». La notion de « tempérament » permet au narrateur (I) de montrer comment chacun invente l'histoire de sa propre vie :

> With every action, we write our own biographies. I make each decision not just for its own sake but also to suggest to myself and others just what choices a fellow like me is likely to make. And when I look back on all my past decisions and experiences, I constantly attempt to form them into some biographical whole, inventing for myself a theme and a continuity. The continuity I invent in turn influences my new decisions, and each new action rearranges the old continuity. Creating oneself and explaining oneself proceed side by side, inseparably. Temperament *is* the act of commenting on itself.
>
> À travers chacune de nos actions, nous écrivons notre biographie. Je prends chaque décision non seulement pour ce qu'elle vaut en soi, mais aussi pour montrer quel genre de choix un homme comme moi est susceptible de faire. Et lorsque je jette un regard rétrospectif sur l'ensemble de mes décisions et de mes expériences, je m'efforce sans cesse de leur donner la forme d'un tout biographique, et m'invente alors un thème et une continuité. Cette continuité que j'invente influence en retour mes nouvelles décisions, et chaque nouvelle action redéfinit l'ancienne continuité. Création et explication de soi progressent de front, inséparables. Le tempérament, c'est l'autocommentaire en acte[717].

L'identité est une construction narrative qui repose sur l'invention constante d'une « continuité » intégrant les divers événements et décisions de la vie. C'est sur le modèle de cette « impulsion autobiographique » que se construit le récit biographique, où le commentaire double « l'action » pour lui restituer une « continuité » et « un thème ». On comprend l'autre comme on se comprend soi-même. Mais il n'est pas dit que le mécanisme ne soit pas pernicieux, et que le but de l'œuvre romanesque ne soit pas d'y échapper plus que de le reproduire. Le rôle du roman, pour Richard Powers, est de nous placer en tête à tête avec « un fabriquant d'histoire » qui se révèle comme tel : le narrateur (I) dévoile à plusieurs reprises la part d'invention et de « remaniement » qui préside au récit de la deuxième ligne

[716] *TW,* p. 205 ; *TF*, pp. 295.
[717] *TW,* p. 206 ; *TF*, p. 297.

d'action, sans chercher à créer l'illusion d'une quelconque « vérité » des faits. Il « construit » l'histoire des fermiers tout en ne cessant de faire réfléchir le lecteur sur le lien problématique entre identité, narration et fiction. Car le roman a aussi pour but d'« interrompre nos continuités imaginaires » afin de les mettre en question. Le narrateur (I) souligne ainsi les dangers de la « reconstitution » d'une continuité qui s'apparente souvent à « une violence interprétative » : lorsqu'il évoque la manière dont « la communauté des historiens » aborde « l'épisode » du Navire pour la Paix, considéré comme « compromis dès l'origine », il souligne que se cache derrière cette non prise en compte de *l'événement discordant* un « amour de la simplicité » qui correspond à celui « au nom duquel le projet tout entier fut repoussé avec *une violence continue*[718] » en 1915. Cet « amour de la simplicité », c'est celui-là même qui détermine la recherche d'une « continuité » et d'une « cohérence » et rejette tout ce qui peut lui être *hétérogène*. Le narrateur au contraire fait en sorte que « la bizarrerie annexe » du Navire pour la Paix soit replacée au centre de sa narration : « le sens du point final » ne doit pas entraîner une relecture qui nivelle le foisonnement hétérogène des vies et des époques historiques. L'image, en tant qu'elle surgit à contretemps de l'histoire – comme l'image des trois fermiers de 1914 qui effracte le présent du narrateur (I) – défait la cohérence et la continuité illusoires des récits identitaires et historiques. Le thème de « la Nef des Fous », filé tout au long du texte, a ainsi pour fonction de mettre en abîme le déroulement du roman, opposant à la trajectoire continue et rationnelle de « l'intrigue » le modèle de l'errance entre plusieurs voix discordantes et hétérogènes. Il fait entendre à la fois *l'autre* du récit comme *mythe* d'une continuité concordante, et *l'autre* du sujet comme « *identité* narrative ».

1.2.4. De quelques métaphores récurrentes de l'intrigue : la machine et l'appareil digestif

Ce qui nous intéresse en premier lieu dans cette mise en question de la notion d'intrigue, c'est qu'elle s'accompagne chez chacun des auteurs d'une réflexion sur le rôle de l'image en tant que puissance de déliaison – de *déclosion* du récit.

« L'image » est ainsi présentée dans chacun des textes comme ce qui vient enrayer la mécanique de l'histoire : elle fait « grincer » ses engrenages, y introduit des « corps étrangers » et va jusqu'à déconstruire la « machine » elle-même, dont il ne reste que « des pièces détachées » et qui plus est, dépareillées. Cette métaphore de « l'histoire » comme « machine » artificielle et mensongère traverse les œuvres de Peter Handke et de Claude

[718] « […] the same love of simplicity that dismissed the whole project with *a perpetuating violence* ». *TW,* p. 211 ; *TF*, p. 304. Nous soulignons.

Simon, mais aussi, plus discrètement, celle de Powers : le narrateur de la première ligne de récit est ainsi à la recherche d'une « machine » qui lui permettrait de faire coexister plusieurs « images », un équivalent littéraire du « stéréoscope ». En confiant finalement au public le soin de « la vision stéréoscopique », il choisit d'exclure « la machine » du texte pour s'en remettre aux « visions » multiples des lecteurs.

Une autre métaphore qualifie « l'intrigue » dans nos textes : celle de l'appareil digestif à laquelle répond *l'image indigeste* comme *résistance* à la puissance intégratrice, ou *digestive*, du *muthos*. Dans *Le Vent*, le narrateur commente l'incohérence de l'expérience de Montès en des termes qui empruntent à l'art culinaire :

> Car me dit-il, ce fut ainsi que cela se passa, en tout cas ce fut cela qu'il vécut, lui : cette incohérence, cette juxtaposition brutale, apparemment absurde, de sensations, de visages, de paroles, d'actes. Comme un récit, des phrases dont la syntaxe, l'agencement ordonné – substantifs, verbe, complément – seraient absents. Comme ce que devient n'importe quel article de journal (le terne, monotone et grisâtre alignement de menus caractères à quoi se réduit, aboutit toute l'agitation du monde) lorsque le regard tombe par hasard sur la feuille déchirée qui a servi à envelopper la botte de poireaux et qu'alors, par la magie de quelques lignes tronquées, incomplètes, la vie reprend sa superbe et altière indépendance, redevient foisonnement désordonné, sans commencement ni fin, ni ordre, les mots éclatants d'être de nouveau séparés, libérés de la syntaxe, de cette fade ordonnance, ce ciment bouche-trou indifféremment apte à tous usages et que le rédacteur de service verse comme une sauce, une gluante béchamelle pour relier, coller tant bien que mal ensemble, de façon à les rendre comestibles, les fragments éphémères et disparates de quelque chose d'aussi indigeste qu'une cartouche de dynamite ou une poignée de verre pilé : grâce à quoi (au grammairien, au rédacteur de service et à la philosophie rationaliste) chacun de nous peut avaler tous les matins, en même temps que les tartines de son petit déjeuner, sa lénifiante ration de meurtres, de violences et de folie ordonnés de cause à effet, quitte, si cela ne le satisfait pas (et apparemment, et contrairement à ce qu'il pense, cela ne le satisfait pas), à recourir en supplément aux bons offices des esprits, du marc de café, de cierges bénis ; des hommes providentiels et de la camisole de force[719].

La métaphore culinaire qui clôt le développement est habilement préparée tout au long du paragraphe – de « la botte de poireaux » qu'enveloppe le papier journal à la discrète note de la « fadeur » : tout ce qui fait « lien », au niveau du récit (l'enchaînement « de cause à effet ») comme de la phrase (la syntaxe), est « bouche-trou » visant à imposer de « l'ordre » là où règne « un foisonnement » irréductible, « désordonné ». Le rôle de cette « gluante béchamelle » est de rendre « digeste » l'indigeste : s'il est question de la « violence » au sens propre, celle qui constitue le *pain* quotidien du journaliste (« meurtres », « folie »), cette « violence » désigne plus largement *le réel* lui-même, ce « divers » sensible « hétérogène » à la raison, qui est « violence » du seul fait d'être *ce dehors*. Le grammairien, le journaliste et le

[719] Simon, C., *Le Vent, op. cit.*, pp. 174-175.

philosophe sont placés sur le même plan : chacun cherche à « intégrer » l'irréductible hétérogénéité du réel dans un « ordre » que régit en dernière instance la norme rationnelle. Et pourtant ce passage n'affirme pas l'irréductibilité de l'expérience au langage : si « l'ordre » de la syntaxe et « la configuration » du récit sont rejetés, il existe une « commune mesure » secrète entre la vie et les « mots ». Dé(sen)chaînés de la phrase, rendus à leur « indépendance », ils deviennent à leur tour « non comestibles », en quelque sorte « hors d'usage », et peuvent alors *exprimer* quelque chose du « foisonnement désordonné » de la vie. Cette « indépendance » des mots est précisément ce qui les place en dehors de « l'institution du langage » et des « règles de la communication », pour reprendre les termes de P. Ricœur. C'est bien en s'émancipant des « règles » de la syntaxe et du récit que Claude Simon parvient à *exprimer* – et non « configurer » en termes de « concordance » – l'expérience fondamentalement *discordante* de Montès : en « tronquant » les phrases et en restituant « la succession d'*images* bigarrées, cacophoniques » de la narration du personnage, le texte travaille non sur la « clôture » mais sur « l'incomplet », l'inachevé. Le dispositif visuel qui ouvre *Le Jardin des Plantes* exhibe ce refus de la « sauce » romanesque : le texte, fragmenté en blocs de formes hétérogènes, cherche à échapper à l'ordre illusoire de ce « terne, monotone et grisâtre alignement de menus caractères à quoi se réduit, aboutit toute l'agitation du monde ».

Peter Handke a écrit une série de textes intitulés *« Pourquoi la cuisine ?*[720] *»*, mis en scène au théâtre par le serbe Mladen Materic dans un spectacle intitulé *La cuisine*. À la question bien sûr, nulle réponse directe n'est donnée dans cette série éclatée de « chansons », « litanies » et « récits », parfois loufoques, parfois mélancoliques ou inquiétants. Plusieurs fragments de cet ouvrage sont repris dans *La Perte de l'image* : la « Chanson II », « je ne savais pas comment tu étais », apparaît dans le dernier chapitre du récit, alors que « la philosophie des restes », brièvement esquissée dans « Les premiers fragments » est développée par la protagoniste au chapitre trois. La banquière évoque alors son mystérieux bien-aimé, « un maître queux qui n'a pas son pareil au monde » et « excelle avant tout dans l'utilisation des restes[721] » : « Marier dans la casserole passé et présent, tel est son secret, notre secret[722] ». Car la protagoniste exerce aussi ce métier par intermittence : son sac de voyage contient entre autres « Une toque de cuisinier. Un foulard de cuisinier. Une veste de cuisinier. Des gants de cuisinier. Une

[720] *« Pourquoi la cuisine ? » Textes écrits pour le spectacle « La Cuisine » de Mladen Materic*, Gallimard, 2001.
[721] « Er ist ein Koch, wie es auf dem Planeten keinen sonst gibt » ; « [er] ist […] ein Restekoch ». *BV,* p. 56 ; *PI*, p. 53.
[722] « Das Miteinander des Früheren mit dem Jetzigen ist sein und unser Geheimnis. » *Idem.*

ceinture de cuisinier. Un tablier de cuisinier. Une grenouillère de cuisinier. Des sabots de cuisinier, en bois de tilleul[723] ». La cuisine est un art du « mélange (*Miteinander*) », de la « combinaison (*Verbindung*)[724] », dont « l'épice (*Gewürz*) » essentielle doit être « le rythme (*Rhythmus*)[725] ». Et c'est précisément le modèle de la discontinuité qui prévaut dans cet art culinaire : « les ruptures de rythme (*gebrochene Rhythmus*) » dans les gestes du cuisinier, les effets de contrastes dans la composition des plats donnent aux mets « un arrière-goût fabuleux (*märchenhaft*)[726] ». La métaphore est transparente, et la protagoniste souligne son caractère spéculatif puisqu'il s'agit pour elle « d'explorer une question[727] » : le cuisinier s'affronte au problème de la composition, de « la transition (*Übergang*) » et du « rythme » tout comme l'écrivain. Le maître queux de l'auberge où la jeune femme fait halte « racle, tranche, tourne et retourne, découpe » : il travaille sur un « établi (*Werkbank*)[728] » comme un ouvrier. Mais c'est surtout à Hondareda que cette métaphore prend de l'ampleur car le sens le plus développé chez les Honderederos est « le goût » : « ils s'étaient élevés à force d'utiliser de mille et une façons tout ce qui poussait ici, au rang d'artistes, de grands maîtres queux[729] ». Leur cuisine repose sur la frugalité et sur un certain « art de la dégustation » qui tranche avec la gloutonnerie des habitants de Nuevo Bazar :

> Wenn es, auch nicht bei Heißhunger, zu keinerlei Schlingen gekommen sei, so nicht aus « Manierlichkeit » : ein Hinunterschlingen der Einheiten, ja, « Einheiten », sei ein Ding der Unmöglichkeit gewesen.
>
> Et si, même lorsqu'ils avaient grand faim, ils ne mangeaient pas en gloutons, ce n'était pas par manque de simplicité, ou parce qu'ils « faisaient des manières », non : il était tout simplement hors de question d'engloutir ces unités – oui, ces « unités »[730].

Le fait que cet « art de la dégustation » fasse l'économie du moment de « la digestion (*Verdauung*) » semble révélateur d'une esthétique fondée sur le refus de « l'intégration » des « fragments » narratifs à une totalité « liée » :

> Niemand Normaler sonst konnte Speise und Trank so kosten, vorschmecken und nachschmecken, einspeicheln, auf den Zungen wirken lassen, zwischen Lippen und Gaumenhöhlen kreisen lassen, und wie ohne je ein Hinunterschlucken, *wie ohn e jeden Umweg über Ver dauung* und Blutkreislauf, allein durch das ausführliche

[723] « Eine Kochmütze. Ein Kochhalstuch. Eine Kochjacke. Kochhandschuhe. Ein Kochgürtel. Eine Kochschürze. Ein Kochknieschutz. Kochpantoffeln aus Lindenholz. » *BV,* p. 126 ; *PI*, pp. 111-112.
[724] *BV,* p. 56 ; *PI*, p. 53.
[725] *BV,* p. 159 ; *PI*, p. 139.
[726] *PI*, p. 141.
[727] « […] sei es ihr […] um das Durchspielen eines Problems gegangen ». *BV,* p. 161 ; *PI,* p. 141.
[728] *BV,* p. 186 ; *PI*, p. 162.
[729] « […] hätten sie sich an der Hand des da Fruchtenden und durch sie Veredelten ungelernt und ungeplant zu Speisenkünstler aufgeschwungen. » *BV,* p. 554 ; *PI*, p. 467.
[730] *BV,* p. 554 ; *PI*, p. 468.

> nichtendenwollende Schmecken, zu Lebens-Atomen verwandelt aus den Augen blitzen lassen, […] aus Wangen, Stirnen und ganz besonders den Schläfen leuchten lassen wie solch Überlebende.
>
> Seuls les survivants des temps modernes dégustaient ainsi leurs mets et leurs boissons, les savouraient pleinement, les mastiquaient, les laissaient agir sur la langue, les faisaient tourner longuement entre les lèvres et le palais, puis, sans qu'on eût l'impression qu'ils les avalaient, *sans même passer, eût-on dit, par le détour de la digestion* et de la circulation sanguine, simplement en savourant encore et encore, les transformaient peu à peu en atomes de vie qui s'échappaient par leurs yeux, […] et faisaient briller leurs joues, leur front, et, tout particulièrement, leurs tempes[731].

L'image, on le verra, constitue cet « atome de vie » qui pour « irradier » dans le récit ne doit pas être « digéré » ou « assimilé » à travers des articulations ou des « liaisons (*Verknüpfungen*) » mensongères[732]. La notion de « rythme », si importante dans l'écriture de Peter Handke, mais aussi dans celle de Simon ou Powers, vient en quelque sorte se substituer à « la configuration » de l'intrigue, l'enjeu n'étant plus d'« intégrer » le divers sensible à une « histoire une et complète » mais de laisser *jouer* ces « unités (*Einheiten*) » que sont les images à travers divers jeux de résonance.

Enfin, dans *Three Far mers*, c'est le personnage de Nijinski qui introduit la métaphore culinaire : « La grâce et le charme me dégoûtent. (…) Je mange ma viande sans sauce béarnaise[733] ». Ce commentaire de l'artiste répond aux détracteurs de son interprétation du *Sacre du P rintemps*. Les Parisiens « font le coup de poing » devant les « mouvements minimalistes (*minimal m ovements*) » et « les pauses immobiles (*still po ses*) » du danseur, esthétique que le narrateur (I) place en contraste avec la poésie de Gabriele d'Annunzio qui a composé « un drame musical » la même année que la représentation qui fit scandale de *L'Après-midi d'un faune* par Nijinski : ce drame « raconte l'histoire d'une belle prostituée du Moyen-âge, capturée par des pirates, qui danse jusqu'à en mourir, ensevelie sous des brassées de roses[734]. » À cette « intrigue » toute classique qui s'achève sur une « brassée de rose » s'opposent les heurts de la poésie mallarméenne que Debussy adapte en symphonie en 1894 : c'est sur cette musique que Nijinski propose en 1912 une chorégraphie qui fait scandale. La chorégraphie du *Sacre du Printemps* en 1913 est encore plus osée : le public et la critique la qualifient de « barbare (*barbaric*) », et traitent l'artiste de dément. Dans ces œuvres, le corps est littéralement cassé, les mouvements hachés et désarticulés : une suite d'images statiques se

[731] *BV,* p. 550 ; *PI*, pp. 464-65. Nous soulignons.
[732] « […] Das Schwindel, das waren die Verknüpfungen » ; « […] c'est dans les articulations, les liaisons que résidait la duperie ». *BV,* p. 620 ; *PI*, p. 521.
[733] « "Grace and charm make me sick…I eat my meat without sauce Béarnaise."» *TW,* p. 166 ; *TF*, 238.
[734] « His musical drama […] concerned a beautiful medieval prostitute who, captured by pirates, dances herself to death, smothered in roses. » *Idem.*

substitue à la fluidité de la danse classique, alors que l'harmonie musicale se défait en agrégats rythmiques. La rupture avec la tradition académique est totale – ce qui ne signifie pas que cette modernité rompt avec le passé, Stravinski comme Nijinski cherchant à renouer avec les origines du paganisme russe ou de la danse rituelle, dans une esthétique volontairement « archaïque ». Le *Sacre* ne raconte évidemment pas d'histoire : son sous-titre, « Tableaux de la Russie païenne », dit assez cette rupture avec la tradition du récit. C'est le « rythme » qui est premier dans cette musique, un rythme qui fait éclater toute régularité et toute symétrie, fondant une cohésion d'un tout autre genre que la musique narrative.

Il nous faut à présent décrire les relations entre l'image et la narration : le premier constat qui s'impose à la lecture est la fonction de déliaison ou d'interruption de l'image au sein de la fiction. L'image, dans notre corpus, fonctionne sur le mode de la *rupture* : elle ne correspond pas à cette logique du « grand Trottoir roulant que sont les pages de Flaubert » selon Proust, ce « défilement continu, morne, monotone, indéfini[735] » d'images dont l'enchaînement finit par s'identifier à l'enchaînement traditionnel de l'histoire[736]. C'est cette fonction de déliaison qu'il nous faut à présent étudier.

1.3. L'image comme « puissance de déliaison » : un régime du *distinct*

1.3.1. Le Jardin des Plantes ou l'exhibition de la déliaison de l'image

Le dispositif visuel liminaire du *Jardin des Plantes* exhibe d'emblée une mise en cause de la structure traditionnelle du récit, linéaire et syntagmatique : la page est fragmentée en blocs textuels de formes hétérogènes sur un fond blanc à l'effet « cadre » proprement *spectaculaire*. Dans un premier temps, la lecture se trouve ainsi comme suspendue au *voir*, le dispositif

[735] Proust, M., « À propos du style de Flaubert », *Contre Sainte-Beuve* [1954].

[736] J. Rancière évoque lui-même deux grands modèles formels divisant les œuvres où l'image assume « la fonction dirigeante » : une forme « lisse » et une forme « hachée ». Les auteurs paradigmatiques du premier modèle sont Flaubert et V. Woolf : dans ces œuvres, la déliaison de l'image reconduit à une forme homogène, l'enchaînement des micro-événements sensibles s'identifiant à l'enchaînement traditionnel de l'histoire – « pour reprendre les termes deleuziens, le moléculaire peut constituer une chaîne qui remplit le récit molaire, de telle façon qu'il n'y ait pas d'aspérités (*Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens, op. cit.,* p. 230). « Une histoire de mœurs peut se dire dans une histoire de micro-sensations ». L'image peut au contraire « fonctionner proprement comme en rupture » : c'est le cas de l'œuvre de Proust, où « la disjonction » se trouve accentuée. Nos récits relèvent de cette « forme hachée », mais en un tout autre sens encore que le dans récit proustien où la discontinuité des images de la mémoire involontaire finit par se résorber dans une herméneutique de la découverte, celle de « l'histoire invisible d'une vocation » (Ricœur, P., *TR*, II, p. 248).

encourageant le lecteur à parcourir les formes avant que de les *lire* (au double sens de *legere*, lire et relier). Le caractère « artificiel » de l'œuvre éclate – il faut exhiber « la méthode » disait Peter Handke : le texte rompt avec l'organisation habituelle de l'écriture, « le terne, monotone et grisâtre alignement de menus caractères », pour imposer une structure fondée sur la simultanéité qui littéralement *déroute* la lecture – dans quel *sens* lire le texte ? faut-il procéder par bloc textuel ou jouer le jeu de la simultanéité par des allers-retours d'un fragment à l'autre ? « Obscurcir la forme », disait Chklovski, permet de réapprendre à « voir » : l'image simonienne, nous l'avons évoqué, repose sur un art de la *défamiliarisation* dont l'aspect *formel* ne constitue que le procédé le plus *visible*. Plus que le « damier »[737] et sa structure régulière et géométrique, c'est peut-être « l'album » qu'évoque d'abord ce dispositif fondé sur un agencement de formes très variées – non pas l'album de souvenirs, mais un album erratique, saturé d'éléments hétérogènes et anachroniques. La libre disposition d'images sur fond blanc (*albus*) et l'interaction du lisible (légendes et commentaires qui souvent figurent sous les photographies) et du visible, qui caractérisent la forme de l'album, se trouvent comme *figurés* dans les « tableaux » textuels du roman. Il est d'ailleurs intéressant de confronter *L'Album d'un amateur* et *Le Jardin des Plantes.* Publié en 1988, soit près de dix ans avant le roman, *L'Album* peut être envisagé comme une œuvre préparatoire à ce dernier : l'ouvrage contient non seulement la matière du roman à venir, pour une bonne part inexploitée jusqu'alors – *l'Album* est une traversée de la vie de l'auteur, notamment à travers une série de photographies prises au cours de ses voyages qui inspirent la matière de nombreuses séquences du *Jardin des Plantes* : Inde, URSS, Chine, Japon, Espagne, Grèce, Turquie, etc. – mais aussi certains de ses éléments formels majeurs : la fragmentation en « images » évoquant « le portrait d'une mémoire », la confrontation d'espaces-temps hétérogènes à travers un agencement anachronique, enfin le « montage » de matériaux divers, textes, images, inscriptions ou citations (textes et images se déclinent sous de multiples formes : photographies en couleur, noir et blanc ou sépia ; clichés personnels ou photographies d'archives ; textes sous forme de brèves légendes ou de développement romanesque, citations inter- ou intra-textuelles, passages manuscrits, etc.). Autre caractéristique qui rencontre une donnée fondamentale du roman simonien, la structure potentiellement ouverte de l'album : de même que le roman simonien se construit selon une

[737] La figure du damier fait référence à la structure de nombreuses toiles de Novelli qui fonctionnent effectivement comme une mise en abîme de l'œuvre simonienne. On a proposé d'autres interprétations de ce dispositif visuel : selon l'auteur lui-même, « l'idée » lui est venu de la disposition des notes préparatoires du roman (voir « Le présent de l'écriture », Entretien avec Jacques Neefs et Almuth Grésillon, *Genesis. Manuscrits, recherche, invention*, 13, 1999, p. 121).

logique expansive[738], on peut toujours ajouter des images et des textes dans l'album. *L'Album d'un amateur* éprouve ainsi un dispositif que *Le Jardin des Plantes* approfondit, sur un mode purement textuel cette fois.

Le Jardin des Plantes, comme *L'Album*, est ainsi fondé sur une combinaison[739] d'« images » textuelles et le refus, implicite, de les rassembler en « une histoire » : l'absence d'« explication », au double sens étymologique (« ce qui se déroule ») et usuel, rompt avec la fonction de « médiation » et d'« intégration » de « l'intrigue » fondée sur une certaine forme de continuité et sur le principe de causalité. Chaque image est laissée à son essentielle *distinction*, vouant le texte à un régime de l'hétérogène. La logique sérielle, si souvent revendiquée par C. Simon[740], supplante la logique syntagmatique : combinaisons et permutations, emboîtements et effets de simultanéité *ouvrent* le texte à de multiples parcours.

Cette surexposition visuelle de la *distinction* des images s'efface cependant au cours du roman : passées les soixante-quinze premières pages, la disposition tend à se « normaliser », les découpages « artificiels » disparaissant totalement à partir de la deuxième partie. Que signifie cette rupture formelle, au-delà du goût simonien pour une esthétique de la variation ? Première hypothèse, le dispositif liminaire ne jouerait qu'un rôle de révélateur ou de « guide de lecture » pour l'ensemble du roman : la structure de déliaison et d'interruption qu'exhibait la disposition textuelle se trouve par la suite intériorisée dans des fragments plus amples qui en reconduisent la logique, à présent connue du lecteur. Une seconde hypothèse, plus intéressante, décèlerait dans cette variation formelle une véritable déconstruction : déconstruction de l'effet « cadre » du « tableau textuel » qui limite et contient *l'image* dans un espace qui peut être perçu comme « statique » – même si la dynamique des formes déplace d'emblée l'impression de « tableaux détachés » à travers un jeu de répartition des masses textuelles très travaillé[741]. L'image simonienne, on l'a vu, s'oppose radicalement à cette conception statique et autosuffisante du « tableau » : elle est au contraire *dé*-bord et *dé*-port, dans un mouvement perpétuel de « libération et de capture ». L'absence de ponctuation, et singulièrement de ponctuation forte à la fin de chaque bloc textuel, suggérait déjà, dès la première partie, ce mouvement d'ouverture, voire d'effraction du cadre. L'effacement de la fragmentation des blocs ne fait qu'entériner l'amorce de cette dynamique du débord.

---

[738] On pense aux intertitres qui ponctuent *Leçon de choses* dans un commentaire implicite de la poétique de l'œuvre : « Générique », « Expansion », « Divertissement I » et « II ».
[739] Claude Simon évoque dans plusieurs textes la triade « Arrangements, permutations, combinaisons » (dans la préface à *Orion aveugle* ou encore dans la conférence intitulée « La Fiction mot à mot »).
[740] *Ibid.*
[741] Cette dramatisation est particulièrement *visible* à travers l'isolement du syntagme « mouton noir » à la page 12, la mise en espace redoublant la signification de l'expression.

Ainsi, la puissance déliante de l'image et son effet-cadre, qui paraissent dominants dans le premier mouvement, n'empêchent pas la *visibilité* d'une dynamique contraire, que nous étudierons plus loin, caractérisée par l'ouverture et la liaison. Non seulement l'absence de ponctuation forte ouvre le fragment sur son dehors, mais la disposition par emboîtement ou juxtaposition des blocs textuels invite, dans un souci presque « pédagogique », à une lecture parallèle, voire simultanée des fragments ainsi mis en regard, et souligne les analogies. Pour ne prendre qu'un exemple frappant, citons l'assemblage par emboîtement de la description du Jardin des Plantes à Paris et du récit d'un dîner à Madras[742], ce dernier se trouvant inclus sous forme d'une colonne textuelle qui vient briser l'unité du premier bloc descriptif : la description d'un tableau ou plutôt d'une « maladroite copie » accrochée au mur de la demeure à Madras, « Paul et Virginie fuyant l'orage » par Madame Vigée-Lebrun, fait écho à l'évocation de la statue de Bernardin de Saint-Pierre érigée à l'entrée du jardin des Plantes. La « scénographie » de la page rend l'analogie évidente, même pour un lecteur distrait.

Le dispositif, si singulier, de cette première partie est donc complexe : s'y trouve surexposée une double dynamique : d'une part un principe de déliaison et de fragmentation, visible à travers la disposition en tableaux ou images « détachés », d'autre part un principe d'assemblage qui invite à un mode de lecture fondé sur la mise en rapport de ce qui est ainsi séparé. De façon évidente, cette « mise en spectacle » de la forme déconstruit ou *dé*-figure le modèle traditionnel de « l'histoire » dans un renversement hiérarchique entre logique syntagmatique et logique paradigmatique. Dans *La Préparation du Roman* , R. Barthes, nous l'avons évoqué, définissait deux modèles d'écriture, liés à deux « idéologies » opposées, et impliquant « une responsabilité de la forme » : d'une part « le Livre », architecturé et prémédité, dont la matière renvoie à « un univers Un, structuré et hiérarchisé » et d'autre part « l'Album » qui représente « un univers non-un, non hiérarchisé, éparpillé, pur tissu de contingences, sans transcendance[743] ». L'œuvre de Claude Simon, cela ne fait pas de doute, s'inscrit dans le second paradigme, celui de l'Album : le primat de l'image sur « l'histoire » renvoie ainsi à une vision du monde plaçant au premier plan la multiplicité infinie, à la fois contingente et immaîtrisable, du sensible.

[742] *JP*, pp. 62-63
[743] Barthes, R., *La Préparation du Roman*, Seuil/Imec, 2003, p. 255.

1.3.2. L'image « météorite » : ou comment « bousiller » l'histoire

L'unité des *images* dans les textes-sommes de Peter Handke renvoie moins à un contenu *représentatif* qu'à un mode de *présentation* fondé sur la discontinuité, le surgissement « imprévisible » : ce qui compte ce sont les « conditions ou les lois d'apparition des images »[744]. La métaphore de « l'éclair » souligne la fulgurance des images qui assaillent la protagoniste au cours de son voyage à travers la Sierra : de même, c'est dans « l'étincelle de l'instant *(für den Funken eines A ugenblicks)*[745] » que surgissent les images du nouveau monde, comme « les images sonores » et « les mots-images ».

La part omniprésente du *métadiscours* sur l'image dans *Mon Année* s'appuie sur la fonction du narrateur-personnage, « l'écrivain » Gregor Keuschnig : le texte réfléchit ses conditions de production – comme d'ailleurs *La Perte de l'image* dont l'un des protagonistes est « auteur ». Ce métadiscours, aussi sinueux et inquiet que la part proprement narrative du récit, ne cesse de revenir sur le « nœud » problématique d'une tension entre *image* et *narration* – redoublée par celle qui oppose la position du *spectateur* et celle de *l'acteur*. Dès les premières pages, il est question de ces instants très rares où le regard, en un brusque « mouvement par-dessus l'épaule», parvient à saisir *l'image* d'un « Nouveau monde » au milieu de l'ancien, dans une unité qui soumet « le chaos (*Wirrwarr*) » à « un dessin (*Muster*) » en mouvement. Ces instants précieux entre tous où la vision s'organise en *image*, le récit doit pourtant renoncer à les intégrer ou les développer dans sa trame. Le narrateur évoque l'un de ces instants, lors d'un trajet vespéral dans un bus de banlieue : « une fois encore » il parvient à « voir les gens différemment » à travers l'« unité (*Einheit*) » d'une image saisie au vol, dans un regard « jeté en arrière » sur les visages inconnus des passagers du bus. Or cette image, le narrateur ne parvient pas à la développer en « une histoire », à « l'intégrer » à une narration :

> So ging es mir seit jeher. Ich war gewiß, etwas Unerhörtes auf der Zunge zu haben. Und das einzige, was mir dazu vorschwebte: Darstellen. Und dann zeigte sich wieder nur eine leere Straße, ein vorbeifahrender Bus, ein Windrauschen. Ein Wortschwall, ein Stocken, nichts mehr zu erzählen, die Geschichte zu Ende, ich fing neu damit an, noch einmal, und noch einmal. Mag sein, daß mir das früher zugesetzt hat. Inzwischen bin ich damit einverstanden. Mein Weitausholen, Ins-Stocken-Geraten, Neuansetzen ist mir recht. Wenn ich ein Stammler bin, so ein selbstbewußter.
>
> Il en a toujours été ainsi. J'étais certain d'avoir au bout de la langue quelque chose d'inouï. Et la seule chose qui me venait à l'esprit : représenter. Et puis il ne se présentait à nouveau qu'une rue déserte, un bus qui passait, un coup de vent. Un flot de paroles, un mutisme subit, plus rien à raconter, l'histoire était finie, je la reprenais, une fois encore et une fois encore. Il est possible que cela m'ait harcelé autrefois.

[744] « […] die Bedingungen oder Gesetze dafür, daß so ein Bild sich einem beigesellte ». *BV,* p. 176 ; *PI,* p. 153.
[745] *MJ,* p. 25 ; *MA*, p. 31.

> Maintenant je l'accepte. Ma façon de prendre longuement mon élan, de rester bloqué, puis de reprendre me convient. Si je suis bègue, c'est un bègue conscient et fier de l'être[746].

La narration peut seulement tenter de « circonscrire » l'image en l'approchant à travers de multiples tentatives, toujours interrompues et recommencées : « raconter autour *(das Um-es-herum-Erzählen)*[747] ». L'image, son *unicité,* reste ainsi comme en marge des « bégaiements » du récit qui ne peut la « re-présenter », la raconter sans la détruire. Ce qui apparaît d'abord comme un renoncement, une impuissance, se transforme quelques lignes plus loin en revendication : parlant de ses amis, comme lui « bègues » (*Stammler*) ou « bafouilleurs » *(Zungenredner)*, le narrateur affirme « croire » en cette façon de raconter :

> Erzählt, nur erzählt keine Geschichten, jedenfalls nichts aus der Weltgeschichte, keine Doppelgänger der Weltgeschichte. Erzählt mir Vorgeschichten, die dann schon alles waren. Stockt, oder stümpert, vertut euch wieder und wieder, auf diese Weise bekomme ich ein Ohr für das Ziehen in eurem Erzählen […].
>
> Racontez mais ne racontez pas d'histoires, en tout cas pas tirées de l'histoire du monde, pas de double de l'histoire du monde. Racontez-moi des préhistoires qui finalement s'arrêtent là. Restez bloqués, ou bousillez le travail, trompez-vous sans cesse, c'est ainsi que mon oreille percevra le mouvement de votre narration […][748].

Il s'agit donc bien de « bousillez » *(stümpern)* l'histoire, de l'interrompre *(stocken)*, afin de conserver la *puissance* et *l'unicité* de l'image qui ne peut trouver sa place dans les « histoires du monde réitérées » *(die Doppelgänger der Weltgeschichte)*, celles qui ne font que *redoubler* le connu et dont on ne perçoit même plus « le *mouvement* » *(das Ziehen)* : ces « histoires » là sont impuissantes à conserver l'unicité de l'image et sa charge d'énigme. La dynamique de l'interruption et de la reprise caractérise l'ensemble du récit qui *raconte autour* sans pouvoir jamais résorber ces *images* du Nouveau Monde dans le cours homogène du récit. Ce qui est ainsi mis à mal dans la tension constante entre *image* et *narration* c'est la notion d'*histoire*, ramenée à la pluralité de *préhistoires (Vorgeschichten)* se rattachant à une *image originelle (Ursprungsbild)*[749] en quelque sorte *irréductible*. Paradoxalement, l'image instantanée représente une *totalité* et une *unité* à laquelle le récit, lui, doit renoncer : « mon livre resterait fragment, […] et c'était très bien ainsi[750] ».

---

[746] *MJ*, p. 36 ; *MA*, p. 34.
[747] *MJ*, p. 237 ; *MA,* p. 187.
[748] *MJ,* p. 36 ; *MA*, pp. 34-35.
[749] *MJ*, p. 225 ; *MA*, p. 178.
[750] « Mal griff da jedenfalls auf mich über, *daß mein Buch ein Fragment bliebe, und daß das auch recht so war* ». MJ, p. 237 ; *MA,* p. 187.

La Perte de l'Image radicalise cette analyse de l'essentielle *distinction* de *l'image* que le récit ne peut « capturer *(einfangen)* » ni intégrer à son déroulement :

> […] kamen diese Bilder zu blitzartig oder meteoritenhaft, und ließen sich weder verlangsamen noch anhalten noch gar einfangen. Wollte man sie stoppen und in Ruhe betrachten, so waren sie längst zerstoben, und mit solchem Eingriff zerstörte man sich him nachhinein auch noch die Wirkung des so jäh verschwundenen wie jäh erschienenen und einen durchkreuzenden Bruchsekundenbilds.
>
> […] elles [les images] apparaissaient trop soudainement, ainsi que des éclairs ou des météorites, et il était impossible de les ralentir, de les arrêter, et à plus forte raison de les capturer. Voulait-on les stopper pour pouvoir les considérer tranquillement qu'elles s'étaient déjà dissipées depuis longtemps, et, en intervenant de la sorte, on détruisait a posteriori l'effet de cette image qui nous avait traversé en une fraction de seconde, et avait disparu aussi brusquement qu'elle était apparue[751].

Non seulement le caractère *éclair (blitzhaft)* de l'image empêche de la saisir mais ce serait la « détruire (*zerstören*) » que de chercher à « l'arrêter (*anhalten*) » : sa puissance d'effraction (*Bruch*) dans le présent, aussi brutale qu'instantanée, est soulignée dans le mot composé *Bruchsekundenbild*. « Météorite » *(Meteor)* ou « étoile filante » *(Sternschnuppe)*, l'image surgit depuis *la distance du ciel* [752], depuis le *dehors* et c'est ce dehors, cette irréductible altérité qui la constitue et la préserve de toute « capture » (*Eingriff*). Pour ne pas « détruire son effet », le récit doit donc respecter ce caractère fondamentalement *distinct* de l'image qui reste comme en dehors de sa trame. Cette distinction est particulièrement sensible dans l'apparition des premières images qui rompent la continuité de l'histoire, sans aucune transition :

> Umkreisen des Hauses im vormorgendlichen Garten, bei anhaltendem Mondschein. Eins der immer häufigeren Flugzeuge vorbeiziehend am Mond, der Mondlichtschatten quer durch den Garten zwinkernd, so anders als Flugzeug- oder Vogelschatten in der Sonne; eulenhaft. Die von den Bodenwürmern vor dem Frost aufgeworfenen abertausend Erdhäufchen, tiefgefroren, bei jedem Schritt ein Anstoß unter den Sohlen. *Sie w ar neu in Yucatán und stieg dort vor Sonnenau fgang d ie Stufen des Mayatempels hinauf.*
>
> Fait le tour de la maison dans le jardin d'avant l'aurore, encore baigné de clair de lune. L'un des premiers avions de la journée – ils étaient de plus en plus nombreux – passa devant la lune, et son ombre fila à travers le jardin le temps d'un battement de paupières, sans évoquer nullement l'ombre des oiseaux ou des avions en plein jour : à la manière d'une chouette. Les turricules de vers de terre par milliers, gelés en profondeur, à chaque pas une impulsion sous les semelles. *Elle venait d 'arriver au Yucatán et, avant le lever du soleil, elle gravissait les marches du temple maya*[753].

La protagoniste, avant son départ pour la Sierra, fait quelques pas dans son jardin quand tout à coup surgit une de ces images-éclairs : le temps d'un « battement de paupière » (*Zwinkern*), et

[751] *BV,* p. 21 ; *PI*, p. 23.
[752] Le ciel est par excellence le distinct, le séparé, il est distinction et distance : voir J.-L. Nancy, *op. cit.*
[753] *BV,* p. 20 ; *PI*, p. 22.

voilà le lecteur projeté d'un espace-temps à l'autre, du jardin du port fluvial du nord-ouest à la presqu'île du Mexique, le Yucatán, du présent de la fiction à un passé indéterminé. Cette discontinuité sur le plan de la narration se double d'une discontinuité stylistique : aux phrases majoritairement infinitives ou participiales des premières lignes, s'opposent l'emploi du prétérit et la brièveté de la dernière phrase qui restitue le caractère « éclair » de l'image. On est bien en présence d'une image « météorite » qui n'est pas intégrée à la trame de l'histoire. La puissance de déflagration de l'image est habilement soulignée à travers la description de sa redoutable « efficace » face aux ennemis de la protagoniste :

> […] Angesichts der Bedrohung – nicht bloß einmal auch mit einer Waffe – stellte sich so unvermittelt wie gesetzmäßig ein Bild ein, jeweils nur ein einzelnes, welches dafür aber so stark war, daß es ein Stahlschild zwischen sie und den Angreifer projizierte. Da, ein leerer Sandspielplatz neben einem Kanal von Gent, und der Feind war kein Feind mehr. Da, das Bibliothekshäuschen an der Stadtmauer von Ávila, mit Blick durch die Fenster auf die Vorberge der Sierra de Gredos, und die Angegriffene wurde dem Angreifer unantastbar.
>
> […] chaque fois qu'elle était ainsi menacée – il arrivait bien souvent que l'ennemi fût armé –, une image, une seule, apparaissait aussi subitement qu'infailliblement, et cette image unique était si puissante qu'elle projetait un écran lumineux entre elle et l'agresseur. Là, une aire de jeux sablonneuse près d'un canal de Gand, et l'ennemi était neutralisé. Là, adossée à la muraille d'Ávila, la petite bibliothèque dont les fenêtres prennent jour sur la Sierra de Gredos, et elle était déjà hors d'atteinte de l'agresseur[754].

L'image ne permet pas seulement à la banquière de se défendre en la rendant inatteignable (*unantastbar*), elle rend « coup pour coup » : « son ennemi était frappé de plein fouet par cette image […] et il était parcouru de la tête aux pieds par une décharge électrique d'une grande violence »[755]. L'image est *intraitable* : elle projette à distance quiconque tente de s'approcher pour la maîtriser. Le thème de la distance *(der A bstand)* est étroitement lié à l'image qui se donne *depuis la distance* d'un lointain, et *maintient ses distances* contre toute appropriation. Le récit, pour cette raison même, ne peut résorber le choc de l'image dans le cours de l'histoire : réduire son altérité serait la détruire. Dans cette mesure, l'objectif de la protagoniste comme de « l'auteur » est de « transmettre quelque chose » qui n'est pas l'image elle-même :

> « […] übermitteln, etwas, und wenn auch bloß mit den Augen, was ? Das Bild? Nein, das ist nicht möglich: nicht das Bild, sondern die Ahnung davon; die genügt.

[754] *BV,* p. 25 ; *PI*, pp. 26-27.
[755] « […] schlug dieses [Bild] auf ihn ein, […] und traf ihn mit der Wucht eines elektrischen Schlags, der ihn durchfuhr von den Fußsohlen hinauf bis in den Scheitel ». *BV,* p. 102 ; *PI*, p. 92.

> de transmettre quelque chose, ne fût ce que par les yeux. Mais quoi ? L'image ? Non, c'est impossible : pas l'image mais quelque chose qui s'en approche ; c'est suffisant[756].

Nein, das ist nicht möglich : nicht das Bild, sondern die Ahnung davon ; die genügt. L'image est ce qui met en mouvement le récit tout en restant à sa marge, elle constitue son « centre » d'intérêt mais un centre paradoxal que la narration ne peut « capturer », c'est-à-dire « intégrer » à sa trame. Le refus de « la médiation » est un élément essentiel de la poétique de Peter Handke : « Servir de médiateur ? Non, surtout pas : on ne vous connaît que trop, vous les médiateurs et les intercesseurs, qui ne cessez de proposer vos bons offices, et allez pourtant nous causer de grands, d'irréparables malheurs ! Pour l'amour du ciel, surtout, ne pas servir de médiateur ![757]» Peter Handke refuse de s'appuyer sur la *médiation* du récit pour résoudre la contradiction entre *image* et *histoire* en réduisant la première à la logique de la seconde. L'image impose ainsi au récit une logique de l'hétérogène, une altérité que ne résorbe pas le cours de la narration.

1.3.3. Les « hiatus » de l'histoire dans Three Farmers

Dans le roman de R. Powers, l'efficace de l'image est aussi décrite en termes de « choc (*shock*)[758] ». Cette thématisation du pouvoir de l'image comme choc ou effraction, est commentée à travers une expression du narrateur (I), qui évoque au chapitre sept sa visite au musée d'art moderne en parlant du « hiatus de Detroit » (*my Detroit hia tus*). Il est remarquable qu'à chacune des expériences *visuelles* des personnages corresponde « un hiatus », une interruption de la narration, comme si au dessaisissement du personnage devait répondre un silence dans le récit : le surgissement de l'image coïncide avec la fin des trois premiers chapitres, livrant le lecteur au suspens de la page blanche. Le premier chapitre s'interrompt sur l'évocation de la photographie d'A. Sander, que le narrateur vient de découvrir au détour d'un couloir. Le dernier paragraphe thématise explicitement le pouvoir de rupture et de dessaisissement de l'image à travers la double métaphore de l'aveuglement et de la chute : « On nous entraînerait tous, les yeux bandés, au milieu d'un champ, quelque part dans ce siècle torturé, et on nous ferait danser tout notre saoul. Danser à en tomber[759]. » La syntaxe elle-même semble se déstructurer dans le dernier syntagme en forme d'hyperbate,

---

[756] *BV,* p. 180 ; *PI*, p. 156.
[757]« Vermitteln? Nein, man kennt euch Mittler und Vermittler, die ihr, in einem fort blindlings vermittelnd, nur noch das größere, das unheilbare Unheil anzettelt. Um des Himmels willen nicht vermitteln! » *Idem*.
[758] *TW,* p. 35.
[759] « We would all be taken blindfolded into a field somewhere in this tortured century and made to dance until we'd had enough. Dance until we dropped. » *TW,* p. 16 ; *TF*, p. 20.

comme disjoint de la « phrase » : *Dance until we dropped* . Le deuxième chapitre évoque la rencontre des trois fermiers avec « l'inconnu » à bicyclette qui leur propose de les photographier, au naturel, au milieu des champs vides du Westerwald : il s'achève sur un « arrêt sur image », la description du cliché que vient de prendre le photographe, et qui se trouve encore dans la boîte noire. Là encore, le texte joue d'un effet de suspens : « Tous trois se sont arrêtés pied gauche en avant et regardent par-dessus leur épaule droite en direction d'un observateur présent mais remarquablement discret. Derrière eux, des champs vides[760]. » Enfin le troisième chapitre s'achève sur « la vision » de Mays, depuis le septième étage des bureaux Powell :

> Moseley continued to collate and excise, Delaney to resuscitate vaudeville. Peter Mays alone remained fixed by the temporary and remarkable frame that had opened up in front of him, a shock of red hair – the view of his window.
>
> Moseley collait et retranchait encore, Delaney ravivait la tradition du music-hall. Seul Peter Mays restait figé devant la vision fugace qui avait surgi devant lui : une toison rousse aperçue depuis sa fenêtre[761].

Le récit s'immobilise sur le saisissement du personnage face à la chevelure rousse, saisissement qui contraste avec l'attitude des collègues de Mays qui ont repris leur travail. L'expression *a shock of red hair* semble insister sur le « choc » (*shock*) ou « la commotion » produite par la vision, alors que le terme « *frame* », associé au verbe « *open up* », souligne *l'ouverture* de l'image sur une autre scène, un autre temps – là encore en référence à la *fenêtre* de l'obturateur.

Le lien établi entre l'évocation de l'image et l'interruption du chapitre peut paraître fortuit : les chapitres qui suivent sont fondés sur un même rythme d'interruption et de reprise selon la loi d'alternance des lignes de récit qui renvoie à un procédé de « montage » très élaboré sur lequel nous reviendrons. Ce sont bien pourtant les différentes *expériences visu elles* des personnages, et leur *irréductibilité* au cours homogène d'une histoire, qui déterminent les « hiatus » du récit, et sa complexité formelle, fondée sur une dynamique de rupture et de reprise. Le narrateur (I), qui est une figure de l'écrivain, souligne ainsi les dangers du procédé de « fondu enchaîné (*cross-dissolve*) » qui entraînerait « la perte de l'image » :

> I was losing the moment of the photograph, losing the photo itself, as if my memory were no better than a bad director who relied too heavily on the slow dissolve.

---

[760] « All three have stopped left foot in front of right, looking out over their right shoulders at an observer present but remarkably unobtrusive. Behind them, empty fields. » *TW,* p. 28 ; *TF*, p. 37.
[761] *TW,* p. 35 ; *TF*, p. 48.

> J'étais en train de perdre l'instant de cette photo, de perdre cette photo elle-même, comme si ma mémoire ne valait pas mieux qu'un réalisateur trop enclin au fondu enchaîné[762].

L'image semble ainsi posséder deux ennemis : d'une part « la gaieté de l'oubli (*cheery oblivion*) » qui tente à plusieurs reprises le narrateur (I) et Mays (III), d'autre part les « fondu enchaînés » de la mémoire, encline à résorber le choc traumatique, « le hiatus » *ouvert* dans l'histoire.

La discontinuité entre les chapitres est par ailleurs doublée d'une discontinuité interne aux chapitres de la première ligne de récit. Cette discontinuité repose sur l'alternance entre essai et fiction, le passage d'un registre à l'autre étant marqué par un blanc, un saut de ligne. Or ces « sauts » de la narration personnelle à l'exposé impersonnel provoquent un effet appuyé de rupture : le lecteur a la sensation que la narration *bute* sur le silence de l'image et doit passer par le détour de l'essai pour pouvoir se poursuivre. Les séquences fictionnelles du chapitre quatre s'achèvent à chaque fois sur l'énoncé d'un échec soulignant combien l'image *échappe* à l'enquête narrative : « Cet homme [Zander] n'existait pas, voilà tout » ; « […] je passai le cap au-delà duquel je n'étais plus capable de me rappeler ces trois visages[763] ». L'image semble ainsi prise dans une étrange rythmique d'*ouverture* et de *fermeture* : au chapitre sept, les propos de Mme Schreck « rouvr[ent] un chemin vers la photo, chemin que j'avais cru condamné pour toujours[764] ». La narration fictionnelle pourtant s'interrompt pour laisser place à l'essai, alors que le chapitre seize souligne qu'après ce moment d'« ouverture » d'un pan d'Histoire, grâce au récit de Mme Schreck, l'accès à la photographie s'est refermé : le narrateur est retourné à ses « vieux livres » sur les célébrités de l'époque, cédant à « l'illusion biographique, celle qui vous pousse à écouter aux portes des grands de ce monde[765] ».

« Que faire avec l'image[766] ? » : le narrateur (I) tente avec obstination de la réinscrire dans l'histoire de son temps en lui cherchant une place dans des « vieux livres » qui se rapportent à l'époque de la Grande Guerre. En vain. Mays quant à lui semble représenter l'excès inverse : il refuse de se défaire de sa « fixation », et redoute au plus haut point de déflorer le puissant mystère de l'image : « Les fixations, dit-on, sont choses claires et nettes. Celle-ci ne méritait

---

[762] *TW,* p. 46 ; *TF*, p. 64.
[763] « The man simply did not exist » ; « […] I passed […] the point where I no longer could recall those three faces. » *TW,* pp. 39 et 46 ; *TF*, pp. 53 et 64.
[764] « […] I found her words *opening a way back to the photo, a way that I thought had been closed to me for good* ». *TW,* p. 80 ; *TF*, p. 114.
[765] « […] the biographical fallacy – the addiction to eavesdropping on notable people's lives ». *TW,* p. 204 ; *TF*, p. 294.
[766] « "What can we make of it ?" » *TW,* p. 250 ; *TF*, p. 364.

pas d'être débrouillée[767] ». La déclaration, au moins, ne manque pas d'humour. L'image doit rester « inarticulable », toute à son « énigme » : « les visions ne [sont] pas faites pour être approchées de trop près[768] ». Entre ces deux attitudes extrêmes face à l'image, visant soit à *l'enchaîner* soit à affirmer son caractère *inarticulable*, Richard Powers saura trouver, lui, un juste milieu.

[767] « Fixations were supposed to be clean and simple. This one could not possibly be worth unravelling. » *TW,* p. 152 ; *TF*, p. 217.
[768] « […] visions were not meant to be approached up close. » *TW,* p. 74 ; *TF*, p. 105.

2. La puissance de liaison de l'image : la dialectique entre image et *histoires*

Si elle s'appuie sur un régime de la *distinction* et de *l'hétérogène*, l'image est aussi dans les textes du corpus « puissance de liaison » : elle « enchaîne » sur des fragments d'histoire ou sur d'autres images.

L'image, en effet, ne fonctionne pas dans les œuvres sur le seul mode de la *rupture* par rapport à l'histoire : elle est aussi ce qui « engendre la fiction, et ce qui s'engendre de la fiction[769] ». Que l'image soit génératrice d'histoires n'implique cependant pas le retour, par la bande, à la notion d'intrigue : l'image ne produit pas *une* histoire, mais *des* histoires, ou plutôt des fragments d'histoires, pluriels et irréductibles aux catégories aristotéliciennes d'unité et de complétude. L'image en ce sens reste un « contre récit : disséminé, réversible[770] ». On assiste ainsi dans les romans de Simon et de Powers à un procédé de capture et de libération de l'histoire *par* l'image qui assume une « fonction conductrice » au sein de la narration : ce renversement du rapport de subordination de l'image à l'histoire émancipe l'écriture du paradigme de « l'intrigue » et la place du côté du *virtuel* – il est impossible en effet d'épuiser les développements potentiels d'une image. On a aussi évoqué l'importance de la notion de « préhistoire » dans l'œuvre de Peter Handke, où le narrateur accepte de « bégayer » et de ne produire que des « fragments d'images narratives ». L'enjeu de nos textes n'est pas ainsi de déconstruire ou de mettre en échec la narration : Peter Handke, comme les narrateurs de ses récits, n'a de cesse de souligner son « plaisir » de raconter. Chacune des œuvres pose à sa manière la question suivante : comment raconter sans assujettir l'œuvre au fil d'*une* intrigue ? La réponse réside dans le rôle central donné à l'image comme « matrice de regards virtuels » : l'image, on l'a vu, est liée au paradigme de la *puissance*.

2.1. Claude Simon ou « le récit de la description »

Les liens entre image et histoire(s) se définissent selon une multiplicité de modes dans *Le Jardin des Plantes*, roman qui se distingue dans l'œuvre du romancier par la richesse de son

[769] Rancière, J., *Et tans pis pour les gens fatigués. Entretiens, op. cit.,* p. 228.
[770] Barthes, R., « Le troisième sens », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, *op. cit*.

exploration formelle : l'auteur y expérimente plusieurs types de dispositifs afin de poser à nouveaux frais la question de « la narration ».

Claude Simon évoque les liens entre description et action dans un article publié en 1980[771] : il souligne la différence entre « l'action de la fable », enchaînant de façon arbitraire des événements « selon des rapports de cause à effet », et « l'action de la description » qui crée des liens qualitatifs entre différentes « images ». Loin d'être statique, la description « projette autour d'elle, comme une pieuvre, des tentacules dans toutes les directions, sélectionne et convoque des matériaux, les assemble, les organise[772] ». À travers ce « prodigieux dynamisme », la description apparaît comme une puissance de liaison au sein de la narration. Quelques pages plus loin, l'auteur évoque plus précisément encore les liens entre image et narration : s'appuyant sur une citation de Tynianov, dont il souligne en même temps les limites, l'auteur s'interroge sur la possibilité de concevoir

> un système romanesque entièrement neuf, entièrement inversé, c'est-à-dire où la description deviendrait pour tout de bon cet « élément principal » dont parle Tynianov en ce sens que l'action, au lieu d'en être simplement le « prétexte », en serait au contraire le résultat, serait engendrée par elle, et, dès lors, nécessaire, incontestable et non plus fortuite[773].

Prenant pour exemple un court extrait de *The Sound and the Fury* de Faulkner, décrivant un homme sortant d'un wagon pour vider son chaudron puis rentrant, il montre que « ce petit scénario semble avoir été monté » en fonction de « l'événement principal » qui n'est autre que la description de « l'éclat de soleil sur le flanc du récipient », qui permet d'amener à la conscience du lecteur « l'ensemble de la nature, de l'univers ». L'action, et « le scénario », semblent alors générés et justifiés par l'intérêt descriptif qui leur donne une « nécessité ». Ainsi, dans *Le Jardin des Plantes* , un fragment évoque l'arrivée « avant l'aube » des voyageurs invités au forum d'Issyk-Koul à Frounze au Kirghizstan :

> atterri avant l'aube les quinze invités mal réveillés en fait pas dormi vol de nuit sable sous les paupières clignant des yeux petit jour gris, campagne grise peupliers silhouettes grises se hâtant maisonnettes chaulées blanches camions un cavalier parfois soudain dans la lumière des phares poteau indicateur Tachkent 700 km l'horizon au-delà de la ville obstrué barré par quelque chose comme un concassage de diamants étincelant rose et blanc formidable touché par les premiers rayons du soleil Puis ahuri somnambulique au milieu de cet appartement de deux cents mètres carrés j'ai mesuré goût antiquaire Niçois faut Louis XV plaqué faux acajou faux bronzes faux tapis d'Orient Ouvrant les portes deux salles de bain À la fin je suis sorti sur la terrasse je ne pouvais pas voir le torrent l'entendant seulement

[771] Simon, C., « Roman, description et action », *op. cit.*
[772] *Ibid.*, p. 84.
[773] *Ibid.*, p. 87.

> chuintement continu le devinant échevelé crinières rebondissant dévalant la formidable montagne La brise du matin agitait les feuilles des hauts peupliers dorés par l'automne les emportant parfois mollement neige oblique […]

Ce passage illustre la différence entre « l'action de la fable » et « l'action de la description » : la séquence est bien constituée d'une série d'actions – l'atterrissage, la traversée en voiture de la campagne kirghiz, la visite de l'appartement, la sortie sur la terrasse – qui apparaissent ostensiblement dans un ordre chronologique (« Puis », « A la fin »). Et pourtant ce n'est pas cet « ordre » qui structure le texte mais l'intensité des sensations liées au spectacle grandiose de la nature qui rattache chaque moment « à l'ensemble de l'univers ». Le texte « sélectionne » les actions racontées en fonction de leur capacité à faire sentir ce « sentiment pour ainsi dire cosmique » qui relie l'homme, la nature et les choses. Pour que surgisse dans toute sa splendeur le formidable « concassage de diamants étincelant rose et blanc » des montagnes, il *faut* que l'avion ait atterri dans la grisaille du petit matin et que les invités soient encore plongés dans les vapeurs d'un sommeil qui émousse les contours : l'éclat de la chaîne de montagnes peut alors littéralement *déchirer* les paupières. Pour que « le chuintement » du torrent se fasse entendre, ramenant la violence indomptée de la nature au milieu du décor factice de l'appartement, il *faut* que le narrateur sorte sur la terrasse – « il faut cette micro-action qui se trouve du coup indispensable, justifiée, générée par la description[774] ». Si « les livres de Proust et de Faulkner sont bourrés d'histoires », comme le souligne A. Robbe-Grillet dans son essai sur le Nouveau Roman, ils reposent sur une « inversion » complète des rapports traditionnels entre image et action. En termes deleuziens, cela signifie que la perception ne se prolonge plus par une action selon « le schème sensori-moteur » qui caractérise l'enchaînement narratif traditionnel : l'image vaut pour elle-même et *se subordonne* l'action qui n'est plus « l'élément principal » – la nécessité de l'action étant subordonnée à celle de l'image.

La citation que nous avons analysée donne l'esquisse d'un autre type de rapport entre image et histoire. Si la description, on l'a dit, n'enchaîne plus sur une action, pour autant, elle n'enchaîne pas « sur rien ». Le passage évoquant le torrent est marqué par un glissement d'« entendant » à « devinant » : la description enchaîne sur de l'imaginaire. G. Deleuze propose une analyse très intéressante de ce type de « circuit » ouvert par « l'image optique pure », par opposition à « l'image sensori-motrice » de la tradition soumise à « la logique classique des actions » :

[774] *Ibid.*, p. 87.

> De l'image sensori-motrice on pouvait dire aisément qu'elle servait, puisqu'elle enchaînait une image perception à une image-action, réglait déjà la première sur la seconde et prolongeait l'une dans l'autre. Mais tout autre est le cas de l'image optique pure, non seulement parce que c'est un autre type d'image, un autre type de perception, mais aussi parce que son mode d'enchaînement n'est pas le même. [….] ce qui entrerait en rapport, ce serait du réel et de l'imaginaire, du physique et du mental, de l'objectif et du subjectif, de la description et de la narration, *de l'actuel et du virtuel*…L'essentiel, de toute manière, est que les deux termes en rapport diffèrent en nature, mais pourtant « courent l'un derrière l'autre », renvoient l'un à l'autre, […] et tendent à la limite à se confondre en tombant dans un même point d'indiscernabilité[775].

Ce « point d'indiscernabilité » est l'une des caractéristiques de l'écriture simonienne, mais aussi des textes de Peter Handke et R. Powers, où ne cessent de s'échanger le réel et l'imaginaire, « l'actuel et le virtuel », et où « tel aspect de la chose » décrite engendre des « zones de souvenirs, de rêves ou de pensées » qui sont autant d'amorces narratives plus ou moins développées. On retrouve dans cette description la nature dialectique de l'image comme « lieu de *l'entre* » impliquant une forme d'indiscernabilité ou d'irrésolution : une fondamentale ambivalence. L'un des cas particuliers de cet échange entre actuel et virtuel qui donne lieu à un glissement de l'image à l'histoire, de la description à la narration est le procédé de capture et de libération du récit par l'œuvre d'art plastique. *La Bataille de Pharsale* regorge de ces procédés où une toile décrite s'anime pour devenir récit d'une bataille en mouvement. Parfois, c'est la narration qui est soudain « capturée » par la description d'une œuvre ou d'une image, le vocabulaire pictural, ou parfois sculptural, s'insinuant dans la narration pour l'immobiliser : « l'histoire » se résorbe alors dans la virtualité de l'image. Ce « circuit » entre l'actuel et le virtuel est décelable dans la plupart des séquences descriptives de Claude Simon : ainsi, dans cette séquence qui suit de peu la citation précédente et évoque à nouveau le même paysage :

> cœur de l'Asie Pamir peupliers se dépouillant nonchalante neige d'or yeux brûlants bruits lavés Me rappelant cet autre réveil ou plutôt demi-sommeil à Dehli après aussi nuit d'avion sans dormir air sons comme lavés là aussi cris étranges d'oiseaux imaginés étranges bleu outremer pourvus de longs becs courbes imaginés dans une végétation feuilles géantes parfums poivrés arbres à plumes fruits vénéneux sonorité de l'air vautours dit-on faisant fonction d'éboueurs dévoreurs d'ordures de charognes il existe paraît-il ou il existait à Bombay une tour au sommet de laquelle on déposait pour eux les cadavres croque-morts[776]

[775] Deleuze, G., *L'Image Temps*, Paris, Minuit, 1985, pp. 64-65.
[776] *JP*, p. 15.

La description du paysage depuis la terrasse du narrateur (qui est elle-même une image-souvenir renvoyant à un moment d'énonciation postérieur, le récit dans la salle de bain[777]) s'enchaîne sur une image-souvenir (« Me rappelant ») transportant le narrateur à Dehli, puis sur une évocation purement imaginaire (« imaginés »), celle des oiseaux « étranges » et de la végétation « géante », avant que « le circuit » ne s'achève sur une « image de pensée », liée à un savoir sur les coutumes funéraires des parsi (« dit-on », « paraît-il »). Chaque nouvel « enchaînement » ouvre sur un espace-temps différent et fait bifurquer la narration en dehors de toute logique explicative : au contraire, à travers ce travail de « création et de gommage » – le paysage du Pamir s'efface et se recrée, s'approfondit grâce à la coexistence des autres images – l'énigme et l'étrangeté se renforcent. L'image apparaît ainsi comme une véritable « matrice de regards virtuels ».

Cette analyse de deux fragments disjoints dans le texte évoquant la même scène ou le même sujet, le Pamir, nous permet d'accéder à un troisième niveau d'articulation entre image et histoire : celui de « la ligne de récit » qui intervient dans le cadre du dispositif global de l'œuvre, fondé sur le procédé du « montage » que nous étudierons avec précision dans la dernière partie de cette étude. Dans son sens restreint le « montage » littéraire désigne l'entrecroisement de plusieurs lignes d'action, pouvant impliquer différents espaces-temps, en l'absence d'une régie narrative permettant de les relier. Les deux fragments cités appartiennent en effet à un ensemble de séquences qui évoquent différents moments du forum d'Issyk-Koul, le jeu d'interruption et de reprise n'impliquant pas la disparition de tout sentiment de « continuité » narrative : ce dernier est en partie recréé par la *mémoire* du lecteur qui « suit » les étapes du voyage du narrateur en Asie. Pourtant, nous le verrons plus loin, la notion même de « *ligne* de récit » est contestable dans la mesure où le retour des séquences liées à un même « pôle narratif » n'obéit à aucune forme de *linéarité* chronologique.

Le jeu des ruptures, ainsi, est double : rupture « faible » lorsqu'une image enchaîne sur une autre image à l'intérieur d'un même segment textuel, rupture forte ou « coupure » quand le bloc textuel s'interrompt par un blanc, impliquant « une saute » plus ou moins marquée au niveau thématique et le glissement vers un autre « pôle narratif ».

Il existe enfin un dernier niveau d'articulation entre image et histoire : le cas du développement presque autonome d'une « histoire » sur une dizaine de pages ou plus, ce développement ayant été préparé par une série plus ou moins importante de séquences

[777] *JP*, pp. 15-16 : cette première séquence dans la salle de bain associe les fragments sur le voyage en Asie à un moment d'énonciation unifié.

textuelles en forme d'amorces narratives. C'est le cas du récit évoquant un épisode de la vie du peintre Novelli qui prend place dans la troisième section du roman : B. Ferrato-Combe rapproche cette séquence du statut d'un « récit biographique qui constitue presque une nouvelle autonome[778] » insérée dans le roman. Il faut remarquer que les séquences s'allongent considérablement vers la fin du texte, comme si l'auteur cherchait à renouer avec une certaine forme de continuité. Il paraît cependant excessif de parler de « nouvelle » et d'« autonomie », comme si la séquence se refermait sur elle-même sans lien avec le reste du texte. « L'histoire » de Novelli, M. Calle-Gruber le montre bien, « fonctionne » dans le roman à la manière d'un « signe » – le « signe de l'après-apocalypse » : elle s'inscrit ainsi pleinement dans le *jeu* de résonances et de dissonances que constitue l'ensemble combinatoire des séquences ou images textuelles du roman, le passage ne possédant en aucune manière une forme d'« autonomie » au sein du texte.

Cette longue séquence sur le peintre Novelli, qui, selon la fable du texte[779], a vécu la déportation, permet précisément d'interroger la possibilité d'un « recommencement » qui ne soit pas pur et simple retour à ce qui précède : comment recommencer à peindre, à raconter après Auschwitz ? Ce recommencement porte avec lui la question de « la narration », une narration d'après la destruction du *récit* comme fausse « concordance » : une narration dont les ruines manifesteraient la possibilité d'un recommencement sur de nouvelles bases, où chaque mot, chaque phrase resterait suspendue sur un vide. Cette éthique du suspens, de l'interruption, c'est celle-là même de *l'image* simonienne qui refuse de reconduire à une fausse continuité, à une fausse « harmonie » : elle ne propose que des fragments, des lambeaux d'histoires. « L'alphabet désarticulé de la fin d'un monde » qu'exposent les toiles de Novelli et les romans simoniens est aussi « balbutiement d'un langage à venir », à la fois déchirure et désir de recomposition : jamais cependant l'espace lacéré, césuré des toiles du peintre, ou de la page de l'écrivain, ne se suture. Il s'agit pour Novelli comme pour Simon de « comprendre » au sens de « tenir ensemble » sans que le geste artistique ne se transforme en volonté de maîtrise à travers la violence d'une « synthèse de l'hétérogène ». L'œuvre implique une forme de *retrait* du sujet qui laisse l'initiative aux formes et aux mots – aux *images*. M. Calle-Gruber cite les propos de Simon sur la toile *Seconda sala del museo* longuement décrite dans la première section du *Jardin des Plantes* :

[778] Ferrato-Combe, B., « Une rêverie sur le signe », *Les Temps Modernes, op. cit.*, p. 86.
[779] Voir les remarques de B. Ferrato-Combe sur la biographie « réelle » de Novelli qui n'aurait pas été déporté à Dachau comme le suggère Claude Simon dans *Le Jardin des Plantes*, mais enfermé et torturé dans les prisons italiennes.

> Sans arrêt, irrémédiablement et inexorablement, la vie échappe à notre désir de connaissance, de possession. Nous ne pouvons en saisir que des lambeaux éphémères, des fragments. Formes, mots qui se désagrègent, qui s'émiettent, puis se recomposent à nouveau suivant le caprice de leurs lois propres, monstres faits de nombreuses mamelles, d'objets isolés par la mémoire et par l'émotion, qui se regroupent selon de nouvelles structures dont les lois ne sont plus anatomiques ou organiques, mais oniriques (et là on pense aux « Vénus mollement assemblées » de Valéry) : là est toute la magie de Verbe, du langage.

Tandis que la loi de « l'organique » est *l'unité* comprise comme *intégration* des parties à un tout, celle de « l'onirique » est *la dérive* d'associations plurielles, le multiple, l'hétérogène, « le monstre ». S'il y a « structure » dans le texte simonien ou les toiles de Novelli, il s'agit d'une structure « inorganique », *ouverte* et *mobile*, où sans cesse s'échangent les fonctions d'articulation et de désarticulation, de liaison et de déliaison.

2.2. *Three Farmers* : l'image photographique et ses « développements » dans « la chambre noire » de l'imagination

La photographie des trois fermiers donne lieu à différents « traitements » dans le roman de Richard Powers, également construit sous la forme d'un « montage » entrelaçant régulièrement trois lignes de récit identifiées aux différents chapitres[780]. Alors que dans la première et la troisième ligne d'action, l'image apparaît comme une énigme sur laquelle butent les protagonistes, le je-narrateur (I) comme Mays (III), la deuxième ligne en constitue le « développement ». En effet cette ligne narrative restitue ou plutôt « invente » l'histoire des trois fermiers, par fragments successifs, depuis l'instant du cliché jusqu'à l'après-Deuxième Guerre mondiale, redonnant vie à ces anonymes écrasés par l'Histoire, et au-delà à leurs enfants et petits-enfants. On peut parler dans ce texte, comme dans celui de Simon, d'un double mouvement de capture et de libération, ou encore d'une double « efficace » de l'image : G. Didi-Huberman renvoie ainsi l'image à un double régime, dont le premier, « le régime focalisateur », insiste sur le « pouvoir de fixité », voire de substantialité morbide et mélancolique de l'image[781]. Ce régime caractérise les lignes I et III du roman : le narrateur (I) et Mays (III) font tous deux l'expérience de la redoutable « efficace » d'une image dont ils

[780] Si on désigne les trois lignes de récit par A, B, et C, on obtient les séries chronologiques suivantes, où chaque séquence correspond à un chapitre : A1 (chapitre 1), B1 (chapitre 2), C1 (chapitre 3), A2 (chapitre 4), B2 (chapitre 5), C2 (chapitre 6), A3 (chapitre 7), B3 (chapitre 8), C3 (chapitre 9), A4 (chapitre 10), etc.
[781] Didi-Huberman, G., *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995, p. 10.

cherchent à chasser « l'obsession[782] » et qui fait retour sur le mode de la « hantise » : la photographie des fermiers (I) et l'image de la femme rousse (III). La deuxième ligne de récit correspond au contraire au régime « centrifuge » de l'image qui se développe selon une dynamique expansive[783] et non plus intensive. Il est remarquable que dans les lignes I et III, la photographie de Sander ne donne lieu à aucun « récit » développé : Mme Schreck ne livre au narrateur (I) que quelques informations parcellaires, « dans une langue presque impénétrable[784] », avant que de « nommer », dans le dernier chapitre de la série, les trois fermiers ou plutôt ceux que « la chambre noire de son imagination (*the darkroom of the imagination*) » est parvenu à superposer aux figures anonymes de la photographie. De façon significative, le narrateur refuse dans ce dernier chapitre de poursuivre le récit de sa biographie qui vient en quelque sorte se résorber à nouveau dans l'image des trois fermiers :

> I had considered dropping the mouthpiece altogether, resorting again to the voice of authority, rounding out the outcome of my visit with Mrs. Schreck, telling how from that day on my relations with my contemporaries improved. But I am every day more convinced that it is work of the audience, not the author […], to read into the narrative […].
>
> Three farmers walk down a muddy road: the time being, that will have to do.
>
> J'ai songé à délaisser le rôle d'interprète pour retrouver la voix de l'autorité, exposer les suites de ma rencontre avec Mme Schreck, raconter comment, depuis cet instant, les relations que j'entretiens avec mes contemporains se sont améliorées. Mais chaque jour me convainc davantage qu'il revient au public […] de lire entre les lignes […].
>
> Trois fermiers marchent sur une route boueuse : il faudra, pour l'heure, se contenter de cela[785].

Le narrateur a souligné qu'Adolphe, le fermier en tête du cortège, « possédait [son] propre visage surgi d'un autre temps ». Le lecteur est *in fine* ramené à l'énigme de ce visage « nerveux et conservateur (*nervous, conservative*)[786] ». La troisième ligne de récit permet elle aussi de saisir par bribes le passé des Mays, cette famille d'émigrés européens sur laquelle

[782] *TW,* p. 52 ; *TF*, p. 53 : « […] I did not yet admit to *obsession* » ; « […] je n'admettais pas mon obsession » (ligne I) ; *TW,* p. 72 ; TF, p. 102 : « With some embarrassment and much discomfort, it occurred to Peter that he had not adequately disguised the *obsession* that had hold of him for the last several weeks » ; « Un peu déconfit et très mal à l'aise, Peter s'aperçut qu'il n'avait pas su déguiser l'obsession dont il avait subi l'emprise ces dernières semaines » (ligne III). Nous soulignons.

[783] D. Del Giudice montre combien la photographie est propice à son développement en de multiples histoires : parce qu'elle « extrait une fraction de seconde dans la course du monde », elle « permet d'imaginer tout le reste du temps (la vie d'une personne, d'un lieu, d'un paysage) avant, après et autour de cet instant ». « Les photos, comme la musique, véhiculent des histoires », elles possèdent « une énergie émotive » (« Comment raconter l'invisible », *op. cit.*, p. 135).

[784] « […] in almost impenetrable accent ». *TW,* p. 80 ; *TF*, p. 114.

[785] *TW,* p. 335 ; *TF*, pp. 491-492.

[786] *TW,* p. 333 ; *TF*, p. 489.

pèse la honte d'une histoire ensanglantée par les deux guerres mondiales. Mais les quelques révélations de la mère de Mays à la vue de la photographie des fermiers, trouvée dans le grenier (le personnage central de la photographie est l'« arrière-grand-père » de Mays, qui « [a] abandonné les siens et déserté sa patrie », « son père était un enfant illégitime[787] »), ne suffisent pas à dévoiler « le véritable traumatisme de l'histoire familiale[788] ». La photographie des trois fermiers recèle le secret de ce traumatisme : c'est pourquoi Mays veut la montrer, dans les dernières pages du roman, à Krakow, ce vieux Viennois émigré, « le dernier maillon qui rattache encore Peter au passé de manière directe (*the last, direct link back*) ». Lorsque Mays se rend à La Corbeille afin que le vieil homme lui « explique » enfin « ce que la photo signifi[e] », Alison lui annonce la mort de Krakow. Peter qui avait déplié la photographie sur la table pour la montrer à Alison, « la replie » alors, cette dernière emportant son secret :

> Three young men caught in the action of walking, looking out over their right shoulders at something […].
>
> Trois jeunes hommes photographiés en train de marcher regardent quelque chose par-dessus leur épaule droite […][789].

Enfin, si la seconde ligne de récit « remobilise » l'image photographique, comme si elle en « développait » le négatif, le dernier chapitre de cette ligne de récit « capture » à nouveau l'image puisqu'il revient à « l'instant mécanique (*the mechanical m oment*) », titre de la section, dans une boucle qui ramène au point de départ. Et c'est une autre image qui vient alors doubler la première, la « vision » entr'aperçue par les fermiers par-dessus l'épaule du photographe : « une vision d'horreur collective[790] ».

> All three see it for the briefest interval hovering above and just beyond the photographer's shoulders: the third party, a vision of billions. They see a movie, played out instantly on an infinitesimal screen, of machine-inflicted suffering on a scale incomprehensible to these three rustics.
>
> Pendant une fraction de seconde, tous trois voient ce qui rôde juste derrière le photographe, et le regarde par-dessus son épaule : l'autre, la multitude. Ils voient projeté instantanément sur un écran minuscule, le film des souffrances infligées par la machine, à une échelle qui dépasse les trois paysans[791].

Le rideau s'ouvre et se ferme sur « la grande tragédie » : et c'est précisément « cette vision que l'objectif arrête », qui s'imprègne « dans l'œil des sujets, qui les hante et les

---

[787] « […] his great-grandfather had deserted family and country and […] his grandfather had been born out of wedlock ». *TW,* p. 285 ; *TF*, p. 416.
[788] « […] the real trauma of family history ». *Idem*.
[789] *TW,* p. 348 ; *TF*, p. 508.
[790] « […] the sight of collective horror ». *TW,* p. 341 ; *TF*, p. 499.
[791] *TW,* p. 340 ; *TF*, p. 498.

transcende[792] ». Il y a plus d'une image dans l'image, et plus d'une histoire : « la multitude (*masses*) » est entrée en scène. La seconde ligne de récit qui mettait en jeu le régime centrifuge de l'image semble ainsi venir se résorber dans cette « vision » finale qui hante les trois jeunes hommes, et surtout Adolphe. Ce dernier revoit la vision « comme à l'instant de l'exposition : scène de nuit dont les contours se lèvent dans l'éclair fugitif du phosphore[793] ». L'image à nouveau échappe, obscure (*a night scene*) et fugitive, retournant ainsi à son régime « focalisateur » fondé sur la hantise et l'obsession : elle « irritera Adolphe jusqu'au bout », tel « un grain de sable autour duquel viendra se former une perle lumineuse et terrible[794] ». Puis « la vision » se résorbe elle-même dans la description de l'instant photographié :

> Three figures walk down a muddy road toward evening, two young, one an indeterminate age.
>
> Trois personnages marchent sur une route boueuse dans le soir qui approche, deux sont jeunes, l'autre d'un âge indéterminé[795].

Cette phrase fait écho au chapitre II qui ouvre la ligne de récit :

> Three men walk down a muddy road at late afternoon, two obviously young, one an indeterminate age.
>
> Trois hommes marchent sur une route boueuse par une fin d'après-midi ; deux d'entre eux sont jeunes à l'évidence, le dernier est sans âge[796].

Si l'image a généré à elle seule trois lignes de récit, et plus de cinq cents pages, les derniers chapitres semblent résorber ces différents « développements » pour revenir à « l'image brute » et inflexible (*the hard-and-fast photo*)[797], à sa description minimale : comme si le texte finissait par rendre à l'image sa fondamentale énigme, son mystère. C'est à présent au lecteur qu'il revient de développer l'image « dans la chambre noire de son imagination ».

Ce procédé de capture et de libération de l'histoire par l'image, que l'on retrouve aussi bien dans l'écriture de Simon que dans l'œuvre de Powers, ne constitue pas une ultime métamorphose de « l'intrigue » : l'image assume une « fonction conductrice » dans la narration, redéfinissant ainsi profondément les enjeux du « récit ». « Matrice de regards

---

[792] « This is the vision the lens arrests; it explains the quality in the subjects' eyes that so haunts and transcends. » *Idem.*
[793] « […] as at the moment of exposure – a night scene whose contours stand out briefly in the flash of a phosphore pan ». *TW,* p. 343 ; *TF*, p. 503.
[794] « […] the sandy irritant that will stay with Adolphe until the end, producing a bright and terrible pearl ». *TW,* p. 341 ; *TF*, p. 499.
[795] *TW,* p. 344 ; *TF*, p. 503.
[796] *TW,* p. 17 ; *TF*, p. 21.
[797] *TW*, p. 348 ; *TF*, p. 508.

virtuels », l'image donne lieu dans ces romans à des fragments d'histoires qui jamais ne se figent ni ne se rassemblent en *une* histoire. L'espace de « jeu » *entre* les lignes de récit n'est pas réduit à travers une interprétation totalisante. Chacune de nos œuvres repose ainsi sur une tension entre continuité et discontinuité : l'image « enchaîne » sur des fragments d'histoire ou sur d'autres images qui peuvent elles-mêmes jouer le rôle d'amorces narratives. C'est l'opposition même entre « image » et « action » qui se trouve ainsi profondément mise en cause : l'image dans ces textes devient fonction active, puissance d'enchaînement. Toute image peut ainsi être qualifiée de « préhistoire » au sens où elle recèle de multiples histoires en puissance avec lesquelles la narration *joue*, tout en se refusant à les *épuiser*. De même, dans *Mon Année*, le narrateur produit des « fragments d'images narratives » que rien ne vient rassembler en une « totalité » de sens. Si les deux textes sommes de l'auteur maintiennent une « structure » linéaire, « l'histoire » du narrateur et de sa métamorphose dans *Mon Année*, le voyage de la protagoniste à travers la Sierra de Gredos dans *La Perte de l'image* , le premier recèle plusieurs histoires (ou fragments d'histoire) dans l'histoire alors que le second se plaît à démultiplier les versions d'une même histoire à travers l'intervention de « narrateurs apocryphes ». Il n'y a pas d'« intrigue » dans ces récits dont le seul sujet d'intérêt est la narration elle-même et son impossible rôle de « médiation » ou d'« intégration » dans le conflit qui se noue entre *image* et *histoire*, continuité et discontinuité – en un mot, l'impossible « réussite » de l'œuvre d'art, en tant qu'elle se refermerait sur une totalité synthétique, échec qui est peut-être son meilleur gage d'authenticité[798].

2.3. Les rapports entre image et histoire dans les textes sommes de Peter Handke : une dialectique ironique ?

Nous avons évoqué la critique, très virulente dans les premiers écrits de Peter Handke, de « l'histoire » décrite comme une « mécanique » usée, un « guide-âne » révélant le mépris de l'auteur pour la liberté du lecteur. Peu à peu cependant, l'écriture de Peter Handke semble s'infléchir vers une « réconciliation » avec l'histoire : le souci d'établir « une cohésion », « une unité » *(Zusammenhang)* devient un enjeu majeur de son esthétique. Le modèle de

[798] Pour Adorno, l'art moderne doit être une critique de la perfection et de la réussite (*Kritik am Gelingen*) pour ne pas devenir « monument de violence (*Monument von Gewalt*) » par son caractère affirmatif. Le fait qu'il assume et revendique ses faiblesses (*Anfälligkeit*) et ses failles (*Fehlbarkeit*) l'oppose radicalement à l'idéal de perfection de l'art de la tradition. Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie, op. cit.*, p. 240 ; *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 225.

« l'épique » prend de plus en plus d'importance et certains s'appuient sur ce « tournant » pour distinguer deux périodes dans l'œuvre : la première période s'inscrirait sous le signe du « déconstructeur » d'histoires alors que la seconde serait marquée par un retour du « narrateur ».

Il semble tout d'abord qu'une confusion doit être levée entre deux « ensembles » de notions qu'on ne peut tenir pour équivalents : d'un côté la narration ou le récit *(das Erzählen, die Erzählung)* qui se rattachent au domaine de « l'épique » *(das Epik)*, et de l'autre l'histoire *(die Geschichte)* qui prend selon les occurrences des significations très différentes.

> Erzählt, nur *erzählt* keine *Geschichten* […].

La distinction entre *das Erzählen* (la narration) et *die Geschichte* (l'histoire) est ici clairement suggérée, et l'on pense à la formule de Peter Handke dans ses entretiens avec Herbert Gamper : « J'aime bien raconter […], mais je n'aime pas raconter une histoire[799] ». Peter Handke, dans les œuvres que nous étudions, conserve un point de vue critique sur « l'histoire », à bien des égards suspecte à ses yeux. La protagoniste se voit ainsi « de temps en temps » dans « le piège » *(die Falle)* de « l'auteur », comme si l'histoire menaçait de l'enfermer dans ses rets. L'histoire peut apparaître comme l'une des nombreuses figures du *fermé* qui parcourent le récit, par opposition à l'image et à son *ouverture*. Le lien étrange entre histoire et logique apocalyptique – toute histoire est, par définition, « une histoire d'horreur » – hante « l'auteur » :

> Erzählen und Schrecknis gehörten untrennbar zusammen, und das nicht allein in der Nachrichtensphäre? Auch in den Büchern? Oder seit je schon? Ein Erzählen ohne Horror war kein Erzählen ?
>
> Toute histoire était par définition une histoire d'horreur, et pas seulement dans les médias ? Aussi en littérature ? Ou depuis toujours ? Un récit où l'horreur n'était pas omniprésente n'était pas vraiment un récit[800] ?

C'est ici le terme générique de narration (*das Erzählen*) qui est employé, mais justement pour questionner son lien à l'élément « dramatique » vis-à-vis duquel « l'auteur » cherche à prendre ses distances. Ce dernier affirme ainsi « avoir toujours eu en horreur » le « magnétisme » *(Magnetsystem)* de l'histoire[801], son effet « captivant » *(spannend)* lié à cet élément « dramatique » dont elle peut difficilement se défaire et qui « détourne l'écrivain et

---

[799] « Ich mag schon erzählen […], aber ich mag keine Geschichte erzählen. » *Ich l ebe n ur v on den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 41 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 42.
[800] *BV*, p. 232 ; *PI*, p. 199.
[801] *BV,* p. 694 ; *PI*, p. 581.

son lecteur du réel ». « L'histoire » s'identifie en ce sens négatif à « l'intrigue », au *plot*. Quand on sait que le but même de *la narration* est de « partir à la recherche du réel », on mesure la portée de cette critique. « Présenter les choses au lecteur, et n'en tirer aucune conséquence !»[802] : ne pas dérouler « la chaîne » de l'histoire, en rester à des « préhistoires (*Vorgeschichten*) », « interrompre (*stocken*) » et « ouvrir » cette chaîne par *l'image,* voilà qui permet peut-être d'échapper à ce dangereux « magnétisme ». Car *l'image* n'appartient pas à la sphère du « dramatique » : « dépeuplée et sans événements *(ereignislos)* », elle permet de « garder le lieu ouvert […] mais sans les interventions particulières de la "story", l'histoire[803] ». L'*image* fonctionne en ce sens comme *suspens* de l'histoire, ou plus précisément comme une « phase préparatoire » qui ne doit pas être dépassée :

> Auch wenn das Erzählen davon keinen Zusammenhang verspricht, ergreift es mich doch in seiner Vorform, dem Zuschauen […].
>
> Même si le récit […] ne promet aucune cohérence, il m'émeut plus que toute autre chose dans sa forme préparatoire, le regard[804].

L'image est cette *Vorform*, la forme encore indéterminée d'un commencement, une forme *d'avant* l'entrée dans l'histoire, *une forme préhistorique* : l'un des projets narratifs de l'écrivain Keuschnig s'intitulait ainsi *Die Vorzeitformen*. L'image est une *pré-histoire* : elle donne « juste le sentiment qu'il pourrait se passer quelque chose […], non pas "se passer", que quelque chose pourrait "arriver", un événement »[805]. Nous avons évoqué déjà le rapport de l'image à *la puissance* : la narration a ainsi pour rôle de maintenir *l'ouverture* de l'image sans l'épuiser à travers le déroulement d'*une* histoire.

De façon significative, ce qui fait la différence entre le récit de « l'auteur » et les versions mensongères des « narrateurs apocryphes (*die Apokryphen*) », ce ne sont pas les éléments descriptifs pris pour eux-mêmes, mais bien leur « enchaînement (*Verknüpfung*) », leur « liaison (*Verbindung*) » :

> Was dabei in den Augen des Autors die Glaubhaftigkeit ausmachte : es stimmte spürbar die und die Einzelheit, das eine und das andere Datum, hier eine Ortsbeschreibung, dort sogar einmal ein Rhythmus – was für ihn « freischwingend Wahres » hieß – : viel einzelnes stimmte, und wirkte – wirkte, als sei das Ganze, die

---

[802] « […] "dies und das dem Leser vorstellen, und keinerlei Schluß daraus ziehen !" ». *BV,* p. 249 ; *PI,* p. 214.

[803] « […] den Ort eigentlich nur offenhalten, […] aber ohne bestimmte Phantasterei von, was man so sagt, Story ». *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 29 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 31.

[804] *MJ,* p. 418 ; *MA,* p. 526.

[805] « Daß nur man das Gefühl hat, da könnte was passieren…nicht passieren: da könnte sich immer was ereignen. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 30 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.,* p. 31

> ganze Geschichte eine wahre. Was zuletzt aber auch da falsch war, fälschte, das Fälschende darstellte, das war die Art und die Weise, wie die Apokryphen die stimmenden Einzelteile untereinander verbanden – der Schwindel, das waren die Verknüpfungen.
>
> Ce qui, aux yeux de l'auteur, était somme toute crédible dans ces affirmations, c'était que certains détails, certaines dates, certaines descriptions de lieux, ou même certains rythmes – pour lui, le rythme était « la libre oscillation du vrai » – étaient de toute évidence exacts, de sorte qu'on avait l'impression – trompeuse ! – que l'ensemble était également pertinent. Mais ce qui, au bout du compte, s'avérait faux, falsifié, mensonger, c'était la manière dont les narrateurs apocryphes reliaient les détails les uns aux autres – c'est dans les articulations, les liaisons *(die Verknüpfungen)* que résidait la duperie […][806].

Ce qui se trouve ici dénoncé, c'est « la rhétorique fallacieuse » de l'histoire qui, en « articulant » trahit son objet – et ce n'est probablement pas un hasard si le résultat de cette falsification *(das Fälschende)*, est d'enlever à cet objet (la vie que mènent les Hondarederos) son « droit au présent » *(das Recht auf die Gegenwart)*[807]. Le temps de l'histoire fait obstacle à la saisie du *présent* de l'image, *distincte* de la *chaîne* des événements. La notion de « rythme (*Rhythmus*) », définie comme « libre oscillation du vrai (*freischwingend Wahres*) », se substitue à l'idée d'enchaînement (*Verknüpfung*) : le rythme permet de laisser « librement » jouer les détails entre eux sans les rassembler en « une histoire une et complète ». La notion d'« image rythmique (*das rythmische Bild*[808]) » prouve à quel point les deux termes sont liés. Ce libre jeu répond à la devise du narrateur de *Mon Année* : « laisser être ». On trouve là un écho au refus simonien de maîtriser ou « domestiquer » une matière, mots et images, qui recèle ses propres règles de composition et « ouvre » des « perspectives » que l'écrivain doit se contenter de « suivre[809] ».

Pourtant, l'auteur semble vouloir remettre la notion d'histoire (*die Geschichte*) au centre des textes sommes que nous étudions. *Mon Année* comporte en son cœur sept « histoires », celles des « amis » du narrateur (*Die Geschichte meiner Freunde*) : *Geschichte des Sängers*, *Geschichte des Lesers*, *Geschichte des Malers*, *Geschichte meiner Freundin*, *Geschichte des Architekten und Zimmermans*, *Geschichte des Priesters*, *Geschichte meines Sohnes*. La deuxième section s'intitulait d'ailleurs déjà *Wo nicht ? Wo ? Und die Geschichte meiner ersten Verwandlung*. Mais là encore, il faut s'entendre sur le terme. Peter Handke se détache

[806] *BV,* p. 620 ; *PI*, pp. 520-521.
[807] *BV,* p. 620 ; *PI,* p. 521.
[808] *MJ*, p. 479 ; *MA*, p. 373.
[809] Évoquant dans la préface d'*Orion aveugle* comment les mots, véritables « carrefours de sens » et d'images, « éclatent comme autant de chandelles romaines, déployant leurs gerbes dans toutes les directions », l'écrivain poursuit : « Et si, plutôt que de vouloir contenir, domestiquer chacune de ces explosions, ou traverser rapidement ces carrefours en ayant déjà décidé du chemin à suivre, on s'arrête et on examine ce qui apparaît à la lueur ou dans les perspectives ouvertes, des ensembles insoupçonnés de résonances et d'échos se révèlent. »

ostensiblement de la notion traditionnelle d'« histoire » : non seulement il fait le choix de *multiplier* les histoires, mais aucune de celles-ci ne répond aux paradigmes de « l'intrigue ». « L'histoire de ma métamorphose » est exemplaire de ce jeu avec la notion d'histoire : le sujet, la métamorphose du narrateur, ne cesse d'échapper, la narration se perdant en de multiples digressions où se superposent plusieurs métamorphoses liées à différents moments de la vie du narrateur sans que le lecteur puisse jamais y mettre de l'ordre ou reconstituer « une histoire ». Il ne saura finalement rien ou presque de cette « métamorphose[810] » après s'être perdu dans le foisonnement de « fragments d'images narratives (*Bruchstücke von Erzählbildern*)[811] » plurielles et hétérogènes : on retrouve à travers cette expression l'idée d'une multiplicité de *préhistoires* qui se substituent au modèle de « l'histoire une et complète ». Si le narrateur « ressent le besoin de ne pas être cohérent[812] », c'est que « l'écriture » ouvre chaque fois des chemins « différents », elle est un « sentier » où celui qui écrit « trébuche » (*ein Stolperpfad*)[813] et ne craint pas de « bégayer ». La narration ainsi ne cesse de s'interrompre et de se questionner, de réfléchir à ce que pourrait être « un nouveau livre narratif (*ein neues Erzählbuch*)[814] ». Le narrateur évoque alors les deux « formes » de livre qui « l'électrisent » : les livres comme « l'ancien droit romain » où chaque phrase commence par « Si… » (selon un régime du *virtuel*), et ceux où elles commencent par « Au moment où » (selon un régime de la *simultanéité)*, dont le paradigme est « la Bible ». Il évoque alors un phénomène « étrange » par rapport aux « livres contemporains » qu'il lit en se sentant « aussi bien qu'autrefois dans la lecture d'histoires » :

> Seltsam ist nur, daß ich am schnellsten wieder draußen bin, oder überhaupt erst gar nicht in das zeitgenössische Buch hineinwill, wenn die Geschichte sich gebärdet wie eine von früher, wie klassisch. Nicht zu lesen gelingen mir auch jene Als-Bücher, die mit den früheren bloß ein Spiel spielen, worin alles möglich ist. Ich brauche ein Erzählen, welches zunächst fraglich ist, naturgemäß, dringlich – "Was ist die Frage?" heißt für mich: "Wie geht es weiter?" –, und dann, wenn es endlich, wie ich es mir

[810] L'histoire de la « première métamorphose », annoncée dès la première page du récit, n'est finalement abordée qu'à la page 237 : « Neue Lider wuchsen mir über die Augen » ; « De nouvelles paupières me poussèrent sur les yeux » (*MJ,* p. 237 ; *MA,* p. 187). Mais immédiatement après le récit de la métamorphose, tout semble remis en question. Alors que le narrateur affirmait qu'en revenant chez lui, « un petit chien hirsute » l'accompagnait joyeusement, comme pour fêter l'événement, il poursuit : « *Es ist eine ganz andere Geschichte*, daß der Köter auf meinem Heimweg ins Dunkel wegscherte » ; « C'est une tout autre histoire si le roquet, alors que je rentrais chez moi, prit la fuite dans le noir ». Et plus loin : « *Und eine andere Geschichte ist es auch*, daß ich mindestens noch das folgende Jahr meine Erlösung, oder Entlassung in eine neue Freiheit, oder die Wendung, immer wieder für eine Täuschung hielt » ; « Et c'est aussi une autre histoire, si je continuai pendant au moins l'année qui suivit à considérer comme une illusion ma délivrance, ou mon entrée dans une vie nouvelle, ou dans le tournant » (nous soulignons). Pourquoi ébaucher ces « autres histoires », qui semblent ne se superposer à la première que pour mieux en invalider la portée ? Une métamorphose a-t-elle réellement eu lieu ?

[811] *MJ,* p. 131 ; *MA,* p. 105.

[812] « Und so drängt es mich auch hier, zusammenhanglos zu sein ». *MJ,* p. 187 ; *MA*, p. 148.

[813] *Ibid.*

[814] *MJ,* p. 134 ; *MA,* p. 108.

> erhoffe, fraglos werden und anknüpfen kann an die früheren oder ewigen Geschichten, als etwas gar Seltenes wirkt, als ein Ereignis, wie es sich für das Erzählen, das ich im Sinn habe, eben gehört.
>
> Il y a cependant une chose étrange : c'est lorsqu'une histoire se comporte classiquement, comme une histoire d'autrefois, que je ressors le plus vite du livre contemporain ou ne veux même pas y entrer. Je ne parviens pas non plus à lire des livres « Au moment où » qui se contentent de jouer avec ceux d'autrefois un jeu où tout est possible. J'ai besoin d'une narration qui se pose d'abord des questions, naturelles et pressantes – « Quelle est la question ? » signifie pour moi : « Comment cela continue-t-il ? » – et qui ensuite, quand, comme je l'espère, elle peut enfin ne plus se poser de questions et reprendre le fil des histoires anciennes ou éternelles, fasse l'effet de quelque chose de très rare, d'un événement, comme il convient pour la narration que j'ai en tête[815].

On ne peut signifier plus clairement l'impossibilité de raconter des histoires « comme autrefois » : le narrateur refuse aussi bien les livres qui croient pouvoir reprendre de façon inquestionnée le schéma *classique* de « l'histoire », que ceux qui « jouent » avec un modèle qu'ils mettent à distance tout en le faisant « fonctionner » de manière ludique – le narrateur vise sans doute les récits « formalistes » qui tirent une jouissance du « jeu » avec les attentes du lecteur. Le narrateur de *Mon Année* semble prendre au contraire le problème très au sérieux, et refuser toute légèreté ludique : il s'affronte à une impossibilité qu'il ne s'agit aucunement d'éluder à travers le « jeu » esthétique. S'il est possible de reprendre « le fil des histoires anciennes », ce ne peut être que sur le mode de « l'événement (*Ereignis*) », de façon fragmentaire (*bruchstückweise*), à la manière presque d'une « citation » :

> Schon bei der Idee einer solchen Sache, einer heutigentags gemachten, wird mir […] unvergleichlich frei ums Herz, wie doch beim Worteklauben […] in den Texten gleichwelcher Wissenschaften eben nur bruchstückweise.
>
> À la seule idée d'une chose pareille, faite aujourd'hui, je sens mon cœur […] envahi par une incomparable liberté, comme cela ne se produit que de manière fragmentaire, précisément, lorsqu'on vole des mots […] dans les textes d'une science quelconque[816].

Le narrateur puise dans « le trésor des formes (*Formenschatz*)[817] » de la tradition, réservoir d'une « sagesse » ancienne, mais à la manière d'un « voleur », conscient que ces formes ne lui appartiennent pas, n'appartiennent plus à son époque qui ne peut que les « citer » et les interroger, inlassablement. La narration ne peut avoir lieu qu'à travers des « fragments d'images narratives » qui soudain se trouvent « bloquées » (*stocken*) : « l'histoire » devient

[815] *MJ,* p. 134 ; *MA*, pp. 107-108.
[816] *MJ,* p. 134 ; *MA*, p. 108.
[817] *MJ,* p. 201 ; *MA*, p. 159.

ainsi elle-même « image », fragment qui ne peut « dépasser la longueur d'un paragraphe[818] », car très vite le questionnement resurgit, « comment continuer ? » – « *Wie geht es weiter ?* »

Certes, les « histoires » des amis, au centre du récit, semblent se développer davantage et parvenir à « ne plus se poser de questions (*fraglos werden*) », à ne plus s'interrompre sur le seuil du récit : le retrait du narrateur-personnage, qui affirme vouloir quitter la position de « héros » en cédant la place à ses amis, n'est cependant que partiel dans ces sept histoires où il continue d'intervenir par de nombreux commentaires et questionnements. Si chaque histoire raconte « un voyage » à l'étranger et semble suivre les étapes de la quête du personnage, esquissant le parcours d'une métamorphose, la narration échappe à la règle de la « cohérence (*Zusammenhang*) » : il s'agit là encore de « fragments d'image narrative » ou de « préhistoires » plutôt que d'*une histoire*. La narration échappe à toute « logique » : en ne cessant de balancer entre des impressions contradictoires – « comme dans les rêves, parfois presque rien n'était impossible et parfois tout semblait fini[819] » –, elle souligne comme à dessein le caractère duel et irréconciliable de toute chose. La représentation se morcelle, comme dans un rêve, en un kaléidoscope d'images contradictoires, changeantes : ainsi le chanteur peut-il « donner d'heure en heure une image différente » de lui-même. La récurrence de l'expression « en même temps (*zugleich*) » souligne ce caractère instable et contradictoire de l'écriture, qu'évoque à son tour la description, à valeur métapoétique, des nuages aperçus par le chanteur, nuages qui possèdent « maintenant » – en même temps – « deux aspects » :

> […] Die einen, formlos, diesig, trieben von Westen heran und waren Regenwolken, und die andern, von Osten her, gegliederte Schwaden, heller, mit Zwischenräumen, une sie trugen Schnee. Und in dem Augenblick, da die zwei Wolkenarten aufeinandertrafen, gingen sie über in einen einheitlichen, großen, leuchtenden Dunst. Und jetzt führten auch die westlichen Wolken Schnee, und von beiden Seiten zog sich, über den ganzen Himmel hin, bis hernieder zur Erde reichend, langsam und in einem fort ein Vorhang zu.
>
> […] les uns, sans forme, faits de crachin, dérivaient depuis l'ouest et étaient des nuages de pluie, et les autres, venant de l'est, des traînées bien structurées, plus claires, avec des espaces intermédiaires, et elles portaient de la neige. Et à l'instant où ces deux sortes de nuages se rencontrèrent, elles se fondirent en un grand brouillard uniforme et lumineux. Et maintenant les nuages de l'ouest transportaient eux aussi de la neige, et depuis les deux côtés, recouvrant le ciel tout entier, descendant jusqu'à la terre, lentement, continûment, un rideau se ferma[820].

[818] « […] keinmal über mehr als einen Absatz ». *MJ,* p. 135 ; *MA*, p. 108.
[819] « […] wie in den Träumen, einmal fast nichts unmöglich, dann wiederum schien alles aus ». *MJ,* p. 280 ; *MA*, pp. 219-220.
[820] *MJ,* p. ; *MA*, p. 221.

Ce passage peut être lu comme la description métapoétique de la tension entre chaos (ce qui est *formlos*, sans forme) et structure (les « traînées bien structurées, plus claires, avec des espaces intermédiaires ») qui caractérise le texte de Peter Handke et dont résulte « un grand brouillard uniforme et lumineux » : de la tension entre ordre (*Gliederung*) et désordre (*Formlosigkeit*) ne résulte donc pas la forme qui se détacherait du « sans forme », mais le « brouillard (*Dunst*) » qui obscurcit toute forme. Si la deuxième partie de la citation semble résoudre la tension en une « fusion » (« elles se fondirent »), la structure contradictoire est reconduite dans l'expression « brouillard lumineux (*leuchtenden Dunst*) » qui associe la clarté à l'aveuglement. Impossible de suivre *le fil* d'une histoire une et complète à travers cette brume, l'idée d'opacité étant redoublée par la figure finale du « rideau (*Vorhang*) » qui « se ferme » et obstrue le regard. Les « histoires » des amis du narrateur restent à l'état de « fragments d'images narratives », à la fois obscurs et ouverts : celles du peintre, de l'amie et du prêtre, significativement, s'achèvent sur une question ; celles du chanteur et de l'architecte sur un énigmatique « commencement », dont le texte s'attache à défaire la portée. Ce qui pourrait apparaître comme l'aboutissement de la quête, une décision, un tournant, est immédiatement mis en question :

> Dem Sänger war es, als beginne in ihm etwas zu heilen, von dem er, obwohl er doch immer wieder davon gesungen hatte, gar nicht wollte, daß es geheilt werde.
>
> Ce fut pour le chanteur comme si quelque chose commençait à guérir en lui, dont, bien qu'il n'eût jamais cessé de chanter cela, il ne voulait absolument pas la guérison[821].

La structure conclusive se trouve comme suspendue, et le sens, brouillé, ne peut se « rassembler ».

Il n'est pas absolument sûr qu'il n'y ait pas *aussi* une part de « jeu » dans cette manière de (mal)traiter « l'histoire ». Dans *La Perte de l'Im age*, « l'histoire » devient une « instance » à part entière « décidant » de la suite du récit : des expressions telles que « l'histoire voulait que…» ou « l'histoire avait décidé que…[822]» parsèment le récit. Cette fois, c'est le récit dans son ensemble qui semble régi par la « loi » de « l'histoire » : le sous-titre du texte, *Durch die Sierra de Gredos* , évoque l'une des structures les plus traditionnelles du récit, celle du voyage. « L'histoire » consiste en effet dans le récit d'une « expédition », celle de la banquière qui doit rejoindre, dans son village de la Mancha au cœur de l'Espagne aride,

[821] *MJ,* p. 283 ; *MA,* p. 222.
[822] « Die Geschichte wollte es » ; « Die Geschichte wollte es so », « So wollte es die Geschichte » (*BV*, pp. 200, 597, 627, 717) ; « Die Geschichte hat beschlossen, daß… » (*BV,* p. 723).

« l'auteur » qu'elle a commandité afin qu'il écrive un ouvrage sur sa vie. Le texte prend donc d'abord les traits du récit a priori classique et linéaire de voyage avec son point de départ, le port fluvial du nord-ouest où vit la banquière, son point d'arrivée, le village espagnol dans la Mancha, et ses étapes intermédiaires : une série de villes aux noms fictifs ou réels – Valladolid, Nuevo Bazar, Polvareda, Pedrada, Hondareda. Mais précisément cette « structure » est contestée par le second objectif de la narration, plus essentiel, « diffuser les expériences singulières et mémorables que [la jeune femme] a avec les images[823] » : la linéarité est ainsi sans cesse contestée par l'irruption des images, car le livre doit avant tout traiter de ce « problème », historique, de l'image et de sa disparition. L'allure tournoyante et sinueuse du récit – à bien des égards plus difficile à « suivre » que le texte simonien – bouscule et emporte « la structure » linéaire du voyage qui s'efface sous l'afflux des « images -éclair » (*Blitzbilder*). Lorsque le narrateur « s'en remet » aux « décisions » de « l'histoire » – « l'histoire voulait que… » –, c'est alors le caractère purement arbitraire de l'enchaînement qui se trouve souligné : Peter Handke reste fidèle à ses premiers écrits, et fait surgir « l'artifice » à la place de la prétendue « nature ». Le sourire qu'esquisse la protagoniste dès qu'elle prononce l'injonction « il faut » est à interpréter en ce sens : « Comme à chaque fois qu'elle disait "il faut que", qu'elle parlait de nécessité, un sourire évanescent se dessinait sur ses lèvres[824]. » Aucune *nécessité* ne préside au déroulement de l'histoire, dont le seul rôle est de former un semblant de structure que viennent *ouvrir* les images : le rapport entre image et histoire se trouve donc bien « inversé », pour reprendre l'analyse de Claude Simon. L'histoire n'est plus dans ce texte que ce qui permet aux images – le sujet principal – de *se distinguer* dans le cours du récit. Plus que l'intrigue, ce sont les « intervalles » (*Zwischenräume*) – les images – qui importent dans la narration. Ne pas « enfermer » le lecteur dans « le piège » de l'histoire, tel est bien la « loi » de « la narration » qui ne fait intervenir l'instance de « l'histoire » qu'avec le sourire en coin de l'ironie.

Il est possible de pousser plus loin l'analyse de cette tension entre *histoire* et *image* qui se trouve *dramatisée* tout au long du récit. Le moment où la protagoniste est victime de « la perte de l'image » est révélateur :

> Und es kam zum Bildverlust. […] Bildverlust! Vorderhand? Nein, endgültig. Persönlicher Bildverlust ? Ihr eigener ? Nein, allgemein. Universell. Allgemeiner universeller Bildverlust. Wer sagte das ? Wie konnte man derartiges sagen ? Die

[823] « […] ihre […] merk- und denkwürdigen Erfahrungen mit den Bilderfunken oder Funkenbildern zu verbreiten ». *BV,* p. 23 ; *PI,* p. 25.

[824] « […] wie sie überhaupt ein jedes Mal, da sie "Ich muß", "man muß" sagte, zugleich ein leichtes, sie wie umschwebendes Lächeln zeigte ». *BV,* p. 176 ; *PI*, p. 153.

> Geschichte sagte es. Ihre und meine, unsere Geschichte sagte es. Sie, die Geschichte, wollte es so. So war es gedacht von der Geschichte.
>
> Et c'est alors que survint la perte de l'image […]. La perte de l'image ! Une perte momentanée ? Non, définitive. Personnelle ? Non, générale. Universelle. Une perte qui touchait chacun d'entre nous. Qui disait cela ? Comment pouvait-on dire une chose pareille ? L'histoire le disait. Son histoire, mon histoire, notre histoire le disait. L'histoire le voulait. C'est elle qui avait imaginé tout cela[825].

Die Geschichte sagte es. Sie, die Geschichte, wollte es so. On ne peut plus clairement signifier le « conflit » entre *histoire* et *image* : c'est l'histoire qui *veut* la perte de l'image. Ce « conflit » est l'un des enjeux *dramatiques* du récit : après « la pluie d'étoiles filantes (*Sternschnuppenfall*) » que constitue le surgissement d'images si nombreuses « qu'on ne pouvait toute les embrasser du regard »[826], peu avant l'arrivée de la protagoniste à Nuevo Bazar, la jeune femme s'exclame :

> « Was für ein Durcheinander. Und kein Zusammenhang. Keine Dauer, keine Dauer. Und doch das Leben. Das große Leben. Wie groß ist das Leben. Her mit dem Buch. Du mußt meine Geschichte aufschreiben, unsere Geschichte. Wie verloren man sonst ist. Der Gipfel, die Siege und die Triumphe als die ärgste Verlorenheit! Man muß für Dauer sorgen. »
>
> « Quel désordre ! On ne s'y retrouve plus. Pas de durée, pas de durée. Et pourtant, la vie. La grande vie. Comme la vie est grande ! Allez, il faut que le livre avance ! Il faut que tu racontes mon histoire, notre histoire. Car nous sommes perdus sinon. Le sommet, les victoires, les triomphes : jamais on aura été aussi perdu ! Il faut se soucier du long terme, de la durée[827]. »

Les images mettent en danger « l'histoire » *(die Geschichte)* et sa cohésion *(der Zusammenhang)* : cette dernière doit à nouveau « prendre le dessus » pour éviter que le récit ne se perde. « Et pourtant » : « la vie », « la grande vie » *(das große Leben)* [828] est liée à ces *arrêts sur image* qui constituent autant de « sommets », quand « l'histoire » doit « avancer » et se contenter de « la durée »…

La narration met en *jeu* un rapport *dialectique* – au sens d'une *dialectique à l'arrêt* – entre *Geschischte* et *Bild*, *Dauer* et *Plötzlichkeit* : elle est le théâtre d'une tension *irréductible* entre l'instance de *l'histoire* qui assure une certaine forme de continuité ou de cohésion (*Zusammenhang*) et *l'image* qui *ouvre* et *conteste* son mécanisme intégrateur, produit de l'altérité, de l'hétérogène. Ainsi, si Peter Handke ressent le « besoin d'écrire de longues histoires qui fassent lien », c'est « pour ressentir toujours à nouveau la possibilité de la

[825] *BV,* p. 715 ; *PI*, p. 597.
[826] « […] daß das Auge mit dem Schauen nicht mehr nachkommt ». *BV,* p. 200 ; *PI,* p. 172.
[827] *BV,* p. 209 ; *PI*, p. 180.
[828] Le thème de « la vie » est sans cesse associé à l'image : l'image permet qu'apparaisse la vie – « *das Leben erschienen war* ».

défaillance », la possibilité de *l'ouverture* : « car il n'y a pas d'ouverture qui vaille – je veux dire intense, capable de faire événement – sans la fermeture, sans l'obstacle où elle fait effraction »[829]. L'histoire s'apparente ainsi à une *structure* qui comporterait *l'événement de sa déchirure* : l'image.

Ce à quoi ne songe jamais à renoncer Peter Handke, c'est le récit, la narration[830] : alors que la loi de l'histoire est « l'enchaînement » (le « dramatique ») et son apparente « nécessité » qui happe le lecteur (« le magnétisme »), celle de la narration *(das Erzählen)* est « le détour » et « la surprise » qui agit « contre toute attente » et manifeste bien souvent son caractère « arbitraire ». Seule cette forme « lâche » permet d'accueillir les « intervalles » (*Zwischenräume*) formés par les images. Laisser la déliaison des images agir au sein de la narration donne « souffle » au récit, lui permet de « respirer » : « interrompt en tant qu'écrivain comme en tant que lecteur »[831]. Ce précepte permet à Peter Handke de résister au « magnétisme » et à la clôture de l'histoire, bien qu'il regrette en un sens que son récit ne puisse être « captivant (*spannend*) »[832]. C'est aussi ainsi qu'il définit « l'épique » : « Pouvoir être épique voudrait dire : toujours s'arrêter […][833] ». Le verbe *innehalten* (arrêter, interrompre) est très souvent lié au verbe *offenhalten* (suspendre, maintenir ouvert) dans l'écriture de Peter Handke, verbe qui implique à son tour l'image, en tant que puissance d'ouverture.

Mais que signifie finalement cette distinction entre *histoire*, ou *intrigue*, et *narration* que nous n'avons cessé de mettre en œuvre dans ce chapitre ? Elle implique de reconnaître que l'élément essentiel de la narration n'est pas « la mise en intrigue » et « l'ordre » qu'elle impose à ses éléments, mais peut-être au contraire ce qui vient *ouvrir* cet ordre : l'image. Par sa dynamique de déliaison et sa résistance à la puissance d'intégration du *muthos*, l'image manifeste la part d'ombre et d'altérité qui traverse toute expérience sensible, dont l'irréductible contingence est hétérogène à la raison.

Le lecteur peut certes choisir de ne *pas voir* que l'image *trouble* la logique du récit : il peut tenter de reconstituer la linéarité d'une histoire en colmatant les déchirures et les failles que

---

[829] G. Didi-Huberman, *L'image ouverte, op. cit.*, p. 35.
[830] Dans un entretien récent pour France Culture, Peter Handke affirme qu'« au-delà de la modernité et de la postmodernité », ce qui va rester ce n'est pas le roman, mais le récit, le fait de raconter.
[831] « […] halte inne, als Schreiber wie als Leser ».
[832] *BV,* p. 694 ; *PI,* p. 581.
[833] « Episch sein zu können hieße : immer wieder innehalten […]. » *Geschichte des Bleistifts, op. cit.,* p. 166 ; *L'Histoire du crayon, op. cit.*, p. 172.

l'image inscrit dans le tissu de la représentation. Nous verrons dans la suite de cette étude combien cette tentative est déceptive dans les textes du corpus, et combien elle fait obstacle à la compréhension même des enjeux de la narration.

Conclusion provisoire

Nous avons tenté d'analyser dans cette première partie les « paradoxes » de *l'image ouverte* : la catégorie du *visuel*, élaborée par G. Didi-Huberman, a guidé notre analyse du battement dialectique de l'image entre voir et savoir, visible et invisible, actuel et virtuel. L'image nous est d'abord apparue comme l'ouverture d'une *dis-jonction* entre visible et dicible. Cette disjonction, vécue par les personnages des fictions sur le mode de « l'événement » ou du « choc », renvoie à deux expériences originaires, l'enfance et la guerre : qu'elle s'enracine dans la conscience émerveillée de l'enfant face à un monde encore vierge de tout savoir, ou dans l'épreuve insoutenable du caractère intraitable de la mort, l'image dévoile *l'idiotie* d'un réel sans raison. Si l'image prétend *toucher* au réel, son *économie sensible* possède deux versants contradictoires : d'une part, elle manifeste un « parti pris des choses », en cherchant à imposer le pathos d'un réel dont la présence sans raison « absorbe les significations » ; d'autre part, elle implique la logique désirante et inconsciente du corps, inséparable de *l'imagination*. L'image, ainsi, est à la fois liée à un *devant* et à un *dedans* : à l'utopie du « *laisser être* » qui caractérise le fantasme épiphanique d'une écriture sensible libérée du jugement et du savoir, se superpose *l'activité* instable d'une *économie psychique* qui ouvre l'image à une tension entre deuil et désir.

Le point commun entre ces deux versants de l'image est de troubler la téléologie qui sous-tend l'« histoire ». En ramenant la détermination causale de l'enchaînement narratif à une forme d'indétermination ou d'irrésolution, l'image ouvre l'écriture à plusieurs histoires possibles : assumant une « fonction conductrice » dans la narration, l'image produit des histoires suspendues ou fragmentaires, qui se résorbent à nouveau dans la virtualité du tableau. L'image, en d'autres termes, est devenue « pensive » : elle suspend la logique des actions en installant au cœur du texte littéraire « un état indéterminé » entre l'actif et le passif, l'actuel et le virtuel, la pensée et la non-pensée[834]. Ce mouvement paradoxal de l'image est à relier à sa double dynamique de liaison et de déliaison dans la narration : elle est à la fois ce qui interrompt la fiction par son pouvoir de fixité mélancolique, et ce qui la relance dans une dynamique expansive qui crée de nouveaux rapports, de nouvelles correspondances entre les choses, les êtres et les temps. Cette double puissance paradoxale de l'image, entre liaison et

[834] Nous renvoyons sur ce point au chapitre intitulé « L'image pensive » qui clôt l'essai de J. Rancière, *Le Spectateur émancipé* (La Fabrique, 2008, pp. 115-140).

déliaison, J. Rancière choisit de lui donner le nom de « phrase-image ». Mais là où le philosophe sépare deux fonctions, la « fonction phrase » qui « enchaîne pour autant qu'elle est ce qui donne chair », et la « fonction image » qui « est devenue la puissance active, disruptive, du saut », les textes du corpus invitent à unir ces deux fonctions, l'image assumant à la fois un rôle de rupture et d'enchaînement. On retrouve dans cette double fonction de l'image la tension entre deuil et désir évoquée plus haut, tension qui implique une problématique temporelle : le pouvoir de fixité mélancolique de l'image l'enchaîne au passé tandis que sa dynamique expansive la relie au motif de la quête qui est ouverture sur le présent et l'avenir.

La « pensivité de l'image » engage dans les textes du corpus une herméneutique du questionnement dont l'enjeu central est la question du temps. En dis-joignant visible et dicible, l'image « fait en même temps *symptôme* (interruption dans le savoir) et *connaissance* (interruption dans le chaos) » : les œuvres du corpus impliquent une autre « image du temps » que celle portée par « l'intrigue », dont la fonction synthétique « réplique » à l'éclatement de la temporalité. Plus exactement, elles mettent en crise le modèle d'une expérience temporelle fondée sur la continuité des temps. Si, selon Paul Ricœur, « le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative », c'est-à-dire sur le modèle du *muthos* comme « mise en intrigue », quelle figure du temps proposent des œuvres où l'image ne cesse d'effracter la continuité de l'H/histoire ?

DEUXIEME PARTIE

L'image du temps qui vient

« C'est une image faite de nœuds, comme toute image dans laquelle nous vivons. De petits nœuds, attachés dans le tissu du temps. »

Richard Powers, *Le Temps où nous chantions*

Introduction : « Toujours devant l'image, nous sommes devant le temps »

La question du temps et du rapport à l'Histoire est au cœur des œuvres du corpus. Le choix de faire de l'image le noyau poétique de la narration n'implique aucunement le retrait de la problématique temporelle au profit de la catégorie de l'espace : « Toujours devant l'image, nous sommes devant le temps[835] ». Si l'image implique « une pensée du temps », cette dernière n'a que peu à voir avec la « (re)figuration » temporelle mise en œuvre dans le récit traditionnel, fondé sur la « commune mesure » de « l'histoire ». Cette dernière mène d'un début à une fin, quelle que soit la complexité de l'organisation narrative, et ainsi donne *sens*[836] au temps comme déroulement. P. Ricœur a montré que la structure du récit articulait les temps sur le mode de l'avant et de l'après, de la cause et de l'effet. Si l'on peut parler d'images narratives, dans la mesure où certaines images déroulent virtuellement un épisode, une « histoire », l'image ne peut se réduire à « une chronique figurative » :

> [Les images] sont des *montages* de temporalités différentes, des *symptômes* déchirant le cours normal des choses. Quand l'image survient, l'histoire se « démonte » dans tous les sens du mot. Mais, alors, le temps se montre, il s'ouvre dans toute sa complexité, dans son montage de rythmes hétérogènes formant anachronismes[837].

L'image délie le temps du schème de l'enchaînement chrono-logique : en « déchirant le cours normal des choses », elle met à l'arrêt le devenir. L'image *symptôme* fait surgir un *autre* modèle du temps, refoulé par les schèmes dominants de « la flèche » et du *continuum*. Le temps qui se « montre alors » n'est plus celui que mesure la course régulière des aiguilles sur le cadran des horloges, ni le temps raconté, qui impose un sens à la succession des événements : « l'histoire se démonte dans tous les sens du mot » – « l'histoire » au sens du récit, comme enchaînement d'actions, mais aussi l'Histoire comme grand récit du Temps. Au

[835] Didi-Huberman, G., *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 9.
[836] « Sens » est à entendre dans la double acception du mot : comme orientation ou direction et comme signification.
[837] Didi-Huberman, G., *Devant le temps*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

modèle du temps comme ordre et succession, *continuum*, l'image oppose un « montage de rythmes hétérogènes formant anachronismes ».

La question de l'anachronie est au cœur de la problématique des œuvres du corpus : elle détermine la position même des personnages, « déphasés » par rapport à leur époque. C'est l'expérience de la guerre qui fait exploser « l'ordre du temps » pour le narrateur simonien ; quant aux Hondarederos, les personnages de la fable handkéenne, ils ont fait le choix de se mettre « sur la touche », « hors jeu », de se retirer de la course en avant effrénée du monde moderne, porté par l'accélération de l'innovation technologique. Le roman de R. Powers fait aussi de la technologie le moteur de l'accélération vertigineuse du temps, à laquelle les personnages opposent une forme de résistance passive : maladie des transports, horreur de prendre l'ascenseur ou de « demander une faveur aux objets inanimés », etc. Mais ce sont bien sûr les images qui constituent le principal lieu de résistance à la course du temps : Mays est fasciné par « l'image anachronique[838] » de la femme rousse (III), tout comme le narrateur (I) par celle des trois fermiers qui soudain le transporte en 1914. Et si Adolphe (II) est bouleversé par la photographie illustrant le « vieux conte de fées "Jacques et le haricot magique" », c'est sans doute parce qu'elle mêle étrangement les temps, en évoquant « un lointain passé imaginé par un styliste moderne[839] ». Toute image est « anachronique » dans la mesure où elle est structurée comme « un seuil » : elle est toujours rencontre entre plusieurs temps, temps du spectateur placé devant l'image, et temps impliqués dans la représentation elle-même, qui est souvent *montage* de rythmes hétérogènes. Cette rencontre se fait sur le mode de la simultanéité ou du choc : l'image n'articule pas les temps sur un mode chronologique, mais sur un mode « dialectique », créant une « constellation (*Konstellation*) » entre l'Autrefois (*das Gewesene*) et le Maintenant (*das Jetzt*), pour reprendre les propos de W. Benjamin sur lesquels nous reviendrons.

Il faudra interroger la prégnance de cette figuration de la temporalité fondée sur l'anachronie, où le passé semble ressurgir au cœur du présent sur le mode du choc traumatique : désigne-t-elle une crise profonde de l'ordre du temps tel qu'il s'était défini dans le « régime moderne d'historicité », commandé par le point de vue de l'avenir ? Cette notion de « régime d'historicité » sera au cœur de l'interrogation de cette deuxième partie. La littérature est un lieu de problématisation privilégié de notre rapport au temps. P. Ricœur a amplement

[838] « […] that […] anachronism ». *TW*, p. 106 ; *TF*, p. 151. Alison, dans ses habits de serveuse de la Belle Époque, au restaurant La Corbeille, apparaît aussi à Mays comme « un anachronisme edwardien (*Edwardian anachronism*) » (*TW*, p. 156 ; *TF*, p. 222).
[839] « […] suggestions of long ago as dreamed up by a modern costume designer ». *TW*, p. 141; *TF*, p. 202.

démontré le lien étroit unissant pratique narrative et (re)figuration de l'expérience temporelle. Des auteurs comme François Hartog ou Jean-François Hamel poursuivent l'exploration de cette voie non sans mettre fondamentalement en cause l'approche transhistorique de P. Ricœur qui nie l'historicité de « l'art de conter ». Car si les arts visuels ont toujours mis en œuvre des modèles complexes de temps, comme le montre G. Didi-Huberman, le fait que l'image vienne envahir le récit, ce lieu privilégié de fictionnalisation de *l'ordre* du temps, peut être lu comme le *symptôme* d'une crise profonde de l'expérience temporelle. Si chaque société se représente le temps selon un certain mode d'articulation entre passé, présent et futur, de quel ordre du temps ou de quel régime d'historicité la structure anachronique de l'image témoigne-t-elle ? De quelle crise est-elle l'indice ?

L'anachronie, comme choc de l'Autrefois et du Maintenant, désigne-t-elle un retour du « passé » – de l'Autrefois – comme catégorie dominante, qu'accompagneraient la résurgence de poétiques de la répétition et la figure de la mélancolie ? Alors que le sentiment d'accélération du temps est de plus en plus prégnant dans nos sociétés, à travers l'emprise de la technologie, les personnages de nos textes, étrangement, semblent regarder vers l'arrière, pour déceler dans le paysage moderne un champ de ruines. « L'autoroute du temps[840] » dissimule des mouvements en profondeur faits de contretemps et de permanences, cette « longue durée » que la protagoniste de *La Perte de l'image* veut voir passer au premier plan dans son livre. Si dans le régime moderne d'historicité, fondé sur la catégorie de futur, le passé était par définition dépassé, il faut noter l'étonnante prégnance dans nos œuvres de ces rythmiques « à contretemps ». L'anachronie ménage-t-elle au contraire une place prédominante à la catégorie de présent – au « Maintenant » – comme nouveau lieu d'articulation des temps ? « Et était-ce maintenant ? Et quand est-ce maintenant[841] ? » : ces questions obsèdent les personnages des œuvres et sont au cœur du *présent* paradoxal de l'image.

Nous verrons que le régime anachronique de l'image peut à la fois être interprété comme le *symptôme* d'une crise et comme une tentative de *réponse* ou de *réplique* à cette crise : l'ambivalence de la *répétition* est au cœur de cette *dialectique* entre *deuil* et *mélancolie*.

[840] « […] the turnpike of years ». *TW*, p. 82 ; *TF*, p. 116.
[841] « Und war das jetzt? Und jetzt ist wann ? » *BV*, p. 67 ; *PI*, p. 63.

CHAPITRE 1

L'image « critique » : la disjonction entre temps et récit

L'image dans les œuvres possède d'abord une fonction *critique* : en tant qu'opérateur de simultanéité et puissance de répétition, elle *démonte* la fausse continuité du temps homogène et vide des horloges, et défait le mythe du progrès que soutient la fable historique – cette « grande Histoire » que le narrateur simonien désigne comme une « dérivée tangentielle, comestible et optimiste, de la métaphysique ». En brisant la flèche du devenir, l'image *met en crise* l'ordre du temps. Elle immobilise son cours afin de faire surgir la discontinuité de temporalités hétérogènes : le grand fleuve du temps dissimule sous sa surface « des accélérations, des ralentissements, des coupures, des compressions, de foudroyants raccourcis[842] ». Le temps de référence, « normé » et rassurant, que mesurent les horloges, recouvre une formidable polyrythmie temporelle où se mêlent mouvements de longue durée, survivances, et temps bref de l'événement, césure ou déchirure dans la trame temporelle. Mais avant d'aborder cette conception fondamentalement discontinue du temps, il convient de poursuivre le dialogue avec P. Ricœur, qui a lié temps et récit dans un cercle dont il nous faut, pour commencer, nous libérer.

[842] Simon, C., « La fiction mot à mot », *op. cit.*

1. Le cercle entre temps et récit : lorsque « le temps devient humain »

À l'ouverture du premier volume de *Temps et Récit*, P. Ricœur énonce « la présupposition » qui domine son œuvre :

> […] le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle[843].

Il faut analyser les présupposés d'une telle pensée du temps et de la narration : que signifie l'expression « temps humain » ? Le rôle du récit, pour P. Ricœur, est de « réparer » la « déchirure » qui est au cœur de l'expérience temporelle[844]. Cette « déchirure » est définie à plusieurs niveaux : déchirure entre temps vécu et temps du monde, ou, formulé autrement, entre les perspectives phénoménologique et cosmologique ; plus grave est la déchirure entre les trois « ekstases » du temps que sont le passé, le présent et l'avenir – la mémoire, l'attention et l'anticipation. Cette « faille » menace la constitution du temps comme « singulier pluriel » : on parle familièrement *du* temps et non pas *des* temps. La recherche de cette unité est au cœur de l'entreprise de *Temps et Récit* : la narration a pour but de donner « forme » au temps en « réparant » cette double déchirure qui le traverse. Cette « structure discordante-concordante du temps[845] » est pensée à la fois sur le plan spéculatif et sur le plan de l'expérience. S'il s'agit de déceler les « apories » de la réflexion augustinienne sur le temps, comme de toute pensée phénoménologique, c'est « le registre de la plainte et du gémissement » qui caractérise la méditation de Saint Augustin : « Augustin gémit sous la contrainte existentielle de la discordance[846] ». Face à l'échec de la pensée, la narration seule serait à même de prendre en charge la résolution de la discordance en accomplissant une « totalisation » du temps à travers la fonction de synthèse du *muthos*. P. Ricœur propose ainsi d'établir un parallèle reliant l'antithèse entre *intentio* et *distentio* dans la pensée augustinienne du temps, et l'antithèse entre *muthos* et *peripeteia* dans la poétique aristotélicienne. À la discordance liée à la *distentio an imi*, qui « n'est pas autre chose que la faille, la non-

[843] *TR*, I, p. 17 ; voir aussi *TR*, I, p. 105.
[844] *TR*, I, p. 66.
[845] *TR*, III, p. 19.
[846] *TR*, I, p. 66.

coïncidence » entre les temps, répond la concordance de l'*intentio* en tant qu'action, ou « intention », qui permet de relier les temps en les faisant « transiter » les uns dans les autres :

> Le conflit entre *intentio* et *distentio* se laisse […] réinterpréter dans les termes d'un dilemme entre l'unité rassemblée du temps et l'éclatement de celui-ci entre la mémoire, l'anticipation et l'attention[847].

Le même rapport peut être établi entre *muthos* et *peripeteia* : la « mise en intrigue » est ce qui rassemble la dispersion des « incidents discordants », les relie, et « articule » les temps.

Le temps devient donc « humain » lorsqu'il est pris en charge par le *muthos*, historiographique ou fictionnel. Les exemples de V. Woolf, T. Mann et M. Proust permettent d'étudier plus avant cette riposte à *l'aporétique* du temps par la *poétique du récit* dans le cadre de la fiction : non seulement ces « variations imaginatives » proposent « une gamme de solutions » à « la discordance entre temps du monde et temps vécu », mais elles permettent « l'exploration des traits non linéaires du temps phénoménologique ». Or le premier trait commun de ces « explorations » est « l'unification du cours temporel » à travers différentes stratégies narratives : le procédé de « tuilage » dans l'œuvre de V. Woolf, où la durée du flux temporel est constituée « par recouvrement » des plages de passé rappelées à la mémoire ; le procédé de la répétition dans l'œuvre de M. Proust, qui égale le temps perdu au temps retrouvé. « La signification plénière » de récit est condensée par l'expression de « *distance traversée* » : le *muthos* répare l'éclatement du temps phénoménologique en restituant en lieu et place de la « déchirure » la continuité d'un « cours temporel » unifié. « L'enjeu ultime » des expériences temporelles fictives est ainsi « la cohésion de la vie[848] ».

Le point de tension fondamental dans *Temps et Récit* est sans doute « l'antinomie entre continuité et discontinuité » dans la pensée du temps et de l'histoire. Plusieurs fois dans le texte le dialogue s'ouvre avec les partisans de la discontinuité, écrivains ou historiens : une première fois lorsque le philosophe évoque les écrivains « schismatiques » de la modernité ; une seconde fois, quand il s'affronte à la pensée foucaldienne de l'archéologie. Face aux textes de la modernité littéraire qui s'émancipent des paradigmes du *muthos* en privilégiant l'expression de la discordance, Ricœur riposte à travers deux stratégies : d'une part, il dénonce « l'artifice littéraire » d'une défense de « l'informe » et du « chaos » qui manque « le caractère proprement dialectique » de l'expérience véritable, entre discordance et

[847] *TR*, III, p. 449.
[848] *TR*, III, p. 251. Cette expression, empruntée à Dilthey, est fondamentale dans la pensée du philosophe : elle scande l'ensemble du tome III de *Temps et Récit* qui mène à la création de la notion d'« identité narrative ».

concordance. D'autre part, il accomplit un véritable tour de force en rattachant, malgré tout, ces textes à « l'histoire paradoxale de la concordance[849] » :

> Même le rejet de tout paradigme, illustré par l'anti-roman d'aujourd'hui, relève de l'histoire paradoxale de la concordance. À la faveur des frustrations engendrées par leur mépris ironique pour tout paradigme, et grâce au plaisir plus ou moins pervers que le lecteur prend à être excité et floué, ces œuvres satisfont à la fois à la tradition qu'elles mettent en défaut et aux expériences désordonnées que finalement elles imitent à force de ne pas imiter les paradigmes reçus[850].

L'opposition à la tradition est encore *rapport* à la tradition. Le ton est plus dramatique dans le deuxième tome de *Temps et Récit* , lorsque le philosophe évoque à nouveau la possibilité de « la fin de l'art de raconter », en référence à la réflexion de W. Benjamin dans son essai *Der Erzähler* :

> Peut-être, en effet, sommes-nous les témoins – et les artisans – d'une certaine mort de l'art de conter, d'où procède celui de raconter sous toutes ses formes. Peut-être le roman est-il en train lui aussi de mourir en tant que narration. Rien en effet ne permet d'exclure que l'expérience cumulative qui, au moins dans l'aire culturelle de l'Occident a offert un style historique identifiable, soit aujourd'hui frappée de mort. Les paradigmes dont il a été parlé auparavant ne sont eux-mêmes que les dépôts sédimentés de la tradition. Rien donc n'exclut que la métamorphose de l'intrigue rencontre quelque part une borne au-delà de laquelle on ne peut plus reconnaître le principe formel de configuration temporelle qui fait de l'histoire racontée une histoire une et complète.

« Et pourtant… » : c'est cette fois la « demande de concordance du lecteur » qui permettra au philosophe d'échapper *in extremis* au spectre de la mort de l'art de conter. Ce passage exprime très précisément l'enjeu de la poétique du récit : en tant que « médiation », certes « imparfaite », entre les temps, elle donne « forme » à « l'expérience cumulative » de la tradition. Si le récit est « gardien du temps[851] », c'est qu'il n'est rien moins que dépositaire de la tradition et de la transmission de l'expérience. Autrement dit, le récit est le « gardien » de notre rapport au passé comme à l'avenir, la rupture avec ce qui nous précède entraînant pour Paul Ricœur l'hypothèque de toute construction future. Le philosophe fait donc de « l'expérience cumulative » le seul « style historique identifiable » qui se serait imposé en Occident, auquel répondrait la structure du *muthos*. Alors même qu'il cite dans ce passage le nom de Benjamin, P. Ricœur prend le parti d'ignorer ses analyses sur la modernité comme rupture avec la tradition. Il nie ainsi frontalement la notion de « régime d'historicité », comme si le rapport au temps d'une société ne pouvait varier au cours de l'histoire. Ce présupposé

[849] *TR*, I, pp. 138-140.
[850] *TR*, I, p. 140.
[851] *TR*, III, p. 435.

explique le tranchant de l'argumentaire : soit le maintien de la tradition, et du récit comme *muthos*, soit le chaos. Le pathos de l'expression « temps humain » prend ici tout son poids…

La référence à W. Benjamin est pour le moins ambivalente dans ce passage : P. Ricœur ne pouvait méconnaître les autres textes du philosophe où « la pauvreté » due au déclin de l'expérience et à la rupture avec la tradition est commentée de manière « dialectique », comme « une barbarie positive ». Ne peut-on penser le temps et l'histoire autrement que sous la forme continuiste de la tradition, sans renoncer pour autant à l'humanité de l'homme ? P. Ricœur se garde bien d'approfondir la position de Benjamin face à la tradition et au « récit » : la notion d'« image dialectique » est au cœur de la pensée du temps du philosophe allemand, dans une transaction entre récit et image qui aurait dû interpeller le théoricien du *muthos*. Il est pour le moins étrange que P. Ricœur s'appuie sur la pensée d'un philosophe qui, parmi les premiers, a développé une conception fortement discontinuiste du temps, dans le prolongement d'une critique radicale de « la tradition ». Peut-être se joue-t-il dans cette référence comme « un inconscient du texte », le nom de Benjamin surgissant comme le symptôme d'un refoulé dans la pensée du philosophe français.

Ce n'est donc pas avec W. Benjamin que Ricœur engage la discussion sur une conception discontinuiste du temps et de l'histoire, mais avec M. Foucault : la pensée archéologique traite de la discontinuité « à la fois comme instrument et comme objet de recherche[852] ». Derrière l'affrontement de deux « méthodes », celles de l'archéologie et de l'histoire « classique », c'est bien deux points de vue radicalement opposés sur le temps qui se trouvent mis en présence. L'archéologie du savoir décrit « les hérissements de la discontinuité », « alors que l'histoire proprement dite semble effacer, au profit des structures sans labilité, l'irruption des événements ». La discontinuité est liée ici à la notion d'« événement[853] », conjonction essentielle dans le cadre de notre réflexion sur l'image, sur laquelle nous reviendrons. L'opposition entre « histoire ancienne » ou « classique » et « histoire nouvelle » ou « archéologique », est fondée sur le refus d'une totalisation du temps, et la substitution d'une « histoire générale » à l'illusion d'une « histoire globale » :

[852] *TR*, III, p. 394.

[853] Voir aussi Foucault, M., préface à *L'Archéologie du s avoir* (Gallimard, 1969) : « Pour l'histoire dans sa forme classique, le discontinu était à la fois le donné et l'impensable : ce qui s'offrait sous l'espèce des événements dispersés – décisions, accidents, initiatives, découvertes ; et ce qui devait être, par l'analyse, contourné, réduit, effacé pour qu'apparaisse la continuité des événements. La discontinuité, c'était ce stigmate de l'éparpillement temporel que l'historien avait en charge de supprimer de l'histoire. Elle est devenue maintenant un des éléments fondamentaux de l'analyse historique ».

> Une description globale resserre tous les phénomènes autour d'un centre unique – principe, signification, esprit, vision du monde, forme d'ensemble ; une histoire générale déploierait au contraire l'espace d'une dispersion.

Il est bien question ici d'une alternative entre la « configuration » des phénomènes sous un régime de totalisation – « une histoire une et complète » – et « l'espace d'une dispersion ». Et Michel Foucault de révéler ce qui sous-tend la pensée de la continuité et de la totalisation des temps :

> L'histoire continue, c'est le corrélat indispensable à la fonction fondatrice du sujet : la garantie que tout ce qui lui a échappé pourra lui être rendu ; la certitude que le temps ne dispersera rien sans le restituer dans une unité recomposée ; la promesse que toutes ces choses maintenues au loin par la différence, le sujet pourra un jour – sous la forme de la conscience historique – se les approprier derechef, y restaurer sa maîtrise et y trouver ce qu'on peut bien appeler sa demeure. Faire de l'analyse historique le discours du continu et faire de la conscience humaine le sujet originaire de tout devenir et de toute pratique, ce sont les deux faces d'un même système de pensée. Le temps y est conçu en termes de totalisation et les résolutions n'y sont jamais que des prises de conscience[854].

Nous voilà aux prises avec le sens profond de l'expression « temps humain » : à travers la configuration du récit, le sujet est capable d'une « totalisation » du temps qui le place dans une position, sinon de « maîtrise », du moins de « compréhension » de ce qui le déchire et le dépasse. P. Ricœur n'ignore pas que pensée du sujet et pensée du temps sont profondément impliquées : le principal « rejeton[855] » de sa théorie du récit est la notion d'« identité narrative », rattachée à l'idée de « cohésion de la vie », empruntée à Dilthey. La création de la notion d'« identité narrative » permet de substituer à « l'identité au sens d'un même (*idem)* » l'identité « comprise au sens d'un soi-même (*ipse)* ». « L'ipséité peut échapper au dilemme entre le Même et l'Autre, dans la mesure où son identité repose sur la structure temporelle » du récit qui « inclut le changement dans la cohésion d'une vie[856] ». La narration vient ainsi « au secours » du sujet en proie au risque de la division et de l'altérité à soi.

Si P. Ricœur récuse l'idée d'une maîtrise du sens par un sujet souverain[857], sa théorie du récit a bien pour fonction de « riposter » face à ce qui menace la constitution du sujet et du sens : en tant que « synthèse de l'hétérogène » et puissance d'« intelligibilité », le récit devient le garant « anthropologique » d'une « riposte » à l'altérité du temps et du sujet.

Il faudra se demander si les textes du corpus, fondés sur une poétique de l'image, mettent en cause cette pensée de la continuité et du sujet : car l'image peut elle aussi permettre, comme

[854] Préface à *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*
[855] *TR*, III, p. 442.
[856] *TR*, III, p. 443.
[857] *TR*, III, p. 467.

le *muthos*, d'échapper au « dilemme entre le Même et l'Autre », non plus grâce à la « structure temporelle » de la narration qui déploie la dialectique dans le temps, mais par la création d'un « hors-temps » où serait saisi quelque chose comme une forme originaire, une essence intemporelle.

2. La *mise en crise* des représentations du temps comme ordre et succession – *continuum*

2.1. De l'image immobile à « l'image saccadée » : la tension entre achronie et anachronie

L'image contredit la flèche du temps comme devenir : puissance d'interruption, elle immobilise le temps :

> Was heißt « Bild » ? Üblicherweise sehe ich nur « Laufendes » ; aber einmal bleibt ein Laufendes […] stehen ; er steht ; d.h., ich kann bei ihm innehalten, einhalten ; und das ist dann ein Bild
>
> Que signifie « image » ? Généralement je ne vois que des choses « courantes », fuyantes ; mais il arrive parfois qu'une de ces choses […] s'arrête ; reste immobile ; je peux faire halte auprès d'elle, me poser ; et c'est alors une image[858]

Dans l'œuvre de Claude Simon, l'emploi récurrent du participe présent accomplit stylistiquement cet arrêt sur *image*, transformant un procès en propriété, le devenir en un état[859]. La photographie des trois fermiers, dans le roman de Powers, illustre à son tour cet état de suspens : le temps, arrêté, est saisi sur la pellicule, « pour empêcher la scène de se volatiliser[860] ». Au fond de toute image, nous dit Jean-Christophe Bailly, il y a le désir d'arrêter le temps, de saisir quelque chose qui va disparaître : « les images, qui cadrent l'espace et découpent dans le monde des fragments silencieux, tendent à échapper au temps[861] ». On ne peut éviter d'interroger cette *tension* de l'image vers l'achronie, que révèlerait dans les œuvres la prégnance de motifs comme « le hors-temps » et « le préhistorique », « l'immémorial » et « le mythique », ou encore « l'éternité ». L'« achronie » de l'image répondrait ainsi au désir de faire pièce à un temps ressenti comme destructeur. Il paraît nécessaire d'interroger le sens exact de cet arrêt ou de cette sortie du temps, qui pourrait seulement signifier la contestation d'une certaine modalité existentielle du temps.

---

[858] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 18 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 19.
[859] Zemmour, David, « Présence stylistique de Faulkner dans les romans de Claude Simon », *La Revue des lettres modernes. Claude Simon*, n° 4, 2005 : « [….] ni tout à fait verbe, ni véritable adjectif, [le participe présent] se situe entre procès et propriété, entre action et qualité, entre un devenir et un état. »
[860] « […] to preserve the sight from disintegration ». *TW*, p. 259 ; *TF*, p. 378.
[861] Bailly, J.-C., *Le Temps fixé*, Bayard, « Les petites conférences », 2009.

Sophie Rabaud définit ainsi quatre modalités de l'achronie[862] qui font singulièrement écho à notre corpus : la logique spatiale, l'éternité, la virtualité et la répétition.

On retrouve bien, de façon exemplaire, la combinaison de ces quatre paradigmes dans les œuvres de Simon et Powers. La logique spatiale est caractérisée par la négation de deux critères fondamentaux de l'expérience intuitive du temps : à la succession dans le temps, marquée physiquement par le changement (dégradation ou amélioration), s'oppose le principe de simultanéité dans l'espace ; à la notion d'irréversibilité, celle de réversibilité. Le dispositif du montage, Sophie Rabaud le souligne, est l'une des transpositions poétiques exemplaires de cette contestation de l'expérience temporelle : la page se constitue comme le lieu d'une simultanéité et d'une réversibilité, particulièrement *visibles* dans le dispositif liminaire de l'œuvre simonienne. Le lecteur est contraint à des allers-retours constants d'un bloc textuel à l'autre, à un niveau microtextuel mais aussi macrotextuel : le travail de tissage du texte par une série d'échos et d'analogies de plus ou moins longue portée peut conduire le lecteur à revenir en arrière, ou simplement produire des effets de superposition mémorielle – ainsi, affirme Claude Simon, le dispositif du montage permet que « tous les éléments du texte [soient] toujours présents. Même s'ils ne sont pas au premier plan, ils continuent à être là, courant en filigrane », un motif « contribuant à rappeler les autres à la mémoire[863] ». On sait que le travail de la simultanéité est au cœur des préoccupations de Claude Simon, et de son intérêt pour *l'image*, mais cette préoccupation est toujours liée à l'exploration de « la mémoire », évoquée plus haut. Si les œuvres des années 1970 mettent l'accent sur le présent de l'écriture et une poétique « formaliste », les romans postérieurs renouent avec la problématique mémorielle. L'effet de simultanéité propre au montage est étroitement lié à une réflexion sur la mémoire comme magma non hiérarchisé de sensations et d'images qui se bousculent sur le même plan. Les romans simoniens accomplissent ainsi « la révolution copernicienne » évoquée par W. Benjamin : « passer du point de vue du passé comme *fait objectif* au passé comme *fait de mémoire* ». Alors que le *fait objectif* est ancré dans une chronologie qui permet de le situer *dans* le temps, le *fait de mémoire* surgit selon la dynamique propre à la mémoire involontaire, dans une image « détachée » ou dé(sen)chaînée de *l'ordre* du temps. Lié à un « inconscient du temps », le *fait de mémoire* échappe à la chronologie en « [venant] à nous dans ses *traces* et dans son *travail* ». Si les narrateurs du

[862] Rabau, S., « Propositions pour l'achronie », Atelier de théorie littéraire « Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps », consulté en ligne sur le site de Fabula (www.fabula.org), janvier 2010.
[863] Silverman, M., « Fiction as Process : the latter novels of Claude Simon », in *New Directions* (Edinburgh : Scottish Academic Press, 1985), p. 73 (nous traduisons).

Jardin des Plantes et de *Three Farmers* arpentent l'espace, c'est qu'ils s'apparentent à des chercheurs de *traces* : l'espace permet une archéologie matérielle où se lit la *présence* enfouie de l'Autrefois. À la conception d'un temps linéaire et continu se substitue un modèle dialectique, où vestiges, rebuts, contre rythmes et symptômes compliquent la figuration du temps. Dans *Le Jardin des Plantes* , S. revient sur cette question fondamentale de la simultanéité :

> -Mais comment imaginer tout ça ?...
>
> -L'ensemble ? Vous voulez dire se faire une idée de tout ce qui se passait au même moment ? Attendez, attendez…Oui : comment imaginer ? Par exemple, cette réunion de cabinet, et en même temps la brigade de cavalerie battant en retraite dans la nuit, loin encore en Belgique, en même temps cette ruée de…Attendez, attendez !...Comme on a essayé de le faire au cinéma, il faudrait plusieurs écrans sur lesquels on projetterait simultanément des images différentes. C'est impossible en parlant ou en écrivant. Mais on peut quand même essayer[864].

« Attendez, attendez » : il faut parvenir à ralentir, voire arrêter la course du temps au profit d'une « coupe transversale » qui mettrait en jeu « tout ce qui se pass[e] au même moment ». À la dimension longitudinale du temps de « l'histoire », s'oppose la verticalité du temps mis en œuvre par le montage comme « coupe transversale ». L'auteur est fasciné par deux types de simultanéité qui défont le « fil lisse » du « récit » : une simultanéité de type synchronique (tout ce qui se passe au même moment), que reflète le montage kaléidoscopique des premières pages du roman, centrées sur un seul épisode, la rencontre au forum d'Issyk-Koul et le refus de la signature ; une simultanéité de type anachronique rapprochant différentes strates temporelles, exemplifiée par le niveau macroscopique du montage. Car « le temps ne déroule pas le récit, le progrès d'un "fil lisse" : "[…] il s'agit d'une corde très effilochée et déliée en mille mèches, qui pend ainsi que des tresses défaites ; aucune de ces tresses n'a de place déterminée avant qu'elles ne soient toutes reprises et tressées en coiffure"[865]. » L'image simonienne est prise dans un double mouvement *temporel* : en « démontant » le « cours normal des choses », elle fragmente la continuité, redonnant au temps son aspect de « corde très effilochée » ; dans un second moment elle « tresse » de nouveaux rapports entre les temps ainsi « déliés », accomplissant une opération de « remontage ».

---

[864] *JP*, p. 212.

[865] Didi-Huberman, G., *Devant le temp s*, *op. cit.*, p. 118. G. Didi-Hiberman cite ici les « Paralipomènes et variantes des thèses *Sur le conce pt d' histoire* » de W. Benjamin (*in Ecrits français, o p. cit.*, pp. 444-455 [p. 445]).

.

On retrouve ce rapport étroit entre image et simultanéité dans le roman de Richard Powers, où l'image tout à la fois disjoint et télescope les temps. Le modèle de la « vision stéréoscopique » repose sur une simultanéité de type synchronique : le stéréoscope permettait de voir en relief grâce à l'observation de deux images prises simultanément par deux objectifs parallèles, placés à la distance approximative des yeux. Le montage dans *Three Farmers* s'appuie sur ce modèle en faisant coexister « deux photos légèrement différentes », « celle de l'essayiste et celle du fabuliste »[866], que le lecteur est chargé de « superposer » : alors que la première ligne de récit s'attache à commenter la photographie des trois fermiers à travers des éléments documentés et historiques, la deuxième est une « fabulation » reconstituant la vie des fermiers avant et après le cliché. Il ne s'agit donc pas de la décomposition synchronique d'un « même moment », mais plutôt de deux traitements différents de la même image ou du même fait. À ce montage de points de vue s'ajoute un montage de type anachronique, les lignes de récit renvoyant à des espaces-temps hétérogènes. Dans un cas comme dans l'autre, la logique spatiale du « montage » sert une réflexion sur le temps et la mémoire : il ne s'agit ni d'une sortie du temps, ni même d'une contestation de l'expérience intuitive de la temporalité, comme irréversible et nécessaire. Les deux romans sont traversés par une conscience intime du caractère irréversible du temps, « monstre vorace » et destructeur. L'image ne conteste pas la *perte* – cette dernière constituant au contraire le foyer originaire de l'image, sa béance – mais l'*oubli* qui caractérise une modernité « engagée sur l'autoroute du temps ». Même le vieil Arkady Krakow, qui prend Alison pour sa femme, décédée depuis des années, sait qu'elle *n'est pas* son épouse[867] : elle n'en est qu'une *image* qui ravive la mémoire endeuillée. Car « ni la femme ni la serveuse ne se remplaçaient l'une l'autre ; le vieil homme les avait posées côté à côte, variations sur un original introuvable » :

> Here was the only possible explanation of the viscous look in Arkady's eyes when Mays had first met him. In Alison, Arkady had stumbled on one of those moments of intersection, the plane of the past cutting into the plane of the present and, in the side-by-side juxtaposition of the two, showing the closest hint of the three dimensions of the original template, which pre-exists the negative and lies outside time. He had read into Alison's face the forward-posted memory of his long-dead wife: they were concurrent. No observation without involvement; no fact without interpretation.
>
> C'était la seule explication au regard englué d'Arkady, à ces yeux que Mays avait remarqués lors de leur première rencontre. En Alison, Arkady avait découvert l'un de ces points de conjonction entre passé et présent, instant où les deux plans intersectés se juxtaposent pour évoquer au mieux les trois dimensions du modèle original, qui préexiste au négatif et se situe hors du temps. Il avait lu sur le visage d'Alison le

[866] « […] the essayistic and the imagined ». *TW*, p. 334 ; *TF*, p. 490.
[867] *TF*, p. 509 ; *TW*, p. 349.

> message que le passé avait envoyé à son attention vers l'avenir, le souvenir de sa femme morte depuis longtemps – correspondance. Pas d'observation sans implication ; pas de fait sans interprétation[868].

L'image qu'Arkady contemple n'est « hors du temps » que dans la mesure où elle « démonte » la chronologie, autrement dit une *certaine figure du temps* comme devenir. L'image est avant tout un principe de simultanéité contradictoire : en mettant à l'arrêt le devenir, elle permet de saisir d'étranges « conjonctions » (*moments of intersection*), d'étranges télescopages entre les temps. Nous sommes au cœur de la problématique de l'image comme anachronie, « constellation » ambiguë ou rencontre entre les temps. Arkady n'est ni en face de sa femme ni en face d'Alison lorsqu'il regarde la serveuse de la Corbeille habillée à la mode d'autrefois : il est face à une « image saccadée » où le passé et le présent entrent en collision pour former une « correspondance », sans pour autant se superposer ni coïncider.

L'image ne conduit donc pas à une sortie du temps, mais témoigne des syncopes du devenir à travers l'inscription d'une simultanéité dans l'espace, que seul l'observateur impliqué est à même de découvrir – « Pas d'observation sans implication ; pas de fait sans interprétation ». Seul Arkady peut déceler dans le visage d'Alison cette étrange conjonction entre l'autrefois et le maintenant : l'image est affaire de lecture et d'interprétation. Si l'image immobilise le devenir, c'est donc pour révéler les « foudroyants raccourcis » du temps, ses différentes vitesses et ses contretemps. « L'immobilité » du temps, qui est un leitmotiv dans les œuvres, est ainsi à comprendre au sens de « la dialectique à l'arrêt (*Dialektik im Stillstand*) » définie par Benjamin : le devenir s'immobilise dans « une constellation (*Konstellation*) » où se rencontrent, sur le mode d'un choc anachronique, l'Autrefois (*das Gewesene*) et le Maintenant (*das Jetzt*)[869]. Les images de Simon et Powers relèvent, nous le verrons, de cette « dialectique à l'arrêt » grâce à laquelle le temps se démonte. Les motifs de la répétition et de la puissance, également associés par Sophie Rabaud à l'achronie, sont ainsi liés dans ces œuvres aux paradigmes *anachroniques* de la *survivance* et de *l'envoi*. Quant au thème de l'éternité, que l'on peut relier à la notion d'archétype ou encore au mythe, il ne traverse les

---

[868] *TW*, p. 350 ; *TF*, p. 511.

[869] « Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige, oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand » ; « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt ». Benjamin, W., *Das Passagen-Werk, in* Tiedemann, R., und Schweppenhäuser, H. (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. V, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, p. 577 ; *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages,* traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Cerf, « Passages », pp. 478-479.

textes que de manière ambiguë et dialectique. La critique s'est beaucoup penchée sur l'omniprésence du mythe dans l'œuvre de Claude Simon[870]. Les références mythiques sont pourtant loin d'être univoques dans l'œuvre : ainsi dans *Le Jardin des Plantes* , le narrateur critique-t-il les « travaux universitaires époussetant laborieusement les vieux mythes, et où, vêtues de chlamydes, de péplums, chaussés de cothurnes, les incarnations fardées du Pouvoir, du Droit et de la Justice s'affrontent[871] ». Comme le souligne Pascal Mongin[872], mythes et archétypes appartiennent chez Claude Simon à un réservoir de « formes conventionnelles » dont l'auteur est conscient qu'elles « encombrent » et « gauchissent[873] » la perception et la mémoire. Mythe et récit « s'attirent et se repoussent » dans un jeu où la parodie côtoie le travail de distanciation ironique. Les quelques occurrences du terme « éternel » dans *Le Jardin des Plantes* relèvent de ce ton parodique : évoquant la statue de la reine Victoria trônant au cœur de la ville de Calcutta, le narrateur décrit « les yeux de métal aux prunelles évidées […] de la vieille dame à l'éternel veuvage », dont le regard « semble perdu au loin comme celui de quelque divinité anthropomorphique, joufflue, engraissée au pudding[874] ». Si le romancier convoque le « mythique » ou l'idée même d'un « hors temps », c'est surtout afin de contester la marche de l'Histoire et d'ouvrir le présent sur une « préhistoire » faite de survivances.

Il faut sans doute traiter à part l'œuvre de Peter Handke où la logique anachronique et mémorielle de l'image est à la fois affirmée et contestée. La tension entre achronie et anachronie est beaucoup plus marquée dans cette œuvre où l'image est intimement liée au paradigme spatial :

---

[870] Jean Claude Vareille souligne ainsi « l'agrandissement par participation aux grandes forces du cosmos » et « la filiation avec les grands héros archétypaux » (cf. J.-C. Vareille, « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », *Fragments d'un imaginaire contemporain,* Paris, Corti, 1989).
[871] *JP*, p. 338.
[872] Mongin, P., « *L'Acacia* de Claude Simon ou le mythe congédié », *Mythe et récit poétique* , 1998, dir. Véronique Gély-Ghedira, Association des Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, pp. 353-368.
[873] Simon, Claude, « Roman et mémoire », *Revue des Sciences Humaines,* 220, oct.-déc. 1990, p. 191 : « […] notre pensée ne reçoit du monde qu'une *traduction codée* nourrie de formes conventionnelles. […] je constate à quel point ma perception (et par conséquent ma mémoire) se trouve encombrée d'une multitude de ces "traductions codées" qui, depuis mon enfance, sont venues la gauchir : est-il besoin d'énumérer, en désordre, les souvenirs des Écritures saintes, de tableaux représentant leurs épisodes, des textes latins ou autre, que l'on m'a fait apprendre par cœur au collège, la mythologie antique, des figures et des raisonnements mathématiques, des images cinématographiques, etc., etc. »
[874] *JP*, p. 89.

> Der Bilderkontinent : wo das Dasein/das Erdenleben sich weitet und betrachtbar wird als ein Bild, und betretbar als ein Kontinent. "Bildkontinent": dieses ist das unmißverständliche Wort für Phantasie (ein mißverständliches Wort).
>
> Le continent des images : où l'existence/la vie sur terre s'élargit pour être contemplée comme une image, foulée comme un continent. « Continent de l'image » : le mot sans équivoque pour désigner l'imagination (qui, elle, est équivoque)[875].

L'image peut être parcourue, « foulée comme un continent ». On connaît la passion de Peter Handke pour la géographie et la géologie, à laquelle répond son rejet, voire son effroi, de l'histoire : « Soyez l'esprit du temps – je voudrais être l'esprit de l'espace[876] ». L'image est synonyme de « lieu » pour Peter Handke : elle est ce qui donne au narrateur de *Mon Année* « un pays natal[877] », lui qui se « réchauffe » dans l'étude des « formes minérales » – « les gorges de montagne, les terrasses de rivières, les dunes mobiles » deviennent à la lecture des « images vivantes (*lebende Bilder*)[878] ». Dans *La Perte de l'image* , juste avant la chute de la protagoniste, surgit « la ronde des lieux » où « elle et d'autres avaient vécu, aujourd'hui ou il y a des siècles[879] » : dernier feu d'artifice désordonné avant la disparition (définitive ?) des images. Et c'est bien sûr la simultanéité qui prévaut sur « le continent des images » : l'image est intimement liée au règne du « petit "et" (*jenes "Und"*)[880] » qui marque « l'action conjointe (*das Zusammenwirken*)[881] », ou parfois la simultanéité contradictoire – dont la prolifération de l'expression *zugleich* à l'ouverture de *Mon Année* est tout à fait exemplaire. Quant à l'idée de réversibilité, elle est contenue dans l'idée de l'espace parcouru : car c'est bien « le continent des images » que la protagoniste traverse lorsqu'elle roule vers le sud pour rejoindre la Sierra :

> Obwohl sich rein äußerlich gar nichts tat – was, mit der steinigen Kahlheit des Tafellandes, vielleicht zu dem Bildgewitter beitrug ? –, war der einsamen Fahrerin zumute wie nach der Durchquerung eines frisch erschlossenen und zugleich beschaulichen, fremd-vertrauten Kontinents.

---

875 *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 156 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 142.
876 « Seid ihr der Zeitgeist – ich möchte der Raumgeist sein ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 336 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 302.
877 « […] beheimatenden Bilder ». *MJ*, p. 98 ; *MA*, p. 80.
878 *MA*, p. 159 ; *MJ*, p. 201.
879 Littéralement, le texte parle d'une « ronde de scènes vivantes » (*ein Kreisen vo n L ebensschauplätzen*), rappelant la mention des « images vivantes (*die lebenden Bilder*) ». *BV*, p. 703 ; *PI*, p. 588.
880 *PI*, p. 616 ; *BV*, p. 736.
881 *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* 46 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* 44 : « Dans le récit en tant que tel, ce qui m'intéresse, m'anime, m'attire, ce ne sont pas les causes, les effets, les interactions – par exemple à l'instant : le papillon avait les ailes déployées, le bourdon est passé tout près, sur quoi le papillon a resserré ses ailes -, mais le fait que l'un et l'autre se-laissent-en-paix, et c'est ce *laisser-être* qui, à mes yeux, constitue l'action conjointe : « Le papillon est ici, les ailes tremblantes sur le drap blanc, *et* là-bas le gros chat noir trotte dans l'herbe » - et cela s'appliquerait chez moi à tous les phénomènes : c'est *ainsi*, en image, que je vois le *récit* […]. »

> Quoique, vu de l'extérieur, il ne se passât absolument rien – et cette absence d'événements, unie à la monotonie de ce paysage dénudé, pierreux, avait contribué précisément à ce déluge d'images ? –, la conductrice solitaire avait l'impression qu'elle venait de traverser un continent à la fois inconnu et familier, tout juste découvert et en même temps paisible[882].

Cette réversibilité impliquée par la notion d'espace est aussi celle de la mémoire : les images qui surgissent proviennent du passé de la protagoniste, « un passé très lointain ». Pourtant, il ne s'agit « pas de souvenirs, ni volontaires, ni involontaires[883] », et l'on connaît la défiance de l'auteur quant à la mémoire :

> Die Überzeugung, die Vergangenheit völlig vergessen zu müssen, um nicht mehr unter diesem Brustschmerz zu liegen : *Ich muß mein Gedächtnis verlieren !* Gegen Proust und Benjamin und das behütete bürgerliche Bewußtsein mit seiner Erinnerungslust und seinem Erinnerungsselbstbewußtsein (mein Kampf gegen das Gedächtnis, das mich beschränkt seit der Kindheit : das Gedächtnis bedroht mich mit dem Tod !)
>
> Conviction que je dois complètement oublier le passé pour ne pas subir cette douleur dans la poitrine : *il me faut perdre ma mémoire !* Contre Proust et Benjamin et la conscience bourgeoise bien protégée et son plaisir à se souvenir et sa conscience de soi faite du souvenir (mon combat contre cette mémoire qui me restreint depuis l'enfance : la mémoire me menace de mort !)[884]

Le récit de Peter Handke n'est pas une exploration de la mémoire individuelle et collective : les images qualifiées de « vivantes » par la protagoniste renvoient à des lieux vides, « dépeuplés et sans événements (*menschenleer und ereignislos*)[885] ». Les thèmes de l'éternité, de la puissance et du mythe sont beaucoup plus prégnants dans l'œuvre de l'écrivain autrichien, où l'image est définie comme « forme » née d'un regard « anhistorique (*unhistorisch*)[886] » :

> Nicht charakterisieren, nicht typisieren, keine Gestalten schaffen, sondern die Urbilder = Leerformen weitergeben
>
> Ne pas caractériser, ne pas typifier, ne pas créer de personnages, mais transmettre les images originelles = les formes vides[887]
>
> Sektenplakat in der Stadt : « Die Formen vergehen, doch das Leben währt ewig » – mir scheint es eher umgekehrt; oder: das ewige Leben in den Formen

---

[882] *BV*, p. 219 ; *PI*, pp. 187-188.
[883] « Es waren keine Erinnerungen, weder willkürliche noch unwillkürliche […]. » *BV*, p. 21 ; *PI*, p.23.
[884] Handke, P., *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977)*, Residenz Verlag, 1977, pp. 85-86 ; *Le Poids du Monde. Un Journal (Novembre 1975 – Mars 1977)*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, 1980, p. 88.
[885] *PI*, p. 25 ; *BV*, p. 23.
[886] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 140 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 128.
[887] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 27 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 27.

> Affiche pour une secte en ville : « Les formes passent, mais la vie dure éternellement » – il me semble que c'est plutôt le contraire ; ou : la vie éternelle dans les formes[888]
>
> Alles, was gegen die Zeit gemacht ist und Form gewinnt, ist unvergänglich
>
> Tout ce qui se fait contre le temps et prend forme est impérissable[889]
>
> « Das Wasser symbolisiert die Summe der Möglichkeiten. Die Wasser sind *vor* jeder Form und sie *tragen* jede Form. Das Auftauchen aus dem Wasser wiederholt den kosmogonischen Akt der Formwerdung » (Eliade): In die Mitvergangenheit gesetzt, könnte das ein Absatz meiner Biographie sein
>
> « L'eau symbolise la somme des possibilités. Les eaux sont *avant* toute forme et elles *portent* toutes formes. L'émergence de l'eau reproduit l'acte cosmogonique de la naissance de la forme » (Eliade) : à l'imparfait, ce pourrait être un passage de ma biographie[890]

Les Carnets, comme les récits de Peter Handke, sont traversés par un réseau de notions qui renvoient à l'idée d'une sortie du temps : la puissance (*die Summe der Möglichkeiten*) précède toute entrée dans le temps de même que l'éternité (*Ewigkeit*) n'est pas une durée indéfinie, mais doit être pensée comme *en dehors* du temps humain. Les images, certes, sont reliées à la catégorie du « présent » qu'elles « élargissent » et « intensifient » : « Quel était l'effet des images ? Elles rehaussaient ses jours. Elles renforçaient le moment présent[891] ». Ce présent, cependant, est bien plus vaste que ce que l'on désigne habituellement par ce terme :

> Die Bilder spielen in einer unpersönlichen Gegenwart, die mehr, weit mehr ist als meine und deine; spielen in der großen Zeit, und in einer einzigen Zeit-Form, auf welche, wenn ich sie, die Bilder, bedenke, auch nicht "Gegenwart" zutrifft […].
>
> Les images se déroulent dans un présent impersonnel, qui est plus, bien plus que le mien et le tien ; les images se déroulent dans un temps plus grand, se conjuguent à un temps unique qui, à mes yeux, n'est plus vraiment le "présent" […][892].

Que recouvre ce « temps plus grand (*die große Zeit*) » ? Le présent est une catégorie particulièrement ambiguë dans l'œuvre de Peter Handke où l'idéal du *nunc stans*, de « l'instant d'éternité (*Augenblick der Ewigkeit*)[893] », alterne avec une appréhension plus complexe du « présent ».

---

[888] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 407 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 365.
[889] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 441 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 394.
[890] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 422 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 378.
[891] « Wie wirkten die Bilder ? Sie erhöhten ihr den Tag. Sie bekräftigten ihr die Gegenwart. » *BV*, p. 21 ; *PI*, p. 23.
[892] *BV*, p. 373 ; *PI*, pp. 319-320. Traduction modifiée.
[893] *La leçon de la Sainte-Victoire/Die Lehre der Sainte-Victoire*, *op. cit.*, p. 24 et 25 : « Naturwelt und Menschenwerk, eins durch das andere, bereiteten mir einen Beseligungsmoment, den ich aus den Halbschlafbildern kenne […], und der *Nunc stans* genannt worden ist : Augenblick der Ewigkeit » ; « Monde de

La catégorie du *nunc stans* , entrevue dans *La Leçon de la Sainte-Victoire* , fait écho à la recherche, par la protagoniste de *La Perte de l'image* , d'une « éternité humainement possible ». Les images font de la jeune femme « la reine de l'instant présent », un présent pur qu'incarne aussi la figure récurrente de l'idiot qui « personnifie l'instant »[894]. Cet instant ne relève pas de la ponctualité : l'image est liée à l'exigence d'une « durée », elle ouvre un « temps plus grand ». Cette « durée », à laquelle aspire l'écriture, ne semble cependant pas s'apparenter à une phase temporelle, elle n'est pas fondée sur la succession : est-ce une forme de durée absolue, une forme d'« éternité humainement possible » pour reprendre les propos de la protagoniste ? L'utopie de « ce temps plus grand » s'exprime à Hondareda, la ville utopique qui promet « l'éternité sur terre, ou du moins une demi-éternité [895] ». Pourtant, ce lieu lui-même n'échappe pas à la malédiction de l'éphémère : « peuple d'un jour » les Hondarederos sont voués à disparaître, ce que rappelle la menace des bombardiers qui survolent la ville. La tension entre ces deux mesures que sont « l'éphémère » et « l'éternité » constitue un enjeu majeur du texte, jusqu'à ce que la protagoniste les identifie :

> « Ja, ich bin auf die menschenmögliche Ewigkeit aus », sagte sie zu dem Autor, der antwortete : « Und ich möchte vergänglich sein », worauf von ihr « Das ist kein Unterschied oder Widerspruch » kam.
>
> « Oui, ce que je recherche c'est une éternité humainement possible », dit-elle à l'auteur, qui lui répondit : « Et moi, je voudrais être éphémère », à quoi elle répliqua : « Mais c'est la même chose ! Il n'y a pas de contradiction[896]. »

Cet extrait semble nous placer au cœur de la structure paradoxale de l'instant extatique : l'éternité est donnée dans l'instant comme sortie du temps. Cette dissolution apparente de la catégorie de l'historicité dans l'image s'accompagne dans l'œuvre d'une valorisation de la nature : « dépeuplées et sans événements », ces images qui traitent d'« amour » et de « paix » représentent une nature immémoriale – nature qui, depuis le mythe de l'Arcadie, porte des traits utopiques. « La nature ne donne pas la loi, mais la trame grâce à laquelle une loi peut (pourrait, devrait) être trouvée : *illuminé* par la trame de la nature […], et *enflammé* du désir

---

la nature et œuvre de l'homme, l'un par l'autre, firent naître en moi ce sentiment de bonheur que me donnent les images du demi-sommeil […] et qu'on a appelé le *nunc stans* : l'instant d'éternité. »

[894] *BV*, p. 222 : « [Der Idiot] hockt […] da in Todesverachtung – auch Lebensverachtung ? nein, erhaben über all unsere dummen Gedanken an mangelnde Dauer, Vergänglichkeit und Unwiederbringlichkeit; die Gengenwart höchstselbst, jenseits meiner Betrübnisse und Freuden; der verkörperte Augenblick ; nichts als da, und vor allem, wie eben nur ein Idiot, mit-da. » ; *PI*, p. 190 : « [L'idiot] est assis […] là, et méprise la mort ; ainsi que la vie ? Non. Simplement il est bien au-dessus de ce qui, sottement, nous tourmente : le manque de durée, la fuite irréversible du temps ; il est le présent incarné, par delà nos joies et nos peines : il personnifie l'instant ; il est là, présent au monde comme seul un idiot peut l'être. »

[895] « […] keine ganze, so doch eine halbe Ewigkeit ». *BV*, p. 369 ; *PI*, p. 317.

[896] *BV*, p. 456 ; *PI*, p. 387.

de partir à la poursuite de cette loi[897] ». « Redevenir des enfants du temps » d'« avant l'Histoire[898] » : c'est à travers l'image comme « forme préhistorique (*Vorzeitform*)[899] » qu'un tel « retour » semble envisageable.

Parallèlement à cette tension vers une forme d'achronie, est évoqué un autre modèle fondé sur la combinaison (*die Verbindung*) ou l'association (*das Miteinander*) de temporalités hétérogènes. Le présent est alors pensé comme le lieu d'une rencontre entre les temps. Tandis que la protagoniste décrit son amant « maître-queux », la métaphore culinaire permet de rejeter la pureté illusoire d'un présent sans « restes » :

> Er ist ein Koch, wie es auf dem Planeten keinen sonst gibt. Kein Schwindler wie die sonstigen, keiner dieser falschen Zauberer, mit ihren ausgeklügelten Gerichten eine Gegenwart vorgaukelnd, eine Pastete wie gerade aus dem Ofen, der Fisch auf dem Teller wie gerade ans Land gekommen, Farben und Formen, wie im Moment erst frisch aus dem Ärmel geschüttelt – eine Gegenwart vorgaukelnd, die in Wahrheit fast immer von gestern, vom Vorabend oder gar von der Vorwoche stammt und so nach allem Möglichen oder eher Unwirklichen schmeckt als nach dem einen Moment jetzt, nach der Gegenwart. Mein Liebster dagegen ist vorrangig ein Restekoch. […] Er ist ein Meister in der Verbindung der Reste mit den frischen Bestandteilen, wobei die Reste der Hauptteil dessen sind, was er uns anrichtet. Die Reste erst machen auf unseren Tellern die Fülle der Gegenwart aus. Das Miteinander des Früheren mit dem Jetzigen ist sein und unser Geheimnis.
>
> C'est un maître queux qui n'a pas son pareil au monde. Pas un escroc comme tous les autres, ces magiciens de pacotille avec leurs plats alambiqués qui s'efforcent de nous donner l'illusion du présent, de nous faire croire que les vol-au-vent sortent tout juste du four, que les poissons sont passés directement du chalut à l'assiette, que les assemblages multicolores apparus comme par magie sur nos tables sont de la toute première fraîcheur, alors que ce présent date en fait presque toujours de la veille, de l'avant-veille ou même de la semaine précédente, et que ces plats ont toutes les saveurs possibles et imaginables – ou plutôt inimaginables ! –, mais pas celle du moment, de l'instant présent ! Mon bien-aimé, au contraire, excelle avant tout dans l'utilisation des restes. […] Il est passé maître dans l'art de les accommoder, et, s'il les combine volontiers avec des ingrédients frais, il leur donne toujours la primauté. Ces restes seuls confèrent à ses plats la plénitude de l'instant présent. Marier dans la casserole passé et présent, tel est son secret, notre secret[900].

C'est une tout autre conception du temps, et du « présent », qui se dégage de ce passage, comme de beaucoup d'autres dans l'œuvre : l'image dans ce texte est prise dans une tension

[897] « Die Natur gibt kein Gesetz, aber das Muster, mit dessen Hilfe ein Gesetz gefunden werden kann (könnte, sollte): vom Muster der Natur […] *erleuchtet* und zur Sehnsucht *entbrannt*, das Gesetz suchen gehen ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 473 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 423.
[898] « "Wieder, wie vor der Geschichte als Historie, *Kinder der Zeit* […] zu werden […]."» *BV*, p. 647; *PI*, p. 542.
[899] L'un des premiers titres envisagé pour son œuvre par le narrateur écrivain de *Mon Année* est « Les Formes Préhistoriques (*Die Vorzeitformen*) ». (*MJ*, p. 231 ; *MA*, p. 182).
[900] *BV*, p. 56 ; *PI*, p. 53.

entre achronie et anachronie, tension que la protagoniste ne semble pas prête à dénouer, puisqu'il s'agit de « redonner au temps son voile[901] » :

> "[…] nein, die Bilder spielen auch nicht in einer größeren oder großen Zeit, sondern in einer Zeit und in einer Zeit-Form, für welche beide es weder ein Beiwort noch überhaupt einen Namen gibt."
>
> « […] et puis non, d'ailleurs, il n'est pas juste de parler de temps plus grand : il est impossible de définir précisément ce temps, de dire à quel temps les images se conjuguent. Pour dire ces choses-là, il n'y a pas d'épithète, pas de nom qui convienne[902]. »

Ce n'est pas le temps lui-même qui se trouve nié par la protagoniste – l'image ayant pour but au contraire de « l'élargir » en « un temps plus grand » –, mais une certaine représentation « vulgaire » du temps : un temps « étriqué » par sa mesure, que promeut une modernité avide de maîtrise et dont le but caché n'est autre que de « supprimer » ou « tuer le temps ». C'est avant tout cette conception vulgaire du temps, comme décompte et marchandise, qui est mise en crise à travers la temporalité complexe de l'image.

2.2. « La montre cassée[903] » ou l'éclatement du temps homogène et vide des horloges

Montres et horloges perdent étrangement leur usage dans nos récits : échangées, troquées ou cassées, elles n'ont plus d'autre utilité que de « montrer » l'inanité du temps mécanique au regard de l'expérience vive. *L'image* fait éclater le temps homogène et vide des horloges dont la mesure mathématique, le défilé régulier des secondes, des minutes et des heures, prétend situer les faits *dans* le temps, selon *l'ordre* de la succession que redouble l'ordre causal. Représentation commode, cet ordre sériel dessine un *continuum* qui donne à penser que le temps se laisse maîtriser, qu'il se soumet à une mesure.

[901] « Der Zeit ihren Schleier wiedergeben ». *BV*, p. 647 ; *PI*, p. 542.
[902] *BV*, p. 373 ; *PI*, p. 320.
[903] Nous renvoyons à la très belle étude de Tiphaine Samoyault sur le traitement du temps dans la fiction : *La Montre cassée. Essai sur le temps de la fiction*, Verdier, « Chaoïd », 2004.

2.2.1. Le Jardin des Plantes : *la montre cassée*

Le motif de la montre cassée traverse l'œuvre de Claude Simon. Il apparaît à deux reprises dans *Le Jardin des Plantes* , au cœur de séquences guerrières : le brigadier d'une escouade retranchée dans une maison « sort pour uriner » quand retentit le sifflement d'un obus :

> Le souffle de l'explosion le projette à plat ventre parmi une pluie de plâtras et de verre brisé. En se relevant, il jette un coup d'œil à sa montre-bracelet dont le verre est étoilé d'une cassure. Les aiguilles sont arrêtées à 17 h 45[904].

Le souffle de l'Histoire vient briser le temps homogène et vide des horloges. Plus loin, S. confie au journaliste le rapport manuscrit du chef d'escadron de son régiment, dans lequel le gradé tente d'expliquer comment l'escadron s'est littéralement « volatilisé » après l'attaque allemande :

> Le journaliste disant Sapristi ! Alors c'est comme ça que ça s'est terminé ?
>
> – En langage officier, oui. Enfin à peu près…Sauf qu'en réalité le colonel n'a été tué qu'environ deux – ou trois : ma montre était cassée – heures plus tard[905].

C'est à nouveau sur le champ de bataille que la montre s'est brisée, et avec elle la pure division abstraite de la durée : la métaphore du verre cassé ne cesse de ressurgir dans le récit des combats – « l'air se brisant comme du verre mille morceaux mille triangles dégringolant ». Ce motif de la « montre cassée », transversal à la littérature, aux arts plastiques et au cinéma, donne à voir « comment le temps de la fiction se grippe lorsque se rencontrent non seulement la durée intime et le temps extérieur, mais ces trois temporalités contradictoires que sont le temps chronologique de la vie, la conscience intime du temps et le temps historique du monde[906] ». La cassure du cadran dit la disjonction des temps que reflète la fragmentation du texte simonien : le déroulement du récit se brise sur la page en une série d'*arrêts sur image* . Là encore, ce n'est pas le temps lui-même qui se trouve invalidé par la guerre, mais l'idée d'une « mesure » commune et objectivable dans la représentation chronologique. Le temps échappe à sa mesure mathématique et abstraite et redevient éminemment *sensible* pour le soldat : il s'allonge et se distend lors des marches interminables, ou se précipite jusqu'à éclater lorsque les balles sifflent et fusent aux oreilles du cavalier, obligé de détaler comme un lapin. L'hétérogénéité des vitesses temporelles fait éclater le temps de référence. La montre cassée indique aussi « qu'elle-même, tout autant que son porteur, est soumise au temps qui détruit ». Si la montre, même lorsqu'elle fonctionne, ne peut

[904] *JP*, p. 167.
[905] *JP*, p. 217.
[906] Samoyault, T., *La Montre cassée*, Verdier, « Chaoïd », 2004, p. 17.

être que « l'index de l'heure où nous ne pourrons plus la lire », la brisure est comme l'anticipation foudroyante de cette *illisibilité*.

La montre représente aussi, dans le roman simonien, le temps socialisé, celui au rythme duquel vit le journaliste avec sa « grosse montre-bracelet » « plaquée or » à plusieurs cadrans, ses lunettes dorées « de docteur », « sa cravate de bon goût et sa chemise qui sortait de chez le blanchisseur ». Le journaliste appartient à ce monde « familier et trompeur » dans lequel on croit que le temps est maîtrisable, qu'il se plie à sa mesure objective. Il ne peut donc rien comprendre à ce que tente de lui expliquer S. de son expérience des combats : « De nouveau je me demandais ce qu'il pouvait bien comprendre de ce que je lui racontais… [907]». Le journaliste attend « le compte rendu objectif, neutre » des événements vécus par le cavalier sur la route des Flandres, la succession des « faits bruts », sans « la sauce romanesque[908] », alors que S. ne peut évoquer durant l'entretien qu'une série d'*images* et de sensations discontinues et désordonnées, une matière réfractaire à toute chronologie. Car le temps est essentiellement discontinu, ce que n'a cessé de prendre en compte l'esthétique romanesque, même « réaliste » :

> Chacun sait qu'il n'est pas de roman, pour si traditionnel et si « réaliste » qu'il se présente, où le temps ne subisse des accélérations, des ralentissements, des coupures, des compressions, de foudroyants raccourcis, c'est-à-dire qu'il est parfaitement discontinu[909].

C'est cette fondamentale « discontinuité » du temps que cherche à exprimer *Le Jardin des Plantes* défini par l'auteur comme « le portrait d'une mémoire avec ses circonvolutions, ses associations, ses retours sur elle-même ». Si la deuxième partie du roman, à la différence des autres, ne cesse de faire référence au temps abstrait des horloges, c'est afin de faire éclater sa fallacieuse homogénéité à partir de la diffraction des *images*, qui se rattachent toutes approximativement à la même période du calendrier (les mois de mai et de juin) et à la même heure (17 heures), et ne possèdent pourtant aucune « commune mesure » : « les aiguilles guillochées et dorées » indiquent « un peu plus de cinq heures de l'après-midi[910] » lorsque Churchill fait son entrée au quai d'Orsay, le 16 mai 1940, alors que les troupes françaises sont débordées de toute part ; c'est dans « le même décor » et sous le même « soleil » que la reine d'Angleterre, « qui n'était alors qu'une jeune princesse », est accueillie plus de cinquante ans plus tard par « l'ancien employé des chemins de fer aux dettes criardes », devenu Premier

[907] *JP*, p. 96.
[908] *JP*, p. 272.
[909] « La Fiction mot à mot », *op. cit.*
[910] *JP*, pp. 161 et 168.

Ministre ; c'est encore sous « le soleil de mai » que « la colonne de chars » allemands progresse en 1940, inexorablement, alors que S. se débat avec sa jument sous les tirs ennemis « à peu près [vers] cinq heures » : une heure pour « mourir » ; lorsque le brigadier se relève après l'explosion, « les aiguilles sont arrêtées à 17 h 45[911] » ; il n'est « que 17 heures » lorsque le 82e RIF subit l'assaut des chars ennemis en mai 1940 ; « on est au mois de mai » et « il doit être environ cinq heures de l'après-midi lorsque accompagnée de sa bru, née Legrandin, la marquise de Cambremer (que le groom de l'hôtel s'obstine à appeler Camembert) vient s'installer avec le narrateur et Albertine sur la terrasse du Grand Hôtel[912] ».

Au décompte abstrait des jours et des heures qui caractérise les rapports et les journaux de marche de l'armée, dont plusieurs extraits sont « montés » dans le texte, s'oppose la polyrythmie des images qui exprime l'hétérogénéité d'un temps infiniment différencié. Les extraits de *Sodome e t Gomorrhe* qui s'intercalent régulièrement entre les séquences guerrières, ne font mention d'aucune heure précise – c'est le narrateur qui suggère qu'« il doit être environ cinq heures » lors de la rencontre au Grand Hôtel –, mais donnent la sensation du temps qui passe à travers la progression du soleil dont les irisations se reflètent sur les mouettes : d'abord « d'une blancheur de nymphéas », elles se teintent peu à peu de « rose ». Comme à son habitude, Claude Simon joue d'une hétérogénéité maximale à travers le montage de temporalités incommensurables, associant hétérochronie[913] et anachronie : temps de la nature et temps de l'Histoire s'affrontent sans se ressembler ni se rassembler. Aucune commune mesure entre l'heure passée par le narrateur de la *Recherche* en compagnie d'Albertine et de la marquise de Cambremer, et celle vécue par le cavalier exposé aux tirs sur la route des Flandres, heure indéfiniment ressassée par une mémoire incapable de se raccorder « au cours normal des choses ».

Montres et horloges disent pourtant aussi à leur manière quelque chose du temps : lorsque S. observe la montre du journaliste, il fixe les aiguilles qui tournent en rond « comme si le temps n'avançait pas, tournait sur lui-même, repassait toujours par les mêmes endroits, faisait du sur-place[914] ». Et plus loin : « [le journaliste] jette un regard sur sa montre aux divers cadrans où se succèdent les secondes, les minutes, les heures (comme si le temps qui tourne sur lui-même et repasse aux mêmes endroits ne s'écoulait pas aux mêmes vitesses, aux mêmes

[911] *JP*, p. 167.
[912] *Ibid.*
[913] L'hétérochronie définit la différenciation des vitesses du temps alors que l'anachronie désigne la confrontation de temporalités hétérogènes.
[914] *JP*, p. 82.

intervalles, chaque fois différent)[915] ». Ce sont ces différentes « vitesses » et ces « intervalles » que cherche à figurer le procédé du montage. À travers la collision anachronique des images de la mémoire, le montage achève de briser la fausse linéarité du temps conventionnel : il donne ainsi à *voir* et à *sentir* le piétinement du temps qui « tourne en rond » sur lui-même.

La montre, pour peu qu'on la sépare de son usage habituel, figure les deux aspects complémentaires du temps : son irréversibilité – « puisque aucune montre ne peut revenir en arrière[916] » – et sa dynamique de retour, entre différence et répétition.

2.2.2. La critique du « temps normé » dans La Perte de l'image *: le meurtre de Chronos*

Les récits de Peter Handke mettent aussi en évidence l'abîme entre temps vécu et temps des horloges. L'un des enjeux de « l'utopie » portée par les habitants d'Hondareda, à travers leur « quête d'une nouvelle image », est l'invention d'un « nouveau rapport au temps » :

> « Wieder, wie vor der Geschichte als Historie, *Kinder der Zeit*, des Gottes Kronos, zu werden, und sich, anders als die ursprünglichen Zeitgott-Mörderkinder, auch so zu verhalten, als Kinder der Zeit […]».
>
> « Redevenir des enfants du temps, du dieu Chronos, comme au tout début de l'histoire, avant l'Histoire, et se comporter vraiment comme des enfants du temps, ne pas tuer celui-ci, comme les premiers dieux l'ont fait […][917] ».

Peter Handke semble confondre, comme les traditions tardives de la mythologie, Chronos, le dieu du temps, et Cronos, le Titan détrôné par son fils, Zeus. C'est en « l'inféod[ant] à la tyrannie des nombres » que les hommes ont « tué » le temps. Les Hondarederos ont décidé de « secouer le joug du temps normé, ce fichu temps qui détruit l'existence » : « Finissons-en avec ce maudit temps de référence qui nous défigure, nous rend affreux et méchants[918] ». Comme dans l'œuvre de Simon, la montre est un instrument de pouvoir, quoique détaché du temps de référence : à Nuevo Bazar, « les heures qu'annonçait, aux quatre coins de la ville, le bip des montres à quartz, n'étaient jamais les mêmes. Et l'on faisait régner son propre temps,

[915] *JP*, p. 269.
[916] *JP*, p. 83.
[917] *BV*, p. 647 ; *PI*, p. 542.
[918] « Weg mit den häßlich und böse machenden, uns entstellenden Standard- und Unzeiten ». *BV*, p. 644; *PI*, p. 540.

on l'imposait ; on s'en servait pour tyranniser son prochain[919]. » À Hondareda, on s'empresse au contraire de troquer sa montre : « On échangeait une montre de gousset contre une pièce de jeu d'échecs qui n'était même pas en ivoire ou en cristal de roche, mais en bois. À peine avait-on en main une montre en or qu'on l'échangeait contre une agate, laquelle était troquée à son tour, en un tournemain, contre un établi, une édition originale de Don Quichotte, une caisse de pommes […][920] ». Il s'agit pour les habitants de la conque de « redonner au temps son voile » : « Revenons-en au temps voilé (*zurück zur schleierha ften Zeit*) ». Etrange expression : « les calculateurs de tout poil » auraient fait violence au « Temps » en le soumettant à « la dictature des nombres », en le pliant à leur volonté de maîtrise. Ce qu'appellent de leurs vœux les Hondarederos, c'est « un Temps plus Grand », « un temps différent » qui échappe à la loi du décompte :

> Hat nicht immer wieder jeder einzelne in der Depression von Hondareda sich selber geschmäht und geächtet, auch das Gesicht zerkratzt und auf die Hände gebissen, sooft ihm im Bedenken seines Lebens, des vergangenen, gegenwärtigen und künftigen, die Zahlen und die Genormtheiten der Uhr- und Kalenderzeiten das Gelebte, das Jetzige und das zu Erlebende, in ein bloßes Nach-, Mit- oder Vorrechnen entrückten ; auch das Würzigste der Lebensbilder mit einem Zahlwortgedanken schal machten ; das wirkende und reiche Erinnern entwirklichten und entwerteten ; den Schatz des Jetzt ! mit Rost überzogen ; die Sehnsucht nach dem Tag oder der Nacht metronomisch ebenso entleibten und entseelten.
>
> Et Dieu sait si les habitants de la dépression de Hondareda s'invectivent, se morigènent et s'excluent eux-mêmes de la colonie, s'égratignent le visage et se mordent les mains à chaque fois que, songeant à leur vie passée, présente et future, les chiffres et le temps normé des horloges et des calendriers viennent transformer tout ce qu'ils ont vécu, vivent et vivront en un simple calcul, un misérable décompte ; ôtent aux images de leur vie tout leur piment ; privent leurs souvenirs de réalité, les déprécient ; recouvrent de rouille le trésor de l'instant présent ; détruisent corps et âme, parfaits métronomes, la nostalgie de tel jour ou de telle nuit[921].

Le temps normé « recouvre » le « trésor de l'instant présent (*den Schatz des Jetzt*) », prive les « images » de « réalité » : il dénie la force disruptive du présent, sa capacité à *faire événement*, en l'inscrivant dans une suite homogène de chiffres ou de dates. Le peuple d'Hondareda refuse toutes les mesures habituelles, il refuse de décompter en mois, en heures, en minutes, en secondes : et pourtant le temps reste au cœur de sa vie. Si les Hondarederos ne

---

[919] « […] in der Tat piepsten an den Digitalarmbanduhren überall die vollen Stunden verschieden. Und diese, seine persönliche Zeit, ließ man herrschen; mit seiner Eigenzeit tyrannisierte ein jeder den und die anderen. » *BV*, p. 250 ; *PI*, p. 215.

[920] « Einer gab eine goldene Taschenuhr für eine – nicht einmal elfenbeinerne oder bergkristallene, sondern hölzerne – Schachfigur. Der sich die Golduhr eingetauscht hatte, tauschte sie im Handumdrehen um in eine Buntglasmurmel, für die er vom nächsten besten auch schon eine Sitzbank, eine Originalausgabe des Don Quichotte oder eine Kiste mit […] Äpfeln zum Tausch angeboten bekam […]. » *BV*, p. 477; *PI*, p. 405.

[921] *BV*, p. 639 ; *PI*, p. 536.

cessent d'y faire référence, c'est à travers des expressions, des *images*, que le reporter désigne comme « complètement délirantes (*verrückt*) » : « du temps de la mûre », « du temps du livre », « du temps de mon frère », « du temps d'un grain de riz », « du temps de tes lèvres », « du temps du vent de la nuit[922] », etc. Le temps n'apparaît plus comme calcul et décompte, comme une mesure objective et extérieure, un temps de référence fondé sur une loi mathématique et universelle de fractionnement, mais comme intimement lié aux événements de la vie, au rythme intérieur des choses. Et ce temps a perdu toute « direction », il se complique infiniment : dans « le chaos rocheux » et « anarchique (*planlos*) » d'Hondareda, tous les temps sont confondus. Été, hiver, printemps et automne s'entremêlent, de même que l'ombre et la lumière, le froid et la chaleur[923]. La végétation manifeste ce mélange des temps :

> Das Knospen, das Blühen, das Fruchtbilden, das Grünen, das Schwarzwerden und Reifen, das Schrumpfen und Welken einer Holunderdolde läßt sich an den Sträuchern gleichzeitig sehen.
>
> Si tu observes bien certains buissons, tu peux voir en même temps des ombelles de sureau en bourgeons, ou en fleur, ou déjà flétries ; des baies encore vertes, ou noires et mûres, ou toutes ratatinées[924].

L'image (évoquée à travers les verbes *sehen*, *beobachten*) est un opérateur de simultanéité (*gleichzeitig*) et non de division, comme le « misérable » décompte du temps normé. Le « chaos rocheux » apparaît ainsi comme « l'endroit idéal pour esquisser des temps nouveaux, moins inféodés à la tyrannie des nombres, pour inventer des concordances de temps inédites[925] ». Cet « autre temps universel » qui s'annonce dans la conque est très différent de « celui qu'on annonce partout ailleurs, dans les aéroports, les banques, et même déjà, dans les derniers no man's land » : ce n'est « pas un temps subjectif, intérieur », il correspond à une « perception intime » mais partageable de la temporalité, en lien avec la vie – à « un projet […] où le temps sera vraiment du côté de la vie et se mettra à danser[926] ». Seule l'image est capable de donner un aperçu de ce « temps plus grand » en « conjuguant » plusieurs temps. Dans « l'image de la forêt dévastée » viennent ainsi « s'adjoindre » au présent « d'autres temps » :

> Dieses größere Jetzt, diese größere Zeit : « Hinter dem Sturmwirrwarr, hinter der Durcheinandergestürzten und einander durchkreuzenden Stämmen und Aststangen »,

[922] « […] "zeit der Brombeere", "zeit des Buches", zeit meines Bruder", "zeit eines Reiskorns", "zeit deiner Lippen", "zeit (während) des Nachtwinds" ». *BV*, 643 ; *PI*, 539.
[923] *BV*, p. 641 ; *PI*, p. 537.
[924] *BV*, p. 642 ; *PI*, p. 538.
[925] « […] die Hondareda-Region sei für das Umreißen und Mitmischenlassen weniger zahlenhöriger Zeitformen und Zeitenfolgen besonders geeignet. » *BV*, p. 640 ; *PI*, p. 537.
[926] « […] [ein] Projekt […], worin die Zeit […] als die Lebensfreundin auftanzte ». *BV*, p. 638 ; *PI*, p. 535.

erzählte sie dem Autor, « erschien einem jene Gegenwart, jenes ganz-Jetzt als Park ? als Garten ? – als Schonung – als Gehege. Was gerade noch Orkanbruchwald gewesen war, zeigte sich als Gehege, und so dachte man wortwörtlich: das Gehege der größeren Zeit, und dachte: Wann wird diese Art Zeit endlich herrschen? Wann endlich bestimmend sein? »

Ce présent plus grand, ce temps plus grand : « Derrière ce chaos, ces bois détruits par la tempête, derrière ces troncs et ces ramures couchés pêle-mêle, enchevêtrés, raconta-t-elle à l'auteur, ce moment, cet instant présent apparaissait comme un parc ? un jardin ? – une réserve – un enclos. Ce qui, il y a un instant encore, n'était qu'une forêt ravagée par l'ouragan était à présent un enclos, et l'on pensait littéralement : L'enclos du temps plus grand, et aussi : Quand ce temps-là régnera-t-il enfin ? Quand donnera-t-il enfin le *la ?* »[927]

L'image fait figure de « seuil » entre les temps : son moment d'apparition, « avant l'aurore », désigne cette fonction de seuil, à la jonction « entre un *déjà* et un *pas encore* ».

2.2.3. When killing time… : Three Farmers

Le roman de Richard Powers reprend la métaphore du meurtre du temps qui devient un véritable leitmotiv dans le récit : lorsqu'il se trouve à Détroit, le narrateur (I) décide de faire un tour au Centre de la Renaissance afin de « tuer le temps » qui le sépare de sa correspondance pour Boston. Dans la troisième ligne de récit, c'est Lenny Bullock, l'agent de change, qui cherche à « tuer » le temps : « la musique l'occupait un soir par semaine et ne lui en laissait donc plus que six à tuer[928] » ; le jour de la journée des Anciens Combattants, il décide de « traîner dans le Centre, histoire de tuer le temps et de faire quelques courses ». La répétition de l'expression, bien qu'usuelle, donne à penser : pour Richard Powers, le temps homogène et vide des horloges semble avoir triomphé dans une modernité qui cherche toujours à se porter vers l'avant. Les horloges sont partout : Lenny possède « une pendule digitale » sur son bureau, une horloge sur le tableau de bord de sa voiture de course, sans compter sa montre qui ne le quitte pas. Ce n'est pourtant pas l'exactitude et la ponctualité qu'il recherche : Mays se rend compte qu'il « avanc[e] volontairement – parfois de quarante-cinq minutes – toutes ses pendules[929] ». Lenny cherche à être en avance sur son temps, à le devancer : « être à l'heure », pour lui, « c'était déjà être en retard ». Comme tous les courtiers, il suit les valeurs de la Bourse « en temps réel » sur les téléscripteurs géants qui se trouvent au restaurant « La Corbeille », aménagé pour les besoins d'hommes d'affaires rivés aux écrans des moniteurs. Ce « temps réel » de la modernité, c'est celui d'une course en avant, d'une activité perpétuelle où s'arrêter, c'est être hors jeu, dépassé, périmé. Comme dans les œuvres

[927] *BV*, p. 72 ; *PI*, p. 67.
[928] « […] it [music] kept him occupied one night a week, leaving only six more to kill. » *TW*, p. 112 ; *TF*, p. 160.
[929] « […] [he] deliberately set all his clocks as much as forty-five minutes forward ». *TW*, p. 146 ; *TF*, p. 208.

de Simon et de Handke, le temps abstrait des horloges est lié à l'intégration dans un système social où « le temps c'est de l'argent » : les courtiers spéculent sur le temps, qui devient pur objet de calcul et d'estimation.Tout – même « les mystères » – « finit par se réduire à une affaire de comptabilité[930] » dans cette société obnubilée par les pertes et le profit. Les objets de mesure pullulent dans le roman : « ordinateurs » et autres « machines informatiques », « calculateur programmable à mémoire non volatile », « machines à cotations » et « téléscripteurs géants », compteurs automobiles, outils de statistiques et de sondages, etc. Rien n'échappe au calcul et à la mesure, afin de répondre à la rentabilisation maximale du temps qui ne supporte aucun désœuvrement : pour Lenny, l'ennui est la deuxième cause de mortalité après le cancer…Le temps est devenu universellement mesurable, domestiqué et rassurant. Pourtant, ce « temps réel » qui triomphe dans la modernité est pris dans une série de paradoxes : générateur de perpétuelles nouveautés, il est en même temps parfaitement répétitif et vide. Si les objets technologiques ne sont pas faits pour l'usage et se périment avant même d'être devenus familiers – dans les technologies numériques, « la durée de vie nominale moyenne des nouveaux matériels [est] de quatre mois » –, cet impératif du toujours nouveau mène à un parfait immobilisme. Le résultat est l'effacement même du temps comme durée et « exercice » : les objets technologiques « tuent » le temps en se soustrayant à la durée. Ainsi, lorsque le narrateur (I) se rend chez Mme Schreck, personnage anachronique qui vit « depuis plus de trente ans » dans le même appartement, il est fasciné par « le bric-à-brac » d'objets qui « sentent l'usage – long, continuel, tendre » : « Pourtant, on ne trouvait aucune des idoles qui se dressent d'ordinaire chez les nantis : robots ménagers, chaîne stéréo, tapis étroits qui vous guettent dans le couloir, ou ces appuie-têtes, artefacts qui affirment leur valeur en se montrant au-dessus de tout usage[931] ». Au contraire, chaque objet de « la caverne » de Mme Schreck, « usé et manipulé », porte « l'empreinte » du temps et constitue comme une « carte de tous les accidents, de toutes les colères distribués sur l'axe du temps ». Engagée sur « l'autoroute du temps », la modernité a réduit ce dernier à une course en avant qui en accomplit la pure et simple négation. L'homme moderne, enfermé dans le temps homogène et vide des horloges revendique « un droit constitutif à l'oubli » : ainsi Moseley, le collègue de Mays, qui travaille sur « un aspirateur à bruit » et se prémunit contre tout événement extérieur en se dissimulant derrière son mur de plantes. Sa vie est rythmée par le seul son de la cloche qui sonne cinq heures, et signifie la fin de la journée de travail qui recommencera, à l'identique, le

[930] « […] all such mysteries at last come down to a question of […] bookkeeping ». *TW*, p. 156; *TF*, p. 223.
[931] « Yet there were none of the common shrines of the propertied – food processors and stereos, or those watchdog carpet runners and antimacassars, where the thing proclaims its value by being above use. » *TW*, p. 298 ; *TF*, p. 436.

lendemain. On retrouve le paradoxe entrevu dans l'œuvre de Simon : le temps des horloges détermine à la fois une course en avant (symbolisée par la progression des chiffres sur la montre) et un temps immobile, répétitif et vide (que signifie le mouvement circulaire infiniment recommencé des aiguilles).

C'est hors de ce temps abstrait et vide que sont projetés le narrateur (I) et Mays (III) : le surgissement de l'image – la photographie des trois fermiers, la vision » anachronique » de la femme rousse – crée un télescopage des temps, le passé venant comme « effracter » le présent vide d'une modernité amnésique. Plusieurs indices les désignent tout au long du récit comme réfractaires au temps abstrait des horloges, ce qui facilite leur *capture* par l'image : ainsi le narrateur, après avoir déjeuner à Détroit, fait-il « le tour du quartier dans le sens inverse des aiguilles d'une montre », comme si s'annonçait ainsi la remontée dans le temps que lui imposera la photographie des trois fermiers découverte peu de temps après au musée du Cent'Ren. Il déteste la technologie et se sent mal à l'aise dans son présent, tout comme Mays, qui n'est pas de son temps, et se fie peu aux instruments de mesure : ce dernier est d'ailleurs prêt, pour échapper à l'ambiance guindée et « hight tech » de La Corbeille, à « échanger sa montre contre deux sandwiches fromage-choucroute[932] » au Ventre Plein, une gargote qui se trouve en face du restaurant des courtiers. Son « compteur de vitesse personnelle » est bien plus lent que celui de Lenny qui ne roule qu'en voiture de course : bien loin de vouloir devancer son temps, il revendique une « évolution régressive » et se définit comme un « chiffonnier (*scavenger*)[933] » ou un « collectionneur (*collector*)[934] », sensible aux fantômes anachroniques et aux traces fossilisées du passé.

2.3. Le regard allégorique : le démontage de la « fable » historique

La « fable » historique soumet quant à elle le temps au mythe du progrès, reconstruisant le fil d'une histoire à partir du point de vue des vainqueurs : lorsque « ce grand récit » se désagrège en images, l'Histoire retrouve sa place dans le cycle naturel des destructions et révèle sa véritable physionomie – un champ de ruines. La critique de « la fable » historique est au cœur des trois œuvres, héritières d'un siècle de désastres. Placer l'image au cœur du temps, c'est démonter le cours de l'Histoire et révéler son envers catastrophique.

[932] « " I can trade my watch for two Reubenses." » *TW*, p. 148 ; *TF*, p. 211.
[933] *TW*, p. 104 ; *TF*, p. 148.
[934] *TW*, p. 107 ; *TF*, p. 153.

2.3.1. Le Jardin des Plantes : *une histoire naturelle de la destruction*

Claude Simon s'est attaqué tout au long de son œuvre à cette construction mensongère et consolante, cette « dérivée tangentielle, comestible et optimiste de la métaphysique baptisée carpe ou Histoire, grâce à laquelle, si on savait s'en servir, il était paraît-il possible de dériver soi-même d'une façon sinon agréable ou cohérente du moins satisfaisante ainsi que le démontrait cette dérivée excrémentielle de la raison baptisée rhétorique[935]. » Le mécanisme de l'illusion volontaire ne suffit pas à rendre compte de la construction de la fable historique : autant que l'appétit de sens, cette « fable » sert l'appétit de pouvoir dont la rhétorique mensongère se fonde sur l'affirmation d'une maîtrise du destin. La métaphore scatologique est au cœur de la représentation simonienne d'une Histoire rendue à l'état de nature :

> Charogne déjà puante : non pas la matrice mais (comme si celle-ci contenait à la fois son origine et sa fin) le cadavre noir de l'Histoire. Puis il pensa que c'était le contraire, que c'était l'Histoire qui était en train de les dévorer, d'engloutir tout vivants […] peu à peu assimilés et rejetés à la fin par son anus ridé de vieille ogresse sous forme d'excréments[936].

L'Histoire est aussi bien le « cadavre » des illusions humaines, reste opaque et puant que l'homme s'obstine à ne pas voir, que cette force « ogresse » qui engloutit l'homme et le rejette dans l'état de nature. Rien à voir avec l'Histoire telle qu'elle est racontée dans les livres et qui sert la « bonne conscience » de chacun :

> Nous y voilà : l'Histoire. […] J'attendais le mot. C'est bien rare qu'il ne fasse pas son apparition à un moment ou un autre. Comme la Providence dans le sermon d'un père dominicain. Comme l'Immaculée Conception : scintillante et exaltante vision traditionnellement réservée aux cœurs simples et aux esprits forts, bonne conscience du dénonciateur et du philosophe, l'inusable fable – ou farce – grâce à quoi le bourreau se sent une vocation de sœur de charité et le supplicié la joyeuse […] allégresse des premiers chrétiens, tortionnaires et martyrs réconciliés se vautrant de concert dans une débauche larmoyante que l'on pourrait appeler le vacuum-cleaner ou plutôt le tout-à-l'égout de l'intelligence alimentant sans trêve ce formidable amoncellement d'ordures, cette décharge publique […][937].

Cette dénonciation de l'Histoire, déléguée au personnage de Georges dans *La Route des Flandres*, côtoie le registre pamphlétaire dans une hausse du « ton » que l'écriture simonienne réserve au démontage de l'Histoire. L'entrecroisement des références sacrées et profanes permet de mettre au même niveau « la fable » historique et l'histoire religieuse qui se partagent la pompe des majuscules, joyeusement renversée par le champ lexical du scatologique et du sexuel. Ce que Simon rejette dans la grande « farce » de l'Histoire, c'est sa

[935] *Le Palace*, *op. cit.*, p. 134.
[936] *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 242.
[937] *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 176.

prétendue rationalité fondée sur le mythe du progrès – simple équivalent profane de la Providence divine : elle est « la bonne conscience du philosophe » qui cherche à justifier ses propres spéculations en transformant « l'accumulation de faits insignifiants, sinon dérisoires » en une glorieuse marche de l'Esprit.

Car l'Histoire n'est que la répétition d'une violence primordiale qui est celle-là même de la nature : le cycle des guerres et des destructions exhibé par le montage anachronique d'*images* d'Histoire redonne au terme de « révolution » son sens premier : « Révolution : Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points[938] ». L'Histoire est répétition de la violence et du meurtre :

> Avant tout la réalité physique de tout combat, de tout meurtre, que ce soit à l'arme blanche, au pistolet ou au canon, c'est celle, immémoriale, rudimentaire et inglorieuse du pugilat des primitifs et des voyous : des coups assénés[939].

Et cette violence « immémoriale » est sans cesse réinscrite dans le cycle de la nature :

> […] les seuls indices d'action – de l'Histoire en train de se faire – se réduisant à ces quelques éphémères champignons de poussière jaune.
>
> […] comme si l'été, le temps, l'Histoire, pourrissaient d'eux-mêmes, se décomposaient, se résumaient à cet invisible, immonde et vorace grouillement qui s'attaquait à eux tout vivants [les poux][940].

L'Histoire se transforme alors en « histoire de la nature » au sens benjaminien du terme. Alors que le mythe du progrès accrédite l'illusion que l'homme peut s'émanciper de sa condition mortelle en produisant ses propres conditions d'existence, et ce à travers une Histoire elle-même pensée comme autonome, le regard allégorique du narrateur dévoile ce que dissimule cette « fable » mensongère : la répétition de la destruction et l'accumulation de ruines réinscrivent l'homme et l'Histoire dans le cycle de la nature. À travers ses collisions anachroniques, le montage simonien exhibe la répétition d'une violence immémoriale: guerres coloniales menées par les puissances occidentales (aux Indes, en Afrique, en Asie), guerre civile en Espagne, guerres mondiales qui empruntent les mêmes chemins dans la Meuse, guerre larvée en Palestine, etc. « Exils », « tortures », « meurtres » ou « assassinats » : c'est ainsi que se fait l'Histoire. Le narrateur simonien décèle les traces de cette violence à chacun de ses voyages : à Calcutta, il décrit « la statue de la reine Victoria » qui « continue à trôner » au cœur de la ville. « Assise tout en haut de son monumental socle de pierre au pied protégé

[938] Citation placée en exergue du *Palace*.
[939] *Histoire*, *op. cit.*, p. 191.
[940] *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 210.

de guirlandes de chaînes et de figures allégoriques », « elle ne voit pas » les « montagnes d'immondices » que » les vautours » disputent aux « enfants tout nus ». En Égypte, accueilli par le directeur d'une mission archéologique, il lit les noms des soldats de l'armée d'Égypte gravés sur le pylône du temple de Philae en commémoration de la sanglante « victoire » de Napoléon sur les Mamelouks et convoque l'image des timbres que son père, engagé dans la marine coloniale, envoyait à sa mère en 1908. Cette violence de l'Histoire est mise en parallèle avec la violence de la nature : « pluie diluvienne, primitive », « aveugle » en Inde, qui déferle « avec un bruit majestueux de cataclysme et de désastre » ; « soleil brûlant » et « trombes » d'eau « grises, couleur de métal » qui ravivent « l'expression française "tomber des hallebardes" » ; Sibérie « couturée de cicatrices et de rides », « déchirée » de « montagnes » et de « fleuves monstrueux » ; « tempête solidifiée, aveuglante » des chaînes montagneuses en Chine : « non pas ce que l'on appelle habituellement des montagnes […], mais quelque chose de vivant, assoupi et terrifiant […] et qui devait tuer sans même se donner la peine de bouger » ; etc. La puissance destructrice qui se répète dans l'Histoire renvoie à la nature elle-même, au cycle infini de la vie et de la mort, de la génération et de la destruction. L'image, en défaisant le mythe du progrès et en mettant à nu les décombres de l'Histoire, prend une dimension « allégorique », au sens que Benjamin donne à ce terme :

> Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif (*Unzeitiges*), de douloureux (*Leidvolles*), d'imparfait (*Verfehltes*), s'inscrit dans un visage – non, une tête de mort. […] Autant de sens, autant d'emprise de la mort, parce que la mort enfouit au plus profond la ligne de démarcation brisée qui sépare la physis de la signification. Mais si la nature a de tout temps été gouvernée par la mort, elle a toujours été allégorique[941].

Pour Benjamin, l'allégorie (*Allegorie*) s'oppose au symbole (*Symbol*) comme la douloureuse imperfection du fragment à la sublimation dans l'unité et l'harmonie (*Harmonie*). Parce qu'en elle se révèle la brisure qui sépare « la physis » de « la signification », l'allégorie restitue à toute chose son état de ruine. L'image simonienne, par son caractère ostensiblement brisé et lacunaire, se rattache à l'allégorie : en faisant éclater la grande fable du progrès, elle réinscrit

[941] « Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die facies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein, in einem Totenkopfe aus. […] Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt. Ist aber die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher. » Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit.*, p. 145 ; *Origine du drame baroque allemand, op. cit.*, pp. 178-179.

l'Histoire dans le cycle d'une nature « gouvernée par la mort (*todverfallen*) ». Elle révèle ainsi cet autre « visage » de l'historicité qui l'apparente à un champ de ruines – sa face malade dissimulée par le mythe du progrès.

Le thème des ruines traverse le roman, des ruines du temple d'Abou Simbel aux ruines de Berlin Est en 197.., en passant par les installations minières « désaffectées » des « agglomérations en ruines que l'on appelle les Ghost Cities » dans les montagnes Rocheuses des États-Unis d'Amérique :

> Contrairement aux villes bombardées, incendiées ou ravagées par une émeute, on ne décèle aucune trace de destruction par la main de l'homme : le temps seul a lentement rongé les peintures, le bois, le fer. Comme si quelque monstre invisible, indolent, sans hâte et vorace, avait impitoyablement poursuivi (continuait à poursuivre) dans le silence […] un féroce travail de récupération, d'assimilation, ramenant à leurs composantes premières (oxydes, fibres) les matériaux extraits du sol ou des forêts pour les absorber dans son estomac d'autruche, effacer peu à peu jusqu'au souvenir de toute vie, de toute ambition[942].

Ne subsistent plus dans ces villes créées pour l'exploitation des mines d'or que « les ossements », « les squelettes rongés d'une frénésie de lucre, de violence et de rapacité » : l'emprise destructrice de l'homme sur son environnement est réinscrite dans le vaste cycle de la nature qui reprend ses droits et « efface » ce que l'homme a « édifié », le sol retournant « à son état primitif », « de nouveau aride, à peine bosselé encore sur quelques décombres, puis simplement nu ». Incendies, bombardements, émeutes, exploitation économique : la répétition de la destruction réinscrit l'Histoire dans une *Naturgeschichte*, une histoire naturelle.

Ainsi, ce n'est pas un regard romantique[943] ou nostalgique que le narrateur simonien porte sur les ruines qui l'entourent, mais le regard plus désespéré de l'ange benjaminien, allégorie de l'histoire, qui « ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines (*Trümmer auf Trümmer*) et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui […] le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines (*Trümmerhäufen*) devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête (*Sturm*) est ce que nous appelons le progrès[944]. »

---

[942] *JP*, pp. 69-70.

[943] Claude Simon se détache à plusieurs reprises du goût pour les ruines propre aux romantiques : voir par exemple *JP*, p. 163.

[944] « Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* [der Engel] eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturmm weht vom Paradiese her […]. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm

2.3.2. Three Farmers : *la tempête du progrès*

Le roman de Richard Powers s'en prend à son tour à la « fable » de l'Histoire. Lorsque Lenny Bullock révèle à Mays que la « femme-fantôme » qu'il a aperçue lors de la journée des anciens combattants n'est autre que Sarah Bernhardt, jouée par une actrice dans le cadre du « documentaire à roulette » monté pour l'occasion, un char intitulé « Figures illustres du temps de la Grande Guerre » regroupant les personnalités connues du début du siècle, il dénonce la « perversité » de cette vaste mise en scène de l'Histoire :

> — A perverse idea, if you think about it. Here are all these fellows sent off to another continent to fight, and why? To make the world safe for democracy. And they get maimed or gassed or killed, and then they come back and can't get work and have to become gangsters or bootleggers. Finally, seventy years later they have to march along in a parade that treats the whole thing like a prettified photo in the *Golden Book of History*: an actor playing Einstein, one playing Freud. An actor dressed up as Nijinsky […].
>
> — Une idée perverse quand on y réfléchit. Regardez tous ces gars envoyés se battre sur un autre continent, et pour quoi faire ? Asseoir la démocratie dans le monde. Et ils se font estropier, gazer, ou tuer, ensuite ils rentrent au pays, ils ne trouvent pas de boulot, alors ils sont obligés de virer gangsters ou contrebandiers. Au bout du compte, soixante-dix ans plus tard, on les fait marcher dans un défilé qui nous présente tout ça comme une jolie photo bien léchée dans le grand *Livre d'or d e l'Histoire* : un acteur joue Einstein, un autre Freud. Un autre encore est déguisé en Nijinski […][945].

« Le grand *Livre d 'or de l'Histo ire* » substitue à la mémoire des millions d'anonymes disparus « dans les prés des Flandres » quelques grands noms, « une somme de portraits à la gomme arabique, retouchés au pinceau pour une parfaite représentativité devant l'objectif[946] ». Car chacun de ces noms incarne quelque grand progrès, quelque grande découverte : scientifiques (Einstein), médecins (Freud), artistes (Bernhardt, Nijinski) sont convoqués pour témoigner de la victoire de la civilisation sur la barbarie. « Les vainqueurs » dressent les tréteaux du théâtre afin de se donner la représentation de la marche du progrès. L'image des trois fermiers, comme celle de la jeune femme rousse que Mays imagine « fille de rescapés de Bergen Belsen[947] », rappelle le coût de la « victoire » et suggère un tout autre « récit » que celui porté par les vainqueurs.

---

zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm. » Benjamin, W., « Über den Begriff der Geschichte », *in Illumi nationen, op.cit.*, p. 255 ; « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III* , traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, « Folio Essais », p. 434.

[945] *TW*, p. 153 ; *TF*, pp. 218-219.

[946] « […] a sum of portraits done in gum arabic and brushed into representative perfection for the lens ». *TW*, p. 163 ; *TF*, p. 233.

[947] « […] the daughter of two survivors of Belsen ». *TW*, p. 73 ; *TF*, p. 104.

Dans le chapitre 19, le narrateur montre comment historiens et biographes participent à cette mise en scène : en substituant à « la description de l'effet, du fait effroyable », « l'explication des causes[948] », ils réintroduisent une forme de Raison dans l'Histoire, et donnent ainsi bonne conscience à tous ceux qui ont laissé faire. Sans compter que les grands mots – « asseoir la démocratie dans le monde » –, les grandes valeurs brandies pour justifier la guerre, cachent souvent des réalités autrement prosaïques : « La guerre en ce siècle a surtout permis de tester les nouvelles technologies sur le terrain[949] ». Civilisation et barbarie sont les deux faces de la même pièce, Benjamin n'a eu de cesse de le rappeler.

Au mythe du progrès, le narrateur (I) oppose la vision d'un champ de ruine. Le premier chapitre du roman pourrait s'intituler « les ruines de Détroit » : développée grâce à l'industrie automobile, la ville a compté parmi les plus importantes et prospères du pays, ce dont témoignent ses édifices colossaux, comme la gare du Grand Trunk où le narrateur doit prendre sa correspondance pour Boston.

> The Early Riser out of Chicago dropped me off alongside Grand Trunk Station, a magnificent building baptized in marble but now lying buried in plywood. I lugged my bag-and-a-half into the terminal, a public semidarkness stinking of urine and history. […] One hundred years ago, the Grand Trunk must have quickened pulses. Pillars of American Municipal balanced a fifty-foot vault on elaborate Corinthian capitals: America copying England copying France copying Rome copying the Greeks. […] Now the station's opulence left it a mausoleum, empty except for the Early Riser executives who threaded the rotunda in single file.
>
> Le premier train en provenance de Chicago m'avait déposé sur le quai de Grand Trunk, édifice magnifique, autrefois baptisé dans le marbre, mais qui reposait maintenant dans un cercueil de contreplaqué. Je traînais mon énorme sac jusqu'au terminal, pénombre publique qui puait l'urine et l'Histoire. […] Il y a cent ans, Grand Trunk devait vous donner le frisson. Des piliers dans le style néoclassique soutenaient une voûte de quinze mètres posée sur des chapiteaux corinthiens richement décorés : c'était l'Amérique copiant l'Angleterre copiant la France copiant Rome copiant la Grèce. […] Mais son opulence faisait de cette gare un mausolée qui eut été un désert sans les chefs d'entreprise descendus du premier train qui traversaient la rotonde en file indienne[950].

Le roman s'ouvre symboliquement sur l'évocation d'un « terminal » : la puanteur témoigne de la décomposition d'une Histoire à l'arrêt. L'édifice monumental de la gare, symbole de la prospérité passée de la ville, est en ruines. Construite à la veille de la Première Guerre, en 1913, alors que Détroit connaît une croissance explosive, la gare est condamnée à partager le destin de celle que l'on a prénommée « Motor City ». À partir des années 1960, le déclin

[948] « Explanation of cause must at some point turn back to recounting of effect, back to the ugly fact. » *TW*, p. 87 ; *TF*, p. 123.
[949] « War in this century has been largely a field test for new technologies.» *TW*, p. 87 ; *TF*, p. 124.
[950] *TW*, pp. 9-10; *TF*, p. 10.

démographique et économique de la ville impose d'« amputer » l'édifice devenu trop coûteux : « Des panneaux de contreplaqué condamnaient ses nombreuses portes et rognaient ses ailes palatines, laissant ainsi ce maigre poulet errer entre un quai solitaire et la sortie principale du bâtiment[951]. » La ville entière de Détroit est devenue une ville fantôme, ce que ne fait que confirmer le nouveau complexe de buildings baptisé « Renaissance Center », que le narrateur décide de visiter :

> But if the city were not already dead, would it need a rebirth ? The name "Renaissance Center" resembles an ad campaign declaring Sudso "All the cleaner you'll ever need", or a restaurant assuring, "What we serve is really a meal".
>
> Et pourtant, si la ville n'était pas déjà morte, aurait-elle besoin de renaître ? L'expression « Centre de la Renaissance » ressemble à ces campagnes publicitaires qui affirment que telle lessive « lave plus blanc que blanc », ou à ces restaurants qui vous assurent : « Ici, on sert de vrais repas » [952].

Alors que l'objectif de ce complexe d'affaires était de revitaliser l'économie de la ville, il n'a fait qu'accélérer le désastre en drainant toutes les activités au détriment du quartier environnant : « Les abords du Centre de la Renaissance montrent les signes d'une évacuation et d'une débâcle précipitées. En m'approchant des tours, je passai devant des enfilades de résidences, bâtiments de briques à deux étages, dont les portes et les fenêtres ouvraient sur du vide[953] ». Dès les premières pages de son roman, Richard Powers invite le lecteur à peser le coût du « progrès » industriel. Après cette vision de « débâcle », la fresque de Rivera ramène le narrateur au tournant du siècle, à l'époque où le développement industriel suscite tous les espoirs : cette représentation monumentale d'une chaîne de montage témoigne de « l'amour pour la machine » que Rivera partage avec Ford et Détroit. Pourtant, loin d'être seulement une célébration optimiste de la prospérité de la ville, cette œuvre surexpose l'ambivalence de la technologie : « Pour qui travaillait en usine, la machine auto-reproductrice suscitait l'allégeance ou l'amertume mais interdisait l'indifférence. La technologie pouvait nourrir les rêves de progrès ou tuer ceux des nostalgiques. L'œuvre de Diego ravivait ce vieux débat en lui donnant une étrangeté nouvelle[954]. » La célébration de la beauté de la machine, aux « courbes langoureuses », n'empêche pas la lucidité du regard sur l'aliénation des travailleurs,

---

[951] « […] plywood sheets boarded off palatial wings and multiple gates, leaving only this reduced chicken run between a lone arrival platform and the main exit. » *TW*, p. 10 ;*TF*, p. 10.
[952] *TW*, p. 11 ; *TF*, p. 12.
[953] « The area surrounding the Renaissance Center showed the signs of a hasty evacuation and rout. Gravitating toward the towers, I passed row on row of brick triple-decked residences standing vacant, their windows and doors broken open to reveal nothing inside. » *TW*, p. 11 ; *TF*, pp. 12-13.
[954] « Viewed from inside factory, the self-reproducing machine demanded allegiance or resentment, but denied the possibility of indifference. Technology could feed dreams of progress or kill dreams of nostalgia. The old debate came alive in Rivera's work with a new strangeness. » *TW*, p. 15 ; *TF*, p. 18.

réduits à « une file de formes interchangeables ». Si le narrateur est bouleversé par cette œuvre, c'est que l'artiste a réussi à faire surgir *en même temps* les deux faces de la technologie, entre progrès et barbarie, en dressant « une chapelle à la plus grande et la plus terrible des constructions de l'homme : la machine[955] ».

Le roman s'attache ainsi à des œuvres qui interrogent la nature et les conséquences des idées de progrès et de civilisation : Sander est un autre de ces artistes subversifs. Il refuse de s'en tenir à la vision du peuple allemand que les Nazis veulent imposer et de magnifier une société en proie à la barbarie : parallèlement aux portraits des industriels et des propriétaires, il photographie « les minoritaires » et « les errants », les marginaux, ce « rebut de la société (*these dregs*) » qui ne peut trouver place dans la grande marche de « l'Histoire » telle que l'écrivent les vainqueurs du moment. C'est une fois de plus parce que l'œuvre du photographe échappe à la « mise en récit » et au « commentaire », qu'elle produit de l'ambiguïté et de l'hétérogène en lieu et place de « la fable » historique :

> […] *Face of Our Time* was found guilty. Sander's gallery of anarchists, minorities, and transients crossed the view of the German people the Nazis were trying to foster. And Sander compounded his sin by presenting these dregs alongside the industrious and the propertied without editing or commentary. Sander removed himself from the seat of photographic judgment, deferring artistically in favour of real life. The Ministry of Culture, intent on its own version of the face of our time, might have forgiven an aesthetic error more than the proclamation of objectivity.
>
> *Visages de ce temps* fut […] jugé coupable. Avec sa galerie d'anarchistes, de minoritaires, d'errants, Sander contrariait la vision du peuple allemand que les Nazis tentaient de promouvoir. Et Sander avait aggravé son péché en présentant, sans mise au point ni commentaire, le rebut de la société aux côtés des industrieux et des nantis. Il avait délaissé le jugement photographique pour s'éclipser en artiste devant la réalité. Le ministère de la Culture, attaché à sa propre version du visage de ce temps aurait peut-être plus vite pardonné à Sander une faute d'esthétique que cette déclaration d'objectivité[956].

Au « visage » unique « de ce temps » autoritairement imposé par la propagande Nazi s'opposent la pluralité et l'hétérogénéité *des* « visages de ce temps » juxtaposés sans commentaire dans l'œuvre de Sander. À travers ce « catalogue » démesuré qui fonctionne selon le dispositif du « montage », « l'histoire se désagrège en images et non en histoires[957] ».

---

[955] « […] a chapel to the greatest and most awful of human constructs – the machine. » *TW*, p. 38 ; *TF*, p. 52.
[956] *TW*, p. 42 ; *TF*, p. 58.
[957] « Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten ». Benjamin, W., *Das Passagen-Werk, op. cit.* , p. 596 ; *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 494.

2.3.3. L'Histoire comme catastrophe : La Perte de l'image, « eine Weltuntergangsgeschichte »

L'Histoire est intimement liée à la notion de catastrophe dans l'œuvre de Peter Handke. L'une des visions dominantes de l'auteur, quant à l'Histoire, est celle d'un déclin et d'une aliénation inéluctable. Au modèle de la cyclicité se superpose là encore le paradigme de la catastrophe, comme image inversée du progrès. Alors que l'enfance et « le commencement » sont toujours valorisés dans l'œuvre, il semble que l'arrachement à l'origine entraîne inéluctablement le monde et l'individu vers le désastre. Ce paradigme de la catastrophe, ancré dans la poétique handkéenne depuis ses débuts[958], prend une place tout à fait singulière dans *La Perte de l'image* que l'auteur présente comme « eine Weltuntergangsgeschichte ». La disparition des images est le symptôme d'un déclin qui ne renvoie pas seulement à l'échelle de la vie individuelle (« à *mon* âge » précise Peter Handke), mais à celle d'une époque, d'une « ère[959] » :

---

[958] Il serait intéressant de faire une archéologie de la notion de catastrophe dans l'œuvre de Peter Handke, notamment à partir d'un de ses premiers textes, *Der Hausierer [Le Colporteur]*, qui peut être lu comme une œuvre matrice. Dans une analyse très intéressante de ce roman, intitulée significativement « *Das Apokalyptische und dessen Vermeidung »*, W. H. Sokel résume la structure de ce texte à partir de l'interaction de deux « forces » contraires : d'un côté l'*histoire* comme enchaînement *ap ocalyptique :* une histoire qui est par essence *catastrophique* ; de l'autre une force qui intervient *du dehors* de la chaîne de l'histoire, une force qui n'est *pas historique* et rompt avec la logique *apocalyptique*. Sokel réinscrit ce thème de l'apocalyptique dans la tradition du roman autrichien du XXe siècle dont sont représentants Musil, Broch, Canetti, Doderer ou Bernhard – thématique profondément liée à l'Histoire de ce début de siècle. L'originalité, me semble-t-il, de Peter Handke par rapport à cette tradition est de conjoindre étroitement, voire de superposer *story* et *history* – à travers la mise en évidence d'une communauté de structure : le fonctionnement *apocalyptique* – qu'il désigne à travers la notion indifférenciée de *Geschichte*. *Der Hausier er* apparaît ainsi non seulement comme un « démontage » de la structure propre au roman policier, mais bien plus, comme une schématisation du fonctionnement de *toute* histoire (*story*), qu'elle comporte ou non un meurtre : « *Apokalyptische ist ab er nicht nu r ein Teil, sie ist Ursprung, We sen u nd En dpunkt v on Geschichte* ». L'apocalyptique ne commence pas avec le crime, il est présent bien avant dans « l'ordre apparent » de l'histoire qui est *le g iron* même de la catastrophe et du « désordre ». L'ordre, dans toute histoire, n'est que refoulement et *puissance* du désordre, « souffle retenu avant le cri » : « Es ist also der Beginn des Apokalyptischen dort zu finden, wo Geschichte als erzählbarer Zusammenhang von Handlungen beginnt. Und das macht die Apokalyptische identisch mit geschichtlicher Zeit überhaupt. Das Apokalyptische ist es, was Zeit als Geschichte, das heist, als Kette von Ursachen und Wirkungen, enstehen lässt und formt » (p. 29). Le genre de l'histoire criminelle, la *Mordgeschichte*, lie d'emblée étroitement *histoire (Geschichte)* et *meurtre (Mord)* : mais toute histoire est apocalyptique, « l'apocalyptique est en fait identique avec le temps historique *(geschichtlich)* », avec « le temps comme chaîne *(Kette)* de cause à effet ». Ce lien entre Histoire *(history)* et apocalypse est constant dans l'œuvre de Peter Handke, de même que l'interrogation sur la nature de l'histoire *(story)* qui menace toujours de se transformer en *piège* et qu'une loi secrète lie à l'événement apocalyptique. *La Perte de l'image* poursuit cette réflexion sur « la loi » de l'histoire : « Toute histoire était par définition une histoire d'horreur, et pas seulement dans les médias ? Aussi en littérature? ou depuis toujours ? un récit où l'horreur n'était pas omniprésente n'était pas vraiment un récit ? » (*PI*, p. 199) L'image est alors cette « force *non hi storique* » qui permet d'échapper au cours apocalyptique de l'histoire : le modèle de « l'instant soudain » de « la révélation », dans le roman policier, aura une longue postérité dans l'œuvre. La tension entre *l'histoire* et cette « force non historique » que nous nommerons avec Peter Handke *image* est au fondement de l'œuvre.

[959] « Die Bilder gelten nicht mehr : ist das nur ein Problem des (meines) Alterns ? Oder das Problem einer Epoche ? Eines Zeitalters ? ("Der Bildverlust") » ; « Les images ne valent plus rien : est-ce seulement un

> Und es wurde mir deutlich, dass es sich hierbei vielleicht nicht um ein physiologisches, sondern um ein epochales Problem handelt. Dem wollte ich nachgehen : dem Verschwinden der Bilder aus einer anderen Zeit und von einem anderen Ort, die mir für eine kurze Zeit das Dasein bekräftigt, die mir zeigen, dass es die Welt noch gibt. Im Grunde ist « der Bildverlust » eine Weltuntergangsgeschichte[960].
>
> Je pris conscience qu'il ne s'agissait peut-être pas là d'un problème physiologique, mais du problème d'une époque. Aussi ai-je voulu étudier la disparition de ces images issues d'un autre temps et d'un autre lieu, qui pour un bref instant intensifient mon existence et me prouvent que le monde existe encore. Au fond, *La Perte de l'image* est une histoire de la fin du monde.

Cette fin ou ce déclin (*der Untergang*) est mis en scène dans *La Perte de l'image* à travers la ville de Nuevo Bazar, où l'aliénation semble avoir atteint son point ultime dans une progressive disparition de l'humanité de l'homme, qu'accompagne « la perte de l'image ». L'évocation récurrente d'une « Troisième Guerre mondiale » qui mènerait à l'extermination de la race humaine[961], parfois redoutée, parfois appelée de ses vœux par l'un des personnages, achève de renverser le mythe du progrès en catastrophe.

Comme dans le roman simonien, la guerre est le moteur de l'Histoire, une guerre permanente que dissimulent aujourd'hui les discours « pacifistes » et le prétendu « dialogue » entre les peuples – « sur toutes les chaînes de télévision, on avait constamment le mot "dialogue" à la bouche ». Si les allusions aux deux Guerres Mondiales[962] sont nombreuses dans les textes sommes, il est aussi question de la guerre du Golfe[963], et des nombreuses « guerres civiles (*Bürgerkriege*) » ou « fratricides (*Bruderkriege*) »[964] qui caractérisent l'époque. *La Perte de l'image* se déroule dans « les ténèbres d'un avant-guerre[965] » et d'un après-guerre : les Hondarederos sont à la fois les « survivants » d'un monde détruit, et sous la menace d'une nouvelle destruction par les bombardiers qui survolent la conque. Car les discours de paix dont nous abreuvent nos dirigeants, repus de mots creux comme « démocratie », « fraternité » ou « amour », cachent une réalité tout autre :

> Nach einer Epoche eines […] zuversichtlichen Friedens, […] herrschte wieder das Dunkel einer Vorkriegszeit. Es war das aber ein Vorkrieg, wie es ihn vielleicht noch nie zuvor gegeben hatte. Der Frieden bestimmte weiter das Bild, allgegenwärtig das

---

problème lié à l'âge (à *mon* âge) ? Ou le problème d'une époque ? D'une ère ? (*La Perte de l'image*) » *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 530 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 473.

[960] Entretien donné par P. Handke au *Süddeutsche Zeitung* (30/01/2002). Nous traduisons.

[961] *MJ*, 230 ; *MA*, 182. *BV*, 184 ; *PI*, 159.

[962] *MJ*, 245, 346, 351, 556, 578 ; *MA*, 192, 271, 275, 430, 446. *BV*, 111, 682 ; *PI*, 100, 571.

[963] *MJ*, 256 ; *MA*, 200.

[964] *MJ*, 462, 463, 473, 535, 546, 572, 577 ; *MA*, 360, 361, 368, 414, 422, 442, 446 ; *BV*, *PI*, 276.

[965] « […] das Dunkel einer Vorkriegszeit » ; « Düster des Vorkriegs ». *BV*, p. 106, p. 111 ; *PI*, p. 95, p.99.

> Wort "Frieden", von Flugzeugen in den Himmel geschrieben, von Fackelträgern in die Nacht gebrannt, genauso wie die "Liebe".
>
> Und zugleich war schon der Krieg im Gang, sowohl der alte der Völker untereinander als auch ein neuer, eines jeden gegen jeden, der zweite rücksichtsloser noch auf Vernichtung bedacht als der erste. […] von Feinden umzingelt, und diesen selber ein Tod- und Erz-Feind, das war mittlerweile gleichwer, der Teilnehmer am Freundschaftsmahl oder Liebeskonzil ebenso wie der Delegierte Nr. 248 in der Internationalen Friedenskonferenz, die Nummer zwei des Rates der Zwölf Welt-Weisen ebenso wie der Sterbende Nr. drei im Saal des Sterbehauses und wir Idioten auf Waldspaziergang im Kreise unserer Mit-Idioten […].
>
> Après plusieurs années d'une paix […] sûre, […] on plongeait à présent dans les ténèbres d'un avant-guerre. Mais c'était peut-être un avant-guerre d'un genre nouveau. La paix continuait en effet d'imprimer son empreinte, et le mot « paix », tout comme le mot « amour », était omniprésent ; des avions l'écrivaient dans le ciel, des porte-flambeaux l'inscrivaient en lettres de feu dans la nuit.
>
> Et pourtant, les hostilités avaient déjà commencé. Il s'agissait à la fois de la guerre que nous connaissions déjà, celle qui opposait les peuples, et d'une guerre d'un type nouveau, qui nous opposait à notre prochain, et était encore plus destructrice que la première. […] on vivait à présent cerné d'ennemis, et l'on était soi-même l'ennemi juré, l'ennemi mortel de tel ou tel. Nous étions transformés par la force des choses en combattants, qui que nous fussions : le participant au banquet de l'amitié ou au concile d'amour, le délégué n° 248 lors de la Conférence de paix internationale, le numéro deux du Conseil des douze sages, le mourant numéro trois dans la salle du mouroir, ou encore nous autres idiots, nous promenant parmi nos semblables dans la forêt […][966].

Le récit de Peter Handke repose sur une critique radicale de la modernité et de la « civilisation » : alors que se multiplient les organismes promoteurs de paix – conseils et conférences de tout poil – les relations entre individus et pays n'ont jamais été aussi brutales. L'auteur s'attaque à cette violence « larvée, camouflée » et à la déshumanisation profonde qui caractérisent nos sociétés et que dissimulent les discours hypocrites de dirigeants imbus de pouvoir. L'hostilité et la haine semblent avoir gagné l'intérieur même des sociétés, rongées par un individualisme destructeur : « joggeurs » et promeneurs se bousculent sans ménagement dans la forêt, alors que le « mourant », réduit à un « numéro », doit se battre pour ne pas être oublié dans la solitude d'hôpitaux « mouroirs ». Les médias, avides de sensations, s'abreuvent de cette violence dissimulée, exaltant l'impudence, et l'impunité, des vainqueurs du moment, ces « dirigeants » qui prétendent « aider » les pays « amis » tout en « violant l'une des lois fondamentales des sociétés préhistoriques », la loi de « l'hospitalité » :

> Eine dieser Personen absolvierte ihren morgendlichen Trainingslauf, entsprechend gekleidet, im Zickzack durch das Tal der dortigen Königsgräber (Photo, das später auf dem Umschlag seines Jogging-Ratgebers kam). Von einer anderen war ein Bild im Umlauf, das sie in einem

[966] *BV*, p. 106 ; *PI*, pp. 95-96

> Bombenflugzeug über einem im letzten Weltkrieg von ihren Vätern fast vernichteten Land zeigte, großes Lachen, die Beine mit den Tennisschuhen in fünftausend Metern über dem Land auf dem improvisierten Strategentisch. Eine dritte Führungskraft (war es nicht immer dieselbe ?) war zu sehen, wie sie auf einem Zwangsfriedenskongreß dem Gastgeber beide Hände, einen Finger jeweils säbelspitz voraus, vor die Brust stieß. Und eine vierte, beim Besichtigen einer ausländischen, in einem Bruderzwist zerstörten Stadt, ging da nicht etwa zu Fuß, ließ sich auch nicht fahren, sondern ziehen, auf einem Wägelchen, von ein paar Einheimischen, so daß sie ein ganzes Stück über die Menge ragte, mit einem Blick, als sei sie selber zugleich auch die Kamera, von welcher sie sich samt der Stadt und den Leidtragenden gerade fernsehfilmen ließ.
>
> L'un de ces dirigeants effectuait son jogging matinal, vêtu de la tenue de rigueur, en zigzaguant à travers la vallée où étaient situés les tombeaux des rois (photo qui devait apparaître plus tard sur la couverture de son *Guide du joggeur).* Sur une autre image, un dirigeant actuel, assis dans un bombardier, survolait à plus de cinq mille mètres d'altitude un pays détruit aux trois quarts par ses pères lors de la dernière Guerre mondiale, et on le voyait rire à gorge déployée, les jambes croisées sur sa table de stratège improvisée, chaussé d'une paire de tennis. Un troisième dirigeant (mais n'était-ce pas toujours le même ?), lors d'un « Congrès pour la paix imposée », pointait deux doigts menaçants, pointus comme des sabres, en direction de son hôte. Et un quatrième, visitant une ville étrangère détruite lors d'un conflit fraternel, ne se déplaçait pas à pied ni en voiture, mais dans un chariot tiré par une poignée d'autochtones, et, depuis ce poste d'observation, embrassait la foule d'un regard panoramique, comme s'il était lui-même la caméra avec laquelle, pour la télévision de son pays, il filmait cette ville en ruine, ses malheureux habitants et sa propre personne[967].

Les « images » des médias participent à la grande mise en scène. Derrière les déclarations de principe sur « l'Europe » et l'entente entre les peuples de toutes les nations, se cachent le mépris des pays étrangers et les pires exactions accomplies au nom de « la paix » et de la nécessaire « ingérence[968] ». Les « ruines » surgissent derrière les discours de paix, la sauvagerie derrière les dehors de « civilisation[969] ». Partout où elle passe, la protagoniste lit les traces de la guerre. Ainsi dans la région de Polvareda :

> Hier in der Polvereda hatte eine Schlacht stattgefunden; sogar, durch die Jahrhunderte, mehrere Schlachten; und die letzte konnte vor einer Woche geschlagen worden sein oder schon vor einem Dutzend Jahren – die Zerstörungen wirkten auf den einen Blick längst vergangen und verjährt, auf den nächsten – das Splitterholz so weiß, die Fasern so frisch und markfeucht – wie soeben erst durch die Landschaft gestoßen, mit einem einzigen massiven Handkantenschlag.

---

[967] *BV*, pp. 111-112 ; *MA*, p. 100.

[968] Se lit en creux dans le roman la critique, assumée publiquement par l'auteur, de la position européenne et internationale vis-à-vis de la guerre en ex-Yougoslavie et de « l'ennemi » serbe.

[969] Voir notamment la description des habitants de Nuevo Bazar (*BV*, 254 ; *PI*, 218-219) : « […] unter den einander so gleichenden, auch so ebenmäßigen Gesichtern auf Schritt und Tritt eines, zwei, mehrere, die innerhalb eines Augenblitzens zu Fratzen wurden, die Zähne fletschten, die Zungen heraushängten oder herausfuhren und statt der sonst wohltemperierten, fast überzivilisierten Stimmen […] nach einem plötzlichen Atemstau das Gekreische, Geknurre und Fauchen von Affen ? von Hyänen ? von Raubtieren ?, nein, von wildwerdenden Menschen losließen […]. » ; « […] tous ces visages si semblables, si réguliers, se déformaient en un éclair, et un, deux, plusieurs piétons faisaient la grimace, montraient les dents, sortaient ou tiraient la langue, et au lieu des voix habituelles, harmonieuses, bien tempérées et presque trop civilisées […], on entendait tout à coup, après un blocage soudain de la respiration, des stridences, des grognements, des feulements de singes ? de hyènes ? de bêtes fauves ? non, d'êtres humains en furie, retournés à la sauvagerie […]. »

> Ici, dans la Polvereda, une bataille avait eu lieu ; et même, au fil des siècles, plusieurs batailles ; et la dernière pouvait remonter à la semaine dernière ou à une douzaine d'années. Au premier regard, on avait l'impression que la destruction était de l'histoire ancienne, datait d'une époque depuis longtemps révolue, mais au second – le bois qui avait sauté en éclats était si blanc, les fibres si fraîches, humides –, on se disait que tous les arbres du pays avaient été décapités à l'instant, d'un seul coup sec du tranchant de la main[970].

Car l'état de guerre permanent n'est pas propre à notre époque : « on dit qu'à l'époque de l'Empire romain, les portes du temple de la Guerre, dans la capitale, ne purent être fermées que très peu d'années, deux peut-être[971] ? » On retrouve ici le paradigme de la cyclicité des destructions qui se superpose à celui du déclin. La Deuxième Guerre mondiale, et la culpabilité allemande, occupent cependant une place tout à fait à part dans *Mon Année* et *La Perte de l'image* : la difficulté d'employer des noms de lieux allemands « chargés de culpabilité[972] », comme si « une malédiction pesait » sur eux, l'échec de leur redonner place dans une épopée d'aujourd'hui, autant de signes d'une tentative de surmonter une déchirure historique qui hypothèque la possibilité même du récit. Les personnages de Peter Handke ne cessent de buter sur les traces de cette guerre : Hitler[973], le camp de concentration de Dachau[974], Goebbels[975], la Gestapo[976] et ses « cellules de mort (*Todeszellen*) », le troisième Reich[977], autant de « noms » qui hantent les textes de l'écrivain, et l'histoire des personnages[978], tout comme le thème omniprésent de la culpabilité (*Schuldgefühl ; Schuldbewußtsein*)[979]. Le narrateur de *Mon Année* évoque encore une « nouvelle guerre civile » qui aurait soudain éclaté en Allemagne « dans tous les länder, au début du printemps 1997 » (année où se déroule l'action du récit, située dans un futur proche) et qui viendrait à peine de s'achever : un « *blitzkrieg* intérieur »[980].

L'histoire, la Grande Histoire, apparaît aussi dans cette œuvre comme un champ de ruines. Le thème de la destruction est omniprésent : les guerres de différentes époques se superposent dans *La Perte de l'image*, sans que la protagoniste, déchiffreuse de traces, parvienne toujours

---

970 *BV*, p. 327 ; *PI*, p. 279.
971 « […] soll es einst in dem Römerreich gegeben haben, da in dessen Hauptstadt am Tempel des Krieges die Tore geschlossen werden konnten ». *MJ*, p. 597 ; *MA*, p. 461.
972 *MA*, p. 225 ; *MJ*, p. 287.
973 *Ibid*.
974 *MJ*, p. 287 ; *MA*, p. 226. Voir aussi dans *La Perte de l'image* l'évocation brutale dans le dernier chapitre de « la montagne de chaussures de ceux qu'on a gazés (*Der Schuhberg der Vergasten*) » (*BV*, p. 746 ; *PI*, p. 624).
975 *MJ*, p. 437 ; *MA*, p. 340.
976 *MJ*, p. 92, p. 466 ; *MA*, p. 76, p. 363.
977 *MJ*, p. 294, p. 548 ; *MA*, p. 231, p. 424.
978 Le narrateur de *Mon Année* a voulu tuer son père qui a fait partie des « criminels » sous le Troisième Reich, en le noyant (*MA*, pp. 229-232 ; *MJ*, pp. 292-296).
979 Voir par exemple *MJ*, p. 90, p. 188, p. 287 ; *MA*, p. 74, p. 149, p. 225 et *BV*, p. 19, p. 136, p. 206, p. 300, p. 354, p. 439, p. 699, p. 750 ; *PI*, p. 21, p. 120, p. 177, p. 256, p. 303, p. 373, p. 584, p. 627.
980 « […] de[r] Binnenblitzkrieg ». *MJ*, pp. 463-464, p. 548 ; *MA*, p. 361, p. 424.

à les situer exactement dans le temps, passé et présent se répétant, de même qu'elle ne peut déterminer leur véritable nature – guerres civiles ou guerres entre les peuples ? guerres larvées ou guerres ouvertes ? Les personnages historiques convoqués dans l'œuvre sont toujours liés à un passé guerrier ou à la démence : ainsi l'empereur Charles Quint, connu pour la démesure de son ambition et les guerres incessantes menées contre ses voisins[981], ou encore « la reine de l'Histoire », Jeanne la Folle (*Juana la Loca*)[982].

Là encore, le cycle historique des destructions est relié par l'auteur à une forme de « nature » :

> Endlich war wieder Krieg auf der Welt, das war deren Naturzustand, so mußte es sein, woher sonst vorher, selbst in einem lebenslangen Frieden, jene Träume, worin es das Wahre war, daß meine Schwester mir die Augen ausstach, mein Bruder mich aus unserem gemeinsamen Haus trat, mein Vater mir unter Mörderblicken mit den Zähnen das Fleisch vom Leib riß, meine Mutter mich bei meiner Heimkunft als riesige Rachehexe ansprang ? Widerlegt jene Seelenforscher, die doch zuvor erklärt hatten, im Innern der Menschheit sei der Stoff zum Kriegmachen aufgebraucht für alle Zeit. (Ich hatte ihnen geglaubt, und auf eine Weise glaube ich ihnen weiterhin.)
>
> La guerre était enfin revenue dans le monde, dont c'était l'état naturel, c'était ainsi, sinon d'où seraient venus, auparavant même, et dans une longue période de paix, ces rêves où la vérité était que ma sœur m'arrachait les yeux, que mon frère me chassait à coups de pied de notre maison commune, que mon père m'arrachait la chair de ses propres dents avec des regards assassins, que ma mère, sorcière vengeresse, me sautait dessus au moment ou je rentrais ? Réfutés, ces sondeurs de l'âme qui déclaraient encore il y a peu qu'à l'intérieur de l'humanité, le matériau nécessaire à la guerre était épuisé pour toujours. (Je les avais crus, et d'une certaine manière je continue à les croire[983].)

La violence serait « l'état naturel (*Naturzustand*) » du monde, auquel répondraient les profondeurs de la psyché humaine, dès que le verrou de la conscience morale est levé. Et pourtant, le narrateur résiste à cette interprétation : il veut « continuer à croire » à l'épuisement de l'instinct guerrier – que représente peut-être dans le texte le récit symbolique de la mort de Charles V. Dans *La Perte de l'image*, cette prééminence de la « loi de la nature (*naturgesetzlich Dynamik*) » est à nouveau évoquée à propos de la destruction d'Hondareda :

> Aus Kraft und Stoff folgen demnach, wie du bald hier wirst beobachten können, naturgesetzlich Dynamik und Wucht. Dennoch von Aggression, feindseligen Handlungen, Übergriffen, Ausschreitungen, Krieg oder gar geplanter Vernichtung zu reden, für das, was den Hiesigen bevorsteht, das ist in Anbetracht solch rein physikalischer Vorgänge ein so unzutreffender wie auch unzulässiger Anthropomorphismus. Das von-der-Erdoberfläche-Fegen von Hondareda wird weder ein Vergeltungsakt noch eine Strafexpedition sein. Es ist naturgesetzlich vorgesehen und unvermeidlich.

[981] *BV*, p. 319 ; *PI*, pp. 272-73.
[982] *BV*, p. 714 ; *PI*, pp. 596-97.
[983] *MJ*, p. 463 ; *MA*, p. 360.

> Et comme tu ne vas tarder à le constater, de la force et de la matière dérivent nécessairement, en vertu des lois de la nature, la dynamique et la force d'impact. Et si l'on considère qu'il s'agit là de processus purement physiques, il serait faux de qualifier ce qui va se produire incessamment à Hondareda d'hostilités, d'incursions, de débordements de violence, de guerre ou même de destruction planifiée, car ce serait faire preuve d'un anthropomorphisme aussi erroné qu'irrecevable. Certes, Hondareda doit disparaître, mais il ne faut pas voir là des actes de représailles ou une quelconque expédition punitive. Si cette destruction est inévitable, c'est une fois encore en vertu des lois de la nature[984].

La nature « a horreur du vide » : c'est cette « loi physique » qui doit mener à la destruction de « la dépression » d'Hondareda. La nature est ainsi liée à un cycle de destruction et de génération. L'épisode de la forêt dévastée par la tempête illustre cette force destructrice. La destruction apparaît cependant dans cet épisode comme le prélude nécessaire à un recommencement : les arbres déracinés par la tempête ouvrent des « horizons nouveaux, délirants (*neuen, verrückten Horinzonten*)[985] ». La vie reprend le dessus : partout, des animaux nichent dans les cavités ouvertes qui servent aussi de refuge à des sans-abris. Nous verrons que l'image dans l'œuvre de Peter Handke repose sur une tension entre l'exclusion pure et simple de la violence de l'Histoire – « Ma faiblesse, c'est de ne pouvoir transformer en image aussi bien ce qu'il y a d'effroyable que ce qui m'émeut parfois dans l'histoire[986] » – et son inclusion dans le cycle d'une nature régénératrice. Alors que la réinscription de l'Histoire dans une *Naturgeschichte* permet à Simon et Powers de souligner l'inéluctable retour de la destruction, elle produit l'effet inverse dans l'œuvre de Handke, en accentuant l'idée d'une « génération perpétuelle », d'un perpétuel recommencement : la « naturalisation » de l'Histoire semble permettre dans ce récit de surmonter la *césure* provoquée par la violence historique. Ainsi dans « l'image » de la forêt dévastée :

> Doch, das war jetzt ; es war, mit dem Wind in den Zweigruten, die Gegenwart, nur eben mit dem Zusatz anderer Zeiten; die Gegenwart, wie sie immer gewesen war. In dem Schlagen der Züge jetzt auf den Schwellen taten auch der Kanonendonner vor hundert Jahren und das Holterdiepolter der an der steilsten Wegstelle im Wald regelmäßig ein Stück zurückrutschenden Pferdewagenräder mit, ein Zurückrutschen trotz des am Bergfuß, unten beim Relais, hinzugefügten Gespanns. Und die Wurzelkrater vom Orkan jetzt würden bald eine Einheit bilden mit den engbenachbarten Bombentrichtern aus dem vergangenen Jahrhundert, in demselben Wald hier.
>
> Si, c'était maintenant ; ce vent dans les branches, c'était bel et bien le présent, mais auquel venaient s'adjoindre d'autres temps ; le présent tel qu'il était depuis que le monde est monde. Dans le fracas des trains qui filaient à présent sur les traverses, on entendait le tonnerre des canons il y a cent ans, et le vacarme de tous les diables que faisaient les fardiers dans la forêt, à l'endroit le plus escarpé du chemin, lorsque leurs roues glissaient un peu sur la

[984] *BV*, pp. 645-646 ; *PI*, p. 541.
[985] *BV*, p. 66 ; *PI*, p. 62.
[986] « Meine Schwäche ist, sowohl das Schreckliche als auch das mich an der Geschichte zuweilen Ergreifende […] nicht ins Bild verwandeln […] zu können ». *MJ*, p. 436 ; *MA*, p. 340.

> pente, en dépit des deux chevaux supplémentaires attelés un peu plus tôt, au pied de la colline, au relais de poste. Et l'on ne distinguerait bientôt plus les cratères formés par les arbres déracinés des entonnoirs de bombe du siècle passé, juste à côté, dans la même forêt, ici[987].

Se superposent dans l'image « le bruit des canons (*Kanonendonner*) » et « le vacarme des fardiers », les « cratères formés par les arbres déracinés (*Wurzelkrater*) » et ceux liés aux « bombes (*Bombentrichter*) », dans une forme de réconciliation entre temps de la nature et temps de l'histoire. Cette superposition, cependant, est exceptionnelle dans le récit : l'Histoire reste marquée par le schème dominant de la destruction que rappellent avec insistance les bombardiers survolant Hondareda.

La critique de la notion de progrès, indissociable du régime moderne d'historicité, est au cœur des œuvres du corpus. Le concept moderne d'histoire, fondé sur l'idée de « processus », s'effondre à travers la répétition des images de la destruction. Progrès technologique et progrès social ou humain semblent définitivement dissociés, leur opposition créant l'affrontement de rythmes temporels contradictoires : alors que le sentiment d'accélération du temps perdure à travers l'innovation technologique galopante, les ruines s'amoncèlent, comme si le nouveau ne faisait qu'accélérer la production de l'ancien. L'Histoire, à l'arrêt, semble avoir atteint son « terminal[988] » : ce sentiment d'immobilisation de l'Histoire, Claude Lévi-Strauss le commenterait en termes de « refroidissement » des sociétés chaudes, livrées à une crise de l'avenir[989]. Ce n'est sans doute pas un hasard si Claude Simon associe l'épisode du stationnement de son régiment dans les Ardennes, durant l'hiver de la drôle de guerre, à une ère « glaciaire », comme si les hommes étaient projetés « au temps des cavernes » et de la « préhistoire ». Les motifs du gel et du dégel traversent également l'imaginaire de Peter Handke, le premier étant lié à un sentiment de paralysie mortifère, le second à une libération, quand c'est une tempête de neige qui marque le paroxysme de la crise du narrateur (I) dans le roman de R. Powers – avant qu'il ne se réchauffe avec les paroles chargées d'Histoire de Mme Schreck. Tout comme le personnage du roman de R. Powers, au bord de « la crise », l'Histoire semble atteinte d'une maladie dont la gravité appelle d'urgence un diagnostic…

---

[987] *BV*, p. 72 ; *PI*, p. 67.
[988] *TW*, p. 9 ; *TF*, p. 10.
[989] La méditation de l'anthropologue dans *Tristes Tro piques* croise étrangement la vision simonienne de l'Histoire : l'idée que le monde a « commencé sans l'homme et s'achèvera sans lui, puisqu'il n'a jamais rien fait d'autre que de précipiter une matière puissamment organisée vers une inertie toujours plus grande et qui sera un jour définitive ». Cette « entropologie » qui se donne pour but d'étudier « dans ses manifestations les plus hautes ce processus de désintégration » fait écho à la pensée simonienne du temps, ce « monstre invisible » et « vorace » dont le travail d'« assimilation […] efface peu à peu jusqu'au souvenir de toute vie » (*JP*, p. 70).

CHAPITRE 2

Image et mémoire traumatique : la répétition comme symptôme d'une fracture des temps ?

L'image est ce qui, du passé, *revient* hanter le présent : cette poétique de la répétition révèle une crise de l'expérience temporelle et semble désigner le traumatisme des sociétés modernes en proie à une forme de mélancolie.

1. L'image « symptôme » : un passé qui ne passe pas

L'image, dans notre corpus, est liée à la thématique du « choc » ou du « trauma », à laquelle répond sa rythmique imprévisible faite de latences et de crises. Le vocabulaire médical, singulièrement présent dans les œuvres, invite à approfondir l'approche de l'image en termes de *symptôme*, suggérée par G. Didi-Huberman[990].

Lorsque le journaliste cherche à savoir s'il « se sen[t] marqué […] par les premières années de son existence », le narrateur du *Jardin des Plantes* prend ses distances vis-à-vis d'une certaine « vulgate » psychanalytique, évoquant avec scepticisme « les sérieuses conséquences psychiques » qu'entraîne, « *dit-on* », la contemplation de « la scène originaire » – dont il semble, pour sa part, n'avoir gardé aucune *image*. Il décrit cependant les différents « événements » de sa vie en termes de « chocs » ou de « surprises ressenties avec plus ou moins d'émotion[991] » : il cite en guise d'exemples « la mort de sa mère, sa première masturbation par un compagnon de jeux [et] sa courte expédition à Barcelone au début de la guerre civile espagnole[992] ». Le lien entre événement « marquant » et « image » est établi à travers un premier exemple plus longuement développé, qui a trait à la petite enfance : le

[990] Cette réflexion sur l'image *symptôme* traverse l'œuvre de l'historien d'art, notamment les essais *Devant l'image* et *Devant le temps*.
[991] *JP*, p. 223.
[992] *Ibid.*

narrateur se souvient « être tombé dans le bassin d'un jardin public d'où la domestique qui le promenait l'avait sorti et ramené précipitamment à la maison » :

> […] le souvenir concret qu'il gardait de cet incident n'était ni le froid de l'eau ni la peur (le bassin n'était profond que d'une vingtaine de centimètres) mais *l'image* du tapis de feuilles mortes qui en recouvraient le fond, à demi pourries, d'une couleur marron, certaines déjà décomposées et noirâtres, d'une consistance gluante sous ses paumes tendues en avant pour protéger sa chute et que la domestique essuyait tant bien que mal tout en l'emportant sous les commentaires moqueurs (du moins lui parurent-ils moqueurs) des autres bonnes d'enfants […][993].

C'est dans une *image* que se fixe le dégoût mêlé à la honte et à « l'humiliation » : une image où le *voir* est inséparable du *toucher*, nous rappelant que « tout visible est taillé dans le tangible […] et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touchant et le touché, mais aussi entre le visible et le tangible qui est incrusté en lui »[994]. La sensation « gluante » s'associe étroitement à la vue des feuilles « pourries », « noirâtres ». « L'émotion » ressentie par l'enfant déborde largement la banalité de l'anecdote : l'image semble retenir le choc de la sensation dont l'intensité passe de beaucoup le simple « fait » vécu[995]. Certains motifs fondamentaux de l'imaginaire simonien se trouvent cristallisés dans cette *image* : le caractère mensonger des surfaces immobiles et tranquilles, le travail de la matière, de l'informe sous les formes. Lorsqu'on la brise, la surface étale et neutre de l'eau laisse entrevoir ce qu'elle cache : le travail de la décomposition et du pourrissement qui atteint toute chose. La chute est épreuve de connaissance pour l'enfant, et humiliation narcissique : pressentiment de la mort, ultime dépossession, et honte de la nudité et de la saleté qui suscitent, « du moins » en a-t-il l'impression, les moqueries des bonnes d'enfant. L'image relève ici du souvenir volontaire, puisqu'elle est « (r)appelée » à la mémoire par la question du journaliste : S. semble pourtant incapable d'expliquer pourquoi cette *image-là* s'est imprimée avec une telle « précision » dans sa mémoire. Car l'*image* n'est pas « le souvenir » de l'événement, mais plutôt ce qui *résiste* à l'inscription du fait mémorable dans le cours temporel, ce qui le déborde et l'excède. Il ne faut pas s'étonner alors que cette même *image* ressurgisse, cette fois décontextualisée, dans la dernière section du roman :

> fond du bassin tapissé d'une litière de feuilles mortes rousses brunes rouille prune pourries gluantes sous ses mains il ne se rappelle pas avoir senti le froid de l'eau seulement les rires amusés et les quolibets des autres bonnes d'enfants assises sur les

[993] *JP*, p. 222. Nous soulignons.
[994] Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 177.
[995] Cette disproportion entre le fait représenté par l'image et l'investissement émotif pourrait désigner ce souvenir comme un « souvenir-écran », selon la définition proposée par Freud.

> bancs tandis que la sienne l'emportait déshabillé nu enveloppé dans une couverture ou peut-être son châle […][996]

L'image *fait retour* et *hantise*, comme si le passé n'était pas (dé)passé. En se donnant *d'un coup*, et *coup sur coup*, selon une rythmique imprévisible de latences et de crises, elle restitue le pouvoir de *choc* de l'événement et désigne une déchirure dans la trame temporelle.

L'événement de la mort de la mère renvoie à cette même rythmique symptomale, l'image restituant la faille introduite dans l'expérience par le choc d'un événement que la conscience de l'enfant ne peut « intégrer » à son histoire. L'événement, illisible sur le moment, ne fait pas sens pour l'enfant brutalement confronté à la mort : incapable de pleurer, il réalise à peine qu'il y a « événement[997] ». Pourtant, une *image* s'imprime dans sa mémoire, non pas celle du profil squelettique de la mère, image obsédante de la mourante qui hante une partie de l'œuvre, mais celle d'une gravure accrochée au-dessus du cercueil – déjà fermé lorsque l'enfant pénètre dans la chapelle ardente – figurant une vestale que l'on s'apprête à enterrer vive[998]. La fascination mêlée de terreur qu'il ressent à la vue de cette image se substitue à la douleur liée à la perte de l'être cher. Le présent vif de l'événement échappe à l'enfant qui ne l'éprouve que dans la *différence* et sur le mode d'un *déplacement*, à travers la revenance énigmatique de l'image de la vestale, étrange figuration de l'entremêlement du vif et du mort. Comme l'événement dont elle traduit la puissance de débord, l'image résiste à son inscription dans la trame du récit mémoriel, brisant « l'unification du cours temporel » qu'accomplit tout récit rétrospectif : sa fondamentale a-chronie, et son pouvoir indéfini de répétition « effractent » la rassurante continuité du temps qu'elle conteste en rendant visible les déchirures du tissu de la mémoire.

Et pourtant : la puissance de « choc » de ces événements est sans commune mesure avec l'épisode vécu sur la route des Flandres en 1940 :

> En fait, dit S. au journaliste, en dépit des chocs ou des surprises ressenties avec plus ou moins d'émotion, […] le seul véritable traumatisme qu'il est conscient d'avoir subi et à la suite duquel sans aucun doute son psychisme et son comportement général dans la vie se trouvèrent profondément modifiés fut, comme il a essayé de le raconter, ce qu'il éprouva pendant l'heure durant laquelle il suivit ce colonel, vraisemblablement devenu fou, sur la route de Solre-le-Château à Avesnes, le 17 mai 1940, avec la certitude d'être tué dans la seconde qui allait suivre[999].

---

[996] *JP*, p. 363.
[997] *JP*, p. 227.
[998] *JP*, pp. 233-234.
[999] *JP*, p. 223.

Le terme de « traumatisme » revient à nouveau dans le texte, dans la dernière partie du roman : le narrateur décrit alors sa « brève expérience du feu » comme « un traumatisme maintenant pour ainsi dire enkysté en lui à la façon d'un corps étranger, installé pour toujours[1000] ». La métaphore du « kyste » associe l'épisode passé à une tumeur que l'organisme ne parviendrait pas à résorber ou « intégrer », îlot d'immobilité incrusté dans le cours du temps. La répétition anachronique des images du passé qui hantent le présent du narrateur n'est pas sans évoquer le bégaiement psychique lié à la compulsion de répétition que la théorie freudienne lie au choc traumatique : cette répétition menace l'intégrité du sujet en empêchant la distance nécessaire au travail de la remémoration. *Image* et souvenir entrent donc dans un rapport d'opposition : l'image signale l'impossibilité du souvenir grâce auquel le passé est mis à distance, et peut alors prendre sa place dans une *histoire* et une *chronologie*.

C'est ici la violence de l'Histoire qui est rendue responsable de la déchirure des temps. L'« événement » traumatique vaut à la fois dans l'œuvre comme *césure* et comme *origine* : il est à *l'origine* d'une écriture fondée sur *la césure*, refusant de faire de la mémoire et du récit comme *muthos* les instruments d'une fausse « synthèse des temps ». La notion de *symptôme* est liée à un paradoxe temporel :

> […] un symptôme ne survient jamais au bon moment, apparaît toujours à contre-temps, tel un très ancien malaise qui revient importuner notre présent. Et, là encore, selon une loi qui résiste à l'observation triviale, une loi souterraine qui compose durées multiples, temps hétérogènes et mémoires entrelacées. Ce que *le symptôme-temps* interrompt n'est donc rien d'autre que le cours de l'histoire chronologique. Mais ce qu'il contrarie, il le soutient aussi : il serait donc à penser sous l'angle d'un *inconscient de l'histoire*[1001].

Nul n'est besoin de nier *l'histoire* pour prendre en compte la *discordance* anachronique de « *l'image-symptôme* », témoin d'un passé qui ne passe pas (« un très ancien malaise ») et « revient importuner le présent ». L'image, cependant, fait surgir la notion d'« inconscient de l'histoire », ou d'« inconscient du temps » : le choc traumatique de l'événement ne peut être intégré dans la continuité de « l'histoire » personnelle, dans la mesure où il traduit une irréductible distance de soi à soi – que révèle indirectement l'emploi de la troisième personne qui alterne régulièrement dans l'œuvre avec l'emploi du « je ». En restituant la déhiscence du temps, voué à *l'anachronie*, l'image met à mal la notion d'« identité narrative », dont le rôle est d'« inclu[re] le changement dans la cohésion d'une vie ». Le « dilemme entre le Même et l'Autre » n'est plus résolu par la structure temporelle du récit : l'énigme de l'altérité à soi

[1000] *JP*, p. 337.
[1001] Didi-Huberman, G., *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 40.

reste entière dans l'image désenchaînée du *muthos* et de sa fonction de synthèse. Car le *symptôme* soutient aussi un paradoxe *visuel* : « apparition » ou « manifestation », il met pourtant en *crise* « le cours de la représentation », en brouillant sa *lisibilité*. La revenance énigmatique d'images qui jamais ne s'intègrent dans une *histoire une et complète* , place ce paradoxe visuel au cœur de l'œuvre simonienne, où les images ne font pas voir – au sens où voir signifie savoir.

La grande Hache de l'Histoire semble avoir définitivement rompu le fil de la mémoire dans le roman simonien : l'écriture ne « refigure » pas le temps sur le mode d'une *concordance* ou d'une *intelligibilité*, mais s'attache à tout ce qui *déborde* le temps ordonné de la narration. En creusant les failles du temps, l'écriture rompt avec l'illusion selon laquelle ce dernier déroulerait « le récit, le progrès d'un fil lisse » : la figure benjaminienne de la « corde très effilochée et déliée en mille mèches » répond singulièrement à la *présentation* simonienne de la déliaison d'images *symptômes* ne faisant plus *histoire*.

L'image possède aussi la violence du *symptôme* dans l'œuvre de Richard Powers. Le « choc » de l'événement renvoie dans ce roman à l'expérience visuelle elle-même : la *rencontre* avec une image qui s'imprime dans la mémoire et fascine les personnages. La photographie des trois fermiers, exposée à l'Institut d'art contemporain de Détroit, « frappe[1002] » le narrateur (I) – le verbe *to sting* renvoie à l'idée de piquer au vif, voire de blesser. L'image est liée à la « frappe » de « l'instant soudain », « net et pressant » : la fresque de Rivera « prend [le narrateur] par surprise[1003] », tandis qu'au détour d'un couloir les trois fermiers « surgi[ssent] de nulle part[1004] ». Là encore, l'image est associée à un jeu de latences et de crises : elle dépend d'une rythmique intermittente, une suite d'apparition et de disparition justifiée par les « faiblesses de la mémoire (*the weakness of memory*)[1005] ». L'attitude du narrateur (I) vis-à-vis de la photographie des fermiers est profondément ambivalente : s'il se consacre pleinement à son enquête[1006] sur la photographie, le désir de trouver se double d'une étrange stratégie de « déni » : « Le déni est l'un des passe-temps préférés de ceux qui s'aventurent dans l'obscurité[1007] ». L'image est ainsi décrite comme ce qui n'émerge à la conscience que par *effraction* : le narrateur (I) doit subir les « intrusions de la mémoire (*interruptions of*

[1002] *TW*, p. 37 ; *TF*, p. 51.
[1003] « […] surprising me ». *TW*, 38 ; *TF*, 52.
[1004] « Out of nothing […] ». *Idem*.
[1005] *TW*, p. 77 ; *TF*, p. 110.
[1006] Le champ lexical de l'enquête est présent tout au long du roman (*to track down*, *to research*, etc.).
[1007] « Dismissing is one of the great pastimes of those setting off into the dark. » *TW*, pp. 38-39 ; *TF*, p. 53..

memory) », « intrusions » dont la « violence (*fierce*) » est à la mesure du refoulement[1008]. Or les stratégies d'évitement ne font que différer « le coup de scalpel » :

> If the weakness of memory protects from repeated regashing, it also postpones the cut of necessary surgery.
>
> Si les faiblesses de la mémoire préservent de la réouverture d'une plaie, elles retardent aussi le nécessaire coup de scalpel[1009].

La radicalité de l'acte chirurgical désigne la profondeur du mal, et file la métaphore médicale présente dès le premier chapitre (« *symptom* », « *diagnosis* », « *treatment* »)[1010]. L'image est pensée en termes d'intensité ou d'« urgence » (*the urgency of the picture*), de « force » et non de « forme » : « l'image des trois fermiers per[d] peu à peu sa netteté pour n'être bientôt plus dans [l'esprit du narrateur] qu'un mélange informe (*shapeless*) de tons gris[1011] », alors que « la douleur » et « l'angoisse », elles, demeurent, comme « l'empreinte physique » indélébile (*the physically persistence*) de l'image, son « stigmate[1012] ». Mays (III) est lui aussi hostile à toute piste concrète et tenté par « la gaieté de l'oubli (*a cheery oblivion*) » et « l'amnésie du sommeil[1013] » : mais « l'instant » de la vision « s'est emparée de son esprit ». L'image est là encore liée à une *intensité* qui dépasse de beaucoup son contenu représentationnel, parfois anodin, voire puéril, comme dans le cas de la photographie « stupide » de Jacques et sa mère, trouvée par Adolphe chez les Després. L'expérience de la *déchirure* est portée à son comble dans cet épisode : à la différence des autres personnages du roman, Adolphe s'empare de l'image qui le fascine. Incapable de comprendre « le sens » de cette « stupide image » et les raisons de « l'effroi esthétique » qui s'est emparé de lui, il perd la raison et se fait tuer alors qu'il tente de quitter le camp pour faire face à des ennemis imaginaires. L'expérience *césurante* de l'image apparaît ainsi dans toute sa radicalité. Or la temporalité de la césure implique la répétition : l'expérience visuelle renvoie pour les personnages du roman à un souvenir refoulé, qu'ils tentent de réactiver. L'image, comme dans l'œuvre de Simon, prend la place d'un *autre* événement enfoui, ce « souvenir (*memory*) » qui ne parvient pas à émerger à

[1008] « The interruptions of memory, however few, were fierce enough to force notice » ; « Même rares, les intrusions de la mémoire étaient assez violentes pour forcer mon attention ». *TW*, p. 78 ; *TF*, p. 111.
[1009] *TW*, 77 ; *TF*, 110.
[1010] *TW*, 13 : « The best artists know that patients always fake their symptoms and must be tricked into diagnosis before treatment can take place » (*TF*, 14-15 : « Les plus grands artistes savent que les malades simulent toujours leurs symptômes et qu'on doit les diagnostiquer par ruse avant de pouvoir les soigner. »)
[1011] « […] the photo of the three farmers grew progressively less distinct until it seemed a collection of shapeless gray tones ». *TW*, p. 46 ; *TF*, p. 63.
[1012] *TW*, p. 77 ; *TF*, p. 109.
[1013] *TW*, p. 74 ; *TF*, p. 105.

la mémoire du narrateur (I), évoqué dans le premier chapitre puis plus loin, juste avant la visite chez Mme Schreck, au chapitre 19 :

> The photo caption touched off a memory: *Three farmers on their way to a dance, 1914*.
>
> La légende sous la photo m'évoqua un souvenir : *Trois fermiers s'en vont au bal, 1914*[1014].
>
> A memory stirred just out of reach of my thoughts, some name, place, or event pressing in from the outside that demanded speaking.
>
> Un souvenir surgit, juste à la lisière de mes pensées – nom, lieu, ou événement qui, depuis l'extérieur, forçait le passage et réclamait la parole[1015].

Rien ne reviendra à la mémoire du narrateur, mais une « décision » sera prise, « la plus banale et la plus évidente de toute [son] existence », celle d'abandonner son travail et de voyager, sans doute vers la Vieille Europe. Seule la « maladie », dont le narrateur sent » le bord d'attaque », c'est-à-dire la crise imminente, explique cette brusque décision : le narrateur ne peut plus se dérober, il lui faut trouver de quel traumatisme enfoui la *revenance* de l'image des fermiers est le symptôme.

Nous avons déjà relevé le lien étroit entre image et thématique du « choc » dans l'œuvre de Peter Handke. Il nous faut revenir sur ce lien, à travers lequel se nouent les paradoxes de la modernité. La conjonction entre trauma et choc apparaît directement à travers « les images de martyrs et les images menaçantes (*Marter- und Drohbilder*)[1016] » qui harcèlent la protagoniste sur le chemin de la Sierra. Comme la maladresse ou les chutes qui brisent l'harmonie des danses des Hondarederos ou de la banquière, elles sont le *symptôme* d'un traumatisme ancré au plus profond de l'être :

> « Noch immer lag ein Teil von uns, von mir und von diesen Leuten, auf dem Boden gestürzt, an der Todesgrenze, ein hilfloses Bündel. Und der andere Teil, der so überleichtfüßig seinen Überlebenstanz tanzte, war ständing in der Gefahr, magnetisiert von der übermächtigen Schwerkraft des Bündels, aus seiner Tanzbahn zu geraten und ihm nachzustürzen. »
>
> « Une partie de nous-mêmes était encore à terre, aux frontières de la mort, en pleine détresse. Et l'autre partie, qui célébrait sa survie en dansant, légère, menaçait à

[1014] *TW*, p. 16 ; *TF*, p. 20.
[1015] *TW*, p. 262 ; *TF*, p. 382.
[1016] *BV*, p. 175; *PI*, p. 153.

chaque instant d'être magnétisée par la pesanteur irrésistible de la partie anéantie, de cesser tout à coup de danser, et de s'effondrer elle aussi[1017]. »

Ce à quoi n'ont pas totalement survécu les Hondarederos, comme les habitants de Pedrada, c'est « quelque chose de plus terrible, de plus effroyable que n'importe quelle épidémie, famine, ou catastrophe naturelle, quelque chose qui les hantait dont ils se souvenaient encore aujourd'hui. Qu'ils continuaient de vivre au présent : le temps n'avait pas effacé les ravages du passé[1018] ». Le souvenir de la catastrophe hante le présent : il est désigné comme indélébile (*unauslöschbar*). Les images de mort qui ponctuent le trajet de la protagoniste renvoient à cette catastrophe innommée qui ressurgit au cœur du présent sur le mode d'une *hantise* : « désormais, chacun devait survivre seul, amèrement seul, avec ses souvenirs, et toutes ces images devant les yeux[1019] ». Cette catastrophe dont les personnages sont « les survivants » renvoie une fois de plus à l'Histoire : le spectre de la guerre et de la destruction hante les pages des textes sommes de l'écrivain, qui tous deux évoquent la possibilité d'une « Troisième Guerre mondiale » dont la conséquence serait « l'extermination » du genre humain[1020]. Le verbe *auslöschen*, qui signifie « effacer » ou « exterminer » (synonyme alors de *vernichten*), évoque la destruction totale qui n'est devenue un des « possibles » de notre monde qu'avec « l'événement absolu » de la Deuxième Guerre mondiale. *La Perte de l'image* peut être lu à maints égards comme un récit post-apocalyptique : Hondareda est le seul « îlot » qui semble avoir résisté à la destruction de l'homme par l'homme, le reste de la planète ayant déjà sombré dans l'abîme représenté par l'aliénation radicale des hommes-machines de Nuevo Bazar, ou par l'équipe du reporter, qui se trouve sur cette pointe extrême où « la civilisation » rejoint la barbarie.

La thématique du « choc » possède un second versant dans l'œuvre, qui permet de comprendre le lien des autres images, « les images vivantes », au trauma des sociétés modernes. Ce « choc » est lié à la vie urbaine propre aux sociétés de masse. Le premier contact de la protagoniste avec la ville de Nuevo Bazar, après l'embouteillage « pare-chocs contre pare-chocs (*stoßstangendicht*) », est la foule « dense et farouche » : non pas celle du

---

[1017] *BV*, p. 548 ; *PI*, p. 463.

[1018] « […] etwas […], das an Schrecknissen und Unfaßbarkeiten gleichwelche örtliche Seuche, Hungersnot oder Naturkatastrophe übertraf, etwas, das Moment für Moment unauslöschbar in der allgemeinen Erinnerung hier bliebe; Erinnerung? Gegenwart, Erinnerung als weiterwütende Gegenwart […]. » *BV*, p. 454 ; *PI*, p. 386.

[1019] « […] ab nun hätte der eine hier wie der andere dort einzeln zu überleben, mit seinem Erinnern und ständigen Vor-den-Augen-Haben bitter allein. » *Ibid.*

[1020] *MJ*, p. 230 ; *MA*, p. 182. *BV*, p. 184 ; *PI*, p. 159. Dans ce dernier passage, c'est le frère de la protagoniste, en prison pour terrorisme, qui s'exprime : « "Gäbe es die Kinder nicht – ich wünschte, es bräche der letzte Weltkrieg aus, und wir Jetzigen würden allesamt ausgelöscht." » ; « S'il n'y avait pas les enfants, je souhaiterais que l'ultime guerre mondiale éclate, et que nous autres, les hommes d'aujourd'hui, nous fussions exterminés jusqu'au dernier." »

flâneur mais une cohue constituée de clans et de cliques, où on « se cogne, se bouscule », « où plus personne n'est assez preste pour éviter le voisin[1021] ». Voilà le lecteur plongé au cœur de cette épreuve du « choc » propre à la ville moderne, que Benjamin décrit dans son essai sur Baudelaire. Les « promeneurs », « à l'affût », sursautent au moindre bruit, au moindre échange de regards : tout contact avec l'extérieur constitue une agression des sens à laquelle les habitants répondent « à l'aveuglette » par des éclats de violence[1022] ou la dérobade et le repli sur soi. Benjamin souligne les conséquences de cette expérience du choc « propre à l'existence normalisée et dénaturée des masses » : le rôle hypertrophié de la conscience, sans cesse sollicitée par l'urgence de se protéger des heurts, restreint, jusqu'à l'annihiler, le champ des autres facultés, celles qui ne servent pas à « parer aux coups » mais à métamorphoser le vécu en « expérience » *(Erfahrung)* : la mémoire et l'imagination, les facultés de *l'image*. En ramenant l'événement à « une expérience vécue » *(Erlebnis)*, à un « fait » auquel est assignée « une situation temporelle précise », la conscience en stérilise le contenu. Benjamin reprend la théorie freudienne liant épreuve du choc et trauma, mais en l'historicisant : la compulsion de répétition n'est pas à penser en relation avec l'intemporalité d'une pulsion de mort, elle est à mettre en relation avec une situation historique précise, celles d'une modernité en proie à la destruction de l'expérience et où le choc est devenu la norme. Cette épreuve du choc, selon Benjamin, empêche la constitution de la mémoire involontaire et l'expérience de la remémoration. Or cette épreuve du choc est dialectisée, dans la poésie de Baudelaire, avec une expérience auratique (celle des « correspondances »), dialectique qui fait singulièrement écho aux récits de Peter Handke : il s'agit en effet pour l'auteur autrichien de témoigner de l'épreuve aliénante du choc tout en montrant l'éloignement de ce qui était autrefois le plus familier, à travers la revenance d'images « vivantes » témoignant d'un rapport au monde sur le point de disparaître. Les « images vivantes » apparaissent aussi en ce sens comme des images *symptômes*, à contre-temps d'une modernité amnésique.

[1021] « Allmählich konnte man erkennen, daß diese Massen, statt einen einförmigen Zug zu bilden, in einer Unzahl von Grüppchen, Trupps, Klüngeln und Staffeln sich hin- und herbewegen […]. Und viele stoßen und rempeln aneinander, ohne Absicht, in dieser so einheitlichen wie kopfscheuen Menge, wo keiner mehr das schöne Ausweichen beherrscht […]. » ; « Et peu à peu, on se rend compte que cette foule de promeneurs, bien loin de former un cortège uniforme, se divise au contraire en une multitude de petits groupes, de troupes, de cliques et de bandes […]. Et ils sont nombreux à se cogner, se bousculer, sans le faire exprès, dans cette foule dense et farouche, où plus personne n'est assez preste pour éviter le voisin […]. » *BV*, pp. 240-241 ; *PI*, pp. 206-208.

[1022] « Ein zweiter dachte sich, bei dem Knarren von Schritten, lauter und lauter, ihm von allen Seiten auf den Leib rückend, von unsichtbaren Feinden umkreist und feuerte auch schon – nicht nur viele Erwachsene waren in der Zone bewaffnet – blind um sich » ; « D'autres encore, entendant des pas claquer et se rapprocher d'eux, pensaient qu'on les assaillait de toutes parts, qu'ils étaient cernés d'innombrables ennemis, et ils tiraient à l'aveuglette – à l'époque, de nombreux habitants (et je ne parle pas seulement des adultes !) étaient armés ». *BV*, p. 248 ; *PI*, p. 214.

La rythmique symptomale de l'image semble renvoyer dans les œuvres à un traumatisme qui est d'abord d'ordre *historique* : celui des sociétés modernes en proie à une crise de l'expérience dont le point culminant est sans aucun doute les deux guerres mondiales, qui ont littéralement *déchiré* le vingtième siècle. Ce sont les images infiniment ressassées des cavaliers en 1940 sur « la route des Flandres » dans l'œuvre simonienne, auxquelles font écho celles renvoyant à la mort du père qui a emprunté les mêmes chemins en 1914. L'œuvre de R. Powers est davantage centrée sur l'événement de la Première Guerre mondiale, un événement qui est envisagé, là encore, à la fois comme césure et comme origine de la modernité : la revenance énigmatique de la photographie des trois fermiers de 1914 apparaît comme le symptôme d'une césure historique, qui empêche les temps de se rassembler. Quant à « la vision » de la femme rousse, qui hante la mémoire de Mays, elle fait surgir, dans une simultanéité anachronique, le désastre des deux guerres : avant que Leny Bullock ne l'aide à identifier le personnage de Sarah Bernhardt, joué par K. Greene dans le cadre du défilé de la fête de l'Armistice de 1918, Mays « entret[ient] l'idée que la jeune femme [est] fille de rescapés de Bergen Belsen[1023] ». Et c'est auprès du vieil Arkady Krakow que le jeune homme cherchera de l'aide afin de décrypter la photographie des fermiers trouvée dans son grenier : un homme étrange qui « vient tous les deux jours » au restaurant La Corbeille, « habillé comme aux temps de la Vienne d'autrefois, avec à la bouche ses éternelles histoires d'abris antiaériens » et « de camps de concentration[1024] ». Que dire enfin du passage final de *La Perte de l'image* , où surgissent, au milieu d'images « vivantes » exprimant « l'amour » et « la paix », des réminiscences violemment discordantes de l'Histoire :

> Der Autor sagte dann unter anderem : « Wie es mich an mir selber empört, daß die Bilder, die mir einmal alles waren, so zunichte geworden sind. Die Bewegung eines Baumblatts genügte, und ich spielte mit in der weitesten Welt. Ein Stück blauen Morgenhimmels im blauen Nachthimmel. Ein beleuchteter Zug im Dunkeln. Die Augen der Leute in der Menge, vor allem die Augen ! *Die Barts toppeln des z um Tode Verurteilten. Der Schuhberg der Vergasten.* Die Distelräder im Wind durch die Savanne rollend.
>
> Puis l'auteur prononça, entre autres, les paroles suivantes : « Si tu savais comme je m'emporte contre moi-même à l'idée que les images, qui étaient tout pour moi jadis, ne sont plus rien désormais ! Il suffisait d'un rien : une petite feuille ballottée par le vent, et j'étais dans le plus vaste des mondes. Un peu de bleu matinal dans le bleu de la nuit. Un train éclairé dans la pénombre. Les yeux des gens dans la foule (surtout les yeux !). *La barbe de trois jours du condamné à mort. La montagne de chaussures*

[1023] *TW*, p. 73 ; *TF*, p. 104.
[1024] « "He [Krakow] comes in every other day, dressed like Old Vienna, with this endless story about bomb shelters and camps […]. » *TW*, p. 194 ; *TF*, p. 278.

> *de ceux qui ont été gazés*. Les roues de chardons, chassées par le vent sur les étendues de la savane[1025].

L'Histoire semble soudain contaminer « l'univers de paix » des images, et pas n'importe quelle Histoire : cette Histoire encore brûlante de la Deuxième Guerre mondiale et de l'extermination, à laquelle renvoie aussi le statut de « survivants » des personnages du récit. Comment ne pas déceler dans ce passage une forme de « retour du refoulé » au cœur même des images de paix qui devaient permettre d'échapper à l'emprise du désastre ? Car les images « authentiques », les images « vivantes », nous l'avons évoqué, excluent formellement l'Histoire selon le narrateur de *Mon Année*[1026]. Le choix, dans *La Perte de l'image*, d'une « période intermédiaire », en dehors « des grands moments historiques où cette histoire *ne doit pas* se situer[1027] », réaffirme cette volonté de se dégager de l'Histoire. L'image, dans ce texte, est au cœur d'une dynamique complexe de refoulement et de retour du refoulé.

[1025] *BV*, p. 746 ; *PI*, p. 624.
[1026] *MJ*, p. 436 ; *MA*, p. 340.
[1027] « […] [sie] wollte, daß ihre […] Geschichte jetzt *in einer Zwischenzeit* spielte […]. "*In den Haupt- und Staatszeiten, da diese Geschichte nicht spielen soll*" – erklärte sie, "ereignen sich bekanntlich ja keinerlei Überraschungen mehr". » *BV*, p. 27 : *PI*, p. 28. Nous soulignons.

2. Archéologie d'une rupture de l'organicité des temps : un nouveau régime d'historicité ?

2.1. La césure des guerres mondiales

Les deux guerres mondiales sont indiscutablement liées dans notre corpus à l'épreuve d'une déchirure qui empêche les temps de se rassembler : entre l'ancien et le nouveau monde, il ne semble plus y avoir de commune mesure. Ce qui fait l'unité et la force des œuvres étudiées, c'est que les personnages semblent se tenir *dans* la brèche entre les temps, témoignant ainsi de l'épreuve de la césure.

La chevauchée sur la route des Flandres est désignée comme un « traumatisme » indépassable dans l'œuvre de Simon : à cet épisode lié à l'histoire personnelle répond le traumatisme collectif de l'expérience concentrationnaire qu'incarne, dans *Le Jardin des Plantes* , la figure du peintre Novelli, auquel sont consacrés, outre les fragments textuels commentant les œuvres picturales, un long « récit » au cœur de la troisième partie du roman. Selon la « fable » du texte, Novelli aurait été déporté à Dachau, avant de fuir la « civilisation », après guerre, en Amazonie.

> Arrêté par les Allemands, Gastone N… fut envoyé au camp d'extermination de Dachau et torturé Il dit qu'après non seulement il ne pouvait plus supporter la vue d'un Allemand ou d'un uniforme mais même celle d'un être dit civilisé […][1028]

D'après la véritable biographie du peintre, Novelli a été torturé dans les prisons italiennes, mais n'a jamais été déporté dans les camps[1029] : le personnage de Novelli « fonctionne » donc dans le texte comme « signe de l'après-apocalypse », symbole d'une situation de l'homme et de l'art « à toute extrémité, au bord de la défaite et de la mort[1030] ». À travers l'histoire « romancée » de Novelli, c'est toute une archéologie de l'esthétique du XXe siècle qui se trouve placée au cœur du roman. L'expérience amazonienne du peintre est décrite comme une forme de « retour à l'élémentaire » : contraint de vivre auprès d'une tribu qui finit par l'adopter, Novelli désapprend le langage articulé, dans une exploration des sources de la langue. Ce retour à l'élémentaire désigne une des voies majeures empruntée après guerre par

[1028] *JP*, p. 19.
[1029] Voir à ce sujet Brigitte Ferrato-Combe, « Une rêverie sur le signe », *Les Temps Modernes*, *op. cit.*, p. 87.
[1030] Calle-Gruber, M., « Le récit de la description », *Claude Simon*, *op. cit.*, p. 1548.

l'art, obligé de réinventer un langage à partir des résidus d'un monde éclaté. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'une des toiles du peintre italien, cité dans le roman, s'intitule « Strappo », « La Déchirure ». C'est cette expérience de la césure que semble ressasser l'écriture simonienne, elle aussi hantée par la déchirure : le régime symptomal de l'*image*, fondé sur la répétition d'un passé qui ne passe pas, place l'œuvre sous le signe du deuil interminable de la catastrophe historique.

Cette fracture des temps, c'est à partir de la Première Guerre mondiale que l'œuvre de R. Powers la réfléchit. Si la « drôle de guerre » est évoquée dans l'œuvre à travers le parcours des descendants des fermiers photographiés en 1914, qui participeront à un conflit mondial tout comme leurs pères, c'est la Première Guerre qui est désignée comme le point de rupture des temps. Le narrateur propose une théorie singulière de « l'évolution » fondée sur l'idée d'une accélération exponentielle des processus historiques menant nécessairement à « un point de déclic (*trigger point*) » : « instant où le degré de transformation d'un système atteint un niveau tel que les fondements du système, son aptitude à la transformation, se trouvent eux-mêmes transformés. […] Les points de déclic correspondent à ces instants où le processus évolutif fait retour sur lui-même et s'applique à sa propre source[1031]. » Les pensées de Marx, Freud et Gödel sont désignées comme des « points de déclic » grâce auxquels les sciences de l'économie, du psychisme et des mathématiques, ont mis en cause leurs propres fondements, permettant l'émergence d'une « nouvelle courbe ». Mais il est un moment où cette pensée de la discontinuité séquentielle des processus historiques se heurte à sa propre limite : ce moment est celui où « le changement » devient l'unique valeur de la « culture » – « non plus seulement une culture qui change, mais une culture du changement[1032] ». Ce moment ouvre sur un paradoxe : « l'hyper-progrès se fait immobilisme[1033] », laissant la place à « une planète nouvelle » fondée sur les « qualités inédites du simultané et du réflexif ».

> Cultural change had achieved the old joke of the runner so fast that she passes herself on the road. By 1913, changing tastes, doctrines, isms, theories – which once obeyed the old model of sequential cultural progress – now replaced one another so rapidly that they overran each other, collapsing into the spontaneous. The *avant* grew so far ahead of the *garde* that they lapped and began running side by side. The Futurist

[1031] « Call that terminal velocity a trigger point, where the rate of change of the system reaches such a level that the system's underpinning, its ability to change, is changed. […] Trigger points represent those times when the way a process develops loops back on the process and applies itself to its own source. » *TW*, p. 81 ; *TF*, pp. 114-115.
[1032] « No longer just a changing culture, but a culture of change. » *TW*, p. 82 ; *TF*, p. 116.
[1033] « Hyperprogress transmutes, paradoxically, into stillness. » *TW*, p. 83 ; *TF*, p. 117.

> Manifesto of "faster", having reached a terminal velocity, could only become a doctrine of "all-at-the-same-time".
>
> Comme dans la célèbre plaisanterie, les changements culturels avaient accompli l'exploit de cette femme qui courait si vite qu'elle avait fini par se rattraper elle-même sur la route. En 1913, les goûts, les doctrines, les théories en « isme » (qui obéissaient jadis au vieux modèle de la progression séquentielle) changeaient et se succédaient à une telle cadence qu'ils se dépassaient les uns les autres et allaient se fondre dans le spontané. L'*avant* s'était porté si loin devant sa *garde* qu'il en avait rejoint les arrières et courait maintenant à ses côtés. Ayant atteint sa vitesse limite, le « toujours plus vite » exalté par le *Manifeste du Futurisme* était voué à devenir une doctrine du « tout en même temps »[1034].

Le *Manifeste du Futurisme* prépare cette nouvelle ère où « le siècle devie[ndra] retour sur le siècle », « cercle clos, immobile, éclectique, uniformément réflexif, uniformément divers, comme un nuage homogène de débris après l'apparition d'une nova[1035] ». Or, précisément, pour qu'advienne cette ère nouvelle, il faut un point de déclic, l'apparition de la « nova » :

> The squeezing of any trigger point results in some explosion. The Great War was the century's way of catching up to itself. For Simultaneity to set itself up as the new governing condition, it had to clear a spot for itself out of the rubble and clutter of royal dynasties, imperialism and colonialism, moribund belles-lettres, top-heavy property systems, and the grip of nostalgia so often confused with historical precedent. The curve of cultural tradition had outrun itself, reached its trigger point […]. An unthinkable number of individuals – over ten million, if the number means anything – did not make it through the catching up. Nor did any aspect of the old order make it through untouched. The violence of that cesarian section is written into every trivial detail, every congenital and hidden memory of our waking lives.
>
> Enclencher un point de déclic produit toujours une explosion. C'est avec la Grande Guerre que le vingtième siècle combla le retard qu'il avait pris sur lui-même. Pour que le Simultané s'impose comme nouveau principe directeur, il lui fallait trouver sa place parmi les décombres inextricables des dynasties royales, de l'impérialisme et du colonialisme, parmi ceux des belles-lettres moribondes, du système inégalitaire de la propriété, et il ne devait pas se laisser aller à la nostalgie si souvent confondue avec les précédents de l'Histoire. La tradition culturelle s'était distanciée d'elle-même, elle était parvenue à son point de déclic […]. Un nombre incalculable d'individus – plus de dix millions, si ce chiffre a le moindre sens – n'a pas survécu à cette accélération. Et aucun aspect de l'ordre ancien n'est resté intact. La violence de cet accouchement par césarienne s'inscrit en chaque menu détail, chaque souvenir congénital enfoui au creux de nos vies quotidiennes[1036].

La « modernité » après guerre est condamnée a vivre au milieu des débris de la nova et à ressasser l'ancien : « rien ne peut plus avoir lieu dans ce siècle sans coïncider avec quelque

---

[1034] *TW*, p. 82 ; *TF*, p. 117.
[1035] « […] a still, eclectic, universally reflexive, uniformly diverse, closed circle, the homogeneous debris in space following a nova ». *TW*, p. 83 ; *TF*, p. 117.
[1036] *TW*, pp. 83-84 ; *TF*, p. 118.

événement » du passé. L'Histoire est devenue « retour sur l'Histoire[1037] » : la césure, paradoxalement, engendre une temporalité de la répétition.

Le roman de Powers ne cesse de ressasser la rupture entre l'ancien et le nouveau monde, ainsi que le révèlent les citations placées en exergue des chapitres :

> And somewhere from the dim ages of history the truth dawned upon Europe that the morrow would obliterate the plans today. – Jaroslav Hašek, *The Good Soldier Švejk*
>
> Et surgie des lointains de l'Histoire, cette vérité apparut à l'Europe : demain effacerait les projets d'aujourd'hui. – Jaroslav Hašek, *Le Brave Soldat Chvéïk*[1038]
>
> The world that used to be and the ideas that shaped it disappeared…down the corridor of August and the months that followed. – Barbara Tuchman, *The Guns of August*
>
> Le monde d'avant et les idées qui lui avaient donné forme se sont perdus (…) dans les couloirs d'août et des mois qui suivirent. – Barbara Tuchman, *The Guns of August*[1039]

La Première Guerre mondiale n'a pas engendré de "nouvelle courbe", et semble avoir brisé l'idée même de « processus » historique. Si les « projets » d'hier sont effacés (*obliterate*), c'est que l'Histoire, et ses acteurs, sont devenus incapables de produire du nouveau. Cette ère du « tout en même temps (*all-at-the-same-time*) » renvoie à la deuxième voie du postmodernisme, telle qu'elle s'est développée à l'origine en architecture : l'art du présent se construit à partir de la « citation » des esthétiques et des matériaux du passé, les éléments les plus anachroniques étant placés sur le même plan. S'affirme ainsi « le nouveau principe directeur » du « Simultané ». Les deux voies du « postmodernisme » – le ressassement du désastre et la promotion du simultanéisme – se fondent sur une rupture de l'organicité des temps dont l'une des conséquences majeures est sans doute l'immobilisation de l'Histoire vouée à un régime de la répétition. C'est à la première voie, plus européenne qu'américaine, que le roman de R. Powers semble se rattacher : les personnages font l'expérience dans leur présent de la césure avec l'ancien monde, à travers la revenance d'images énigmatiques qui les bouleversent et les fascinent. Plus que d'un temps où tout deviendrait « citable », dans une forme de simultanéisme réflexif, il est question dans ce texte d'un présent déraciné qui n'a pas clôt ses comptes avec le passé, et ressasse une déchirure laissée largement impensée.

[1037] « […] the century has become *about* itself, *history about history* ». *TW*, p. 83 ; *TF*, p. 117. Nous soulignons.
[1038] *TW*, p. 17 ; *TF*, p. 21.
[1039] *TW*, p. 77 ; *TF*, p. 109.

2.2. Un nouveau régime d'historicité ?

François Hartog a théorisé, dans un essai[1040] qui a fait date, la notion de « régime d'historicité ». Qualifiée d'« instrument heuristique », elle permet de rompre avec les schémas évolutionnistes prisonniers de la tradition occidentale, elle-même envisagée comme un certain mode d'articulation entre le passé, le présent et l'avenir. Un « régime d'historicité » renvoie au rapport au temps d'une société, c'est-à-dire à la manière dont elle articule les trois catégories temporelles, passé, présent et futur, afin de reconstituer l'intelligibilité d'une réalité historique. Cette articulation varie selon les époques et les lieux (l'anthropologie ayant largement ouvert la voie sur ce terrain). Ce qui fait l'intérêt de cet essai pour notre étude, c'est que la littérature y occupe une place tout à fait singulière : non pas en tant que « document » qui révèlerait la vérité d'une période historique, conception naïve qui a longtemps prévalu dans une partie des études historiques, mais comme lieu de constitution et de perception de la problématique temporelle elle-même. De Homère à Chateaubriand, la littérature est pensée dans cet essai comme un outil de problématisation et d'élaboration des formes d'expérience. D'autre part, l'étude de F. Hartog part du constat d'une « crise de la temporalité » propre à notre époque, crise inaugurant un changement majeur de régime d'historicité : de ce fait, l'historien s'attache moins à définir les différents régimes historiques dans leur plénitude, qu'à analyser ces moments où l'articulation entre passé, présent et futur perd de son évidence. Il qualifie ces « crises » de « brèches » ou de « failles », reprenant ainsi le concept de « gap » élaboré par H. Arendt : ces moments de crise sont des moments de chevauchement entre les régimes qui ne se succèdent pas de façon mécanique, mais entrent dans un jeu de différentiation complexe. Les deux moments symboliques clés qui permettent selon l'historien d'articuler les régimes d'historicité, du point de vue strictement européen ou occidental, sont 1789, la Révolution française (et plus généralement « l'ère des révolutions »), et 1989, année de la chute du mur de Berlin, dates sur lesquelles il nous faudra revenir. L'historien définit ainsi quatre grands « types-idéaux » permettant « d'articuler passé, présent et futur, et de leur donner sens » : *le régime chrétien d'historicité* est marqué par l'inféodation du temps historique à la notion d'éternité qui détermine un temps de la promesse et l'attente de la fin ; dans *le régime ancien d'historicité*, qui prévaut jusqu'à l'ère des Révolutions, c'est le passé en tant que *tradition* qui donne son intelligibilité au présent et au futur, sur le mode de l'imitation ou de l'exemplarité ; 1789 marque la naissance du *régime moderne d'historicité* ,

[1040] Hartog, F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 2003.

que F. Hartog qualifie de « futuriste » dans la mesure où l'intelligibilité provient cette fois du futur, que cette intelligibilité soit incarnée par la Nation, le peuple ou le prolétariat. 1989 scellerait la fin de ce régime, ou du moins un moment de mise en question fort, qui se caractériserait par la prépondérance de la catégorie du présent, que l'historien propose de synthétiser sous le terme de « présentisme ». F. Hartog fait des deux guerres mondiales les prémisses de ce nouveau régime. Or c'est bien sur le fond d'un tel « présentisme » que, paradoxalement, les œuvres du corpus inscrivent leur poétique de la répétition.

2.2.1. Le présentisme : un temps de la crise ?

Les textes de P. Handke et R. Powers exhibent les symptômes de cette nouvelle ère du « présentisme », notamment à travers leur analyse de l'emprise de la technologie et des médias. Culture de l'information et de l'immédiateté, contrainte du choc et hypertrophie de « l'actuel » sont au cœur de la « figure de pensée » que constitue la ville de Nuevo Bazar dans *La Perte de l'image* , contre-utopie de l'œuvre largement inspirée des analyses de Benjamin sur la modernité comme « destruction de l'expérience ». Les habitants de Nuevo Bazar sont enfermés dans un présent mécanique, réglé par les saccades successives de « chocs » qui font brèche dans l'expérience. Significativement, la majorité des habitants sont des « immigrants de la deuxième ou de la troisième génération », *coupés de la mémoire* de leurs ancêtres comme de celle du lieu où ils habitent. S'ils semblent avoir perdu tout contact avec le passé, les habitants sont aussi privés d'avenir : à Nuevo Bazar « l'avenir » est devenu « quelque chose d'impossible ». La « perte de l'image » authentique, celle liée à la remémoration qui métamorphose le vécu en « expérience », est au centre de la constitution de ce présent sans « autre », clôt sur lui-même. La proximité (celle de la foule), l'immédiateté (celle que permettent la technologie, les médias) s'affirment au détriment de *l'image* du lointain, dans le temps (image de la mémoire ou anticipation) et dans l'espace. Les habitants de la ville ont ainsi perdu toute « perception des seuils », qu'ils soient temporels ou spatiaux : ils sont incapables de « distinguer entre ici et là-bas ». Le lieu qu'ils habitent est de ce fait même un non-lieu, « une zone », « Nulle Part ». Il n'y a pas « d'ailleurs » pour les habitants de Nuevo Bazar : ils vivent dans un monde forclos, réduit à un pur « ici et maintenant ».

R. Powers ne fait pas d'autre constat lorsqu'il évoque « le droit constitutionnel à l'oubli » revendiqué par Moseley, le collègue de Mays à Micromag. Les personnages du roman errent dans un présent vide et répétitif, incapables d'instaurer le moindre rapport à un passé qu'ils

avouent d'ailleurs totalement méconnaître[1041]. La technologie est au cœur de cette nouvelle ère où les notions d'« exercice » et d'« usage », qui impliquent la longue durée, ont disparu, le propre des objets technologiques étant de se périmer aussi vite qu'ils se succèdent, et d'obliger le consommateur à une perpétuelle adaptation à son présent. Enfin la théorie de l'évolution proposée par le narrateur (I) démontre bien un glissement du futurisme dans le « présentisme » : « l'hyper-progrès se fait immobilisme » dans une société prônant le « tout en même temps », qui est une des modalités de ce nouvel ordre du temps centré sur le seul présent. Certes, le troisième chapitre s'ouvre sur la « commémoration » de l'armistice de novembre 1918, suggérant le maintien d'un rapport au passé : le fait cependant que la date de la commémoration ait été « déplacée » en raison de sa trop grande proximité avec la fête d'Halloween suggère combien le passé historique compte peu au regard des impératifs commerciaux immédiats. Quant à la vogue des commémorations, F. Hartog montre qu'elle constitue un symptôme, et non une mise en cause, de cette ère où le présent est devenu à lui-même son propre horizon : un présent qui valorise au jour le jour le passé *dont il a besoin* pour légitimer son propre *statu quo*.

Mais comment interpréter, au cœur de ce « présentisme », la prégnance des motifs de la revenance et de la répétition qui caractérise les œuvres? Le présentisme, F. Hartog le souligne, est traversé de « failles » et caractérisé par une inquiétude profonde quant à son (absence de) rapport au passé et à l'avenir. Peut-il constituer alors, comme le suggère l'historien, un « nouveau régime d'historicité », dans la mesure où « l'articulation » des temps lui fait défaut ? Les œuvres mettent autant en cause le régime moderne d'historicité, fondé sur la croyance au progrès, que ce « présentisme » dont les valeurs nouvelles, comme l'immédiateté et l'éphémère, recouvrent l'expérience traumatique du passé. Le « présentisme » dissimule aussi les mouvements de « longue durée », cette « énorme surface d'eau quasi stagnante » qui, insensiblement, mais irrésistiblement, « entraîne tout sur elle[1042] » : à contre-temps de ce « présentisme », les œuvres du corpus sont attentives aux mouvements de revenances et de survivances qui caractérisent la modernité. Le régime symptomal de l'image semble ainsi nous inviter à envisager le « présentisme » sur le mode de la « crise », davantage que comme un « nouvel ordre du temps ». Faire du « présentisme » un « état

[1041] Le narrateur souligne à plusieurs reprises dans le roman l'absence de connaissance historique de Mays (III) : cf. par exemple *TW*, 34, 160. Quant au narrateur (I), son « dilettantisme » vis-à-vis de toute connaissance (*TW*, 37) suppose qu'avant de se plonger dans ses encyclopédies, il n'a qu'une connaissance relative de l'époque de la Première Guerre.
[1042] Fernand Braudel, cité par F. Hartog dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 115.

d'instabilité définitif », selon l'expression de L. Febvre, serait accréditer la thèse d'une fin de l'Histoire, que les œuvres, nous le verrons, ne soutiennent pas. L'image en tant que symptôme d'un passé qui ne passe pas témoigne avant tout d'un temps « out of joint », hors de ses gonds. Et ce n'est pas 1989[1043], qui constitue dans ces œuvres le moment clé de l'effondrement du régime moderne d'historicité, mais les Première et Seconde Guerres mondiales, véritable coup d'arrêt à la promesse d'émancipation entretenue par la modernité. *Le Jardin des Plantes* donne certes place à l'effondrement de l'idéologie communiste, à travers la fictionnalisation de la mascarade du forum d'Issyk-Koul, qui s'est tenu en 1986 à Frounze, à peine quelques années avant la chute du mur. Mais pour le narrateur, c'est dès l'engagement dans la guerre d'Espagne que la promesse communiste s'est effondrée, bien avant les derniers soubresauts des années 80. L'exergue du *Palace* symbolise la rupture avec l'idéal révolutionnaire, et l'effondrement de la croyance en un temps éclairé par l'avenir :

> Révolution : Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points.

Au sens moderne du terme se substitue le sens étymologique et ancien : la révolution des astres qui ne cessent de revenir sur leur propre sillage. L'Histoire, nous l'avons vu, est répétition de la destruction, *Naturgeschichte*. Le lien entre les sens moderne et classique du terme de « révolution » est peut-être plus étroit encore, Claude Simon associant l'émergence d'un temps de la hantise à la rupture historique de la Révolution française.

2.2.2. Le ressassement de la rupture avec la tradition : du « monde moderne » à « l'âge moderne[1044] »

L'archéologie de la crise temporelle engagée par les œuvres est plus complexe qu'il n'y paraît d'abord. La césure des deux guerres mondiales renvoie dans les œuvres de Simon et Handke à une déchirure antérieure, plus profonde et plus dissimulée : la rupture avec la tradition, sur laquelle reposait l'organicité des temps dans *l'ancien régime d'historicité*. C'est l'événement de la Révolution qui prend ici une place déterminante, puisqu'elle engendre une pensée de l'histoire fondée sur l'idée d'une rupture radicale entre l'ancien et le nouveau. Selon F. Hartog, et nombre de penseurs de la modernité, cette crise ne serait qu'un moment de transition vers un nouveau régime d'historicité fondé sur la prééminence de la catégorie du

[1043] F. Hartog évoque dans son essai de nombreux signes annonciateurs de la crise de 1989, notamment les deux guerres mondiales.
[1044] Cette distinction entre « monde moderne » et « âge moderne » est définie par H. Arendt dans le prologue à *The Human Condition*.

futur, associée à la notion phare de « progrès ». À cette vision trop schématique, J.-.F. Hamel[1045] a opposé une « seconde » modernité fondée sur une poétique du deuil et marquée par la résurgence des représentations cycliques du devenir. Fantômes, spectres et revenants hantent les écrits des penseurs et des écrivains dès le début du XIXe siècle. Cette résurgence des poétiques de la répétition témoigne du fait que le régime moderne d'historicité est caractérisé par une forme de « résistance mélancolique » à la disparition de l'ancien monde, peut-être davantage que par une confiance aveugle dans l'avenir. L'auteur fait ainsi écho aux analyses de W. Benjamin et de H. Arendt qui ont décrit la modernité en termes de crise de l'expérience et de rupture avec la tradition. C'est ce déchirement des temps que ressasse *Les Géorgiques* à travers le tournant révolutionnaire qu'incarne la figure du général ancêtre. J.-F. Hamel montre comment dans ce roman « le soleil noir de la période révolutionnaire [revient] hanter le narrateur » comme le point d'origine de la rupture des temps, entraînant une mise en cause profonde de « la possibilité même de configurer narrativement la temporalité de l'expérience » :

> La narrativité des *Géorgiques* ne vise […] pas la restitution d'une continuité familiale, d'une logique transhistorique ou d'une nécessité naturelle afin d'expliquer les traumatismes de l'histoire moderne ; elle épouse plutôt la scansion heurtée de cette temporalité disjointe, dont elle fait à la fois son origine et son terme. C'est par là que la narrativité des *Géorgiques* exhibe sa propre genèse : c'est une poétique de l'histoire qui explique son propre état de défiguration et d'éclatement par la temporalité pulvérisée dont elle travaille à faire le deuil. La complexité arachnéenne du roman provient justement de ces revenances du passé qui disent, par une vertigineuse réflexivité, le morcellement du temps historique depuis deux siècles dont découle le morcellement de la narration[1046].

L'œuvre illustre l'impact du régime moderne d'historicité sur l'art du récit qui ne s'accomplit plus comme « synthèse de l'hétérogène » : à la transhistoricité du *muthos*, il faut alors opposer l'historicité des configurations narratives. Se construirait ainsi à l'époque moderne un régime temporel paradoxal dans lequel le présent se disjoint d'avec lui-même pour accueillir la revenance spectrale d'images du passé qui ne réconcilient pas le présent avec l'autrefois, mais le font différer d'avec lui-même. La structure du *Jardin des Plantes* peut-être lue à cette lumière : le blanc de la page dessine la déchirure des temps, cette « brèche entre passé et futur » analysée par H. Arendt dans *La Crise de la Culture*, et que désignait le titre original *Between Past and Future*. « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament » : cette phrase de René Char illustre « la condition moderne » de l'homme, condamné à habiter la fracture entre les temps.

[1045] Hamel, J.-F., *Revenances de l'Histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Minuit, « Paradoxe », 2006.
[1046] Hamel, J.-F., *op. cit.*, p. 179.

Cette rupture avec la tradition, P. Handke la fait remonter plus loin encore, en écho, toujours, aux analyses d'H. Arendt sur ce qu'elle nomme « l'âge » ou « l'époque moderne » :

> L'époque moderne est autre chose que le monde moderne. Scientifiquement, l'époque moderne qui a commencé au XVIIe siècle s'est achevée au début du XXe siècle ; politiquement le monde moderne dans lequel nous vivons est né avec les premières explosions atomiques[1047].

La rupture avec la tradition est amorcée dès le XVIIe, voire dès le XVe siècle, avec l'accélération du progrès scientifique et la sécularisation de la société, phénomènes que M. Weber a commentés dans son ouvrage majeur, *L'Éthique protestante et la naissance du capitalisme*, en termes de « désenchantement du monde » (*Entzauberung der Welt*). L'esprit de calcul (*Rechnenhaftigkeit*) et la rationalité instrumentale (*Zweckrationalität*), qui entraînent le désenchantement, sont inséparables de l'avènement de « l'esprit du capitalisme », dont les origines remontent à la Renaissance et à la Réforme protestante – ce qui explique que l'on parle en histoire d'« époque moderne » pour désigner la période qui débute au XVe siècle. Parallèlement à la description d'une modernité qui renoue, à Nuevo Bazar, avec une « sauvagerie fondamentale », dans une étrange boucle de l'évolution où se rejoignent l'animal et la machine, la temporalité de *La Perte d e l'image* se stratifie à travers la référence à d'autres époques où s'esquisse déjà cette « perte en monde » qui est à la fois perte du sens de la réalité, *crise de l'expérience*, et perte du sens de l'histoire, *crise de l'ordre du temps*. Le jeu de « l'anachronie » permet ainsi d'approfondir l'archéologie de la modernité qui est aussi archéologie de « la perte de l'image », puisque cette dernière est liée à l'expérience de la remémoration et de l'immémorial dont le sujet moderne est privé. Lire le texte de ce point de vue est particulièrement fécond et permet de rendre compte des « dérapages temporels » de la fiction, traversée par la référence récurrente à deux périodes : le XVIe siècle et le Moyen-âge. Le choix de faire surgir la figure de Charles Quint au cœur de la Sierra – on ne saura jamais vraiment s'il s'agit de l'Empereur en personne, apparition *anachronique* s'il en est, en route avec ses porteurs vers le monastère de Yuste « en 1556 très précisément[1048] », ou d'une troupe de comédiens – n'est évidemment pas fortuit. On sait que Max Weber fait de cette période de transition vers les Temps Modernes une phase clé de *l'Entzauberung der Welt* , temps de la désacralisation de la nature (*Entgötterung der Natur*) et du développement de « l'esprit du capitalisme », fondé sur une rationalisation progressive des pratiques dont le terreau aura été « l'éthique protestante ». Or c'est bien sous Charles Quint que cette transition d'un monde à

[1047] Arendt, H., Prologue à la *Condition de l'homme moderne* [*The Human Condition*, University of Chicago Press, 1958], Calmann-Levy, Paris, 1983.
[1048] « […] um 1556 genau ». *BV*, p. 97 ; *PI*, p. 88.

l'autre a lieu : l'une des raisons essentielles pour lesquelles Charles abdique et se retire au monastère de Yuste, épisode clé de *La Perte de l'image*, est son échec à Augsbourg face aux ligues protestantes qui obtiennent le droit de pratiquer leur culte dans tout l'empire. Le second personnage évoqué dans le récit, et lié à cette période de l'histoire, est le banquier Jacob Fugger, présenté comme l'un des « illustres prédécesseurs » de la protagoniste[1049], qui a permis notamment l'accession à l'empire de Charles V grâce à son aide financière : même s'il n'est pas cité par Max Weber comme exemple de « l'esprit » ou de « l'ethos » du capitalisme moderne, il appartient à cette période charnière où l'économie impose « la rationalisation de la conduite en ce monde » qui est aussi affranchissement progressif du poids de la tradition. C'est bien la fin d'un monde que décrit *La Perte de l'image* à travers ce « dernier voyage » de Charles Quint, « le premier et le dernier empereur germanique[1050] ». Le monde totalement artificiel dans lequel vivent les habitants de Nuevo Bazar, où la technologie a remplacé tout rapport spontané au monde, et où l'économie, devenue reine, a profondément bouleversé les rapports sociaux, est ainsi rattaché à un long processus entamé dès la fin du XVIe siècle : le fil de la tradition s'est usé jusqu'à la rupture, dans une aliénation (*Entfremdung*) de l'homme désireux d'échapper à la condition humaine. Les deux symptômes majeurs de cette aliénation longuement décrite à travers la contre-utopie du Nuevo Bazar, font directement écho à l'analyse d'H. Arendt : la perte de contact avec le monde naturel, que réalisent la construction d'un monde artificiel et la fuite de la terre (la marche sur Mars en est le dernier avatar[1051] dans le récit), et la perte de contact avec le monde humain, caractérisé par un repli sur soi et une forme d'individualisme destructeur[1052].

La période de transition du Moyen-âge vers les Temps Modernes renvoie enfin à un intertexte central dans le récit, le *Don Quichotte* de Cervantès. Ce texte est souvent évoqué comme congé donné au monde médiéval et à sa puissance d'imagination débridée où abondent magie et enchantements – congé et hommage tout à la fois, entre mélancolie et rire :

[1049] *BV*, p. 355, *PI*, p. 304. Voir aussi *BV*, p. 47, p. 738, p. 743, p. 753.

[1050] « […] was man erzählt von dem […] Kaiser Karl (dem Ersten und Letzten) ». *BV*, p. 155 ; *PI*, p. 136.

[1051] *BV*, p. 736 : « Während sie die Sierra de Gredos durchquert hatte, war das erste bemannte Raumschiff auf dem Mars gelandet » (*PI*, p. 616 : « Pendant qu'elle traversait la Sierra de Gredos, on avait mis pour la première fois le pied sur Mars »). H. Arendt fait de la conquête de l'univers le symptôme du désir d'« évasion de l'homme de la prison terrestre » qui est aussi rupture avec sa « condition humaine ».

[1052] On connaît la hantise de l'introspection et la volonté répétée de se libérer du moi chez Handke. Cette prééminence du moi qui hypothèque le rapport au monde est l'un des symptômes de l'aliénation moderne commentée par H. Arendt : la sécularisation de la société moderne semble avoir entraîné, en même temps que l'effacement de la transcendance, l'effacement de tout rapport à *l'autre*. Sa conséquence n'a donc pas été le réinvestissement positif de l'immanence, un gain en « monde », mais au contraire « une perte en monde » : « les modernes n'ont pas été rejetés dans le monde, ils ont été rejetés en eux-mêmes » (Arendt, H., *La Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, pp. 285-286).

> Un rideau magique, tissé de légendes, était suspendu devant le monde. Cervantès envoya Don Quichotte en voyage et déchira le rideau. Le monde s'ouvrit devant le chevalier errant dans toute la nudité comique de sa prose.

C'est ainsi que Milan Kundera commente, dans *Le Rideau*[1053], le geste inaugural du *Don Quichotte* de Cervantès, origine *critique* du roman moderne dont la fonction est de *dévoilement* et, littéralement, d'*Entzauberung*. Le monde n'est plus poétique mais prosaïque et laid – comique : Bakhtine a longuement commenté la fonction *désacralisante* du rire comme ce qui rompt toute *distance* et permet l'émergence d'une forme de « réalisme » critique. Le genre de la parodie est cependant complexe : Claudio Magris montre qu'elle est à la fois désacralisation et nostalgie de quelque chose de perdu et d'inaccessible. C'est cette perte, qui est tout à la fois perte d'un monde – celui, rêvé, d'un Moyen-âge familier du merveilleux et de la nature – et perte d'un genre, le roman de chevalerie, qu'énonce Cervantès dans le *Don Quichotte*.

Or c'est bien Don Quichotte et la chevalerie médiévale qui vont servir de modèle à la protagoniste du récit de Peter Handke : celle qui vit encore « *par* les images » tente, comme Don Quichotte, de « redonner vie à une forme de chevalerie tombée depuis longtemps dans les oubliettes[1054] ». Le texte de Peter Handke est émaillé de références au Moyen-âge : la protagoniste, au « sourire enchanteur (*Wunderlächeln*)[1055] » est ainsi munie d'un vieux « havresac » en peau d'hermine (*aus Hermelinfell*)[1056] et d'une « épée (*Schwert*) », « relique d'une de ses vies antérieures[1057] ». Tout comme le « chevalier à la triste figure », elle doit « rompre des enchantements » : la région de Polvareda est « une magicienne trompeuse (*die Narrende*) », « une enchanteresse née de la poussière (*die staubgeborene Verhexerin*)[1058] » qu'elle peut dompter grâce au rythme de son pas, cette « marche magique (*magisches Gehen*)[1059] » qui la préserve de tous les dangers. Elle a joué elle-même le rôle de la reine Guenièvre dans sa jeunesse, et voit en ses proches des héros de récits médiévaux : son frère lui rappelle « Feirefis », « demi-frère de Parsifal ». Quant à *l'image*, elle touche au merveilleux et à l'enchantement par son étrange « efficace » : pièce maîtresse de l'« a b c de sorcellerie (*Hexeneinmaleins*)[1060] » de la protagoniste, elle permet à cette dernière de projeter

---

[1053] Kundera, M., *Le Rideau*, Gallimard, 2005, p.110-111.
[1054] « […] eine neue, in Wahrheit längst verjährte, Ritterschaft propagier[en] ». *BV*, p. 563 ; *PI*, p. 475.
[1055] *BV*, p. 85 ; *PI*, p. 78.
[1056] *BV*, p. 12 ; *PI*, p. 15.
[1057] « Schließlich […] legte sich im Dunkeln im Salon auf ein Kanapee, *ihr Schwert, Relikt aus einem ihrer früheren Leben*, neben sich. » *BV*, p. 53 ; *PI*, p. 51. Nous soulignons.
[1058] *BV*, p. 328 ; *PI*, p. 279.
[1059] *BV*, p. 505 ; *PI*, p. 427.
[1060] *BV*, p. 22 ; *PI*, p. 23.

à plusieurs mètres de distance ses ennemis. Le rôle de l'image dans cette archéologie de la modernité est complexe : de par ses origines magiques[1061] et son lien avec la nature, elle apparaît comme l'un des derniers *symptômes* d'un monde ancien en train de disparaître ; mais elle se trouve en même temps rattrapée par la déchirure, ce dont témoignent les dernières pages du récit où surgit, au milieu des évocations du monde naturel, « la montagne de chaussure de ceux qui ont été gazés ». L'extermination est sans doute la preuve ultime de l'aliénation de l'homme par la technique, et de la rupture avec « la condition humaine ». L'image apparaît ainsi comme le symptôme d'un double refoulement caractéristique de l'époque contemporaine, jetée dans une course effrénée vers l'avant : elle fait surgir, au cœur d'un univers technicisé à l'extrême, le souvenir d'un monde ancien où la nature avait encore sa place, ainsi que la notion d'« expérience », tout en se faisant le témoin, dans les dernières pages, du désastre auquel a mené « la civilisation » moderne et les deux guerres « technologiques » du siècle.

[1061] L'image possède de singuliers « pouvoirs » dans le roman de Peter Handke : la protagoniste insiste sur son « efficace » plus que sur sa capacité « représentative » : « […] und da nun griffen jene Bilder auf die vielleicht merkwürdigste Weise ein in das Geschehen : Angesichts der Bedrohung – nicht bloß einmal auch mit einer Waffe – stellte sich so unvermittelt wie gesetzmäßig ein Bild ein, jeweils nur ein einzelnes, welches dafür aber so stark war, daß es ein Strahlschild zwischen sie und den Angreifer projizierte. Da, ein leerer Sandspielplatz neben einem Kanal von Gent, und der Feind war kein Feind mehr. » ; « […] c'est alors que les images infléchissaient le cours des événements, et peut-être de la plus singulière des façons : chaque fois qu'elle était ainsi menacée – il arrivait bien souvent que l'ennemi fût armé –, une image, une seule, apparaissait aussi subitement qu'infailliblement, et cette image unique était si puissante qu'elle projetait un écran lumineux entre elle et l'agresseur. Là, une aire de jeux sablonneuse près d'un canal de Gand, et l'ennemi était neutralisé » (*BV*, p. 25 ; *PI*, pp. 26-27). L'image possède une fonction « vitale » : « […] sie lebte von ihnen » ; « elle [la protagoniste] vivait par elles » (*BV*, p. 21 ; *PI*, p. 23). Cette efficace semble trouver sa source dans la fonction originelle de l'image qui n'était pas « esthétique » mais « magique ». On pense ici notamment à la très belle analyse de W. Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Le texte de Peter Handke nous invite à remonter à cette origine rituelle et magique de l'image. Le voyage de la protagoniste nous mène ainsi des images artificielles de Nuevo Bazar, stade ultime de la facticité, à la « pratique » des Hondarederos qui ont un tout autre rapport à l'image. « L'imitation, à son stade le plus ancien, ne connaît qu'une unique matière qu'elle façonne : c'est le corps même de celui qui imite. Danse et langage, gestes du corps et mouvement des lèvres sont les manifestations primitives de la mimesis.» (*L'œuvre d 'art à l 'époque de s a rep roduction mécanisée*, *in* Benjamin, W., *Écrits Français*, Gallimard, « Folio Essais », 1991, p. 188). À ce stade, la nature enchantée doit être apprivoisée par l'image comme « geste » : or que font les habitants de Hondareda si ce n'est apprivoiser la nature à travers leurs danses d'un instant et les silhouettes qu'ils tracent dans les airs ? Le reporter, chargé de rédiger un rapport sur Hondareda, commente cette étrange pratique : « Indem sie an einem Felskopf, an einer Silberdistel, an einem Ameisenhaufen vorbeigehen, ziehen sie, einer wie der andere, an diesen Dingen deren Gestalt nach […]. Solch ein grußartiges Nachgestalten oder in den Wind Modellieren kann zugegeben zeitweise sogar von Nutzen sein und etwas Gutes haben. Mehr als bloß einmal habe ich beobachten müssen, wie ein sonst gefährliches Tier auf diese Weise besänftigt […] gemacht worden ist. » ; « Quand ils passent tout près d'un rocher arrondi, d'un chardon argenté, d'une fourmilière, ils tracent dans l'air les contours de toutes ces choses […]. Je dois bien reconnaître que cette façon singulière de tracer des formes dans l'air, ou d'écrire sur le vent, peut s'avérer parfois utile, et présente même quelques bons aspects. Plus d'une fois, il m'a bien fallu constater que des bêtes fort dangereuses étaient ainsi apaisées […] » (*BV*, p. 561 ; *PI*, pp. 473-474). Cette manière de lier intimement le corps du sujet et l'objet perçu et imité dans le geste, implique de mettre en cause l'un des postulats de l'image représentative, le dualisme entre le sujet et l'objet. Peter Handke nous renvoie à cette archè lointaine de l'image magique, refoulée et oubliée avec l'émergence de la fonction représentative et artistique de l'image. Cette image-là est du côté de la valeur « cultuelle » *(Kultwert)*, non pas au sens d'un contenu religieux, mais au sens d'une *pratique* ritualisée qui en fait un « instrument magique ».

Le régime de hantise de l'image est symptôme dans les œuvres des traumatismes de l'histoire moderne dont le legs majeur est la fracture de l'organicité des temps. Les deux guerres mondiales constituent dans les textes étudiés l'apogée d'une « crise » dont les origines se perdent dans un passé lointain : la rupture avec la tradition, qui a pour conséquence la destruction de l'expérience, semble définitivement consommée et entraîne une relecture de l'Histoire, et de la mémoire, à l'aune de la déchirure. Écrire *depuis* cette brèche, c'est lutter contre l'oubli qui gagne un présent de plus en plus amnésique, cette ère nouvelle que F. Hartog nomme « le présentisme » : le thème des « oubliettes[1062] » du temps, le motif des « faiblesses[1063] » ou de « l'illisibilité[1064] » de la mémoire, hantent les œuvres du corpus. L'archéologie engagée va à contre-courant de cette tendance à l'oubli, sans pour autant restaurer une quelconque continuité, la phrase-image témoignant de la déchirure et de l'impossible totalisation des temps.

En minant l'autorité du passé et de la tradition, le régime moderne d'historicité a entraîné une fragilisation de l'ensemble des processus mémoriels : la fracture du temps historique traverse à son tour la mémoire individuelle, incapable de reconstituer « la cohésion d'une vie » autour d'une « histoire une et complète ». La quête généalogique, qui caractérise les textes du corpus, témoigne de cette expérience de la césure dont les traces sont visibles au sein de chaque histoire familiale[1065]. Les poétiques fondées sur la déliaison de l'image impliquent une résistance non seulement vis-à-vis des récits téléologiques, fondés sur le mythe d'un temps

---

[1062] *BV*, p. 563 ; *PI*, p. 475 : c'est le verbe *verjähren* qui exprime ici l'idée d'une chose périmée, oubliée.
[1063] *TW*, p. 77 ; *TF*, p. 110.
[1064] Le thème de l'illisible et de l'indéchiffrable est récurrent dans l'œuvre simonienne : voir par exemple *JP*, pp. 27-28.
[1065] Cette césure générationnelle est d'abord symbolisée, dans les romans de C. Simon, par la mort du père, qui coïncide avec la césure de la Première Guerre mondiale et la disparition de tout un monde ancien de valeurs : ce vieux monde de l'héroïsme et des combats « sabre au clair », dont l'équipée du fils sur la route des Flandres en 1940 témoigne des derniers soubresauts anachroniques ; celui aussi d'une ancienne bourgeoisie terrienne qui n'a pas su s'adapter au monde moderne. Dans les *Géorgiques* ou *Le Tramway*, la figure du général ancêtre témoigne de la rupture engendrée par la Révolution, qui a littéralement déchiré l'histoire familiale, en entraînant un fratricide. En fouillant dans les archives familiales, Mays, dans le roman de R. Powers, découvrira à son tour que l'histoire de sa famille est ensanglantée par les deux guerres mondiales, et qu'un océan entier le sépare de ses ancêtres européens. Quant aux personnages des romans de Peter Handke, ils sont hantés par les crimes de leurs pères : le narrateur de *Mon Année* n'a connu que tardivement son père, qui a « fait partie des criminels » durant la Deuxième Guerre, et alors n'a souhaité qu'une chose, l'assassiner (*MJ*, pp. 294-295 ; *MA*, p. 230-231) ; quant aux ancêtres maternels du narrateur de *Mon Année*, ou de la protagoniste de *Le Perte de l'image* qui, elle, a perdu ses parents très jeune, ce sont des villageois slovènes et paysans de métier. Ils incarnent un monde « traditionnel » qui disparaît avec la croissance urbaine : « […] [es] sei Tradition in dem kleinen und tagtäglich noch kleinerwerdenden slawischen wendischen oder halbarabischen Volk – die letzten Dörfer beinah schon aufgesogen von den umgebenden deutschen, diese längst Teil von Städten […]. » ; « […] c'était tout simplement une tradition au sein du petit peuple slave, slovène et à demi arabe, dont la population diminuait d'ailleurs de jour en jour – les derniers villages étaient presque absorbés par les villages allemands qui les entouraient, lesquels faisaient partie eux-mêmes depuis fort longtemps de grandes villes […]. » *BV*, p. 293 ; *PI*, p. 250.

cumulatif et continu, mais aussi vis-à-vis des récits archéologiques cherchant à restaurer une continuité générationnelle. Le régime moderne d'historicité s'accompagne d'un naufrage de la puissance organisatrice de la mémoire comme synthèse des temps. Ce qui resurgit alors est le lien indissoluble entre mémoire et oubli, lien à travers lequel se révèle l'« effondement » originaire de la mémoire.

3. La répétition comme symptôme de l'« effondement » de la mémoire : le *travail* de l'oubli

3.1. « *Archivio per la memoria* » : une mémoire de l'oubli

L'image simonienne est animée par une double dynamique : elle est ce qui *survient,* dans une dynamique d'effraction du texte-tissu, et dans un même mouvement *revient*, réalité *spectrale* surgie des profondeurs du passé de la mémoire. Les commentaires du narrateur du *Jardin des Plantes* sur les toiles de Novelli sont précieux par leur valeur métatextuelle, notamment l'analyse d'une peinture intitulée « Liuba », que C. Simon rebaptise « Archivio per la memoria », autorisant à y lire une allégorie de la mémoire. L'ensemble des toiles de Novelli pourrait d'ailleurs se rassembler sous ce titre :

> En 1961, Gastone N… peignit un tableau d'assez grandes dimensions qu'il intitula ARCHIVIO PER LA MEMORIA de format à peu près carré. La partie supérieure est occupée, sur un fond blanc, par trois rangées de seins de femmes dessinés de profil et numérotés de 1 à 34. Ils sont figurés de façon schématique par deux lignes courbes […]. Au-dessous, au centre de la toile et s'élevant à partir du bas, on distingue la forme d'un phallus monumental en érection, avec son gland ogival, comme une colonne soutenant la frise des seins. Il est presque effacé sous une couche de peinture barbouillée, d'un blanc crémeux, dont parfois la pâte liquide a glissé, baveuse, en franges irrégulières. Comme pour le masquer encore […] le peintre a empilé dans son axe plusieurs rectangles cernés de couleurs variées […] tandis que de part et d'autre de l'ogive que l'on devine à peine de minces lignes horizontales dessinent comme les barreaux étirés de deux échelles. Entre eux se trouvent ici et là des séries de lettres et de chiffres sans ordre, tracés comme par une de ces mains mal assurées qui esquissent des inscriptions sur le crépi des murs à l'aide d'une pointe ou d'un clou, les traits plus ou moins rapprochés et ondulés, les caractères sommairement gravés. « La superficie pittorica torna ad essere veramente una superficie, senza illusionismi di scorci e prospettive » (Préface du catalogue)[1066]

Chacune des toiles de Novelli présente une sorte de répertoire ou d'alphabet de formes et de signes, fragments ou éléments de corps plusieurs fois répétés dans un jeu de variations : série numérotée de seins, série de A à laquelle il est fait allusion quelques pages plus loin, lettre « répétée sur plusieurs rangées remplissant toute une case »[1067] ou constituant un ensemble numéroté de toiles, A1, A2, A3, etc. Ce fonctionnement sériel rappelle l'écriture simonienne et l'agencement combinatoire des images de la mémoire, jamais fixe ou définitif. La forme de

[1066] *JP*, pp. 24-25
[1067] *JP*, p. 27.

« l'échelle » renvoie quant à elle à la figure récurrente du « damier »[1068] dans l'œuvre du peintre : les lignes « plus ou moins rapproché[e]s et ondulé[e]s » défont cependant la « géométrie » de cette figure, dans une mise en abîme de la structure ouverte de l'œuvre du peintre, comme de celle de l'écrivain[1069]. L'apparent ordonnancement du tableau – l'agencement sériel et numéroté, la figure du damier, etc. – est contesté alors même qu'il s'affiche sur la toile :

> Le risible et confortable désir d'ordre fait naufrage tandis qu'il triomphe. L'alphabet si soigneusement ordonné, classifié, s'éparpille dans l'immensité de l'espace. Ici les parallèles se rejoignent avant l'infini, ou, si on préfère, l'infini fait intrusion dans les dimensions de la toile.[1070]

Le « naufrage » de la puissance organisatrice de la mémoire, comme synthèse des temps, s'inscrit sur la toile-archive comme dans l'œuvre romanesque. La citation finale, énonçant le refus de tout « illusionnisme de raccourcis ou de perspectives », renvoie à ce refus d'un ordre factice et rappelle l'esthétique de « la grande parataxe » que nous avons analysée dans l'œuvre romanesque. L'agencement des éléments de la mémoire selon la « perspective » d'un regard rétrospectif signe toujours une contrefaçon : le temps vécu échappe à ces reconstitutions *a posteriori* , comme aux « configurations » qu'imposent le dogme de la perspective en peinture ou la loi du « récit » comme « synthèse de l'hétérogène ». C. Simon a souligné, à propos d'une toile longuement commentée dans le texte d'introduction au catalogue d'une exposition du peintre à New York, *La seconde salle de musée* , qu'« il n'existe pas de clé pour lire et se frayer un chemin dans ce merveilleux et aveuglant labyrinthe de signes ». La toile décrite semble pourtant, là encore, manifester un ordre : alors que la première partie est peinte en « non-couleur » (une variation complexe de gris et de blanc), l'autre dessine un échiquier de formes et de signes qui constitue selon l'écrivain « l'explication » de la première – mais « naturellement, cette explication est elle-même incompréhensible. » Les éléments de ces « archives pour la mémoire » restent donc indéchiffrables : les signes du passé surgissent dans une altérité qui n'est pas réduite à travers la construction factice et rétrospective d'une unité signifiante. Ce motif de l'indéchiffrable ou

---

[1068] *JP*, p. 20 : « peintures presque toutes construites sur un système d'horizontales et de verticales formant comme un damier les lignes s'écartant ou se rapprochant comme un carrelage au fond d'une piscine à la surface parcourue d'ondulations se déformant ».

[1069] Cette image des lignes qui ondulent, « comme celles d'un carrelage au fond d'une piscine », traverse le roman à travers la scène entre les amants et le motif de la baignoire. Elle est la figure même de la structure ouverte et mouvante de l'œuvre où jamais les images de la mémoire ne s'immobilisent en une configuration qui trahirait « un risible et confortable désir d'ordre ».

[1070] C. Simon, « Novelli ou le problème du langage », traduction de B. Ferrato-Combe, in *Les Temps Modernes.*

de « l'illisible » est d'ailleurs explicitement « mis en texte » à travers la transcription dans le roman d'inscriptions à moitié effacées figurant sur les toiles de Novelli :

> UNA DELLE SALE DEL MUSEO MENO (illisible)
>
> PROBABILE : I RICORDI MIRAGLIOSI E IMPROBABILI
>
> II (illisible) ADIZIONATE NUOVA COLLEZIO
>
> NE DI RICORDI DAI PIU SEMPI (illisible) DISOCIETA
>
> III ALLI CONSEGENZE DE PIU MODERNE (illisible) CAPABILE[1071]

Les toiles du peintre « (re)présentent » un « irréductible compromis entre l'innommable et le nommé, l'informe et le formulé »[1072]. Elles travaillent sur la genèse d'un langage qui s'origine dans les profondeurs de la mémoire : le « fond crémeux », constitué de couches superposées, de lambeaux d'inscriptions ou de formes effacées (comme le phallus monumental de « Liuba »), figure le magma de la mémoire d'où émergent quelques signes ou formes obsédantes déclinés en d'infimes modulations, car

> rien n'est fixe, rien ne peut être explicité, arrêté une fois pour toutes, comme voudrait le croire l'homme dans son désir forcené de sécurité. […] « Le résultat, la conclusion, dit encore Novelli, sont toujours stupides et mal faits. Ce qui compte c'est l'origine. »[1073]

« L'origine » qu'explore les peintures de Novelli, c'est celle-là même *du* langage, dans son indistinction première du dessin ou du *signe* graphique, dans une recherche qui tend à remonter vers l'inarticulé : la proximité avec la démarche simonienne, comme « tentative de restitution » des images de la mémoire en deçà de leur articulation en récit, est encore une fois troublante.

Comme les peintures de Novelli, *Le Jardin des Plantes* se fait « archives pour la mémoire » : le roman tente d'ordonner, à partir du magma de la mémoire, un répertoire d'images obsédantes, combinées et fécondées par « la magie du langage ». Leurs mouvantes combinaisons, liées au « prodigieux pouvoir » des mots « de rapprocher ce qui sans eux resterait épars »[1074], restent pourtant « incompréhensibles » ou « illisibles » : refusant toute posture de maîtrise, l'écrivain restitue les télescopages et les trouées de la mémoire, sans prétendre jamais figer ou enfermer ces images dans la linéarité d'un récit ordonné. Car tout

---

[1071] *JP*, p. 27
[1072] « Novelli ou le problème du langage », *op. cit.*, p. 80.
[1073] *Ibid.*, p. 82.
[1074] Préface à *Orion aveugle*, *op. cit.*

récit au sens traditionnel est une technique, voire un artifice, permettant de combler les lacunes de « l'architecture vertigineuse » de la mémoire. Dans un texte intitulé « Le trou de mémoire de Simonide », Louis Marin propose d'interpréter la célèbre fable consacrée au poète grec comme la genèse de la conception occidentale de la mémoire : le « trou de mémoire » de Simonide, que révèlerait la digression fautive du poète sur Castor et Pollux au milieu de l'éloge dédié à Scopas, témoigne selon Louis Marin d'un « oubli originaire », de « l'effondement » de la mémoire auquel répond, dans la fable, l'effondrement du palais de Scopas. La seconde partie de la fable rapporte comment le poète, appelé au-dehors au moment de la tragédie, parvient à indiquer aux parents, au milieu des décombres, « quels [sont] leurs morts », en se rappelant les places qu'ils occupaient à table : Louis Marin interprète ce second moment comme la tentative de « conjurer » l'oubli originaire et le caractère immaîtrisable de la mémoire dont témoigne la première séquence, par la fondation d'un art mnémonique qui perdurera durant toute l'antiquité. Le poète comprend « qu'une disposition ordonnée est essentielle à une bonne mémoire ». Alors que la première partie du récit représentait « la mémoire dans son espace et son temps, immaîtrisable », « le modèle de Simonide » transforme son « ordre indécryptable » en « un ordre construit », opérant l'oubli de « l'architecture vertigineuse » de la mémoire,

> celle-là même […] qui au lieu de *totaliser* le savoir et l'histoire comme l'art de la mémoire en a la prétention, répète à l'infini ses espacements et ses télescopages, ses ouvertures, ses portiques, ses seuils et ses murs, ses cloisons aveugles et ses puits[1075].

Cette *relecture* de la fable, menée par un critique contemporain, témoigne de l'impossibilité, pour toute une partie de la pensée moderne, de faire de la mémoire l'instrument d'une synthèse des temps, de substituer à l'abîme une « faculté transcendante qui nous permet[trait] d'organiser la représentation ». G. Deleuze a montré le lien étroit qui s'est noué entre mémoire et faculté représentative : « la mémoire, du haut de son passé pur, dépasse et domine le domaine de la représentation », « elle exhausse le principe de la représentation[1076] ». À cette seconde « synthèse du temps » incarnée par Mnémosyne, le philosophe oppose la vision du prince du Nord, Hamlet, qui affirme que « le temps est hors de ses gonds », ou la vision de Hölderlin, selon laquelle le temps se répartit de part et d'autre d'une césure, qui est aussi l'irréductible « point de naissance de la fêlure » du Je[1077].

[1075] Nous renvoyons à la très belle analyse de Louis Marin, « Le trou de mémoire de Simonide », dans *Lectures traversières*, Albin Michel, 1992.
[1076] Deleuze, G., *Différence et Répétition*, PUF, « Epiméthée », 1996, p. 119.
[1077] *Ibid.*, pp. 116-121.

C'est de cette impossible synthèse des temps dont témoigne l'œuvre de Claude Simon : dans ses premières pages trouées de blancs, *Le Jardin des Plantes* théâtralise visuellement le fond sans fond de la mémoire, auquel répond le « fond blanc, crémeux » des toiles de Novelli, d'où ne se détachent que quelques formes incertaines et à moitié effacées. L'« architecture vertigineuse » de la phrase-image s'oppose à la « configuration » du récit qui sert la même visée que l'art mnémonique des anciens, même si elle ne se fonde pas sur un système spatial : faire de l'ordre indécryptable d'une vie qui se perd dans les abîmes de la mémoire, un ordre *construit*, une « concordance » rassurante qui joint le disjoint et le redistribue en une unité signifiante – « la cohésion d'une vie ». Par sa double dynamique d'interruption et de raccord, la phrase-image restitue les « espacements » et les « télescopages » de la mémoire, ses « seuils » et ses « ouvertures », en deçà de toute « totalisation » d'une matière mémorielle immaîtrisable. L'œuvre simonienne accomplit ainsi, nous l'avons évoqué, « la révolution copernicienne » appelée de ses vœux par W. Benjamin : « passer du point de vue du passé comme *fait objectif* au passé comme *fait de mémoire* », autrement dit, ne pas séparer la *présentation* du passé de la *temporalité* complexe de la mémoire en tant que fait *psychique*. C'est cet « inconscient du temps » que dévoile le texte simonien à travers la dynamique de l'image dont la rythmique, entre latence et crise, refoulement et retour du refoulé, traduit le *travail* de la mémoire.

C'est aussi du point de vue du passé comme *fait de mémoire* que se développe le roman de R. Powers : stratégie de « déni », « symptôme », refoulement et retour du refoulé déterminent la revenance des images du passé. Là encore, on peut parler d'une mémoire de l'oubli ou de la destruction : l'œuvre de Sander joue dans le roman de Powers le même rôle que la peinture de Novelli dans *Le Jardin des Plantes*. Le personnage de Sander permet de faire passer à l'avant-plan du roman l'histoire de la Grande Guerre, mais aussi celle de la montée du nazisme et de la Seconde Guerre mondiale. Tous deux nés en Autriche, quoiqu'à plus de quarante ans d'intervalle, Sander et Novelli ont subi l'oppression au cœur même des régimes fascistes dont ils étaient citoyens : c'est cependant en tant qu'artiste, et non en tant que résistant politique comme Novelli, que Sander est inquiété par le régime allemand dès les années 30. Le grand œuvre projeté, intitulé *Hommes du vingtième siècle* , se rattache par sa volonté de créer « un catalogue exhaustif » des *Visages de ce temps* , à un idéal déjà ancien et « anachronique », celui d'une totalisation du savoir et de l'histoire à travers la technique photographique alors naissante, érigée en instrument de mémoire. Pourtant, l'ouvrage dérogeait d'emblée à

« l'ordre construit » par les autorités en choisissant de donner place aux marges oubliées de la société, à travers une partie dédiée aux « idiots, malades, fous et infirmes[1078] ». Dès 1934, le premier volet du catalogue intitulé *Visages de ce temps* est interdit. Sander déroge à « l'ordre » de la *représentation* mémorielle en *présentant*, « sans mise au point ni commentaire », une matière brute qu'il se refuse à « articuler » en « récit ». Sander, pourtant, ne renonce pas à son projet : « il ne cessa jamais de scruter et d'archiver les visages », dissimulant quelques « quarante milles négatifs » dans sa cave qui survécurent aux fouilles policières et à l'éventrement de sa maison par les bombardements alliés. « Puis, ironie dont l'époque moderne a le secret, dans l'anarchie des dernières heures du conflit, une petite bande de pillards incendia la structure bombardée et détruisit la collection tout entière[1079] ». L'illusion de compléter le catalogue s'effondre, et pourtant, Sander poursuit sa tâche :

> Yet he continued to work over his remaining negatives. […] No longer strong enough to bicycle into the Westerwald, Sander remained at home polishing and refining a few isolated cornices from which we might induce the magnificence of the intented mansion.
>
> Il continua pourtant à travailler sur les négatifs qui lui restaient. […] N'ayant plus la force de parcourir le Westerwald à bicyclette, Sander resta chez lui à polir et parfaire quelques corniches isolées qui peuvent nous donner une idée du palais somptueux prévu à l'origine[1080].

« Palais (*mansion*) », « corniches (*cornices*) » : l'histoire de l'œuvre de Sander peut être lue comme la fable inversée du poète Simonide. Dans sa première phase, Sander pense la photographie comme un moyen de maîtrise et de totalisation de la mémoire au service d'une parfaite représentation de la réalité : il s'agit de construire une « somme monumentale », sous la forme d'une « vaste nomenclature de catégories et sous catégories » présentant « les échantillons comparés de chaque type représentatif ». Dans sa seconde phase, le récit nous rapporte l'effondrement de l'entreprise à travers la métaphore du « palais » dont il ne reste plus que des ruines. Certes, la destruction de l'œuvre semble due à la seule contingence, l'intervention *in extrem is* d'« une bande de pillards » : le narrateur cependant commente l'événement comme une « ironie » de *l'époque moderne*, une forme de fatalité que l'artiste ne pouvait empêcher. Dès la mention des premiers obstacles rencontrés par l'artiste lorsque la Chambre de la culture du Reich condamne l'œuvre, le narrateur souligne : « Par cette interdiction, le siècle confirmait que l'énorme projet était condamné dès l'origine ». Sander

[1078] « […] the ill, insane, and disabled ». *TW*, p. 40 ; *TF*, p. 54.
[1079] « Then, in one of the ironies of modern times, petty looters, in the anarchy of the war's closing, set fire to the bombed structure and destroyed the entire collection. » *TW*, p. 43 ; *TF*, p. 59.
[1080] *TW*, p. 43 ; *TF*, p. 59.

est « anachronique », il appartient à un temps où l'on ne croit plus à la possibilité de totaliser le savoir à travers la construction d'un monument de mémoire :

> Clearly Sander's camera could no more exhaustively document Man of the Twentieth Century than a mechanical planetarium can exhaust the night stars. Yet his work completes itself in failure. The chattered, overambitious, unfinished work seems the best possible vehicle for its undemonstrable subject. From integrations over ten of thousands of mechanically reproduced prints, extant, maliciously destroyed, or never taken, emerges a sitter by turns willing, self-destructive, reticent, demure, but never, not even in the sum of all its unsummable parts, not through naming and categorizing and endless, industrious compilation, never, ultimately, catchable.
>
> Pas plus que la mécanique du planétarium ne peut épuiser la nuit étoilée, l'appareil de Sander, il est vrai, ne pouvait dresser le tableau exhaustif de l'Homme du vingtième siècle. Pourtant ce travail trouve en l'échec son accomplissement. L'œuvre éparse, trop ambitieuse et inachevée, nous apparaît comme le meilleur véhicule de son sujet introuvable. La synthèse de ces dizaines de milliers d'épreuves reproduites mécaniquement, qu'elles aient été conservées, détruites par une main criminelle ou jamais réalisées, fait apparaître un modèle tour à tour coopératif, autodestructeur, réticent, réservé, mais qui jamais au bout du compte, fût-ce à travers la somme incalculable de ses parties et contre toute désignation, catégorisation, laborieuse et patiente compilation, ne se laisse saisir[1081].

Le « modèle » de l'œuvre ruinée de Sander est l'exact pendant du « modèle de Simonide », qui oppose à la destruction originaire un « monument » de parole. La mémoire ne se laisse plus penser comme « compilation » ou synthèse totalisante. L'entreprise romanesque de Powers est à relier au palais ruiné du photographe, comme l'œuvre simonienne renvoie aux toiles indéchiffrables de Novelli : la juxtaposition, « sans mise au point ni commentaire », des lignes de récit qui jamais ne coïncident pour former une histoire « une et complète » accomplit ce « modèle tour à tour coopératif, autodestructeur, réticent, réservé » : « la somme des parties » ne permet pas de reconstituer une totalité. À la mémoire comme « synthèse des temps », l'auteur oppose une architecture complexe théâtralisant la dialectique entre mémoire et oubli. « L'archéologie matérielle », la recherche de *traces* engagée par le narrateur (I) et par Mays (III), « chiffonniers (*scavengers*)[1082] » de la mémoire, est inséparable dans le roman de Powers, comme dans l'œuvre de Simon, d'une « archéologie psychique » impliquant une mémoire inconsciente et revenante, dont le sol est la destruction et l'oubli.

[1081] *TW*, pp. 43-44 ; *TF*, p. 60.
[1082] *TW*, p. 104 ; *TF*, p. 148.

3.2. « Image, donne-moi le monde et l'oubli du monde » : la dialectique entre mémoire et oubli dans l'œuvre de Peter Handke

Le poids de la destruction pèse plus lourd encore dans l'œuvre de l'Autrichien Peter Handke, dont il ne faut pas oublier qu'il est fils d'un officier de la Wehrmacht : il s'agit moins dans *La Perte de l'image* d'une réflexion sur « l'effondement » de la mémoire, que de l'expression d'un profond malaise et d'une culpabilité liés au passé d'un pays dont l'écrivain a fait le choix de s'exiler. « L'archéologie psychique » de la mémoire est entièrement déterminée dans cette œuvre par cette question de la culpabilité, ouvertement réfléchie dans *La Perte de l'image*, où les personnages principaux, la protagoniste et « l'auteur », sont hantés par une « faute » inavouable et « épouvantable (*eine furchtbare Schuld*)[1083] » :

> Sie gewann eine Art von Vertrauen zu dem Autor zurück, ein anderes als das auf den ersten Blick, mit dem Moment, da ihr aufging, daß sein ständiges Vergrößern jedes Grundabstands aus einem Schuldgefühl kam. Das ging ihr auf, […] indem sie unvermittelt an dem Mann da ihre eigene Schuld sah und herausroch; große Schuld; unbelangbar aber, solange man im Abstand blieb.
>
> Elle avait regagné une certaine confiance en l'auteur, bien différente de celle qu'il lui avait inspirée au premier regard, lorsqu'elle s'était aperçue que s'il prenait toujours plus de distance qu'on avait coutume de le faire, c'est parce qu'il éprouvait un sentiment de culpabilité. Elle s'en était rendu compte […] parce que, face à cet homme, elle avait aperçu, elle avait flairé tout à coup sa propre faute ; une grande faute, une faute grave ; mais tant qu'on gardait ses distances, il était impossible qu'on vous poursuive[1084].

Le thème de « la distance (*Abstand*) » que nous avons rencontré à plusieurs reprises dans nos analyses trouve ici une nouvelle justification : il recouvre une hantise, celle d'être poursuivi et jugé. Le thème de la « faute » traverse le récit comme un véritable leitmotiv[1085] : la « grande faute » dont s'est rendue coupable la protagoniste est finalement dévoilée à travers un récit où le lecteur apprend qu'elle a « souhaité la mort de son enfant[1086] », lors de sa première traversée de la Sierra. Si l'on rapporte ce propos à la place de l'enfance dans l'œuvre, on comprend tout le poids de ce meurtre qui symbolise l'impossibilité même de l'avenir. « L'auteur », dans les dernières pages du livre, affirme sur un ton péremptoire vouloir se débarrasser de ces « histoires de culpabilité » :

> Schon wieder Schuld im Spiel ?! Wenigstens von einer Frau, und von der Geschichte einer Frau, hätte ich erwartet, daß sie uns und mich, den Autor, welcher sich zuerst

[1083] *BV*, p. 24 ; *PI*, p. 26.
[1084] *BV*, p. 19 ; *PI*, p. 21.
[1085] Voir notamment *BV*, pp. 19, 57, 101, 136, 191, 204, 206, 289, 300.
[1086] *BV*, p. 725 ; *PI*, p. 606.

> und zuletzt als Leser sieht, verschone mit unserer ewigen Schuld, oder gar Erbsünde. Adam und Eva waren unschuldig. Ödipus oder wer auch immer war unschuldig. Schluß mit Schuld-Geschichten. Geheimnis, nicht Schuld.
>
> Il était donc question, une fois encore, de faute et de culpabilité ? J'aurais pu attendre légitimement d'une femme, et de l'histoire d'une femme, qu'elle nous épargne et qu'elle m'épargne, à moi, l'auteur, qui me considère en fin de compte comme un lecteur, ces sempiternelles considérations sur notre faute éternelle, ou même sur le péché originel. Adam et Eve n'étaient pas coupables. Œdipe ou je ne sais qui n'était pas coupable. Finissons-en avec toutes ces histoires de culpabilité. Place au mystère[1087].

La culpabilité serait-elle une « histoire » d'homme[1088] ? et une histoire » éternelle » ? Remplacer le récit de la faute, dans l'Ancien Testament, par l'affirmation du « mystère (*Geheimnis*) » et de l'amour, enseignés par les évangiles : tel serait le souhait de « l'auteur ». Toujours est-il que la « culpabilité » hante le texte, et ce malgré les récriminations de « l'auteur » et son désir de réduire l'inscription historique de la faute à un mythe « éternel » qui devrait être dépassé. La culpabilité est à la source de l'attitude profondément ambivalente de l'écriture handkéenne vis-à-vis de la mémoire, et de l'Histoire.

La mémoire en effet est ressentie comme un poids dont il faut se libérer. Les premières pages de *La Perte de l'image* s'ouvrent sur l'évocation de l'acquiescement de la protagoniste à la disparition des images de son passé, celles de son pays natal comme celles de ses ancêtres :

> Sie hatte schon seit langem fast keine Verwandten mehr. Und wenn, so waren auch diese ihr mit der Zeit aus dem Sinn geraten. […] Viele Jahre hatte sie dabei mit ihren Vorfahren, angefangen bei den […] Eltern, einen stillen, insgeheimen und umso glühenderen Kult betrieben. […] Und inzwischen waren diese Vorfahrenumrisse kraftlos geworden. […] Und auch dieser zweite Tod ihrer Vorfahren war ihr dann, wie zuvor das aus ihr entschwundene kleine und große Geburtsland, recht.
>
> Voilà longtemps qu'elle n'avait plus de parents. Et quand ils existaient encore, le temps les avait eux aussi chassés de son esprit. […] Elle avait pourtant pendant de nombreuses années voué à ses ancêtres, à commencer par ses parents, […] un culte silencieux, secret, et d'autant plus brûlant. […] Puis les silhouettes de ces aïeux s'étaient estompées au fil du temps. […] Et cette deuxième mort de ses ancêtres elle aussi, comme auparavant la disparition de son petit et grand pays natal, lui convint[1089].

On connaît la violence des déclarations de l'écrivain sur le caractère destructeur de la mémoire : « Conviction que je dois complètement oublier le passé pour ne plus subir cette

[1087] *BV*, p. 750 ; *PI*, p. 627.
[1088] Dans la tradition biblique, c'est Ève qui s'empare du fruit défendu. Si « l'auteur » semble quant à lui relier « la faute » à l'homme plus qu'à la femme, c'est que l'imaginaire handkéen est hanté par la faute du père, soldat dans la Wehrmacht.
[1089] *BV*, pp. 9-10 ; *PI*, pp. 13-14.

douleur dans la poitrine : *il me faut perdre ma mémoire !*[1090] » Le rejet de la mémoire est cependant beaucoup plus ambigu dans l'œuvre : l'amnésie des habitants de Nuevo Bazar apparaît comme destructrice. Ce qui fait de la mémoire une « menace de mort », c'est son lien avec la grande Histoire, source même de la culpabilité. C'est donc de la mémoire *historique* dont l'image « authentique » doit se détacher.

L'écriture, et singulièrement l'image, nous l'avons vu, exclut a priori l'Histoire, comme ne cessent aussi de le rappeler les journaux de l'écrivain :

> Könnte man sagen, ich betriebe ein *Mich-hinweg-Stehlen* aus den Ereignissen, der Historie, mit dem *Mich-Begeben* in die Stille, die Sonne, den Wind hier ? Nein, es ist das *Sich-in-den-Stand-Setzen* gegen die Ereignisse, die Historie, das *Sich-in-den-Stand-der-Dinge-Setzen* (auf dem Mittelstreifenweg nach Krajna Vas)
>
> Pourrait-on dire que je me *dérobe* aux événements, à l'Histoire, pour *prendre le chemin* du silence, du soleil, du vent, ici ? Non, je me *dresse* contre les événements, l'Histoire, je *prends le parti des choses* (sur la bande médiane du chemin, vers Krajna Vas)[1091]
>
> Bei Hermann Lenz, zum Beispiel, tut immer die Historie mit im Erzählen (« heuzutage », « damals »). Bei mir ist das nicht möglich; mir kommt auch vor, die Geschichte, die Historie, schwäche manchmal das Erzählen ab, nehme ihm Wucht, Einheit, Reinheit (für das letztere ein Fragezeichen) – nehme jedenfalls dem Erzähler die Gegenwärtigkeit und dem Erzählten das Morgenlicht
>
> Chez Hermann Lenz, par exemple, l'Histoire intervient toujours dans le récit (« de nos jours », « à l'époque »). Chez moi c'est impossible ; j'ai le sentiment qu'elle affaiblit parfois la narration, lui enlève tout son poids, son unité, sa pureté (pour celle-ci un point d'interrogation) – dérobe en tout cas au narrateur le présent et à ce qu'il raconte la lumière du matin[1092]
>
> Im Abseits der Geschichte : da schreibe ich
>
> À l'écart de l'Histoire, c'est là que j'écris[1093]
>
> Und noch einmal : Geprägt bin ich nicht vom Erlebnis der Historie, sondern von der Zeit außerhalb der Geschichte. Die Historie hinterläßt in mir, an mir, keine Prägung, kein « Wasserzeichen »
>
> Et une fois encore : je ne suis pas marqué par l'expérience de l'Histoire mais par le temps extérieur à celle-ci. L'Histoire, en moi, sur moi, ne laisse pas d'empreinte, de « filigrane »[1094]

[1090] « *Ich muß mein Gedächtnis verlieren !* » *Das Gewicht der Welt*, *op. cit.*, pp. 85-86 ; *Le Poids du monde*, *op. cit.*, p. 88.
[1091] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 48 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 46.
[1092] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 258 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 233.
[1093] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 337 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 303.
[1094] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 445 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 398.

Étonnant témoignage du refoulement de l'Histoire, une Histoire qui hante l'œuvre malgré les dénégations de l'écrivain. L'écriture ne tente cependant pas seulement d'exclure l'Histoire, elle construit aussi un « contre-récit » historique, qui n'est pas centré sur le désastre comme dans les œuvres de Simon ou Powers, mais sur la nature – « le silence, le soleil, le vent[1095] ». Peter Handke fait écho à l'enseignement de Cézanne, dont on sait combien il a compté pour l'écrivain : il ne s'agit pas de peindre, ou d'écrire, « selon la nature », mais de créer des images qui sont des constructions et des harmonies parallèles à la nature. Comme il est dit dans *Par les villages*, la nature « ne peut être ni refuge ni issue » : « Mais elle est le modèle et c'est elle qui donne la mesure ». Cette « mesure » renvoie à cette « autre » histoire qu'avait découverte en son temps Sorger dans *Lent Retour* : une histoire de paix, dont les événements ne sont pas donnés par les peuples et les batailles, mais par le cycle éternel des événements du quotidien et de la nature. « Le bleu des montagnes *est* – le brun des étuis à révolver n'est *pas*[1096] ». Cette phrase, tirée du monologue final de Nova, dans *Par les villages* , résume le projet de Handke, celui d'« exorciser une histoire par une autre » – exorciser une histoire de violence, qui fait peser sur sa génération le poids de la culpabilité, par une « contre-histoire (*eine Gegengeschichte*) » faite d'images de paix et d'harmonie, détachées de toute historicité[1097]. Lorsque la protagoniste se trouve dans l'aéroport du port fluvial, un épisode illustre parfaitement cet » essai d'exorcisme » à travers les images :

> In jener Stunde vor dem Abflug wurde dann eine Stimme hörbar, nah an ihrem Ohr, die Stimme einer Frau, nicht leise, nur zittrig […] : « Du sollst dich schämen. Schande hast du gemacht deinem Vater und deiner Mutter und deinem Land. Schandweib ! » […] Einerseits ging es an ihr, der fröhlich Eltern- und Heimatlosen, vorbei. Doch andererseits weckte und vertiefte es, als bloßer Anwurf, das Bewußtsein von ihrer Schuld – keine Stunde, da es sich nicht unvermittelt, zwischen zwei Schritten, in ihr Leben einmischte. Und wieder andererseits : Eine Ameisenstraße dort neben dem Laufband! […] Das Palmenrasseln von Jericho.
>
> Ce matin là, peu avant le décollage, elle avait entendu une voix tout près de son oreille, la voix d'une femme, non pas douce mais chevrotante […] : « Tu devrais avoir honte !Tu as fait honte à ton père, à ta mère, à ton pays. Femme par qui le scandale arrive ! » […] D'un côté, elle n'avait ni parents ni patrie – et cela lui convenait bien –, aussi ne faisait-elle aucun compte de ces insultes. Mais d'un autre côté, elle entendait dans ces propos un reproche qui éveillait, approfondissait la

[1095] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 48 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 46.
[1096] « Das Bergblau ist – das Braun der Pistolentasche ist nicht ». *Über die Dörfer*, in Handke, P., *Theaterstücke in einem Band*, Suhrkamp Verlag, 1992 [1981], pp. 383-450 [p. 444] ; *Par les Villages*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, « La Manteau d'Arlequin », 1983, p. 84.
[1097] Peter Hamm fait de cette notion de « contre-histoire (*Gegengeschichte*) », fondée sur les évènements paisibles du quotidien et de la nature, le cœur d'un de ses articles sur Peter Handke : Hamm, P., « Der Geschichtsschreiber der Gegengeschichte oder die Zurücknahme des Urteils. Lobrede auf Peter Handke » (*in* Hamm Peter, *Aus der Gegengeschichte. Lobreden und andere Liebeserklärungen*, München, Carl Hanser Verlag, 1997, pp. 7-27).

> conscience de sa faute – celle-ci s'immisçait dans son existence à chacun de ses pas, inopinément. Et d'un autre côté encore : une procession de fourmis là-bas, près du tapis roulant ! […] Le vent dans les palmiers, un cliquetis à Jéricho[1098].

La succession d'images qui clôt le paragraphe permet littéralement de *détourner* la protagoniste du sentiment de la faute (*Und wieder andererseits…*). On retrouve ici le thème de la culpabilité (*das Schuldbewußtsein*), que doit effacer l'image de la nature, innocente (« une procession de fourmis », « le vent dans les palmiers »). Et pourtant, *La Perte de l'image* n'exclut pas l'Histoire, puisque le texte met en scène des personnages historiques (Jacob Fugger, Charles Quint, Jeanne la Folle) et met en perspective, sur un mode certes allégorique, l'aliénation propre à l'époque contemporaine – projetée dans un futur proche – à travers une archéologie de la modernité.

> Die Geschichte, die Historie, und der entsprechende harte Stil müssen das Übergewicht gewinnen für meine nächste epische Unternehmung (« Der Bildverlust »), und doch hat das Mystische und Mythische, immer wiederkehrend, für die leeren Zentren der Erzählung zu sorgen ; das Verhältnis freilich umgekehrt als in der « Wiederholung » ?
>
> L'histoire, l'Histoire, et le style dur qui lui appartient, doivent prendre une part prépondérante dans ma prochaine entreprise épique (*La Perte de l'image*), et cependant le mystique et le mythique, éternels revenants, doivent ménager les centres vides du récit ; le rapport s'inverse par rapport à *La Répétition*[1099] *?*

Lorsque l'auteur évoque dans les *Carnets du Rocher*, « l'entreprise épique (*epische Unternehmung*) » de *La Perte de l'image*, il est probable qu'il travaille en fait sur le projet de *Mon Année* qu'il a pensé un temps intituler *La Perte de l'image*. Peu importe : la structure de l'œuvre répond parfaitement à cette description : si les images, que l'écrivain associe régulièrement au « mystique (*das Mystische*) » ou au « mythique (*das Mythische*)[1100] », constituent bien l'intérêt premier du récit, elles n'en restent pas moins, à la différence d'un texte comme *La Répétition*, des moments « intermédiaires », des « centres vides (*leeren Zentren*) » au cœur d'un récit qui a pour but de dépeindre « l'histoire de la perte de l'image », celle d'une lente aliénation qui mène au désastre : « un problème historique, crucial, décisif pour l'avenir de l'humanité[1101] ». Les images, vidées de la mémoire historique, restent pourtant au *centre* de l'écriture, l'Histoire n'ayant qu'un rôle de second plan : « les événements historiques », tout comme les descriptions de « l'époque contemporaine » ne

[1098] *BV*, p. 102 ; *PI*, p. 92.
[1099] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 480 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 429.
[1100] Voir par exemple *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 479 : « Das Mystische, wenn es sich mit einem Bild verbindet und erzählerisch wird, ist das Mythische » (*À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 429 : « Le mystique, s'il s'allie à une image pour devenir un récit, est le mythique »).
[1101] « […] ein epochales, ein zukunftsentscheidendes Problem ». *BV*, p. 24 ; *PI*, p. 25.

doivent apparaître qu'« *ex negativo* [1102] », afin de « confér[er] à ce que [la protagoniste a] vécu, par contraste, un surcroît de force ». Ces éléments « historiques » permettent de faire ressortir les images, de leur « donner des contours colorés, des arrière-plans[1103] ».

La mémoire est considérée comme dangereuse dans l'œuvre de Peter Handke : cette position n'est pas sans rappeler certaines réflexions de Nietzsche sur les « inconvénients » de l'Histoire et de la mémoire, et la nécessité de l'oubli. L'image est-elle liée au « beau frisson de l'oubli (*Schöner Schauder der Vergessenheit*)[1104] » ? Le thème de l'effacement et de l'oubli est lié, comme chez Nietzsche, à la valorisation du présent (*die Gegenwart*), d'une disponibilité pour le présent : ainsi, lorsque la protagoniste s'interroge sur les « forces » qu'elle puisait dans les images du passé, à présent effacées :

> Solche Kräfte, fragte sie sich, machten sie nicht tyrannisch und rücksichtlos? Wirkten zu Lasten derer, mit denen man jetzt war, lebte, arbeitete, umging, jetzt in der Gegenwart? Solche Kräfte waren begleitet von einer Art Hoffart, welche die Tage wie auch die Nächte der Zeitgenossen, der einem so oder so nah kommenden, behindern, ja beschädigen, ja zerstören konnte? Ihre Ahnenverehrung losgeworden, wurde sie frei für andere Kräfte? Impulse? Nein, so ganz recht war ihr das Bedeutungslos- und Unscheinbarwerden der Vorfahren trotzdem nicht. Sie ließ es eher, Bitterkeit nicht nur auf der Zunge, geschehen.
>
> Ce genre de forces, s'interrogeait-elle, ne rendaient-elles pas tyrannique et sans égards ? N'agissaient-elles pas aux dépens de ceux avec qui nous étions maintenant, ceux avec qui nous vivions, travaillions, ceux que nous voyions, maintenant, au présent ? Ne s'accompagnaient-elles pas d'une sorte d'ostentation qui pouvait gêner, dégrader, voire détruire les jours et les nuits de nos contemporains, de ceux qui, d'une façon ou d'une autre, s'approchaient de nous ? Maintenant qu'elle était débarrassée de son adoration des ancêtres, était-elle pour autant disponible pour d'autres forces? D'autres impulsions ? Non, la perte de signification et l'effacement de ses ancêtres ne lui convenaient tout de même pas tant que cela. Elle laissait plutôt la chose advenir, avec amertume, et pas seulement sur le bout de la langue[1105].

Les « forces » du passé peuvent être « tyranniques », elles menacent notre capacité à vivre le présent et à nous ouvrir à ceux qui vivent avec nous, « maintenant ». Et pourtant l'effacement du passé peut laisser un goût « amer » s'il ne permet pas l'émergence « d'autres forces ». Le narrateur souhaite ainsi que l'image soit à la fois puissance d'oubli et lutte contre l'oubli : « Images, réalités capitales. Image, donne-moi le monde *et* l'oubli du monde ; la reconnaissance pour ce que j'ai vécu, *et* l'énergie pour ce qu'il me reste à vivre[1106]. » L'image est à la croisée de la mémoire et de l'oubli : à la fois mémoire de « l'inoubliable », mémoire

[1102] *BV*, p. 191 ; *PI*, p. 165.
[1103] « […] [die] historischen Ereignisse […] gaben [dem Erlebten] farbige Umrisse und Hintergründe. » *BV*, p. 736 ; *PI*, p. 616.
[1104] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 409 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 367.
[1105] *BV*, pp. 10-11 ; *PI*, p. 14.
[1106] « Bilder, ihr kapitalen Wirklichkeiten. Bild, gib mir Welt *und* Weltvergessenheit. Bild, Erkenntlichkeit für das Gelebte *und* Schubkraft für das zu Lebende. » *BV*, p. 747 ; *PI*, p. 625.

du « monde » qui est en train de disparaître, et pure ouverture, disponibilité au présent et à l'avenir – « ce qu'il me reste à vivre (*das zu Lebende*) ». Si l'image est porteuse d'une mémoire, c'est une mémoire de l'immémorial : la mémoire du monde lui-même comme ce qui constitue le sol de l'expérience, une mémoire architectonique antérieure à tout souvenir – car les images ne sont « pas des souvenirs, ni volontaires, ni involontaires[1107] ». Et il est impossible de déterminer si le monde déployé par l'image appartient à un passé déjà disparu, ou sur le point de disparaître, le monde ancien de l'enfance, ou s'il ouvre au contraire à quelque chose qui se trouve en avant de nous, un « Nouveau Monde (*die Neue Welt*) » à explorer :

> Das Besondere an solcher Neuer Welt ist, daß sie sich ganz da, untrüglich vorhanden, zeigt, und zugleich noch von niemand betreten. Sie kann und wird aber betreten werden! Die Neue Welt ist bloß noch nicht durchgedrungen, bekanntgemacht, zum Allgemeingut geworden. […] Und jedenfalls ist der Zugang zu ihr zu schaffen, und er tut not.
>
> Ce que ce Nouveau Monde a de particulier, c'est qu'en se manifestant il est entièrement là, d'une présence irréfutable, et qu'en même temps personne n'y est encore entré. Mais on peut y entrer et on y entrera ! Simplement, on n'a pas encore traversé ce Nouveau Monde, on ne l'a pas publié, on n'en a pas fait un bien commun. […] Et en tout cas, il faut créer un accès qui y mène, c'est urgent[1108].

C'est le narrateur de *Mon Année* qui parle ici : la mémoire de l'immémorial dont est porteuse l'image ne s'identifie à aucun souvenir particulier, mais est mémoire de l'ouverture même du possible, d'un monde possible qui reste à l'état de promesse. « On peut entrer [dans ce nouveau monde] (*sie* kann *betreten werden*) », « et on y entrera (*sie* wird *betreten werden*) ». Si le récit *La Perte de l'image* semble plus circonspect quant à cette possibilité, l'image, par son *ouverture*, reste indiscutablement liée au possible, à une mémoire du possible : une mémoire tournée vers l'avenir. La répétition n'est plus alors symptôme d'un passé qui ne passe pas, mais « *reprise* » au sens de la répétition d'une possibilité. Peter Handke oppose ainsi deux visions de la mémoire : l'une, liée aux motifs du mortifère et de la « pétrification (*Versteinerung*)[1109] », est rappel du fait passé, que ce dernier soit irrémédiablement perdu ou qu'il continue de faire hantise dans le présent, hypothéquant tout rapport à l'avenir; l'autre, liée au thème de la « germination », est mémoire du possible, « bourrade vers l'avenir » :

[1107] *BV*, p. 21 ; *PI*, p. 23.
[1108] *MJ*, p. 26 ; *MA*, pp. 26-27.
[1109] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 230 : « Das meiste […] hieß nicht Errinerung, sondern Versteinerung. Hüte dich vor den Versteinerungen » (*À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 209 : « La plupart […] n'étaient pas des souvenirs, mais des pétrifications. Garde-toi des pétrifications »).

« Verbe pour le souvenir : “germe” (*“keimt auf”*)[1110] ». Cet autre versant de la répétition dans l’œuvre de Peter Handke invite à une relecture des œuvres de Simon et Powers dont le versant mélancolique, symptôme du deuil inachevable d’une modernité hantée par le passé, est contesté par l’importance donnée au présent, au « maintenant ».

3.3. L’ambivalence de la répétition : entre deuil et mélancolie

La dialectique entre mémoire et oubli est singulière dans l’œuvre de P. Handke : il s’agit d’un oubli, sinon volontaire, du moins ressenti comme nécessaire par les personnages, dans la mesure où il permet d’échapper à la culpabilité, et de créer une disponibilité vis-à-vis du présent, et de l’avenir. La question du présent, ou du « Maintenant », domine l’œuvre, même si le thème de la mélancolie n’en est pas absent, l’auteur se définissant lui-même comme un « joueur mélancolique (*schwermütiger Sp ieler*)[1111] ». La mélancolie possède un visage ambigu dans les œuvres : le narrateur du *Jardin des Plantes* rejette ainsi les définitions habituelles du terme :

> disant que probablement pour le journaliste, comme d’une façon générale, le mot mélancolie doit faire surgir de ces images plus ou moins mièvres à la mode chez les préraphaélites anglais, aux couleurs fades, de femmes languissantes, à l’œil rêveur, ou encore, en mettant les choses au mieux, de cet ange pensivement assis, drapé dans une longue robe, soutenant sa tête d’un poing, son autre main prête à abandonner un inutile compas et entouré sur la gravure de multiples accessoires allégoriques dont l’ensemble évoque la lamentation du poète « La chair est triste, hélas, et j’ai lu tous les livres », et S. dit que c’était même exactement le contraire : ni ces mauves, ces roses, ces verts pâles, ces iris, ces chlorotiques Ophélies, ni non plus cet allégorique fatras de livres rejetés, d’inutiles compas, cette amère songerie, mais quelque chose de violent qui protestait, furieux, bâillonné mais hurlant : Jamais je n’avais tant désiré vivre, jamais je n’avais regardé avec autant d’avidité, d’émerveillement, le ciel, les nuages, les prés, les haies…[1112]

Plus loin, c’est une réminiscence de *L’Idiot* de Dostoïevski qui ramène le thème de la mélancolie :

> Dans « L’Idiot », [Dostoïevski] rapporte une exécution capitale dont il a été le témoin à Paris et décrit la marche effroyable du condamné vers l’échafaud. Lui-même a connu les sensations qu’éprouve un homme à la perspective imminente d’une mort violente lorsqu’il a été victime de ce simulacre d’exécution auquel a été conduit un

[1110] « Verb für die Erinnerung : “keimt auf” ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 294 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 265.
[1111] *Es leben die Illusionen*, *op. cit.*, p. 85 ; Vive *les illusions !*, *op. cit.*, p. 81.
[1112] *JP*, pp. 302-303.

> groupe de conspirateurs dont il faisait partie. Il décrit cette déchirante et mélancolique avidité avec laquelle le condamné regarde autour de lui le monde (le reflet du soleil sur le bulbe doré d'une église, les maisons, les gens) qui va continuer d'exister alors que dans quelques instants lui ne sera plus rien[1113].

S. rejette les représentations traditionnelles de la mélancolie comme abandon rêveur et tristesse sans objet : après avoir évoqué les représentations « mièvres » des préraphaélites, il décrit la *Melancholia* de Dürer, variation allégorique sur le thème de la vanité du monde. Or le sentiment exprimé par S. est l'exact « contraire », puisque le personnage se révolte violemment contre l'idée de quitter un monde qui l'« émerveille ». C'est le sentiment de « protestation » qui domine dans sa définition de la mélancolie, à laquelle il associe des termes presque contradictoires comme « avidité », « protestation furieuse », « hurlement ». Une « mélancolie avide » : l'expression est oxymorique, la mélancolie étant généralement associée à un état de désaffection vis-à-vis du présent comme du monde extérieur. Le terme d'« avidité » évoque au contraire le « désir de vivre » et l'attachement au monde. De même, à l'inhibition souvent attachée à la mélancolie semble s'opposer la « violence » de la révolte[1114]. Bien que hanté par les spectres du passé, le personnage ne se détourne pas du présent, bien au contraire : la conscience aiguë de la mort et de la perte semble paradoxalement *ouvrir* ce difficile accès au présent, dont toujours l'attrait du passé et de l'avenir nous détourne. Là encore une dialectique complexe se joue entre une poétique mélancolique, marquée par la conscience de la destruction, et la reconnaissance de la valeur du présent.

Lorsque P. Handke fait du deuil « une forme d'enthousiasme[1115] », il accomplit à son tour ce rapprochement paradoxal entre la conscience de la perte et une forme de réinvestissement actif du présent : « le deuil » (*die Trauer*) s'identifie pour lui à une forme de « mélancolie (*die Schwermut*) » à laquelle « on [aurait] trouv[é] une explication » qui ne nous rende pas personnellement « coupable », et « n'incrimine pas autrui[1116] ». Le sentiment de la perte, au

---

[1113] *JP*, pp. 304-305.

[1114] Cette opposition est à nuancer : Freud montre que « l'accablement » du mélancolique provient d'une « constellation psychique qui était celle de la révolte » contre l'objet aimé, et perdu, qu'il retourne contre lui-même et contre les autres (*Métapsychologie*, « Deuil et mélancolie », Gallimard, « Idées », 1968, p. 157).

[1115] « […] auch die Trauer wäre ja eine Art von Begeisterung gewesen ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 238 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 215.

[1116] « Die Schwermut, wenn für sie eine Erklärung gefunden wird, die weder mich selbst schuldig noch andere beschuldigt, löst sich auf in Trauer ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 147 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 134. P. Handke reprend ici la distinction freudienne entre le deuil et la mélancolie : alors que dans le deuil c'est seulement le monde qui est devenu pauvre et vide, la mélancolie est fondée sur « un immense appauvrissement du moi », sur la diminution du sentiment d'estime du moi et une forme de culpabilité, de rejet et d'aversion morale pour soi qui va jusqu'à « l'attente délirante du châtiment » (« Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p. 149-155). Les mélancoliques se tournent aussi contre autrui, en « cherchant à « torturer ceux qu'ils aiment par le moyen de leur maladie, après s'être réfugiés dans la maladie afin de ne pas être obligés de leur manifester directement leur hostilité » (*Ibid.*, p. 162).

lieu d'enchaîner la conscience au passé et d'entrainer un rejet de soi et d'autrui, peut alors intensifier le moment présent, jusqu'à faire naître « l'enthousiasme ». L'image est ainsi au cœur d'une dialectique entre la conscience de l'absence et de la perte et une attention renforcée à ce qui est présent : « l'écriture d'images apparaît à la marge, aux marges de la mélancolie[1117] ». L'attitude de l'auteur est ambivalente vis-à-vis de la mélancolie qu'il ressent parfois comme « l'incapacité à représenter quoi que ce soit[1118] » ou « comme un combat des plus effroyables, en même temps aux extrêmes frontières de la légèreté[1119] ». Lorsque le thème apparaît dans les textes sommes, il est toujours ambigu, comme dans ce passage de *Mon Année* où la Catalane répond au narrateur, lorsqu'il évoque sa mélancolie : « "Mais au-dessous de ma mélancolie, c'est peut-être ma joie qui attend !"[1120] ».

Si l'auteur s'est lui-même désigné comme « un joueur mélancolique », c'est avant tout dans la lignée du romantisme allemand : la mélancolie est associée chez les romantiques à une critique de la modernité que reprend à son compte Peter Handke. Cette critique se fonde sur la référence à un passé plus ou moins légendaire et idéalisé : le rôle central du Moyen-âge dans l'œuvre de l'auteur n'est pas sans rappeler les propos de Schlegel sur « cette époque du chevalier, de l'amour et du conte, d'où le phénomène et le mot lui-même [de roman] dérivent[1121] ». Le Moyen-âge représente un monde d'avant le désenchantement, et c'est ce monde « chevaleresque », épris de mythes et de contes, que la protagoniste semble vouloir faire renaître dans *La Perte de l'image* . Pour réenchanter le monde et retrouver le rapport au

---

[1117] « […] zu sehen ist diese Bilderschrift am Rand der Schwermut, an den Rändern ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 246 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 223.

[1118] « Zur Schwermut gehört, sich nichts vorstellen zu können […] ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 467 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 418.

[1119] « Die Schwermut ist […] ein Kampf, der furchtbarst sein kann, zugleich an den Übergängen zum Leichtsinn ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 236 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 214.

[1120] « "Aber unter meiner Schwermut, da wartet vielleicht meine Freude !" » *MJ*, p. 453 ; *MA*, p. 353. Dans *La Perte de l'Image*, c'est le cuisinier de l'auberge, non loin de Tordesillas, qui évoque la nécessité que ses clients ressentent une forme de tristesse mélancolique, afin de mieux se délecter des plats savourés dans le moment présent : il entretient ce sentiment de tristesse à travers le désordre concerté de sa cour, pleine d'objets brisés, qu'il a surnommée « La Cour balkanique (*Der balkanische Hof*) », en référence à la guerre. « Sämtliche Tische in den drei Speisesälen haben Ausblick auf meinen balkanischen oder litauischen oder lappländischen Hof und seine zerbrochenen Leitern, leeren Kabelrollen und wandlosen Kinderwagen. Der Winkel sorgt, im Unterschied zu den üblichen Ausblicken auf einen Park oder das Meer, für ein, wenn auch vielleicht trauriges oder wehes Gefühl von Wirklichkeit, hilft, im Essen zugleich bei der Sache, bei den Sachen zu sein, und trägt so dazu bei, das Speisen hier als etwas ganz und gar nicht-Selbstverständliches zu würdigen und es sich zur gleichen Zeit so herzhaft wie unbeschwert schmecken zu lassen. » ; « Dans les trois salles, toutes les tables donnent sur ma cour balkanique ou lituannienne ou laponne, avec ses échelles brisées, ses bobines sans câble et ses carcasses de landaus. Contrairement aux autres restaurants qui offrent une vue sur un parc ou sur la mer, cette vue sur la cour balkanique donne à mes clients le sentiment d'être en prise directe avec le monde réel, ce qui n'exclut peut-être pas une certaine forme de tristesse, une forme de mélancolie, mais permet en tout cas à chacun de rester bien concentré sur son repas, de ne pas le considérer comme la chose la plus naturelle du monde, un simple service rendu, mais au contraire de lui faire honneur, de savourer chaque plat pleinement, avec un bel appétit et le cœur léger » (*BV*, p. 188 ; *PI*, p. 163). Là encore, tristesse et légèreté se trouvent associées.

[1121] Schlegel, F., *European Romanticism : Self Definition*, éd. L. Furst, Londres, Methuen, 1980, p. 36.

sacré, Peter Handke cherche cependant à fonder une « mythologie *nouvelle* », dans la lignée de Schlegel et Schelling. Loin de réactiver les mythes anciens, cette recherche est tournée vers l'avenir, comme le prouve « le mythe » d'Hondareda où se rejoignent le passé le plus ancien et la modernité la plus avancée. On ne retrouve pas cette conversion de l'idéal passé en énergie utopique dans le roman de C. Simon, qui, lorsqu'il parle de romantisme, semble n'avoir en tête que des clichés. Pourtant le lien entre révolte et mélancolie n'est pas sans évoquer cet héritage dont est également issue la figure benjaminienne du mélancolique, « chiffonnier de la mémoire ». Le mélancolique est celui qui ne se satisfait pas de son époque et « collecte » tout ce que cette dernière ne veut pas voir. C'est à ce versant *actif* et *critique* de la mélancolie qu'il faut rattacher les œuvres du corpus, peut-être davantage qu'à une économie du désastre vouant l'écriture à un ressassement sans terme.

Le thème de la mélancolie traverse aussi le roman de R. Powers : le chapitre 12 s'ouvre sur une citation de *Deuil et mélancolie* de Freud :

> On trouve dans ces états un événement dont l'action rend finalement superflue une grande dépense psychique qui avait été longtemps entretenue ou engagée de façon habituelle, de telle sorte que cette énergie devient disponible pour des utilisations et des possibilités de décharge de toutes sortes[1122].

Les personnages du roman de Powers, comme ceux des romans simoniens, ont cette attirance pour les fantômes du passé et les ruines qui les désignent comme des mélancoliques. Certes ils sont engagés dans la vie sociale : le narrateur (I) comme Mays (III) travaillent, mais ils sont tous deux atteints d'une forme de désaffection chronique pour leur vie sociale et leur présent. Pour soulager Mays, obsédé par le fantôme de la femme rousse, sa chef, Brink, le confie à son compagnon Bullock qui a la réputation « d'être l'arbitre officieux des psychoses maniaco-dépressives[1123] ». Lui-même se trouve dans la phase « maniaque »[1124], ce qui explique qu'il ne puisse pas du tout s'entendre avec Mays, davantage sujet à la dépression. Or précisément, la citation tirée de *Deuil et mé lancolie* renvoie à une réflexion sur la manie : « tous les états de joie, de jubilation, de triomphe, qui nous montrent, dans la normalité, le prototype de la manie, présentent les mêmes conditions économiques[1125] ». Ce sont ces conditions économiques que décrit le passage cité par R. Powers. Il est important de souligner

[1122] *TF*, 205 ; *TW*, 144.
[1123] « […] the unacknowledged legislator of mania-depression ».
[1124]Il est caractérisé par son emportement et ses perpétuels excès, son hyperactivité : il prépare quatre fois trop de nourriture lors de la fête donnée chez elle par Brink, « disserte sur la manière dont les États-Unis auraient dû donner une leçon aux Ruskofs », et quand Mays revient tard dans la nuit pour récupérer les clés qu'il a oubliées, « Bullock derrière la maison, ton[d] la pelouse à la lumière d'un projecteur » *TW*, p. 104-105 ; *TF*, p. 149-150).
[1125] « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p. 166.

que la manie est une forme de sortie (certes pathologique) de la mélancolie, le maniaque étant parvenu à « se libérer de l'objet qui l'avait fait souffrir » – mais parce qu'il est incapable d'identifier cet objet, il risque à tout moment de retomber dans la phase dépressive. L'enjeu du roman de Powers est sans aucun doute de se libérer de la mélancolie qui a atteint notre époque : non seulement les personnages ne croient plus à l'avenir, mais ils se sentent coupés de tout rapport au passé, avec lequel ils ne conservent que des rapports fantasmatiques, comme Mays obsédé par le « fantôme » de la femme rousse. C'est de cette paralysie, de cet « immobilisme[1126] » apparent de l'Histoire qui les enferme dans un présent vide et répétitif qu'ils chercheront, de manière plus ou moins active, à se libérer.

Sans doute est-il impossible de trancher entre la part mélancolique de ces œuvres, que trahit le ressassement d'une rupture avec la tradition dont les personnages ne semblent pas parvenir à « se remettre », et la recherche active et critique d'une issue ou d'une médiation permettant à nouveau d'articuler passé, présent et avenir, sans pour autant restaurer nostalgiquement la continuité de la tradition. La répétition est *à la fois* symptôme de la déchirure, retour traumatique du passé dans le présent, *et* tentative de *médiation* entre les temps, dans une tension irrésolue entre travail du deuil et mélancolie. L'*image,* en ce sens, doit être pensée comme éminemment *dialectique*, au sens où W. Benjamin entendait ce terme : une « dialectique à l'arrêt » qui n'entraîne pas un dépassement du conflit, mais produit de l'ambiguïté (*Zweideutigkeit*)[1127]. Quant à la médiation à laquelle travaillent les textes, nous verrons qu'elle est inextricablement liée au rôle nouveau dévolu au présent. De même qu'il existe plusieurs visages de la mélancolie, il existe plusieurs types de présent : au présent vide et sans ancrage d'une société coupée de son passé, les œuvres tentent d'opposer « le temps de maintenant » ou « Jetztzeit[1128] », un présent « saturé de tensions », à partir duquel s'inventerait un nouveau rapport au passé et à l'avenir.

[1126] Dès le premier chapitre, le narrateur (I) tente de se convaincre que « l'immobilisme ne [l']avancer[a] à rien » (*TW*, 12 ; *TF*, 14).

[1127] « Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand » ; « L'ambiguïté est l'image visible de la dialectique, la loi de la dialectique à l'arrêt ». Benjamin, W., « Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts », *in Illuminationen, op. cit.*, p. 180. Nous traduisons.

[1128] L'œuvre de P. Handke ne cesse de revenir sur le lien entre image et « instant présent », *Jetztzeit* : la protagoniste, grâce aux images, apparaît comme « une sorte de reine de l'instant présent » (*PI*, p. 27), « *eine Art Königin der Jetztzeit* » (*BV*, p. 26).

CHAPITRE 3

« Quand est-ce maintenant ? » Image et mémoire du présent

1. Image et mémoire du présent

1.1. L'oubli du présent : « que tout continue comme avant »

Les œuvres du corpus, nous l'avons évoqué, donnent une image du progrès comme accumulation de ruines : loin d'être porté par la création du nouveau, il n'est que répétition du même, enchaînement catastrophique. Benjamin avait énoncé ce paradoxe : le progrès (*Fortschritt*) est lié à la conception d'un « temps homogène et vide (*eine homogene und leere Zeit*)[1129] » dont le fondement est le retour du même. Il constitue l'un des mythes fondateurs, l'une des « fantasmagories[1130] » de la modernité dont il s'agit de se « réveiller » : car il ne fait que dissimuler la répétition de la catastrophe et l'épuisement systématique de l'humain accompli par l'univers moderne de la marchandise. Face à ce temps homogène et vide, les œuvres esquissent le modèle d'une vision discontinuiste du temps qui repose sur le caractère disruptif de l'image comme « contre-temps » et « mémoire du présent ». L'image possède ainsi un double versant, à la fois mélancolique et utopique. Cette oscillation contradictoire n'est qu'apparemment paradoxale. L'image rompt avec la conception d'un « temps homogène et vide » selon deux perspectives : en révélant la répétition du même et l'accumulation de ruines que dissimule le mythe du progrès (son versant mélancolique ou allégorique), mais aussi en libérant un contre-temps capable de faire éclater le continuum de l'histoire et d'interrompre la répétition du même (son versant utopique, voire révolutionnaire selon la

[1129] Benjamin, W., « Über den Begriff der Geschichte », *in Illuminationen, op. cit.*, p. 258.
[1130] Ce terme (*Fantasmagorie*) renvoie à une analyse de Walter Benjaminien dans *Das Passagen-Werk* : la fantasmagorie est une forme de reconstitution de l'aura dans le monde capitaliste moderne qui dissimule ainsi sa profonde aliénation.

terminologie benjaminienne). L'image, dans les œuvres de Simon, Handke et Powers, oscille entre ces deux versants d'une même *critique* de la modernité.

La question de l'oubli du présent est au cœur des œuvres du corpus. P. Handke est sans doute le plus radical dans ce constat : son œuvre met en évidence le danger de la mémoire qui risque d'étouffer le présent sous le poids du passé. « S'affranchir des ancêtres ; cesser de se considérer comme leurs prisonniers ou même leurs bienheureux héritiers ; sans pour autant les trahir[1131] » : ce programme correspond à la démarche de Peter Handke depuis *La Répétition*. « La pensée : "Maintenant !" est la plus grande de toutes (22 déc.)[1132] ». Ne pas se comporter en « prisonniers » ou en « bienheureux héritiers » ne signifie pas refuser tout lien avec le passé, mais inventer un nouveau rapport à « l'autrefois » qui libère la possibilité de penser la discontinuité du présent. Le début de *La Perte de l'image* esquisse cette libération vis-à-vis des ancêtres et du passé, et le choix d'une « disponibilité » vis-à-vis de ceux qui nous sont « contemporains ». La problématique de la culpabilité historique est déterminante pour comprendre la vision handkéenne de la mémoire : on pense bien sûr aux *Considérations inactuelles* de Nietzsche réfléchissant sur « l'inconvénient de l'histoire » et la nécessité d'accéder à « l'innocence du devenir ». Si l'on interprète la pensée nietzschéenne à l'aune d'un éternel retour du présent, comme le fait J.-F. Hamel, il faut souligner que cette « absolutisation du présent » chez Nietzsche, est aussi une manière d'« absolution », ce qui ne pouvait manquer de séduire P. Handke, en perpétuelle lutte contre une culpabilité dont le poids l'écrase.

Cette question du poids d'un passé enchaînant le présent est analysée dans le chapitre sept de *Three Farmers* : « Peut-être les morts imposent-ils leurs diktats aux vivants[1133] ». Ce chapitre interroge le geste de l'historien qui tente d'interpréter tout événement à l'aune du passé, et ainsi de découvrir sa « nécessité ». « La guerre était-elle nécessaire ? » On a recherché cette nécessité dans une « philosophie germaniste pluriséculaire », dans « la pensée de Fichte ou de Nietzsche » promouvant l'image du « Grand Homme », capable de faire triompher la supériorité de sa culture. Cette vision rétrospective, qui reconstruit une forme de continuité, tend à nier la place du présent comme lieu d'action et de décision. Il ne reste plus alors à

[1131] « […] sich von den Vorfahren befreien; aufhören, sich für ihren Gefangenen zu halten, oder auch für ihren glücklichen Erben ; ohne sie dabei aber zu verraten ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 231 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 209.
[1132] « Der Gedanke: "Jetzt !" ist der höchste Gedanke ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 135 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 124.
[1133] « Perhaps the dead dictate necessity to the living. » *TW*, p. 85 ; *TF*, p. 121.

l'humanité que « ce qu'elle a de pire : le fatalisme[1134] ». L'un des enjeux fondamentaux du roman est au contraire de faire à nouveau du présent un espace d'initiative et d'action :

> Yet to say that the war was necessary because of social tendencies laid down long before does not absolve the casual individual of his act of complicity. The heads of state who acted under trumped-up-charges have to be held accountable. More subtly, every individual who gave in to the context of deteriorating trust contributed to it through his or her own omissions […]. There is no pinning down necessity after the fact.
>
> Pourtant, dire que des tendances présentes dans la société longtemps avant la guerre l'ont rendue nécessaire n'atténue en rien la responsabilité des individus qui s'en sont fait les complices. Les chefs d'État, dont la conduite a été dictée par des accusations montées de toutes pièces, doivent répondre de leurs actes. Sur un mode plus subtil, tous ceux qui se sont laissé gagner par le pessimisme ambiant ont contribué, par leurs propres négligences, à la perte générale de confiance […]. Il est impossible d'identifier une nécessité après que les faits se sont produits[1135].

« L'historicisme », qu'on l'entende au sens de Nietzsche ou de Benjamin[1136], enchaîne le présent au passé : que sa conséquence soit l'enfermement des héritiers dans la culpabilité, ou une justification de leur passivité, le résultat est le même – l'oubli de la force d'interruption que contient tout présent. C. Simon ne fait pas d'autre constat lorsqu'il décèle dans l'Histoire « l'inusable fable – ou farce – grâce à quoi le bourreau se sent une vocation de sœur de charité et le supplicié la joyeuse […] allégresse des premiers chrétiens, tortionnaires et martyrs réconciliés[1137] ». La fable historique permet de justifier aussi bien la violence perpétrée que la violence subie, l'une et l'autre se trouvant réinscrites dans la sacro-sainte « téléologie » de l'Histoire, avatar de la Providence divine. Écrite par les vainqueurs du moment, cette grande fable occulte non seulement le coût exorbitant de la « victoire » – les millions de morts anonymes restés dans les prés des Flandres durant la Grande Guerre, les centaines de milliers de victimes de la Deuxième Guerre –, mais aussi la fondamentale *ambiguïté* de toute « avancée » historique, chaque nouveau « progrès » étant en même temps un recul dans la barbarie. Les guerres, interprétées à tort comme des parenthèses dans la marche continue vers le bonheur, sont en fait l'une des plus terribles conséquences de l'idéologie du « progrès » : car c'est « en cette foi profonde dans le progrès et le triomphe du Grand Homme » que la

---

[1134] « […] its worst, fatalism ». *TW*, p. 85 ; *TF*, p. 120.
[1135] *TW*, pp. 86-87 ; *TF*, pp. 122-123.
[1136] « Articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître "tel qu'il a été effectivement", mais bien plutôt devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant du péril. […] L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre les divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait n'est jamais, d'entrée de jeu, à titre de cause, un fait historique. Elle l'est devenue, à titre posthume, grâce à des événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. » (« Thèses sur la philosophie de l'histoire », *op. cit.*, p. 186 et 196).
[1137] Simon, C., *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 176.

Grande Guerre a trouvé « son origine »[1138]. Quant à la Deuxième Guerre et à l'extermination, elles n'auraient pu avoir lieu sans les immenses « progrès » de l'industrie et de la technologie.

« La catastrophe, affirme Benjamin, c'est que tout continue comme avant[1139] » : que l'individu, en raison de sa foi dans le progrès et la Raison dans l'Histoire, acquiesce passivement à son présent, et ainsi se coule dans le temps répétitif et vide qui a mené le siècle passé aux pires désastres.

1.2. La mémoire du présent : l'image comme « contre-temps »

L'image, en arrachant le passé à la continuité temporelle, est à « contre-temps » : la citation de Montaigne, placée en exergue du *Jardin des Plantes* , permet de commenter cette efficace singulière de l'image « détachée », grâce à laquelle chaque « momant » fait « son jeu ». Cette citation, décisive par sa position de *seuil* dans le roman, met en évidence l'ouverture d'un espace de « jeu » avec le passé. Si une première lecture nous a permis de déceler dans la *revenance* de l'image le symptôme d'une fracture entre les temps, une seconde lecture permet de dialectiser ce versant mélancolique de la répétition comme *hantise* et description de la *facies hyppocratica* de la modernité, avec un versant constructeur. On ne peut faire l'économie, pour commenter cette *dialectique*, de la notion de « citation ». W. Benjamin s'est emparé de cette notion, dont il a profondément redéfini la fonction, pour en faire une catégorie incontournable de la modernité : à la transmissibilité du passé, liée à la continuité de la tradition, s'est substituée à l'époque moderne sa « citabilité », la notion de « citation » devenant le fondement d'une conception discontinuiste de la temporalité. La remémoration (*Eingedenken*), telle que l'a définie le philosophe en relation étroite avec les concepts d'*image* et de *citation*, s'oppose au souvenir (*Erinnerung*) et à la mémoire (*Gedächtnis*) : en arrachant à son contexte un fragment de passé, elle prend l'histoire « à rebrousse-poil ». Alors que le souvenir s'écrit au passé et s'inscrit dans une chronologie, la remémoration relève du « choc » et de « l'à-présent » ; elle transforme le passé en *événement*, au sens où ce dernier implique une interruption de la continuité du temps homogène et vide de l'histoire (dans les deux acceptions du terme) : non seulement parce qu'elle a lieu au présent, mais parce qu'elle se

[1138] « Thus the war had long ago started in the entrenched belief in progress and the triumph of the Great Personality. » *TW*, p. 85 ; *TF*, p. 121.
[1139] « Daß es "so weiter" geht, *ist* die Katastrophe. » Benjamin, W., « Zentralpark », *in Illuminationen, op. cit.,* p. 246.

constitue comme *mémoire du présent* contenu dans le passé, c'est-à-dire comme mémoire de son événementialité – si par « événement » on entend comme C. Romano le surgissement anarchique de ce qui fait rupture avec l'horizon d'attente lié à un contexte antérieur. L'image restitue le pouvoir d'interruption de l'événement – du présent.

Dans l'œuvre de Peter Handke, seul le surgissement « anarchique » de l'image comme « choc » permet d'accéder au présent comme commencement. Si l'image fait de la protagoniste « une sorte de reine de l'instant présent (*eine Art Königin der Jetztzeit*) », c'est qu'elle *ouvre* l'accès à une aube du monde, à une « première fois ». Sa fulgurance échappe au « temps homogène et vide » de l'habitude. Ce présent, c'est celui que le narrateur de *Mon Année* nomme le « Nouveau Monde ». Or seul l'enfant est de plain-pied avec ce monde, lui qui vit dans un présent perpétuel où « chaque fois est une première fois ». L'accès à ce « Nouveau Monde » est bien plus difficile pour l'adulte qui ne peut y pénétrer ou s'y installer : il lui faut arracher de haute lutte un instant à la continuité du temps qui ne cesse de recouvrir la fraîcheur du commencement. Le paradoxe est que le présent ne peut être vécu « sur le moment », ou seulement à de très rares exceptions. Le narrateur de *Mon Année* et la protagoniste de *La Perte de l'image* évoquent quelques « méthodes » pour arracher l'instant à la continuité du vécu : faire de brefs sommes dans la journée afin de multiplier les instants de *réveil*, jeter un regard en arrière (*ein Augen-blick* [1140]), ou encore redoubler la forme en mouvement par un dessin dans les airs afin d'en fixer l'apparition évanescente. Ces techniques ménagent la discontinuité nécessaire à la perception de l'instant détaché, même si la sensation du présent s'évanouit presque immédiatement : l'écriture a alors pour but d'*inscrire* et de *prolonger* l'événement de la présence. La plupart du temps cependant, l'instant échappe : la protagoniste avoue ainsi « manquer » chaque fois « l'instant unique » où l'étoile du berger apparaît, alors même qu'elle scrute le ciel avec toute l'attention nécessaire – « et […] il en avait toujours été ainsi, et il en serait toujours ainsi jusqu'à la fin des temps[1141] ! ». Dans *La Perte de l'image* la difficulté d'accès au « Nouveau Monde » semble s'être accrue : ce n'est plus que dans la différence de la répétition que peut surgir l'intensité de « l'instant présent ». Si la « remémoration » semble devenue l'unique gardienne de la sensation du commencement, c'est qu'à travers la mémoire involontaire un fragment de passé

[1140] Le terme « instant » en allemand, *Augenblick*, signifie littéralement « coup d'œil ».
[1141] « […] selbst wenn einem das scheinbar gelang – "da, noch immer, die Venus! Und da, jetzt, nein, jetzt, nein, jetzt, jetzt, ja ! nicht mehr !" – im nachhinein das Bewußtsein, jenen einen Moment wieder einmal versäumt zu haben, und daß das seit jeher so gewesen war, und daß das bis ans Ende so sein würde ». *BV*, pp. 62-63 ; *PI*, pp. 58-59.

est arraché à la continuité du temps. Le présent n'est accessible que sous la forme d'un « futur antérieur » : le passé ne devient présent que dans le futur de sa répétition, lorsqu'il surgit arraché de la continuité temporelle. Ainsi lorsque surgit l'image du Caire :

> Sie hielt inne. Die Straße der Kesselschmiede in Kairo hallte wider ; Rauch und Metallstaub stoben aus den zur Straße offenen Werkstätten, und sie sah und roch die Schwaden *jetzt* ungleich eindringlicher und nachhaltiger als an dem Tag, da sie dort, obwohl ganz Auge und Ohr, durchgegangen war.
>
> Elle s'arrêta net. La rue des chaudronniers, au Caire, retentissait à présent à ses oreilles ; de la fumée et de la poussière de métal jaillissaient des ateliers ouverts sur la rue, et elle voyait, elle sentait *maintenant* les petits nuages avec infiniment plus d'acuité, de persistance que le jour où, bien qu'elle eût l'œil et l'oreille aux aguets, elle était passée par là[1142].

Ce n'est que dans le futur de la répétition que le « maintenant » (*Jetztzeit*) surgit avec toute son intensité. D'où l'importance que la protagoniste confère au temps du « futur antérieur (*die Vorzukunft*) », et son emploi récurrent dans le récit : « elle était, elle est, elle aura été assise[1143]. » L'usage de ce temps constitue l'un des piliers de « la nouvelle économie temporelle (*das Zeitwirtschaftsp rojekt*) » que souhaitent inventer les Hondarederos[1144]. Si l'image « intensifie le présent », c'est qu'elle arrache l'instant à la continuité temporelle : sa Plötzlichkeit préserve la fondamentale discontinuité du présent.

[1142] *BV*, p. 21 ; *PI*, p. 23.

[1143] « […] saß sie, sitzt sie, […] *wird sie dort gesessen haben* ». *BV*, p. 102 ; *PI*, p. 92. Voir aussi, par exemple *BV*, p. 71 : « […] und auch ein Barfüßiger war in dieser Reihe gegangen ; geht ; *wird gegangen sein* » (*PI*, p. 66 : « […] et sur ce chemin, un homme pieds nus avait marché ; marche ; aura marché. ») ; *BV*, p. 165 : « Ein Kampf auf Biegen und Brechen. In dem sie zu guter Letzt Siegerin geblieben ist. *Geblieben sei n wird* » (*PI*, p. 144 : « Un combat acharné, un duel à mort. Qu'elle a finalement remporté. Qu'elle aura finalement remporté. ») ; *BV*, p. 504 : « Man ging bergan. […] Es wurde gegangen. *Es w ird geg angen w orden sei n* » (*PI*, p. 427 : « On gravissait le flanc nord de la Sierra. […] On marchait. On aura marché. »), *BV*, p. 605 : « Und eines Tages oder eines Nachts oder immer wieder hat die Herumtreiberin in der episodischen Sierra-Kapitale einen der wie unbewohnten Holzverschläge aufgestoßen, *wird den Versch lag aufgestoßen haben* » (*PI*, p. 508 « Et un jour, ou une nuit, ou encore et toujours, la vagabonde, dans la capitale éphémère de la Sierra, a poussé, aura poussé la porte d'une resserre qui paraissait vide […]. ») ; *BV*, p. 702 : « […] wo sie einmal […] gewesen war und zugleich […] *gewesen sein wird* » (*PI*, p. 587 : « là où jadis […] elle avait et […] elle aura vécu. ») ; *BV*, p. 704 : « […] alles, was sich ereignete, war, daß sie zu zweit da am sonst schon menschenleeren Platz saßen, und daß ein starker Wind *gegangen sein wird* , und daß die vom Markt übriggebliebenen ausverkauften Obst- und Gemüsekisten über den Platz *geschlittert sein werden*, und daß zu ihrer beider Häupten Papiere und Plastikfetzen wirbeln, und daß der Himmel über dem Platz von einem lichten Grau war und ist und *gewesen sein wird* » (*PI*, p. 588 : « […] elles étaient assises là toutes les deux, au bord de la place déjà déserte, et un vent violent aura soufflé, et il aura chassé les caisses de fruits et de légumes vides, et des papiers et des lambeaux de plastique auront tourbillonné au dessus de leurs têtes, et le ciel au dessus de la place était, est, aura été d'un gris très clair. ») ; *BV*, p. 759 : « Ein Gefährt hielt an seinem Ziel, am Ende einer langen langen Fahrt, und schwankte im Stehen noch nach. Und dieses Schwanken hörte nicht so bald auf ; *wird ni cht so bal d aufgehört ha ben* » (*PI*, p. 633 : « Un véhicule est arrivé à destination, au terme d'un long, long voyage, et a tangué encore à l'arrêt. Et ce tangage n'a pas cessé de sitôt ; n'aura pas cessé de sitôt. »). Nous soulignons.

[1144] *BV*, pp. 642-643 ; *PI*, pp. 538-539.

Dans l'œuvre de Claude Simon, la remémoration relève aussi du « choc » et de « l'à-présent ». Sans cesse, la description des images du passé appelle l'adverbe « maintenant » qui contraste avec l'emploi des temps du passé :

> La brise du matin agitait les feuilles des hauts peupliers dorés par l'automne les emportant parfois mollement neige oblique Au-delà sur l'autre rive le soleil touchait *maintenant* le flanc de la montagne premier contrefort arrondi pelé ocre jaune Sur un chemin montant parallèle au torrent deux hommes marchaient lentement […][1145]

> Berlin Est 197.. (vérifier) station de métro Stadt-Mitte […] Elle en sortit robe rose s'éloigna marchant solitaire au pied des façades longue muraille brûlée brun noir aux fenêtres béantes sur le ciel orange qui déclinait rougissant vermillon velouté peu à peu s'enfonçant la tache rose de sa robe dansante toute petite *maintenant* là-bas désert disparue[1146]

> ([…] l'Italien disant (*maintenant* nous étions assis dans un compartiment de première classe (il avait pris d'autorité les billets comme il avait aussi pris d'autorité toute l'affaire en main) dans un train qui nous ramenait de Marseille).. disant Je croyais que ces firmes n'employaient que des généraux à la retraite. […] (c'était à Sète *maintenant*) […] (c'était la nuit *maintenant* : par les hublots de la petite cabine à l'intérieur ripoliné ils pouvaient voir scintiller dans le noir les lumières de la ville […])[1147]

L'intrusion de l'adverbe « maintenant » dans le contexte des temps du passé crée une soudaine actualisation de la scène, sans que nécessairement l'écriture bascule dans le présent de narration (employé de façon récurrente par ailleurs). Le choc de deux systèmes énonciatifs différents, celui du discours et celui du récit, ramène brutalement le passé à un présent vécu, brisant avec le mouvement rétrospectif du récit. L'image, détachée de la continuité temporelle, est gardienne d'une *mémoire du présent* qu'annihile le mouvement de la rétrospection. Cette préservation du présent propre au surgissement de l'image implique un tout autre rapport au passé qui n'est plus éclairé par l'avenir : l'image conserve l'intensité et *l'ouverture*, mais aussi l'opacité, liées au temps présent, à l'immédiateté du « maintenant »[1148]. En faisant renaître l'expérience vive du présent, l'éclat du soleil sur un versant de montagne de la chaîne du Pamir ou l'apparition dansante d'une jeune fille au cœur des ruines de Berlin, l'image oppose au temps homogène et vide de la rétrospection, une mémoire discontinuiste dans laquelle l'instant vécu est arraché de la chaîne temporelle. L'écriture de Claude Simon ne cesse de dire la foudroyante *discontinuité* du temps, qu'il

---

[1145] *JP*, p. 13.
[1146] *JP*, p. 17.
[1147] *JP*, pp. 112-113.
[1148] E. Bloch a montré, dans son essai *Experimentum mundi. Questions, catégories de l'élaboration, praxis* [Payot, 1981], combien la proximité, dans l'espace ou dans le temps, était synonyme d'opacité : « l'instant qui se vit » est lié à « un reste d'opacité ». On retrouve là le thème du « cône d'ombre » de l'image.

s'agisse de la perception immédiate, *instantanée*, ou de la remémoration. Cette discontinuité, l'ouverture de *La Bataille de Pharsale* la faisait déjà éclater :

> Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau : ailes déployées forme d'arbalète rapide entre le soleil et l'œil ténèbres un instant sur le visage comme un velours une main un instant ténèbres puis lumière ou plutôt remémoration (avertissement ?) rappel des ténèbres jaillissant de bas en haut à une foudroyante rapidité […][1149]

La continuité du mouvement éclate en une série d'instantanés immobiles, dans une variation sur le célèbre paradoxe de Zénon cité en exergue du roman. L'instant fulgurant de la « remémoration » surgit à son tour dans l'entre-deux du temps, jaillissement ou « rappel » *à contretemps*. Répétition et discontinuité agissent là encore de pair. On retrouve les motifs métapoétiques de « l'arbalète » et de la « foudroyante rapidité » du vol des hirondelles dans *Le Jardin des Plantes*, images récurrentes de la discontinuité du temps dans l'œuvre :

> En renversant la tête, on peut voir jaillir comme des flèches au-dessus des murs les hirondelles aux ailes noires et courbes pareilles à des poignards. Elles surgissent soudain, très bas, au ras des toits, une, deux, trois, dix, s'éparpillent en éventail comme les mille pièces d'un feu d'artifice, en formes d'arbalètes, leurs vols se croisant, divergeant, brusquement infléchis parfois par un bref battement d'ailes. […] On peut suivre des yeux celles qui planent très haut, immobiles, décrivant de longues courbes sinueuses qu'elles brisent soudain, toujours immobiles, profitant sans doute des courants de l'air, parfois avec un léger frémissement[1150].

Le motif du « battement d'ailes » qui « infléchit » ou « brise » la trajectoire en vol désigne la foudroyante discontinuité du temps que dissimule son immobilité apparente. L'écriture simonienne fait ainsi éclater le temps homogène et vide du récit rétrospectif en « mille pièces » qui sont autant de « momants » ou d'instants saisis dans leur « jaillissement ».

La succession du « jaune » puis du « noir », de la lumière puis des ténèbres, à l'ouverture de *La Bataille de Pharsale ,* évoque une dialectique complexe entre le mort et le vif – mort que soulignent les motifs du « caveau » et du « tombeau » appelés, dans les lignes qui suivent l'extrait cité, par la mention des « ténèbres », mort évoquée aussi dans la citation du *Jardin des Plantes* à travers l'allusion à la forme du « poignard ». Si l'on peut interpréter cette association récurrente à travers l'idée mélancolique que « la mort a résolu de marquer la vie, de la coller au corps par un travail de refroidissement[1151] », il est une autre manière d'envisager cette *dialectique*. Les narrateurs et personnages simoniens, nous l'avons évoqué, ont traversé le royaume des morts, tout comme les personnages de P. Handke. Baudelaire, le

[1149] Simon, C., *La Bataille de Pharsale*, *op. cit.*, p. 9.
[1150] *JP*, p. 55.
[1151] Longuet, P., postface au *Tramway*, Minuit, « Double », p. 139.

premier à avoir employé la notion paradoxale de « mémoire du présent[1152] », relie cette dernière à un certain état d'esprit qu'il décèle chez son ami Constantin Guy : l'état du convalescent.

> Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité, c'est un tableau !) écrit par la plus puissante plume de cette époque et qui a pour titre *L'Homme des foules ?* Derrière la vitrine d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle par la pensée à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment du royaume des morts, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie ; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible. Supposez un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état de convalescent, et vous aurez la clé du caractère de M. G.[1153].

La « convalescence » est un état intermédiaire où la mort « colle » encore à la vie, pour reprendre les propos de P. Longuet. L'attitude de « l'homme des foules », cependant, n'est pas celle du mélancolique : l'objet de sa « fascination », ou de sa « passion », n'est pas le passé, mais le présent. « Il aspire avec délice tous les germes et tous les effluves de la vie », et s'il « se souvient avec ardeur », cette mémoire cherche à retrouver l'intensité de la vie, et les traces du présent que retient le passé. Cette « passion » et cette « ardeur » ne sont pas sans évoquer « l'avidité » et « l'émerveillement » ressentis par le narrateur simonien, alors qu'il risquait à tous moments de se faire tuer sur la route des Flandres. Lorsqu'il décrit cette épreuve comme « le seul véritable traumatisme […] à la suite duquel sans aucun doute son psychisme et son comportement général dans la vie se trouvèrent profondément modifiés », il fait référence à l'état de celui qui est « revenu du royaume des morts », à jamais « survivant » : il est « toujours, spirituellement » dans cet état de convalescence, dans lequel l'intensité du présent surgit depuis les limites du royaume des morts. Si Constantin Guy est « un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance, c'est-à-dire un génie pour lequel aucun aspect de la vie n'est émoussé[1154] », c'est parce qu'il s'est libéré de la conception d'un temps homogène et vide et qu'il sait saisir la discontinuité de chaque instant, présent ou passé. La figure de l'enfant dans l'œuvre de Peter Handke incarne cette capacité à saisir le présent. Être capable de ressaisir le présent (passé) comme jaillissement ou commencement, c'est tout l'objet de l'écriture de Simon et Handke, qui s'attachent au « préhistorique » : à ce

[1152] « Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, le méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent. » (Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes,* tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 698).
[1153] Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 689.
[1154] *Ibid*, p. 691.

qui n'est pas encore « pris » dans la continuité de l'histoire, l'instant au moment de son surgissement, « maintenant ».

Claude Simon, on l'a évoqué, commente les différents « événements » de sa vie en termes de « chocs » : mais le « choc » est aussi ce qui peut occulter l'expérience du présent, inaccessible sur le moment. Comme les récits de Peter Handke, *Le Jardin des Plantes* met en évidence la difficulté de faire l'expérience du présent. La mort de la mère ne fait *événement* pour l'enfant que bien plus tard, sur le mode de la revenance énigmatique de l'image de la vestale. Le temps est fait de latences, et d'après-coups, comme si le présent devait nécessairement *se destiner* au futur. L'événement – le présent – est par nature *anachronique*, il surgit en sursis de son effectuation : son impossible expérience implique une temporalité de la *différance*. En d'autres termes, l'événement ne s'inscrit pas dans le temps homogène et vide de la succession, il est lui-même l'origine de la *temporalisation*. Ainsi, l'épisode de *La Route des Flandres* marque-t-il dans l'histoire du narrateur une rupture radicale qui n'a pas été vécue ainsi sur le moment : il entraîne une relecture du passé à l'aune de la déchirure et conditionne « durablement » l'avenir. Il *ouvre* en quelque sorte une nouvelle *histoire*, si l'on accepte, avec Claude Romano, de redéfinir fondamentalement ce terme : une histoire qui ne recevrait pas son unité de la subordination des faits et de leur sens à un contexte préalable, selon la logique de l'enchaînement causal, mais qui se définirait à partir de l'événement comme rupture de ce contexte causal et *ouverture* d'un chapitre nouveau de l'existence, faisant ainsi coïncider une fin (celle de l'ancien temps, ou de l'ancien monde) et un commencement (dont on ne peut dire de quoi il est commencement).

C'est l'image photographique qui dans le roman de R. Powers arrache l'instant à la continuité temporelle. La photographie est à placer sur le même plan que la citation[1155] : en détruisant le contexte de ce qu'elle « cite », elle le « sauve » du recouvrement par le temps homogène et vide de la succession chronologique. L'Autrefois fait soudain intrusion dans le Maintenant, la photographie étant ce « portail » par lequel passé et présent communiquent : le regard des fermiers, depuis la journée lointaine du premier mai 1914, *se lève* comme pour la première fois sur le narrateur, lui intimant de saisir l'urgence de l'instant. Là encore, l'événement est porteur d'une latence, il répond à la rythmique de l'après-coup : si cette journée fait

[1155] « Nicht auszusprechen, nachzusprechen, was ist. Nachzusprechen, was scheint. Zu zitieren und zu photographieren » ; « Ne rien déclarer, répéter ce qui est. Reproduire ce qui apparaît. Citer et photographier » : c'est ce qu'affirme K. Kraus dans son journal, *Die Fackel*, écrit sur lequel W. Benjamin s'appuie pour élaborer sa théorie de « la citation ».

événement pour les fermiers, c'est parce qu'il s'agit d'une journée de fête et de bal, qui rompt avec le temps homogène et vide du calendrier. Déclarée depuis peu « journée de manifestation pour les travailleurs », le premier mai renvoie cependant à une tradition bien plus ancienne, comme le souligne le photographe :

> – Of course there is a dance, my young man. Germany has held May festivals for thousands of years. Goes back to the Romans – wine bashes, the spring goddess, Flora, that sort of noise. Now I'll wager you young fellows didn't know you were headed to a heathen ritual, heh?
>
> – Bien sûr qu'il y a un bal, mon garçon. En Allemagne, on organise des festivités depuis des millénaires. Depuis le temps des Romains…les orgies, la déesse du printemps. Flore et tout le bazar. Je gage, mes jeunes amis, que vous ne saviez pas que vous vous rendiez à un rituel païen, n'est-ce pas[1156] ?

Les fermiers ignorent cette tradition, de même qu'ils sont incapables de déceler dans cette journée le point de basculement de leur vie : le photographe insinue pour la première fois la peur dans l'esprit des trois fermiers par une question qui ne les quittera pas de la soirée : « Que croyez-vous que le Kaiser avait en tête lorsqu'il a porté à huit cent mille les effectifs de l'armée ? » Cette journée, apparemment anodine et joyeuse, continuera de les hanter durant la guerre sans qu'ils comprennent pourquoi : ce n'est qu'après-coup, bien plus tard, que chacun mesurera à quel point elle a constitué un moment de rupture, de basculement – à la fois à l'échelle individuelle et collective. C'est cet instant de basculement du monde ancien dans un nouveau monde que cherche à ressaisir le narrateur : « l'appel » angoissé des trois fermiers traverse le temps comme pour signifier que le désastre *est encore évitable*. L'image, Benjamin nous l'a appris, ne devient lisible qu'à l'instant du plus grand péril : ce « péril », pour le narrateur (I) comme pour Mays (III), c'est celui d'une désaffection radicale vis-à-vis du présent, et de l'Histoire. La photographie des fermiers est doublement porteuse d'une *mémoire du présent* : d'abord parce qu'elle restitue, en deçà ou au-delà de la catastrophe advenue, l'urgence de *l'instant* photographié à travers le regard teinté de « terreur » des trois fermiers, comme celui d'« animaux traqués (*trapped animals*)[1157] » ; ensuite parce qu'en tant qu'« appel à l'action », elle ramène le narrateur (I) à son propre *présent*.

[1156] *TW*, p. 24 ; *TF*, p. 30.
[1157] *TW*, p. 212 ; *TF*, p. 306.

1.3. Image et « événement » : une conception discontinuiste de la temporalité

Bien loin d'œuvrer à une « unification du cours temporel » à travers la constitution du récit comme *muthos*, et ainsi de « refigurer » le temps sur le mode d'une « totalisation », les œuvres cherchent à penser le temps à partir de la discontinuité de *l'image*. Nous avons tenu en réserve la notion d'« événement » qui est centrale pour aborder la conception d'un temps discontinu. Cette catégorie est présente dans la théorie du récit de P. Ricœur notamment à travers les notions de « péripétie » ou d'« incident », qui en sont synonymes :

> [L'intrigue] reflète [le paradoxe augustinien du temps], dans la mesure où l'acte de la mise en intrigue combine dans des proportions variables deux dimensions temporelles, l'une chronologique, l'autre non chronologique. La première constitue la dimension épisodique du récit : elle caractérise l'histoire en tant que faite d'événements. La seconde est la dimension configurante proprement dite, grâce à laquelle l'intrigue transforme les événements *en* histoire. Cet acte configurant consiste à « prendre-ensemble » les actions de détail ou ce que nous avons appelé les incidents de l'histoire ; de ce divers d'événements, il tire l'unité d'une totalité temporelle[1158].

Le *muthos* accomplit une « médiation » entre l'hétérogénéité plurielle des *événements* et l'unité de l'*histoire racontée* . « L'événement » place le récit du côté d'une représentation linéaire, en écho à « l'ordre irréversible du temps commun aux événements physiques et humains ». La dimension configurante de « l'histoire » transforme cette « succession » en « une totalité signifiante » qui permet que « l'histoire se laisse suivre », dans la mesure où elle mène à une conclusion « congruante avec les épisodes rassemblés » :

> Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion.* […] Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés. C'est cette capacité de l'histoire à être suivie qui constitue la solution poétique du paradoxe distention-intention. Que l'histoire se laisse suivre convertit le paradoxe en dialectique vivante[1159].

L'élément fondamental de l'intrigue est « la connexion […] établie entre les événements », autrement dit « l'acte judicatoire de "prendre ensemble" » qui fonde le caractère « typique »

[1158] *TR*, I, p. 129
[1159] *TR*, I, p. 130.

ou « universel » du *muthos*[1160]. Une « nouvelle qualité du temps émerge de cette compréhension » : le temps « devient humain », c'est-à-dire *lisible*[1161], ou intelligible.

Il est étrange, et symptomatique, que la notion d'événement n'apparaisse, dans *Temps et Récit*, qu'indexée à l'ordre de la succession, alors que dans un article postérieur, le philosophe note » que la conception du temps comme succession marque paradoxalement le premier refoulement de l'événement en tant qu'incidence, soudaineté. Dire que quelque chose prend place dans le temps, conçu comme l'ordre de l'avant-après […], c'est déjà émousser la force d'irruption, voire de rupture de l'événement[1162] ». L'intrigue, telle sera notre thèse, constitue une forme de « refoulement » – ou d'« intégration » valant « annulation » – de l'événement en tant que « force de rupture ». Cette « force » de l'événement, P. Ricœur la prend pourtant en compte dans *Temps et Récit* , dans un sous-chapitre intitulé « La discordance incluse ». Le philosophe évoque alors les « incidents destructeurs et malheureux » qui appartiennent à l'univers de la tragédie, les « coups du hasard » ou encore les « renversements » qui ponctuent la destinée des personnages – « le surprenant » apparaissant comme « le comble du discordant » :

> L'art de composer consiste à faire apparaître concordante cette discordance : le « l'un à cause (*dia*) de l'autre » l'emporte alors sur le « l'un après (*meta*) l'autre ». C'est dans la vie que le discordant ruine la concordance, non dans l'art tragique[1163].

L'aveu est singulier. L'art narratif – puisque l'auteur opère une généralisation du *muthos* tragique à l'ensemble du « récit » – aurait pour but de réparer les déchirures de « la vie », de suturer la césure ouverte par *l'événement*. Le vocabulaire de l'apparence (« faire apparaître ») dit assez le caractère problématique d'une telle « refiguration ». Dans ce passage, le philosophe montre comment Aristote renforce le modèle du *muthos* en incluant la discordance à « l'art tragique » : si l'analyse semble s'en tenir au niveau du *muthos*, autrement dit de « Mimesis II », la théorie des passions (*catharsis*) et de l'action rattache la poétique aristotélicienne au domaine de l'expérience vive. Quand Aristote parle d'« incidents effrayants et pitoyables » ou de « coups du hasard », il fait place dans sa poétique à la discordance de l'expérience temporelle : ce qui fait « événement », dans le récit comme dans la vie, est par définition « surprenant », donc « discordant ». Les principes de causalité et de finalité – « le sens de la fin » qui dirige l'histoire, selon l'expression empruntée à F. Kermode

---

[1160] *TR*, I, p. 85 : « Penser un lien de causalité, même entre des événements singuliers, c'est déjà universaliser. »
[1161] *TR*, I, p. 131.
[1162] Ricœur, P., « Événement et sens », *Raisons Pratiques 2*, 1991, « L'événement en perspective », pp. 41-56.
[1163] *TR*, I, p. 88.

– sont au cœur du « traitement » de l'événement par le récit. « L'intrigue » a ainsi pour fonction de « refouler » ou d'« annuler » la force de rupture de « l'événement singulier » en le pliant à une configuration qui l'intègre à un contexte causal-final.

Cette force de rupture de l'événement, Claude Romano la théorise à partir de l'opposition de deux catégories, *l'événementiel* et *l'événemential*, qui nous servira de fil conducteur dans notre dialogue critique avec Paul Ricœur. L'*événementiel* désigne la catégorie des faits intramondains ou *intratemporels* qui s'intègrent à un contexte causal-final : il s'agit des événements qui ne se produisent « pour personne en particulier » et apparaissent dans un monde qui leur donne sens. Si l'événement, pris en ce sens, est *remarquable*, il reste justiciable d'un contexte qui le rend explicable. L'événement au sens *événemential* désigne au contraire ce qui advient insubstituablement à quelqu'un et bouleverse radicalement le contexte ou le monde dans lequel il surgit : « an-archique » dans la mesure où il se soustrait à toute causalité antécédente et s'annonce comme sa propre origine (qui est aussi « rature de toute origine »), il ne s'inscrit pas *dans le temps*, comme le fait *intratemporel*. Il déploie ses propres horizons temporels selon une « dramatique » anachronique qui échappe au temps comme ordre et succession. En d'autres termes, il ne surgit pas *dans* le temps, mais est à l'origine même de sa *temporalisation*.

De façon symptomatique, P. Ricœur tend à faire de la dimension intratemporelle du temps (de l'événement au sens *événementiel*) le socle des autres niveaux de temporalisation[1164]. Tout en s'appuyant sur la pensée de Heidegger, il inverse[1165] l'ordre énoncé par le philosophe dans la deuxième section de *L'Etre et Temps* , où « l'intratemporalité » succède au niveau de « l'historialité » et à celui de « la temporalité » extatique, défini comme le plus authentique et le plus originaire du *Dasein*. Pour P. Ricœur, les *ekstases* du temps ne peuvent au contraire que « dériver » de ce socle premier qu'est le temps du monde, où les faits s'ordonnent selon un contexte causal-final. Sans ce point d'ancrage, le temps phénoménologique perd son « unité » dans « le hors-soi » extatique et retombe dans la discordance incarnée déjà par la *distention animi* chez Augustin. C'est bien sur le socle de l'intra-temporalité que se construit la théorie de l'intrigue : « l'être-dans-le-temps » permet seul d'établir « un seuil » entre temps du monde et temps phénoménologique, en raccordant le temps « existential » de la

[1164] *TR*, I, p. 120 : « Ces analyses [qui concluent l'étude de la temporalité dans la deuxième section de *L'Être et Temps*] sont centrées sur notre rapport au temps comme ce « dans » quoi nous agissons quotidiennement. Or, c'est cette structure de l'intra-temporalité (*Innerzeitigkeit*) qui me paraît le mieux caractériser la temporalité de l'action, au niveau où se tient cette analyse, qui est aussi celui qui convient à une phénoménologie du volontaire et de l'involontaire et à une sémantique de l'action ».
[1165] *TR*, III, p. 174.

préoccupation à la « mesure » du jour, qui n'est pas une grandeur abstraite mais correspond à notre Souci.

> Le bénéfice de l'analyse de l'intra-temporalité […] réside dans la rupture que cette analyse opère avec la représentation linéaire du temps, entendue comme simple succession de maintenants. Un premier seuil de temporalité est ainsi franchi avec le primat donné au Souci. Reconnaître ce *seuil*, c'est jeter pour la première fois un pont entre l'ordre du récit et le Souci. C'est sur le socle de l'intra-temporalité que s'édifieront conjointement les configurations narratives et les formes plus élaborées de temporalité qui leur correspondent[1166].

« Jeter un pont » entre « *l'ordre* du récit et le Souci », c'est réparer « l'extériorisation primordiale[1167] » des extases du temps qui menace « l'unité » temporelle, en indexant le temps phénoménologique, le temps du Souci, sur la structure intra-temporelle du temps mondain – soigneusement distingué du « temps vulgaire ». La structure de l'intrigue refoule ainsi la dimension *événementiale* de « l'événement » en rattachant ce dernier à l'ordre de « l'intra-temporalité » (*Innerzeitigkeit*).

C'est tout d'abord par sa structure « rétrospective » que le récit ramène le temps à sa dimension *événementielle* : alors que *l'événement* était déchirure et ouverture du temps, le *fait accompli* prend place *dans* une chronologie. En accomplissant « une synthèse de l'hétérogène », la mise en intrigue a pour but de « réparer » la « déchirure » de l'expérience vive : autrement dit, elle dissout la portée césurante de l'événement dans la continuité d'un récit qui l'articule en fonction du « sens du point final ». Ce faisant, elle réduit l'événement « an-archique » à la « péripétie », que Claude Romano définit comme « l'enchaînement de certains faits au sein d'une même histoire en vertu de la subordination de leur sens à un contexte explicatif[1168] ». Or l'événement au sens *événemential*, à la différence de la « péripétie » dont l'unité est « archéologico-téléologique », n'entre pas *dans* une histoire, mais *ouvre* une histoire : il *fait* histoire.

Les œuvres, nous le verrons, cherchent moins à « réparer » qu'à exhiber la césure, placée au cœur de la temporalisation du temps. « L'image dialectique », au sens où la pense W. Benjamin, permet d'« ouvrir de tous côtés le temps[1169] » : puissance de « déterritorialisation généralisée » et de simultanéité, elle semble capable de « répondre » à la structure *anachronique* de l'événement. Parce qu'elle n'advient pas *dans* le temps du *muthos*, mais le bouleverse et le suspend, l'image est capable de figurer *la faille* de l'événement, et par là

[1166] *TR*, I, pp. 124-125.
[1167] *TR*, III, p. 130.
[1168] Romano, C., *L'Événement et le Temps*, Puf, « Epiméthée », 1999, p. 294.
[1169] Didi-Huberman, G., *Devant le Temps*, *op. cit.*, pp. 115-116.

même la discontinuité du temps : *le présent*. Cette discontinuité cependant ne signifie pas que le présent est pur commencement : la brèche que l'événement ouvre dans le temps peut entraîner la contamination du présent par d'autres temps.

2. « Quand est-ce maintenant ? »

2.1. L'image comme *archéologie* du présent

Nous avons interrogé la tension qui *travaille* le « présent » de l'image, et semble la porter parfois aux frontières de l'*achronie*, notamment dans l'œuvre de Peter Handke où cette tension s'exprime à travers l'évocation d'un *nunc stans* , d'un éternel présent. Le présent « pur » incarné par l'idiot[1170], ou par le couple rencontré au Lone Star Café à Nuevo Bazar, autrefois « réunis, d'alpha à oméga, par un présent perpétuel[1171] », est pourtant « un temps plus grand » que le simple présent. En lui se mêlent « d'autres temps » qui seuls lui confèrent sa « plénitude » – *die Fülle der G egenwart*[1172]. Le temps de « maintenant » (*Jetztzeit*) n'est pas défini par sa seule discontinuité : ce « présent » est un temps qualitativement différent, qui rompt avec le temps homogène et vide de la chronologie, un temps « plein » caractérisé par la rencontre du plus « moderne » et du plus « ancien ». Dans *La Perte de l'image* , l'épisode clé de la soirée dans la « tente-auberge » de Pedrada, le Milano Real II, met en évidence la « frontière temporelle » qui seule caractérise « cette grande présence ("sans aucun doute la plus grande qui soit[1173]") » : car le présent n'est pas un temps homogène, mais « l'articulation » de « temporalités différentes, hétérogènes, polyrythmiques[1174] ». Cette « articulation » de « temporalités différentes » est figurée dans chaque objet, dans chaque ustensile ou matériau de l'auberge. Les chambres individuelles sont des tentes dont le tissu a « quelque chose d'un rapiéçage, même si l'on n'apercevait pas la moindre couture : au toucher, on avait l'impression que c'était du brocart, tantôt de la jute, tantôt de la soie, tantôt une quelconque fibre synthétique, ou bien encore, tout simplement, du plastique[1175] ». Sont ainsi « cousus » ensemble le « brocart », tissu ancien, rare et précieux, et le plastique, matériau synthétique et artificiel, emblématique de la consommation de masse. Les plats sont apportés sur « une desserte roulante semblable à celles qui, jadis […] étaient utilisées dans les

---

[1170] *BV*, p. 222 ; *PI*, p. 190.
[1171] « […] beständig gegenwärtig, von Alpha bis Omega ». *BV*, p. 274 ; *PI*, p. 234.
[1172] *BV*, p. 56.
[1173] « […] eine […] große Gegenwart, "ohne jeden Zweifel die größtmögliche" ». *BV*, p. 396 ; *PI*, p. 339.
[1174] Robin, R., citée par François Hartog, *op. cit.*
[1175] « [Der Stoff hatte] etwas von einem Flickwerk, wenn auch ohne ertastbare Nahtstellen; fühlte sich an der einen Stelle nach Brokat an, an der nächsten nach Jute, an der dritten nach Seide, und an wieder einer eher nach Kunstfaser, zwischendurch auch nach notdürftig da eingesetztem Plastik ». *BV*, p. 385 ; *PI*, p. 330.

hôtels et les restaurants des pays communistes », et dont le bruit, « surgi des profondeurs du passé », résonne étrangement aux oreilles des convives. Les cuillères, les fourchettes, les couteaux sont « en argent lourd, comme sortis à l'instant d'un très vieux coffre », alors que les gobelets sont « en carton », et les assiettes « de simples éclats d'argile réunis par des fils de fer[1176] ». Le mobilier est tout aussi dépareillé : « la grande table » n'est « pas d'une seule pièce », mais faite de « plusieurs tables de hauteurs et de largeurs différentes » auxquelles s'ajoutent « une simple planche et même un toit de voiture démonté[1177] ». Mais ce sont surtout les convives qui incarnent au Milano Real II l'élargissement du présent à travers la conjonction anachronique de temporalités hétérogènes :

> […] [sie] saßen da wie an einer Zeitgrenze, einerseits klar in der Jetztzeit, und andererseits, im nächsten Augenblick und Atemzug womöglich noch klarer und schärfer in einer hinter einem rucks aufgezogenen Vorhang befindlichen zweiten Epoche, keiner vergangenen, keiner historischen, keiner auch der Gegenwart widersprechenden oder bloß dahergeträumten : nein, einer so unbestimmten wie unbestimmbaren, einer zu der jetzigen noch zusätzlichen, diese nach Möglichkeit erweiternden und umso realeren oder faßbareren Gegenwart.
>
> […] ils paraissaient tous situés sur une frontière temporelle : à l'évidence, ils étaient bien de leur époque, sans la moindre ambiguïté possible, mais en même temps, l'instant et la respiration d'après, ils semblaient plus nettement, plus distinctement encore d'une autre époque, une époque fondamentalement différente, qu'un rideau brusquement tiré venait de dévoiler ; et pas une époque passée, qui appartiendrait déjà à l'Histoire, ni une époque qui prendrait le contre-pied de la nôtre, ou serait simplement rêvée, non, mais une époque indécise, impossible à déterminer, qui complétait l'époque actuelle, l'élargissait au besoin, et, en ce sens, était infiniment plus présente, plus réelle, plus palpable que celle-ci[1178].

Cette « époque », qui n'appartient pas à « l'Histoire », semble renvoyer à quelque lointain immémorial ou archaïque – *in die Zeitentiefe n*[1179]. Un jeune couple, avec un nourrisson, incarne « particulièrement » cette « frontière temporelle (*Zeitgrenze*) » entre le proche et le lointain, l'antique et le moderne :

> […] auch ganz wie von heute, sie mit gelben und grünen, er mit blauen und silbernen Streifen im gleichermaßen kurzgestutzten Haar, beide mit dem wie identischen einzelnen winzkleinen Ohrring, aus Aluminium oder aus sonstwas – und mit dem Folgeblick bekam dieses so gegenwärtige Paar, indem es gleichsam (« das "gleichsam" streichen ! ») in die Weite und Tiefe rückte, weg vom Blick und im

[1176] « […] deren Löffel, Gabel, Messer waren schweres Silber, wie gerade aus einer alten Truhe geschöpft, als Teller dagegen dienten mit Drähten zusammengehaltene Tonscherben, und zum Trinken […] hatten [sie] […] einen Pappbecher ». *BV*, p. 392 ; *PI*, p. 336.
[1177] « […] die Tafel [bestand] nicht aus einem Stück. Sie erwies sich vielmehr zusammengeschoben aus mehreren, in der Regel ungleich hohen und breiten Tischen; zwischendrin […] ein bloßes Brett, sogar ein abmontiertes Autodach ». *BV*, pp. 392-393 ; *PI*, p. 336.
[1178] *BV*, p. 395 ; *PI*, p. 338.
[1179] *BV*, p. 390.

> selben Moment ihm unversehens nah – « wie das die künstlichen und virtuellen Bilder nur schwach und trügerisch simulieren können » –, seine zusätzliche Gegenwart, unvergleichlich stärker und vor allem nachhaltiger als die erwähnten anderen Gegenwarten, welche dabei unbeschadet sich weiter sehen ließen, « und die Nachhaltigkeit dieses Bilds jetzt im Vergleich mit einem virtuellen verhält sich wie Unendlich zu Null ! »
>
> Au premier regard, ils paraissaient bien de leur époque, avec les cheveux coupés très courts – mèches jaunes et vertes pour elle, bleues et gris argent pour lui – et leur petit anneau d'aluminium à l'oreille. Mais au second regard, ce couple en apparence si moderne paraissait reculer, s'éloigner, à la fois lointain et subitement très proche – « impression que les images artificielles et virtuelles, trompeuses, ne rendent qu'imparfaitement » –, et il acquérait alors pour ainsi dire (« barre ce pour ainsi dire ! ») son surcroît de présence : le garçon et la jeune fille étaient tout à coup incomparablement plus présents que toutes choses alentours, et surtout, leur image s'imprimait beaucoup plus profondément dans l'esprit, « et cette image, tu peux me croire, était beaucoup plus persistante que n'importe quelle image virtuelle[1180] ! ».

Cette dialectique *à l'arrêt* – que traduit l'expression « *im selben Moment* » – entre le « proche (*nah*) » et « le lointain (*weg vom Blick*) » n'est pas sans évoquer la notion d'« aura », définie par W. Benjamin comme « l'apparition d'un lointain aussi proche qu'il puisse être ». Le narrateur tente de définir ce qui s'ajoute (*zusätzlich*) au présent de l'image, pour le rendre différent de tous les autres présents (*die erwähnten anderen Gegenwarten*) : c'est en s'ouvrant sur le lointain que l'image parvient à être plus intense (*stärker*) et plus persistante (*nachhaltiger*) que le simple présent. Cette ouverture, seule l'image « authentique », l'image œuvrée par le regard et par l'art, parvient à la produire, par opposition aux « images artificielles et virtuelles » dénuées de toute *profondeur*. Elle dessine ainsi « une trame singulière d'espace et de temps » : la profondeur impliquée dans l'image est à la fois d'ordre spatial[1181] et d'ordre temporel – le « lointain » temporel pouvant évoquer aussi bien le passé que l'avenir dans cet extrait, ambivalence sur laquelle joue l'expression *in die Weite und Tiefe rücken*, dont la nuance est restituée par les verbes « reculer » et « s'éloigner ».

Quant aux autres convives, « le tailleur de pierre voyageur », « surgi tout droit du Moyen-âge », ou le comédien jouant « le premier et le dernier empereur germanique », en route avec sa troupe pour un spectacle son et lumière,

---

[1180] *BV*, pp. 395-396 ; *PI*, pp. 338-339.

[1181] « Sie versuchte dann dem Autor zu erklären, eine derartige große Gegenwart […] an dem Bilde des jugendlichen Paares habe unter anderem hergerührt zum Beispiel aus *dem Abstand*, dem "für heute" nicht ganz gewöhnlichen, *in dem es dort nebeneinandersaß* : *"Solcher Abstand zwischen ihr und ihm, das war jetzt, und das war mehr als kurzweg jetzt."* » ; « Plus tard, dans le village de la Mancha, elle tente de faire comprendre à l'auteur que cette grande présence […] s'expliquait notamment par *la distance singulière* – inhabituelle "pour un couple d'aujourd'hui" – *qui séparait les jeunes gens : "Cette distance entre elle et lui, c'était le présent, et beaucoup plus que le simple présent."* » *BV*, p. 396 ; *PI*, p. 339. Nous soulignons.

> […] sie alle, obwohl wie verkleidet und ihre Leiber durch die derartigen Verkleidungen wie entrückt in ein nur noch staubiges und gerümpelhaftes Vergangensein, dem auch keine Lebenden Bilder mehr aufhelfen konnten (die schon gar nicht), ragten aus ihrer Vorzeit – wenn sie denn aus einer solchen stammten – jetzt mit Schultern, Hälsen und Köpfen in eine Gegenwart wie nur je eine, und neben der erschien das jetzige Jetzt grauer als gleichwelche angeblich graue Vorzeit.
>
> […] quoiqu'ils parussent déguisés et, partant, transposés dans un passé d'antiquaire, poussiéreux, vieillot et suranné, qu'aucun tableau vivant ne pouvait faire renaître, [ils] émergeaient de leur nuit des temps – si toutefois c'est bien de là qu'ils venaient –, et leurs épaules, leurs cous, leurs têtes surgissaient à présent des profondeurs du passé pour apparaître à la surface d'un présent singulier, à nul autre pareil, en comparaison duquel l'instant présent paraissait plus lointain que n'importe quelle nuit des temps[1182].

P. Handke propose une définition singulière du présent (*die Gegenwart*) qu'il différencie de « l'instant présent (*das jetzige Jetzt*) » ou de « l'actuel ». Qu'il s'agisse du couple « très "à la mode" » dont le regard porte vers « le lointain », ou des convives qui semblent appartenir à un « passé d'antiquaire poussiéreux », mais dont l'image surgit « à la surface d'un présent singulier (*in eine Gegenwart wie nur je eine*) », c'est de la rencontre entre l'antique – « les profondeurs du passé », « la nuit des temps » (*die Vorzeit*) – et le moderne, entre le plus archaïque et le plus proche, que semble naître la « grande présence ». L'image met en œuvre une mémoire : elle engage un *présent réminiscent*, un présent plus intense (*stärker*) parce qu'il ouvre « la surface » à une profondeur temporelle dans une scantion entre le proche et le lointain. C'est de cette rythmique singulière de l'image que naît la sensation intense et persistante du temps.

Lorsque la protagoniste traverse la forêt dévastée par la tempête, elle s'interroge pour la première fois sur ce qu'est le temps de « maintenant » : le « paysage nouveau » qui se déploie devant ses yeux constitue sa première découverte d'un « présent plus grand (*das größere Jetzt*) ».

> Und dann die Krater an all den Stellen, wo die Bäume, meist dicke alte Eichen, vor dem Orkan gewurzelt hatten: zum Vorschein gekommen so, Schicht um Schicht, die Ablagerung der Jahrtausende. Die Schneckenhäuser im Kraterboden waren nicht gerade erst hinabgerollt, sondern wirkten da wie seit einer Vorzeit. Und ebenso stammten die Austernschalen dort nicht etwa von einem Waldpicknick, waren nicht etwa in die Wurzelgruben geworfener Abfall nach einer Sturmschadenbesichtigung, sondern hafteten, nur mit Hammer und Stemmeisen entfernbar, wie festgebacken seit einem Jahrzehntausend an ihrer, durch die Katastrophe jetzt aus dem einstigen Meer getauchten, vorzeitlichen Austernbank. Und das Basaltschwarz dort in der Erdschicht darunter stammte von einer Vulkanader. Wo bin ich? Wann spielte das? Und war das jetzt ? Und jetzt ist wann ?

[1182] *BV*, p. 398 ; *PI*, p. 340.

> Puis les cratères à tous les endroits où les arbres – pour la plupart de vieux chênes massifs – s'enracinaient avant le passage de l'ouragan : on voyait apparaître à présent, par couches superposées, les sédiments déposés par des millénaires. Ces coquilles d'escargot, tout au fond du cratère, ne venaient pas de tomber à l'instant, mais paraissaient là depuis la nuit des temps (*wie seit einer Vorzeit*). Et de même, ces coquilles d'huîtres, là-bas, ne provenaient pas d'un récent pique-nique en forêt, n'avaient pas été jetées dans cette excavation par un promeneur venu visiter les bois dévastés, mais elles étaient incrustées depuis dix mille ans dans leur banc d'huîtres préhistoriques, que la catastrophe venait de faire émerger de sa mer du fond des âges, et il fallait s'équiper d'un marteau et d'un ciseau biseauté pour les détacher. Et le noir basaltique de cette strate, là-bas, tout au fond, provenait d'une veine volcanique. Où suis-je ? Quand cette scène se passait-elle ? Et était-ce maintenant ? Et quand est-ce maintenant ? [1183]

S'exprime ici l'idée d'un « dévoilement (*zum Vorschein kommen*) » qui caractérisait aussi la séquence sur le couple du Milano Real II, dans laquelle apparaissait, comme « derrière un rideau brusquement tiré (*hinter einem rucks aufgezogenen Vorhang*) », « un temps fondamentalement différent[1184] » : en déracinant les arbres, la tempête a révélé l'existence de strates très anciennes dissimulées par la présence imposante des « vieux chênes massifs ». « L'image » des cratères de la forêt, comme celle des convives rassemblés au Milano Real II, révèle un *autre* présent, plus vaste que ce que l'on désigne habituellement sous le terme de *Gegenwart* : le présent comme « enclos du temps plus grand (*das Gehege der größeren Zeit*) ». Car le « maintenant » désigne « quelque chose qui [va] au-delà » de « la date du jour[1185] », au-delà de « l'actuel ». Le « maintenant » de l'image rassemble le « préhistorique » (*die Vor-zeit*) et l'historique, accomplissant de la sorte une « archéologie du présent » : l'image met à jour les vestiges les plus anciens dans le sol actuel.

L'épisode de la tempête peut être lu comme une allégorie de l'époque moderne, dévastée par le vent de l'Histoire : l'accès à l'origine (l'*archè*) – à « ces sédiments déposés par des millénaires » – est paradoxalement facilité à l'époque moderne par le travail destructeur accompli par l'Histoire. Le flâneur n'a plus qu'à se baisser pour devenir ce « pêcheur de perles » qu'Hannah Arendt voyait en W. Benjamin. « Équipé d'un marteau et d'un ciseau biseauté », le promeneur peut facilement « détacher » les perles que recèlent les « huîtres préhistoriques », mises à jour par la catastrophe. Les « vieux chênes massifs » sont la figure d'une tradition séculaire, qui s'est élevée continûment depuis les siècles les plus anciens : la tempête de l'Histoire a déraciné cette tradition, bouleversant radicalement la position de l'héritier, devenu aujourd'hui un « chercheur de traces ». Celui qui recueille « les perles » du

[1183] *BV*, p. 67 ; *PI*, pp. 62-63.
[1184] *BV*, p. 395 ; *PI*, p. 338.
[1185] « […] war das Jetzt nicht noch etwas anderes und noch etwas mehr als das heutige Datum ? » *BV*, p. 71 ; *PI*, p. 66.

passé dans les décombres de l'Histoire instaure une relation nouvelle à « l'autrefois » : une relation *anachronique*, impliquant un tout autre rapport à l'origine et à la notion même d'historicité. L'*archè* n'est pas à situer dans un lointain passé, elle coexiste avec le temps présent : le préhistorique est contemporain de l'historique.

Chacun des textes du corpus accomplit à sa manière cette « archéologie du présent » : en prenant l'histoire « à rebrousse-poil » à travers l'image comme lieu d'une simultanéité anachronique, les écrivains cherchent moins à dévoiler quelque origine ancienne ou mythique, qu'à atteindre un point où le présent se dévoile comme lieu d'une coexistence entre plusieurs temps. Le présent contient une « préhistoire » qui le rattache à « la nuit des temps ». Le mythe de la contemporanéité à soi du présent s'effondre alors : « la tyrannie de l'actuel », propre à l'ère du « présentisme », occulte le présent comme « temps plus grand ». L'archéologie en ce sens apparaît comme la seule voie d'accès au temps.

Chacune des œuvres du corpus met ainsi en scène une interrogation sur la notion de « contemporain » : qu'est-ce qu'être contemporain ? Et qu'est-ce que le présent ? Les personnages des récits de Peter Handke ne cessent de se reprocher leur indisponibilité vis-à-vis du présent. Le narrateur de *Mon Année* ainsi s'inquiète : « Le don que j'ai de partager de loin les vibrations n'est-il donc pas, en fait, une inaptitude au présent, à la présence[1186] ? » La protagoniste de *La Perte de l'image* prend conscience que le « culte » du passé et des ancêtres « agit aux dépens de ceux avec qui nous [sommes] maintenant » et cherche à devenir à nouveau « disponible » pour ses « contemporains ». Quant au tailleur de pierre qui avait choisi pour « époque de prédilection » le Moyen-âge, parce qu'il « ne parvenai[t] pas à trouver [sa] place dans le présent », il ne peut plus assumer « de ne plus être de son époque », « de ne plus être un homme d'aujourd'hui ». Il ne parvient plus à vivre dans le passé, « en compagnie des sculptures de pierre » du Moyen-âge, ces « parangons de sérénité » :

> Meine Wahlzeit Mittelalter, sie ist vorbei, ein für allemal. Und so muß ich in eine andere Zeit. Ich muß hin zu anderen, an denen ich mich messe, ohne vor ihnen zu schrumpfen oder mich durch sie beengen und beschränken und mir von ihnen alle meine Fühler kappen zu lassen. Ich werde mich aufmachen zu anderen, von jetzt und von heute, vor denen ich, indem ich mich an ihnen messe, aufatme : Leute, lebendige, deren Anwesenheit die meine bestärkt, so wie ich die ihre.
>
> Ma période d'élection, le Moyen-âge, c'est du passé, définitivement. Et il faut désormais que je me mette en chemin, que je rejoigne une autre époque. Il faut que je

[1186] « Kommt also meine Gabe zum Mitschwingen aus der Entfernung nicht eher aus einer Unfähigkeit zur Gegenwart? » *MJ*, p. 19 ; *MA*, p. 21.

> parte à la rencontre d'autres personnes auxquelles je puisse me comparer, sans devenir pour autant à leur contact un être tout rabougri, médiocre, étriqué, sans qu'elles me coupent toutes mes antennes. Je vais partir à la rencontre de mes contemporains, des gens d'aujourd'hui, et, me mesurant à eux, respirer plus amplement : rencontrer des vivants dont la présence renforcera la mienne, et vice versa[1187].

Les personnages de Peter Handke « partent à la rencontre » du présent, un présent avec lequel ils tentent de se réconcilier en cherchant à le constituer comme point de *médiation* entre les temps, entre le proche et le lointain, le moderne et l'archaïque : faire du présent « un temps plus grand », c'est échapper à la tyrannie de « l'actuel » sans pour autant renoncer à habiter son époque. Les personnages de Powers sont aussi à la recherche d'une relation possible au présent, un présent élargi qui ne coïncide pas avec le présent vide et fuyant d'une modernité engagée sur « l'autoroute du temps » : le narrateur (I) devra réapprendre l'histoire, son histoire, mais surtout comprendre qu'elle ne peut prendre sens que *depuis son présent* , un présent qui lui intime de « se salir les mains » en produisant sa propre « interprétation » de la photographie des trois fermiers. Mays quant à lui découvrira l'urgence du présent à travers Alison, la femme de chair qui s'oppose à « la femme-fantôme » aperçue dans le défilé, et qui est aussi la légataire du vieil Arcady : comme si par delà la folie douce de cet homme qui croit reconnaître dans les traits de la jeune serveuse sa propre femme, un lien fragile se retissait entre le passé de la vieille Europe et le présent du Nouveau Monde. Quant au personnage du *Jardin des Plantes*, S., l'un des principaux enseignements qu'il aura tiré de sa chevauchée sur la route des Flandres est sans doute son attachement au monde, ce « furieux » désir de vivre, « maintenant », en même temps que la conscience aiguë de l'ouverture de ce présent, désajointé de lui-même.

Le paradoxe est que le vrai « contemporain » est l'inactuel : « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément, par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à saisir son époque[1188]. » Le propre de la position des personnages de nos récits, c'est qu'ils signalent ce qui dans le présent relève de l'archaïque : la protagoniste voit les convives de Pedrada surgir de la « nuit des temps », d'un temps immémorial et légendaire. De même le narrateur du *Jardin des Plantes* sait saisir ces étranges conjonctions où le préhistorique se mêle à l'historique. L'origine, « l'archè », n'est pas à rechercher dans un passé lointain, elle est

[1187] *BV*, p. 418 ; *PI*, p. 357.
[1188] Agamben, G., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, trad. par Maxime Rovere, 2008.

contemporaine du présent, de même que le regard de l'enfant continue de vivre dans celui de l'adulte.

2.2. L'image comme « constellation » entre l'Autrefois et le Maintenant : la question de l'origine

« Le contemporain » est celui qui tente de « mettre en relation » les temps *depuis* son présent, un présent qu'il met littéralement « hors de ses gonds ». La spécificité des œuvres du corpus est ainsi de penser le présent, « le maintenant », comme point de médiation entre les temps : si le rapport au passé ne peut plus se fonder sur la continuité de la tradition, il s'accomplit à travers « la citation » du passé dans un présent qui n'est plus conçu comme « un temps homogène, mais [comme] une articulation grinçante de temporalités différentes, hétérogènes, polyrythmiques[1189] ». Cette « articulation grinçante » n'est pas sans rappeler la notion de « dialectique à l'arrêt » qui caractérise selon Benjamin l'image entendue comme « cristal de temps » :

> Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige, oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche […].
>
> Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. Seules les images dialectiques sont des images authentiques […][1190].

Le philosophe allemand définit l'image « authentique » comme une « constellation » *anachronique* entre l'Autrefois (*das Gewesene*) et le Maintenant (*das Jetzt*), constellation qui permet de penser une relation au passé en dehors du modèle « temporel (*zeitlich*) » ou « continu » de la tradition. L'image constitue le présent en présent *réminiscent*, elle fait revenir le passé sur le mode du choc ou de « l'éclair » anachronique : en ce sens, l'image

[1189] Robin R., citée par F. Hartog, *op. cit.*
[1190] Benjamin, W., *Das Passagen-Werk, op. cit.*, p. 577 ; *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages, op. cit.*, pp. 478-479.

convoque la question « archaïque » de l'« aura », en tant qu'« apparition d'un lointain aussi proche qu'elle puisse être ».

Les textes du corpus sont caractérisés par une même « démarche » : à la manière des écrevisses, ils avancent à reculons, comme à la recherche d'une origine.

L. Dällenbach souligne combien « la dimension de l'archaïque » est « primordiale » dans l'écriture du nouveau romancier Claude Simon, le paradoxe étant qu'« il faut être "résolument moderne" […] pour mettre au jour le plus enfoui et le plus simple[1191] ». Cette logique de « l'élémentaire » ou du « primordial », il la décèle à tous les niveaux de l'œuvre : dans le choix des titres des romans (*L'Herbe*, *Le Vent*, *Leçon de Choses*, etc.), à travers la prégnance de « l'imagination substantielle » ou encore la « pulsion scopique », qui rattache l'écriture à des fantasmes originaires. Il souligne le côté paléontologue ou archéologue du romancier amateur d'archives et passionné de généalogies, son matérialisme proche de Lucrèce, son intérêt pour les « trois ou quatre besoins humains fondamentaux » de l'homme, son allégeance à une pensée mythique et sauvage qui procède par « bricolage », son attention, enfin, à la matérialité de la langue et à la dimension « foncièrement *primaire* » d'une écriture qu'il conçoit comme « pictographique, figurée et accordée à la logique du rêve ». En d'autres termes, « comme le *primordial*, le *primitif* ou l'*archaïque*, l'*élémentaire* » désigne dans l'œuvre « ce qu'on suppose au principe ou au fondement d'une réalité qui peut être tantôt cosmologique (le chaos originel), tantôt anthropologique (le fond pulsionnel et « les trois ou quatre besoins fondamentaux » souvent évoqués par Claude Simon), tantôt esthétique (les forces ou la *materia prima* mises en forme)[1192]. » Au-delà de la prégnance thématique du motif de *l'archè* dans l'œuvre – archéologie du sujet et fiction des origines, attrait pour l'archétype et les figures du mythe –, « la question primordiale » est aussi à penser par rapport à l'écriture comme « séparation du chaos », et mise en forme de l'informe.

L'écriture de Peter Handke est elle aussi fascinée par l'origine et « le commencement », l'image se définissant comme *Urbild* : le narrateur-écrivain de *Mon Année* intitule d'abord le texte sur lequel il travaille *Les Formes préhistoriques*, avant d'opter pour *Le Monde Chimérique*. L'écriture ne cesse de plonger dans « la nuit des temps », de creuser le présent pour atteindre « l'immémorial ». Là encore, le niveau thématique rejoint le niveau scriptural,

[1191] Dällenbach, L., « La question primordiale », *Sur Claude Simon*, Minuit, 1987, p. 70.
[1192] Dällenbach, L., *Claude Simon*, *op. cit.*, p. 199 (note 2).

l'écriture tendant à identifier le mot et l'image, dans un mouvement « accordé à la logique du rêve », où la tension entre chaos et forme constitue la rythmique singulière de l'œuvre.

Quant au roman de R. Powers, il avance lui aussi « à reculons », dans une démarche qui s'affiche dès les premiers chapitres. C'est dans « l'antique terminal » de Grand Trunk que le narrateur (I), en partance pour Boston, débarque pour prendre sa correspondance à Détroit : bien qu'amputée de ses ailes palatines, l'architecture du bâtiment invite à une vertigineuse plongée dans le passé, « l'Amérique copiant l'Angleterre copiant la France copiant Rome copiant la Grèce ». Dans la continuité de ce mouvement « à reculons », le narrateur est arraché à son présent par la découverte dans le hall du Cent'Ren de la fresque de Rivera, à la croisée du mythe et de l'utopie, puis par la photographie des trois fermiers : étrangement, les deux images s'accordent pour faire ressurgir à la mémoire du narrateur « une vieille comptine » d'autrefois en forme d'énigme. Le mystère porte bien, là encore, sur l'origine : la question généalogique hante les trois lignes de récit, alors que « l'antique » ne cesse de se superposer au présent : lorsque le jeune homme à bicyclette (Sander) interpelle les fermiers sur le chemin du bal (II), il ne manque pas de souligner que la fête du premier mai renvoie à la tradition « millénaire » du culte de « la déesse du Printemps ». Alors que la déesse romaine Flore surgit au détour d'un chemin boueux du Westerwald, au printemps 1914 (II), une « bacchante[1193] » fait son apparition dans les rues de Boston, sous les yeux fascinés de Mays (III) : « l'antique personnage march[e] à contre-courant » de la foule, et du temps.

Comment interpréter ce mouvement de remontée vers l'origine, grâce auquel « l'antique » ou « l'immémorial » ne cessent de pénétrer le présent ? La récurrence de ces « constellations » entre l'Autrefois et le Maintenant comme le recours au mythe ou à l'archétype, ne sont pas à indexer au seul versant mélancolique de l'œuvre moderne, qui chercherait à renouer avec une origine perdue et à échapper au temps destructeur de l'Histoire. Les œuvres que nous étudions mettent moins en jeu une « remontée » vers l'originaire que la *rencontre*, sur le mode de la revenance anachronique, de l'historique et du préhistorique : l'origine n'est pas à saisir dans un lointain passé, mais dans le présent, en tant que *survivance*.

On connaît la réflexion de Benjamin sur « la perte de l'aura » à « l'époque de le reproductibilité technique » qui mène à un « déclin », voire à un effacement de l'origine. Le roman de R. Powers ne cesse de réfléchir sur la question de la perte de l'originalité de l'œuvre d'art accélérée par le développement de l'industrie photographique : il reprend nombre d'analyses de Benjamin, sans trancher cependant l'ambiguïté de la pensée du philosophe

[1193] « A bacchante. » *TW*, p. 34 ; *TF*, p. 47.

allemand qui ne cesse d'osciller entre destruction et survivance de la dimension auratique. La part de mystère, d'énigme qui entoure les images des textes du corpus ne peut manquer d'interroger cette paradoxale survivance. C'est dans les images de la mémoire involontaire, dans le processus de la remémoration, que Benjamin semble retrouver la trace de l'aura à l'époque moderne :

> Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. Les trouvailles de la mémoire involontaire correspondent à un tel pouvoir. (Elles ne se produisent d'ailleurs qu'une seule fois ; elles échappent au souvenir qui prétend les assimiler ; ainsi elles confirment une conception de l'aura qui voit en elle « l'unique apparition d'une réalité lointaine ». Cette définition a le mérite d'éclairer le caractère cultuel de l'aura. Le *lointain* par essence est l'inapprochable ; pour l'image qui sert au culte, il est, en effet, capital qu'on ne puisse l'approcher.)[1194]

La remémoration apparaît en ce sens comme « la relique sécularisée[1195] ». On retrouve dans chacune des œuvres du corpus cette différenciation essentielle entre remémoration (*Andenken* ou *Eingedenken*) et souvenir (*Erinnerung*), de même que le caractère « lointain (*fern*) » de l'image qui reste inapprochable (*unnahbar*) : elle ne se laisse ni « capturer » ni « saisir », et conserve ainsi sa part de mystère. « L'image », et son silence, sont à l'exact opposé de l'ère de l'information qui prédomine à l'époque moderne :

> […] l'homme moderne, voire postmoderne, l'homme de « la reproductibilité technique » est bien obligé, au milieu du bruyant labyrinthe des médiations, des informations, des reproductions, de faire quelquefois silence, et de subir l'inquiétante étrangeté de ce qui lui en revient comme aura, comme apparition altérante[1196].

Le passé est toujours « apparition altérante » dans les œuvres du corpus. L'œuvre de Simon est ainsi marquée par la volonté de conserver l'altérité du temps historique : les images de la mémoire ne sont pas réinscrites dans la continuité d'un temps permettant de « configurer » la « cohésion d'une vie » ou d'un destin, mais maintenues dans la distance d'une remémoration qui reconnaît leur part de mystère et de silence. L'alternance du « je » et du « il » désigne cette part d'altérité au cœur des images de la mémoire. Le présent s'ouvre ainsi à la revenance « altérante » de l'Autrefois, mettant en cause le fantasme de maîtrise propre à l'homme

---

[1194] « Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. Die Funke der mémoire involontaire entsprechen dem. (Sie sind übrigens einmalig : der Erinnerung, die sie sich einzuverleiben sucht, entfallen sie. Damit stützen sie einen Begriff der Aura, der die "einmalige Erscheinung einer Ferne" in ihr begreift. Diese Bestimmung hat für sich, den kultischen Charakter des Phänomens transparent zu machen. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare : in der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes.) » Benjamin, W., « Über einige Motive bei Baudelaire », *in Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Suhrkamp Taschenbuch, 2010 [1977], pp. 223-224 ; « Sur quelques thèmes baudelairiens », *in Ch arles Baudelaire*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Payot, « Petite Bibliothèque », 1996, p. 200.
[1195] « […] die sekularisierte Reliquie ». Benjamin, W., « Zentralpark », *in Illuminationen, op. cit.*, p. 245.
[1196] Didi-Huberman, G., *Devant l'image, op. cit.*.

« moderne, voire postmoderne ». Les objets les plus avancés de la technologie n'échappent pas à la puissance altérante de l'image :

> Ton putain d'avion !
>
> Comme flottant entre deux eaux, à la façon de quelque monstre marin aveugle et très vieux, quelque cétacé blanchi émergeant de la préhistoire, vaguement phallique, son avant aux contours imprécis est apparu, sortant lentement des ténèbres au milieu des rafales de neige, celle-ci impondérable aussi, nonchalante par moments, puis affolée soudain, filant obliquement, les plus proches flocons éclairés par les lumières du hall, dorés, puis, plus loin, simplement blancs, puis grisâtres, puis simplement devinés, tourbillonnant, innombrables, emplissant la nuit jusqu'à l'infini d'impalpables particules[1197].

Cette « image saccadée » convoque « l'inquiétante étrangeté » d'un Autrefois immémorial. Le motif du « tourbillon » neigeux n'est pas sans faire songer à la métaphore benjaminienne de l'origine comme ce qui ne cesse de renaître « dans le devenir et le déclin » : or c'est bien « l'apparition altérante » d'une origine que met en jeu ce passage, celle d'un « monstre marin aveugle et très vieux » surgissant de « la préhistoire ». À la différence du journaliste, pour qui le mot d'avion « n'évoque qu'un moyen de transport[1198] » efficace et confortable, S. a fait l'épreuve de la puissance destructrice des avions de guerre, « indifférents » et « lents », « lâchant » leurs bombes « à l'aveugle ». Le « monstre préhistorique » rappelle cette puissance destructrice de l'aviation moderne, qui n'est à la pointe de la civilisation que grâce aux progrès technologiques acquis en temps de guerre. La métaphore animale est récurrente dans le roman : dès l'ouverture, les avions sont des « oiseaux se soulageant en plein vol faisant leurs besoins fiente jaune caca[1199] ». La naturalisation de l'histoire, si souvent à l'œuvre dans les romans simoniens, possède une fonction critique : au « sens » téléologique de l'Histoire, dirigée par des stratèges ou des grands hommes, est ainsi substituée une violence « aveugle », apparentée au monde de la nature. On peut également lire dans cette image une allégorie de l'origine dans son ambiguïté rassurante et terrifiante : quelque chose comme une force primordiale et immaîtrisable qui ne cesserait de ressurgir dans le « tourbillon » de l'Histoire, « monstrueuse » en ce qu'elle conjoint les extrêmes. Puissance de destruction, elle est aussi cette extraordinaire force de résistance et de vie dont témoigne la longévité de l'animal marin. Si l'œuvre de Peter Handke tranche avec cette vision de l'origine, que l'écrivain autrichien assimile davantage à la fraîcheur d'un commencement et à l'enfance du regard, elle n'en est pas moins assimilée à quelque forme « préhistorique » qui

[1197] *JP*, p. 153.
[1198] *JP*, p. 76.
[1199] *JP*, p. 21.

ne cesse de surgir ou de ressurgir dans « le fleuve du devenir », bouleversant radicalement la vision moderne de l'historicité :

> L'origine (*Ursprung*), bien qu'étant une catégorie tout à fait historique (*historische Kategorie*), n'a pourtant rien à voir avec la genèse (*Entstehung*) des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir (*im Fluß des Werdens als Strudel*), et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique (*Doppeleinsicht*). Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*)[1200].

L'origine n'est pas la « source » ou la « genèse (*Entstehung*) » des choses, ce qui demeure en amont du fleuve du temps : elle s'inscrit *dans* « le fleuve du devenir (*im Fluß des Werdens*) », « entraînant dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître (*in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein*) ». Loin d'être un passé révolu, elle désoriente tel un « tourbillon (*Strudel*) » le cours du fleuve en « cristallis[ant] dialectiquement la nouveauté et la répétition, la survivance et la rupture[1201] ». Ainsi, elle désigne « l'ouverture » même du temps. La poétique de la répétition qui caractérise les œuvres du corpus est à indexer à cette dialectique entre survivance et rupture, origine et historicité. La « bacchante » qui surgit au milieu du défilé en l'honneur des anciens combattants dans le roman de Richard Powers vient compliquer le temps de l'Histoire, comme l'ensemble des « spectres » qui s'immiscent dans les brèches ouvertes par le régime anachronique qui caractérise l'ensemble des textes du corpus. Ainsi, c'est encore une « humanité originelle » qu'incarnent les gitans que le narrateur des *Géorgiques*, adolescent, côtoie au cinéma :

> […] quelque chose comme la perpétuation, la délégation vivante de l'humanité originelle, inchangée, les spécimens inaltérés et inaltérables, rebelles aux siècles, au progrès, aux successives civilisations et au savon, venus tout droit du fond de l'Asie, des âges, sortis tels quels des entrailles du monde ou plutôt (eux, leur puanteur, leur moiteur, leur inépuisable fécondité, leur élémentarité) comme ces entrailles elles-mêmes, étalées, encore fumantes, tant bien que mal contenues…[1202]

Cette « humanité originelle » n'appartient pas à quelque lointain passé : elle se manifeste « maintenant », à travers « l'espèce d'épais magma, tiède, puant, palpable pour ainsi dire » que dégage le corps des gitans, de même que le soldat en fait chaque jour l'expérience dans son propre corps, la saleté et les instincts animaux reprenant le dessus sur les apparences

[1200] Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels, op. cit.*, p. 28 ; *Origine du drame baroque allemand, op. cit.*, pp. 43-44.
[1201] *Ibid.*
[1202] Simon, C., *Les Géorgiques*, *op. cit.* pp. 208-209.

civilisées. Cette expérience n'est pas seulement « régressive » : elle est aussi étroitement liée par l'auteur à une forme d'« enchantement ». Comme l'évoque L. Dällenbach, il s'agit moins dans l'écriture de Claude Simon d'un « retour à l'élémentaire » que d'un retour « de » l'élémentaire, au sens d'un « retour du refoulé ». L'image, en dévoilant la coexistence de l'historique et du préhistorique, démonte le cours de l'Histoire et, à travers elle, le mythe du « progrès » et de « la civilisation ».

« L'Autrefois » qui entre en constellation avec le « Maintenant » dans l'image dialectique désigne d'abord cette « origine » inachevée qui *travaille* le présent. La portée critique de l'image comme « cristal de temps » tient à la mise en évidence de ce « tourbillon » qui complique infiniment « le fleuve du devenir » : en accomplissant une *archéologie du présent*, l'image dialectique révèle la coexistence paradoxale de l'historique et du préhistorique, dans une mise en cause radicale de la catégorie moderne d'historicité – fondée sur l'idée de *processus*.

Cette dimension dialectique ouvre sur un second versant de l'image : son versant politique. Il n'est plus question alors de mémoire involontaire, mais de dispositif critique. Agamben a parfaitement saisi ces deux versants d'un rapport au temps fondé sur « l'inactuel » et l'anachronie :

> Cela signifie que le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation des temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la « citer » en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre[1203].

Percevoir « l'obscurité du présent », c'est être capable de plonger dans les profondeurs d'une archéologie qui seule donne accès à la part d'ombre du présent. Mais il s'agit aussi pour le contemporain de « mettre en relation » le présent « avec d'autres temps » afin de « le transformer » : de « citer » l'histoire afin que la fausse homogénéité du présent éclate sous le choc altérant de l'Autrefois, et que peut-être s'ouvre des perspectives d'avenir. « L'image dialectique » possède une fonction *démystificatrice* : elle engage une critique de la « modernité » qu'elle se charge de « dépouiller de ses convictions », qu'elle « réveille » de ses « fantasmagories ». La dialectique entre rêve et réveil est cependant plus complexe : l'image a aussi en charge, nous le verrons, de « rêver l'avenir ».

[1203] Agamben, G., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, pp. 39-40.

3. L'image du temps qui vient : « organiser le pessimisme »

3.1. Entre rêve et réveil : vers une politique de l'image ?

L'« exigence » à laquelle doit répondre le contemporain est de « citer » l'histoire afin de la « lire de manière inédite » : nous avons évoqué déjà le versant « destructeur » de l'image et sa rythmique à « contre-temps » qui brise le continuum de la fable de l'Histoire et du progrès. L'image, selon Walter Benjamin, doit mener à « la constellation du réveil ». La remémoration possède deux versants dans l'œuvre du philosophe : un versant contemplatif et mélancolique, qui trouve son modèle dans l'abandon à la rêverie des correspondances baudelairiennes, et un versant politique et critique, qui exige l'éveil. Les thèmes du rêve et du réveil sont omniprésents dans les œuvres du corpus : l'enjeu est de saisir ce qui se joue dans le pli qui sépare et conjoint la veille et le sommeil. Le propre de la « constellation » critique mise en œuvre par « l'image dialectique » est qu'elle résiste à la fois à la nostalgie envers le passé et à l'autosatisfaction du présent : c'est en ce sens qu'elle produit de « l'ambiguïté », notion incontournable pour décrire la poétique des œuvres du corpus.

Les images simoniennes sont souvent caractérisées par « l'intensité de l'onirisme » : dans *Le Jardin des Plantes*, elles naissent de ce moment intermédiaire entre rêve et réveil, si cher au philosophe allemand, W. Benjamin. À l'ouverture du roman, qui rapporte l'arrivée du narrateur en Kirghizie soviétique, les images surgissent alors que les invités sont encore « mal réveillés » : « en fait pas dormi vol de nuit sable sous les paupières clignant des yeux petit jour gris[1204] ». Le narrateur est encore « somnambulique » lorsqu'il décrit son appartement, puis la vue majestueuse sur « la formidable montagne » depuis sa terrasse. Cette description l'amène à rêver sur d'autres images liées à une mémoire culturelle ou intertextuelle : images de « l'Asie centrale Toit du Monde », ou liées au souvenir des *Lettres persanes*. Ce moment de réveil en rappelle un autre, en Inde :

[1204] *JP*, p. 12.

> Me rappelant cet autre réveil ou plutôt demi-sommeil à Delhi après nuit d'avion sans dormir air sons comme lavés là aussi cris étranges d'oiseaux imaginés étranges bleu outremer pourvus de longs becs courbes imaginés […][1205]

La répétition du participe « imaginés » souligne combien le seuil entre veille et sommeil est propice à l'afflux d'images, issues de la mémoire ou de l'imagination. Dans la troisième partie, le narrateur reviendra sur l'Inde, évoquant à nouveau ce moment privilégié, avant « l'aube », où « les yeux aux paupières brûlantes, somnolent encore au sortir des longues heures d'avion », il a vu surgir au milieu de la route « une sorte d'apparition », une femme ou plutôt un « fantôme enveloppé dans les plis d'un linceul » : « la matérialisation même, insolite, vaguement menaçante, de ce continent lui-même fabuleux ». Plus loin, il sera question des « lourds réveils » des prisonniers dans le camp allemand, ou de ceux du soldat, fantôme somnolent se levant de son « coffre à avoines » pour prendre son tour de garde, tel « Lazare sortant de sa tombe ». S. souligne dans l'entretien avec le journaliste l'état de fatigue permanent des soldats, plongés dans un état second à la frontière de la veille et du sommeil : c'est depuis cet état brumeux de demi-sommeil que surgissent les images de la guerre.

L'image simonienne se situe souvent à la frontière du rêve – ou du cauchemar : l'Asie se peuple d'oiseaux « étranges » aux couleurs fantastiques, nichant dans une végétation aux « feuilles géantes » et aux « fruits vénéneux », quand les chaînes chaotiques de la Chine, observées depuis l'avion, prennent l'aspect de « quelque chose de vivant, assoupi et terrifiant, de la famille des sauriens ou des reptiles ». Nul n'est besoin cependant de contrées exotiques pour susciter « l'intensité de l'onirisme » : les corps emmêlés des amants « soudés jumeaux siamois » appellent l'évocation de « quelque monstre mythologique animal à huit membres deux têtes quatre bras quatre jambes » ; quant au prisonnier, en proie au grouillement des poux sur son corps, il s'imagine soudain à la place de Gulliver :

> Et quand je me réveillerai ils m'auront ligoté et leur roi viendra me parler monté sur ma poitrine, armé d'une lance pas plus grosse qu'une épingle, et je dirai : Oui. Matricule 28922, oui, que voulez-vous de moi, foutue vermine de merde, foutue…[1206]

Ce seuil entre rêve et éveil, où le réel est creusé « par le flux et le reflux d'un énorme flot d'images[1207] », le surréalisme l'a largement exploré : si elle plonge le réel dans une dimension

---

[1205] *JP*, p. 15.
[1206] *JP*, p. 134.
[1207] « […] von Tritten massenhafter hin und wider flutender Bilder ». Benjamin, W., « Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz », *in* Benjamin Walter, *Angelus Nov us : A usgewählte Schriften 2*, Suhrkamp, 1966 ; « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne », *Œuvres II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, 2000, pp. 113-134 [p. 115].

onirique, l'œuvre de Simon n'a pourtant rien à voir avec la recherche de « l'ivresse » propre au mouvement surréaliste. *Le Jardin des Plantes* fait plusieurs fois allusion à ce mouvement littéraire, toujours de manière distanciée et critique : le narrateur souligne ainsi combien Breton n'a rien compris aux enjeux de l'image descriptive, qui lui semble retarder inutilement l'action romanesque. Il évoque aussi une rencontre avec « D.M. », Dora Mare, « membre de l'ancien groupe surréaliste », qui lui demande de lire les lignes de sa main. Le narrateur résume alors sommairement, entre parenthèses, les objets de prédilection du mouvement surréaliste : « le surnaturel, les forces cachées, occultisme, etc., chers à Breton[1208] ». À la différence des surréalistes, à la recherche d'une « mythologie moderne » leur permettant de réenchanter le monde, Claude Simon cherche à réinscrire la mythologie dans l'histoire. C'est notamment grâce au procédé du montage qu'il parvient à dialectiser le rêve et le réveil, le mythe et l'histoire : la dimension onirique n'est qu'un moment de l'image simonienne, appelant « la constellation du réveil ». Aux images enivrantes de l'Asie, alimentées par la lecture des *Lettres Persanes*, se substitue bien vite la réalité autrement prosaïque du présent, incarnée par la rencontre avec le dirigeant d'un empire plus étendu encore que l'ancienne Perse :

> Usbek Persanes étuves harems que collégien joues en feu j'imaginais caresses bain turc sérail intrigues Esprit des Lois
>
> quelles intrigues quels vizirs quels détours quels corridors quels lacets l'avaient hissé là assis main tenant au bout de cette table vodka verboten élégant veston tailleur italien paraît-il chemise italienne cravate idem parlant d'abondance visiblement très content de lui autre charabia déclaré valeurs de l'humanisme devoir à présent avoir le pas sur valeurs du prolétariat Quoi ? Non lassé parler à quoi bon tellement satisfait de sa personne sa cravate prolétaires sans doute pour lui à présent plus êtres humains valeur zéro sans doute quelque chose comme veaux vaches vers de terre cochon[1209]

À l'imagination enflammée du jeune collégien, lecteur des *Lettres Persanes*, se superpose, en une « image saccadée », la rencontre avec l'homme à la tache de vin, Gorbatchev – et à la libre jouissance érotique, l'interdit émanant du pouvoir (« verboten ») : les intrigues du sérail sont rapprochées des manœuvres de l'homme politique, trahisons, mensonges et manipulations régissant aussi bien les hautes sphères du pouvoir que la société en miniature constituée par le harem. *Le Jardin des Plantes* paraît en 1997, bien après la chute du mur : l'écroulement de l'ordre du harem dans les *Lettres Persanes* semble prophétiser, non sans ironie, celui de la grande Union Soviétique. L'allusion à l'œuvre romanesque et philosophique (*L'Esprit des Lois*) de Montesquieu crée une autre forme de raccourci critique :

[1208] *JP*, p. 334.
[1209] *JP*, pp. 16-17.

à l'idéalisme éclairé du philosophe des Lumières quant au bon gouvernement ou à la vertu des peuples – qui s'exprime par exemple dans la célèbre fable des Troglodytes, inspirée de la Bétique utopique de Fénelon – s'oppose « l'humanisme » de façade d'un gouvernement qui concentre tous les pouvoirs et réduit son peuple à la misère – « veaux, vaches, vers de terre, cochon ». Peut-être l'auteur avait-il précisément en tête la fable des Troglodytes, qui dessine une sorte d'utopie communiste primitive[1210] : lorsque le mythe fait son entrée dans l'histoire, le rêve vire au cauchemar.

Le montage simonien s'organise autour de « constellations » critiques ayant pour but de réveiller le présent de ses mythes et « fantasmagories ». L'extrait cité appartient à une série d'instantanés se rattachant à l'événement du forum d'Issyk-Koul, qui s'est tenu à Frounze, capitale de la Kirghizie soviétique, en 1986 : Claude Simon a déjà longuement évoqué cet épisode de sa vie dans le roman *L'invitation*. Cette réunion d'artistes et d'intellectuels internationaux, organisée à l'instigation du poète Aitmatov, était destinée à cautionner l'ouverture du régime soviétique, et à « entreprendre une discussion sérieuse à l'échelle mondiale sur une base culturelle pour la réalisation des objectifs de l'humanité dans le troisième millénaire ». Le roman se focalise d'emblée sur un moment clé de la rencontre : le refus du narrateur de signer la motion ou résolution finale, « charabia déclaré valeurs de l'humanisme devoir à présent avoir le pas sur valeurs du prolétariat[1211] ». Le mot est lancé : « humanisme ». Il revient à la page suivante, accolé à un autre slogan : « humanisme coca-cola[1212] ». Le texte ne va pas seulement se charger de déconstruire le discours de propagande tenu par le régime soviétique : prenant l'histoire « à rebrousse-poil », il opère un vaste « démontage » des valeurs de l'humanisme depuis la Renaissance.

Après l'ouverture du texte, auquel il est presque entièrement consacré, l'épisode du forum d'Issyk-Koul reparaît dans le cadre d'une « constellation » critique ou dialectique : un extrait de la transcription du procès du poète Brodski, condamné en 1964 aux travaux forcés pour « parasitisme », est juxtaposé avec un fragment rapportant le refus du narrateur de signer l'« addition discrètement glissée au dessert » – « Générations futures Récolteront les moissons que nous aurons semées ». La confrontation des deux passages crée une sorte de court-circuit critique : le caractère scandaleusement mensonger de la déclaration est surexposé à travers l'insertion de l'extrait du procès intenté à Brodski, ce dernier illustrant la réalité d'un régime

[1210] Le peuple des Troglodytes renonce à se choisir un roi, refusant de se soumettre à un autre joug que celui de la vertu.
[1211] *JP*, p. 17.
[1212] *JP*, p. 18.

totalitaire qui a nié la liberté de pensée et d'expression comme la fonction même du poète dans la société.

> Quartier Dzerjinsky – Ville de Leningrad, rue Vosstania, 36. Juge : Savelieva ; le 18 février 1964.
>
> Le juge : Quelle est votre profession ?
>
> Brodski : J'écris des poèmes. Je fais des traductions. Je suppose…
>
> Le juge : Gardez vos suppositions pour vous ! […] Vous avez un travail régulier ?
>
> Brodski : Je pensais qu'il s'agissait d'un travail régulier.
>
> Le juge : Répondez à la question !
>
> Brodski : J'écris des poèmes. Je pensais qu'ils seraient publiés. Je suppose…
>
> Le juge : Nous n'avons que faire de vos suppositions. Répondez à la question : pourquoi ne travaillez-vous pas ?
>
> Brodski : Je travaillais. J'écrivais des poèmes.
>
> Le juge : Cela ne nous intéresse pas.
>
> Générations futures Récolteront les moissons que nous aurons semées Après m'avoir fait cadeau de l'élixir magique des vieillards de la montagne le héros du travail Prix Lénine était retombé somnolent sur son canapé[1213]

Après de telles semailles, qu'espérer de la « récolte » ? Si le procès intenté au poète date de 1964, le narrateur se plaît à souligner « la survivance » de la censure, toujours d'actualité en 1986. Il cite une nouvelle fois l'entrevue avec Gorbatchev :

> […] droit de tout lire tout voir tout entendre livres étrangers revues étrangères journaux étrangers disques films coca-cola et cetera et cetera tout absolument tout Sauf ! Il a dit Sauf ! Visage tout à coup sévère plus badin du tout plus question humanisme coca cola Intraitable résolu inflexible : Sauf pornographie ! Pornographie strengt verboten Comme vodka strictly forbiden pericoloso absolument défendue Les deux Harlem's gays très impressionnés respectueux Second mari de la plus belle femme du monde très respectueux aussi Moi déjà brebis galeuse mouton noir cochon Elle était toujours dans la même position amusée incrédule[1214]

La tolérance a ses limites : la vodka et la pornographie, l'alcool et le sexe. Non sans ironie, la dernière phrase du passage fait justement allusion à la scène érotique ou « pornographique » dans la salle de bain, qui correspond au « Maintenant » dans lequel s'ancre le récit du narrateur, qui rapporte à la jeune femme nue et « amusée » son voyage : les scènes érotiques

[1213] *JP*, pp. 101-102.
[1214] *JP*, pp. 17-18.

alternent dans cette première partie avec les éléments désordonnés du récit entrepris par le narrateur. L'érotisme est un leitmotiv de la première partie du roman :

> quel dieu à la coiffure ovale terminée en escargot sculpté en bas-relief sur une colonne de marbre noir petit temple à Karnac figuré de profil sans bras le corps tout entier comme une sorte de botte d'où sortait au milieu comme une branche un tenon son membre raidi horizontal fertilisant de son sperme une salade (tradition ou mauvaise traduction ?: en fait une plante à haute tige feuillue[1215])

Le narrateur, qui se désigne lui-même comme un « cochon », refuse de s'associer au « respect » de façade de ses collègues du forum vis-à-vis d'une censure parfaitement hypocrite : lors de la soirée où s'est déroulé le fameux « incident » de la signature, « tapages », « rires » et boissons étaient largement à l'honneur – « caviar esturgeon langue fumée *vodka* ». Quant à « l'élixir magique des vieillards », confié au narrateur par le « grand » Aitmatov, complètement « ivre » et singulièrement diminué, il n'est pas précisé de quelle faiblesse ou impuissance il guérit...

À travers le montage de ces deux séquences, ce sont aussi deux figures de poètes qui se trouvent opposées : la figure de Brodski, poète et traducteur juif condamné par le régime pour « parasitisme », et la figure du « Vieux de la Montagne », Aitmatov, le poète célébré, à l'origine de l'organisation de « la mascarade » du forum d'Issyk-Koul comme de la déclaration-» bafouillis » que le narrateur refuse de signer. Le rapprochement est loin d'être hasardeux : Aitmatov reçoit le « prix Lénine » l'année même où Brodski est condamné aux travaux forcés et exilé…C'est bien sûr à « la brebis galeuse », au poète condamné parce qu'il a refusé de mettre son art au service de la propagande, que le narrateur s'identifie. « L'image dialectique », constituée dans ce passage par le montage de matériaux hétérogènes – à la fois de par leur nature (extrait d'archive et séquence fictionnelle) et de par leur écart temporel – sert la portée critique du roman : plus que la réaction de refus du narrateur, qui ne sera jamais développée en une argumentation, la « constellation » des deux « images » crée un effet de violente dissonance. Le voile des apparences se déchire à travers la surexposition de l'hypocrisie du discours du régime soviétique qui cherche à redorer son image, discours « servi » aux intellectuels du monde entier. Cette « image dialectique » n'est pas isolée dans le texte. Tout au long du roman, divers extraits de documents historiques témoignant du caractère totalitaire du régime viennent démentir le discours lénifiant de la bureaucratie et de ses représentants : sont ainsi « montés » dans le texte d'autres extraits du procès Brodski[1216],

[1215] *JP*, p. 19.
[1216] *JP*, pp. 101, 105, 110, 135-136.

la description d'une photographie prise au camp de Norinskaïa[1217] où le poète est envoyé après sa condamnation, ou encore un extrait du récit de Trotski sur son évasion d'un camp en Sibérie en 1907. L'inclusion de ce dernier témoignage, qui évoque une période antérieure à la révolution de 1917, tisse un lien polémique entre les méthodes du régime soviétique et celles du passé tsariste, déjà coutumier des exils et des déportations : par delà les « ruptures » historiques se tissent ainsi d'étranges survivances qui viennent compliquer le grand récit de l'Histoire.

La portée de « l'image dialectique » ne s'en tient pas à cette seule démystification du discours soviétique : elle sert une mise en cause profonde de l'humanisme. Le choc de la mémoire permet tout au long de l'œuvre d'interroger ces valeurs, dont continuent de se gargariser les tenants actuels du pouvoir. L'ensemble de la construction du roman peut être envisagée de ce point de vue : la « citation » d'images d'histoire permet de confronter l'idéal du discours à la réalité des faits, si l'on accepte de les arracher à la belle continuité téléologique d'une Histoire qui n'aurait cessé de progresser vers plus de « civilisation » et de tolérance. Car l'époque d'Érasme, « le Prince des humanistes », est aussi celle de l'Inquisition : jusqu'au XXe siècle, où l'humanisme religieux a cédé la place à un « humanisme coca-cola », incarnation du libre échange et du capitalisme triomphant, les témoignages d'intolérance et de violence ne cessent de contredire les beaux discours.

La description du manuscrit censuré d'Érasme, conservé à la bibliothèque de l'université de Salamanque, constitue l'un de ces « chocs » de la mémoire :

> on conserve à la bibliothèque de l'université de Salamanque un exemplaire original des « Colloques » d'Érasme dont les censeurs de l'Inquisition ont occulté de nombreux passages sous une épaisse couche d'encre noire Ces taches rectangulaires s'étendent parfois sur des pages entières parfois seulement sur un paragraphe d'autres fois deux lignes ou rien que quelques mots[1218]

Mise à l'Index et censurée, l'œuvre d'Érasme n'a eu que peu de poids face au pouvoir de l'Inquisition. Quelques pages plus loin, une seconde citation évoque l'ouvrage du « Prince des humanistes » :

> outre l'ouvrage d'Érasme dont certains passages ont été endeuillés de noir par la censure ecclésiastique cette bibliothèque de Salamanque renferme quantité de documents précieux On y pénètre par une porte semblable à celles que l'on peut voir aux chambres fortes des banques constituée d'un battant de forme circulaire en acier d'une épaisseur d'environ quinze centimètres et hérissé de verrous cylindriques Au dessus demeure l'inscription suivante :

[1217] *JP*, p. 93.
[1218] *JP*, p. 33.

HAI EXCOMUNION
RESERVADA A SU SANTIDAD
CONTRA QUALESQUIERA PERSONAS
QUE QUITAREN, DISTRAXEREN, O DE OTRO QUALQUIER MODO
ENAGENAREM ALGUN LIBRO,
PERGAMINO, O PAPEL
DE ESTA BIBLIOTHECA,
SIN QUE PUEDAN SER ABSUELTAS[1219]

Les documents de culture sont en même temps des documents de barbarie : si le manuscrit d'Érasme a été mis sous clé par l'Église, c'est autant pour en contrôler le pouvoir subversif, que pour appuyer la légitimité d'actes barbares sur l'avantageuse façade d'un humanisme chrétien[1220].

« La pensée humaniste » a constitué un bien faible barrage face aux exactions les plus violentes de l'histoire, exactions qu'elle a non seulement échoué à empêcher, mais qu'elle a peut-être aussi, dans une certaine mesure, participé à cautionner. Qu'il s'agisse du pouvoir religieux ou politique, les belles paroles et les grands idéaux dissimulent trop souvent l'odeur du sang et du pouvoir. C'est cette odeur entêtante de désastre et de destruction que le montage simonien fait ressurgir au cœur du temps de « Maintenant » : un temps où les nations dissimulent leurs intérêts financiers et politiques derrière des valeurs « humanitaires », et brandissent de plus belle l'idéal des Lumières. L. Dällenbach a vu dans l'affrontement qui oppose Georges à son père à propos de la destruction de la bibliothèque de Leipzig, dans *La Route des Flandres*, le socle d'une prise de position post-humaniste de la part de l'écrivain :

> [le] constat de faillite de vingt-cinq siècles de culture occidentale, puisque celle-ci ne peut rien contre Auschwitz et le Goulag et, de pair avec ce constat, le sentiment que le projet moderniste et émancipateur des Lumières a conduit à une impasse, que la perfectibilité humaine est un leurre, qu'il n'y a pas plus de vertu du Progrès que de progrès de la Vertu, qu'il faut faire son deuil de la révolution, que l'humanisme traditionnel […] est à mettre au rancart […][1221].

[1219] *JP*, pp. 36-37, « Sa Sainteté se réserve d'excommunier toute personne qui volerait, déroberait ou, de quelque façon que ce soit, égarerait quelque livre, parchemin ou papier que ce soit de cette bibliothèque, sans qu'elle puisse être absoute ».

[1220] La statue de la reine Victoria, qui continue de trôner au centre de la place de Calcutta, assume ce double statut du monument de culture et de barbarie. Longuement décrite dans plusieurs fragments de la deuxième partie, elle a été érigée pour incarner l'action « civilisatrice » du colonisateur : « la base du monument » est « entourée par une invisible garde de fantômes aux tuniques écarlates, de ministres quakers, d'amiraux, de planteurs, de banquiers à favoris, de trafiquants d'esclaves et de colporteurs de bibles ». L'écrivain détrône l'idole en renversant la majesté de « la vieille dame à l'éternel veuvage », dont le regard « semble perdu au loin comme celui de quelque divinité anthropomorphique, joufflue, engraissée au pudding » : « Elle ne voit pas les tentes rapiécées des familles qui campent maintenant au pied des orgueilleuses arcades écaillées copiées de Regent Street. Elle ne voit pas non plus les vautours et les corbeaux décrire des cercles au-dessus de quelque montagne d'immondices qu'ils disputent à des enfants tout nus […]. » Une fois de plus, le mythe (celui de la vertu civilisatrice de la colonisation) rencontre l'histoire…

[1221] Dällenbach, L., *Claude Simon, op. cit.*, p. 12.

C'est la confiance démesurée dans la Raison, la Vertu et la Culture que le « montage » simonien ne cesse de déconstruire à travers le « choc » anachronique d'images en charge d'une mémoire de la violence et de l'intolérance.

Chaque séquence historique est ainsi brisée afin qu'apparaisse sa fondamentale hétérogénéité : les contradictions qui la traversent ou les ordres inaperçus de cohérence qu'elle dissimule. *Le Jardin des Pla ntes* démonte l'histoire du communisme, choisissant de s'attarder sur certains moments clés où l'idéologie se démasque sous une pensée qui aura trop souvent servi de prétexte à la violence et à l'instauration d'un pouvoir totalitaire : à « la mascarade » du forum d'Issyk-Koul qui proclame l'ouverture du régime en 1986, répondent l'image de Berlin Est ruiné, en 197.., les différentes phases du procès Brodski dans les années 60, la rencontre du poète russe, contraint à l'exil, par le narrateur lors de la remise du prix Nobel à Stockholm en 1985, ou encore les épisodes de la guerre d'Espagne, où anarchistes et communistes s'entredéchirent pour le pouvoir ; enfin, aux deux extrémités de la séquence se répondent deux dates qui en dessinent comme la pré- et la posthistoire : 1907, l'évasion de Trotski d'un camp de Sibérie dix ans avant la révolution russe, et 1997, le discret présent de l'écriture qui ancre la dynamique mémorielle un peu moins de dix années après l'effondrement du bloc soviétique. Nous avons évoqué déjà les « effets de savoir » qui se dégagent de ce « montage » fondé sur une série de « constellations » anachroniques : analogie entre autoritarisme du régime tsariste et totalitarisme communiste, différences entre théorie et pratique, discours, ou idéologies, et actes. Le traitement de l'épisode de la route des Flandres s'inscrit dans ce traitement critique de l'Histoire : l'écriture décline des points de vue hétérogènes en associant dans le montage séquences mémorielles à la première personne, analyses rétrospectives dans le cadre de l'interview menée par le journaliste, récit distancié à la troisième personne et documents ou « archives » historiques – extraits de nombreux passages du *Journal* de Rommel et des *Mémoires* de Churchill, lettre du colonel Cuny commandant du huitième dragon de la division légère de cavalerie, extraits de Journaux de marche tirés des « kilomètres de rayons, inventoriés, numérotés par ordre » du service historique des armées de terre au château de Vincennes. Les « archives pour la mémoire » que constitue *Le Jardin des Plantes* laissent ainsi place aux voix discordantes de l'histoire : au lieu de résumer et de réduire la complexité de ces points de vue à travers le développement d'une histoire linéaire, l'auteur fait jouer la discordance à travers le dispositif du montage. Pour autant, aucun « sens » ou savoir définitif ne se dégage de cet agencement complexe : le

montage s'apparente à ce « rébus », cette « complexité au second degré » qu'évoque G. Didi-Huberman à propos de *Mnemosyne*, le grand œuvre inachevé d'Aby Warburg :

> [Le montage warburgien] ne consiste pas à tenter le déchiffrement, mais *la production du rébus* lui-même. C'est cela un montage : une interprétation qui ne cherche pas à réduire la complexité, mais à la montrer, à l'exposer, à la déplier selon une complexité au deuxième degré.[1222]

Le motif du « dépliement » est essentiel pour appréhender la phrase-image simonienne : ce qui est « déplié », ce sont les multiples voix discordantes qui divisent chaque « séquence » historique et que le montage confronte dans leur hétérogénéité. « Déchiffrer le rébus » consisterait au contraire à reconstruire « le fil d'une histoire » et supposerait de réduire la complexité historique en privilégiant un point de vue unique – celui des vainqueurs.

La poétique du montage dans le roman de Richard Powers engage elle aussi une écriture *critique* de l'Histoire. Le texte, on l'a vu, se construit à partir de l'évocation liminaire de deux images dont le déchiffrement constitue l'enjeu central de la diégèse : la photographie des fermiers, cœur fédérateur des trois lignes de récit, ne doit pas occulter l'importance de la première œuvre d'art décrite au seuil du roman, la fresque du peintre muraliste mexicain, Diego Rivera. Présentée comme une image dialectique, entre rêve et réveil, elle constitue sans doute le modèle le plus exigeant de l'écriture romanesque. Rivera, « révolutionnaire notoire », accepte un bien étrange contrat de la part du fils du « plus grand capitaliste », Edsel Ford. Ce qui réunit les deux hommes, par delà les oppositions idéologiques, est « l'amour de la machine ». Fasciné par les progrès de l'industrie, Rivera se rend aux États-Unis, où il découvre « un pays qui se précipite vers le futur ». Il accepte de répondre à la commande de l'institut de Détroit, qui souhaitait orner ses murs d'une œuvre célébrant la ville et son développement industriel : l'artiste réalise des milliers de croquis dans les usines de la région, soutenant que l'industrie métallurgique est « aussi belle que les premières sculptures aztèques ou maya[1223] ». La peinture murale de l'institut de Détroit met ainsi en jeu une « constellation » entre le Maintenant et l'Autrefois : « tournée vers les fresques religieuses du passé et tendue vers une vision futuriste des chaînes de montage[1224] », elle constitue « une chapelle » à la gloire de la chaîne de montage. Le peintre emprunte la technique de la fresque

---

[1222] *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, G. Didi-Huberman, Ed. de Minuit, 2002, p.494.
[1223] Cité par P. Marnham, dans *Diego Rivera. Le rêveur éveillé*, Seuil, Fiction & Cie, 2000.
[1224] « Reaching back to the stuff of religious frescoes and forward to a vision of mass production […] ». *TW*, p. 212 ; *TF*, p. 306.

à la peinture pré-renaissante et à l'art précolombien, qui pratiquait déjà la peinture murale. Lorsqu'il compare la beauté de l'industrie automobile à « l'art aztèque ou maya », il commente le choc anachronique de ses toiles où l'art le plus ancien côtoie les motifs de la modernité la plus avancée. La référence religieuse[1225] souligne combien à travers l'immense fresque de Détroit, l'artiste semble vouloir conférer une « aura » à la technologie moderne : l'œuvre en effet transpose la représentation de l'industrie automobile dans le monde du mythe et du rêve. La dimension utopique de la fresque, « tournée vers une vision futuriste » de la technologie est soulignée par le narrateur, de même que sa dimension archaïque, liée à son mode d'exposition, mais aussi au gigantisme de l'œuvre ou encore au mode de composition fondé sur la juxtaposition de multiples tableaux ou scènes – vingt-sept tableaux de tailles très différentes couvrant quelque quatre cent trente mètres carrés de mur – dont « la dynamique dansante » est caractéristique des « ensembles les plus complexes de l'art précolombien[1226] ». Aucun « illusionnisme de perspective » dans cette composition qui procède par « montage », le peintre muraliste se libérant de l'héritage de la Renaissance au profit de l'art pré-Renaissant. Il s'agit de peindre la modernité avec la mémoire des temps les plus anciens, dans une sorte de court-circuit temporel qui fait l'impasse sur l'art de la Renaissance : ce qui importe, ce sont les extrêmes, l'art d'aujourd'hui, avant-gardiste et révolutionnaire, et l'art d'autrefois, d'avant la Renaissance italienne et la colonisation espagnole au Mexique. L'œuvre du révolutionnaire Rivera, « rêveur éveillé », est incontestablement traversée par le mythe : mythe de l'homme nouveau, mythe d'une société nouvelle et prospère grâce au progrès technologique. L'érotisation de la chaîne de montage ou encore la présence de nus allégoriques – qui vaudront au peintre des accusations de « pornographie » – désignent l'intensité d'une vision onirique. Et pourtant, cette œuvre possède une portée critique que le narrateur souligne avec force : « Diego avait commis l'acte subversif par excellence[1227] ». Le rêve, dans cette œuvre, ne va pas sans la « constellation du réveil » : parallèlement à l'éloge de la machine, Rivera montre la déshumanisation de l'ouvrier en représentant une « file de formes humaines interchangeables », essaim grouillant « en combinaison d'amiante et masques à gaz[1228] ». Alors que la machine est érotisée, l'ouvrier est « métamorphosé » en un « insecte vert aux gros yeux ronds », dont le regard, interrogateur, fixe le spectateur avec une

[1225] Le vocabulaire employé par le narrateur est explicite : *chapel*, *religious frescoes*, etc.
[1226] Marnham, P., *Diego Rivera, op. cit.*
[1227] « Diego had committed the principal subversive act […]. » *TW*, p. 14 ; *TF*, p. 17.
[1228] « strings of interchangeable human forms », « in asbestos suits and goggled gas mask ». *TW*, p. 14 ; *TF*, p. 17.

intensité étrange. L'homme tisse avec la machine « une relation de parasitage mutuel[1229] » : si la machine soulage le travail humain, elle lui impose aussi sa propre cadence, sa froide efficacité. C'est l'ouvrier qui se soumet à la machine, et non l'inverse. La violence des rapports de production au sein de l'entreprise capitaliste n'est pas éludée par le peintre. Rivera produit ainsi une image « ambiguë » : il « ravive le vieux débat[1230] » entre technophiles et technophobes, en refusant de le trancher. L'œuvre conjugue ainsi à la fois la transposition dans le rêve, qui permet une transfiguration du réel à travers « l'intensité de l'onirique », et le réveil qui met en évidence les contradictions dont est porteur le rêve.

Si l'écrivain a inscrit la « féerie dialectique » de cette œuvre au seuil de son roman, c'est qu'elle constitue un modèle de son écriture romanesque. Le narrateur (I), double de l'auteur, souligne le caractère déterminant de cette « rencontre » avec l'œuvre du peintre muraliste mexicain :

> Between jobs, between trains, in a strange city, busy with revising the way I presented myself to myself, the act of explaining and defining my times, I was moved by another's explanation. Rivera had looked about, seen, and acted. Reaching back to the stuff of religious frescoes and forward to a vision of mass production, he forever changed my concept of both with his devotional piece to the machine, his act of biography. Rivera's work meant to use the world Rivera hoped for and the one he saw.
>
> Entre deux emplois, entre deux trains, dans une ville inconnue, alors que j'étais occupé à réviser la manière dont je me présentais à moi-même, que j'interprétais et définissais mon époque, j'avais été touché par l'interprétation d'un autre. Rivera avait regardé autour de lui, il avait vu et il avait agi. Tourné vers les fresques religieuses du passé, et tendu vers une vision futuriste des chaînes de montage, il avait transformé à jamais ma conception des unes et des autres par son hommage à la machine, son acte biographique. Dans son œuvre, Rivera voulait faire coïncider le monde dont il rêvait et celui qu'il avait sous les yeux[1231].

Le roman de R. Powers, à travers la technique du montage, met en œuvre cette dialectique du rêve et du réveil. La deuxième ligne de récit, autour des trois fermiers de 14, contient le noyau « onirique » de l'œuvre : chacun des trois hommes « rêve » à sa manière l'époque suivante. Peter, qui n'a que faire de la politique, est un fervent partisan du progrès technologique[1232] : esprit « progressiste » du groupe, il se moque du vieil empereur Franz Joseph et de la « rigueur teutonique » de son frère Adolphe qui, comme les paysans de la vallée, n'est jamais

[1229] « […] a mutually parasitic relationship ». *TW*, p. 14 ; *TF*, p. 17.
[1230] « The old debate came alive in Rivera's work […]. » *TW*, p. 15 ; *TF*, p. 18.
[1231] *TW*, pp. 212-213 ; *TF*, pp. 305-306.
[1232] *TW*, p. 309 : « In his more poetic moments he [Peter] imagined a bright, metallic future where goods and services whipped instantly from origin A to need B. » (*TF*, p. 453 : « Au plus fort de ses rêveries poétiques, [Peter] imaginait un avenir radieux et métallique, où services et marchandises passeraient en un éclair du producteur A au consommateur B. »)

sorti du Westerwald, et semble appartenir au « siècle dernier » : « Les gens de cette vallée vivent encore au siècle dernier, Adolphe. Ils avancent tous si lentement qu'ils vont s'endormir avant d'arriver à la fête. […] Adolphe ? Tu dors Adolphe ? Ce dont cette vallée endormie a besoin, c'est de quelques grosses automobiles hollandaises. De la vitesse, hein Dolphi[1233] ? » Ex-hollandais de Maastricht, fraîchement naturalisé allemand, Peter ne cache pas son mépris pour la vieille Prusse impériale. Quant à Adolphe, c'est sur la supériorité de la race allemande qu'il fondera sa vision de l'avenir, adhérant au mythe du « Grand Homme » développé par « une philosophie germanique pluriséculaire » et repris par le national-socialisme dans les années 30. Hubert, enfin, ne rêve qu'aux « soviets », défendant l'idée d'une révolution des opprimés dont il a seulement compris qu'elle devait lui donner la possibilité de prendre la place des riches. Les fermiers incarnent, sur un mode ouvertement caricatural, les trois rêves dominants d'une époque en pleine mutation : le rêve technologique, le rêve nationaliste, et le rêve révolutionnaire. S'ils paient chacun le tribut de la guerre, ils n'en tireront pas le moindre enseignement : Hubert se fait tuer en Belgique avant même la déclaration officielle de la guerre, quand Adolphe sombre dans la folie et se fait abattre, par erreur, comme déserteur. Peter seul survit à la Grande Guerre en se cachant sous l'identité d'un journaliste : il poursuit malgré tout son rêve technologique, en pensant créer « une capsule temporelle » à « rouvrir vers la fin du siècle », contenant outre les archives habituelles, « un être humain vivant, miraculeusement conservé, et épargné par le temps ». Les deux autres lignes de récit opposent aux rêves de ces « enfants » du siècle le dur réveil de l'après désastre : le narrateur (I) traverse dès le premier chapitre les ruines de Détroit, capitale de l'automobile et symbole du « progrès » industriel, tandis que Mays assiste depuis les fenêtres du Powell Building à la « vision d'une dissolution[1234] ». Si « l'armistice » est « revu et corrigé (*accomodate*) », c'est moins parce que les autorités ont décidé d'en déplacer la date anniversaire, en raison de la trop grande proximité du 11 novembre avec Thanksgiving, que parce que cette fête se mue sous les yeux de Mays en une vision de débâcle. La « victoire » n'a réalisé aucun des rêves des fermiers : elle n'a fait qu'entraîner derrière elle un nouveau cataclysme, plus terrible encore, menant l'humanité à « un terminal » qui empeste « l'urine et l'Histoire ». Pourtant, si l'œuvre de Powers produit à son tour de « l'ambiguïté », c'est qu'elle n'oppose pas simplement les illusions de trois rêveurs au brutal réveil de la fin du siècle. L'image dialectique se tient dans le pli entre le rêve et le réveil : le présent, certes, démystifie les rêves

[1233] « People in this valley are still in the last century, Adolphe. Everybody moves so slow they're all going to be asleep before they get to the May Fair. […] Adolphe? Are you sleeping, Adolphe? What this sleepy valley needs are a few big Dutch automobiles. Speed, hum, Dolphe? » *TW*, p. 22 ; *TF*, pp. 28-29.
[1234] « […] a vision of dissolution ». *TW*, p. 33 ; *TF*, p. 44.

du passé, mais l'Autrefois éclaire à son tour le Maintenant. Ce que les fermiers apprennent au narrateur (I) ou à Mays (III), à travers leur regard dirigé vers un lointain spectateur, c'est la nécessité de se tourner vers l'avenir, et de se réinscrire dans une Histoire dont ils sont les débiteurs.

Peter Handke a toujours mené dans son œuvre un dialogue avec la pensée benjaminienne. Si le roman de Richard Powers consacre un chapitre entier[1235] à discuter des thèses de *L'œuvre d'art à l'époque de la re productibilité technique*, la pensée benjaminienne imprègne l'œuvre de l'écrivain autrichien de façon plus diffuse et profonde. Les journaux de l'écrivain témoignent de ce dialogue continué[1236].

Les thèmes de « l'onirisme » et du rêve sont très présents dans les textes sommes que nous étudions. Le narrateur de *Mon Année* se présente comme un « rêveur[1237] » : « Rêver et marcher, ma devise[1238] ». En tant que membre de la petite communauté slovène résidant en Autriche, il illustre parfaitement « l'enracinement rêveur typique des Slaves du sud[1239] ». Nombre de ses rêves diurnes et nocturnes sont rapportés dans l'ouvrage, et déchiffrés comme des allégories plus ou moins transparentes de sa situation présente. Le rêve est cependant plus qu'une chambre d'échos : il est « l'endroit où [le narrateur] trouve la mesure de ce qui est "réel"[1240] ». « Vivre par fragments, rêver en totalité[1241] » est resté de longues années l'une de ses « devises ». La dimension onirique est en fait étroitement liée à l'écriture dans cette œuvre. Alors que le narrateur évoque « le combat » qui se joue en lui entre « l'ogre de la conscience » et « le Petit Poucet de la narration[1242] », soulignant combien cette conscience destructrice a « gâché en [lui] l'être social, [sa] vie avec les autres », il émet alors un souhait, une prière : « Fais en échange que je puisse dans mon écriture, au moins dans son objet essentiel et sa ligne principale, retrouver l'onirique, que je conserve la tonalité fondamentale

---

[1235] Il s'agit du chapitre 19 (*TW*, pp. 248-263 ; *TF*, pp. 361-383).

[1236] Plusieurs allusions à W. Benjamin parsèment les journaux de Peter Handke, du *Poids du monde (novembre 1975-mars 197 7)* à *Hier en chemin (n ovembre 1987-juillet 1 990)*. Il faut aussi noter les quelques articles ou ouvrages que la critique a consacrés au rapprochement des deux écrivains : Pizer J., « Phenomenological redemption and repressed historical memory : Benjamin und Handke in Paris » (*in Monatshefte*, vol. 81, n°1, 1989, pp. 79-89) ; Hennig T., *Intertextualität a ls eth ische Di mension : Peter Hand kes Asthetik "n ach Auschwitz"* (Königshausen & Neumann, 1996) ; et surtout l'étude plus fouillée de R. Zschachlitz, « *Epiphanie » ou « illumination profane » ? L'œuvre de Peter Handke et la théorie de Walter Benjamin* (Peter Lang, 2000).

[1237] « […] als Träumer ». *MJ*, p. 39 ; *MA*, p. 36.

[1238] « Träumen und Gehen, mein Wahlspruch ». *MJ*, p. 33 ; *MA*, p. 32.

[1239] « […] d[ie] südslawische […] Erdverträumtheit ». *MJ*, p. 376 ; *MA*, p. 294.

[1240] « […] dort, wo ich bis heute den Maßstab für das erfahre, was "wirklich" heißt : in den Träumen. » *MJ*, p. 142 ; *MA*, p. 113.

[1241] « Fragmentarisch erleben – ganz träumen » *MJ*, p. 434 ; *MA*, p. 337. Voir aussi la variante : « Fragmentarisch erleben und umfassend träumen » *MJ*, p. 592 ; *MA*, p. 457.

[1242] « […] ein Kampf : […] zwischen mir, dem Unhold der Bewußtheit, und mir, dem Däumling des Erzählens ». *MJ*, p. 137 ; *MA*, p. 109.

et que je devienne clair comme le soleil[1243] ». Le narrateur vient justement d'évoquer un rêve où il lisait un passage de l'Évangile de Jean, qu'il rapproche d'un « pur récit », « sans interrogation » :

> Den Traum davon aber habe ich geträumt, wieder und wieder, und er war das Tiefste in mir. Und seit einiger Zeit […], fühle ich ihn freiwerden, bereit, aufzusteigen und sich zu beflügeln, für den Tag, den Tisch und das Tun. Er ist, wie ich spüre, schon gar kein Traum mehr.
>
> Mais de cela je n'ai pas cessé de rêver, et ce rêve était ce qu'il y avait de plus profond en moi. Et depuis quelque temps […], je sens ce rêve se libérer, avoir des ailes, être prêt à s'envoler, au profit du jour, de la table et de l'action. Je sens que ce n'est déjà plus un rêve[1244].

L'allusion à un « nouveau livre narratif », dont « les phrases seraient directes », renvoie au rêve d'une immédiateté de l'écriture, transparente au monde. Dans ce passage, le narrateur-écrivain a le pressentiment que son rêve est sur le point de s'incarner. À la fin de l'ouvrage, il affirmera ainsi : « Mon rêve est entré dans le conte et s'est transformé en pays[1245] » – le « pays » du livre. Apparaît ici la distance qui semble séparer l'écrivain de Walter Benjamin pour qui le rêve doit mener à « la constellation du réveil ». Comme l'affirme R. Zschachlitz, Peter Handke semble vouloir exaucer le rêve dans l'écriture : loin de briser le mythe, l'écriture semble l'accomplir à travers l'affirmation idéale d'une immédiateté mythique qui coïnciderait avec une sortie de l'Histoire. *La Perte de l'image* reconduit le thème du rêve : le texte souligne la « rêveuse insouciance[1246] » de la protagoniste, dont la devise rappelle celle du narrateur de *Mon Année* : « Ouvre les yeux, pour rêver vraiment[1247] ! ». Là encore, l'écriture est directement en jeu : « le récit », dit-elle à l'auteur, ne doit pas suivre le « rythme des secondes, des minutes et des heures », mais « celui des instants, des rêves éveillés, des élans, des inspirations et des expirations[1248] ». Enfin, si le thème du « réveil » est bien présent dans les deux œuvres, il ne semble pas mener à une réinscription du mythe dans l'Histoire, mais au contraire à une sortie du temps historique. Ainsi des « réveils » du narrateur-écrivain de *Mon Année*, qui ressent soudain le besoin de s'assoupir un instant sur sa table de travail : « je me réveillai sur un continent inexploré, qui venait à peine de descendre avec la rosée dont

---

[1243] « Gib, daß ich dafür in meinem Aufschreiben, zumindest in seiner Hauptsache und seinem Hauptstrang, zum Traumhaften zurückfinde, den Grundton bewahre und sonnenklar werde. » *MJ*, p. 137 ; *MA*, p. 109.
[1244] *MJ*, p. 135 ; *MA*, pp. 108-109.
[1245] « "Mein Traum trat ein ins Märchen und wurde Land. " » *MJ*, p. 623 ; *MA*, p. 481.
[1246] « […] d[ie] traumhafte Sorglosigkeit ». *BV*, p. 371 ; *PI*, p. 318.
[1247] « Augen auf, zum Umfassendträumen. » *BV*, p. 444 ; *PI*, p. 378.
[1248] « […] in Augenblicken, Wachträumen, Aufschwüngen, Ein- und Ausatmen ». *BV*, p. 83; *PI*, pp. 75-76.

les gouttes recouvraient encore le sommet des arbres […][1249]. » À ce réveil dans un monde virginal font écho tous les réveils de la protagoniste de *La Perte de l'image* , dont l'une des « techniques » pour faire apparaître « l'image » d'un monde nouveau est aussi de s'assoupir, « très peu de temps », au bord d'un ruisseau ou d'un chemin :

> Aus solchem Schlummer, durchweg dabei das Wasserrauschen, Windsausen und ein paarmal auch ein mehr oder weniger fernes Autobahnheulen im Ohr, dann aufgewacht […]. Und auch da jeweilig eine, obgleich doch unveränderte, mit einmal vollkommen unbekannte und vor allem unverständliche Szenerie […] – wenn Zeit, dann der Morgen, wenn Land, dann ein Morgenland.
>
> Après avoir somnolé ainsi, avec dans l'oreille le friselis de l'eau, le sifflement du vent, et parfois même les coups de klaxon plus ou moins lointains, sur une autoroute, elle se réveillait. […] Et à chaque fois, le décor qu'elle apercevait alors, bien qu'il demeurât inchangé, était totalement inconnu, et surtout, incompréhensible : […] si c'était un moment du jour, alors c'était le matin ; si c'était un pays, le pays du Levant[1250].

L'image, dans la mesure où elle renoue avec l'origine – elle fait apparaître « le pays du Levant (*ein Morgenland*) » –, semble liée à une expérience « préhistorique », une expérience hors du temps de l'Histoire. La protagoniste se souvient ainsi des sommes qu'elle faisait jeune fille, lorsqu'elle prenait le train de la ville pour rentrer dans son village. Elle s'endormait juste le temps d'un tunnel qui précédait l'arrivée, puis elle se réveillait : « Et à chaque fois, à chaque nouveau trajet, comme dans un conte de fées, le monde lui semblait tout à coup métamorphosé[1251] ». Seule l'écriture permet que ces instants, éphémères, puissent s'inscrire dans la durée et atteindre ce que la protagoniste nomme « un présent épique ». On pourrait conclure de cette analyse une distance irréductible entre l'utopie esthétique de « l'épiphanie » handkéenne, menant à une sortie de l'Histoire, et « l'illumination profane » telle que la décrit Benjamin, en lien avec « un regard politique[1252] » qui prend ses distances avec le mythe. Et pourtant…il existe d'autres « réveils » dans les textes sommes de Peter Handke qui permettent de mettre très sérieusement en question le jugement de R. Zschachlitz selon lequel l'écriture de l'écrivain se réduirait à « la niaiserie » d'une « narration symbolico-naïve » privée de son élément dialectique – le « réveil », au sens benjaminien du terme.

[1249] […] erwachte ich in einem unerforschten, gerade erst herabgetauten Erdteil, Tautropfen selbst oben in den Baumwipfeln ». *MJ*, p. 596 ; *MA*, p. 460.
[1250] *BV*, pp. 600-601 ; *PI*, p. 505.
[1251] « Und jedesmal, und bei jeder Fahrtwiederholung gleichermaßen märchenkräftig hatte sie das Verwandelte-Welt-Erlebnis.» *BV*, p. 602; *PI*, p. 506. Traduction modifiée.
[1252] « […] einen politischen Blick ». Benjamin, W., « Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz », *in* Benjamin Walter, *Angelus No vus : Au sgewählte S chriften 2 , op. cit.* ; « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *op. cit.*, p. 120.

Si les protagonistes des textes de Peter Handke mettent souvent en avant le thème du rêve, des voix contradictoires ne cessent de se faire entendre – et ce au sein même du rêve : « “Il faut assécher les marécages du mysticisme !” disait quelqu’un en rêve. “Et que ferons-nous sans les marécages ?” demandait alors quelqu’un d’autre[1253]. » Le narrateur, juste après ce passage, prend soin de distinguer « le Nouveau Monde (*die neue Welt*) » de l’image d’un « Autre Monde (*die andere Welt*) » mythique : c’est le « quotidien » qui donne sa matière à ce qu’il faut bien appeler une « illumination profane », en ce qu’elle est soigneusement distinguée d’une « Révélation (*Offenbarung*)[1254] ». Plus loin, le narrateur évoque encore le « Nouveau Monde » en le distinguant explicitement de la sphère du rêve : « Le Nouveau Monde est explorable. Sinon pourquoi ai-je vu ceux qui pourraient le tirer à la lumière non comme des rêveurs ou des fantasques, mais comme des ouvriers manuels et des ingénieurs[1255] ? » Le narrateur évoque ici ses « amis » auxquels seront consacrées les sept « histoires » qui constituent la troisième partie du texte. C’est sans doute la lutte avec P. Kobal, une sorte de double du narrateur, qui révèle le mieux le maintien de la tension entre rêve et réveil, mythe et Histoire au sein de la phrase-image dans l’œuvre de Peter Handke : P. Kobal est lui aussi écrivain et Autrichien, il est l’ami de Keuschnig, sans pourtant approuver ses choix d’écriture. Il lui reproche notamment d’avoir quitté trop longtemps sa région natale, caractérisée par « la profondeur du légendaire », au profit de la France et de son « peuple éclairé (*aufgeklärt*) » et « beau parleur (*sprachgemäß*)[1256] » : « rejoins, dit-il, tant qu’il est encore temps nos communes litanies slaves, qui depuis toujours ont fait vibrer ce que tu as de plus intime comme n’ont pu le faire que les Psaumes, l’Odyssée et les cloches de la Résurrection[1257]. » Après une lutte symbolique, où P. Kobal cherche à « tirer en l’air » son ami qui, lui, tente désespérément « de gratter le sol du pied », le narrateur réplique à son contradicteur :

> « Mag ja sein, daß bei uns zu Hause das Sagenhafte und die Fabelwesen mehr gepflegt werden als hier. Nur daß sie eben dadurch erst recht gegenstandslos werden. Nein, ich gehe zunächst nicht heim. […] Eher werde ich mich noch weiter wegbegeben. […] Und woher weißt du überhaupt, daß ich immer noch von den Urbildern und Urgeschichten träume? Und daß, wenn ich vielleicht auch weiterhin davon träume, ich zu ihnen noch ein Zutrauen habe ? Folgendes zum Beispiel ist mein Wiederholungstraum dieser Jahre : Sämtliche Tierarten der Erde laufen,

[1253] « “Die Sümpfe der Mystik müssen ausgetrocknet werden !” sagte jemand im Traum. “Und was machen wir ohne die Sümpfe ?” fragte darauf jemand anderer. » *MJ*, p. 25 ; *MA*, p. 26.
[1254] *Idem*.
[1255] « Die neue Welt ist erschließbar. Warum sonst sah ich diejenigen, die sie ans Licht brächten, weder als Träumer noch als Phantasten, sondern als Handarbeiter und Ingenieure?» *MJ*, p. 26; *MA*, p. 27.
[1256] *MJ*, p. 95 ; *MA*, pp. 78-79.
[1257] «“[…] schließ, wenn es noch Zeit ist, dich wieder an an unsre gemeinsamen slawischen Litaneien, welche seit jeher dein Innerstes zum Beben brachten wie sonst nur die Psalmen, die Odyssee und die Glocken der Auferstehung.” » *MJ*, p. 96; *MA*, pp. 79-80.

> galoppieren, fliegen in Vielfalt und Eintracht aus allen Himmelsrichtungen auf eine Tränke in der Wüste zu, und jedes der Tiere dabei gleich groß oder klein […]. Doch als ich dann, ihnen nach, am Wasser bin, sehe ich darin nichts als Myriaden von Bienen kreiseln, die am Ertrinken sind. »
>
> « Il est possible que chez nous, là-bas, on cultive davantage le légendaire et les êtres fabuleux. Mais ils en deviennent précisément sans objet. Non, je ne rentrerai pas pour l'instant. […] Au contraire, je vais m'éloigner encore. […] Et d'où tiens-tu d'ailleurs que je rêve encore des images et des histoires archétypiques ? Et que, si j'en rêve encore peut-être, j'ai encore confiance en elles ? Voici par exemple le rêve qui se répète pour moi ces dernières années : Toutes les espèces animales de la terre courent, galopent, volent depuis les quatre points cardinaux, dans la diversité et la concorde, vers un lieu où ils s'abreuvent en plein désert, et tous les animaux sont aussi grands ou petits l'un que l'autre […]. Mais lorsque je les ai suivis et que je me retrouve au bord de l'eau, je n'y vois rien d'autre que des myriades d'abeilles qui y tournent en rond et vont se noyer[1258]. »

L'allégorie des abeilles est récurrente dans l'œuvre de Peter Handke depuis son premier récit intitulé *Les Frelons* : les essaims d'abeilles, de guêpes ou de frelons, sont très souvent synonymes de menace et de mort[1259]. Le narrateur poursuit ainsi sa réplique :

> Kann es nicht sein, daß die Mythen zwar noch wirken, aber zugleich verballhornt, verderbt, verdorben sind ? Vielleicht möchte ich sie endlich los sein, damit sie, mit denen ich mich nur noch verirre, nicht gefährlich werden, möchte sie zum Verschwinden bringen, und warum nicht durch die Praxis täglicher Aufzeichnungen, Register, Tabellen ? Ja, manchmal kommt mir inzwischen vor, das Sagenhafte locke aus der Ferne wohl immer noch, entpuppe sich aber in seinem Innern als ausgangsloses Labyrinth. Und so möchte ich dagegen die bloße Gegenwart, den Tag jetzt, den mythenfreien Augenblick gelten lassen, eben in der Chronistensprache festhalten und begleiten; meine Sagensucht aus mir herausschwefeln.
>
> Ne peut-il pas se faire que les mythes soient encore actifs, mais qu'ils soient en même temps défigurés, gâtés, corrompus ? Peut-être aimerais-je en être enfin débarrassé, pour que je cesse de ne faire avec eux que me perdre et qu'ils ne deviennent pas un danger pour moi, peut-être aimerais-je les faire disparaître, et pourquoi pas par la pratique quotidienne de notes, de registres, de tableaux ? Oui, il m'apparaît parfois que le légendaire exerce certes encore, de loin, son attraction, mais qu'une fois à l'intérieur, il se révèle n'être qu'un labyrinthe sans issue. C'est pourquoi je voudrais lui opposer le simple présent, le jour d'aujourd'hui, l'instant libéré de tout mythe, fixer et accompagner celui-ci dans la langue du chroniqueur ; exorciser de moi mon obsession du légendaire[1260].

Le mythes sont « corrompus » : non seulement ils égarent, mais il sont « dangereux » – l'Histoire l'a largement démontré[1261]. L'œuvre ne cesse de reconduire l'hésitation du

---

[1258] *MJ*, pp. 98-99 ; *MA*, p. 81.
[1259] L'épisode autour des « abeilles meurtrières », dans la quatrième partie du texte, témoigne de la récurrence de ces connotations (*MJ*, pp. 470-471 ; *MA*, pp. 365-366).
[1260] *MJ*, p. 99 ; *MA*, pp. 81-82.
[1261] L'Histoire, et en premier lieu l'idéologie nationale-socialiste, a montré combien les mythes étaient dangereux et pouvaient être utilisés afin de cautionner les pires méfaits. Peter Handke revient sur le danger des mythes à travers le personnage du « Lecteur ». Dans une allusion transparente à la mythologie nazie, « le lecteur » présente l'*Hypérion* d'Hölderlin comme une célébration du mythe de « l'Hellas disparue » que « le peuple des

narrateur entre la position du « conteur », sensible au merveilleux et au mythe, au légendaire, et celle du « chroniqueur », qui s'en tient au « présent » et à la forme du « procès-verbal ». Ce qui est certain, c'est que le narrateur a perdu la confiance dans les « mythes », qu'il semble même craindre, et cherche à prendre ses distances vis-à-vis de toutes les formes du légendaire. Le thème de « l'exorcisme », exprimé par le verbe *herausschweben*[1262], nous place au cœur de la dialectique complexe de la « conjuration (*Beschwörung*) » qui dit à la fois l'obsession (on ne « conjure » que ce qui nous obsède ou nous hante) et le désir de libération. L'œuvre de Peter Handke semble ainsi fondée sur la contradiction entre le désir ou le besoin (*die Sucht*) d'une réconciliation mythique dans l'écriture, et la conscience d'une perte historique de la confiance dans le mythe.

Le thème du rêve est moins prégnant dans *La Perte de l'image* , où l'Histoire retrouve une place centrale à travers une critique acerbe des valeurs de la modernité. Les Carnets de l'écrivain, nous l'avons évoqué, soulignent ce déplacement : « L'histoire, l'Histoire, et le style dur qui lui appartient, doivent prendre une place prépondérante dans ma prochaine entreprise épique (*La Perte de l'image*) [1263] ». L'épisode de Nuevo Bazar constitue une véritable « image dialectique », dans la mesure où les rêves et « fantasmagories » de l'époque contemporaine (le triomphe de la technologie, le règne des médias et de l'information, la domination du « présentisme », etc.) virent au cauchemar. Quant à l'image d'Hondareda, elle transforme le passé en énergie utopique pour penser l'avenir, dans une articulation nouvelle du passé, du présent et de l'avenir. De la « constellation » entre « l'Autrefois » et « le Maintenant » jaillit ainsi l'esquisse de « nouvelles formes de vie ».

---

jeunes Allemands » serait appelé à faire renaître : « Die deutschen Jünglinge rief er [Hölderlin] da auf, in der Nachfolge des versunkenen Hellas ein ebenso lichtes Reich zu verwirklichen, und zwar mit Waffengewalt, von seinen Versen jetzt so heiliggesprochen wie davor die Luft, das Wasser, der Weinstock. Nach den Griechen ist, laut Friedrich Hölderlin, nun in der Geschichte das Volk der jungen Deutschen dran. Diese, und allein sie, verkörpern den Weltgeist, und ihr heiliges Töten, am Vater Rhein oder auf den Elysischen Gefilden, werden sie zelebrieren als die legetimen neuen Hellenen. Nein, diese Gedichte hatten in dem folgenden Jahrhundert nicht erst mißbraucht zu werden. » *MJ*, p. 290 ; *MJ*, p. 227 (« C'est aux jeunes Allemands qu'il lançait son appel à réaliser, à la suite de l'Hellas disparue un empire aussi lumineux, et cela par la force des armes, que ses vers sanctifiaient maintenant comme autrefois l'air, l'eau, le cep de vigne. Après les Grecs, c'est maintenant dans l'histoire, selon Friedrich Hölderlin, le tour du peuple des jeunes Allemands. Eux, et eux seulement incarnent l'Esprit du Monde, le *Weltgeist*, et ils célèbreront leurs meurtres sacrés, au bord du Père Rhin ou dans les champs Elysées, avec la légitimité de nouveaux Héllènes. Non, il n'était pas besoin, dans les siècles suivants, de mésuser de ces poèmes.»)

[1262] "Der Schwefel" désigne le souffre, traditionnellement associé au démon, tandis que le préfixe "heraus" désigne le mouvement d'une extraction, et dans le contexte, d'une libération.

[1263] « Die Geschichte, die Historie, und der entsprechende harte Stil müssen das Übergewicht gewinnen für meine nächste epische Unternehmung ("Der Bildverlust"). » *Am Felsfenster mo rgens, op. cit.,* p. 480 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 429.

3.2. L'ouverture de l'Histoire : l'image du temps qui vient

Les œuvres mettent en jeu une conception discontinuiste de la temporalité, où l'image assume un rôle *critique* de « contre-temps » : mais qu'en est-il de leur rapport à l'avenir ? Quel est le pouvoir « messianique » de l'image, pour reprendre un terme propre à la terminologie benjaminienne ? Si l'image a le pouvoir de conjoindre l'Autrefois et le Maintenant, est-elle aussi image du temps qui vient ? La notion de « messianisme » est ambivalente dans l'œuvre de Benjamin, qui associe héritage judaïque et héritage marxiste : elle est liée au paradigme révolutionnaire, mais une révolution que le philosophe ancre dans une vision tragique et pessimiste de l'Histoire. Chaque génération ne possède qu'« une *faible* force messianique[1264] », et cette force est liée à la notion de « remémoration » : cette dernière semble en effet constituer aux yeux du philosophe allemand le mode messianique moderne d'un sauvetage de l'expérience. « Chaque seconde est la porte étroite (*kleine Pforte*) par laquelle peut entrer le Messie (*Messias*). Les gonds (*die Angel*) sur lesquels tourne cette porte sont la remémoration (*das Eingedenken*)[1265] ». En se remémorant, l'image arrête le temps et renoue avec le sens d'un événement passé : ainsi, elle « tient en main les fragments disjoints d'une véritable expérience historique[1266] ». L'à-présent (*Jetztzeit*) de l'image sauve le passé de l'oubli : mais la remémoration ne se limite pas à une dimension contemplative, elle doit permettre selon Benjamin d'actualiser les promesses contenues dans le passé. Si le messianisme benjaminien est bien tourné vers l'avenir, la porte étroite ne s'ouvre qu'une « seconde » : le messianisme repose « sur une *image* lacunaire de l'avenir, et non sur un grand horizon de sauvetage ou de fin des temps[1267] ». Le futur n'est pas la catégorie dominante dans les textes du corpus : c'est le présent fugitif de l'image qui doit prendre en charge l'ouverture des « peut-être ». Cette ouverture cependant est extrêmement fragile une fois mise en cause la religion laïque du progrès. Si « le passé ne détermine plus le présent et le futur, selon l'ordre d'une chaîne causale », et si « le futur n'éclaire plus rétrospectivement le présent et le passé, selon le sens unique d'une cause finale », alors le présent devient « la catégorie centrale » de l'expérience historique : un présent qui ne s'inscrit pas dans « le présentisme » évoqué par F.

[1264] « […] eine *schwache* messianische Kraft ». Benjamin, W., « Über den begriff der Geschichte », *in Illuminationen, op. cit.*, p. 252 ; « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 429.
[1265] Benjamin, W, *Das Passagen-Werk, op. cit.,* p. 597.
[1266] « […] die auseinandergesprengten Bestandstücke echter historischer Erfahrung in Händen hält ». Benjamin, W., « Über einige Motive bei Baudelaire », *in Illumi nationen, op. cit.* , p. 220 ; « Sur quelques thèmes baudelairiens », *in Œuvres III, op. cit.*, p. 377.
[1267] Didi-Huberman, G., *Survivance des lucioles*, Minuit, 2009, p. 73.

Hartog, mais plutôt dans « l'à-présent » benjaminien, au sein duquel « passé et futur remettent tout en jeu[1268] ».

Il faut « organiser le pessimisme », affirmait le philosophe, en écho aux propos du communiste dissident Pierre Naville. Cette idée d'un *pessimisme actif* répond singulièrement à la position des écrivains de notre corpus : la conscience aiguë de la catastrophe est inséparable dans leurs œuvres d'une forme de résistance, voire de soulèvement, face à la résignation et à toutes les théories de la « fin de l'Histoire ». G. Didi-Huberman a tenté de penser à son tour, dans un essai récent, le « faible pouvoir messianique » de l'image à travers la figure de la luciole, tirée de l'œuvre de Pasolini : phénomène lumineux évanescent et fragile, l'apparition des lucioles constitue pour l'historien d'art la métaphore d'images survivantes et résistantes capables d'ouvrir l'histoire et d'échapper à la vision catastrophiste portée par certains penseurs de la modernité (Debord ou Agamben). G. Didi-Huberman oppose à ces derniers une autre communauté de pensée, incarnée par Warburg, Benjamin ou Arendt, qui croit en la possibilité de formes résistantes capables de déchirer le cours inexorable du temps, d'entrouvrir une porte d'où l'humanité, « réduite à sa plus simple puissance », « nous fait signe dans la nuit » :

> Les lucioles, il ne tient qu'à nous de ne pas les voir disparaître. Or, nous devons, pour cela, assumer nous-mêmes la liberté du mouvement, le retrait qui ne soit pas repli, la force diagonale, la faculté de faire apparaître des parcelles d'humanité, le désir indestructible. Nous devons donc nous-mêmes – en retrait du règne et de la gloire, dans la brèche ouverte entre le passé et le futur – devenir des lucioles et reformer par là une communauté de désir, une communauté de lueurs émises, de danses malgré tout, de pensées à transmettre. Dire *oui* dans la nuit traversée de lueurs, et ne pas se contenter de décrire le *non* de la lumière qui nous aveugle[1269].

Cette injonction (« nous devons ») appelle à une forme d'éveil et de vigilance vis-à-vis de ce qui apparaît « dans la brèche ouverte entre le passé et le futur » : « espace d'images » fragiles et évanescentes, cette « brèche » est une manière de réaffirmer l'ouverture de l'histoire, ouverture du présent, de l'avenir, et peut-être aussi du passé dans ce qu'il a d'inachevé. Un écho se tisse entre la lueur fragile et intermittente de la luciole et « l'image saccadée » dont parle W. Benjamin, cette image-éclair qui « fulgure » avant de disparaître. On ne peut manquer de penser aux poétiques du montage qui caractérisent les romans de C. Simon et R. Powers : elles illustrent ce mouvement intermittent de l'image, et la position de « retrait »

[1268] Bensaïd, D., « Utopie et messianisme : Bloch, Benjamin et le sens du virtuel », *Daniel Ben saïd. Une radicalité joyeusement mélancolique. Textes (1992-2006)*, textes réunis et présentés par P. Corcuff, Les Éditions Textuel, 2010.
[1269] Didi-Huberman, G., *Survivance des lucioles*, Minuit, « Paradoxe », 2009, p. 133.

qu'elle impose, qui n'est pas pour autant « repli » ; quant à la « force diagonale » qui permet de se détacher des centres pour partir à la recherche du minuscule, de ces « parcelles » de monde où l'humanité nous fait signe, c'est elle, sans conteste, qui dirige la protagoniste de *La Perte de l'image* : la jeune femme cherche à déceler dans « la diagonale de Nuevo Bazar » les « brèches, les interstices – on ne saurait parler de passages, ces ouvertures sont beaucoup trop étroites – » où quelque chose d'autre se dessine que l'universelle catastrophe d'une perte en monde. La constellation de l'image, où se rencontrent l'Autrefois et le Maintenant, libère peut-être « quelque forme pour notre Avenir[1270] ». C'est à la faible lueur d'une telle promesse inscrite dans l'intermittence des images que nous allons à présent nous attacher : ce qui est en jeu ici, est peut-être rien de moins que le lien indissoluble entre politique et imagination[1271].

La vison la plus tragique, ou anthropologiquement pessimiste, est sans doute celle de Claude Simon : la conscience du pouvoir de destruction des nations, de l'aveuglement des puissants et de l'oppression des peuples, la méfiance vis-à-vis de l'humanisme et de la doctrine de la perfectibilité humaine, soutiennent cette position. L'image exhibe son caractère lacunaire et ruiné dans le premier chapitre du *Jardin des Plantes* , témoin fragile de la puissance destructrice du temps. À la dissolution de toute téléologie de l'Histoire semble répondre une mise en question radicale de la catégorie de futur : les deux seules images renvoyant explicitement à l'idée d'un avenir dans le roman sont celle du mausolée de Lénine, ironiquement désigné comme « La Mecque des temps futurs », et celle de deux sculptures décrites par le narrateur dans le square Bir-Hakeim, intitulées respectivement « Les Temps Futurs » et « Le Rêve » : là encore, elles se trouvent associées, par un jeu de glissement analogique, à des « Monuments funéraires ». « Mausolée », « monument funéraire », difficile de trouver figure plus définitive d'une forclusion de l'avenir. Quant à l'expression « moissons futures » qui scande les séquences consacrées au forum d'Issyk-Koul, c'est précisément elle qui cristallise la réaction violente du narrateur contre la motion et détermine son refus de la signer.

La poétique de l'image entérine dans cette œuvre la fin du régime moderne d'historicité, et entraîne à sa suite le deuil d'un art du récit : cette « fin d'un art de conter » ne signifie pas pour autant l'infini ressassement de l'impossibilité du récit et l'enchaînement à une répétition

[1270] *Ibid.*, p. 51.
[1271] *Idem* : « […] dans notre *façon d'imaginer* gît fondamentalement une condition pour notre *façon de faire de la politique*. L'imagination est politique, voilà ce dont il faut prendre la mesure. »

mélancolique, signe d'un deuil inachevable. L'Histoire n'est pas à l'arrêt dans l'œuvre du romancier : immobilité et mouvement se conjuguent et se contredisent dans une dialectique sans dépassement. La poétique du montage possède aussi une force active, voire libératoire : en fracturant la continuité historique, le montage déplie les profondeurs stratifiées du temps, qui retrouve son aspect de « corde très effilochée », « détachée en mille mèches[1272] ». Au démontage succède alors le travail de « remontage » : il s'agit de substituer à la fable du progrès un rapport constructeur, critique ou dialectique, à la matière historique : « lire de manière inédite » l'Histoire, c'est créer des rapports inaperçus entre les images-fragments arrachées de leur contexte, les laisser « jouer » entre elles afin qu'elles s'illuminent mutuellement – lueurs, courts-circuits, fulgurances, le « frottement » entre les images crée des étincelles de nature polémique ou critique. *Le Jardin des Plantes* ne décrit pas une Histoire en miettes : si l'auteur redonne au terme de « révolution » son sens ancien[1273], c'est qu'il a une vision cosmologique de l'Histoire, où attractions et correspondances – la « constellation » de « l'image dialectique » – se substituent au temps homogène et vide du Progrès. Les petites lueurs de vérité qui jaillissent du montage ne mènent à l'assomption d'aucune Vérité dernière, d'aucun Savoir définitif : elles ménagent cependant une vision polyphonique et polyrythmique du temps, riche de bifurcations, d'accidents, de discontinuités.

Si Claude Simon s'intéresse tant à la chronophotographie ou aux procédés de ralentis filmiques, c'est pour faire apparaître cette essentielle discontinuité du temps : « à ce moment – au moment où se désagrège l'illusion de la continuité –, nous compren[ons] enfin de quelles "monades", vingt-quatre par seconde, un film est réellement fait[1274] ». Le montage désagrège l'Histoire en images qui sont autant de « monades » ouvrant « de tous côtés » le temps[1275] : à travers « l'image saccadée » se révèlent les répétitions et les survivances du passé, mais aussi, en filigrane, les forces du désir et la promesse, fragile, d'une résistance aux puissances de destruction. L'image de la jeune femme, habillée d'un rose auroral et traversant Berlin en ruines, est l'une de ces rares « lucioles » qui éclaire la catastrophe dans le roman de Claude Simon : l'humanité continue à nous faire signe depuis les décombres. Cette *passante* au milieu des ruines est peut-être *l'image même de l'image* , sa fragile allégorie. Ces « images résistantes » n'apparaissent au lecteur que lorsqu'il accepte d'adopter lui-même une « liberté de mouvement » qui lui permet d'accueillir leur rythmique intermittente et fragile. De même

[1272] Benjamin, W., « Paralipomènes et variantes de *Sur le concept d'histoire* », *in Ecrits français, op. cit.*, p. 445.
[1273] « Révolution : Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points » (exergue du roman de Claude Simon *Le Palace*, Minuit, 1962).
[1274] Didi-Huberman, G., *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 120-121.
[1275] *Ibid.*, p. 116.

que le titre « La luce nelle mani (La lumière dans les mains) » semble répondre à la toile intitulée « Vuole dire caos (Veut dire chaos)[1276] » dans l'œuvre du peintre Novelli, de faibles lueurs traversent les ténèbres du roman simonien. Ces « petites lumières » s'opposent, dans leur rareté et leur fragilité, à l'omniprésence des « lumières aveuglantes » qui éclairent un monde où la marchandise est reine. Dans les temps de ténèbres, l'excès des lumières est une autre figure de l'aveuglement. Ainsi dans une rue marchande du Caire, le narrateur longe une « succession de petites boutiques ou plutôt réduits aux rideaux de fer éclairés par la lumière aveuglante de grosses ampoules électriques nues » : « cauchemar damnés enfer de Dante[1277] ». À l'étroitesse des « réduits » du bazar oriental répondent les violentes « lumières des boutiques hors-taxes » d'un aéroport international[1278]. Plus loin, le narrateur est frappé par « la scintillante débauche de lumières » de la ville de New York, seulement trouée par « l'îlot de ténèbres » de Central Park qui semble « insolite, dépeuplé ». Là encore, c'est « l'angoisse » qui domine face à « l'énorme ville, uniforme, étale » où s'élèvent par intermittence des sirènes stridentes « (police, ambulances, pompiers ?) » :

> Comme si la ville elle-même criait. Comme si par intervalles, l'étincelant et orgueilleux amoncellement de cubes et de tours agonisait sans fin dans une sorte de diamantine apothéose, relançait de moment en moment vers le ciel opaque de longs signaux d'alarmes, d'angoisse[1279].

Enfin, Las Vegas complète le tableau d'une humanité qui agonise sous la lumière des projecteurs : dans la rue principale de Las Vegas, « le minable alignement d'attractions foraines comme il en existe aux abords des villes […], la nuit, ruisselle tout à coup de lumières, diamantine, éblouissante et factice ».

> Au dehors, dans la nuit éclairée comme en plein jour, on peut voir de loin en loin sous les feux croisés des projecteurs les clochers de petites chapelles symboliquement surmontées d'une alliance géante, posée de champ, et qui tourne lentement sur son axe au dessus d'une enseigne lumineuse faisant savoir que la cérémonie peut être célébrée à toute heure et indiquant le tarif, anneau compris ou non[1280] .

Sous les lumières aveuglantes de la ville, les individus se divisent entre courtiers et joueurs, vendeurs et acheteurs. Le narrateur, pourtant, parvient parfois à déceler, le temps d'un éclair, les témoignages d'une autre humanité : comme dans les rues de Delhi, lorsque « brusquement toutes les ampoules électriques qui éclairaient les petites boutiques » – dont

[1276] *JP*, p. 253.
[1277] *JP*, p. 134 : dans cette séquence le thème de la lumière aveuglante apparaît à trois reprises (« la lumière aveuglante », « lumières aveuglantes », « lampes aveuglantes »).
[1278] *JP*, p. 152.
[1279] *JP*, p. 225.
[1280] *JP*, p. 304.

cette « boutique plus grande » où s'expose le corps marchandise de femmes-enfants séparées de la rue « par une grille, comme une cage » – s'éteignent :

> […] mais en même temps que j'entendais le guide nous dire de mettre nos mains sur nos poches de petites lumières tremblotantes s'allumèrent l'une après l'autre dans les échoppes. Au contraire de l'immobilité figée de l'électricité toutes ces lumières tremblotantes peuplaient la rue d'une vie multiple, comme dans les contes, les légendes[1281].

Alors que le tranchant de la lumière électrique divisait la rue entre touristes acheteurs et autochtones réduits à vendre jusqu'à leur corps, les « petites lumières tremblotantes » semblent effacer pour un instant cette partition « figée » et faire renaître « une vie multiple », un « peuple » de légende. Parfois aussi, c'est la beauté de la nature, dans ses manifestations les plus infimes, qui semble incarner la promesse d'un recommencement : après un long séjour à l'hôpital, le narrateur gravement malade est transporté à la campagne. Attentif aux plus fragiles témoignages de la vie, il observe dehors les chapelets de gouttes « semblables à des diamants » qui se forment sur les branches sombres des arbres, un pommier qui se couvre lentement de fleurs blanches ; il écoute « les menus bruits » du marché qui montent dans la nuit « bien avant l'aube », ou encore les premiers chants des rossignols qui « vers la fin d'avril » s'élèvent, fragiles, dans la nuit. La séquence s'achève sur une « faible lueur », qui dit à la fois la beauté et la fragilité de la vie : « Dans les ténèbres le pommier en fleurs semblait luire faiblement, comme phosphorescent[1282]. » Ces lueurs, enfin, sont celles de l'érotisme ou du désir : car le corps peut lui aussi irradier, ce dont témoigne le modèle que le narrateur dessine dans une académie : « quand elle se déshabille la lumière semble sortir de son corps nacré, aux ombres transparentes vert jade[1283] ». Les scènes érotiques qui traversent le roman ne cessent de souligner la luminosité nacrée du corps de l'amante[1284]. La tonalité rose imprègne le texte de la lueur entêtante du désir : c'est la teinte rose de la robe de la jeune femme dansant dans les ruines de Berlin Est, la couleur de la peau « légèrement rosée » de l'amante dans la salle de bain, dont le corps émerge soudain « comme une montagne rose au-dessus de la surface de jade pâle[1285] », le « marbre roc rose » de « la verge d'Aaron » avant que ne jaillisse la « source » biblique, la « pointe colorée d'un brun rose plus ou moins foncé » des mamelons figurant sur la toile de Novelli intitulée « Archivio per la memoria », le

[1281] *JP*, p. 132.
[1282] *JP*, p. 315.
[1283] *JP*, p. 333.
[1284] *JP*, pp. 16, 19, 331.
[1285] *JP*, p. 248.

bar à prostituées de Marseille tenu par Madame Rosa[1286], la belle « époque des confitures – fumiers roses » lorsque « Emma rentre à Yonville dans un bon état physique de f…rie normale[1287] », la couleur « rose amande » de l'eau que le narrateur, étendu aux côtés de la jeune femme brune aux « longs pieds frottés de rose », aperçoit depuis la fenêtre de sa chambre en Suède, la lumière rose qui reflue de la porte qu'ouvre le narrateur de *La Recherche* devant Albertine, et qui teinte la chambre et les mouettes d'une couleur « aurore », etc.

Or l'érotisme est aussi une forme de résistance : Claude Simon ne cesse de souligner combien le pouvoir, tous les pouvoirs, cherchent à contrôler le corps, à le censurer. « Tout sauf la pornographie », lance Gorbatchev : tout sauf la liberté des corps, toujours ressentie comme dangereuse par le pouvoir. Claude Simon, tout comme le premier Pasolini, semble conférer au corps un pouvoir de résistance capable peut-être de « dégager la politique de sa gangue discursive » et d'approcher « ce lieu crucial où la politique s'incarnerait dans les corps, les gestes et les désirs de chacun[1288] ». Pour l'auteur, c'est bien dans le corps et ses « passions élémentaires » que gît toute force subversive : « les grandes choses, les grands bouleversements, se font non avec les idées, les théories, les mots, mais avec les sentiments, les passions élémentaires, simples, toujours et partout les mêmes : l'espoir, la haine, l'amour […], et aussi la peur, la faim […], la colère, le désir…[1289] ». Mais c'est surtout sur le plan de l'art et de la création littéraire qu'il faut entendre cet appel à libérer les forces subversives du corps et du désir, contre « la gangue discursive ».

Le montage se plaît à *rappeler* la censure du corps propre à la culture occidentale et chrétienne, par opposition à d'autres cultures, « archaïques » ou « primitives » : celle de l'Égypte ancienne, incarnée par le dieu de la fertilité, Min, ou encore celle de la tribu des Guaranis où séjourne le peintre Novelli en Amazonie. Le « retour à l'élémentaire » apparaît comme l'une des issues face aux fourvoiements de la civilisation occidentale. Si la littérature, et l'art, possèdent un pouvoir de résistance, ce n'est pas à travers leur capacité à véhiculer des « messages » au service d'une « finalité sociale », mais justement parce qu'ils ne se préoccupent pas de « finalité sociale » : parce qu'ils « recommencent à zéro », en prenant en charge ce que le pouvoir et la société ont refoulé – « l'élémentaire », les forces anarchiques du désir et de la matière.

[1286] *JP*, p. 116.
[1287] *JP*, p. 130.
[1288] Didi-Huberman, G., *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 20.
[1289] *Le Sacre du Printemps*, Calmann-Lévy, 1954, pp. 265-266.

Le montage permet d'interroger le rôle de la censure et la capacité de résistance de l'art :

> « Au plus fort de cet examen de conscience de la folie de Mademoiselle Raimonde, la porte de la loge s'ouvrit pour donner passage à etc. »
>
> En note dans la marge du manuscrit, Stendhal écrit : « Le lecteur qui connaît les lieux lira : assise sur les genoux de Leuwen qui avait la main je ne sais où et allait la b…Faire comprendre : avait sur ses genoux. »
>
> Sauf la pornographie[1290]

Le texte construit une « image dialectique » en « montant » ensemble un extrait de *Lucien Leuwen*, une note de son auteur, Stendhal, et un passage du discours de Gorbatchev condamnant la pornographie. Il produit une *lisibilité* nouvelle du passage romanesque en explicitant le non-dit érotique qui traverse l'écriture de Stendhal. La « constellation » critique produit cependant de l'ambiguïté dans la mesure où la littérature apparaît à la fois comme l'un des lieux privilégiés de la censure, et de son contournement : « Faire comprendre : avait sur ses genoux ». Des scénarii de Flaubert, dont un exemple truculent est livré au lecteur[1291], aux notes de Stendhal, les écrivains semblent n'avoir jamais parlé que de *ça*. La citation assume bien une fonction destructrice dans *Le Jardin des Plantes* : elle permet à la fois de dire la censure et de la briser en confrontant le texte publié aux notes de l'écrivain[1292]. C'est ce parti pris de « l'élémentaire » que désigne le parcours de Novelli, figure exemplaire de l'après naufrage humaniste : son séjour dans une tribu amazonienne le guérit de l'oubli du corps qui devient un élément essentiel de son « alphabet » pictural – constitué « de formes à peine déchiffrables (seins, cuisses, sexes, pilosités[1293]) ». Il ne s'agit pourtant pas, à travers le récit que Simon propose de ce parcours, de faire l'éloge d'un quelconque « primitivisme » : l'auteur n'a cessé d'insister dans son œuvre sur la violence de la « nature », renvoyant ainsi

---

[1290] *JP*, pp. 43-44.

[1291] *JP*, p. 130 : « rendez-vous donné d'avance pour tirer un coup – excitation de Rodolphe – manière dont elle aimait, profondément cochonne – après les f…ries va se faire recoiffer – odeur des fers chauds, s'endort sous le peignoir – quelque chose de courtisanesque chez le coiffeur – Emma rentre à Yonville dans un bon état physique de f…ries normales – C'est l'époque des confitures – fumiers roses. Colère cramoisie de Homais. »

[1292] Cet usage « destructeur » et critique de la citation est encore plus flagrant dans la réécriture d'un passage de *La Recherche*, présent dans *La Bataille de Pharsale* : l'écrivain y « cite » de manière phonétique un passage de *Sodome et Gomorrhe*, détournant la réflexion du narrateur sur l'amour et ses valeurs à travers un langage enfantin très fortement sexualisé et scatologique. La citation-réécriture fait en quelque sorte surgir le non-dit du corps dans le langage : « Il se tenait assis dans ses nuages de coton en face de la sortie du métro le pipigeon du saint d'esprit suce pendu bandant au dessus de sa tête Sodome et Gonorrhée page combien *tous laids souvenir voluptueu kil emporté de chézelle lui permetté de sefer unidé dé zatitudezardante zoupâmé kel pouvé tavoir avek d'otr desortekil enarivé taregrété chak plésir kil gougoutait oh près d'aile chak cacaresse invanté é dontil orétu limprudance de lui sinialé ladousseur chak grasse kil lui découvriré kar ilsavé kun instantapré ailezalé tenrichir dinstrument nouvo sonsu plisse* le soleil tout à fait bas maintenant […] » (*La Bataille de Pharsale*, *op. cit.*, pp. 178-179).

[1293] *JP*, p. 27.

dos à dos nature et culture, dans une opposition ferme aux thèses de J.-J. Rousseau[1294]. L'écrivain prend d'ailleurs soin de citer les propos de Novelli à travers lesquels le peintre tisse un lien explicite, et polémique, entre sa situation à Dachau et son séjour forcé parmi la tribu amazonienne :

> La seule allusion qu'il fit encore à Dachau fut pour dire que c'est seulement grâce à l'expérience qu'il avait acquise là-bas qu'il réussit à survivre au cours d'une expédition dans la forêt amazonienne où son guide indien l'avait abandonné après l'avoir volé. « Parce que, dit-il, j'avais appris ou plutôt compris deux choses : la première, c'est que si tu as l'air trop fort, on te tue parce qu'on a peur de toi ; la seconde, c'est que si tu as l'air trop faible, on te tue aussi, cette fois simplement pour s'amuser[1295]. »

Si Novelli parvient à survivre, avec son compagnon malade, dans une clairière encerclée par des indiens hostiles et armés, c'est paradoxalement grâce à « l'expérience acquise là-bas ». Ce discours produit une sorte d'image dialectique en rapprochant le sort des détenus du camp de Dachau, situé au cœur de l'Allemagne « civilisée », de « la loi de la jungle », incarnée par la tribu des Guaranis, « sauvages » et « civilisés » échangeant leur place sans qu'aucune « issue » ne soit proposée à la dialectique entre nature et culture[1296].

Le rapport du peintre à « l'élémentaire » et à « l'archaïque » permet de situer la position de l'écrivain : « l'origine » sur laquelle travaille sans relâche Novelli[1297] est moins à rechercher dans un passé ou un quelconque « primitivisme » fantasmé, que dans le corps et la matière. Ses toiles, à travers leur « alphabet » corporel, ne se livrent pas pour autant à un simple éloge du sensible au détriment de l'ordre du langage et du signe : elles travaillent sur les rapports du corps et du langage, le dessin étant *déjà* une forme de symbolisation, alors que la lettre est *encore* dessin ou geste corporel. La démarche simonienne est très proche de celle du peintre, l'auteur cherchant à relier la « magie » du langage à la question du corps :

> […] chacun sait à quel point l'image sonore et graphique d'un mot finit (ou commence) par ne plus faire qu'un avec l'objet qu'elle désigne. Ils le savent bien, les censeurs pudiques qui recommandent de parler de la « poitrine » d'une femme et non des « seins », mot dans lequel le S initial a déjà comme un frou-frou de soie, le E

[1294] L'auteur confronte là encore le rêve à la constellation du réveil : il oppose au « goût rêveur de la Nature à la mode vers la fin du XVIIIe siècle et illustré par des écrivains comme Jean-Jacques Rousseau ou Bernardin de Saint-Pierre » (*JP*, p. 62) la violence des paysages chaotiques de la Chine ou les déluges d'eau en Inde, « cataclysmes » ravageant tout sur leur passage.

[1295] *JP*, p. 236.

[1296] Parler de la « nostalgie d'une primitivité heureuse » dans l'œuvre de Claude Simon comme le fait Jean-Yves Laurichesse dans un article publié dans le numéro 12 des *Cahiers de na rratologie* (« "Quelque chose à dire". Ethique et poétique chez Claude Simon »), me paraît pour cette raison manquer le caractère dialectique et ambigu de la réflexion simonienne sur les rapports entre nature et culture.

[1297] « Le résultat, la conclusion, dit encore Novelli, sont toujours stupides et mal faits. Ce qui compte c'est l'origine » (« Novelli ou le problème du langage », *op. cit.*, p. 80).

> blanc évoque la transparence de la peau sous laquelle court le réseau translucide des veines bleutées, le N sinueux semble désigner les douces ondulations, le I rouge-rose se dresse comme le mamelon[1298].

Le langage, dans son fonctionnement « onirique », capture quelque chose du monde et du corps, « même si nous ne pouvons [en] saisir que des lambeaux éphémères » : « Le langage n'est que fulguration, brève étincelle, bribes captées. Le monde splendide, à peine capté, se dérobe, s'enfuit, se reforme, sans cesse recommencé, sans cesse prêt à recommencer. Il est la perpétuelle fulguration, la perpétuelle surprise, la perpétuelle remise en question ». C'est peut-être dans cette instabilité même, dans cette perpétuelle recomposition de la matière et du monde que gît toute force subversive. « Rien n'est fixe, rien ne peut être explicité, arrêté une fois pour toutes, comme voudrait le croire l'homme dans son désir forcené de sécurité. » Quand le pouvoir s'appuie sur « l'ordre » et le contrôle des corps par « la morale », l'artiste se doit de « recommencer depuis le début », de repartir de « l'inarticulé » afin de « reconstruire une civilisation », un monde. L'art ne se contente pas de « capter l'inarticulé », il le « recompose » : le montage est au cœur de ce double mouvement de destruction (d'un ordre antérieur) et de recomposition, selon une inspiration qui n'est certes pas d'abord politique et sociale, mais « onirique et érotique[1299] ». Les images s'attirent et se repoussent, « jouent » entre elles, créant ainsi des rapports inaperçus, des correspondances où se recompose le commun : « là est toute la magie du Verbe, du langage[1300] », lorsqu'on ne le soumet pas à l'ordre du sens ou à la morale de l'histoire.

Claude Simon ne croit pas en la révolution ni au « grand soir ». Sa critique, radicale, de toute pensée téléologique de l'Histoire ne le rallie pourtant pas à cette forme de fatalisme qui de nos jours gagne sans cesse du terrain. Le fatalisme, ce sont les tenants de la Providence et du Progrès qui l'alimentent, tellement convaincus de la marche vers la délivrance qu'il subissent le martyre en souriant : le colonel sur la route des Flandres « avance en automate » vers sa mort, « calme, en avant, droit ». S'il a mené son régiment tout droit à l'embuscade, S. le souligne, c'est par respect des ordres, certes, mais aussi en vertu de cette confiance, de cette foi inébranlable dont doit faire preuve tout bon « chrétien » : la guerre est pour ces officiers que l'on voit « au premier rang » de « la grand-messe », une « ordalie[1301] », une épreuve pour laquelle ils s'en remettent à la justice divine, qui ne peut manquer de triompher. Le narrateur-personnage, bien loin d'une quelconque résignation, ne cesse de dénoncer cette passivité

[1298] Simon, C., « Novelli ou le problème du langage », *op. cit.*, p. 80.
[1299] Ferrato-Combe, Brigitte, « Novelli ou le problème du langage », p. 85.
[1300] *Ibid*, p. 82.
[1301] *JP*, p. 293.

mêlée d'incompétence qu'il relève jusque dans les plus hautes sphères : ainsi du Général en chef des armées, lors de la rencontre avec Churchill au quai d'Orsay en mai 1940, qui se tient « là », « impuissant », « avec son visage semblable à de la pâte molle ». Le texte se plaît à souligner le contraste entre ses gestes d'impuissance aux accents grand-guignolesques, et la « plaque de décorations aux chatoyantes couleurs de gloire[1302] » qu'il arbore à son uniforme – une autre de ces lumières trompeuses. Les séquences descriptives rapportant la rencontre, dans les salons « d'opérettes » du pouvoir, entre « le taureau » à « l'éternelle visage de bébé » (Churchill), « le petit homme » au « museau de rat » (Daladier) et le Général en chef au visage « glabre et mou », alternent avec les séquences dialoguées de l'entretien mené par le journaliste, la dénonciation s'appuyant sur un double registre, grotesque et polémique.

> _ […] Vous voulez dire qu'au même moment où cette brigade de cavalerie…
>
> _ Ses débris.
>
> _ ...où les débris de cette brigade de cavalerie montés sur leurs carnes à moitié crevées cherchaient leur chemin dans la nuit sans même savoir qu'ils se trouvaient à trente kilomètres derrière lui et qu'il avait déjà percé cette ligne de blockhaus aux drôles de noms que les Français…
>
> _ …Le Général en chef…
>
> _ ...le Général en chef n'avait fait occuper sur vingt-huit kilomètres de long que par un régiment, ce qui doit représenter à peu près un homme tous les vingt mètres pour arrêter une division blindée, et personne entre les casemates pour tenir les intervalles, jusqu'à ce que soient transformés en bouillie ceux qui défendaient les trois ou quatre qui le gênaient pour faire passer ses chars, le général n'a eu qu'à se baisser pour cueillir […] dix mille soldats français qui dormaient tranquillement quelques kilomètres plus loin pendant que les copains des casemates…
>
> _ Si on compte ceux qui sans doute ont réussi à s'enfuir dans l'obscurité, il devait bien y en avoir une douzaine de mille.
>
> _ …une douzaine de mille de soldats français avec fusils, fusils-mitrailleurs, mitrailleuses, anti-char, tanks, canons…
>
> _ Les canons ne sont pas à comptabiliser : on leur avait retiré leurs obus. Pas plus tard que le matin même.
>
> _ Retir…[…] Vous voulez dire qu'au moment même où dans ce salon doré sur tranche le Général en chef affirmait qu'il ne disposait d'aucune réserve…
>
> _ Exactement : d'aucune « masse de manœuvre ».
>
> _ Qu'est-ce qu'on appelle exactement une masse de manœuvre ?

[1302] *JP*, p. 184.

> _ Je ne sais pas. Il n'a pas précisé. On ne le saura sans doute jamais : il disposait de plus de divisions que son homologue allemand. De plus de blindés aussi. Et de meilleure qualité. En plus il y avait tous ces officiers qui paradaient en uniformes de fantaisie dans les cafés de Montauban et de Toulouse. Alors…En tout cas il comptait probablement pour rien ces dix ou douze mille soldats jugés sans doute bons à dormir dans leurs cantonnements et à fournir de la main-d'œuvre gratuite à l'ennemi. Pas « masse de manœuvre »…[1303]

« Au moment même… » : le scandale jaillit lorsque l'on rapproche les décisions prises dans les salons dorés du pouvoir, et le déroulement des faits sur le terrain où les soldats sont tout bonnement sacrifiés à l'ennemi – rapprochement qu'accomplit le montage et que redoublent les commentaires de S. lors de l'entretien. Si avant même la bataille, les hommes étaient désarmés – « on […] avait retiré [les] obus » des canons –, c'est que la France, confiante en son destin, n'a jamais voulu se battre. « On n'a jamais parlé de cette défaite de cette façon[1304] », lâche le journaliste : et pour cause…La France a envoyé au casse-pipe quelques régiments de soldats, pour la forme, avant de rendre les armes qu'elle n'avait jamais eu vraiment l'intention d'utiliser. Le ton polémique ne cesse de ressurgir à travers un questionnement insistant : « Mais S. dit que Non il ne porte pas de jugement de valeur, qu'il se pose simplement des questions », « est-ce que le devoir d'un officier supérieur s'il juge un ordre désastreux n'est pas de refuser de le suivre, quitte à demander à être envoyé comme simple soldat à l'endroit le plus dangereux[1305] ? » Cette responsabilité face à l'Histoire, le narrateur l'incarne lors du forum d'Issyk-Koul, en refusant de signer la motion finale : « mouton noir », il affiche son refus de toute compromission à travers cet acte individuel de résistance, qui lui vaut une réprobation générale – il devient, de la part du groupe, l'« objet d'un ostracisme (suspicion, réprobation, répulsion) muet mais sournois[1306] ». Une fois de plus, à la lumière crue et aux tapages des « deux Harlem » qui se donnent en spectacle dans « la salle de banquet », s'oppose « la pénombre » du vestibule où se réfugie le narrateur : par un trait d'ironie, c'est en endossant à son tour un rôle dans la mascarade, celui du trouble-fête – « J'étais exaspéré mais je commençais à m'amuser […] Je jouais l'indigné Forçant la note » – que le narrateur semble parvenir à reconquérir un espace de liberté. Par ce « jeu » qui engage le corps (la voix, les gestes), il parvient un instant à se soustraire à l'insupportable emprise des discours pleins d'emphase démagogique des tenants du pouvoir, et de ceux qui les acclament – par leur participation active au « spectacle », comme « les deux Harlem », ou par leur

[1303] *JP*, pp. 210-211.
[1304] *JP*, p. 296.
[1305] *JP*, p. 295.
[1306] *JP*, p. 321.

silence, « respectueux » et « impressionné[1307] ». Loin d'être isolé dans le texte, cet épisode met l'accent sur l'ethos du narrateur personnage, caractérisé par une sourde « indignation », une « protestation[1308] » qui a ses moments de « fulgurance », sans pour autant exclure le sens du comique : cet ethos rappelle l'« intransigeante vigilance[1309] » que l'auteur, en tant que « citoyen » bénéficiant d'une certaine « notoriété », a toujours revendiqué, contre toute compromission. Si *Le Jardin des Plantes* n'esquisse aucune figure déterminée de l'avenir, le roman n'en est pas moins traversé par les fragiles lueurs d'images prenant en charge des « parcelles d'humanité » : telle une vigie inquiète, le regard du narrateur parvient à percer l'aveuglante nuit de la modernité.

Le contexte historique des œuvres de Peter Handke et Richard Powers est différent : Claude Simon appartient à une génération contemporaine de l'espoir généré par la pensée communiste, et de sa radicale désillusion. Il a pesé le coût du « rêve » révolutionnaire en participant à la guerre d'Espagne, mais aussi en méditant sur sa dérive cauchemardesque en URSS : oppression des masses, contrôle de la pensée, asservissement de l'art ont fait du pays de Tolstoï et Dostoïevski un « égout »[1310]. Peter Handke et Richard Powers sont nés après ce « rêve », dans une société où ce qui fait le plus défaut est ce qu'Ernst Bloch a si bien nommé « le principe espérance ». Tous deux dépeignent un monde radicalement « désenchanté » : l'enfermement dans un présent vide coupé de tout rapport au passé et à l'avenir, le triomphe aliénant du consumérisme et de la technologie, le sentiment d'une « fin de l'Histoire » qui ressemble davantage à un enfer (dont la ville de Nuevo Bazar brosse l'effrayant portrait) qu'à la réalisation de l'idéal démocratique,[1311] en sont les traits saillants. Ce qui porte ces œuvres, c'est la nécessité de réapprendre à « rêver l'avenir », mais autrement que par le passé : en s'appuyant sur la conscience aiguë de la catastrophe qu'a générée la foi dans le progrès. En

---

[1307] *JP*, p. 18.
[1308] *JP*, pp. 302-303.
[1309] Voir notamment la lettre adressée à Federico Mayor, « le diplomate espagnol » chargé de faire passer « l'addition » auprès des invités du forum, retranscrite dans *Le Monde* du 5 décembre 1986, dans un article intitulé « Claude Simon, l'art, la lutte contre l'obscurantisme ».
[1310] *JP*, p. 136. Le narrateur, dans l'avion, s'entretient avec « le diplomate espagnol » qui « avait combiné toute l'histoire avec les Russes et rédigé ensemble cette ridicule déclaration » : « Il a dit : Il faut savoir tendre la main à travers les barreaux ! J'ai dit Vous appelez ça tendre la main ? C'est pour les en sortir ou pour les enfoncer encore ? Parce qu'ils ont fait de ce pays un égout ce n'est tout de même pas une raison pour…C'a a tout de même été le pays de Dostoïevski et de Tchékhov. Alors tachez que ce soit un peu moins…Bon Dieu ! : "les moissons futures" ! »
[1311] On pense ici au célèbre essai de Fukuyama qui défend cette thèse dans *La Fin de l'Histoire et le Dernier Homme*, collection Champs, Flammarion, 1992 (*The End of History and the last Man*, 1992).

ces temps de résignation et de « fin de l'Histoire », il s'agit bien là encore d'« organiser le pessimisme » afin d'ouvrir des chemins au milieu des ruines.

L'interprétation, métaphorique, de l'épisode des lucioles, par P. Pasolini puis G. Didi-Huberman, nous invite à relire la dialectique à l'œuvre dans les récits de Peter Handke : l'écrivain autrichien hérite sans conteste de l'idéalisme romantique[1312], mais il hérite aussi, et contradictoirement, de la pensée catastrophiste qui constitue l'une des lectures critiques fortes de la modernité. Son œuvre parvient à faire « jouer » ensemble ces extrêmes, pour produire une forme nouvelle qui heurte aussi bien les esprits poétiques et rêveurs que les tenants d'une vision apocalyptique du monde. Peter Handke a choisi de se faire le porte-parole des prophètes de malheur – caste à laquelle appartient « le prophète de Porchefontaine » dans *Mon Année* –, mais aussi de les soumettre à la contradiction, en maintenant, sur le mode le plus fragile qui soit, la lueur de « la promesse » : non pas celle d'un « Autre Monde », mais celle d'un « avenir », dont il est possible, avec beaucoup d'attention et d'imagination, de « pressentir » l'esquisse dans le présent. Tel est le rôle des « images » dans les textes sommes de l'auteur : apparaissantes-disparaissantes, elles sont une lueur intermittente qui éclaire la catastrophe – « quelque chose est arrêté, la catastrophe est tout au plus arrêtée. […] Je ne pense jamais au Paradis. Toutes les œuvres d'art n'ont servi qu'à empêcher une totale bestialité, rien d'autre[1313] ». Car il ne faut plus attendre de « révélation » – « tout ce qui devait être révélé a déjà été entièrement révélé, d'alpha à oméga, une fois pour toutes, dans les textes sacrés des peuples les plus divers, sous toutes les formes, mais pour soutenir au fond la même chose[1314] » : « la seule promesse qui […] n'ait pas encore été accomplie, c'est la promesse d'un temps nouveau […]. Et selon toi, "le Sauveur que les Juifs continuent d'attendre", c'est, quoique très différemment, le Temps comme promesse[1315] ». La référence au messianisme

[1312] Il y aurait beaucoup à dire sur cet héritage : une comparaison entre l'univers symbolique de Peter Handke et celui de *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, par exemple, révèlerait toute une série de correspondances : la référence à la ville d'Augsbourg (*PI*, 46) et à la période moyenâgeuse, ère intermédiaire où l'homme retrouve le sens de la vie profonde, les motifs de la source jaillissante et de l'amour qui s'oppose à l'individualité égoïste, ou encore ceux de l'enfant et de l'Étranger comme figures du poète, sont quelques indices de ce jeu de correspondances. Il faudrait ajouter la place du conte et de la légende, et plus globalement de l'imagination contre l'intellect « desséchant ».

[1313] « […] also es wird aufgehalten etwas, es wird die Katastrophe höchstens aufgehalten. […] Ich denk nie an ein Paradies. Alle Kunstwerke haben nur geschafft, daß es nicht total bestialisch wird, nichts anderes. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 102 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 102.

[1314] « […] das überhaupt je, von Alpha bis Omega, zu Offenbarende [ist] ein für alle Male geoffenbart und in den Schriften der verschiedensten Völker auf die verschiedensten und dabei jeweils ganz das gleiche bedeutenden Weisen festgehalten ». *BV*, p. 646 ; *PI*, p. 541.

[1315] « […] was in den offenbarten Religionen verheißen worden sei, sei allein die verheißene andere Zeit eine Verheißung, eine unerfüllte, geblieben […]. "Was für die Juden der weiterhin verheißene Erlöser ist", so dein

juif n'est pas sans rappeler l'usage que W. Benjamin fait de cette notion au cœur de sa philosophie matérialiste : pour Peter Handke, il n'y a rien à attendre d'un « Autre Monde », le messianisme doit être pensé ici-bas. Il précise, dans l'entretien qu'il a accordé à H. Gamper, qu'il ne peut se représenter, comme Hofmannsthal dans *Andreas*, la lumière éclatante d'une « Jérusalem Céleste » : « Oui, je ne peux pas me représenter cela. Je me suis pris d'amour pour ce qui est terrestre, quotidien, petit[1316] ». Et plus loin, dans le même ouvrage : « je n'ai pas tous ces repères, la Jérusalem céleste, si elle est réalisable, l'avenir, le Messie et tout cela[1317]. » L'image du « Sauveur » (*der Erlöser*) renvoie dans *La Perte de l'image* à l'idée du « Temps comme promesse » (*die Zeit als Verheißung*) : le terme de *Verheißung* n'est pas employé ici de manière transitive, comme promesse « de » (d'un au-delà, d'un « autre monde », meilleur que le monde ici-bas), mais de manière intransitive, absolument – le temps comme ouverture à ce qui vient, à l'à venir. Si les personnages de Peter Handke sont très souvent des voyageurs, c'est qu'ils partent à la recherche de ces lumières intermittentes et résistantes qui esquissent, dans le présent, une image du temps qui vient. Lorsqu'il affirme « écrire […] de manière utopique, poussé par la détresse ou par la joie, ou par les deux[1318] », l'écrivain ne désigne pas par le terme d'« utopie » un horizon lointain, mais ce qui s'esquisse « maintenant », cette part d'inaccompli et de virtuel qui pousse et germe dans le présent. L'attention que Peter Handke porte au « négatif » s'explique par cette sensibilité vis-à-vis de ce qui n'est pas encore mais pourrait être – ainsi des Hondarederos qui ne s'expriment que « par négations[1319] ». Il a aussi évoqué à plusieurs reprises l'idée d'un « contre-monde » qui surgit au cœur du présent : « ce que je décris et mets en rapport dans

---

Bericht, "das ist, wenn auch grundanders und vor allem anders gerichtet, als Verheißung die Zeit." » *BV*, pp. 646-647; *PI*, p. 542.

[1316] « Ja, ich kanns mir nicht vorstellen. Das Irdische, das Alltägliche, das Kleine hab ich irgendwie liebgewonnen. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.*, p. 104 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 104.

[1317] « […] diese Stationen hab ich nicht, das himmlische Jerusalem und daß das verwirklichbar ist, also die Zukunft, der Messias und das alles ». *Ibid.*, pp. 220 -221 et pp. 213-214.

[1318] « […] utopisch, notgedrungen oder freudegedrungen oder beides, schreiben ». *Es leben die Illusionen*, *op. cit.*, p. 54 ; *Vive les illusions!*, *op. cit.*, p. 53.

[1319] Le reporter s'étonne ainsi à propos des Hondarederos : « "Einem Außenstehenden, wie ich einer bin, wird sofort auffällig, daß eure häufigsten Ausdrücke "nicht", "kein", "weder das noch das", "nicht der, nicht die, nicht das, sondern" sind. Ihr äußert euch hauptsächlich in Verneigungen, evoziert und definiert euch und eure Sachen fast nur ex negativo, aus etwas, das ihr samt euren Sachen nicht oder nicht mehr oder im Gegenteil oder Gegensatz seid. Insbesondere bestehen, den von euch benutzten Worten nach zu schließen, eure Erlebnisse fast einzig aus dem, was ihr nicht erlebt habt oder jedenfalls nicht auf diese Weise, wie sie sonst, anderswo, als Erlebnis gilt." » *BV*, p. 425. (*PI*, p. 362 : « "Pour quelqu'un comme moi, je veux dire, pour un observateur extérieur, il est très frappant de constater que vos expressions les plus courantes sont "non", "ni ceci ni cela", "ni lui ni elle, mais au contraire", etc. Vous ne vous exprimez, dans l'écrasante majorité des cas, que par négations, vous ne vous définissez, vous ne parlez de vous qu'ex negativo, c'est-à-dire que vous parlez de ce que vous n'êtes pas, ou de ce que vous n'êtes plus, ou de ce qui, par essence, s'oppose totalement à ce que vous êtes. Si j'en crois les mots que vous employez, vos expériences, en particulier, sont plutôt des non-expériences, ou bien, en tout cas, elles ne correspondent pas à ce qu'on entend d'ordinaire par expérience". »)

mon récit, c'est le monde odorant, palpable, proche, le seul monde qui vaille – ce que je viens de désigner comme contre-monde[1320] ». Les thèmes de l'ouvert, de l'interstice, de la brèche désignent ces passages étroits par lesquels nous parviennent, au cœur du présent, les lueurs d'un avenir possible.

La protagoniste de *La Perte de l'image* est partout à l'affût de ces « signaux » d'une humanité résistante : dans la banlieue du port fluvial, la description oscille entre le portrait d'une société déshumanisée – où les individus, rongés de solitude et « muets », « se confondent avec les grands paquets » qu'ils « rapport[ent] des gigantesques supermarchés de la région et traîn[ent] péniblement jusqu'à chez eux[1321] » – et les signes de « nouvelles formes de vie ». Les premiers signaux, certes négatifs, de cette humanité résistante, sont les sons de déréliction que la protagoniste perçoit, surtout dans le silence de la nuit : la « plainte terrible » d'une femme, ou bien les « sanglots » d'un enfant.

> Das, was sie da von den Nachbarkindern hörte, das war der Laut der Verlassenheit. Er konnte genauso, in ebenderselben Tonlage, in einem Erwachsenen […] Laut werden. […] Man selber war schon mit solch einem Verlassenheitslaut herumgegangen, einmal, vor langer Zeit. Und er steckte auf Dauer in einem. Zwar war er in den totesten Winkel des Leib-Körper-Labyrinths gesunken. Doch früher oder später würde er, von einem Moment zum anderen, neu den Platz in der Mitte einnehmen, mit der Gewalt einer Explosion. […] Sie selber hatte schon seit langem nicht mehr geweint. Aber zuzeiten hörte sie noch ihr Weinen von viel früher her.
>
> Ce son que les enfants des voisins faisaient entendre, c'était le son de la déréliction. Il pouvait s'échapper tout aussi bien, sur le même ton, de la bouche d'un adulte […]. Et l'on s'était promené avec ce son d'abandon aux lèvres, tout comme les enfants du quartier, autrefois, il y a très longtemps. Et il ne disparaissait pas de sitôt. Certes il était enfoui à présent dans les plis de la chair, les recoins les plus morts du corps. Mais tôt ou tard, d'un instant à l'autre, il reviendrait au premier plan, avec toute la violence d'une explosion. […] Quant à elle voilà bien longtemps qu'elle n'avait plus pleuré. Mais aujourd'hui encore, elle entendait parfois ses pleurs d'autrefois, d'il y a très longtemps[1322].

Ces sanglots témoignent d'une révolte souterraine du corps contre les modes de vie aliénants de la société moderne, ils prouvent que la déshumanisation n'a pas pénétré assez avant dans les âmes pour créer une complète adhésion – qui serait, elle, synonyme d'une destruction de l'humanité. Au contraire ces sanglots qui émergent chez l'adulte des « recoins les plus morts » du corps témoignent du souvenir ou de la *survivance* d'un autre rapport au monde,

---

[1320] « Das, was ich beschreibe und evoziere und dann in Zusammenhang bringe durch die Erzählung, ist für mich schon die duftende, die greifbare, die nahe Welt, also die geltende Welt – also was ich vorhin als Gegen-Welt bezeichnete. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 121 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 120.

[1321] « [sie] waren zu verwechseln mit den […] in die Häuser geschleppten Großeinkäufen aus den Großmärkten ». *BV*, p. 41; *PI*, p. 40. Traduction modifiée.

[1322] *BV*, pp. 42-43; *PI*, pp. 41-42.

vivace chez l'enfant. Mais il existe aussi d'autres formes de résistance, plus positives. Ainsi s'inventent de « nouvelles formes de vie (*neue Lebensformen*) » dans la banlieue : ce qui apparaissait tout d'abord comme négatif, l'anonymat et l'isolement des « nouveaux venus » de la banlieue, toujours sur le départ dans leurs logements de location « mis à la disposition par les entreprises », est finalement décrit comme une source de liberté. Le fait de se « barricader » derrière des « murs de silence » devient le signe d'une nouvelle forme de « respect » vis-à-vis d'autrui : « Au moment opportun, et seulement à ce moment-là, […] on serait prêt à rendre service ; puis l'on reprendrait ses distances, on redeviendrait anonyme et, après s'être salué un moment, on ne se saluerait bientôt plus[1323]. » L'éloge de l'anonymat est constant dans l'œuvre de Peter Handke, où « devenir personne » est une sorte d'idéal permettant de transcender le moi égoïste et mesquin, et peut-être d'accueillir l'autre dans sa propre intimité. De même, la vie déracinée des banlieusards qui déménagent sans cesse et louent logement et voiture, ainsi que « tous leurs appareils », apparaît comme « une nouvelle forme de vie » : « Et voilà qu'elle leur enviait presque cette liberté ; ou plutôt qu'elle était jalouse d'eux […]. La jouissance que lui avait longtemps procurée la propriété ne s'était-elle pas, en effet, singulièrement émoussée ? […] La propriété, disait-on, avait des vertus libératrices ? Chez elle, en tout cas, c'était tout le contraire : au fil du temps, elle menaçait sa liberté. Elle constituait une entrave à sa perception[1324] ». Enfin, par un renversement de perspective tout aussi étonnant, le port fluvial dont il est dit qu'il est une « plaque tournante » au « rayonnement mondial », fait resurgir « une mentalité locale des plus singulières » : les « poissons locaux » « revenaient à la mode », « étaient des denrées prisées, recherchées ». Et « de même, les anciens vergers et potagers […], après une longue période de friche, connaissaient à présent, si toutefois [ils] avaient survécu à l'expansion urbaine, une seconde jeunesse » : « les anciennes variétés étaient complétées et enrichies par des nouvelles espèces […] qui avaient émigré sous ces latitudes tout naturellement, à la suite du réchauffement soudain du climat sur tout le continent[1325]. » Plus de « cerises ni de myrtilles fraîches du

[1323] « Im gegebenen Moment, und nur da, wäre man zur Hand und zur Stelle ; danach gleich wieder im Abstand, namenlos, und nach einer kleinen Grußzeit auch wieder grußlos. » *BV*, p. 45; *PI*, p. 44.

[1324] « Und sie beneidete sie inzwischen fast dafür; oder, eher, war auf sie eifersüchtig […]. Denn das Vergnügen, das sie lange gehabt hatte im Bewußtsein der Eingentümerschaft, war es nicht so ziemlich verbraucht? […] Frei durch Eigentum ? Bei ihr wenigstens bedrohte es mit der Zeit die Freiheit. Das Wahrnehmen wurde dadurch unfrei. » *BV*, p. 47 ; *PI*, p. 45.

[1325] « In ähnlicher Weise bekamen die einstigen Obst- und Gemüsegärten […], dort, wo sie noch nicht verbaut waren, ihren zweiten Frühling – Sommer – Herbst. Die früheren Sorten wurden ergänzt und bereichert durch eingeführte oder wie natürlich, in der Folge des sprunghaft überall auf dem Kontinent wärmer gewordenen Klimas, zugewanderte. » *BV*, p. 48; *PI*, pp. 46-47.

Chili » en hiver, « et dans son port fluvial, la maturation des fruits locaux, bien loin d'être hâtée, était plutôt retardée ».

> Und bald fehlte dergleichen Luxus auch kaum jemandem mehr. Gerade das Fehlen jetzt dieses gewohnten Gemüses, jetzt dieser ortsüblichen Frucht rhythmisierte das Jahr ; auch so ein zeitweises Fehlen konnte eine Art Würze sein. Neue Lebensweisen ? Wiederkehr oder Zurückholen der alten ? […] Wie auch immer […].
>
> Et la population tout entière, à quelques rares exceptions près, jouissait à présent de ce luxe. C'était précisément l'absence de tel légume commun, de tel fruit courant dans la région qui rythmait l'année ; cette pénurie temporaire épiçait même l'existence. S'agissait-il d'un nouvel art de vivre ? D'un retour aux anciens modes de vie ? […] Peu importe […][1326].

Le narrateur met l'accent sur la dialectique du nouveau et de l'ancien : les poissons locaux sont « cuisinés à l'ancienne ou le plus souvent selon des recettes nouvelles » ; les variétés de légumes et de fruits cultivées sont « anciennes » et « nouvelles ». Il s'agit bien de « nouvelles formes de vie », mais qui peuvent, à l'échelle de « la longue durée (*die lange D auer*) », réactualiser des formes très anciennes : l'auteur aime à souligner que le verbe « rappeler » dans de nombreuses langues signifie aussi « renouveler[1327] ». Le choc de la rencontre entre l'ancien et le moderne permet ainsi de dessiner les voies de l'avenir. L'accent sur le « local » et le « régional » (mais aussi le « mondial ») au détriment du « national[1328] », la mise en cause de la propriété, la recherche d'une « distance » qui réapprenne la différence et le respect de l'autre, autant de « nouvelles formes de vie » qui sont bel et bien présentes, sous forme d'« esquisses », dans le monde contemporain.

La ville de Hondareda, en reprenant et condensant les « formes de vie » esquissées tout au long de l'œuvre, constitue le paradigme de ces « images » qui « tracent des perspectives d'avenir (*für Zukunftsperspektiven s orgen*)[1329] ». Perdue au milieu de la Sierra, la colonie est le pendant de Nuevo Bazar : à l'image-catastrophe répond « l'image souhait », à la contre-utopie, l'utopie – les deux images étant liées à une forme d'uchronie, puisque le récit se situe « en plein vingt-et unième siècle ». Plusieurs éléments peuvent accréditer le caractère « utopique » de la conque : le topos de l'île imaginaire, emprunté à l'*Utopie* de Thomas More ou à *La Nouvelle Atlantide* de Bacon, est introduit à travers le vocabulaire des Hondarederos qui « reprennent à leur compte […] les formules utilisées par leurs ancêtres » devenus « gens de la mer ». Hondareda, contrée montagneuse au cœur de la Sierra, est ainsi décrite comme

[1326] *BV*, p. 49 ; *PI*, p. 47.
[1327] « […] die Erneuerung ». *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 112 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 112.
[1328] « […] "regional" nichts Minderes inzwischen als "national" ». *BV*, p. 48 ; *PI*, p. 46.
[1329] *BV*, p. 503 ; *PI*, p. 426.

« un îlot rocheux (*Inselfelsen*)[1330] » ou « une mer de rochers (*Felsmeer*)[1331] ». Les habitants « prétendent qu'ils "sont au mouillage", et […] ils ne déambulent pas dans Hondareda, non : ils "naviguent[1332]" ». Hondareda est surnommée « la Belle Réserve (*die Schöne Schonung*) » ou « La Nouvelle Ruche[1333] », et les Hondarederos sont « les adeptes […] d'une *Vita nuova*[1334] ». Ce jeu de références à la tradition utopique croise un autre intertexte : les habitants de la conque sont désignés comme des « naufragés (*Gestrandeten*)[1335] », ils forment « une bande de Robinsons (*Robinsonrotte*)[1336] ». Comme le protagoniste du roman de D. Defoe, ces « colons » semblent tenter de reconstruire, en repartant de zéro, les rudiments d'une civilisation humaine dans une région « reculée ». Mais à la différence de Robinson Crusoé, leur exil est volontaire et ils ne souhaitent pas retourner dans le « monde civilisé »[1337]. Les colons, qui habitaient autrefois aux quatre coins de la planète, ont décidé, volontairement, de quitter une civilisation synonyme de destruction, et de rejoindre « la terre de leurs ancêtres » pour inventer « une Vie Nouvelle ».

La dialectique entre l'archaïque et le moderne traverse tout l'épisode de Hondareda qui constitue une véritable « image dialectique ». Le thème de la *survivance* est au cœur du chapitre 28 qui présente les habitants de la conque comme des « survivants » – survivants du « naufrage » de la civilisation, mais aussi survivants d'un monde bien plus ancien qu'ils tentent apparemment de faire renaître. Les Hondarederos sont comparés tantôt à des « chevaliers-vagabonds (*Rittervagabunden*)[1338] » tantôt à des « hommes de la préhistoire[1339] » : ils habitent de « petites maisons creusées dans le roc[1340] », utilisent des « monnaies d'échange archaïques », et semblent revenus à « l'âge de la chasse et de la cueillette[1341] ». Bien plus, ils se comportent comme les premiers hommes, effrayés au contact

---

[1330] *BV*, p. 569 ; *PI*, p. 480.
[1331] *BV*, p. 510 ; *PI*, p. 431.
[1332] « "Allein die Anmaßung, ihr in-dem-Gebirgswinkel-Hocken ein "vor-Anker-Liegen" zu nennen und ihr Kreuz- und Quergehen ein "Segeln" ». *BV*, p. 569 ; *PI*, p. 480.
[1333] « "El Nuevo Colmenar", übersetzt etwa "Neubienstock"». *BV*, p. 667 ; *PI*, p. 558.
[1334] « [die] Wiederholer einer *Vita Nuova* ». *BV*, p. 551 ; *PI*, p. 465. Voir aussi *BV*, p. 547 ; *PI*, p. 462.
[1335] *BV*, pp. 527, 531, 533 ; *PI*, pp. 446, 449, 450. Les Hondarederos sont aussi désignés en un sens très semblable comme des « *Schiffbrüchigen* » (*BV*, p. 570 ; *PI*, p. 480).
[1336] *BV*, p. 570 ; *PI*, p. 480.
[1337] Dans cette mesure, les Hondarederos s'apparentent davantage au Robinson de Michel Tournier, qui fait le choix de demeurer dans l'île et découvre, avec l'aide de Vendredi, une vie nouvelle en contact étroit avec la nature. Alors que le roman de Defoe est un éloge de la « civilisation » apportée par le colonisateur, le roman de Tournier repose sur une critique profonde de cette soi-disant « civilisation ». La figure de « Robinson », en tant que symbole du retour à la vie, traverse aussi le dernier journal de Peter Handke, *Gestern unterwegs*, *op. cit.*, p. 12 par exemple (*Hier en chemin, op. cit.*, p. 13).
[1338] *BV*, pp. 563, 566, 626 ; *PI*, pp. 475, 478, 525.
[1339] *BV*, p. 528; *PI*, p. 446.
[1340] « […] ihre den Felsen abgewonnenen Wohnnischen ». *BV*, p. 553; *PI*, p. 467.
[1341] « […] ein "Rückfall ins Jäger- und Sammlertum"». *BV*, pp. 553-554.

de la nature et de leurs propres congénères : « les choses les plus insignifiantes les effarouchaient – si toutefois l'apparition soudaine d'une ombre de nuage ou d'oiseau, ou encore un bruit subit étaient des choses insignifiantes ». « S'agissait-il, une fois encore, d'un retour aux temps ancestraux[1342] ? » C'est ce que croient le reporter et son équipe, tout droit envoyés du « monde civilisé » pour tenter de « guérir » ces « robinsons » qui ont abjuré leur temps, qui se sont détournés du monde contemporain. La protagoniste au contraire décèle à Hondareda les signes d'une « vie nouvelle » : les Hondarederos, loin d'avoir perdu tout savoir-faire, se sont adaptés à la conque en exploitant son apparente pauvreté. Ils ont transformé les « calottes de granit lisses, étincelantes » du chaos rocheux en « un système de fours solaires naturels très puissants, qui fonctionn[e] même la nuit[1343] », et alimente leurs « petites maisons » et leurs « serres ». De même, si les arbres et les arbustes sont rares à cette altitude et dans ce milieu rocheux, contraignant les habitants à vivre de la cueillette de baies, les Hondarederos ont développé leur talent de cuisinier jusqu'à l'élever à un « art » :

> Auf die gleiche Weise wie die Neusiedler aus Eigenem, ohne Anlernen und Studium, an Hand der Örtlichkeit zu Technikern, Monteuren und Erfindern geworden seien, hätten sie sich an der Hand des da Fruchtenden und durch sie Veredelten ungelernt und ungeplant zu Speisekünstlern aufgeschwungen.
>
> De même que les nouveaux colons depuis qu'ils étaient dans la dépression s'étaient transformés tout naturellement en techniciens, en installateurs, en inventeurs, ils s'étaient également élevés, à force d'utiliser de mille et une façons tout ce qui poussait ici, au rang d'artistes, de grands maîtres-queux[1344].

La résistance des habitants de la conque au monde contemporain ne s'exprime ni par les armes ni par les discours, et encore moins par un simple refus régressif de toute modernité : ils puisent dans les gestes les plus anciens – ceux du cueilleur, du chasseur, de l'artisan aussi puisque chacune de leurs maisons est un « atelier » – une énergie qui leur permet d'inventer de « nouvelles formes de vie ». L'auteur met en œuvre une dialectique où le passé remémoré, récent ou très ancien, permet d'inventer l'avenir : « le souvenir agit […], et là où il agit, il devient inventif. […] Quand on l'écrit, le souvenir montre – c'est cela son œuvre – la possibilité ou comme on dit aussi, l'intuition – ou, objectivement exprimé : l'avenir[1345]. » La

[1342] « […] wieder so ein Rückfall? » *BV*, p. 539 ; *PI*, p. 455.
[1343] « […] ein System von gar nicht schwachen, auch bei Nacht Wärme abgebenden Sonnen-Öfen ». *BV*, p. 553 ; *PI*, p. 467.
[1344] *BV*, p. 554 ; *PI*, p. 467.
[1345] « […] also die Erinnerung wirkt, und so wie sie wirkt, wird sie zugleich erfinderisch. […] Im Aufschreiben davon zeigt die Erinnerung – und das ist ja ihr Werk – die Möglichkeit, oder wie man auch sagt, die Ahnung – oder objektiv ausgedrückt : die Zukunft. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 233 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 225.

« vie nouvelle » qui s'esquisse à Hondareda ne repose pas, comme les utopies de More, Bacon ou Campanella, sur des « lois » ou des « règles » de gouvernement : elle est d'abord, pour chacun, engagement du corps, réapprentissage du « regard », de la patience des gestes les plus anciens, de la « danse ». Pourtant, elle engage aussi un vivre ensemble puisqu'au centre du « projet », il y a l'invention d'une « forme d'économie nouvelle, encore jamais expérimentée » : « une façon inédite d'utiliser et de consommer, d'économiser et de dépenser, de stocker et de mettre en circulation[1346] ». La question se pose cependant du statut de ce qui n'est encore qu'« esquisse » : la protagoniste ne cesse en effet de répéter qu'elle « est arrivée trop tard », et c'est au conditionnel qu'elle évoque les conséquences possibles d'une telle « économie nouvelle ».

> Denn wäre ich nicht zu spät gekommen, und wären die Hondareda-Leute ein bißchen offener gewesen für die Außenstehenden, so hätte solche Tun- und Lassen-Struktur auch eine neue Lebensform mitgestalten können, wie sich das ja für ein Wirtschaften gehört. Ich bräuchte so eine neue Lebensform. Und ebenso du, mein Beobachter. Und jetzt Schluß mit dem Reden von einer anderen Weltordnung. Lassen wir's offen. Das ist eine Geschichte, und die soll offenbleiben.
>
> Car si je n'étais pas arrivée trop tard, et si les gens de Hondareda avaient été un peu plus ouverts aux étrangers, cette nouvelle forme de gestion aurait pu déboucher, tout naturellement, sur une nouvelle forme de vie. Et j'en aurais eu grand besoin. Et toi aussi, d'ailleurs, mon observateur. Et à présent, changeons de sujet, cessons d'évoquer cet autre monde. Laissons la question en suspens. C'est une histoire, et elle doit rester ouverte[1347].

« *Das ist eine Geschichte* » : cette réflexion est-elle une manière de rappeler que Hondareda n'est que le fruit de l'imagination de « l'auteur », impliqué ou réel, et qu'elle ne peut donc avoir d'efficace en dehors du livre ? L'image de cet « autre monde » n'est-elle qu'une « image intérieure », comme toutes celles des colons dont « l'univers […] est exclusivement intérieur[1348] » ? Peter Handke, dans ses entretiens, semble considérer la question du rapport entre le monde du livre – celui de l'imagination – et le monde réel comme peu pertinente. H. Gamper, qui cherche à saisir le rapport de P. Handke à l'Histoire, fait allusion à une analyse de Caroline Neubaur :

> […] die Vorstellungen von seiner |Handkes] Selbstbehauptung sind nicht lebensgeschichtlich, nicht in Prozessen formuliert, sondern ausgedrückt, als befände er sich in einer Anstalt, von der aus er sich auf eine Insel ohne Druck, Zwang, Repression katapultiert. Die Insel stellt die Mauern der Anstalt nicht in Frage,

[1346] « […] ein neues System von Gebrauchen und Verbrauchen […], von Sparen und Ausgeben, von Speichern und In-Umlauf-Bringen ». *BV*, p. 632; *PI*, p. 531.
[1347] *BV*, p. 634 ; *PI*, pp. 531-532.
[1348] « Denn es gibt von ihrer Geschichte bloße Inbilder : sie spielt weit überwiegend im Inneren […].» *BV*, p. 635 ; *PI*, p. 532.

> deswegen darf oder muß man sich keine Wege ausdenken, auf denen man sich durchschlagen kann […].
>
> […] Peter Handke pour s'affirmer n'a pas recours à l'autobiographie ni à des processus divers, il exprime cette affirmation comme s'il se trouvait dans un établissement d'où il se catapulterait dans une île sans oppression, sans contrainte ni répression. L'île ne met pas en question les murs de l'établissement, on ne peut ni ne doit donc chercher les chemins qui permettraient de passer au travers […][1349].

Cette analyse rejoint le questionnement de H. Gamper sur le rôle de l'imagination chez l'écrivain : ne représente-t-elle qu'une forme de liberté intérieure, parfaitement indépendante des conditions historiques ? « Cela veut-il dire que les murs [de la prison] peuvent rester, je n'ai qu'à faire travailler mon imagination et y projeter les arbres et les champs à découvert[1350] ? » Ou s'agit-il de créer chez le lecteur, interroge Gamper, « une nouvelle vue du monde[1351] » qui permette, ou donne simplement l'espoir, de « changer effectivement la réalité » ? Peter Handke répond sans détour :

> Also ich muß wirklich gestehen, daß mich das nicht interessiert. Mich interessiert wirklich nur, das geschrieben zu haben. Und mich interessiert auch nicht, überzugehen jetzt in die Handlung, also im äußersten Fall in die Politik.
>
> Je dois vraiment avouer que cela ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse c'est seulement de l'avoir écrit. Et transposer cela en action, c'est-à-dire, dans le cas extrême, en politique, ne m'intéresse pas non plus[1352].

Si Hondareda est vouée à disparaître après le départ de la protagoniste, est-ce en raison de l'attaque imminente des bombardiers qui survolent la conque, le monde « civilisé » ne pouvant supporter l'existence de cette « enclave » de résistance, ou parce que Hondareda n'existe que *par le regard* et la puissance imaginative (*Einbildungskraft*) de la protagoniste ? Pourquoi le peuple de Hondareda est-il d'emblée désigné comme « le peuple d'un jour[1353] » ? L'insistance sur le fait que les « images des colons » sont « toujours intérieures », et qu'ils n'ont pas besoin qu'elles s'extériorisent pour en jouir, signifie-t-elle que l'utopie n'est qu'un point de fuite imaginaire ? L'utopie de Hondareda n'appartient-elle qu'« au temps du livre[1354] », au temps de l'écriture ?

[1349] Neubaur, C., « Hiergelände », *Peter Handke*, 1985 ; cité par H. Gamper, *op. cit.*, p. 267.
[1350] "Heißt es : die Mauern können bestehen bleiben, ich brauch sie nur umzuphantasieren und die Bäume drauf zu projizieren, das offene Feld ? » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 100 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 100.
[1351] « […] eine neue Sicht auf die Welt ». *Idem.*
[1352] *Ibid.*, p. 101.
[1353] « Ein Eintagsvolk ». *BV*, p. 650 ; *PI*, p. 545.
[1354] « die Buchzeit ». *BV*, p. 28 ; *PI*, p. 29.

K.-H. Bohrer a analysé, dès la modernité classique, ce phénomène de déplacement de l'imaginaire utopique dans l'intériorité du sujet[1355] : « l'utopie de l'instant », qu'il décèle déjà chez Joyce, Musil ou Woolf, restreint le contenu utopique à des moments de bonheur individuels caractérisés par une perception emphatique du monde détachée de la réalité socio-historique. L'utopie du « Temps plus Grand » qu'évoque *La Perte de l'image* renvoie-t-elle à l'expérience esthétique elle-même ? Cette interprétation permettrait d'expliquer la prévalence de la catégorie de présent – comme catégorie de l'expérience esthétique – sur celle d'avenir : « le Nouveau Monde » décrit par le narrateur de *Mon Année* semble bien reposer sur « ce présent absolu (*das absolute Präsenz*), cette perception emphatique du temps où se dissout la catégorie de l'historicité. Le registre du merveilleux et du conte, hérité du romantisme allemand, accrédite cette recherche d'une intemporalité esthétique liée à l'imaginaire. Mais nous l'avons vu, cet idéal est contesté par les intrusions de l'Histoire dans *Mon Année* : cette « utopie de l'esthétique » ne peut être appréhendée hors de la structure dialectique et contradictoire de l'œuvre. Il n'en demeure pas moins que « l'image » semble encore attachée dans ce récit au *nunc stans* de l'instant contemplatif, à un « présent » revalorisé au détriment du futur[1356]. On peut lire à cet égard une évolution sensible et fondamentale entre les deux textes sommes : dans *La Perte de l'image* , avenir et survivance sont au cœur même de l'image, les catégories de l'expérience historique retrouvant une place centrale dans l'écriture. Le présent de l'image redevient un point de suture, certes fragile, entre passé et futur. Nous avons évoqué le statut de « survivants » des habitants de Hondareda, qui ont traversé « la vallée de la mort » : il faut aussi évoquer « le Passage de l'Avenir » qui désigne « un réseau d'interstices très étroits, qui couvre tout le territoire de la colonie[1357] ». L'image est donc à nouveau reliée à l'idée d'avenir dans ce récit – et pas uniquement au présent de la

[1355] Voir notamment : Bohrer, K. H., « Temps et imagination. Le présent absolu de la littérature », *in Le Présent absolu. Du temps et du mal comme catégories esthétiques*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2000, pp. 179-223 ; « Zeit und Imagination. Das absolute Präsenz der Literatur », *in Das absolute Präsenz. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Suhrkamp, 1994.

[1356] Cette voie fait écho à la pensée de J.-L. Nancy qui semble chercher à valoriser le seul présent au détriment de la catégorie de futur : « Il y a de l'existence au présent, il y a du "sens" maintenant, pas "demain" ». C'est « la sensation », « ici et maintenant » qui seule compte, et non un quelconque « projet à venir » (« Le sens de l'Histoire a été suspendu », entretien de J.-L. Nancy avec E. Aeschimann, *Libération*, 4 juin 2009). Ce que semble au contraire suggérer *La Perte de l'image*, c'est qu'il n'est pas nécessaire d'opposer présent et avenir.

[1357] « […] nicht einmal ein Pfad oder ausgetretener Steg, ein bloßes Spaltensystem, in dem man sich immer wieder schmal machen muß, um da durchzugelangen, fast labyrinthisch – heißt "Passage des Kommenden", "Passage de l'Avenir" ». *BV*, p. 582; *PI*, p. 490. Si Peter Handke choisit d'employer l'adjectif substantivé « Kommende », et non le substantif « Zukunft », c'est afin de rendre la même nuance que celle que l'on trouve dans le terme français « avenir », lui aussi construit sur une base verbale : il désigne ce qui est « à venir », ce dont le présent ne peut anticiper la venue. J. Derrida propose ainsi de distinguer le futur, calculable et prévisible, de l'avenir comme pure ouverture à ce qui vient.

contemplation –, elle est ouverture à ce qui vient (*das Kommende* [1358]). La protagoniste souligne par ailleurs, dès le chapitre treize, qu'« il est tout simplement exclu que l'avenir […] apparaisse comme une chose impossible[1359] » dans son histoire. Certes les images de la protagoniste, comme celles des Hondarederos, sont des « images intérieures », des « images souhaits », mais elles ne sont pas pour autant limitées à la sphère contemplative de l'expérience esthétique. Ainsi « l'observateur », peu à peu conquis par « l'image » de la « vie nouvelle » que développe la protagoniste à propos de Hondareda, se met à émettre à nouveau des « souhaits », comme celui que « les inimitiés et les aversions du quotidien » ne soient que des « chimères » :

> Bloßes Wunschdenken ? Ja. Aber was ist denn eigentlich einzuwenden gegen das Wunschdenken? fragte sich der Beobachter im stillen, während er […] im Gespräch mit der einmal angefeindeten schönen Vagabundin, oder was sie war, weiter den Feldforscher und Berichterstatter darstellte: Ist mein unbewußtes Wunschdenken nicht gerade Bewußtsein und Möglichkeit geworden, und das heißt, ich kann, ich soll, ich darf, wie das vielleicht bei keiner anderen Denkweise der Fall ist, es verwirklichen?
>
> Un simple souhait ? Oui. « Mais où est le mal ? » s'était interrogé l'observateur, en son for intérieur, tandis que […], en pleine conversation avec la belle vagabonde, son ancienne adversaire, il continuait de jouer le rôle du reporter, de l'homme de terrain : « Ce souhait n'a-t-il pas affleuré à ma conscience, n'est-il pas devenu possible, ce qui signifie que je peux, que je dois, qu'il m'est permis de faire en sorte qu'il se réalise[1360] ? »

Le « souhait », intérieur, ouvre la voie du « possible », il constitue un premier pas vers la « réalisation ». L'imagination, quelles que soient les réticences de l'écrivain, est liée à la sphère du politique : elle fraye des voies vers l'avenir. Le peuple de Hondareda répond singulièrement à la définition des « peuples lucioles » qui, selon G. Didi-Huberman, « se retirent dans la nuit, cherchent comme ils peuvent leur liberté de mouvement, fuient les projecteurs du "règne", font l'impossible pour affirmer leurs désirs, émettre leurs propres lueurs et les adresser à d'autres[1361] ». Cette « adresse » ou transmission, c'est la protagoniste – et « l'auteur » – qui la prend en charge à travers un récit qui doit permettre de « diffuser » l'expérience des colons : c'est elle qui fait « voir » au reporter, « représentant du monde extérieur » (et figure du lecteur), la richesse de cette vie nouvelle dont la faible « lueur » résiste sous les « feux roulants » des projecteurs. Car les Hondarederos émettent bien une

[1358] Cf. la note précédente.
[1359] « […] ist es schlichtweg unerlaubt, daß die Zukunft […] als ein Ding der Unmöglichkeit erscheint.» *BV*, p. 257 ; *PI*, p. 221.
[1360] *BV*, p. 535 ; *PI*, p. 452.
[1361] Didi-Huberman, G., *Survivance des lucioles*, *op.cit.*, p. 134.

« lueur », dans « la clarté mêlée d'obscurité[1362] » de la conque : lorsqu'ils dégustent mets et boissons, ils transforment les aliments en « atomes de vie » qui « s'échapp[ent] par leurs yeux, leurs oreilles, leurs narines, tous les pores de leur peau, et f[ont] briller leurs joues, leur front et tout particulièrement leurs tempes[1363] ». Si la protagoniste ne cesse de répéter qu'elle est arrivée « trop tard », c'est que l'auteur n'esquisse qu'une image lacunaire et fragile de l'avenir, qui ne luit, dans le livre, que l'instant fulgurant d'un éclair : c'est au lecteur de savoir la saisir, à l'instant du danger, « maintenant ». S'oppose au motif du « trop tard », celui de l'indécidable et du « suspens » – de « l'ouvert » : « Laissons la question en suspens (*offen*). C'est une histoire, et elle doit rester ouverte (*offenbleiben*)[1364] ». L'auteur refuse d'endosser le rôle du prophète, il préfère conserver les éléments de la contradiction : Nuevo Bazar *et* Hondereda, deux voies de l'avenir, deux images de la « communauté qui vient ». Il est certain que l'écrivain ne considère pas l'imagination comme une faculté chimérique : il refuse les deux voies proposées par H. Gamper quant au rôle de l'imagination et de l'art – un « pansement de secours » qui permettrait de supporter la misère de ce temps, ou « la célébration futuriste », « le chant d'accompagnement de la destruction » moderne. Il y a un « troisième terme » qui doit « chaque fois être mis à jour à nouveau » – où l'on retrouve la dialectique entre l'ancien et le nouveau :

> So mit « Phantasie erwecken » und so weiter, das ist ein schreckliches Schlagwort, das Wort « Phantasie » ist ja fast schon unerträglich geworden. Da gefällt mir das Wort « Einbildungskraft » schon besser als « Phantasie ». Einbildungskraft erzeugt empfindliche Menschen, Leute, die auch bereit sind, einzugreifen und sich zu wehren, und « Phantasie » ist für mich sofort: man ist abgelenkt, man träumt.
>
> « Éveiller l'imagination », etc., ce sont de terribles clichés, le mot « imagination » est déjà devenu presque insupportable. Le mot « force imaginative » (*Einbildungskraft*) me plaît déjà mieux qu'imagination (*Phantasie*). La force imaginative fait des hommes sensibles, des gens qui sont prêts à agir et à se défendre, et l'imagination (*Phantasie*) veut dire aussitôt pour moi : diversion, rêve[1365].

Cette discussion « philologique » sur le terme d'imagination permet une fois de plus d'invalider l'identification de l'imagination au « rêve » chimérique. Mais il faudrait ajouter aussitôt les paroles de Nova, à la fin de *Par les villages* : « Ne plus glisser au fil de vos rêves,

---

[1362] « […] in diese Helligkeit […] mischt sich in Hondareda […] eine für den Ort spezifische Düsternis, ja eben Finsternis ein. » *BV*, p. 557; *PI*, p. 470.

[1363] « Niemand Normaler sonst konnte Speise und Trank so kosten, […] und […] allein durch das ausführliche nichtendenwollende Schmecken, zu Lebens-Atomen verwandelt aus den Augen blitzen lassen, aus den Ohren funken lassen, aus den Nüstern stieben lassen, aus allen den einzelnen Hautporen des gesamten Körpers, vordringlich aus Wangen, Stirnen und ganz besonders den Schläfen leuchten lassen wie solch Überlebende. » *BV*, p. 550 ; *PI*, pp. 464-465.

[1364] « Lassen wir's offen. Das ist eine Geschichte, und die soll offenbleiben. » *BV*, p. 634 ; *PI*, p. 532.

[1365] *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 163 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 159.

c'est bien ; mais ne vous réveillez pas les uns les autres en aboyant comme des chiens[1366]. » Abandonner le rêve, ce n'est pas abandonner l'imagination et sa force de « résistance » à « la barbarie » : « On ne peut pas renoncer ; ne jouez donc pas les solitaires intempestifs : car si vous continuez à avoir de l'inclination pour vous-même, ne voyez-vous pas dans l'abandon où vous êtes une lueur des dieux[1367] ?» Voilà que resurgit le thème de la « lueur (*Schimmer*) » qui vient contredire, à la fin de la pièce, la tirade désespérée de Hans – « l'humanité est abandonnée » : mais quels sont donc ces « dieux » ? Nova esquisse une réponse à cette question :

> Und laßt ab von dem Gegrübel, ob Gott oder Nicht-Gott : das eine macht sterbensschwindlig, das andre tötet die Phantasie, und ohne Phantasie wird kein Material Form : diese ist der Gott, der für alle gilt.
>
> Et cessez de vous ronger pour savoir s'il y a Dieu ou Non-Dieu : l'un donne le vertige à en mourir et l'autre tue l'imagination et sans imagination aucun matériau ne devient forme : c'est elle le dieu juste[1368].

L'imagination est le « troisième terme » de l'alternative (Dieu, Non-Dieu) : elle est « le dieu juste », la « lueur » qui éveille les « gens » et fait qu'ils sont « prêts à agir et à se défendre ». Si la « lueur » se transmet, alors elle n'est plus seulement « intérieure » : elle est « un appel » qui « produit un effet ». Et même si on ne peut « exiger d'aucune œuvre d'art » qu'elle « provoque ceci ou cela[1369] », « l'appel pourrait faire que la bestialité » soit « un peu retenue ou retardée[1370] ».

L'œuvre de Peter Handke oscille entre une confiance dans la réception de ses textes, et une méfiance : tantôt il voit « le peuple » comme « une horde stupide (*stumpfsinnige Horde*) », tantôt il est sûr que ce qui vaut pour lui « vaut pour tous les autres (*für alle gilt*)[1371] » : cette question du lien entre art et « expérience communautaire » est au cœur de l'articulation entre l'intérieur et l'extérieur, l'imagination et le politique. Le narrateur de *Mon Année* affiche son penchant pour la solitude, comme la protagoniste de *La Perte de l'image*. Dans ce dernier texte, l'image du peuple n'est pas flatteuse, il se laisse séduire par les promesses trompeuses

---

[1366] « Es ist schon recht, nicht mehr dahinzuträumen, aber weckt einander doch nicht mit Hundegebell. » *Über die Dörfer*, *op. cit.*, p. 443 ; *Par les villages, op. cit.*, p. 83.
[1367] « Man kann nicht aufgeben. Spielt also nicht zur Unzeit die einsamen Menschen : denn wenn ihr euch selber zugetan bleibt, seht ihr da nicht in der Verlassenheit einen Schimmer der Götter ? » *Idem.*
[1368] *Über die Dörfer, op. cit.*, p. 448 ; *Par les villages, op. cit.*, p. 89.
[1369] « Was [der Appell] wirkt, das kann man nicht transitiv benennen : er bewirkt das und das. Das können Sie doch von keinem Stück Literatur verlangen. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 103 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 102.
[1370] « Der Appell könnte dann bewirken, daß die Bestialität ab und zu ein bißchen zurückgehalten wird, oder verlangsamt wird. » *Idem.*
[1371] *Ibid.,* p. 220 et p. 213.

de la société de consommation, par « la dictature des ordinateurs et de l'argent[1372] » : lorsque la jeune femme se rend à l'aéroport du port fluvial, elle interpelle ses concitoyens, « Mais où allez-vous tous, pourquoi vous dirigez-vous vers ces destinations qu'on vous a refourguées, imposées, pourquoi entreprenez-vous ces voyages où tout a été décidé par avance […][1373] ?» Le voyage est peut-être aussi une métaphore de la lecture, où « tout » peut avoir été, ou non, « décidé par avance ». La réflexion sur la lecture comme « art » précieux provoquant tout à coup un désir d'action, une « démarche » qu'elle rend soudain « possible, accessible[1374] », traverse les textes de P. Handke. Plus loin, la protagoniste évoque à nouveau « la plèbe moderne », qui a pris le relais de « l'ancienne plèbe[1375] », « du moins » telle « que l'imaginaire des peuples » l'a décrite, haineuse et cruelle : « À présent, chaque peuple pensait du mal – et seulement du mal du peuple voisin, et cette haine était sans précédent[1376] ». Mais immédiatement, une nuance intervient :

> Seltsam aber ? : der alte Pöbel als Wiedergänger wurde uns sichtbar allein an seiner, einzig an seiner Person – als der neue Pöbel zeigte sich keinerlei Menschenmenge mehr, nur sie, die sich untereinander « die Führenden » nannten. Von dem traditionellen Pöbel haben wir, aus früheren Zeiten, ein bestimmtes Bild in der Erinnerung : wie nach einer Saal- oder Stadionrede ihres zeitweisen Führers […] die Kanaldeckel aufspringen und die bis dahin unter Tage gehockte Gefolgschaft ans Licht purzelt, im Nu, die Mehrheit, die fürs erste bloß einmal gespensterhaft grinsende und leicht rempelnde, noch nicht erdrückende und zuschlagende – doch wartet nur, wartet nur.
>
> Und für den modernen Pöbel gilt beinah das gleiche Bild : auch er, in Gestalt des sogennanten Führenden, rappelt sich unversehens aus einem Kanalloch, da einer, und dort einer, sprung- und schlagbereit – bloß daß sie so unter sich bleiben, ohne die Spur einer Gefolg- oder Völkerschaft hinter sich […].
>
> Mais chose curieuse, cette ancienne plèbe réapparue ne se manifestait qu'à travers ses dirigeants – la « plèbe nouvelle » ne se composait plus d'une foule de personnes, mais seulement de ces quelques hommes, qui se nommaient entre eux les « dirigeants ». Nous avons gardé une image bien précise de la plèbe traditionnelle : après un discours tenu dans une grande salle ou un stade par un dirigeant de l'époque, […] on voit s'ouvrir une à une les bouches d'égout, et les séides, restés tapis jusqu'alors, apparaissent alors ; en un éclair, voilà la majorité qui pour l'instant se contente de nous bousculer un peu en ricanant, sans oser encore nous oppresser, nous passer à tabac – mais attendez, attendez un peu…

[1372] « […] diese Geld- und Computer-Diktatur ». *BV*, p. 96 ; *PI*, p. 87.

[1373] « Wo wollt ihr alle nur hin, bei euch aufgeschwatzten und aufgezwungenen Zielen, zu Stunden, an Tagen und für eine Zeitstrecke, die wiederum nicht in eurer Hand liegt […]. » *BV*, p. 96; *PI*, p. 87.

[1374] *BV*, p. 556 ; *PI*, p. 469.

[1375] « der moderne Pöbel »/« der neue Pöbel » ; « der traditionelle Pöbel »/« der alte Pöbel ». *BV*, p. 110 ; *PI*, pp. 98-99.

[1376] « Jedes Volk dachte mittlerweile schlecht von dem andern – und nur noch schlecht – so schlecht wie in der Geschichte noch nie. » *BV*, p. 108 ; *PI*, p. 97.

> Et pour ce qui concerne la plèbe moderne, l'image ne varie guère : elle émerge elle aussi subitement d'une bouche d'égout, en la personne de son « dirigeant », un chef par ci, un chef par là, et tous ces nouveaux guides semblent prêts à en venir aux mains – à ceci près que ces dirigeants restent désormais entre eux, sans la foule habituelle de leurs partisans […][1377].

La description de l'ancienne plèbe est saisissante, non seulement par sa violence, mais aussi en raison de l'implication du lecteur à travers l'avertissement final, à la deuxième personne du pluriel (*doch wartet nur, wartet nur*). Cette actualisation rapporte soudain le lecteur à son propre présent. Et pourtant, le narrateur écarte cette première image pour lui en substituer une autre, celle de « la plèbe moderne », qui lui permet de rejeter la responsabilité entière sur les dirigeants, et non plus, à part égale, sur le peuple. En même temps que l'idée de *Volk*, c'est la notion de *Gemeinschaft* ou de *Gemeinsamkeit* qu'interroge l'écrivain : l'idée de « communauté ». Déliée de l'idée de nation, elle semble permettre de penser une forme plus éphémère de résistance : le narrateur évoque ainsi l'existence de « petites communautés », « spontanées et éphémères », autour de « nouvelles formes de vie[1378] » – les habitants de Pedrada et de Hondareda forment en tout cas de petits « peuples métissés », de races et d'origines très différentes[1379]. Les œuvres de Simon, Handke et Powers partagent une même méfiance vis-à-vis de tout pouvoir institué : la communauté esquissée dans *La Perte de l'image* est celle d'un peuple sans État, qui « emporte avec lui ses racines flottantes[1380] ». Cette idée de « petite communauté » permet précisément d'échapper à la vision du peuple comme un « tout », qui est toujours manière de condamner (ainsi de la vision de « la plèbe » ou de « la majorité »). Elle permet de souligner les multiplicités, les singularités qui composent et divisent « le » peuple, celui qu'on croit trop facilement subjugué par le pouvoir. Ces « communautés éphémères » dessinent une possibilité de résistance, même si « l'instant suivant, on ne sait déjà plus[1381] » si « l'expérience communautaire (*Gemeinschaftserlebnis*) » est seulement encore possible. Le propre des lueurs est leur intermittence fragile : l'écriture de Peter Handke épouse cette fragilité, préférant à » l'horizon » lointain et à l'éclatante lumière

---

[1377] *PI*, pp. 98-99.

[1378] « Lebensformen, das […] führte auch zu nichts als zu dieser und jener Gemeinsamkeit mit diesem und jenem, ohne irgendein Cliquen-, Avantgarde- oder Elitenbewußtsein : solche unverschworenen und sporadischen Gemeinsamkeiten mit sonst Unbekannten […], waren ihr in der damaligen Epoche zwar nicht gerade das höchste, aber doch so ziemlich das wahrste der Gefühle […]. » *BV*, p. 89 ; *PI*, p. 81.

[1379] *BV*, p. 442 ; *PI*, p. 523.

[1380] C'est par cette belle expression que Daniel Bensaïd commente la vision benjaminienne de la communauté qui vient (« Utopie et messianisme : Bloch, Benjamin et le sens du virtuel », *Daniel Bensaïd. Une radicalité joyeusement mélancolique. Textes (1992-2006)*, dir. P. Corcuff, Les Éditions Textuel, 2010).

[1381] « Aber im nächsten Moment weiß man je schon wieder nicht. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 220 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 213.

de la rédemption – celles de « la Jérusalem délivrée » –, « les proches lueurs » incertaines de « l'image-éclair ».

L'œuvre de Richard Powers semble aussi chercher à remettre en jeu passé et avenir « dans le champ stratégique du présent[1382] ». Le roman s'ouvre sur une image inversée de « la fin de l'Histoire » dans sa version optimiste : la gare où descend le narrateur (I) à Détroit est « un terminal » que le personnage s'empresse de comparer à « un mausolée », « un cercueil de contreplaqué [1383] ». Cette image du « mausolée » fait singulièrement écho au *Jardin des Plantes* où elle semblait désigner une forclusion de l'avenir. Comme dans le roman de Claude Simon cependant, elle est nuancée par la dialectique entre immobilité et mouvement qui ne cesse de préoccuper le narrateur : « L'immobilisme ne m'avancerait à rien[1384] ». Il s'agira bien pour le personnage de remettre en marche l'Histoire, mais sur d'autres rails que ceux du Progrès.

La conscience de la catastrophe semble entraîner, comme dans les autres textes du corpus, une forme de messianisme inversé : c'est le présent qui doit répondre à l'attente du passé, en tentant de sauver ce dernier de l'oubli, et, peut-être, d'en faire une force pour penser l'avenir. Comme dans l'œuvre de Claude Simon, la petite histoire permet de démystifier la grande. Le roman de R. Powers ne s'attache pas à des personnages héroïques, à ces « grands noms » auxquels se résume trop souvent la fable historique : il se tourne vers des figures anonymes, les trois fermiers du Westerwald, dont la vie reflète l'absurdité et le tragique de la guerre – une guerre vue sous l'angle des vaincus. Chacun des personnages inscrit dans le présent de la fiction (les années 1980) s'affronte à des images qui sont « l'indice de quelque dette passée[1385] » : pour Mays, il s'agit de la femme rousse entraperçue dans le défilé, pour le narrateur, de la photographie des fermiers dont le regard contient « une demande pressante », « un appel à l'aide[1386] ». Aucun ne parviendra pourtant à « restituer » un quelconque passé : il s'agit, comme dans les récits de Claude Simon et Peter Handke, d'« inventer » autant que de se ressouvenir. Ces images recèlent « un mystère » : elles « réclame une enquête, un chemin

[1382] Bensaïd, D., *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*, Paris, Plon, 1990, p. 8.
[1383] « […] a magnificent building baptized in marble but now lying buried in plywood », « a mausoleum ». *TW*, pp. 9-10 ; *TF*, p. 10.
[1384] Traduction française habile pour l'expression : « […] I was doing a rotten job marking time. » *TW*, p. 12 ; *TF*, p. 14. La tension entre immobilité et mouvement est un leitmotiv dans le texte, ce dont témoigne "le paradoxe" relevé par le narrateur (I) dans un commentaire sur « la marche » de l'Histoire : « Hyperprogress transmutes, paradoxally, into stillness. » *TW*, p. 83 ; *TF*, p. 117.
[1385] « […] the hint of some past debt ». *TW*, p. 190 ; *TF*, p. 273.
[1386] « […] the plea for help ». *TW*, p. 204; *TF*, p. 294.

indécis qui tâtonne un peu comme la mémoire lorsqu'elle nous propose "retourner", "retrousser", "retoucher", atteint presque au but avec "recouvrer", mais ne saisit jamais l'objet véritable de sa recherche : "retrouver[1387]". » Si l'on peut relever chez ces écrivains un commun scepticisme quant à la possibilité de « restituer » un passé dont nous n'entrevoyons que des traces lacunaires, l'enjeu est ailleurs : il réside dans une réflexion sur le rôle du présent et sur la nécessité d'envisager le rapport au passé sous l'angle d'un « acte constructeur ». Tous trois partagent la conception d'une Histoire en miettes dont les fragments s'offrent à l'écrivain-artisan afin qu'il crée des « constellations » nouvelles. Si « l'Histoire », après la destruction du mythe du Progrès, apparaît comme « un cercle clos, immobile, éclectique, universellement réflexif, uniformément divers, comme un nuage homogène de débris après l'apparition d'une Nova[1388] », « rien » alors « ne peut plus avoir lieu en ce siècle sans coïncider avec quelque événement qui l'associe à la conspiration d'un tout[1389] ». On retrouve ici une variante de la conception cosmologique de l'Histoire développée par Claude Simon : libérés de la chaîne de l'Histoire, certains fragments du passé sont disponibles pour entrer en constellation avec le présent et créer des « correspondances ». Or « nous avons une responsabilité envers ces instants » de « reconnaissance » : non seulement parce que nous sommes en dette vis-à-vis du passé, mais parce que ce dernier nous ouvre des perspectives d'avenir.

Le thème de la responsabilité face à l'Histoire est au cœur du roman de R. Powers qui cherche à refaire du présent un espace d'initiative et d'action. L'épisode du « Navire pour la Paix » est central dans le roman : il constitue, au cœur du désastre, la principale « lueur » d'espoir qui, dans chacune des trois lignes de récit, semble rouvrir la possibilité d'un avenir. En plein conflit, Ford lance une expédition pour tenter de mettre fin à la Grande Guerre. Il affrète l'*Oscar II* dans le but de promouvoir la Paix et de convaincre les partenaires européens de déposer les armes. À l'annonce de cette initiative d'un seul face à « toutes les nations de la Terre », certains se mettent à croire à nouveau en l'avenir, alors que la majorité réagit en traitant le projet d'« acte monstrueux d'égotisme » et de « farce anachronique[1390] ». Selon ces

[1387] « The last thing I expected to find at the Institute was a mystery, a work of art demanding to be tracked down, a trail unfolding undefinitely, approximately, the way memory tries "recoil", or "recomment", or "record", coming as close as "recoup", but never alighting on its real object, "recover". » *TW*, p. 13; *TF*, p. 15.
[1388] « […] a still, eclectic, universally reflexive, uniformly diverse, closed circle, the homogeneous debris in space following a nova ». *TW*, p. 83; *TF*, p. 117.
[1389] « Nothing can take place in this century without some coincident event linking it into a conspiratorial whole ». *TW*, p. 83 ; *TF*, p. 117.
[1390] « […] an anachronistic joke », « a gesture of monstrous egotism ». *TW*, p. 124 ; *TF*, p. 177.

derniers, Ford est « un vestige de l'évolution[1391] », il n'a pas compris que le monde était entré dans l'ère des masses et du « Collectif »[1392]. La question que soulève l'acte « insensé » de Ford est celle de la possibilité de l'action individuelle face aux forces de l'Histoire et du « Collectif » : or précisément, le narrateur (I) refuse que l'individu et sa capacité de résistance soient réduits à néant par cette ère nouvelle des masses, il défend une autre idée de la communauté, du « nous[1393] ». En redonnant une place centrale à l'épisode « annexe » du Navire pour la Paix, le narrateur récuse l'inéluctabilité historique et la résignation, en soulignant « la responsabilité » de chacun dans « la perte générale de confiance » qui a mené au pire[1394] : « Le navire a coulé […] non sous sa surcharge d'idéalisme, mais parce que le monde lui a refusé le ballast de confiance[1395] ». La raison de l'échec de l'expédition est à chercher du côté du pessimisme résigné des contemporains de Ford qui se sont ingéniés à « saborder » l'entreprise, « préférant l'horreur destructrice au risible[1396] ». Le narrateur conclura de cet épisode qu'« il faut se salir les mains », au risque du risible, plutôt que d'applaudir à la catastrophe. Par ses actes, l'individu écrit sa propre histoire mais aussi celle de son temps : si « nulle existence n'est indépendante d'autrui », c'est dans le sens où « chaque vie théorise et invente à la fois l'esprit d'une époque » – « le simple fait de vivre fait de nous les biographes de notre temps[1397] ». Chaque individu ne cesse de se définir à travers « un hybride formé par l'action et le commentaire[1398] » : du côté de l'action, l'invention de nouveau, du côté du commentaire, la prise en compte de ce qui est donné, de l'héritage qui nous constitue. Or il est deux écueils face à cet « hybride » : certains, la majorité, donnent trop de place au commentaire et « oublient leur propre aptitude à modifier leur héritage par l'action[1399] » ; d'autres « font l'erreur inverse » et « accordent trop d'importance à l'action » : « Enivrés par le résultat de leurs propres agissements, ils tournent le dos au contexte hérité,

---

[1391] « […] an evolutionary backwater ». *TW*, p. 126 ; *TF*, p. 42.

[1392] « Hereafter, only the Collective counted. » *TW*, p. 126 ; *TF*, p. 180. « The change was everywhere – in warfare, industry, the arts : a sudden shift into numerical modernity, a new, mass scale. » *TW*, p. 126 ; *TF*, p. 179 (« Ce bouleversement avait eu lieu dans tous les domaines : la guerre, l'industrie, les arts; passage brutal à l'ère moderne des grands nombres, à l'échelle nouvelle des masses. »)

[1393] « […] a We ». *TW*, p. 127; *TF*, p. 180.

[1394] « […] to say that the war was necessary because of social tendencies laid down long before does not absolve the casual individual of his act of complicity. » *TW*, pp. 86-87. « […] dire que des tendances présentes dans la société longtemps avant la guerre l'ont rendue nécessaire n'atténue en rien la responsabilité des individus qui s'en sont fait les complices. » *TF*, p. 122.

[1395] « The ship sank […] not from its own overweight idealism, but because the world refused to ballast it with belief. » *TW*, p. 125 ; *TF*, pp. 177-178.

[1396] « […] preferring the hideously destructive to the laughable ». *TW*, p. 122 ; *TF*, p. 174.

[1397] « […] each life both theorizes on and works out the spirit of its epoch » ; « By living, we become our time's biographer. »*TW*, p. 206 ; *TF*, p. 298.

[1398] « […] the hybrid of action and comment ». *TW*, p. 206 ; *TF*, p. 298.

[1399] « […] these people forget their own ability to alter their inheritance through action ». *TW*, p. 207; *TF*, p. 298.

contexte qui relie et définit toutes les conséquences possibles[1400] ». Ainsi, nous devons nous comporter face au passé en « ayants droit » plus qu'en « exécuteurs testamentaires ». Lorsque Mays se rend aux toilettes du restaurant La Corbeille, reconstituant jusqu'au « petit coin » les décors magnifiques de la Belle Époque, il ne regrette qu'une chose : « ne pouvoir demeurer dans un coin discret et observer les courtiers, au temps glorieux de cet établissement, déboutonner leurs braguettes cousues main et pisser là en vertu de leurs privilèges. Cannes et chapeaux, la race originelle des exécuteurs testamentaires : en quoi différait-elle des Bullock actuels[1401] ? » Lenny Bullock appartient lui aussi à cette race des vainqueurs pariant sur « le vent de l'Histoire » et profitant d'un système qui se perpétue lui-même. Le narrateur (I) au contraire parie sur l'ouverture de l'avenir et la capacité de chacun à « modifier son héritage », à « faire violence à l'ancien texte pour en écrire [une] version nouvelle[1402] ». L'histoire, la petite comme la grande, l'individuelle comme la collective, est une construction en perpétuel devenir : « poussé par cette quantité insaisissable, jamais facile à définir : le semblable[1403] », chacun de nos actes participe à cette construction en tentant de répondre à l'urgence du temps présent.

> Thirty million other fellows – three in particular – acting out and writing one another's biographies, violently forcing the old text into a new edition, moved Ford to captain the Peace Ship.
>
> Trente millions de semblables (et trois en particulier) occupés à rédiger et à traduire en acte la biographie de leurs voisins, faisant violence à l'ancien texte pour en écrire la version nouvelle, avaient poussé Ford à prendre le commandement du Navire pour la Paix[1404].

Ces trente millions de semblables, ce sont les soldats sacrifiés dans un combat qui n'étaient pas le leur, les « vaincus » de l'Histoire – dont font aussi partie les trois fermiers. L'image de la Nef des fous qui est un leitmotiv dans le roman constitue l'allégorie de l'ouverture de l'avenir :

> Also clear to me […] was that Ford's action, however culpable or laudable, followed in a long tradition of Ships of Fools – the metaphor of humanity as a mixed,

---

[1400] « Enthralled with their own consequence, they ignore the inherited context that binds and defines all possible outcomes. » *TW*, p. 207 ; *TF*, p. 298.

[1401] « […] he [Mays] only regretted not being able to stand unobserved in the corner and watch the brokers from this place's heyday unbutton their tailored flies and take their privileged pees. Hats and canes, the original executors: how did they differ from the current breed of Bullocks? » *TW*, p. 158 ; *TF*, p. 225.

[1402] « […] violently forcing the old text into a new edition ». *TW*, p. 212 ; *TF*, p. 306.

[1403] « […] moved by that elusive and never quite definable quantity, the other fellow ». *TW*, p. 212 ; *TF*, p. 306.

[1404] *TW*, p. 212 ; *TF*, p. 306. De son côté, Mays décidé de « trahir », de « ne pas respecter les termes du testament (*to betray the bequest*) » de Bullock – retirer un dollar du pourboire de Miss Stark à chaque mot prononcé par la serveuse. *TW*, p. 157; *TF*, p. 224. Le thème de la trahison de l'héritage, ou de l'héritage comme trahison, traverse le roman.

> unseaworthy lot adrift on the ocean with no rudder or compass and only a dim idea as destination. He had done nothing less than rewrite the metaphor for his own time, and in rewriting the biography of Henry Ford […] he merely pointed out that there is no abdicating to another captain. We can only chart the situation, and sail.
>
> Il m'apparut également […] que le geste de Ford, aussi coupable ou aussi louable fût-il, s'inscrivait dans la longue tradition de la Nef des fous, métaphore qui montre l'humanité sous le jour d'une foule bigarrée perdue au milieu de l'océan, incapable de naviguer, sans gouvernail ni boussole, avec pour seule destination une idée vague. Henri Ford avait tout bonnement adapté la métaphore à son époque, et en réécrivant sa propre biographie […], il indiquait simplement que nous ne pouvons pas abdiquer en faveur d'un nouveau capitaine. Il faut se résoudre à évaluer la situation et à lever l'ancre[1405].

La métaphore océanique qui parcourt le roman renvoie au sentiment d'une ouverture du temps, du passé (le geste de Ford s'inscrit dans une « longue tradition ») comme de l'avenir : si l'aventure est incertaine et précaire, voire hautement risquée – les passagers sont des « fous » qui n'ont ni gouvernail ni boussole et se refusent à suivre « un capitaine » –, c'est qu'elle ne peut s'appuyer sur aucune certitude, et certainement pas sur la croyance dans le Progrès. Car une bonne part de la résignation est liée à cette foi dans le progrès : tous ceux qui « se sont laissés gagner par le pessimisme ambiant » en 14 sont « coupables d'avoir attendu que retombe le vent de l'Histoire, coupables d'avoir cru que, jamais de leur vivant, la mort ne pourrait survenir[1406] ». Cette confiance en l'avenir détruit toute possibilité de résistance, détourne du présent en occultant les « lueurs » qui le traversent et sont autant d'appels à l'action.

Il faut redonner au présent son rôle de « champ stratégique » où passé et avenir sont constamment remis en jeu :

> The realities of the past become true only when they intersect the present. Then, only, do they become present […].
>
> Les réalités du passé deviennent vérité seulement lorsqu'elles recoupent le présent. C'est alors, seulement, qu'elles deviennent présentes […][1407].

Le passé se destine à l'avenir, comme « les notes éparses » de la fanfare qui ne « parviennent aux oreilles » des fermiers qu'avec un temps de retard : ces « quelques mesures tirées de leur contexte » sont « comme le billet d'un être cher, resté plié pendant des années » et qui « ne laisse plus voir que des signes fantomatiques et illisibles, un "j'espère que vous…" coupé de

[1405] *TW*, p. 211 ; *TF*, p. 305.
[1406] « […] every individual who gave in to the context of deteriorating trust » ; « […] all guilty in waiting for history to blow over, guilty in assuming that death could never happen in their lifetime ». *TW*, p. 87 ; *TF*, p. 123.
[1407] *TW*, p. 21; *TF*, p. 26.

tout[1408] ». Cet espoir indéterminé, c'est à l'avenir de le prendre en charge. Or c'est bien un « billet » venant du passé que découvre Mays dans son grenier, après avoir sondé, « à la façon d'un mineur » les différentes strates des archives familiales :

> Coming across an unassuming envelope marked *Sparen*, he knew that someone had posted the contents to an indesignate point in the future, had ordered subsequent generations to bring it intact through whatever public calamities the century served up.
>
> Devant une modeste enveloppe marquée *Sparen*, il sut que quelqu'un l'avait expédiée vers un point indéterminé de l'avenir, avait ordonné aux générations futures d'en préserver le contenu, de lui faire traverser toutes les catastrophes collectives que le siècle pourrait apporter[1409].

Cette enveloppe contient la photographie des trois fermiers, « pliée en quatre », un document « rendu à jamais illisible » par « la salissure du papier et son pliage[1410] », et enfin la lettre de Ford qui atteste de l'héritage qu'il lègue à la descendance du journaliste Peter-Langerson, qu'il a rencontré en Europe lors de l'expédition du Navire pour la Paix. Cet héritage est certes un canular : l'argent déposé sur le compte ouvert en 1915 par Ford à l'attention de Peter-Langerson et dont les intérêts devaient assurer la fortune de sa descendance, est frappé avec la devise de Ford lui-même : « Aide ton Semblable (*Help the Other Fello w*) », en lieu et place de la devise officielle, « En Dieu notre confiance (*In God We Trust*)[1411] ». À la place de l'effigie de Lincoln apparaît le portrait de Ford lui-même qui a battu « sa propre monnaie » : or il ne peut y avoir d'intérêts sur une monnaie non officielle. L'héritage, bien sûr, se trouve ailleurs : Mays comprend vite, comme le narrateur de la première ligne de récit qui commente « le canular », que ce qui lui a été « destiné », par delà un siècle de désastre, n'est pas l'argent mais « la devise », « Aide ton Semblable », qui lui intime de frapper à son tour « sa propre monnaie » :

> The two combined to show Ford's stunt for what it was : a biographical act of incredible hubris and humor, a self-explanation as well as the posting forward of a memory to some future, as yet undisclosed other fellow. An act of commentary and involvement, an industrialist literally making his own pile, replacing the elected official with a self-appointed one, trusting not in God but in the active partner.
>
> La combinaison de l'ensemble me révéla la vraie nature du canular de Ford : geste biographique d'une hubris et d'un humour invraisemblables, acte d'auto-explication,

[1408] « Only a stray note or phrase ripped out of context can be heard, the way a letter from a loved one, lying folded for many years, shows only spectral, illegible marks and a dissociated "I hope you are…" » *TW*, p. 18 ; *TF*, p. 23.
[1409] *TW*, p. 246 ; *TF*, p. 358.
[1410] « […] [it] was rendered forever unreadable by […] paper grease, and years of folding […]. » *TW*, p. 246; *TF*, p. 358.
[1411] *TW*, p. 210 ; *TF*, p. 303.

> mais aussi souvenir adressé à un éventuel « semblable » des temps futurs, qui ne s'était pas encore fait connaître. Il s'agissait d'un commentaire et d'un engagement : un industriel qui, au sens propre, faisait de l'argent, remplaçait le fonctionnaire élu par son successeur auto-proclamé et plaçait sa confiance non plus en Dieu mais dans son compagnon d'action[1412].

« Le semblable des temps futurs » est d'abord Mays lui-même, qui va répéter le geste fou de Ford : il décide d'utiliser son héritage pour envoyer à son tour un message de paix. Il rédige une lettre qui reprend presque mot pour mot le billet envoyé par Ford à la presse en 1915 : « Certains d'entre nous aimeraient s'associer pour empêcher nos petits gars de retourner dans les tranchées à Noël[1413] ». Cette lettre, il l'envoie non seulement à des célébrités mais à des anonymes « piochés dans l'annuaire », et il l'accompagne à chaque fois d'une pièce frappée par Ford : « dans chacune [des enveloppes] il glisserait le tout premier Penny pour la Paix[1414] ». C'est au présent de recueillir les espérances du passé et de tenter de les honorer : si le regard des fermiers se porte vers l'avenir, c'est qu'ils « attendent un émissaire de paix[1415] » dont ils pressentent que le temps n'est pas encore venu. Mays a compris que « c'est lui qu'ils [les fermiers] observaient par-dessus l'épaule du photographe, et le prolongement de leur existence – visage de ce temps[1416]. » Les fermiers, face à l'objectif, envoient un message à l'avenir, confient leurs espérances à un « semblable des temps futurs ».

Le passé ne précède pas le présent, il se forme en son cœur et ne cesse de le « recouper ». Ainsi, la mémoire « n'est pas la simple récupération d'un événement disparu, mais un message que l'on envoie devant soi, au moment de la mémorisation » :

> We remember forward; we telegraph ourselves to our future selves and to others: « Rescue this; recognize this, or not *this*, but the recognizing. » If we constantly re-form the continuity of our past with each new experience, then each message posted out of an obscure or as yet unexperienced past represents a challenge to re-form the future.
>
> La mémoire regarde devant elle ; c'est un télégramme que nous adressons à nos moi futurs, et à autrui : « Préserve ceci ; reconnais cela, ou plutôt, ne reconnais pas cela, mais le fait de l'avoir reconnu. » Si, par le biais de chaque expérience, nous ré-formons sans cesse la continuité de notre passé, alors chaque message expédié depuis un passé ignorant ou encore inexpérimenté nous met au défi de ré-former l'avenir[1417].

[1412] *TW*, p. 210; *TF*, pp. 303-304.
[1413] « "A few of us would like to get together and try to keep the boys out of the trenches this Christmas." » *TW*, p. 351; *TF*, p. 513.
[1414] « […] in each one, the first-ever Penny for Peace ». *TW*, p. 351; *TF*, pp. 512-513.
[1415] « They wait for a peace envoy […]. » *TW*, p. 212; *TF*, p. 307.
[1416] « They [the farmers] looked over the photographer at *him*, at their own continued existence, the face of our time. » *TW*, p. 350 ; *TF*, p. 511.
[1417] *TW*, p. 209; *TF*, p. 301.

Il s'agit bien pour Mays (III) comme pour le narrateur (I) d'« être à l'heure au rendez-vous[1418] » avec le passé : si la « piste (*scent*) » des fermiers de 14 « exhal[e] la puanteur du passé », « elle [a aussi] l'arôme de quelque chose de neuf et d'étrange[1419] ». Le « sentiment d'obligation » que le narrateur (I) ressent à la vue de la photographie désigne une dette qui concerne autant le passé que l'avenir. S'il n'a pas le droit de se dérober à ce rendez-vous, c'est que le regard des fermiers lui intime à la fois de sauver leur existence de l'oubli et de « corriger l'avenir » : « la mémoire […] est un pense-bête destiné à vous rappeler de corriger l'avenir[1420] ». L'image, dans laquelle l'Autrefois et le Maintenant se rencontrent pour former une « constellation », n'est pas « un document destiné aux archives », elle est « un appel à l'action[1421] ».

> The past tense, which inhabits our lives as it fills the pages of history, can claim significance and urgency only if it insinuates a concurrent present. Given the courage, we live by moments of interference between past and present, moments in wich time comes back into phase with itself. It is the only meaning of history. We search the past not for other creatures but for our own lost selves. – Roger Shattuck, *The Banquet Years*
>
> Le passé, temps qui habite nos vies et peuple les livres d'Histoire, ne peut prétendre posséder une portée et une puissance que s'il sous-entend aussi un présent. Lorsque nous en avons le courage, nous accordons nos vies à ces moments où le passé et le présent interfèrent, où le temps est de nouveau en phase avec lui-même. C'est la seule signification de l'Histoire. Nous n'explorons pas le passé à la recherche d'autres créatures mais de notre moi perdu. – Roger Shattuck, *Les Pr imitifs de l'avant-garde* [1422]

Chacun possède une responsabilité vis-à-vis de ces moments où passé et présent interfèrent : cette définition renvoie à « l'image dialectique » qui surgit, tel un « éclair », et qu'il faut savoir saisir, avec « courage », avant qu'elle ne disparaisse. Krakow, le vieux Viennois, a su saisir cette image dans le visage d'Alison, permettant à Mays de comprendre à son tour le regard des fermiers :

> In Alison, Arkady had stumbled on one of those moments of intersection, the plane of the past cutting into the plane of the present and, in the side-by-side juxtaposition of the two, showing the closest hint of the three dimensions of the original template, which preexists the negative and lies outside time. He had read into Alison's face the forward-posted memory of his long-dead wife: they were concurrent. […] That same intersection of planes, Mays realized, lay behind the compelling look of the farmers

[1418] « […] I would get there in time ». *TW*, p. 79; *TF*, p. 112.
[1419] « And though it [the scent] was the stink of the past, it had the aroma of something new and strange. » *TW*, p. 80; *TF*, p. 114.
[1420] « Memory […] was a reminder to change something in the future. » *TW*, p. 325; *TF*, p. 475.
[1421] « The black-and-white print was less a document for archiving than it was a call to action. » *TW*, p. 209 ; *TF*, p. 302.
[1422] *TW*, p. 296 ; *TF*, p. 433.

> on their muddy road. […] The same compulsion lay behind his vision of red hair in the Vets' Parade: a past-in-present, the side-by-side interference of two worlds. History tips the second view slightly, and parallax combines the two into the full three dimensions of the original image. That original image, the only one possible, was the only and motionless dance.
>
> En Alison, Arkady avait découvert l'un de ces points de conjonction entre passé et présent, instant où les deux plans intersectés se juxtaposent pour évoquer au mieux les trois dimensions du modèle original, qui préexiste au négatif et se situe hors du temps. Il avait lu sur le visage d'Alison le message que le passé avait envoyé à son attention vers l'avenir, le souvenir de sa femme morte depuis longtemps – correspondance. […] Cette même conjonction, Mays le comprenait maintenant, attendait son heure derrière le regard pressant des fermiers sur la route boueuse. […] Derrière la vision de la femme rousse aperçue dans le défilé des Anciens Combattants se dissimulait encore cette même obsession : présence du passé, interférence de deux mondes juxtaposés. L'histoire décale légèrement la deuxième image, et la parallaxe combine le tout pour restituer la profondeur et le relief de l'original. En dehors de cet original, le seul possible, il n'existait pas d'autre bal que celui-là, un bal immobile[1423].

Le motif oxymorique du « bal immobile (*motionless dance*) » n'est pas sans faire penser à « la dialectique à l'arrêt » qui caractérise l'image « authentique » selon W. Benjamin. R. Powers utilise à nouveau le modèle photographique du stéréoscope et l'effet de parallaxe pour faire comprendre comment « la juxtaposition » de deux images peut produire une troisième image, « en relief ». S'il y a bien un « original » dans le procédé photographique – la vue qui s'étend devant l'objectif –, il est plus complexe de définir ce dernier dans le cas des « interférences » entre passé et présent. Le narrateur précise que dans le visage d'Alison, « ni la femme, ni la serveuse ne se remplaçaient l'une l'autre ; le vieil homme les avaient posées côté à côte, variations sur un original introuvable[1424] ». Quel est alors cet « original qui préexiste au négatif et se trouve hors du temps », dont il est question dans le paragraphe suivant ? Il faut revenir en arrière pour comprendre ce que l'auteur entend par la restitution d'une « image originale », « en relief » ou « en trois dimensions ». Le narrateur commente cet effet singulier lorsqu'il évoque les « instants de reconnaissance », à partir du phénomène, expérimenté par tous, du « déjà vu », que « les artistes appellent épiphanie et les scientifiques instant de déclic » :

> What I am experiencing is neither precognition nor submersion in mystical vision. It is a by-product of the way consciousness is structured, the consequence of our unusual ability to make one level of our terraced awareness double back and appraise another. At the moment when the stuff holding our attention disloves and gives way to an awareness of awareness itself we recognize a community with all the other similar moments we have gone through – a concord, or close fit, between hypothesis

[1423] *TW*, p. 350 ; *TF*, p. 511.
[1424] « […] neither wife nor waitress replaced the other; the old man had set them side-by-side, variations on an irretrievable original. » *TW*, p. 350; *TF*, p. 511.

> and measured result. […] In them [these moments], we feel the logical fit of two interdependent activities – looking and knowing. By slightly changing our angle of observation, a copse of seemingly random trees reveals itself as an orchard. This specific angle of observation, then, has an independent validity, revealing an order not of the viewer's making. Such a surprise visit of the orchard effect is always pleasurable – filled with the delight of recognition, a sense of community of all explorers who also touch base at this common spot.
>
> Il ne s'agit là ni de prescience, ni de plongée dans une vision mystique. Ce n'est qu'un effet produit par la structure de la conscience, conséquence de notre aptitude insolite à contraindre l'un des niveaux de notre empilement perceptif à former une boucle pour évaluer un autre niveau. Au moment où l'objet qui retient notre attention disparaît derrière la conscience de la conscience elle-même, nous reconnaissons ce que cet instant a de commun avec tous ceux qui lui ressemblent et par lesquels nous sommes passés : correspondance, rapport étroit entre l'hypothèse et la mesure obtenue. […] Nous sentons [dans ces instants] la concordance logique qui associe deux activités interdépendantes : voir et savoir. Si nous modifions un peu notre angle d'observation, le taillis formé par des arbres que l'on croyait plantés au hasard, se révèle être un verger. Cet angle d'observation précis possède donc une validité autonome, puisqu'il fait voir à l'observateur un verger que celui-ci n'a pas inventé. Voir cet « effet verger » surgir à l'improviste procure toujours une sensation fort agréable, jouissance de la chose reconnue, sentiment d'appartenir à la communauté de tous les explorateurs qui foulent eux aussi ce sol partagé[1425].

« L'original » dont il est question plus haut renvoie à « cet effet verger » : l'interférence entre passé et présent crée une « lisibilité » nouvelle de ce qui était. « Pas d'observation sans implication ; pas de fait sans interprétation » : c'est de la rencontre entre l'Autrefois et le Maintenant que naît cette lisibilité par laquelle « voir et savoir » s'associent enfin. Si « le verger », « l'original », se trouve « hors du temps », c'est qu'il reste à l'état de potentialité tant que le moment historique de sa lisibilité n'est pas advenu : c'est seulement « sous l'angle » d'un certain présent que « l'envoi » du passé accède à sa lisibilité.

> Ford, often willing to be wrong in good faith, was once quoted by reporters as having said :
>
> History is more or less the bunk. We want to live in the present, and the only history that is worth a tinker's damn is the history we make today.
>
> Ford, adepte de l'erreur commise en toute bonne foi, a tenu ces propos, rapportés par des journalistes :
>
> L'Histoire, ça ne vaut pas un pet de lapin. C'est dans le présent que nous voulons vivre, et la seule histoire qui vaille, c'est celle que nous faisons aujourd'hui[1426].

Peut importe les dates et les faits passés, l'origine ou les circonstances de la photographie : « ce qui compte ce n'est pas la tranche d'histoire déposée sur l'émulsion, c'est notre façon de

[1425] *TW*, p. 208 ; *TF*, pp. 300-301.
[1426] *TW*, p. 335 ; *TF*, p. 493.

la développer[1427] » aujourd'hui, maintenant, afin de relier le passé au présent. C'est par « un acte d'imagination » que le narrateur parvient à « découvrir » le « lien manifeste » qui le rattache aux trois fermiers : il « décide[1428] » que Ford a rencontré l'un des fermiers lors de son séjour en Europe après sa traversée sur l'*Oscar II*. Un lien est ainsi retissé entre l'Ancien et le Nouveau Monde, par delà les catastrophes du siècle : une filiation, un héritage. Le Navire pour la Paix qui relie les deux mondes traverse le roman comme une « lueur » persistante d'espoir : lorsque Mays découvre les photographies se rapportant à cet épisode dans les bureaux de la Ford Motors Company où il est venu réclamer son héritage, il « sent » soudain « voler en éclat l'impasse dans laquelle il se trouve lui-même[1429] », tout comme le narrateur qui comprend enfin qu'il doit, comme Ford, « battre [sa] propre monnaie » et « diriger [sa] Nef des fous[1430] » afin d'accomplir à son tour « un acte biographique » : double de l'écrivain, il pense à construire à la fin du roman une « machine stéréoscopique » permettant de faire se rencontrer l'Autrefois et le Maintenant, de répondre à « l'obligation » contenue dans le passé. Le montage trouve ici son ultime justification :

> Walking home through the drifts in the dark, I began to imagine what shape that machine might take. I saw the thin film of the image spreading out in two directions, back through the past, through catastrophe, to that idyllic day that had brought the taker and subjects together, and forward, far forward in time until the product of that day crossed the path of one who, like me, took on the obligation of seeing.
>
> Sur le chemin qui me ramenait chez moi au milieu des congères, dans l'obscurité, je me mis à imaginer quelle forme cette machine pourrait prendre. Je voyais la mince pellicule de l'image s'étirer dans deux directions : vers le passé, pour retrouver, en amont de la catastrophe, le jour idyllique de la rencontre entre le photographe et ses sujets ; et vers l'avenir, loin, très loin devant, jusqu'à ce que le produit de cette journée finisse par croiser celui qui voudrait bien s'acquitter, comme je l'avais fait, de l'obligation de voir[1431].

[1427] « What matters is not the slice of history on the emulsion, but our developing it. » *TW*, p. 306 ; *TF*, p. 447.
[1428] « That, I now *decided*, was when he [Ford] must have met my, or more properly, Mrs. Schreck's three farmers. » *TW*, p. 204; *TF*, p. 295. Nous soulignons.
[1429] « With a sudden blow, May's own deadlock broke and scattered ». *TW*, p. 295; *TF*, p. 430.
[1430] « […] mint my own coinage, sail my own Ship of Fools ». *TW*, p. 211 ; *TF*, p. 305.
[1431] *TW*, p. 334 ; *TF*, p. 490.

Conclusion provisoire

Paul Ricœur a défini la fonction du récit en termes de « refiguration » de l'expérience temporelle. La littérature, du point de vue *herméneutique* du philosophe, n'est pas seulement médiatrice d'expériences : elle permet aussi de « résoudre » poétiquement les apories de la pensée spéculative sur le temps, grâce au *muthos* redéfini comme *Verstehen* narratif. « Comprendre » signifie à la fois donner du sens et rassembler, conférer une unité et une identité à ce qui est déchiré dans l'existence temporelle : l'« acte synthétique » du *muthos* « répare » la « déchirure » entre *les* temps à travers un « processus d'unification du cours temporel ». Se révèle alors « *le* temps humain », rendu à son unité essentielle. L'acte interprétatif du philosophe, qui associe la forme du récit au schématisme transhistorique du *muthos*, repose lui-même sur une *mise en récit* qui conditionne les conclusions de la théorie – plus exactement, la théorie pré-suppose ce qu'elle entend démontrer, validant le fameux « cercle herméneutique ». Dans l'œuvre somme *Temps et Récit* , le philosophe construit « l'histoire » de son objet, le récit, sur le mode même d'une « mise en intrigue », imposant à la diversité et à l'hétérogénéité des manifestations historiques du récit leur rassemblement dans « une histoire une et complète » : celle du *muthos* dont les « métamorphoses » successives, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, sont réinscrites dans une conception cumulative et linéaire du temps, défini à travers une dialectique entre sédimentation de la tradition et innovation[1432]. P. Ricœur prend ainsi le parti de minorer ce qu'aura été une certaine *modernité critique* mettant précisément en question les présupposés d'une telle vision de la temporalité fondée sur l'idée de continuité et de tradition. Le philosophe a beau jeu de souligner l'ambiguïté du terme de « modernité » à l'égard duquel il assume pleinement sa « réserve[1433] »: comment penser le lien entre une modernité « constructrice », identifiée à la rationalité des Lumières, et une modernité « déconstructrice » pensée dans la lignée des expériences esthétiques de la *rupture* dont les projets littéraires de Baudelaire ou de Rimbaud seraient le paradigme? « Le critique et le philosophe n'ont-ils rien d'autre à faire

[1432] Cette « histoire » du récit possède un « début », dont la virtualité se perd dans les lointains - là où se noue la nécessité anthropologique de dire l'identité et le temps -, « un milieu », qui s'identifie à « l'âge d'or » du roman au XIXe siècle, anticipé par la forme du *roman d'apprentissage* qui aura en quelque sorte surexposé le lien entre temps, récit et identité, et peut-être une « fin », à la fois énoncée et récusée par le philosophe à travers l'analyse des expériences schismatiques de la modernité – une fin qui s'identifierait à une énigmatique sortie de « l'humain ».
[1433] *Ibid..*, p. 206.

que d'assumer sans distance cette "obstinée recherche (…) de la dissonance"[1434] » propre aux expériences esthétiques de la modernité ? P. Ricœur s'appuie sur la première définition « historique » de la modernité, qui minore l'idée de rupture en mettant en avant la progressivité de la Raison, pour invalider la radicalité de la seconde, ramenée à la prise de position « esthétique » d'artistes « qui se sont *crus* absolument novateurs[1435] », mais que l'histoire a ramenés au rang de « classiques ». Il n'évoque pas cette autre modernité « historique », et fondamentalement critique, représentée par W. Benjamin, H. Arendt ou T. W. Adorno, qui aura tenté de penser la *rupture* avec la tradition sur un plan philosophique. Il existe bien deux modernités, indifféremment historiques *et* esthétiques, qui sont comme les deux faces d'une même médaille : une modernité confiante dans l'Homme et dans la marche de l'Histoire, qui ne remet pas fondamentalement en cause le paradigme linéaire du temps, porté vers l'avant par les progrès de la Raison, et une modernité *critique* qui rompt d'emblée avec cette confiance dans « le temps qui vient », cette « foi » partagée par les tenants de la tradition et du progrès : ce second versant plonge ses racines dans le romantisme[1436], contemporain de l'avènement des Lumières. Pour cette seconde modernité, que J.-F. Hamel qualifie peut-être trop uniment de « mélancolique », les Lumières sont avant tout synonymes d'une *rupture* de l'ordre du temps, et de la conjonction même qui reliait l'idée de temps ou d'Histoire à la nécessité d'un « ordre », qu'il soit garanti par l'autorité du passé ou l'appel irrésistible de l'avenir. Les désastres du XXe siècle ont achevé, pour les tenants de cette seconde modernité, de creuser l'écart entre l'ancien et le nouveau monde, imposant de penser le temps sur de nouvelles bases. Les œuvres qui nous occupent relèvent de cette modernité *critique* qui se débat avec le sentiment de la catastrophe et de la rupture : pris dans une dialectique entre mélancolie et deuil, les textes, nous l'avons démontré, ne cèdent pas à la nostalgie des temps anciens. L'effondrement de la primauté du passé que soutenait le paradigme de la tradition, et la mise en cause radicale de la primauté du futur ancrée dans la notion de progrès ouvrent un nouvel espace à la fragilité du présent, pensé comme lieu d'une remise en jeu anachronique des temps en dehors du paradigme de la continuité. L'image est le lieu de cette dialectique entre les temps et le nœud d'une tension irréductible entre liaison et déliaison qui inscrit la déchirure historique au cœur des œuvres. Cette tension, il ne s'agit en

[1434] *Ibid.*, p. 194.
[1435] *Ibid.*, p. 197. Nous soulignons.
[1436] Cette affirmation s'appuie sur la définition que Michael Löwy et Robert Sayre donnent du romantisme en tant que *Weltanschauung*, au-delà de « la variété tumultueuse de ses couleurs » : « selon nous, *le romantisme représente une critique de la modernité, c'est-à-dire de la civilisation capitaliste moderne, au nom de valeurs et d'idéaux du passé (pré-capitaliste, pré-moderne)*. On peut dire que le romantisme est, depuis son origine, éclairé par la double lumière de la *révolte* et du "soleil noir de la *mélancolie*" (Nerval) » (Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, 1992).

aucune manière de la « résoudre » à travers la construction d'une « intrigue » qui permettrait de reconstruire une concordance à partir des débris de l'expérience : il s'agit au contraire de *l'exposer* ou de *l'expérimenter à même la forme esthétique*.

TROISIEME PARTIE

Éthique de la forme et *jeu* des images : lorsque le tout est l'ouvert

« Reste irréconciliable quand tu écris »

Peter Handke, *L'Histoire du crayon*

Introduction : L'ouverture de la forme esthétique

L'objectif de cette dernière partie est de comprendre dans quelle mesure « la phrase-image », telle que nous en avons esquissé la définition à la fin de la première partie, permet de penser la forme esthétique en termes d'*ouverture*. Il nous faut pour cela « remonter » du second niveau de définition de *l'image* proposé par J. Rancière, l'image en tant que *fonction imageante* travaillant au sein du texte littéraire, au premier niveau, plus générique, assimilant l'œuvre d'art elle-même à une *image*, c'est-à-dire à une » *opération* qui lie et disjoint le visible et sa signification ». Parler d'*image ouverte* revient alors à qualifier la construction esthétique dans son ensemble. Si la notion de « régime d'imagéité » permet à J. Rancière de dépasser la spécificité des champs artistiques, élevant la réflexion au niveau général de l'esthétique, il est frappant de constater que les écrivains sur lesquels nous travaillons commentent le résultat du processus créatif en termes d'« image ». Richard Powers évoque à la fin de *Three Farmers* le processus par lequel le montage devient « vision stéréoscopique », permettant que « s'incarne », à partir des différentes « images » ou lignes narratives, « une image en trois dimensions[1437] ». Claude Simon, quant à lui, souligne le rôle de l'opération mémorielle par laquelle le lecteur superpose « tous les éléments du texte » : « même s'ils ne sont pas au premier plan, [ces éléments] continuent d'être là, courant en filigrane sous, ou derrière, celui qui est immédiatement lisible, ce dernier, par ses composantes, contribuant lui-même à rappeler sans cesse les autres à la mémoire[1438] ». La lecture permet une forme de simultanéisme kaléidoscopique à travers lequel la contrainte linéaire du récit est radicalement contestée[1439]. Peter Handke enfin place l'image à l'origine et à la fin du processus créatif : le récit est à la fois lié à une « image originaire » (*Urbild*), et permet que se forme, à travers le processus de la lecture « une image globale[1440] ». L'aboutissement du processus créatif n'est

[1437] « […] to bring the image into fleshy three-dimensionality ». *TW,* p. 334 ; *TF*, p. 490. Voir aussi *TW,* p. 350.
[1438] « La fiction mot à mot », *op. cit.*, p. 1196.
[1439] Voir aussi toutes les analogies entre œuvre littéraire et œuvre picturale dans la réflexion esthétique de l'écrivain, plaçant sur le même plan « le système structuré » du tableau et celui du « discours littéraire » (« La fiction mot à mot », *op. cit.*, p. 1190).
[1440] « Das (mein) Lesen beginnt – zählt – hebt an erst, sowie die Sätze, die Wörter, aufhören, Wörter und Sätze zu sein, auch aufhören, überhaupt Rhythmen und Bewegungen und Anklänge zu sein, und übergehen ins *umfassende, stehende Bild* » ; « La (ma) lecture ne commence – ne compte – ne démarre vraiment qu'à l'instant

donc pas pensé dans ces œuvres en termes de « message », aussi ambigu soit-il, ou même de signification, mais en termes d'« image », dans une homologie entre la partie (le « tableau » détaché) et le tout de l'œuvre.

On sait qu'Umberto Eco a pensé l'ouverture du texte littéraire d'un point de vue structuraliste, en relation avec des œuvres modernes relevant du « projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives[1441] ». L'œuvre moderne a pour « fin explicite » de cultiver une « poétique de l'ouverture », c'est-à-dire d'« accentuer » l'ambiguïté de son « message[1442] ». G. Didi-Huberman a proposé quant à lui une interprétation anthropologique ou métapsychologique de l'ouverture de l'image : c'est à partir de l'économie psychique du sujet qu'il pense l'inscription d'une *déchirure* qui fait *symptôme* dans la représentation, révélant « une dissemblance fondamentale », une « altérité » au cœur même du semblable[1443]. Il s'agira dans cette partie d'interroger l'ouverture de la phrase-image en plusieurs sens, et d'abord comme l'inscription *à même la forme* d'une déchirure *historique*. L'Histoire « avec sa grande Hache » ne brise pas seulement l'expérience temporelle des personnages dans les textes étudiés, elle inscrit sa déchirure au cœur même de la forme littéraire, mettant en question les principes d'unité et de complétude qui président à la définition traditionnelle de l'œuvre d'art comme totalité close sur elle-même. Cette déchirure, les textes nous invitent à la penser en termes de *dissonance* et d'*agencement antagonique* du matériau esthétique. L'ouverture, en ce sens, n'est pas d'abord « un principe de création » permettant d'augmenter « la jouissance esthétique » du lecteur à travers les multiples parcours qui lui sont proposés dans l'œuvre, « petit univers que l'on peut regarder sous divers angles », « achevé et en même temps illimité[1444] » – même si l'ouverture peut être *aussi* de cet ordre-là : les textes du corpus mettent précisément en question cette illimitation du pouvoir de l'œuvre comme « petit univers » clos et infini, interrogeant à nouveau frais la responsabilité de l'art au regard de l'expérience déchirée. C'est du côté de l'École de Francfort, et notamment d'Adorno et de Benjamin, que nous trouverons les appuis pour penser cette ouverture-déchirure de la forme littéraire qui met en question « la belle apparence » de l'œuvre d'art et l'illimitation de ses pouvoirs. Les notions de « montage » et de « parataxe » nous permettront d'interroger l'idée

---

où les phrases, les mots cessent d'être des mots et des phrases, cessent aussi d'être seulement des rythmes et des mouvements, des échos, et passent dans l'image globale, fixe ». *Gestern unterwegs, op. cit.*, p. 184 ; *Hier en chemin, op. cit.*, pp. 147-148. Nous soulignons.

[1441] Eco, U., *L'œuvre ouverte* (1962), trad. C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, Le Seuil, 1965 ; collection Points, 1979, p. 11.

[1442] *Ibid.*, p. 10.

[1443] Didi-Huberman, G., *L'image ouverte*, *op. cit.*

[1444] Eco, U., *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 23.

d'une éthique ou d'une politique de la forme esthétique admettant en elle la ruine, ou du moins l'interruption de ses pouvoirs.

Il s'agit, avons-nous dit, de penser l'ouverture de l'œuvre « en plusieurs sens ». La phrase-image appelle en effet dans nos textes un double régime de la dissonance – la « parataxe » comme agencement conflictuel du matériau esthétique – et du virtuel : « Au lieu de "représentation", dis peut-être parfois "possibilité"[1445] ». L'inachèvement, thème métapoétique central des textes, renvoie à la fois à une non résolution des tensions internes à l'œuvre, et au modèle de l'esquisse où le « faire » se dissocie du « fini » : c'est dans cette double problématique du suspens que se nouent l'opérativité du texte littéraire, et peut-être une politique de la lecture. En évitant de s'accomplir, l'œuvre *ouverte* implique un nouveau partage des rôles entre auteur et lecteur : invité à « développer », voire à « fausser[1446] » les images dans « la chambre noire de son imagination », le lecteur, émancipé de « l'autorité » du texte, peut accéder au statut d'acteur de l'H/histoire.

[1445] « Statt "Vorstellung" sag vielleicht manchmal "Möglichkeit" ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 150 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 136.
[1446] « to develop » ; « to tamper ». *TW,* p. 306 ; *TF*, p. 447.

CHAPITRE 1

« Jeu » des images et « crise de l'apparence » : la « phrase-image » comme « montage »

L'enjeu de ce chapitre est d'aborder la question de la forme esthétique à travers la dialectique du jeu et de l'apparence, et les notions centrales de « parataxe » et de « montage ».

Paul Ricœur dévoile à demi-mot le caractère illusoire de la synthèse artistique : « L'art de composer consiste à *faire paraître* concordante [la] discordance. […] C'est dans la vie que le discordant ruine la concordance, non dans l'art tragique.[1447] ». Le vocabulaire de l'apparence souligne le caractère problématique de la synthèse esthétique, à nouveau évoqué – avant que d'être révoqué – par le philosophe dans un passage que nous avons déjà cité :

> […] nous pouvons être tenté de dire que le récit met la consonance là où il y a seulement dissonance. De cette façon le récit donne forme à ce qui est informe. Mais alors la mise en forme par le récit peut être soupçonnée de tricherie. Au mieux, elle fournit le « comme si » propre à toute fiction que nous savons n'être que fiction, artifice littéraire. C'est ainsi qu'elle console face à la mort[1448].

Un instant, Paul Ricœur aura envisagé l'objection « éthique » d'Adorno, celle du « mensonge (*Lüge*) », voire de l'irresponsabilité de l'œuvre d'art qui se place du côté de « l'apparence (*Schein*) » et non du travail de la vérité : mais alors que le philosophe français assume dans l'énoncé de l'objection un point de vue anthropologique – c'est le drame de la mortalité que risque de recouvrir la consonance du récit –, c'est d'un point de vue résolument historique que se placent les analyses d'Adorno et de Benjamin. La « crise de l'apparence (*Krisis des Scheins*) » renvoie à la fois à des raisons « internes à la sphère artistique et à son histoire », et « externes (prise de conscience générale d'un monde scindé, abandon de la confiance en une marche et un sens de l'histoire, guerres, extermination)[1449] ».

[1447] *TR*, I, p. 88. Nous soulignons.
[1448] *TR*, I, p. 138.
[1449] Payot, D., *Après l'harmonie*, Circé, 2000, p. 7.

La question de la responsabilité de l'œuvre d'art, et de sa fonction, a été posée de façon radicale après guerre par l'École de Francfort, et notamment par Adorno et Benjamin (brièvement rattaché au groupe). Tous deux ont interrogé l'évolution de la forme littéraire à travers les concepts de l'apparence et du jeu. « La belle apparence (*der schöne Schein*) » désigne, selon les commentaires éclairants de D. Payot, « le fait pour une œuvre d'art de prétendre se refermer sur soi en une forme de perfection ou de complétude, de vouloir s'accomplir, former une totalité à laquelle, selon la conception classique, on ne puisse rien ajouter ni retrancher[1450] ». L'apparence est l'élément « magique » de l'art, tandis que le jeu en est l'élément « expérimental » : il *expose* la maîtrise du matériau, sa mise en scène efficace, ramenant la magie à un « artefact ». « L'apparence » est ainsi liée au « concept d'harmonie (*Harmoniebegriff*) », dans la filiation duquel s'inscrit la « consonance », ou « concordance » ricœurienne. Il serait cependant vain de vouloir rabattre le couple apparence-harmonie sur une période de l'histoire littéraire, de vouloir le réduire à « une conception classique » de l'art, comme semble d'abord le suggérer l'analyse de D. Payot. Adorno souligne que « la tendance (*Tendenz*) » de *toute* œuvre d'art est de s'affirmer comme « cohérence de sens (*Sinnzusammenhang*) » et « totalité (*Totalität*) ». Faut-il interpréter ce propos comme une confirmation de la théorie transhistorique du *muthos* proposée par Paul Ricœur, définissant le récit comme « synthèse de l'hétérogène » configurant « une histoire *une* et *complète* » ? Certainement pas. La modernité, en tant qu'expérience d'un monde fragmenté et hanté par la déchirure de l'Histoire, interroge à nouveaux frais le rôle de l'apparence dans l'œuvre artistique : ainsi, pour T. W. Adorno, l'œuvre d'art moderne, si elle est « authentique », ne peut être que « révolte contre l'apparence (*Aufstand gegen den Schein*) », cette dernière étant devenue mensonge (*Lüge*), fausse réconciliation (*falsche Versöhnung*). Nous avons vu que les traumatismes de l'Histoire du XXe siècle étaient au cœur des œuvres du corpus, dans une mise en fiction complexe du refoulement et du retour du refoulé. C'est sur le mode de « l'effraction » que l'Histoire fait retour dans l'écriture, défiant le pouvoir propre de l'œuvre : celui de donner « forme » à l'informe.

La question de la « consolation » et du « mensonge » de l'art est explicitement posée par les auteurs du corpus. Le narrateur des *Géorgiques* critique ouvertement la démarche d'O. (alias Orwell) qui attend du récit de son expérience durant la guerre d'Espagne qu'il *conjure* la violence et l'absurdité du « cauchemar » vécu[1451]. Dans *Three Farmers* , le narrateur (I) affiche d'emblée sa méfiance vis-à-vis de l'art moderne qui « peut au mieux espérer être un

[1450] *Ibid.*, p. 72.
[1451] Simon, C., *Les Géorgiques, op. cit.*, pp. 311-312.

anesthésiant, un placebo », avant qu'il ne découvre deux œuvres dont le caractère bouleversant dessine une autre voie pour la création artistique. Enfin, dans *La Perte de l'image*, Peter Handke reformule le problème à travers une série de questions sur le rôle de la lecture : « Et cette lecture qui propulsait [la protagoniste] dans le monde ne lui apportait aucune consolation ? Par chance ? Lire pour trouver un quelconque réconfort, ce n'était pas lire[1452] ? » Nous verrons que la poétique de la phrase-image, entre liaison et déliaison, exprime dans les textes du corpus une tension, voire une contradiction entre la tendance propre à l'œuvre d'art de se refermer sur une unité, tendance qui répond aussi au désir d'harmonie de l'écrivain, et l'impossibilité, ou la réticence à céder à ce désir – la réalisation de l'unité étant qualifiée d'« illusion » ou de « mensonge » par les auteurs. Chacune des œuvres du corpus assume différemment cette tension qui implique d'interroger la fonction de l'art : l'œuvre a-t-elle un rôle de consolation face à l'expérience déchirée, produisant un sentiment d'unité *malgré tout* – que ce dernier se définisse à un niveau purement esthétique, ou en tant que pressentiment d'une réconciliation à venir –, ou assume-t-elle la déchirure comme la contrainte *historique* propre à la modernité artistique ? De la réponse à cette alternative dépend l'idée d'une *éthique* ou d'une *politique* de la forme esthétique[1453].

[1452] « Keinerlei Trost in ihrem Sich-in-die-Welt-hinaus-Lesen ? Zum Glück? Lesen, um Trost zu finden, war kein Lesen? » *BV,* p. 174 ; *PI*, p. 152.

[1453] D. Payot parle à propos de la réflexion d'Adorno sur la parataxe ou le montage d'une « éthique » de la forme littéraire, qui répondrait à une « exigence de vérité ». Dans la mesure où Adorno définit la parataxe comme l'agencement antagonique du matériau esthétique, l'idée du conflit, du « dissensus », est placée au cœur de l'écriture : la parataxe peut être rapprochée en ce sens de la notion de « politique » telle que la définit J. Rancière, par opposition à celle de « police ». Pour le philosophe J. Rancière, la politique et l'écriture sont toutes deux des formes de « partage du sensible » et de structuration du « monde commun ». Pour qu'elle puisse être nommée « politique », cette structuration doit être « litigieuse » : elle doit « mettre de la séparation dans le tissu consensuel du réel » (*Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 85). Sur cette question de « la politique de la littérature » qui s'oppose à « la politique des écrivains » engagés, voir aussi *La Parole muette*, Hachette Littératures, 1998.

1. La dialectique du jeu et de l'apparence

1.1. Apparence et harmonie : la clôture de l'œuvre d'art

La question de l'harmonie, et de l'apparence, est explicitement problématisée par les écrivains du corpus. Claude Simon évoque le thème de l'harmonie en lien avec le paradigme de la musique, à la fin du *Discours de Stockholm* :

> Rien n'est sûr ni n'offre d'autres garanties que celles dont Flaubert parle après Novalis : une harmonie, une musique. À sa recherche, l'écrivain progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart – et, si l'on veut à tout prix tirer un enseignement de sa démarche, on dira que nous avançons toujours sur des sables mouvants[1454].

Ce passage conclusif fait écho à plusieurs moments antérieurs du *Discours* où apparaissent déjà les thèmes conjoints de la musique et de l'harmonie. Lorsque C. Simon introduit un parallèle entre l'évolution qui s'est produite dans le roman au XIXe siècle et celle de la peinture, commencée bien avant, il cite une analyse d'Ernst Gombrich évoquant le retrait du « sujet », porteur d'une morale, au profit du paysage qui finit par envahir la toile : « si bien que ce que le peintre crée tire sa pertinence, non plus de quelque association avec un sujet important, mais du fait qu'il reflète, comme la musique, l'harmonie de l'univers[1455] ». Plus loin, c'est une citation de Flaubert qui réintroduit le paradigme musical : « Comment se fait-il qu'il y ait un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical[1456] ? » L'écrivain est à la recherche d'une « harmonie », d'une « musique » que recèle le langage : comme « les formules mathématiques », le langage constitue « un monde en soi » qui « reflète » en même temps « le jeu étrange des rapports entre les choses ». Cette citation de Novalis ouvre à une série de déplacements par rapport à la conception traditionnelle de l'art : ce n'est plus le créateur qui impose forme et harmonie à la matière, mais le langage lui-même qui recèle « un esprit musical » *d'après lequel* l'écrivain doit « commander à sa plume ». Celui qui « s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart », ne possède aucun « modèle », aucune règle lui permettant de donner forme à l'œuvre : il lui faut suivre, *en aveugle*, les sollicitations du langage, ce « mystérieux pouvoir des mots » de « rassembler […] ce qui, sans eux,

[1454] Simon, C., *Discours de Stockholm, op. cit.*, p. 902.
[1455] *Ibid*, p. 896.
[1456] *Ibid*, p. 897.

resterait épars[1457] ». Ce qui fait la spécificité de la définition simonienne du roman, c'est qu'il est « recherche », « processus » est non « produit fini » : l'harmonie apparaît en ce sens comme l'horizon de l'œuvre, par définition inaccessible. Le romancier est ce « voyageur égaré » qui « ne cesse de chercher » sa route, dans une quête sans fin – « aussi ne peut-il y avoir d'autre terme que l'épuisement du voyageur »[1458]. L'un des éléments clés de la réflexion esthétique de l'auteur est la mise en cause du paradigme de « la fin » : le « sentier ouvert par Orion aveugle » est « bien différent du chemin que suit habituellement le romancier et qui, partant d'un "commencement" aboutit à une "fin". Le mien, il tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt, revenant sur ses pas, repartant, trompé (ou guidé ?) par la ressemblance de certains lieux pourtant différents qu'il croit reconnaître, ou, au contraire, les différents aspects du même lieu, son trajet se recoupant fréquemment, repassant par des places déjà traversées […] et il peut même arriver qu'à la "fin" on se retrouve au même endroit qu'au "commencement" »[1459]. En ce sens, rien ne s'est « accompli » au cours de la narration, si ce n'est « l'aventure de l'écriture » qui ne peut avoir d'autre terme ou d'autre « fin » que celle, extérieure et contingente, de l'épuisement de l'écrivain. Cette critique du paradigme de « la fin », par laquelle plus rien ne « s'achève », met en question la définition de l'œuvre comme totalité *accomplie*.

L. Dällenbach décrit pourtant l'œuvre simonienne, et plus particulièrement *Les Géorgiques*, comme la *réalisation* d'un « roman-cosmos », « une réplique du grand Tout ». Il souligne ainsi, au-delà de l'hétérogénéité du matériau esthétique, le rôle d'« instances unificatrices qui *harmonisent* le texte et lui permettent de remplir sa vocation polyphonique *et* symphonique » :

> Toutefois on se méprendrait si l'on imaginait […] que, dans le sillage de ces « œuvres ouvertes » qui totalisent sur le seul mode du discontinu et du fragmentaire, il cultive (un peu facilement) la rupture et laisse entièrement au lecteur le soin de composer un ensemble à partir d'un bric-à-brac hétéroclite et dissonant. Pour réaliser son ambition de roman-cosmos, il ne pouvait lui suffire de se constituer en espace textuel où tout entre et tout existe en simultanéité – mais où les liens font défaut. Cosmos étant aussi synonyme d'ordre, d'harmonie, et de parure, il lui fallait encore parvenir à homogénéiser ses composantes rythmiques, stylistiques et génériques et, par conséquent, compenser leur mouvement centrifuge par une force centripète assez puissante pour les faire exister en symbiose et instaurer entre elles une réciprocité active[1460].

« Symphonie », « harmonie », « symbiose » : les termes sont explicites quant au rôle de l'écriture qui est de former une « belle » totalité (adjectif qu'appelle le terme de « parure ») à

[1457] Simon, C., Préface à *Orion aveugle*, *op. cit.*
[1458] *Ibid.*
[1459] *Ibid.*
[1460] Dällenbach, L., *Claude Simon*, *op. cit.*, pp. 143-144.

partir d'un matériau essentiellement « fragmentaire » et « dissonant ». L. Dällenbach semble oublier ici l'avertissement de Valéry, si souvent cité par Claude Simon : « Deux dangers menacent le monde : l'ordre et le désordre ». En identifiant le roman simonien à un « cosmos » synonyme d'« ordre » ne trahit-il pas le projet de l'écrivain ? La « force centripète » qui assure, selon le critique, « l'homogénéité » de l'œuvre est en fait multiple : « la pratique de l'analogie scripturale » en premier lieu, « le recours au mythe qui aimante les différentes pièces de l'assemblage » ensuite, « la coulée de la longue phrase simonienne » enfin, « qui emporte tout sur son passage et rejette les corps par trop étrangers[1461] ». Le motif de « la parure » nous renvoie à la problématique de « l'apparence » évoquée par Adorno : le terme grec de « cosmos » possède aussi le sens d'« ornement ». « L'harmonie » est ainsi explicitement rattachée par L. Dällenbach au domaine de « l'apparence » esthétique : dans un monde où la cosmogonie grecque s'est depuis longtemps effondrée, l'unité et l'harmonie ne sont plus que « parures » de l'œuvre d'art.

Il est loin d'être certain que l'hétérogénéité des images, dans le roman simonien, se résolve dans « la belle apparence » d'un « cosmos » symphonique. L'idée centrale, dans l'analyse de L. Dällenbach, d'une « homogénéisation » du matériau esthétique implique l'exclusion de ce qui est par trop « étranger », de ce qui rompt avec « l'harmonie » d'ensemble. Nous avons vu pourtant que le thème du « corps étranger » était précisément au cœur de la poétique simonienne : les *images* de la route des Flandres restent « enkystées » dans la narration « à la façon d'un corps étranger, installé pour toujours[1462] ». C'est précisément l'Histoire, avec sa grande Hache, qui donne son tranchant à l'image, dont L. Dällenbach semble minorer la puissance de déliaison au sein du texte-tissu : en restituant le « choc » de l'événement traumatique, elle déchire « le nappé » de la représentation, paradigme de ces « surfaces lisses et trompeuses » qui hantent l'imaginaire simonien. Si l'écrivain fait place à la question de « l'harmonie » dans sa réflexion esthétique, il ne cesse aussi de critiquer « le risible et confortable désir d'ordre[1463] » auquel cèdent trop facilement l'artiste et le spectateur/lecteur, qui souhaiterait « recomposer » le texte. De même que la ligne tracée par le peintre tend à établir des rapports harmonieux de proportion, les mots invitent l'écrivain à faire résonner musicalement le monde : face à un réel ressenti comme chaotique, l'artiste s'appuie sans conteste sur ce « mystérieux pouvoir » du matériau esthétique de « constituer un monde en soi ». Pourtant, Claude Simon, comme son ami peintre Novelli, oppose à cette « tendance »

[1461] *Ibid.*, p. 148.
[1462] *JP*, p. 337.
[1463] Simon, C., « Novelli ou le problème du langage », *op. cit.*

propre au matériau esthétique de sérieuses résistances. Si les toiles du peintre italien sont hantées par la figure du damier, symbole même de l'ordonnancement, du « tableau » comme mise en ordre du réel, l'artiste *déforme* intentionnellement la géométrie de cette figure, comme s'il s'agissait de rompre avec l'illusion de la maîtrise – les lignes ondulent, se brouillent, s'écartent, ou se perdent hors cadre[1464]. L'écriture simonienne travaille aussi sur la figure du damier[1465] et sur « la série » – terme qui renvoie à la fois au modèle combinatoire du tableau et à la question temporelle, ou musicale, de « la périodicité[1466] » : mais là encore l'écriture défait l'illusion de l'ordre. Le « jeu » des éléments textuels, nous le verrons, ne referme pas l'œuvre sur une belle totalité, mais *l'ouvre* au contraire sur un principe de dépossession. L'écriture simonienne, pour partie « tâtonnante » et « aveugle », met en cause l'idée même de l'œuvre « totalement élaborée[1467] ».

La question de l'harmonie, à laquelle se rattache celle de la « totalité » ou de la cohésion (*Zusammenhang*), est aussi au cœur de la réflexion esthétique de Peter Handke. Dans ses entretiens, l'auteur semble placer l'œuvre d'art du côté de « l'apparence », en faire le lieu d'une compensation par rapport à la « vie déchirée » : « L'avantage, pour celui qui écrit, c'est que dans sa vie déchirée il peut, par son travail d'écriture, feindre une unité au moins pendant la durée du travail – non seulement la feindre, mais réellement se la procurer[1468]. » La tension entre le vocabulaire de l'apparence (« feindre ») et celui de l'effectif (« réellement se la procurer ») – même si ce « réel » n'est que provisoire dans la mesure où il est lié au moment de l'écriture – est exemplaire de l'ambiguïté que se plaît à cultiver l'écrivain. La plupart de ses affirmations reposent sur le paradoxe. Il assimile ainsi « l'unité » à une ruse, une feinte et affirme *en même temps* que cette unité est « vérité », « *révélation* du monde[1469] ». Les notions

---

[1464] *JP*, pp. 20, 26.

[1465] Les premières pages du *Jardin des Plantes* dessinent une forme de damier, dont l'irrégularité rappelle les toiles de Novelli.

[1466] « "L'un des vos principaux problème doit être celui de la périodicité" m'a dit un jour Boulez. Il est en effet difficile de composer un texte où sont décrits des événements dont l'issue est donnée d'avance et l'ordre chronologique importe peu. Comment, quand, dans quel ordre placer ou faire resurgir tel thème, tel personnage, tel épisode, tels lieux qui dans la mémoire et l'imaginaire se combinent inextricablement » (*Claude Simon. Chemins de la mémoire.* Textes, entretiens, manuscrits réunis par M. Calle-Gruber, Presses Universitaires de Grenoble, 1993).

[1467] Nous reviendrons plus loin sur cette expression tirée d'une analyse d'Adorno sur « l'idée de montage » comme « incompatible avec celle de l'œuvre radicalement et totalement élaborée (*unvereinbar mit der des radikal durchgebildeten Kunstwerks*) ». *Ästhetische Theorie, op. cit.,*p. 234 ; *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 219.

[1468] « Das ist ja auch der Vorteil für den Schreibenden, daß in seinem zerrissenen Leben er durch die Schreibarbeit eine Einheit zumindest fingieren kann für die Zeit der Arbeit – nicht nur fingieren, sondern sich wirklich schaffen kann. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 52 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 53.

[1469] « […] Offenbarung der Welt ». *Ibid.*, p. 237 et p. 228.

de « falsification » et d'« illusion » sont centrales dans la réflexion esthétique de Peter Handke, dont le dernier entretien porte le titre *Es leben die Illusionen* . La thématique de l'illusion apparaît très souvent dans les entretiens en lien avec la pensée de Nietzsche qui le premier a posé la question de l'apparence et du mensonge de l'art comme remède contre la connaissance : la comparaison, pourtant, ne fonctionne jamais vraiment, l'auteur lui opposant toujours une forme de *réticence*. Après avoir clairement réfuté le lien entre la profession de foi de Sorger envers un « Évangile de la falsification », dans *Lent Retour* , et la notion d'« Évangile des artistes (*Artisten-Evangelium*) » chez Nietzsche, P. Handke poursuit ainsi :

> H. […] C'était mon problème, j'ai seulement remarqué que je ne pouvais pas établir cette suite que je recherchais tellement, ce non-fragmentaire […] ; j'ai été contraint alors de voir que la suite, le fil de la narration, ne pouvait être établi. Si je suis honnête, je ne peux que falsifier – c'est à vrai dire un paradoxe – afin que soit possible une unité dans une œuvre. C'est cette expérience que j'ai rendue ; je n'ai pas pensé à Nietzsche.
>
> G. Et par « falsification », vous entendez désigner la formation d'un tout, et non l'œuvre d'art comme une sphère de l'apparence – que Nietzsche nomme un mensonge.
>
> H. C'est plutôt la seconde hypothèse. Cette sphère de l'apparence, je ne la réalise pas, je ne trouve pas de lien entre ces deux éléments : l'apparence, et faire de l'apparence un tout[1470].

Dans ce passage, P. Handke commence par affirmer *l'impossibilité* d'établir une unité dans l'œuvre en raison de la fragmentation de l'expérience, puis avoue, en toute « honnêteté », la nécessité de la « falsification (*Fälschung*) » pour atteindre, malgré tout, cette « unité (*Einheit*) ». Il faut cependant noter la distance, trop rapidement franchie par H. Gamper, entre le fait d'affirmer la nécessité de la falsification à travers un personnage, Sorger, et le fait de la *réaliser* en tant qu'écrivain dans l'œuvre. Quant à la question du lien entre cette unité et « la sphère de l'apparence », au sens nietzschéen du terme, Peter Handke semble ne pas très bien comprendre où son interlocuteur veut en venir. Qu'entend-il par « cette sphère de l'apparence, je ne la réalise pas » ? Il propose ensuite deux exemples pour appuyer ses propos sur la

[1470] « H. […] Das war mein Problem, ich hab einfach bemerkt, diese Folge, die ich ja so ersehnt habe, also das nicht Fragmentarische…daß man also nur noch fragmentarische Stücke von der Welt als Deutung liefern kann; da kam ich eben in die Zwanglage, daß ich gesehen hab, die Folge von Erzählung läßt sich nicht herstellen. Ich kann eigentlich, wenn ich ehrlich bin, kann ich nur fälschen – eigentlich ein Paradox –…also daß noch eine Einheit in einem Werk möglich ist. Diese Erfahrung habe ich eben wiedergegeben; ich hab da nicht an Nietzsche gedacht.
G. Und Sie meinten mit "Fälschung" nur dies, daß eine Ganzheit entsteht, nicht das Kunstwerk schlechthin als eine Sphäre des Scheins, die – ja, Nietzsche nennt es Lüge.
H. Das zweite noch eher, ja. Also diese Sphäre des Scheins, daß ich die nicht schaffe, also daß ich da keinen Zusammenhalt vor allem finde für diesen…beides natürlich: für den Schein, und dem Schein eine Ganzheit zu geben. » *Ibid.*, p. 173 et p. 169.

falsification, celui du récit biographique, qui part nécessairement de données lacunaires, et celui des *Passages parisiens* de Walter Benjamin.

> À cette époque, je me suis parfois entretenu avec une femme qui écrivait une biographie de Karen Blixen, le grand écrivain danois. Les renseignements sur la vie de cette femme lui avaient bien donné tel ou tel détail, mais il y avait tant de lacunes dans la vie de la personne dont elle voulait écrire une biographie qu'elle n'en venait simplement pas à bout. […] l'expérience de mon propre travail parallèle m'a donné l'idée de lui dire : eh bien, falsifie-la, ta biographie ! Et elle s'est trouvée soulagée (*il rit*) et elle a pu achever son travail. On est tout simplement *forcé* de falsifier. Voici l'exemple par excellence de la description d'une vie. Il y a des descriptions de vies d'artistes qui suivent jour après jour leur modèle […]. Mais quand on ne veut pas se contenter de ces témoignages quotidiens, ou quand on considère que c'est une méthode douteuse et que l'on préfère dessiner un seul grand arc […], que faut-il faire ? Ne donner que des fragments, cela ne correspond pas au but visé. Quand on a l'ambition de rétablir le rapport entre ces fragments, en rester là est une sorte d'échec. Je crois aussi que Walter Benjamin, dans son livre sur les *Passages de Paris* qui était déjà très lisible en fragments, ne se serait pas contenté de laisser ce livre en cet état, le matériel rassemblé *et* déjà le commencement des descriptions. Paradoxalement ce sont parfois les coups de chance qui empêchent certains de relier les fragments de leur œuvre. D'ironiques coups de chance, dus aux conjonctures. – Voilà que je me suis encore égaré[1471].

La « description d'une vie » est donnée comme l'exemple même de la « falsification » : le biographe doit constituer « un seul grand arc (*einen großen Bogen*) » à partir des données lacunaires qu'il possède. L'image de « l'arc[1472] » est récurrente dans les écrits de l'auteur pour désigner une forme de cohésion (*Zusammenhang*) qui ne s'identifie pas à la simple continuité de la ligne droite. La fin du passage est plus ambiguë – Peter Handke, on l'aura compris cultive ce genre d'« égarement » : l'écrivain semble suggérer qu'il s'agit finalement d'un « coup de chance (*Glücksfall*) » si certaines œuvres restent à l'état fragmentaire *malgré* les

[1471] « Ich hab da zu der Zeit damals mit einer Frau mich manchmal unterhalten, die eine Biographie über die Tania Blixen, über die große dänische Schriftstellerin verfaßt hat. Die hat von den Lebensdaten dieser Frau dies und jenes zusammenbekommen, aber es waren so viele Lücken eben in dem Leben der Person, deren Biographie sie verfassen wollte, daß sie einfach nicht zurandekam. […] da kam durch die Erfahrung mit meiner Parallelarbeit kam mir einfach die Idee, ihr zu sagen: Na dann fälsche es doch, na! Und die war ganz erleichtert (*lacht*) und konnte dadurch auch die Biographie fertigstellen. Man *muß* einfach fälschen. Also das ist ja das Paradebeispiel einer Lebensbeschreibung. Es gibt ja Lebensbeschreibungen von Künstler, die Tag für Tag gehen [...]. Aber wenn man nicht sich so auf diese Zeugnisse Tag für Tag verlassen will oder wenn man das auch als eine fragwürdige Methode ansieht, sondern so den großen Bogen wählen will, […] was soll man da machen? Nur Bruchstücke geben, das entspricht auch wirklich nicht. Wenn man schon diesen Ehrgeiz hat, den Zusammenhang…, dann ist es so eine Art von Scheitern, es bei den Fragmenten zu lassen. Ich glaub auch Walter Benjamin, in seinem Passagenwerk, das ja sehr schön lesbar ist in den Fragmenten, der hätte nicht sich damit begnügt, es bei den Fragmenten, also bei dem gesammelten Material *und* schon bei den Ansätzen zum Beschreiben zu lassen. Das sind vielleicht Glücksfälle, also paradoxerweise, daß manchmal derjenige nicht dazu kommt, es zu verknüpfen – ironische Glücksfälle, durch die Zeitläufte. – Jetzt bin ich schon wieder abgeschweift. » *Ibid.*, pp. 173-175 et pp. 169-171.

[1472] Voir par exemple l'ouverture de *La Leçon de la Sainte Victoire* par le chapitre « Der große Bogen », « Le grand arc ». Le tableau de Cézanne, *Le Grand Pin*, apparaît au narrateur comme « l'arc d'un portail ouvert sur le lointain (*ein Torbogen für die Ferne*) » (*Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.*, p. 50 et p. 51).

intentions premières de l'auteur. Peter Handke approuve-t-il la forme fragmentaire lorsqu'il s'agit de l'œuvre d'un philosophe, comme W. Benjamin, parce qu'elle permet d'échapper à la clôture du concept ? Est-ce plutôt une manière de mettre en question l'unité « falsifiée » auparavant défendue : comme si l'écrivain, à travers son désir irrépressible de « faire œuvre », était condamné à « falsifier », et que seule l'ironie du sort, la mort, permettait d'échapper à cette « falsification » en restituant l'œuvre au fragmentaire ? L'auteur semble très souvent osciller entre deux exigences contraires : d'un côté l'impératif de l'ouverture (que l'écriture fragmentaire pourrait incarner), de l'autre celui de la cohésion (qui toujours en même temps menace l'ouverture)[1473]. Plus loin, l'écrivain revient sur la notion de falsification :

> […] la falsification n'est qu'une manière de fixer préalablement l'unité – c'est du moins ainsi que je l'ai ressenti –…et aussi peut-être, plus profondément, une manière de vouloir rendre justice par l'écriture, surtout en commençant, au monde vécu. Au commencement – oui, c'est vrai : au commencement, chaque fois à nouveau, j'ai le sentiment de ne pas avoir le droit – c'est étrange, c'est un mouvement antimystique en moi – de ne pas avoir, donc, le droit d'établir une unité, c'est-à-dire d'écrire, ce qu'est pour moi le fait d'écrire. […] chaque fois à nouveau et plus durement encore, il s'agit de franchir un seuil dont je crois qu'il est une porte interdite – je ne « crois » pas, je le *sens*. […] C'est plus que de la timidité. Comme je vous l'ai dit, ce mouvement antimystique…J'étais déchiré en deux. La mystique est toujours une sorte d'unité, une unité entre deux éléments séparés, au moins *une unité apparente et pourtant efficace* entre deux éléments séparés, entre deux éléments *effectivement* séparés. Et dans ce cas la séparation…n'est plus le fait d'être séparé, c'est un processus, c'est le processus au bout duquel a lieu la séparation. Vous ne vivez pas une séparation éternelle, mais toujours renouvelée. […] De plus en plus fortement à chaque nouveau livre. […] Il me faut beaucoup de temps pour surmonter cette séparation du commencement[1474].

L'unité est une fois de plus liée à la sphère de l'apparence, et toujours sur un mode ambigu, reliant cette dernière à une paradoxale « efficacité » : « une unité apparente et pourtant efficace ». D'un point de vue nietzschéen, l'efficacité de l'illusion est liée au fait qu'elle

---

[1473] L'image de « l'arc » répond peut-être à la tentative de « tenir ensemble » l'exigence de la la cohésion (la ligne continue) et de l'ouvert (l'art dessine un « portail », un vide).

[1474] « […] die Fälschung ist nur das Vorgeben der Einheit – so hab es jedenfalls ich erlebt –…und auch vielleicht, noch tiefer, überhaupt das Anfangen, mit dem Schreiben der erlebten Welt gerecht werden zu wollen. Im Anfang – ja, das ist wahr : im Anfang, jedesmal neu, hab ich das Gefühl, nicht das Recht zu haben – das ist seltsam, das ist so eine antimystische Bewegung in mir, also nicht das Recht zu haben, die Einheit zu behaupten, also überhaupt in dem Sinn zu schreiben, was für mich ja doch Schreiben ist. […] da ist noch jedesmal neu und vielleicht sogar gesteigert, eine Schwelle zu überwinden, von der ich glaube, daß sie eine verbotene Pforte ist – nicht "glaube", sondern von der ich *empfinde*. […] Es ist mehr als Scheu. Wie ich Ihnen gesagt hab : diese antimystische Bewegung…also ich war in zwei auseinandergerissen ; Mystik ist ja immer so eine Art von Einheit, Einheit zwischen zwei Getrennten, zumindest *eine scheinhafte und doch wirkende Einheit* zwischen Getrennten, zwischen *tatsächlich* Getrennten. Und in diesem Fall ist die Trennung…es ist nicht das Getrenntsein, es ist eine Trennung, es ist ein Vorgang, also es ist der Vorgang des Getrenntwerdens. Sie erleben nicht das ewige Getrenntsein, sondern Sie erleben neu die Trennung […]. Also immer zunehmend mehr, bei jeder neuen Sache, verstärkt. […] Ich brauche länger, diese Anfangs-Trennung zu überwinden. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* pp. 178-179 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, pp. 174-175. Nous soulignons.

stimule les forces de vie. Peter Handke n'emploie pas ce vocabulaire. Pour comprendre le paradoxe, il faut sans doute faire un détour par *La Leçon de la Sainte Victoire* . C'est l'image de « la danse » (peut-être également empruntée à Nietzsche) qui dans ce texte permet de figurer « la ruse (*die List*) » de l'unité : le narrateur se souvient d'un passage des *Raisins de la colère* de John Ford où les personnages, entourés d'un « péril mortel », dansent pour se protéger du danger.

> Obwohl das Tanzen demnach eine pure List ist (Mutter und Sohn, sich rundum drehend, werfen einander, wie auch den übrigen, schlaue wachsame Blicke zu), ist es doch ein Tanz wie nur je einer (und wie noch keiner), der überspringt als ein herzlicher Zusammenhalt.
>
> Bien que la danse ne soit qu'une ruse pure et simple (la mère et le fils tout en tournant se jettent – et aux autres aussi – des regards malins et vigilants), c'est une danse comme toutes les autres (et comme aucune autre), elle dépasse tout et rend solidaire[1475].

La *danse* apparaît ici comme une *réponse* ou une *réplique* face au danger de la séparation : les danseurs sont tout à fait conscients de ce qui les menace (la perte de leur terre, la séparation, la mort), et pourtant ils *résistent* par une danse qui *réalise* une *union* dont ils ont conscience qu'elle n'est que provisoire. La « ruse » est de faire croire que l'on n'a pas conscience du danger de la séparation : ainsi, peut-être, s'ouvre l'espace d'un répit – « danger, danse, solidarité, cordialité[1476] ». Il est significatif que la danse soit aussi un motif central dans *La Perte de l'image* . Mais précisément, les danses de la protagoniste ou des Hondarederos, qui *résistent* face au morcellement du monde contemporain, sont des *danses interrompues* par la chute : comme si l'unité ne pouvait être soutenue jusqu'au bout.

L'écrivain associe plus loin la « séparation » première qu'il lui faut surmonter pour conquérir l'unité, à une « privation de langue (*Sprachlosigkeit*) » : « plus rien ne vaut, plus rien n'est descriptible[1477] ». Il précise qu'il ne vit pas cette séparation uniquement dans l'écriture, mais aussi dans le langage oral par exemple. Seulement, dans l'écriture, « elle est plus intensément en valeur » : « elle apparaît naturellement plus exemplaire et plus dramatique, et *elle laisse aussi une empreinte plus formelle* [1478] ». L'auteur ne précise pas quelle est cette « empreinte formelle » que l'expérience de la séparation laisse dans l'œuvre : si le texte témoigne du

---

[1475] *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.,* p. 112 et p. 113.
[1476] « Gefahr, Tanz, Zusammenhalt, Herzlichkeit ». *Idem.*
[1477] « […] keine Räume sind mehr beschreibbar, es gibt keine Räume mehr, die beschreiblich werden. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 180 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 176.
[1478] « Sie kommt irgendwie auch beispielhafter und natürlich dramatischer, *auch förmlicher prägt sie sich aus dann*. » *Ibid.*, p. 182 et p. 177. Nous soulignons.

dépassement de la séparation radicale qui caractérise le commencement, le conflit entre « le mystique », la tentation de l'unité, et « l'antimystique », « l'interdiction » de l'unité, ne laisse-t-il pas une *trace* dans l'œuvre? « Ce qu'il y a de dangereux », précise l'auteur, c'est le fait que cette « unité fixée au préalable », on ne peut savoir si elle existe vraiment ou si elle est seulement construite : ou, pour reprendre les termes mêmes de P. Handke, si elle est, dans l'œuvre, « une réalisation (*ein Realisieren*) » ou « une falsification (*ein Fälschen*) ». L'œuvre se tient sur la crête de cette incertitude, elle est tout entière dans cette réticence :

> Aber bei manchen Übergängen oder Sätzen – oder beidem – ist das Einrasten nicht so *ganz*, man ist sich des nicht so gewiß, und wohl ist es das, was ich dann « Fälschung » genannt hab.
>
> Dans bien des transitions ou des phrases – ou les deux – l'enclenchement ne se produit pas entièrement, on n'en est pas tellement certain, et c'est cela que j'ai nommé alors « falsification »[1479].

Nous reviendrons plus loin sur le terme de « bricolage » qu'affectionnent particulièrement Claude Simon et Peter Handke[1480] : il souligne le caractère irréductiblement *composite* de l'œuvre, « fabriquée » à partir de *pièces* détachées, et inscrit la brisure – le *bris* – au cœur de l'écriture. « L'enclenchement ne se produit pas entièrement » : autrement dit, dans la plupart des « transitions », il y a « faux mouvement », faux raccord, et le lecteur (Peter Handke lui-même dans la citation) est capable de déceler cette « falsification ». Est-ce là « l'empreinte formelle » de la séparation, la trace de l'« interdiction » de l'unité ressentie si fortement au seuil de l'œuvre ? Ces faux raccords ne réinscrivent-ils pas le « mouvement antimystique » dans l'idéal du récit épique ? Cet aveu pousse H. Gamper à évoquer à nouveau la radicalité de la position nietzschéenne qui ne s'embarrasse pas de telles hésitations :

> G. Vous ne pousseriez donc pas la falsification aussi loin que Nietzsche […] dans *La Naissance de la tragédie*. Il n'y aurait là qu'un seul monde, dit-il, « et il est faux, cruel, contradictoire, séducteur, sans signification. Le monde ainsi créé est le vrai monde. » En revanche, il postule ; « Le mensonge nous est nécessaire. »[1481]

P. Handke semble acquiescer à ces propos, affirmant que « l'apothéose de la forme » comme réalisation de « l'unité », clamée par Nova à la fin de la pièce *Par les villages* est « une sorte de recommencement de la position nietzschéenne », et non, comme on lui en a fait le

---

[1479] *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* pp. 198-199 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke*, *op. cit.*, pp. 191.

[1480] « "Arbeiten" entspricht mir nicht ; wohl aber "werkeln" (schön wär's jedenfalls) » ; « "Travailler" ne me correspond pas ; "bricoler", oui (ce serait pas mal en tout cas) ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 35 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.*, p. 34.

[1481] « Sie würden das Fälschen also nicht so weit treiben wie Nietzsche […] in der "Geburt der Tragödie". Es gebe dort nur Eine Welt, "und die ist falsch, grausam, widersprüchlich, verführerisch, ohne Sinn. Die so beschaffene Welt ist die wahre Welt." Dagegen postuliert er : "Wir haben Lüge nötig". » *Idem.*

reproche, « une religion ». H. Gamper tente d'approfondir cette question de la filiation nietzschéenne et du rapport entre l'œuvre d'art et « le mensonge » ou « la belle apparence ». Il cite à nouveau les propos du philosophe : « *Le mensonge nous est nécessaire* , pour obtenir la victoire sur cette réalité, cette "vérité", c'est-à-dire *pour vivre*[1482] ». Handke répond : « Oui, bien, je puis souscrire à cela, mais moi-même je ne pourrais pas le dire, car je ne suis pas sûr de ce qu'est le monde. » Puis plus loin : « Ces concepts m'ont toujours semblé difficiles. Quand ont dit : c'est un mensonge, c'est déjà tellement contradictoire[1483]. » Peter Handke déplace alors la discussion sur la question de l'usage des mots : ce qu'il semble fondamentalement refuser, c'est de fixer conceptuellement le sens des termes qu'il élabore dans l'écriture (« illusion », « falsification »), et dont il fait un usage *poétique* et non *philosophique*. Ce qu'il apprécie chez Nietzsche n'est pas sa *théorie* de l'illusion et du mensonge, mais la façon dont sa prose ne cesse de renverser le sens des mots et des valeurs. Il oppose ainsi fermement l'écriture de Nietzsche et celle de Heidegger : alors que le premier sait « jouer » avec les mots, leur donner un sens nouveau, la langue du second « s'est engrenée et n'a plus de liberté ». À la différence du « mouvement ailé » de l'écriture nietzschéenne, les œuvres de Heidegger apparaissent à Peter Handke comme des « murs de béton (*Betonwände*) » – figure négative de l'unité :

> [Par mur de béton] je veux dire l'assemblement compact [de concepts]. Là tout est juste, et rien ne l'est. C'est tellement juste, que cela ne peut que vous intimider. Un écrivain ne doit jamais faire cela. – Il lui [Heidegger] manque donc la poésie et naturellement aussi l'esprit critique envers la poésie, ce que Nietzsche posséda sa vie durant : cet élan, et tout l'enfantin en lui, et aussi le joyeux mensonge, tout cela appartient aussi à l'œuvre d'art. – Il poursuit cette tradition aristotélicienne de l'intimidation par la manière de penser, d'une façon très scrupuleuse, mais aussi très tyrannique. Et il recommence aussi le mépris du poétique, borné comme on le trouve déjà chez Aristote[1484].

Comment entendre cette affirmation, pour le moins paradoxale, selon laquelle Heidegger et Aristote « mépriseraient » le poétique ? Sans doute au sens où l'un comme l'autre tendent à

[1482] « *Wir haben Lüge nötig,* um über diese Realität, diese "Wahrheit" zum Sieg zu kommen, das heißt, *um zu leben…* » *Ibid.*, p. 204 et p. 197.

[1483] « Ja gut, ich kann dem schon zustimmen, aber ich selber könnte das nicht sagen, weil ich nicht gewiß bin, was die Welt ist » ; « Ja…diese Begriffe sind mir so schwierig. Wenn man sagt, das ist eine Lüge, das ist ja wieder so widersprüchlich ». *Ibid.*, p. 204-205 et p. 197-198.

[1484] « [Mit Betonwand meine ich] die dichte Fügung. Das ist alles richtig – und nichts. Das ist so richtig, daß es nur Einschüchterung bewirkt. Das darf ein Schreibender nie machen. Also das hat dann die Gebärde von oben. – Also dem fehlt das Dichterische und natürlich auch sehr Kritische dem Dichterischen gegenüber, was der Nietzsche zeit seines Lebens gehabt hat : dieser Aufschwung und auch das Kindliche, und auch das fröliche Lügen, das gehört ja auch zum Kunstwerk dazu. – Also er führt dann diese aristotelische Tradition der Einschüchterung durch das Denkgehabe eigentlich sehr gewissenhaft, aber auch sehr tyrannisch weiter. Und auch die Verachtung des Poetischen, die bei Aristoteles ja schon borniert dasteht, wiederholt er. » *Ibid.*, p. 206 et p. 199.

soumettre la poésie au conceptuel, à asservir le libre mouvement de l'art aux lois d'une pensée qui lui est extérieure. Ce qui « manque » à Heidegger est « l'esprit critique envers la poésie » : on retrouve là un écho au romantisme allemand qui faisait des notions de « critique » et d'« ironie » le fondement de l'œuvre d'art. Lorsque Gamper relance Peter Handke sur la question du « joyeux mensonge », opposé à la vérité du monde, l'auteur prend ses distances avec la pensée de Nietzsche, qui doit malgré tout, en tant que philosophe, progresser parfois « à coup de marteau », alors que l'écrivain, lui, peut rester dans le suspens de « la contradiction » :

> Même le discours de Nova n'est pas catégorique ; c'est seulement une étrange contradiction. (je parle confusément.) Mais ce côté apodictique qu'avait Nietzsche me fait entièrement défaut. Et pour moi il n'y a pas d'opposition […] entre le monde et l'illusion. L'illusion est immanente au monde, car le monde n'est pas sans moi, et l'illusion est immanente au monde du moi – c'est presque trop philosophique, à présent[1485].

Cette « confusion » n'est pas anecdotique : elle est peut être celle-là même de l'écrivain ou de l'œuvre d'art qui refuse de trancher entre vérité et mensonge, illusion et lucidité. Ce qui ressort de ces entretiens, c'est *la réticence* de P. Handke vis-à-vis des concepts et d'une pensée figée : l'œuvre d'art « doit » posséder quelque chose de la liberté, voire de l'inconséquence de « l'enfantin ». Elle « doit[1486] » forger une unité, et *en même temps* rester « critique[1487] » envers ce désir irrépressible de créer une cohésion, dont l'écrivain sait qu'elle ne peut s'apparenter qu'à un « bricolage ». C'est peut-être précisément ce caractère « bricolé » qui préserve l'œuvre d'art de la clôture du « mur de béton » qui étouffe et intimide – « tyrannise » le lecteur. Deux éléments sont essentiels dans le passage cité : l'idée d'une « étrange contradiction », et le rôle du « moi » dans l'affirmation de l'illusion. P. Handke revient à plusieurs reprises dans ses entretiens sur le rôle de son « moi » qui donne son rythme propre à l'écriture :

[1485] « Nicht einmal die Rede der Nova…ist ja nicht kategorisch; das ist nur so ein seltsames Widersprechen. (Ich red jetzt etwas so wirr daher). Aber dieses Apodiktische, was Nietzsche gehabt hat, das fehlt mir ja völlig. […] Und für mich ist also wirklich kein Gegensatz zwischen der Welt und der Illusion. Also die Illusion ist immanent der Welt, denn die Welt ist ja auch nicht ohne mich, so ist die Illusion immanent meinem Welt-Ich – das klingt jetzt fast zu philosophisch. » *Ibid.*, pp. 207-208 ; pp. 200-201.

[1486] On se souvient du « sourire en coin » que réprime la protagoniste de *La Perte de l'image* chaque fois qu'elle prononce une affirmation « catégorique ».

[1487] Peter Handke insiste très souvent sur la dimension critique, voire autocritique de l'œuvre d'art ou de « la forme » : « si toutefois j'ai quelque chose, c'est une fructueuse aptitude à l'autocritique (*eine fruchtbare Selbstkritik in mir*). Ce n'est pas de l'auto*destruction* (*Selbstvernichtung*), comme c'est toujours le cas chez bien des gens dépressifs ; j'essaie toujours de trouver une forme pour cela, c'est-à-dire la *critique* de soi-même (*die Selbstkritik*). » (*Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.*, pp. 226-227 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, pp. 218-219).

> Et bien, l'insulte et l'outrage sont aussi une partie de ma physis, de ma nature. Je suis un va-et-vient entre…je ne suis pas un être harmonieux. […] Pourquoi ne puis-je pas écrire selon mon être ? […] je ne peux pas m'en remettre à mon être, c'est la pire des littératures, le kitch-subjectif […] Mais c'est mon être qui donne le rythme de mon travail[1488].

« Je ne suis pas un être harmonieux » : l'auteur revient sans cesse sur cette caractéristique de sa *physis* dans ses entretiens et dans ses journaux. P. Hamm interroge P. Handke sur cette étrange « ambiguïté (*Gespaltenheit*) » qui se retrouve dans la plupart de ses personnages, entre « d'une part, le besoin d'harmonie », « d'autre part, le plaisir de semer la discorde »[1489]. P. Handke souligne que « de telles ambiguïtés ont toujours existé en [lui][1490] » : il précise cependant qu'il accentuait volontiers l'une de ces tendances au détriment de l'autre, dans ses premières œuvres, dans des « histoires très efficaces et univoques (*effektvoll und eindeutig*) » qui avaient un « *drive* », comme celles du *Gardien de but* ou de *L'Heure de la sensation vraie*, alors qu'il a privilégié, de façon peut être « exagérée », « les intervalles (*die Zwischenräume*) » dans les livres ultérieurs – *Mon Année* ou *La Perte de l'image* . Et P. Hamm de répliquer : « Mais c'est justement dans *La Baie de Personne* qu'on peut lire : "Il y a en moi dès l'enfance une disposition à la discorde" et un peu plus loin : « une disposition à me réconcilier[1491] ». Briser « le mur de béton » implique peut-être de « semer la discorde » pour créer précisément de l'ambiguïté. C'est sans doute dans cette « étrange contradiction » que réside le secret de « la phrase-image » handkéenne : dans les textes que nous étudions, elle ne répond plus à un *drive*, mais ne cesse de louvoyer entre les exigences contraires de la discorde et de l'harmonie.

Le désir que l'œuvre se referme sur une totalité est réfléchi dans le roman de Richard Powers à travers le projet photographique d'August Sander et l'idée, également présente dans les récits de P. Handke, du « catalogue » comme fantasme d'une totalisation du monde[1492]. À la

---

[1488] « Nun, das Schmähen und Schimpfen ist halt auch Teil meiner Physis. Ich bin halt ein Hin und Her zwischen…ich bin kein harmonischer Mensch. […] Warum soll ich nicht sozusagen mein Wesen nachbilden? […] ich kann nicht auf mein Wesen mich verlassen, das ist die schlimmste Literatur, das ist der Subjektiv-Kitsch […]. Aber mein Wesen bestimmt den Rhythmus meiner Arbeit. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* pp. 50-51 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, 52.

[1489] « "[…] deine Gespaltenheit, diese Harmoniesucht wie die Lust an der Entzweiung" ». *Es leben die Illusionen, op. cit.,* p. 92 ; *Vive les illusions, op. cit.*, pp. 87-88.

[1490] « Solche Gespaltenheit gab es immer in mir. » *Es leben die Illusionen, op. cit.*, p. 93 ; *Vive les illusions, op. cit.*, p. 88.

[1491] « "Aber gerade in der 'Niemandsbucht' heißt es auch : "In mir ist von Kind an eine Bereitschaft zur Entzweiung" und etwas später : "eine Bereitschaft, mich zu versöhnen". » Voir *MJ,* p. 100 ; *MA,* p. 82.

[1492] Le narrateur de *Mon Année* a l'ambition de « raconter en totalité » : « Fragmentarisch erleben, ganzheitlich erzählen ! », telle est sa devise – que l'on retrouve, comme un leitmotiv, dans la plupart des journaux de

frontière entre art et document, « l'œuvre » de Sander, qui devait s'intituler *Hommes du vingtième siècle*, avait pour ambition de dresser un portrait exhaustif de la société en une mosaïque où la contingence de chaque photographie individuelle, de chaque fragment, serait corrigée par la multiplicité des images et l'organisation structurée de l'ensemble par « séries » répondant à des « types ». Le projet de Sander était bien de disséquer la société, de l'analyser, mais pour en restituer une image synthétique, la présenter à nouveau comme un tout : la figure du « tableau », comme série des séries, constitue l'horizon du projet du photographe, ce dernier cherchant à enfermer la complexité du réel dans les limites de la structure ordonnée de l'œuvre, grâce à l'appui de « pseudo sciences » déjà dépassées à son époque : la physiognomonie et la phrénologie[1493]. L'échec du projet de Sander révèle le caractère parfaitement illusoire de l'œuvre qui prétend refermer le monde sur son ordre propre et sa clôture. Une grande partie des clichés est détruite à la fin de la guerre, réintroduisant de force la contingence dans le projet du photographe. Le paradoxe est que l'échec *sauve* l'œuvre du mensonge, et la rapproche de son « sujet introuvable » : « Incomplet, l'ouvrage de référence est plus précis »[1494]. Au modèle du « système clos », s'oppose l'idée d'une totalité « ouverte », d'autant plus « précise » et « fidèle » qu'elle ne se referme pas sur « l'apparence » mensongère d'une unité, mais témoigne, *malgré elle*, de la déchirure de l'Histoire. Sander, à travers son projet de « totalisation », est parfaitement « anachronique » : il appartient encore au XIXe siècle, marqué par un positivisme qui pense pouvoir triompher du temps et de l'Histoire. Le XXe siècle se chargera de *réveiller* l'artiste de ses illusions : siècle de destruction, il emporte le grand œuvre dans les derniers soubresauts de la guerre.

Chacune des œuvres du corpus est *hantée* par la question de la totalité et de l'unité. Le terme de *hantise* souligne la teneur obsessionnelle de ce questionnement – dont témoigne

---

l'écrivain. L'une des premières tentations de Gregor Keuschnig, cet ancien juriste qui admire le « système clos (*geschlossenes System*) » des catalogues du droit romain, est précisément celle du « catalogue (*der Katalog*) », forme qui a l'ambition d'atteindre l'exhaustivité (*Vollständigkeit*) : cette tentation, il la rejettera finalement, précisément au nom de la nécessaire « ouverture » de son récit. Voir *MJ,* pp. 125-126 ; *MA*, pp. 101-102 : « Mir scheint manchmal, ich sei bei meinem Aufschreiben, nicht nur dem jetzigen, bedroht von der Gefahr, vollständig zu sein : statt freizulassen zu füllen, wie ich es der Katalanin immer vorgeworfen habe ; für meine Geschichte keine Linie zu schaffen, sie zu verstellen mit Spielarten. Also weg mit den Spielarten ? *Weg mit der Vollständigkeit, welche mein offenes Dahinerzählen einzusacken droht in eine Art Katalog* ? Ich, der Katalogisierer, als der innere Feind meines anderen Ich, des Erzählers ? » ; « Il me semble parfois qu'en écrivant, et pas seulement cette fois-ci, je cours le péril d'être exhaustif : de remplir au lieu de laisser libre, comme je l'ai toujours reproché à la Catalane ; de ne pas donner de ligne à mon histoire, de l'occulter avec des nuances. Faut-il donc éliminer les nuances ? *Éliminer l'exhaustivité, qui menace de faire sombrer mon récit tranquille et ouvert dans une sorte de catalogue ?* Moi le catalogueur, ennemi intérieur de mon autre moi, celui du narrateur ? » Nous soulignons.

[1493] « […] pseudosciences of physiognomy and phrenology ». *TW,* p. 44 ; *TF*, p. 61.

[1494] « The incomplete reference book is the most accurate ». *TW,* p. 43 ; *TF*, p. 60.

notamment l'œuvre de Peter Handke – en même temps que le caractère éminemment problématique de son objet. Il associe l'idée de retour à une dynamique *spectrale* : dans ces textes, l'unité *revient sans revenir*, sur le mode de la trace ou de la question plutôt que de l'affirmation. La violence de l'Histoire du XXe siècle est au cœur de la mise en cause de « la belle apparence » de l'œuvre d'art : même Peter Handke, dont l'attitude oscille entre la position argumentée de Nietzsche sur « l'inconvénient » de l'Histoire, et la pure et simple dénégation du rôle que cette dernière joue dans son écriture, est obligé d'interroger la responsabilité de « notre siècle » (le XXe) dans la difficulté d'établir une harmonie[1495].

Si « le bricolage », dans le *Faust* de Goethe, est décelable par l'œil expert d'un Peter Handke (obsédé par la question des *transitions* dont il scrute les plus infimes traces dans ses lectures), il devient beaucoup plus *visible* dans les œuvres du corpus qui en *revendiquent* et en *exposent* les procédures. Lorsque la question de « l'assemblage » devient la préoccupation majeure de l'auteur, le « jeu », en tant qu'*exposition* des procédures de maîtrise du matériau esthétique, prend le pas sur « l'apparence ».

1.2. Le « jeu » comme paradigme combinatoire : une « crise de l'Apparence » ?

Les œuvres du corpus sont animées par un « mouvement » que l'on pourrait qualifier avec P. Handke d'« antimystique » : le fait de désigner les paradigmes anciens d'« ordre » ou d'« unité » comme « une porte interdite » (Peter Handke), ou « une menace » (Claude Simon[1496]) permet de mesurer l'ampleur de la « crise de l'apparence » qui caractérise une certaine « modernité » esthétique, consciente de l'historicité des procédures de l'art. Or le « déclin » – qui n'est pas *disparition* – de l'apparence implique selon W. Benjamin « un gain formidable pour l'espace de jeu ». D. Payot tente d'expliciter ce que le philosophe entend par la notion de *Spiel-Raum* : « le jeu […] est posé comme l'élément expérimental, la maîtrise des

[1495] « Je ne sais pas si c'est en relation avec notre siècle. Tous les poètes et les écrivains parlent sans cesse de leur siècle, qui serait si affreux, avec les guerres et les meurtres et les génocides. Mais moi, cela m'a vraiment posé un problème, je ne pouvais simplement pas laisser le fleuve…régner tout seul – comprenez-vous ce mot ? –, comme je le voulais. Il fallait intercaler : les pères, les crimes…ainsi en allait-il pour moi » (*Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 40 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, pp. 41-42). Peter Handke évoque notamment dans ce passage *Lent Retour* et *Le Chinois de la douleur* : il est une fois de plus entre aveu et dénégation. La conjonction « Mais » souligne qu'il se distancie des autres « poètes et écrivains », limitant la portée de sa réflexion à une nécessité personnelle (« pour moi ») qu'il semble se refuser à élargir à une situation historique commune.

[1496] Cf. la citation de Valéry placée en exergue du *Vent :* « Deux dangers ne cessent de *menacer* le monde : l'ordre et le désordre. »

matériaux, leur mise en scène efficace, la recherche d'un appareillage destiné à produire des effets[1497] ». Alors que l'apparence appartient au versant « cultuel » que soutient « l'aura » de l'œuvre d'art, le jeu appartient au champ du « spectaculaire ». Pour W. Benjamin, ces deux versants de l'art étaient originellement unis dans la *mimesis*, unité première qui s'est scindée en donnant naissance à « l'art » :

> Dès qu'il y a histoire, il y a compétition de ces deux versants. […] L'histoire de l'art est ainsi l'histoire de la compétition que se livrent ces deux éléments qui étaient ensemble en léthargie dans la *mimesis*, mais qui se disputent, comme tous les jumeaux, depuis leur éveil, c'est-à-dire depuis qu'a été dénoué ce qui dans le comportement mimétique primitif formait une unité fusionnelle[1498].

L'esthétique traditionnelle représentait ainsi « l'expérience d'une solidarité polémique entre le cultuel et l'exposable », « la beauté des œuvres » résultant de « la résolution [du] conflit » entre le jeu et l'apparence. C'est par rapport à ce champ polémique qu'il faut situer les œuvres du corpus : les éléments de « jeu » participent-ils encore de ce « *polemos* solidarisant » dans les textes étudiés ? Si l'on peut parler d'un « gain » pour « l'espace de jeu » dans les œuvres du corpus, ce dernier s'affirme-t-il *au détrim ent* de l'apparence, ou n'est-il, comme le soupçonne Adorno, que reconduction du mensonge de « l'harmonie » à un niveau purement *formel* cette fois ?

Le fait que, dans les textes étudiés, « la maîtrise des matériaux » devienne *visible*, et surtout *problématique*, est sans doute l'un des principaux indices du déclin de l'apparence. Quand la difficulté à unifier le matériau esthétique *s'expose*, comme dans la mise en page spectaculaire de l'incipit du *Jardin des Plantes*, l'œuvre organique devient *œuvre critique* : la magie décline au profit du « jeu », thème métapoétique central dans les textes du corpus.

Le thème du jeu apparaît dès l'ouverture du *Jardin des Plantes*, dans la citation de Montaigne placée en exergue du roman :

> Aucun ne fait certain dessain de sa vie, et n'en délibérons qu'à parcelles. (…) Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque momant faict son jeu.

Le « jeu » apparaît ici comme la conséquence de l'impossibilité de former « certain dessein » de sa vie : le caractère irréductiblement fragmentaire et lacunaire de l'expérience vécue ne

[1497] Payot, D., *Après l'harmonie*, *op. cit.*, p. 76.
[1498] *Ibid.*

permet pas de construire l'harmonieux tracé d'un « dessin[1499] » donnant forme à « l'informe ». « Il est impossible de ranger les pièces, à qui n'a une forme du total en sa tête », souligne Montaigne juste avant le passage cité. C'est donc bien de « la crise de l'apparence », en tant que présupposition de l'unité et de la totalité, que semble naître « l'espace de jeu » dans le texte littéraire. Cet espace désigne dans le roman simonien l'agencement combinatoire des fragments qui « jouent » librement entre eux au lieu d'être enchaînés dans la trajectoire uniforme et continue du récit de vie. Si l'on peut parler de « phrase-image » dans cette œuvre, c'est que la puissance de déliaison des images est compensée par une puissance de liaison que recèle en premier lieu le langage : les mots sont des « carrefours de sens » permettant de « rassembler » des éléments « sans rapports immédiats » dans un espace de « contiguïté ». La question qui se pose alors est la capacité de cette « phrase-image » à reformer une totalité à partir de la fragmentation de son matériau premier. Si « l'apparence » est mise en crise dans la mesure où la question de « la maîtrise du matériau » et des procédures du « faire œuvre » *s'exposent* au détriment de la « magie » de l'art, il n'est pas sûr que de cette « maîtrise » ne renaisse pas une forme d'unité et d'harmonie reconduisant la clôture de l'œuvre. T. W. Adorno s'est opposé sur ce point à Benjamin : alors que ce dernier voyait dans l'augmentation de « l'espace de jeu » une possible réponse à la crise de l'apparence, Adorno n'y décelait qu'un retour régressif à l'idée d'harmonie :

> L'émancipation par rapport au concept d'harmonie se révèle comme révolte contre l'apparence […]. Mais cette révolte contre l'apparence ne se fait pas, comme pouvait le penser Benjamin, au profit du jeu, bien qu'on ne puisse par exemple ignorer le caractère de jeu des permutations à la place des développements fictifs. Dans l'ensemble, la crise de l'apparence entraînera probablement celle du jeu ; en effet, ce qui vaut pour l'harmonie née de l'apparence vaut aussi pour l'innocence du jeu. L'art qui cherche à se sauver de l'apparence par le jeu devient sport[1500].

Le fait qu'Adorno souligne précisément « le caractère de jeu (*Spielcharakter*) » des « permutations (*Permutationen*) », qui prennent la place des « développements fictifs (*fiktive Entwicklungen*) », ne peut manquer de faire penser à la triade souvent citée par Claude Simon pour désigner le mode de construction de ses romans : « arrangements, *permutations*, combinaisons ». Pour Adorno, le « jeu » est « sport (*Sport*) » car il n'a d'autre finalité que lui-

[1499] Les homonymes « dessein » (au sens d'idée, de projet) et « dessin » proviennent de la même racine latine « designare ».

[1500] « Die Emanzipation vom Harmoniebegriff enthüllt sich als Aufstand gegen den Schein […]. Gegen den Schein wird aber nicht, wie Benjamin denken mochte, zugunsten des Spiels rebelliert, obwohl der Spielcharakter etwa von Permutationen anstelle fiktiver Entwicklungen nicht sich verkennen läßt. Insgesamt dürfte die Krise des Scheins das Spiel in sich hineinreißen : was der Harmonie recht ist, die der Schein stiftet, ist der Harmlosigkeit des Spiels billig. Kunst, die im Spiel ihre Rettung vorm Schein sucht, läuft über zum Sport. » Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie, op. cit.*, pp. 154-155 ; *Théorie esthétique, op. cit.*, p.147.

même, il impose ses propres règles et définit ainsi l'espace d'une « autotélie », voire d'une « autonomie ». Or le jeu ainsi défini ramène l'œuvre à une forme de totalité harmonieuse close sur elle-même : « soit le concept d'une résolution du conflit du cultuel et de l'exposable dans une forme auto-nome ou auto-télique, dans une forme se présentant comme complétude, unité, totalité à laquelle on ne peut rien ôter ou ajouter, qui est à soi-même sa propre fin et qui contient en soi sa propre norme ou sa propre loi[1501]. » Si le jeu est « sport », « l'image globale » dessinée par l'œuvre de Claude Simon est alors une *image fermée*, le jeu des rapports entre les fragments textuels se résolvant dans l'unité formelle de l'œuvre autotélique. La notion d'« harmonie » ne peut se comprendre dans l'œuvre de Simon qu'à ce niveau proprement esthétique du « jeu », le langage imposant au matériau fragmenté ses propres lois. En même temps, et *a contrario*, Claude Simon n'a eu de cesse de répéter son refus de surmonter ou gommer les *failles* dans l'écriture : « je me rends bien compte qu'il y a des trous dans mon récit, un certain inachevé : mais précisément (c'est-à-dire parce que je m'efforce à être précis), mon récit c'est, aussi, celui de l'impossibilité de combler ces trous, d'achever[1502] ». On retrouve là l'idée exposée plus haut par le narrateur du roman de Richard Powers : en restant lacunaire et trouée, *ouverte*, l'œuvre d'art est plus « précise » – plus proche d'une certaine vérité, terme qui renvoie à une conception *éthique* de l'art et rompt avec la clôture de « l'autotélisme ». Il s'agit de prendre autant au sérieux l'affirmation de cette « impossibilité d'achever » que la recherche d'une harmonie exprimée par l'écrivain. Peut-être conviendrait-il d'employer ici le terme de « réticence » pour signifier à la fois « une résistance à l'achèvement » et « un appel à l'achèvement[1503] », sans que ces deux mouvements contradictoires ne trouvent de résolution. La tension entre l'affirmation de la fragmentation et celle de l'unité est constante dans la réflexion esthétique de l'écrivain, qui nous invite ainsi à placer la forme esthétique sous le signe d'une non-résolution : « entre "un caractère d'apparence" et la nécessité de se révolter contre ce caractère d'apparence, entre "un caractère de jeu" et la nécessité de contredire ce caractère, et plus généralement entre une tendance à l'apparence, au jeu et à la réconciliation, et la nécessité impérieuse de combattre

[1501] Payot, D., *Après l'harmonie, op. cit.*, p. 80. Daniel Payot a raison de déceler dans la conception adornienne du « jeu » une référence à la pensée de Schiller qui définit, dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, le « jeu » comme le lieu d'une réconciliation entre le sensible et l'intelligible, entre notre « instinct sensible » et « notre instinct formel ». Payot cite la pensée de Schiller : « il doit y avoir un instinct de jeu (*Spieltrieb*), car le concept d'humanité ne peut se parfaire que par l'unité de la réalité et de la forme, du hasard et de la nécessité, de la passivité et de la liberté » (*Après l'harmonie*, *op. cit.*, p. 84).
[1502] Simon, C., « Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958 ? », *Les Lettres Françaises*, 24-30 avril 1958, n° 719, p. 5.
[1503] Orace, S., « *Histoire* de Claude Simon : le fragment comme espace du silence », *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques* (séminaire GRES), texte en ligne (consulté le 15 janvier 2009).

ces aspirations[1504] ». Cette tension nous renvoie à la définition de la « parataxe » proposée par Adorno, en tant que « geste ou mouvement complexe, inachevable, d'une position de soi qui est en même temps une critique ou une négation de soi[1505] ». Lire le roman simonien comme « celui de l'impossibilité de combler les trous, d'achever », c'est refuser l'idée que le « jeu » formel permette de restaurer l'unité, de refermer l'œuvre sur elle-même : « la phrase-image » n'efface pas le morcellement dans l'œuvre de Claude Simon. Elle doit être analysée à travers une certaine conception du « montage » comme agencement conflictuel du matériau esthétique : une forme intérieurement antagonique qui ne cesse d'interrompre son propre désir de reconduction à l'harmonie par une esthétique fondée sur la discontinuité, la césure, « le choc ».

La tension entre la magie et le jeu est au cœur de l'œuvre de Peter Handke : à la fois au cœur de l'image singulière qui surgit de façon impromptue dans le texte, et au cœur du dispositif global de la « phrase-image » – dans une homologie entre la partie et le tout.

L'image – « l'image vivante » – peut sembler d'abord entièrement du côté de *l'apparence* : non seulement elle est liée à la sphère de « la magie[1506] », mais elle forme « une unité » en soi et semble se présenter très exactement comme ce « petit monde harmonieux et heureux » qui correspond au régime de *l'apparence* pour Adorno. Indissociable des sentiments de « paix » et d'« amour », elle se présente, dans l'univers complexe de l'œuvre, comme un petit espace clos d'harmonie[1507]. Mais précisément, ces images-là sont en train de disparaître : le titre, « La Perte de l'image », peut être interprété comme la perte d'un certain mode de présentation de « l'unité » qui n'a plus cours, et ne survit que sur le mode de la *trace*[1508]. Là encore, cette

[1504] Payot, D., *Après l'harmonie*, *op. cit.*, p. 93.
[1505] *Idem.*
[1506] On se souvient qu'elle appartient à « l'abc de sorcellerie (*Hexeneinmaleins*) » de la protagoniste dans *La Perte de l'image*.
[1507] Dans *Mon Année*, l'image est souvent liée à l'idée d'une « réconciliation » : le narrateur parle ainsi de ses « images intérieures de la réconciliation (*meine Phantasien der Versöhnung*) » (*MJ,* p. 102 ; *MA*, p. 84). Dans *La Perte de l 'image*, les sentiments d'unité et d'harmonie sont associés à l'image : « Denn die Bilder, die sie ihr bisheriges Leben lang aus der Welt empfangen hatte, handelten ja jedesmal, wie gesetzmäßig, von Orten, wo ihr, seinerzeit bei ihrem tatsächlichen Verweilen dort, eine […] Einheit oder Harmonie zuteil geworden war » ; « Car les images, qui, jusqu'ici, venaient du monde entier, lui représentaient systématiquement des lieux où elle avait déjà séjourné, et où elle avait éprouvé un sentiment d'unité et d'harmonie » (*BV,* p. 177 ; *PI,* p. 154). Voir aussi : « Diese Bilder […] handelten von der, von einer Art Liebe » ; « Ces images […] traitaient de l'amour, d'un amour, d'une forme d'amour » (*BV,* p. 23 ; *PI,* p. 24) ; « Grundgesetz des Bildes : Friedenmachen, auf ! » ; « loi fondamentale de l'image : allez, on fait la paix ! » (*BV,* p. 178 ; *PI,* p. 155).
[1508] Adorno souligne lui-même que l'idée d'harmonie ne disparaît pas totalement de l'œuvre, mais se maintient comme « trace (*Spur*) » ou « moment (*Moment*) » : sans de tels moments d'unité (*Momente von Einheit*), l'œuvre ne pourrait pas « dissoner (*dissonieren*) », ou du moins le lecteur ne ressentirait pas avec la même forme l'effet de cette dissonance. *Ästhetische Theorie, op. cit.*, p. 235.

perte de « l'unité » semble compensée par « l'espace de jeu » : l'écrivain se dépeint, nous l'avons évoqué, comme « un joueur mélancolique (*schwermütiger Spieler*)[1509] ». Cette expression mérite que l'on s'y arrête : si le joueur est « mélancolique », c'est qu'il a perdu quelque chose que le jeu ne parvient pas à lui faire oublier – l'apparence, la magie de l'œuvre comme unité ne se questionnant pas elle-même[1510]. *L'image* est donc à la fois *trace* de l'apparence et affirmation du jeu dans l'œuvre de l'écrivain. En effet, le thème du « jeu » traverse les textes de Peter Handke, depuis les débuts de son écriture, avec une étonnante persistance, à la fois en lien avec le thème de l'enfance – le jeu comme pouvoir de transformation ou de *virtualisation* du réel – et comme motif métapoétique[1511] : *La Perte de l'image* est parcouru de « signes » que la protagoniste lit comme les symboles de « cartes[1512] » ou de « dés à jouer[1513] ». Ce motif apparaît déjà dans *La Leçon de la Sainte Victoire* où les différents éléments du paysage de l'Estaque sont présentés comme le « jeu de cartes (*Kartenspiel*) » de Cézanne[1514]. Plus loin dans ce texte, lorsque le narrateur décrit la forêt de Morzg à Salzbourg, en analogie avec la toile de Jacob van Ruysdael, *La grande forêt* , il évoque de « petits nuages blancs feu-folletant entre les arbres » et précise entre parenthèses : « ils font partie du jeu de cartes[1515] ». *Les joueurs de cartes* sont un des motifs privilégiés de

---

[1509] *Es leben die Illusionen*, *op. cit.*, p. 85 ; Vive *les illusions !*, *op. cit.*, p. 81.

[1510] Peter Handke a publié une pièce de théâtre intitulée *L'art de la question* [*Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*, 1989] : ses narrateurs-écrivains ne cessent de *questionner* leur pratique d'écriture dans une auto-réflexivité constante, et *en même temps* d'affirmer qu'ils voudraient en avoir fini avec les questions, afin de laisser se déployer la narration.

[1511] Le chapitre 37 s'ouvre ainsi sur le thème du « jeu », qui est directement en lien avec l'image définie comme « une aire de jeux (*ein Spielraum*) » : « Sie ging. Wir spielten. Und unsere Spielplätze gingen weit über die vier Wände deines Kinderzimmers hinaus, weiter, und immer weiter. Auf Schritt und Tritt ein Spielplatz, ein Spielfeld, ein Spielraum […]. Und diese Folge von Spielraümen zeigte sich gleichermaßen als eine von Schauplätzen – wo was zu schauen war ? was gespielt wurde ? was sich ereignete ?: wo die Plätze, die Orte selber das Ereignis bildeten, das Spiel, den Anblick. […] sie verlangte von dem Autor, das Wort "Ortsbilder" oder gar "Bild" für diese Station ihrer beider Geschichte zu vermeiden und es höchstens dann an den Schluß zu setzten » ; « Elle marchait. Nous jouions. Et nos terrains de jeux dépassaient largement les quatre murs de ta chambre d'enfant, s'étendaient toujours, toujours plus loin. A chaque pas une aire, un terrain, un espace de jeux […]. Et cette succession d'aires de jeux était aussi une succession de lieux – où l'on assistait à quel spectacle ? où se déroulait quelle pièce ? où se produisaient quels événements ? : où les lieux constituaient à eux seuls l'événement, la pièce, le spectacle. […] elle exigea que l'auteur, pour cette partie du récit, n'employât plus le mot « image » pour désigner les endroits qu'elle apercevait, et l'utilisât tout au plus à la fin […] » (*BV,* pp. 702-703 ; *PI*, p. 587). C'est le livre lui-même qui est ainsi décrit comme « une succession d'aires de jeux », aires de jeux que constituent les images en tant qu'elle représentent des lieux indéterminés, qui « donnent juste le sentiment qu'il pourrait se passer quelque chose ». Le pronom « wir » désigne « l'auteur » et la protagoniste, mais inclut aussi le lecteur qui participe au « jeu ».

[1512] *BV,* p. 53 ; *PI*, p. 51 (« […] das Nasenbluttuch […] wie eine Spielkarte » ; « […] le mouchoir tacheté de sang […] comme une carte à jouer ») ; *BV,* p. 731 ; *PI,* p. 611 (« die Blätter […], die an Eichblätter auf Spielkarten erinnerten » ; « […] les feuilles des arbres, qui lui rappelaient les feuilles de chêne sur les cartes à jouer »).

[1513] Il est à plusieurs reprises question d'un « motif rouge qui rappel[le] les points d'un dé à jouer (*ein rotes, vieläugiges Würfelmuster*) » : *BV,* pp. 52, 96, 438, 439, 725.

[1514] *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.,* p. 32 et p. 33.

[1515] « Sie gehören zu dem Kartenspiel ». *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.,* p. 186 et p. 187.

Cézanne, mais aussi de l'écrivain : on les retrouve en tant que personnages du récit à Polvareda dans *La Perte de l'image*[1516] et parmi les « autochtones » ou les ouvriers itinérants de la baie dans *Mon Année*[1517].

Le jeu de cartes repose sur un répertoire limité de formes ou de figures, et implique un modèle *combinatoire* dont on trouvait déjà une esquisse dans *Mon Année* :

> […] wandle ich jetzt ein Erlebnis des frühen Gregor Keuschnig ab : Leg zu dem Bleistift auf dem Tisch etwa eine Haarnadel dazu, schiebe eine Spiegelscherbe daneben : Wie erstaunlich schon diese Dreiheit. Aber was erst, wenn du dann noch einen Kiesel dazu rollst, fünftens ein Stück Bindfaden dazu bläst, sechstens einen Harzklumpen dazwischenwirfst, siebtens – vieleicht ist das schon zu viel ? – einen Radiergummi hineinwürfelst : Was für eine Veränderung geht bei jedem zusätzlichen Wurf und Würfeln mit den Einzelheiten vor sich, und ebenso mit allen zusammen. Was für ein Erlebnis, und wie es einen aufweckt, eine Spannung aus nichts und wieder nichts.
>
> « […] je vais partir d'une expérience qu'avait faite le jeune Gregor Keuschnig : mets par exemple à côté du crayon, sur la table, une épingle à cheveux, et fais glisser à côté encore un débris de miroir : quel étonnement déjà provoque cette trinité ! Mais qu'en est-il alors quand tu fais rouler en plus un caillou, puis y souffle cinquièmement un petit bout de fil, sixièmement jette au milieu un morceau de résine, septièmement – peut-être est-ce déjà trop – y lance au hasard une gomme : quelle transformation se produit à chacun de ces jets de détails, de ces coups de dés ! Quelle expérience, et comme on se sent éveillé – une tension produite par trois fois rien[1518] !

Cette « expérience », le narrateur l'évoque à propos du choix de faire intervenir dans son texte les histoires de ses sept amis : ce qui serait « impensable avec un seul héros, même avec deux », devient « passionnant (*spannend*) » « à partir de trois ». Plus il y a de paramètres – et Peter Handke en choisit non pas trois mais sept – plus « l'expérience » est « passionnante ». C'est donc bien à partir d'un modèle « combinatoire » que Peter Handke réfléchit la forme de son texte[1519]. Le récit *La Perte de l'image* est aussi construit à partir de ce modèle. Malgré son « désordre apparent », il est fondé sur une structure élaborée dont la cohésion ne doit rien à la forme linéaire de « l'histoire » : les différents épisodes du voyage de la protagoniste semblent reliés de façon artificielle et arbitraire – les lieux traversés par la jeune femme sont simplement juxtaposés les uns aux autres dans le récit, selon cette « géographie » particulière

---

[1516] *BV,* p. 334 et 343 ; *PI*, pp. 285 et 293.
[1517] *MJ,* p. 51 ; *MA,* p. 45.
[1518] *MJ,* p. 151 ; *MA*, p. 120.
[1519] Le modèle combinatoire du jeu de cartes est aussi présent dans *Lent Retour* : à la fin de la troisième partie, Sorger rêve que tous les gens qu'il connaît sont devenus les figures d'un jeu de cartes, lui-même incarnant le rôle du « joker », en tant que narrateur (« Moi, Sorger… »). Peter Handke commente ce passage dans les entretiens avec H. Gamper, et souligne qu'à ce moment « le jeu se dénoue », « comme si raconter était le grand jeu (*als ob das Erzählen das große Spiel wäre*) ». *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 84 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 84.

qui rapproche selon l'auteur le monde épique et le monde contemporain[1520]. Comme dans les dispositifs des romans de Simon et Powers, la structure du récit repose sur un « jeu » complexe de reprises des mêmes motifs. La notion de « répétition » est au cœur de l'écriture depuis le texte intitulé *Die Wiederholung*[1521]. La figure métatextuelle de la spirale traverse *La Perte de l'image* et permet de saisir la structure d'ensemble du récit fondée sur la reprise des mêmes éléments – des mêmes figures qui sont les « cartes à jouer » de l'auteur – dans un mouvement progressif d'amplification. Avant même le départ de la protagoniste, chaque épisode ou *image narrative* est une sorte de préfiguration « en miniature » de la traversée de la Sierra : les lieux explorés par la jeune femme dans une série de cercles concentriques qui l'éloignent peu à peu de sa maison, représentent chaque fois « comme un avant-goût en modèle réduit de cette montagne qu'elle allait devoir franchir au cours de son voyage de trois jours[1522] ». Le jardin, le verger, la forêt, la rangée de stalagmites au pied de l'escalier qui mène à la gare, les deux racines de marronnier à la périphérie de la ville sont autant de « seuils (*Schwellen*) » qui reproduisent physiquement, « en modèle réduit », le relief de la Sierra et ses dangers, et introduisent peu à peu les éléments de la fable utopique d'Hondareda. À la reprise des mêmes lieux répond la reprise des mêmes personnages qui constituent un ensemble de « figures » que l'on retrouve d'une séquence à l'autre du récit : et ces personnages sont ceux d'un jeu de cartes[1523], le roi (« l'ancien roi[1524] » Charles V que la protagoniste retrouve à toutes étapes de son voyage), la reine (la protagoniste est « la reine de la finance[1525] » et se compare à « la reine de l'Histoire », Jeanne la Folle[1526]), le valet (« l'auteur » est présenté comme le « chevalier servant » de la jeune femme, de même que le reporter à Hondareda qui voudrait devenir son « valet », son « *escudero*[1527] »), « l'idiot » enfin qui reparaît lui aussi à chaque étape du récit – peut-être le « joker » du jeu de cartes, souvent représenté comme une sorte de « fou[1528] ».

[1520] *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.*

[1521] Ce titre, qui a été traduit par « le recommencement », signifie littéralement « la répétition » (*Die Wiederholung*, Suhrkamp Verlag, 1986).

[1522] « […] wie im Modell jenes Gebirge vorwegnehmend, das sie […] in einer Dreitageswanderung übersteigen wollte ». *BV,* p. 77 ; *PI*, p. 71.

[1523] Ils renvoient aussi aux pièces d'un jeu d'échec : la protagoniste joue à ce jeu lorsqu'elle se trouve à Nuevo Bazar (*BV,* p. 280-289 ; *PI*, pp. 240-247).

[1524] « […] den abgedankten König ». *BV,* p. 409 ; *PI,* p. 349.

[1525] « […] [die] Bankenkönigin ». *BV,* p. 355 ; *PI,* p. 304.

[1526] La protagoniste, qui a joué le rôle de « la reine Guenièvre » dans un film du Moyen-âge, est aussi désignée comme « la reine de l'instant présent (*eine Art Königin der Jetztzeit*) » (*BV,* p. 26 ; *PI*, p. 27). Avant de rejoindre l'auteur dans son village, elle passe la nuit à « Talavera de la Reina » (*BV,* p. 735 ; *PI*, p. 615).

[1527] *BV,* p. 662 ; *PI*, p. 555.

[1528] Les figures du « fou » et de « l'idiot » sont souvent rapprochées : voir par exemple *BV,* pp. 76 et 139 ; *PI*, pp. 70 et 123. Les figures ou fonctions se combinent dans le texte : la protagoniste est une « reine de la finance »,

Là encore, l'écriture *expose* ses procédures de maîtrise du matériau esthétique, comme en témoigne ce passage à valeur métatextuelle relatant la traversée de la forêt dévastée, aux abords de la banlieue où vit la protagoniste :

> Erst in den Wiederholungen gingen ihr dann die Augen auf. Mit den entwurzelten Bäumen war zugleich eine mächtige Masse des Wurzelgrunds von zuunterst nach oben gekehrt worden. Es waren das annähernd Halbkugeln […], senkrecht gekippte Querschnitte, wo aus dem Mittelpunkt strahlenförmig die am Rand dann gekappten und zerfleddert in die Luft vorstoßenden Seitwärtswurzeln weggingen, während die Mitte von einem ungleich dickeren, dem Betrachter entgegenragenden Wurzelbruchstück, sozusagen der Mutterwurzel, gebildet wurde.
>
> C'est seulement au spectacle des répétitions que ses yeux s'étaient dessillés. En abattant tous ces arbres, l'ouragan avait fait apparaître également la majeure partie de leurs racines. Il s'agissait approximativement d'hémisphères […] qui évoquaient des coupes transversales dressées : les racines latérales se déployaient en faisceau depuis le centre jusqu'au pourtour, et se dressaient en l'air telles les pages disjointes d'un livre fatigué, tandis qu'au cœur de l'hémisphère on apercevait un fragment de racine beaucoup plus volumineux que les autres : la « racine-mère »[1529].

Ce passage met en avant la figure de la répétition (*Wiederholung*) comme ce qui permet de « dessiller les yeux », de faire émerger une structure dans le chaos apparent. S'y lit une métaphore du récit dont les éléments apparemment « disjoints » et chaotiques renvoient en fait à « une racine mère (*Mutterwurzel*) » qui se déploie de façon réglée, par combinaison et amplification des mêmes motifs – des mêmes figures. Cette « racine mère » est en quelque sorte « la matrice imageante » du texte, son *Urbild* : il s'agit du jeu de cartes de l'écrivain, un nombre limité de motifs et de figures, parmi lesquels il faut ménager une place particulière à l'espace de la montagne, récurrent dans l'œuvre depuis *La Leçon de la Sainte Victoire* . François Jullien[1530] a souligné combien la montagne représentait dans la peinture chinoise une « matrice imageante » privilégiée, dans la mesure où elle contient tous les paysages, son relief lui permettant de faire « tenir ensemble » les différents aspects de la géographie. On retrouve ici le lien profond qui unit l'image, et le jeu, à la dimension du *virtuel* : le pouvoir propre de « la grande image » ou « matrice imageante » est d'être infiniment *ouverte*, d'embrasser les divers possibles, de contenir en soi tous les angles de vision. Si toutes les « images intérieures » de la protagoniste proviennent, au fil du temps, de la seule région de la Sierra, c'est que la chaîne de montagne contient tous les espaces possibles – forêt, ruisseau, vallée,

---

mais est aussi comparée à « Jeanne la Folle (*die wahnsin nige Jo hanna*) » et est surnommée « l'Idiote (*die Idiotin*) ».

[1529] *BV,* pp. 65-66 ; *PI*, pp. 61-62.

[1530] Jullien, F., *La grande image n'a pas de forme*, Seuil, 2003 (rééd. coll. « Points », 2009).

chemins, etc. – comme elle contient tous les temps[1531]. La « matrice » contient une infinité de « combinaisons » possibles à partir d'un nombre de motifs limités : elle recèle toutes les » cartes » de l'écrivain, qui révèle progressivement son « jeu » au cours du récit. Son dernier coup, le coup de maître, est le dévoilement de la ville utopique d'Hondareda, aux confins de la Sierra, qui rassemble toutes les cartes. Ce n'est pourtant pas avec « ce coup » que s'achève le texte, mais avec la dispersion du jeu : Hondareda est vouée à disparaître, et avec elle toutes les images-cartes du jeu, comme si l'auteur acceptait pour finir de déconstruire ce qu'il avait patiemment construit. La dialectique entre construction et destruction est au cœur de l'écriture de Peter Handke, nous le verrons : là encore, il revient à l'Histoire (symbolisée par les bombardiers qui viennent du « monde extérieur » détruire « l'enclave[1532] ») d'inscrire sa déchirure au cœur du jeu esthétique.

Le motif du jeu apparaît dans le roman de Richard Powers à travers le thème ironique de « la conspiration (*conspiracy*) ». La « combinaison » des différentes énigmes qui surgissent dans la vie de Peter Mays (III) apparaît au personnage comme le résultat d'une intelligence qui lui échappe :

> Two opposing theories explained recent events. He named them loosely the Conspiracy and the Coincidence angles. In the first, all the confusing trail of motifs – Veterans' Day, the war, instrumental music, the exchange, Bernhardt, and now Ford – secretly conspired to mean something. In the second, they did not, but only happened to occur around the same time.
>
> Deux théories antagonistes pouvaient expliquer les événements de ces deux derniers mois. Il les appela, sans trop de rigueur, théorie de la Conspiration et théorie de la Coïncidence. Dans la première, la succession déroutante des motifs (la Journée des anciens combattants, la guerre, la musique instrumentale, la Bourse, Bernhardt, et Ford à présent) complotaient en secret pour produire un sens. Dans la seconde, rien de tel : le seul hasard avait voulu que ces motifs surgissent à peu près au même moment[1533].

Derrière la « Conspiration », il y a bien sûr l'écrivain qui dirige son récit de main de maître. Les « motifs » évoqués, du moins nombre d'entre eux, « la guerre », « la musique », « Bernhardt » ou « Ford », n'appartiennent pas uniquement à la troisième ligne de récit mais font partie du « jeu » de l'auteur qui « combine » ces éléments dans chacune des lignes d'action, étroitement reliées entre elles. On devine combien le narrateur jubile lorsqu'il fait

[1531] Elle est « l'enclos du temps plus grand (*das Gehege der größeren Zeit*) », mêlant des strates datant de l'ère glaciaire aux dernières traces du présent.
[1532] « […] die Hondareda-Enklave ». *BV,* p. 542 ; *PI,* p. 458.
[1533] *TW,* p. 230 ; *TF*, p. 335.

dire à Mays qu'« il trouve dans ce deuxième camp [la théorie de la Coïncidence] infiniment plus d'attrait et de consolation[1534] ». Le texte, lui, se plaît à découvrir son artifice, empêchant le lecteur de se laisser prendre à « la magie » de la coïncidence. La figure du grand Conspirateur met en avant l'idée d'un maître du jeu, dissimulé mais présent : le dernier chapitre de la première ligne de récit, pourtant, donnera une tout autre image de « l'auteur », incarné par un narrateur-écrivain qui refuse précisément les positions de maîtrise et d'autorité, au profit du rôle de « l'interprète ».

Le modèle combinatoire, qui détermine la structure du roman, est réfléchi à travers la notion de « série », qui est l'un des thèmes clés de l'œuvre (reliant les analyses sur la reproduction technique, la chaîne de montage industrielle, et l'art) : elle implique, dans l'œuvre de Sander, l'ouverture à de multiples combinaisons – et l'échec du projet de totalisation du photographe. Au fantasme de maîtrise, que l'artiste fondait sur les « pseudo sciences » de la phrénologie et de la physiognomonie, se substitue le « jeu » immaîtrisable entre les fragments du Grand Œuvre sauvés du désastre et libérés de la structure close de la typologie. Le projet de Sander, le narrateur le rappelle, était d'emblée voué à l'échec, parce qu'inachevable : chaque série de l'immense catalogue peut toujours recevoir un nouvel élément, et chaque nouvel élément, au lieu de compléter le tableau, risque d'entraîner une déstabilisation de l'architecture d'ensemble en accroissant la tension entre la multiplicité des parties et le tout, et en diluant la notion même de « type ». Le désir d'exhaustivité ne fait qu'accentuer le caractère fragmentaire. Le paradoxe est que l'échec, en réintroduisant dans l'œuvre le paramètre de la temporalité, est la condition de la « réussite » du projet. L'inachèvement de la somme photographique reflète l'inachèvement de l'objet étudié, *Les Visages de ce temps* : au modèle de *l'image synchronique et synthétique* – dont le paradigme est le « tableau », comme série des séries – s'oppose celui de *l'image déchirée* par l'Histoire, *ouverte* sur le temps, ses mutations et son indétermination.

La « crise de l'apparence » aura bien entraîné un « gain » pour « l'espace de jeu » dans les récits que nous étudions : difficile de nier la convergence entre modernité, réflexivité et jeux formels. Cette transformation trouve une fois de plus sa source dans le romantisme qui exigeait que l'œuvre d'art soit « à la fois poésie et poésie de la poésie[1535] ». Schlegel, qui

[1534] « He [Mays] found the second camp infinitely more attractive and consoling. »
[1535] Fragment 238 de l'Athenaum, in Nancy, J.-L. et Lacoue-Labarthe, P., *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 132.

admirait pour cette raison même les œuvres de Sterne ou de Diderot, considérait Cervantès comme l'un des plus grands précurseurs de l'époque romantique. La place que P. Handke donne à l'écrivain espagnol dans *La Perte de l'image* doit aussi être interprétée en ce sens : le maître des enchantements est en même temps celui du désenchantement – il interrompt l'illusion de « la belle apparence » à travers une forme très subtile d'ironie. Mais là où la « réflexion », alliée au concept d'« ironie », supposait encore chez les romantiques un « *polemos* solidarisant », dans la mesure où la négativité était annulée par la conscience même de la limitation[1536] – ce que révèle notamment la position surplombante du narrateur tout puissant dans les œuvres évoquées par Schlegel ou encore le rôle complexe assigné à l'ironie en tant qu'instance permettant à la fois de dire et de transcender la division –, rien de tel dans les œuvres que nous étudions. La structure du texte romantique qui répond à « la pulsion de jeu » (*Spieltrieb*) selon Schlegel est « l'arabesque » : transposé des arts picturaux dans la littérature, ce modèle renvoie pour Schlegel à « une séduisante symétrie des contradictions », « un chaos où se rapprochent les contraires, par le biais notamment de l'analogie ». Champ ouvert à la fantaisie créatrice et aux jeux de la réflexion et de l'ironie, elle dessine un « chaos harmonieux ». Si le romantisme part de l'idée de la scission comme essence de la modernité, son but profond est d'unifier le séparé, de dépasser les contradictions[1537] : la théorie du « jeu » développée par Schiller dans les *Lettres sur l'édu cation esthé tique de l'homme* repose entièrement sur cette idée d'une réconciliation[1538]. Les poétiques de la « phrase-image » sur lesquelles nous travaillons, et la notion de « jeu » qu'elles développent, ne renvoient pas à la réalisation d'un dépassement harmonieux des contraires : elles maintiennent dans l'œuvre littéraire l'expérience du déchirement.

Les œuvres du corpus laissent en effet apparaître les « raccords », les « cicatrices » d'un matériau fragmenté et réticent à toute forme de synthèse. Le montage simonien exhibe la déchirure dans les blocs fragmentés des premières pages du *Jardin des Plantes* : à la

---

[1536] Nous renvoyons à l'analyse de Peter Szondi dans *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* (trad. dir. par J. Bollack, Tel Gallimard, 1991 [1974], chapitre 3 « Frédéric Schlegel et l'ironie romantique ») : « Dans la réflexion, le sujet tente de trouver un point de vue en dehors de lui et de supprimer, au niveau de l'apparence, la scission entre son moi et le monde. »

[1537] Peter Szondi relève de multiples exemples de cette volonté d'unification : le but de la poésie est ainsi « de refaire l'union de tous les genres poétiques séparés et de mettre la poésie en contact avec la poésie et la rhétorique ; la poésie doit « tantôt mêler, tantôt fondre la poésie et la prose, le génie et la critique, la poésie d'art et la poésie de nature ».

[1538] Voir à ce sujet l'analyse de Daniel Payot (*Après l'harmonie, op. cit.*, pp. 83-86) : pour Schiller, « le jeu et le jeu seul, entre tous les états dont l'homme est capable, le rend complet et le fait déployer ses deux natures à la fois », la sensibilité et l'entendement, natures ou facultés qui étaient unies chez les Grecs et que l'époque moderne a désolidarisées. Or cette conception du « jeu » doit pour Schiller « servir d'assise à tout l'édifice des beaux arts », l'art devenant ainsi la préfiguration de la complétude et de la totalité finale qui est l'horizon de l'histoire, faisant succéder à une unité originaire naïve, une unité finale réfléchie.

différence d'un texte comme *Lucinde*, où la déliaison n'empêche pas que chaque partie constitue une totalité autonome et reflète l'ensemble, les fragments simoniens restent incomplets, désignant la perte et le manque. La déliaison, dans les textes étudiés, n'est pas un artifice permettant de libérer la fantaisie créatrice, elle est l'inscription *à même la forme* de la césure des temps et de la déchirure de l'identité. La phrase-image ne permet plus de *reconstruire* une unité : il y a trop de manques et de failles, trop de tensions contradictoires, pour que l'ensemble « colle » ou « fonctionne » à la manière d'une machine bien huilée. L'un des éléments essentiels de ces dispositifs est la mise en question de la posture de maîtrise du narrateur : dans les romans de Simon et Powers, aucun narrateur surplombant ne permet de relier les différents pôles narratifs, quand le narrateur de *Mon Année* affirme, pour sa part, vouloir quitter le centre de la scène. « L'auteur », dans *La Perte de l'image*, n'est guère plus ménagé : son autorité est contestée par de multiples « narrateurs anonymes et apocryphes[1539] » qui interrompent son récit en proposant des versions contradictoires. Le « jeu » dans ces récits n'a pas pour but de reconduire à une forme d'unité : il surexpose l'hétérogène et la contradiction. En d'autres termes, le « jeu » est à interpréter comme « montage », au sens où ce dernier implique une poétique de l'hétérogène.

[1539] « […] die anonymen und apokryphen Erzähler ». *BV,* p. 618.

2. « Bricolage », « parataxe », « montage » : une syntaxe de l'hétérogène

Loin de réaliser une « synthèse de l'hétérogène », les dispositifs que nous étudions mettent en avant les notions de « dissonance », de « contradiction », de « choc ». L'image, en d'autres termes, fait « montage » : elle est « franchissement », mais « l'essence d'un tel franchissement tient à ce qu'il n'établit pas de continuité : il ne supprime pas la distinction. Il la maintient tout en faisant contact : choc ».

2.1. Éléments théoriques pour une mise en perspective des notions de « parataxe » et de « montage »

Il nous faut brièvement revenir sur la notion de « phrase-image » que nous avons introduite à la fin de la première partie sans en expliciter les enjeux. J. Rancière emploie ce terme pour définir une forme qui allie « puissance de liaison » et « puissance de déliaison », dans une mise en cause profonde de la logique ancienne des actions fondée sur « la commune mesure » de « l'histoire ». Cette forme, le philosophe l'ancre dans la révolution esthétique du premier romantisme allemand, fondée sur une mise en cause de la domination de la raison sur la sensibilité. Le roman se libère alors de la « logique » des actions, qui reposait sur la subordination de la fonction imageante à la fonction textuelle d'intelligibilité. Pour J. Rancière, c'est avec le romantisme allemand que « l'image » devient « cœur de la parole littéraire », bouleversant radicalement le système de la représentation[1540]. La mise en cause, parfois violente, de la structure contraignante de « l'intrigue » par les écrivains du corpus s'inscrit dans ce bouleversement : « "Plot" : le mot à lui seul est répugnant[1541] ». Le rapprochement, pourtant, a ses limites, nous l'avons évoqué : les poétiques de la « phrase-image » sur lesquelles nous travaillons ne réalisent pas l'idéal d'un dépassement harmonieux des contraires, tel que le cristallisait la notion schillérienne de « jeu ». Elles maintiennent

[1540] Schlegel a été l'un des premiers à vouloir libérer le roman de l'esclavage de l'intrigue au profit d'une forme beaucoup plus libre pour laquelle il n'emploie pas le terme de « phrase-image » mais celui d'« arabesque ».
[1541] « Wie ist "plot" allein als Wort schon abstoßend ». *Gestern unterwegs*, *op. cit.*, p. 274 ; *Hier en chemin, op. cit.*, p. 218.

l'expérience de la tension, du déchirement au cœur de la forme esthétique, invitant à approfondir les différentes définitions des notions de « montage » et de « parataxe ».

Pour désigner le dispositif de la « phrase-image », J. Rancière emploie également le terme de « montage », en un sens élargi :

> La vertu de la phrase-image juste est donc celle d'une syntaxe paratactique. Cette syntaxe, on pourrait aussi l'appeler montage, en élargissant la notion au-delà de sa signification cinématographique restreinte[1542].

Le terme de « montage » nous intéresse particulièrement dans la mesure où il est – où il a été – employé par les trois auteurs du corpus afin de désigner une certaine pratique d'écriture. Il faut d'emblée distinguer plusieurs définitions de ce terme : J. Rancière souligne qu'il l'emploie « au-delà de sa signification cinématographique restreinte », dans le sens d'une « syntaxe paratactique ». Cette expression oxymorique souligne la tension entre liaison et déliaison, temporalité de l'enchaînement et temporalité de la coupure, que le philosophe place au cœur de la phrase-image. Le terme provient effectivement du vocabulaire du septième art, où il recouvre des dispositifs très différents – entre la conception hollywoodienne du montage « narratif » et les définitions singulières de ce procédé proposées par Eisenstein, Bresson ou Godard, il y a un abîme. Ce qui est commun à la définition cinématographique et littéraire du montage est la tension entre continuité et discontinuité – le propre du cinéma étant de partir d'un matériau fondamentalement discontinu, qui est précisément l'unité « image ». L'utilisation du terme de « montage » en littérature est relativement ancien : il remonte aux écrits de Brecht et Benjamin dans les années trente, à la suite desquels Adorno a proposé sa propre théorie du montage (*Montage*) dans *Théorie est hétique*. Là encore, il faut opposer définitions « larges » et définitions « restreintes » du terme. Alors que pour Brecht le montage renvoyait à une forme d'agencement des lignes diégétiques, il correspondait plutôt pour Benjamin à l'introduction de citations littéraires ou documentaires. Le point commun entre ces deux définitions est l'idée d'un « phrasé de l'hétérogène ». J.-P. Morel[1543] a tenté quant à lui de formaliser la définition du montage littéraire à partir de trois « conventions constituantes » : l'abandon du récit continu et unilinéaire au profit de plusieurs lignes d'action, une construction par intrication et non par juxtaposition, et enfin l'absence de

[1542] Rancière, J., *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 58.

[1543] Nous renvoyons aux articles suivants de J.-P. Morel : « Montage, collage et discours romanesque dans les années 1920 et 1930 », in Bablet, D., *Montage et collage au théâtre et dans les autres arts durant les années 20*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978 ; « Collage, montage et roman chez Döblin et Dos Passos », *Revue d'Esthétique*, 1978, ¾, « Collages », Paris, UGE, 1978 ; « "Carrefours multiples" : roman et montage dans *Le Sursis* », *Dix-neuf/vingt*, n° 10, octobre 2000.

connexions entre les lignes de récit qui implique le retrait du narrateur, notamment dans sa fonction de régie. Cette définition, beaucoup plus restreinte, du montage, s'éloigne considérablement de celle de J. Rancière qui l'identifie à une tension entre « puissance phrastique de continuité » et « puissance imageante de rupture ». Dans son sens restreint, le montage apparaît comme une forme complexe de « récit » alliant plusieurs lignes d'action dont les rapports doivent être construits par le lecteur : une structure qui peut très bien reconduire à une forme de continuité et de complétude, si le travail herméneutique du lecteur permet de relier les lignes entre elles, de reconstruire le puzzle. Nous verrons que les romans de Simon et Powers, qui sont les plus proches de la définition restreinte du montage, travaillent à malmener un dispositif avec lequel ils *jouent* pour mieux en faire grincer les engrenages. J. Rancière propose une distinction importante pour saisir la spécificité des dispositifs sur lesquels nous travaillons : il différencie le « montage symbolique », fondé sur une « fraternité des métaphores », du « montage dialectique » lié à une « poétique du choc » et du « conflit », la phrase-image pouvant mêler ces deux types de montage dans une proportion variable.

Adorno, quant à lui, a utilisé à la fois les termes de « parataxe (*Parataxis*)[1544] » ou de « montage (*Montage*)[1545] », mais exclusivement en relation avec l'idée d'une poétique du choc (*Schock*) et de la dissonance (*Dissonanz*). Il associe ces deux termes à l'idée d'un agencement antagonique du matériau esthétique, dont les tensions internes ne trouvent pas de résolution. Ce qui nous intéresse dans la conception adornienne du montage, c'est son rapport à *la situation historiq ue de la m odernité*. « Tout art nouveau pourrait être qualifié de montage[1546] » : par le montage, l'œuvre moderne admet en elle « la rupture (*Bruch*) » et « la ruine (*Trümmer*) » qu'elle transforme en « effet esthétique (*ästhetische Wirkung*)[1547] ». Elle *s'ouvre* sur « l'extra-esthétique », sur *l'Histoire* en tant que *déchirure*, en visant le « choc » comme action dirigée contre « l'unité organique (*organische Einheit*) » de l'œuvre d'art. « L'esthétique de la parataxe est une pensée du déchirement, de la scission non réduite, de la blessure sans cicatrice[1548] ».

[1544] Ce terme apparaît pour la première fois dans la réflexion théorique d'Adorno dans une conférence sur Hölderlin intitulée « Parataxe », prononcée lors de l'assemblée annuelle de la Société Hölderlin à Berlin, le 7 juin 1963. La version élargie a été publiée pour la première fois dans la *Neue Rundschau*, 75e année, 1964.
[1545] La question du « montage » est développée notamment dans *Ästhetische Theorie* (Suhrkamp, 1970).
[1546] « […] alle neue Kunst [dürfte] Montage heißen ». *Ästhetische Theorie*, *op. cit.*, p. 233 ; *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 219.
[1547] *Ästhetische Theorie*, *op. cit.*, p. 232 ; *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 218.
[1548] Payot, D., *Après l'harmonie, op. cit.*, p. 94.

L'enjeu d'une telle « parataxe » est de résister à la tendance propre à toute « forme esthétique », celle de s'accomplir comme « synthèse de l'hétérogène », comme totalité et harmonie. Adorno décèle dans cette tendance à la fois un mensonge et une violence. Alors que pour Paul Ricœur, la violence se manifeste à travers la mise en cause par la littérature moderne de la synthèse et de la cohérence – « Ou le discours cohérent, ou la violence » –, des penseurs comme Derrida et Adorno réfléchissent à l'inverse sur la violence de « l'Un » :

> Dès qu'il y a de l'Un, il y a du meurtre, de la blessure, du traumatisme. L'Un se garde de l'autre – mais étant aussi bien « de soi-même différant », il se viole et violente mais il s'institue aussi en violence[1549].

J. Derrida souligne dans *Mal d'archive* la violence de l'Un qui est exclusion de l'Autre et recouvrement de l'hétérogénéité sensible. Cette violence, elle s'incarne notamment dans le régime de la représentation classique qui place l'imagination sous l'emprise de la raison, ce que théorise Kant à travers la notion de « schématisme » de l'imagination productrice. En construisant une unité à partir de la dissémination chaotique du sensible, l'œuvre d'art « replie violemment l'extériorité démembrée » afin de répondre au concept d'« harmonie », défini à travers les principes de nécessité et de complétude. En se refermant sur « la belle apparence », l'œuvre se coupe de son *dehors* : en « se gardant de l'autre », elle « s'institue en violence ». Pour Adorno, l'Histoire du vingtième siècle aura achevé de briser les mythes de l'Un et de l'Harmonie, imposant à l'art l'expression de la dissonance (*Dissonanz*)[1550].

En tant que régime de l'hétérogène et résistance à l'unification du divers, le montage, en tant que « synthèse non violente (*gewaltlose Synthesis*) », permet de faire place à la ruine, au fragment, à *l'autre* de « l'Un » :

> [La forme esthétique] est la synthèse non violente des éléments épars, qu'elle conserve cependant tels qu'ils sont dans leurs divergences et leurs contradictions […]. Unité instaurée, elle se suspend constamment elle-même en tant que telle ; il lui est essentiel de s'interrompre par son *autre*, de même qu'il est essentiel à sa cohérence d'être incohérente. Dans son rapport avec cet autre, dont elle tempère l'étrangeté tout en la maintenant, elle est l'élément anti-barbare de l'art[1551].

[1549] Derrida, J., *Mal d'archive*, Galilée, 1995.

[1550] Sur la question de « la dissonance (*Dissonanz*) » que « le consonant (*das K onsonierende*) » et « l'harmonique (*Harmonisch*) » veulent « éliminer en l'apaisant (*ihn sä nftigend beseitigen*) », voir *Ästhetische Theorie, op. cit.,* p. 169 ; *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 160.

[1551] « [Die ästhetische Form] ist die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt als das, was es ist, in seiner Divergenz und seinen Widersprüchen […]. Gesetzte Einheit, suspendiert sie, als gesetzte, stets sich selber; ihr ist wesentlich, durch ihr Anderes sich zu unterbrechen, ihrer Stimmigkeit, nicht zu stimmen. In ihrem Verhältnis zu ihrem Anderen, dessen Fremdheit sie mildert und das sie doch erhält, ist sie das Antibarbarische der Kunst. » Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie, op. cit.,* pp. 216-217 ; *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 203.

Unité suspendue, cohérence incohérente : dans la forme paratactique, la représentation est en quelque sorte « interdite[1552] » au sens où elle s'interrompt elle-même en tant que volonté de maîtrise et d'unification du divers. S'il y a « synthèse », elle ne repose pas sur une unification ou une intégration, mais sur le fait de « tenir ensemble » des éléments dont sont conservées la « divergence (*Divergenz*) » et « les contradictions (*Widersprüche*) ». Cette forme paratactique repose donc sur un précaire équilibre entre la tendance synthétique de la forme et son interruption par l'hétérogène : maintenir disjoints les éléments qu'elle rapproche, tel est le défi de la parataxe ou du montage.

Il faudra cependant se rappeler les réserves d'Adorno sur la notion de « montage » : si sa fonction est de « désavouer l'unité par la disparité évidente des parties[1553] », il peut aussi « contribuer en tant que principe formel à sa restauration[1554] ».

> Tout élément non intégré est comprimé par l'instance supérieure de la totalité, de sorte que celle-ci provoque de force la cohérence des parties qui fait défaut et redevient évidemment par là-même apparence de sens. Cette unité imposée est corrigée par les tendances des détails dans l'art moderne […]. L'idée du montage […] devient incompatible avec celle de l'œuvre radicalement et totalement élaborée avec laquelle elle se savait parfois identique. Le principe du montage, en tant qu'action dirigée contre l'unité organique obtenue subrepticement, visait le choc. Lorsque celui-ci est émoussé, les montages redeviennent une simple matière indifférente ; le procédé ne suffit plus à réaliser par « détonation » une communication entre l'esthétique et l'extra-esthétique […][1555].

Pour que le montage soit « négation de la synthèse (*Negation der Synthesis*) » et « capitulation intra-esthétique de l'art face à ce qui lui est hétérogène[1556] », il faut qu'il reste fondé sur une poétique du « choc (*Schock*) » et de la « dissonance (*Dissonanz*) ». Il redevient sinon « simple matière indifférente » et demeure dans la sphère de « l'apparence » coupée de « l'extra-esthétique », c'est-à-dire de l'historicité et de la vérité. Le montage, pour cette raison même, doit rester lié à la question de l'inachèvement – il est « incompatible » avec une œuvre

---

[1552] Nancy, J.-L, *Au fond des images*, *op. cit.* J.-L. Nancy entend par « représentation interdite » une représentation « qui se laisse suspendre et *interdire* au sens où *l'interdictio* du juge romain rendait son arrêt *entre* les deux parties […]. Cette représentation s'*interdit* elle-même plus qu'elle n'est défendue ou empêchée. Elle est le sujet de son retrait, de son interception, voire de sa déception » (« La représentation interdite », *op. cit.*, p. 96).

[1553] « […] das ist die Funktion der Montage, die ebenso, durch die sich hervorkehrende Disparatheit der Teile, Einheit desavouiert […] ».

[1554] *Ästhetische Theorie, op. cit.*, p. 232 ; *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 218.

[1555] « Unverbundenes wird von der übergeordneten Instanz des Ganzen zusammengepreßt, so daß die Totalität den fehlenden Zusammenhang der Teile erzwingt und dadurch freilich aufs neue zum Schein von Sinn wird. Solche oktroyierte Einheit berichtigt sich an den Tendenzen der Details in der neuen Kunst […]. Die Idee der Montage […] wird unvereinbar mit der des radikal durchgebildeten Kunstwerks, mit der sie zuzeiten identisch sich wußte. Das Montageprinzip war, als Aktion gegen die erschlichene organische Einheit, auf den Schock angelegt. Nachdem dieser sich abgestumpft hat, wird das Montierte abermals zum bloßen indifferenten Stoff; das Verfahren reicht nicht mehr hin, durch Zündung Kommunikation zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem zu bewirken […]. *Ibid.*, p. 233-234 et p. 219.

[1556] « […] die innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen ».

« radicalement et totalement élaborée », nous y reviendrons. Reste à savoir si les notions d'harmonie et d'unité ne doivent pas subsister comme « trace » ou « moment » sans lesquels la dissonance même ne pourrait apparaître[1557]. Si le montage est pour partie une « utopie (*Utopie*) », c'est qu'il est très difficile pour l'artiste de faire place à « l'autre » dans le cadre de l'œuvre d'art qui est agencement selon ses lois propres – l'œuvre toujours « tempère (*mildert*) » l'étrangeté (*Fremdheit*). Cette aporie de l'œuvre d'art qui contredit son désir de cohérence ou d'harmonie interne en invoquant l'autorité d'une altérité immédiate qu'elle ne parvient pas à faire parler, la forme paratactique l'assume sans la résoudre. Elle reste le champ d'un conflit entre un désir d'harmonie qu'elle sait inauthentique et la conscience du caractère illusoire d'une absolue hétéronomie.

Le terme de « montage », parfois remplacé par celui de « bricolage », apparaît comme un concept clé dans la réflexion esthétique des auteurs du corpus. Comment situer leur position par rapport à ce champ théorique ?

2.2. L'emploi du terme de « montage » dans la réflexion esthétique des auteurs du corpus

La notion de « montage » renvoie d'abord dans l'œuvre de Claude Simon à des procédures « empiriques » de composition du matériau esthétique. On sait que l'auteur a élaboré des « plans de montage » lui permettant d'organiser la matière romanesque de ses textes. « Le grand plan de montage de *La Route des Flandres* », publié pour la première fois en 1993, en collaboration avec Mireille Calle-Gruber, permet de saisir la complexité du mode de composition du roman : l'écrivain précise dans une « note » introductive qu'il n'a pas écrit le roman de façon continue, mais « selon l'expression de Flaubert, "par tableaux détachés", accumulant sans ordre des matériaux ». Il a ensuite associé une couleur à chaque personnage et chaque thème afin de composer l'ensemble. L'objectif du « plan » est ainsi que chaque thème ou personnage réapparaisse selon des « intervalles appropriés ». L'écrivain définit ce travail de composition à partir de trois mots clés, qui ne cessent de revenir sous sa plume, en

[1557] L'idée d'harmonie, selon Adorno, ne disparaît pas totalement de l'œuvre, mais se maintient comme « trace (*Spur*) » ou « moment (*Moment*) » : sans de tels moments d'unité (*Momente von Einheit*), l'œuvre ne pourrait pas « dissoner (*dissonieren*) », ou du moins le lecteur ne ressentirait pas avec la même forme l'effet de cette dissonance. *Ästhetische Theorie, op. cit.*, p. 235.

référence au « titre d'un chapitre que l'on étudie en Mathématiques Supérieures » : « Arrangements, permutations, combinaisons ». Il prend alors soin d'ajouter :

> Je crois qu'il faut bien souligner, tant des interprétations des plus fantaisistes ont été données de cette affaire de couleurs, que je ne me suis jamais soucié d'« harmoniser » celles-ci, encore moins de composer le roman « en fonction » de ces imaginaires harmonies, le bleu, le rose, le vert, etc., ne m'ayant servi que de commodes repères me permettant d'embrasser d'un seul coup d'œil l'ensemble des textes déjà écrits ou en passe de l'être[1558].

L'auteur dissocie clairement le dispositif du montage polychrome d'une finalité qui serait la recherche d'une « harmonie ». Le « plan de montage » lui a permis « d'ordonner l'ensemble » et d'avoir « une vision globale » de l'œuvre, cette dernière formant a son tour « image » ou « tableau », dans une sorte d'équivalence entre la partie (« le tableau détaché ») et le tout.

Grâce aux récents travaux de M. Calle-Gruber[1559], nous savons à présent que *Triptyque* a été composé d'une manière très semblable, selon un assemblage polychrome. Quant au *Jardin des Plantes*, dont M. Calle-Gruber nous livre également le « Plan de montage » de la première partie, il repose « sur un dispositif de plus grande mobilité encore » :

> […] sur des cadres de papier dessin un peu fort, est monté un système de languettes de papier, insérées et amovibles, qui coulissent sous le passe-partout. La première planche […] fait jouer 12 languettes, la seconde 14, la troisième 15, dont chacune comporte au crayon la numérotation de « l'ancienne pagination » et de la « nouvelle pagination »[1560].

C'est là encore l'aspect « empirique » et « combinatoire » du montage simonien qui est mis en valeur. M. Calle-Gruber met l'accent dans son commentaire du dispositif sur l'aspect « multidimensionnel » du roman simonien :

> Ces plans et manuscrits donnent à lire le processus d'une étonnante articulation : où, retraversant toute la matière écrite avec une précision extrême – car une première rédaction du texte est faite lorsqu'intervient la mise en ordre du montage –, le calcul des places et des liens relance l'univers multidimensionnel d'un imaginaire visionnaire et puissant[1561].

Dans ses textes ou ses articles théoriques, cependant, Claude Simon semble employer plus volontiers le mot de « bricolage » que celui de montage, terme qui a l'avantage de mettre l'accent sur la double puissance de liaison et de déliaison du dispositif, évoquant à la fois la

---

[1558] « Note sur le grand plan de montage de "La Route des Flandres" », *Œuvres, op. cit.*, p. 1209.
[1559] Calle-Gruber, M., *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.
[1560] *Ibid*, p. 10.
[1561] *Idem.*

brisure et le collage. Si Claude Simon utilise les deux notions dans l'article « La fiction mot à mot » publié en 1972, le terme de « bricolage » définit sa propre esthétique alors que le mot « montage » est employé en relation avec « le roman traditionnel » :

> Doit-on alors penser que [la] logique [du roman traditionnel] serait, en dehors de toute considération littéraire, une logique de situations et de caractères que l'auteur suit jusqu'à ce fameux dénouement en vue duquel tout aurait été construit et agencé suivant des principes et des lois irréfutables ? Seulement personne n'est jamais d'accord sur cette « logique »-là. […] Tout ceci bien sûr ne prétend pas démontrer que la présentation – ou, si l'on préfère, *le montage* – de ses divers éléments selon un ordre chronologique soit incompatible avec la qualité d'une fiction. Ce serait aussi absurde que de dire d'une peinture qu'elle ne peut être bonne parce qu'elle est figurative[1562].

Le terme de « montage », dans ce passage, met en valeur *le caractère constructeur* de tout agencement narratif, là où le réalisme prétend « copier » une réalité. La « continuité » du roman traditionnel est un leurre : elle prétend se calquer sur la continuité du temps lui-même, « à l'imitation de celui des horloges », alors que « chacun sait qu'il n'est pas de roman, pour si traditionnel et si réaliste qu'il se présente, où le temps ne subisse des accélérations et des ralentissements, des coupures, des compressions […] c'est-à-dire qu'il est parfaitement *discontinu* ». L'écrivain, Claude Simon le souligne, est aux prises avec un matériau fragmentaire et discontinu[1563], qu'il a pour rôle d'« assembler ». Or le « montage » aura d'autant plus de valeur qu'il suivra une « logique » littéraire et non quelque « thèse » de l'écrivain illustrée par une fable exemplaire – « car si on vous raconte une histoire, c'est qu'elle a un sens, n'est-ce pas, Julien Sorel, l'ambitieux, finit mal, Madame Bovary, la femme adultère, finit aussi de façon lamentable[1564] ». Bien sûr, cette soit-disant « logique » des caractères n'invalide pas la qualité d'un roman comme *Mme Bovary* : sa valeur littéraire, cependant, ne provient pas de la prétendue « logique » de son dénouement, mais du fait que « Flaubert a établi dans la langue des rapports parlants[1565] », ces « parentés d'images ou de structures » qui relèvent d'un ordre *qualitatif.* À la logique chronologique se superpose dans ce texte une autre logique, proprement « littéraire ».

[1562] « La fiction mot à mot », *op. cit.*, pp. 1187-1188. Nous soulignons.

[1563] Simon ne cesse d'insister sur ce point, par exemple dans ce passage d'un entretien avec Alain Poirson dans *Révolution*, 22-28 janvier 1982, n°99, pp. 35-36 : « Nous ne percevons de "la réalité" que des fragments, des bribes […], notre mémoire ne retient de ces bribes elles-mêmes que des bribes encore, plus ou moins déformées par l'oubli, et que les contraintes et la dynamique de l'écriture déformeront encore ».

[1564] Simon, C., « Transcription de l'entretien filmé » tiré de *Triptyque avec Claude Simon*, transcrit par Mireille Calle-Gruber dans *Les Tryptiques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 34.

[1565] *Idem.*

Plus loin dans l'article « La fiction mot à mot », Claude Simon évoque cette fois sa propre esthétique en termes de « bricolage » :

> Et pour qualifier ce travail de l'écrivain (qui dans son détail ou son ensemble, me fait toujours penser au titre de ce chapitre du cours de mathématiques intitulé : « Arrangements, permutations, combinaisons »), il existe un mot lui convenant admirablement. Il a été employé par Lévi-Strauss mais, je crois, avant lui déjà, par le cercle de Prague ; c'est celui de *bricolage*[1566].

Il reprend le même terme dans ses « Notes sur *Triptyque* », en 1973, un an après la publication de « La fiction mot à mot » :

> C'est ainsi que par tâtonnements, par « bricolage », comme dirait Lévi-Strauss, j'ai peu à peu réussi à construire cet ensemble dont les diverses parties se chevauchent parfois, coïncident sur une couleur, ou encore s'apparentent par le mode de narration […] ou encore ouvrent l'une sur l'autre par une fissure […] ou toute autre combinaison […][1567].

Il revient encore sur cette notion dans les entretiens filmés dans le cadre du projet filmique *Triptyque avec Claude Simon* :

> C'est un mot que je trouve très bon parce qu'il oppose justement une conception très artisanale du travail de l'écrivain à celle éternelle du génie, de l'inspiré. […] Bricolage, en français, cela veut dire quelqu'un qui fabrique un objet, comme ça, en prenant ce qu'il a sous la main, en cherchant à rassembler, et c'est exactement cela que je fais[1568].

Ce qui ressort de ces différentes définitions est le caractère « artisanal » du travail de l'écrivain qui procède à partir d'un matériau fragmentaire et hétérogène – voire hétéroclite – auquel il donne « forme » à travers une série d'opérations « empiriques » – « arrangements, permutations, combinaisons ». Le bricoleur est aussi celui qui utilise des objets – ou fragments d'objets – hors d'usage pour les intégrer à un nouvel ensemble : en ce sens le bricolage fait écho à la définition du « fait littéraire » proposée par Tynianov, à laquelle Claude Simon est très attaché : « le transfert d'un objet de sa zone de perception habituelle dans la sphère d'une autre perception ». Le bricolage implique d'utiliser un matériau constitué

[1566] « La fiction mot à mot », *op. cit.*, p. 1201. Claude Lévi-Strauss développe la notion de « bricolage » dans *La Pensée Sauvage*. En évoquant le « cercle de Prague », Claude Simon fait sans doute allusion aux liens étroits qui se sont noués entre l'anthropologue et Roman Jakobson qui a fondé le groupe de Prague : Claude Lévi-Strauss a en effet suivi les cours de Roman Jakobson en 1941, à la *New School for Social Research* de New York. C'est au linguiste et formaliste russe que Lévi-Strauss doit la rencontre avec « le structuralisme », méthode ou pensée grâce à laquelle il renouvela profondément l'anthropologie. Or Roman Jakobson était très lié aux avant-gardes artistiques de l'époque qui ont représenté pour lui l'élément déclencheur de « la révolution structurale » : le cubisme et la pratique du collage chez Braque ou Picasso inauguraient un changement de paradigme. Au lieu de mettre l'accent sur les choses mêmes, ces pratiques cherchaient à étudier leurs rapports, selon une logique relationnelle qui est celle du structuralisme, mais aussi celle du « bricolage ».

[1567] Simon, C., « Notes sur *Triptyque* », dans *Les Triptyques de Claude Simon*, *op. cit.*, p. 26.

[1568] *Ibid.*, p. 36.

(les « tableaux détachés » qui sont à la base du travail de composition de l'écrivain) dont on distribue ensuite les « places » en fonction de contextes qui en modifient « la perception ».

Il faut cependant distinguer deux versants dans la métaphore du bricolage, qui engage à la fois une *pratique* de l'hétérogène et une *logique* combinatoire ou relationnelle. Le second versant permet d'ouvrir sur une lecture *formaliste* de l'écriture-bricolage comme recherche d'une *logique* des relations : dans le bricolage, « chaque éléments représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs[1569] ». Les notions de *structure*, de *permutation* et de *combinaison* sont au cœur de cette *logique relationnelle*. Mais le bricolage ne se limite pas à ce versant *formel*, il renvoie aussi à une pratique *concrète* : le travail sur le débris, la ruine, l'apparente à une syntaxe de l'hétérogène, celle que pratiquaient déjà en leur temps les dadaïstes et les surréalistes dans une esthétique visant le « choc ». Claude Lévi-Strauss nous rappelle qu'il ne faut pas confondre « le bricoleur » et « l'ingénieur » : alors que le second donne la priorité à la forme – au projet qui détermine l'emploi des matières premières, le premier donne la priorité au matériau qui ne cesse de *déformer* le projet en fonction de ses contraintes propres. Le « jeu » des éléments n'est pas totalement *libre* dans le bricolage, qui doit compter avec la *résistance* du matériau, son caractère composite que l'ensemble ne parvient pas à effacer. La méthode concrète du bricoleur s'oppose ainsi à la vision formaliste du « jeu » comme déploiement de toutes les possibilités d'une combinatoire posée abstraitement.

La métaphore du « bricolage » permet donc à l'auteur de détacher la logique relationnelle du montage de toute fonction unificatrice, en mettant en avant le travail sur l'hétérogène, le composite. Claude Simon rompt ainsi avec le fantasme de maîtrise, représenté par la figure de l'ingénieur qui plie le matériau à l'idéal du projet : ce fantasme, il est également incarné dans l'œuvre par un « jeu » hautement symbolique, le puzzle. Mireille Calle-Gruber aborde le rôle du « puzzle » dans le cadre d'une analyse du film *L'Impasse* réalisé par Claude Simon à partir du roman *Triptyque*. L'importance de ce court métrage, qui ne redouble pas le roman, est liée à sa nature ouvertement métapoétique. L'écrivain a cherché dans ce film à faire passer par l'image « [sa] conception du roman ». Or le dernier plan est celui d'un puzzle qu'un « homme balaie » : « Lent travelling de la caméra sur les morceaux du puzzle éparpillés sur le tapis[1570] ».

[1569] Lévi-Strauss, C., *La Pensée Sauvage*, in *Œuvres*, Gallimard, collection « La Pléiade », 2008, p. 578.
[1570] Extrait du « Découpage technique » de *L'impasse*, plan 15, repris dans la scène VIII (*Les Triptyques de Claude Simon*, *op. cit.*, p. 55).

> On comprend dès lors pourquoi la figure du puzzle est si importante, dans le livre comme dans le film. Un puzzle dont les pièces sont balayées d'un revers de main et qui retourne à l'état de pièces détachées, pour finir. Ce qui est le contraire de la fonction symboliquement attachée au puzzle d'ordinaire (chez Georges Perec par exemple, dans *La Vie mode d'emp loi* où il a fonction unificatrice et unitaire). Chez Claude Simon importent les découpes : parce qu'elles permettent d'enfoncer un coin dans les autres séries et d'organiser des passages. Parce qu'elles disjoignent et disjonctent autant qu'elles assemblent.
>
> Il n'y a pas d'image finale. Il n'y a pas d'image définitive. Pour Claude Simon, le puzzle est centrifuge, est sidéral, est stellaire. […] Dans *L'impasse*, les pièces découpées renversées dispersées, par un effet de caméra s'éloignent à toute allure et forment au ciel de l'écran, et de la fiction, une constellation. […] La forme sous toutes ses formes, dans l'œuvre de Claude Simon, c'est la constellation qui est le contraire du puzzle. Un *ensemble* de liens et déliaisons. Une énergétique[1571].

Ce qui nous semble essentiel dans ce commentaire, c'est la dissociation entre montage et puzzle : le montage, même dans la période la plus « formaliste » de l'œuvre du romancier, au cœur des années 1970, est « le contraire » du puzzle dont la fonction est « unificatrice et unitaire ». Il est « constellation », force « centrifuge » de dispersion autant que de rassemblement. Il ne construit pas une « mosaïque » permettant que tout se rassemble en une « image finale » et « définitive » : il est l'impossibilité même de la mosaïque. L'idée de « constellation » nous renvoie à la pensée adornienne de la parataxe : la constellation, pour le philosophe de l'École de Francfort, est le nom de la synthèse disjonctive qu'accomplit l'œuvre moderne – une « conjonction du disjoint[1572] ». Lorsque Lucien Dällenbach emploie les métaphores de « la mosaïque » ou du « cosmos » pour commenter l'œuvre simonienne, il surestime les puissances de « liens » et de rassemblement au détriment des forces de déliaison qui creusent dans l'écriture des distances, des abîmes, des disjonctions. Plus concrète et terre-à-terre que « la constellation », la métaphore du bricolage désigne elle aussi « un ensemble de liens et déliaisons » : l'écrivain-bricoleur met en relation des éléments qui conservent, dans l'objet fabriqué, leur hétérogénéité première et leur caractère de ruine – de même que les étoiles, il ne faut pas l'oublier, sont souvent des astres morts. L'importance donnée à l'insertion de fragments de « documents » dans *Le Jardin des Plantes*, comme l'utilisation de la photographie des fermiers dans *Three Farmers*, répond à l'usage, dans le bricolage, de « résidus » ou de « débris d'événements » qui sont comme les « témoins fossiles de l'histoire

[1571] *Ibid.*, p. 15.
[1572] *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 265. Sur la figure de la constellation chez Adorno, voir notamment dans *Notes sur l a littéra ture* (*op. cit.*), les articles « L'essai comme forme » et « Parataxe » (la poésie de Hölderlin est définie comme « une constellation de mots » à travers laquelle se dégage « un continuum fluctuant d'images »). Voir aussi la notion de « constellation de moments » dans *La Di alectique né gative* qui décrit la démarche philosophique.

d'un individu ou d'une société[1573] ». La parataxe, Adorno le souligne, est une forme qui admet en elle « la ruine ».

La métaphore du « bricolage » invite à une série de rapprochements avec les autres œuvres du corpus. Peter Handke, on l'a évoqué, emploie aussi le terme de « bricolage » pour désigner son activité d'écrivain : « "Travailler" ne me correspond pas ; "bricoler", oui (ce serait pas mal en tout cas)[1574] ». Nous verrons qu'il procède lui aussi à partir de « tableaux (*Bilder*) » ou de « fragments indépendants (*unverbundene Fragmente*)[1575] ». Quant au narrateur-écrivain (I) de *Three Farmers*, il associe également son activité à un travail manuel : il doit « [se] salir les mains dans l'accomplissement de tous les travaux que [ses] mains peuvent faire[1576] ». Le romancier, comparé au biographe, semble là encore contraint de travailler à partir de débris, de fragments : il s'appuie sur « les agrégats incohérents (*messy aggregates*) » d'une ou plusieurs vie(s) qu'il cherche à mettre en relation avec l'incohérence, « des millions de fois » plus grande encore, de son époque[1577]. Un autre élément vient accréditer la métaphore du « bricolage » dans cette œuvre : c'est grâce à « une bonne dose de tempérament (*a good dose of tempera ment*)[1578] », selon le narrateur, que biographes et romanciers parviennent à « assembler » ces « agrégats ». Or le propre du bricoleur, nous dit Claude Lévi-Strauss, est qu'il « met toujours quelque chose de soi[1579] » dans son travail : il s'y « raconte », inscrivant son propre présent dans l'objet fabriqué. À l'hétérogénéité de nature des éléments (le mélange entre documents et fiction dans les romans de Simon ou Powers), s'ajoute une hétérogénéité temporelle : la rencontre entre passé et présent.

C'est aussi en tant que syntaxe de l'hétérogène que le dispositif du « montage » est réfléchi dans le roman de Richard Powers. Le précurseur de cette technique, dont « tous les praticiens d'un art radical » s'empareront, est Alfred Jarry : en disant *Merdre* à l'idéal de beauté et d'harmonie de toute une tradition de l'art, il rejoint la radicalité des expérimentations chorégraphiques de Nijinski qui affirme à la même période que « la grâce et le charme [le] dégoûtent[1580] ». Cette « réaction » violente « contre la beauté[1581] », à la veille de la Première

[1573] Lévi-Strauss, C., *La Pensée sauvage*, *op. cit.*
[1574] « "Arbeiten" entspricht mir nicht ; wohl aber "werkeln" (schön wär's jedenfalls) ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 35 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 34.
[1575] *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.,* p. 142 et p. 143.
[1576] « […] to dirty my hands in whatever work my hands can do ». *TW,* p. 209 ; *TF*, p. 302.
[1577] *TW,* p. 205 ; *TF*, p. 295.
[1578] *Ibid.*
[1579] Lévi-Strauss, C., *La Pensée Sauvage*, *op. cit.*, p. 581.
[1580] « "Grace and charm make me sick."» *TW,* p. 166 ; *TF*, 238.

Guerre mondiale, fera dire à Yeats : « Après nous, le Dieu sauvage[1582] ». La « grande tâche à laquelle s'est employ[é] Jarry », c'est précisément de « contraindre deux choses opposées à occuper le même espace[1583] ». Cette poursuite du simultané et de la dissonance, du mélange des hétérogènes, c'est ce que Picasso, Joyce ou Stravinsky ont recherché chacun dans leur art. Mais pour que cet art du simultané et de la dissonance triomphe, encore fallait-il « l'apparition de la nova », la Première Guerre mondiale : « Pour que le Simultané s'impose comme le nouveau principe directeur, il lui fallait trouver sa place parmi les décombres inextricables des dynasties royales, de l'impérialisme et du colonialisme, parmi ceux des belles lettres moribondes[1584] ». L'art, désormais, a affaire avec les débris de « l'ordre ancien » dont plus rien ne subsiste : au critère contemplatif de la beauté se substitue alors un principe constructeur et critique – le montage. Ce qui intéresse R. Powers dans cette technique est sa portée disjonctive et fondamentalement ambiguë. La photographie de Jacques et sa mère découverte par Adolphe représente ainsi « deux façons de voir les mêmes haricots[1585] » : la « honte » de la mère en pleurs s'oppose à « la fierté » et à la joie du fils. Tirée de son contexte, l'image apparaît comme le montage de « deux choses opposées » dans « le même espace ». Loin de susciter un sentiment de réconfort et d'harmonie, la photographie provoque chez Adolphe un véritable « effroi esthétique (*aesthetic stupor*) ». La fresque de Rivera est analysée sur un mode semblable : il s'agit avant tout d'une « œuvre ambiguë (*an ambiguous work*)[1586] » refusant de trancher « le débat » entre amour et rejet de la machine, entre fascination et effroi face à l'ère nouvelle de la technologie. Le « malaise » que ressent le narrateur face à la fresque, de même que « l'effroi esthétique » qui submerge Adolphe, témoigne du fait que la dissonance est devenue une catégorie esthétique majeure de la modernité.

Le montage implique ainsi un mode de vision, et de « compréhension », qui n'est plus continu mais disjonctif : il repose sur la combinaison de différents angles, de différents plans. Comme le roman simonien, le roman de Richard Powers oppose au modèle apparent de la série continue un autre modèle fondé sur la simultanéité et la conjonction de plans disjoints dans le temps et l'espace. La vision naît de la collision entre différents plans temporels qui ne sont

---

[1581] « […] a reaction against so much beauty ». *Idem*.
[1582] « "After us, the Savage God." » *Idem.*
[1583] « The great task of Jarry and the *avant-garde* was to force two things to occupy the same place ». *TW,* p. 169 ; *TF*, p. 242.
[1584] « For Simultaneity to set itself up as the new governing condition, it had to clear a spot for itself out of the rubble and clutter of royal dynasties, imperialism and colonialism, moribund belles-lettres ». *TW,* p. 83 ; *TF*, p. 118.
[1585] « Two ways of looking at the same beans ». *TW,* p. 143 ; *TF,* p. 204.
[1586] *TW,* p. 15 ; *TF*, p. 18.

pas « intégrés » l'un à l'autre mais qui restent juxtaposés. Le modèle ancien du « stéréoscope (*stereopticon*) », qui métaphorise le fonctionnement du montage dans le roman, implique la disjonction de deux images, disjonction qui seule permet l'émergence d'une « image en trois dimensions ». Le montage met à la fois en jeu l'intersection du passé et du présent qui se rencontrent sur le mode du « choc » anachronique, et celui de différents points vue, celui du « l'essayiste » et celui du « fabuliste » :

> With two slightly different views of the photo – the essayistic and the imagined – side by side, I needed only the stereopticon itself to bring the image into fleshy three dimensionality. Walking home through the drifts in the dark, I began to imagine what shape that machine might take. I saw the thin film of the image spreading out in two directions, back through the past, through catastrophe, to that idyllic day that had brought the taker and subjects together, and forward, far forward in time until the product of that day crossed the path of one who, like me, took on the obligation of seeing.
>
> Muni de deux photos légèrement différentes placées côte à côte – celle de l'essayiste et celle du fabuliste – il ne me manquait plus qu'un stéréoscope pour que l'image s'incarne dans les trois dimensions. Sur le chemin qui me ramenait chez moi, au milieu des congères, dans l'obscurité, je me mis à imaginer quelle forme cette machine pourrait prendre. Je voyais la mince pellicule de l'image s'étirer dans deux directions : vers le passé, pour retrouver, en amont du jour de la catastrophe, le jour idyllique de la rencontre entre le photographe et ses sujets ; et vers l'avenir, loin, très loin devant, jusqu'à ce que le produit de cette journée finisse par croiser celui qui voudrait bien s'acquitter, comme je l'avais fait, de l'obligation de voir[1587].

Il restera à déterminer si « la vision stéréoscopique » *fonctionne* dans le roman, c'est-à-dire si le montage permet que se forme « une image en trois dimensions », ramenant la pluralité des lignes diégétiques à une unité.

Peter Handke, enfin, s'est largement appuyé sur le cinéma pour définir sa pratique du montage, là encore reliée à l'idée d'une syntaxe de l'hétérogène visant « le choc ». Une grande partie de ses premiers écrits théoriques, rassemblés dans le volume *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* , est consacrée à « la phrase » cinématographique. Certes, ces articles renvoient à la première phase de l'œuvre de l'écrivain que l'on qualifie communément d'« expérimentale » : pourtant, elle jette les bases d'une théorie du « choc » qui a laissé des traces dans l'écriture des textes sommes que nous étudions. Si le terme de « montage » est peu fréquent dans ces analyses, il n'est pourtant question que de ce procédé d'« écriture ». Dans l'article « *Théâtre et Film* : Misère de la comparaison », l'auteur s'appuie significativement

[1587] *TW,* p. 334 ; *TF*, p. 490.

sur la réflexion de Walter Benjamin[1588] qui avait décelé dans le cinéma une force *critique* absente des autres arts, notamment grâce à la puissance de choc du montage. Peter Handke prend pourtant ses distances avec le philosophe allemand, soulignant combien « la phrase cinématographique » s'est à son tour « solidifiée » en tradition. Apparaît dans cet article à plusieurs reprises le terme de « phrase-image (*Bildsatz*) », en un sens différent de celui proposé par J. Rancière : l'auteur cherche à montrer que l'image cinématographique n'est pas plus « innocente (*unschuldig*) » que l'image littéraire. Elle non plus ne parvient plus à « montrer » car elle est devenue « plan (*Einstellung*) » :

> Ein Filmbild ist kein *unschuldiges* Bild mehr, es ist, durch die Geschichte aller Filmbilder vor diesem Bild, eine *Einstellung* geworden: das heißt, es zeigt die bewußte oder unbewußte Einstellung des Filmenden zu dem zu filmenden Gegenstand […]. […] die Einstellung, dadurch, daß vor ihr schon eine Reihe von gleichen Einstellungen von dem Gegenstand produziert worden sind, die alle das gleiche *bedeuten*, wird, das kann man sagen, zu einem filmischen *Satz*, der nach dem Modell bereits vorhandener filmischer Sätze gebildet worden ist.
>
> Une image de film n'est plus une image *innocente*, elle est devenue plan à cause de toutes les images de film avant cette image-là : c'est-à-dire qu'elle montre le plan, conscient ou inconscient, que conçoit celui qui filme face à l'objet à filmer. […] Parce qu'avant ce plan on a déjà produit une série de plans analogues de l'objet *signifiant* tous la même chose, on peut dire que le plan devient une *phrase* cinématographique construite selon le modèle des phrases cinématographiques déjà existantes[1589].

Le plan cinématographique enchaîne l'image à un modèle, à un sens « pré-vu » et attendu par le spectateur : « dans ces films, chaque image est une phrase-image qui s'en tient strictement à la syntaxe depuis lors élaborée[1590] ». La « phrase-image (*Bildsatz*) », au sens de Peter Handke, annule la force disruptive de l'image, son « innocence », en l'enchaînant au « plan » de « celui qui filme » : elle intègre l'image et sa puissance paratactique à une « syntaxe » normative. Le montage, selon les termes d'Adorno, est redevenu « simple matière indifférente ». Le problème de ces films, c'est qu'ils « se servent structures que la littérature a créées à l'avance pour eux[1591] », c'est-à-dire qu'ils reprennent de façon aveugle et naïve la structure de « l'histoire comme modèle de finalité, de début et de fin, de continuité dans le contenu des images[1592] ».

[1588] « *Theater und Film* : Das Elend des Vergleichens », *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, op. cit.*, p. 74 ; *J'habite une tour d'ivoire, op. cit.*, p. 88.
[1589] *Ibid.*, p. 69 et p. 82.
[1590] « Jedes Bild in diesen Filmen ist ein Bildsatz, der sich streng an die inzwischen erarbeitete Syntax hält. »
[1591] « […] bedienen sich [diese Filme] jener Strukturen , die die Literatur für sie vorgemacht hat ». *Ibid*, p. 84 et 101.
[1592] « […] Geschichte als Modell », als « Finalität von Anfang und Ende », als « inhaltlichen Zusammenhang von Bildern ». *Idem*.

Il existe pourtant des films qui échappent à cette « syntaxe » calquée sur le modèle littéraire. Peter Handke différencie ainsi les films qui acceptent simplement « ces modèles d'histoire », sans les interroger, de ceux qui ne les acceptent pas, « mais effectuent seulement *un montage* avec des déroulements d'images formels (ici se situent sûrement les cinéastes les plus importants, qui font progresser la vision de l'image)[1593] ». Il donne plusieurs exemples dans ses articles de cet « autre » cinéma qui s'appuie sur « le choc formel », comme rupture avec la structure de l'histoire, un cinéma qui interroge ses procédures : il cite le cinéma de Godard, et notamment *Le Gai Savoir* qui est une réflexion sur les moyens propres du septième art.

> [Die Figuren] versuchen, zu einer Methodenlehre der Revolution zu kommen. Inwiefern zeigt ein Bild von etwas nur sich selber her ? *"In einem Bild muß eine Methode gesucht werden, sein Methode. Nachher müssen wir uns selber kritisieren". "Wir sammeln Bilder, nehmen Töne auf, das ergibt Erfahrungen*."
>
> [Les personnages] essaient d'arriver à une théorie des méthodes révolutionnaires. Dans quelle mesure une image de quelque chose ne montre-t-elle qu'elle-même ? *« Dans une image, il faut chercher une méthode, sa méthode. Et après se critiquer soi-même. » « Nous rassemblons des images, enregistrons des sons, il en résulte des expériences.*[1594] *»*

Le cinéma de Godard n'est pas fondé sur un montage de type *narratif*, mais sur un montage *critique* fondé sur une poétique de la disjonction, et notamment sur la contradiction entre images et sons : il met en œuvre une poétique du choc qui étudie « les rapports (*Beziehungen*), les relations (*Verhältnisse*), les différences (*Unterschiede*) ». Dans ce cinéma, on ne voit pas « concorder les images et les sons, le regard et la reconnaissance, le discours et sa réponse[1595] », comme dans les autres films. Cette poétique du choc et de la contradiction est aussi ce qui intéresse l'écrivain dans la littérature : au théâtre, mais aussi dans le récit. Il cite par exemple le roman *Geometrischer Heimatroman* de G.F. Jonke, fondé sur un montage entre texte et images, qui l'intéresse tout particulièrement et auquel il consacre un article entier en 1969 :

> Zu dem Buch gehören auch Zeichnungen, die das, was schon mit den beschreibenden Sätzen ganz sinnfällig war (ein Zelt, ein Boot), dadurch, daß sie es "unnötigerweise" auch noch darstellen, wieder der Sinnfälligkeit entziehen : Schriftsprache und Zeichnung, beide erweiden sich seltsam *als einander widersprechende (nicht einander illustrierende) semantische Systeme*.

[1593] « […] sondern nur formale Bildabläufe montieren (sicherlich sind das die wichtigsten Filmer, die für den Fortschritt des Bildersehens sorgen) ». *Idem.*
[1594] *Ibid.*, p. 114 et pp. 139-140.
[1595] « […] eine Übereinstimmung von Bildern und Tönen, Zuschauen und Wiedererkennen, Rede und Antwort ». *Ibid.*, p. 120 et p. 147.

> Il y a aussi des illustrations dans le livre. Représenter « inutilement » ce que les phrases descriptives rendaient évident (une tente, une barque) prive écriture et illustration de leur évidence : curieusement, les deux choses s'avèrent être *des systèmes sémantiques qui se contredisent (au lieu de s'illustrer)*[1596].

La plupart des œuvres[1597] du « premier Handke » sont fondées sur l'esthétique du montage : l'influence du cinéma, mais aussi celle de l'École de Vienne ou du pop art ont joué un rôle essentiel dans l'appropriation de cette technique[1598]. On pourrait croire que la référence à cette première « manière » a totalement disparu après le « tournant » que constitue, selon la critique, *Lent Retour* (*Langsame Heimkehr*, 1979), ou plus exactement la tétralogie dans laquelle est inclus ce récit – tétralogie qui comprend, outre ce dernier texte, *La leçon de la Sainte Victoire* (*Die Lehre der Sainte-Victoire*, 1980), *Histoire d'enfant* (*Kindergeschichte*, 1981) et enfin « le poème dramatique » *Par les villages* (*Über die Dörfer*, 1981). Or il n'en est rien, comme en témoigne ce passage de l'entretien avec Herbert Gamper, publié en 1987, à propos du mode de composition de *Par les villages* et de l'insertion du monologue final de Nova, plaidoyer pour l'imagination créatrice :

> Je n'avais pas d'idée. L'instinct entre là pour beaucoup. Chaque phrase est puisée dans l'instinct et revue par ma raison. Et l'ajustement s'est fait ensuite par le jeu de ces phrases. Mais c'était simplement une riposte lancée contre la fin du monde, et qui se fraie un chemin à travers l'histoire de la pièce. Une riposte que je ne voulais pas vraiment, qui est involontairement survenue tandis que je réfléchissais à ce drame. Phrase par phrase, j'ai pensé qu'on ne pouvait pas laisser une pièce s'achever ainsi – lorsque Hans, à la fin, dit deux fois de suite : « Que l'humanité est abandonnée », comme si vraiment le Vendredi saint était définitif. C'est trop facile, ai-je pensé. J'ai senti cela et aussitôt quelques oppositions se sont formées, quelques ripostes – *et ensuite je les ai montées comme on fait un montage*. Pendant tout le travail et quand j'ai quitté ce travail, j'ai pensé : je ne peux pas laisser cette pièce s'achever ainsi ; *alors je me suis rappelé mes anciennes expériences de montage et j'ai assemblé les phrases* qui s'élèvent contre cela, contre la fin du monde[1599].

[1596] *Ibid.*, p. 200 et p. 240. Nous soulignons.

[1597] On pense à la plupart des nouvelles du recueil *Bienvenue au conseil d'administration*, au roman *Le Colporteur* ou encore au scénario *Chronique des événements courants*.

[1598] Voir à ce propos l'analyse précise et documentée d'A. Camion dans *Image et écriture dans l'œuvre de Peter Handke. 1964-1983*.

[1599] « Gemeint ist überhaupt nichts. Es ist vieles instinktiv. Jeder Satz ist aus einem Instinkt genommen und überprüft worden von meinem Verstand. Und das Zusammenfügen war dann das Spiel dieser Sätze. Aber das war einfach eine Widerrede gegen das Weltende, was sich da anbahnt aus der Geschichte des Stückes. Eine Widerrede, die ich gar nicht wollte, die sich unwillkürliche im Bedenken des Dramas bei mir eingestellt hat. Satz für Satz hab ich gedacht, man kann ja ein Stück nicht so aufhören lassen – also daß der Hans am Schluß zweimal sagt : "Wie verlassen die Menschheit ist", als ob wirklich der Karfreitag endgültig wäre. Das, hab ich gedacht, ist doch zu billig. Das hab ich gespürt, und da haben halt sich so ein paar Gegensätze gebildet, also ein paar Widerreden gebildet – und *die hab ich dann richtig montiert, wie man Montage macht*. All die Zeit an der Arbeit, wie ich von der Arbeit weggegangen bin, hab ich gedacht : So kann ich das doch nicht enden lassen; da *hab ich halt mich an meine frühere Erfahrungen mit Montage erinnert* und das so zusammengefügt, die Sätze, die dagegen gesprochen haben, gegen das Ende der Welt. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 98 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 98.

Il est tout à fait intéressant que Peter Handke ne parle pas de la fin de sa pièce en termes de « dénouement » : il ne s'agit pas du « couronnement logique » de l'histoire ou du drame. Le fait de présenter les points de vue de Hans et Nova en termes de « montage (*Montage*) » est une manière de signifier un affrontement irréductible – il n'y a pas de moyen terme entre ces positions incompossibles, et aucune « transition » qui permettrait que l'une se résolve dans l'autre. Elles sont simplement juxtaposées, un peu à la manière où les villes de Nuevo Bazar et de Hondareda dessinent deux images contradictoires de l'avenir dans *La Perte de l'image*, le récit refusant de trancher entre catastrophe et utopie, affirmation et négation. Et ce « montage » ne concerne pas la seule fin du texte *Par les villages* puisque « la riposte (*Widerrede*) » se « fraie un chemin à travers la pièce » : c'est « phrase par phrase (*Satz für Satz*) » que l'auteur a construit l'opposition, sans pour autant introduire une quelconque progression qui mènerait à un « dénouement ».

Peter Handke ne cesse de revenir dans cet entretien sur l'idée de *discontinuité*, qu'il s'agisse de ses sentiments, de son tempérament ou de son écriture. Il souligne ainsi, par exemple, le fait que « le sentiment d'humanité » est toujours « un événement » pour lui, il ne le ressent pas continûment – « ce n'est pas comme chez les chrétiens, comme chez les gens pieux – il est important de le dire je crois –, ce n'est pas un fait de tous les jours[1600] ». De même qu'il ne peut ressentir ni affirmer continûment l'idée d'humanité, l'auteur ne peut comprendre ceux qui font de la pure négation de l'existence, et de l'humain, le ressort *constant* de leur écriture, comme Cioran :

> H. Si je n'avais pas [ce sentiment d'humanité] de temps en temps ou si je ne l'avais jamais eu, déjà dans mon enfance, je n'écrirais pas. De l'aversion envers l'existence – quoi qu'il s'y passe –, ou disons de la négation de l'existence, je ne pourrais tirer aucune passion. *Tout coule vraiment de ce va-et-vient, où tout s'en va dans l'ouvert*, vers le projet, le projet vague, qui naturellement dans sa forme ne doit pas être vague. Je n'ai jamais compris par exemple l'attitude d'un aphoriste et essayiste comme Cioran, qui tire de la négation de l'existence tout son plaisir d'écrire. *Je ne pourrais jamais dire : négation ou affirmation, ni l'un ni l'autre, c'est un processus éternel*, où je sens en moi que cela devrait aller vers l'affirmation, mais c'est très difficile, bien plus difficile à réaliser par le langage que la négation. Quand quelqu'un comme Cioran tire de ses périodes d'insomnie…en tirer la négation de l'existence humaine et dire que l'homme est un accident de la création, etc., ce qui est déjà depuis longtemps une belle fleur de rhétorique, faire de cela un programme, je trouve cela dépravé […]. Il est naturellement facile alors de devenir un styliste ; *mais un styliste doit toujours se battre entre deux termes, c'est toujours dialectique*. Je le cite comme exemple, lui,

[1600] « Also es ist nicht so wie beim Christen, beim frommen Menschen – das ist glaub ich auch wichtig zu sagen –, es ist nicht das Tägliche; es ist immer ein Ereignis. » *Ibid.*, p. 222 et pp. 214-215

> parce qu'il a érigé sa position en symbole de notre temps. Cela je ne peux l'accepter, *je ne peux d'ailleurs accepter aucune position – sauf la résistance, oui*[1601].

Peter Handke définit l'écriture comme un « combat (*Kampf*) », une « dialectique » qui « s'en va vers l'ouvert (*auf d as Offene*) » : nulle « synthèse » ici, mais peut-être un suspens, le maintien d'une ouverture. « Je ne peux d'ailleurs accepter aucune position – sauf la résistance » : cette « résistance (*Widerstand*) », c'est celle que le lecteur ne cesse de ressentir *à même la forme* des textes de Peter Handke qui se refusent à tout « positionnement » univoque. Et Gamper de renchérir très justement : « La résistance, on la sent, et même très fortement, mais elle contredit votre désir d'harmonisation[1602] ». Les textes de Peter Handke sont fondés, nous le verrons, sur une structure contradictoire qui oppose l'énoncé de l'utopie à son interruption, dans une « dialectique » entre affirmation et négation. On retrouve, dans cette description d'une structure *antagonique*, la notion de « montage » comme « parataxe » telle que l'a définie Adorno. Certes, Peter Handke ajoute qu'il « sent » que « cela devrait aller vers l'affirmation », mais il déplace alors le « combat » du côté de sa propre volonté : « je suis souvent en danger de tomber dans une réconciliation prématurée. Je le sais bien, c'est le grand combat que je livre contre moi-même, et c'est aussi mon combat d'écrivain : ne pas me réconcilier trop vite avec un fait, ne pas conquérir trop vite l'apparence[1603]. » Cette problématique de « l'apparence », qui est au cœur de la pensée de Nietzsche et d'Adorno sur l'œuvre d'art, le premier l'identifiant à un « mensonge » vital, le second à une trahison de la modernité, nous l'avons analysée dans la partie précédente. Peter Handke est conscient de la puissance de son désir de « réconciliation », et il a le sentiment qu'il doit le combattre. Mais il dit aussi qu'il « faut que cela aboutisse à l'apparence ». Il faudra interroger la fin des textes sommes, qu'il s'agisse de la fête qui réunit les amis dans *Mon Année*, ou de la rencontre entre

---

[1601] « Also hätt ich das nicht hin und wieder oder hätt ich das nicht gehabt, auch schon in der Kindheit, dann würd ich nicht schreiben. Also aus Abneigung gegen das Dasein – was ja immer wieder doch mitspielt –, oder sagen wir nur aus Verneinung des Daseins, da könnt ich keine Leidenschaft beziehen. *Es kommt wirklich alles aus dem Hin und Her, wo's halt doch hinausläuft auf das Offene*, auf den Entwurf, auf den vagen Entwurf, der aber in der Form natürlich nicht vage sein darf. Ich habe nie die Haltung zum Beispiel eines Aphoristikers und Essayisten wie Cioran begriffen, der aus der Verneinung des Daseins seine ganze Lust am Schreiben bezieht. *Ich könnt nie sagen : Verneinung oder Bejahung, weder noch; also es ist ein ewiger Prozeß*, wo ich in mir spüre, daß es hinauslaufen müßte auf das Bejahen, aber das ist sehr schwer, viel schwerer sprachlich zu verwirklichen als das Verneinen. Also wenn jemand wie Cioran aus den Perioden seiner Schlaflosigkeit…daraus das Verneinen der menschlichen Existenz und den Menschen als Unfall der Schöpfung und so weiter…also daraus ein Programm zu machen, find ich liederlich […]. Da kann man natürlich leicht Stilist werden; *ein Stilist muß aber doch kämpfen zwischen beiden Sachen, es ist immer dialektisch*. Zum Beispiel, ihn als Beispiel, weil er so für unsere Zeit als Position sich errichtet hat. Die kann ich nicht akzeptieren, *ich kann überhaupt keine Position akzeptieren – als die des Widerstands, ja*. » *Ibid.,* pp. 222-223 ; pp. 215-216. Nous soulignons.

[1602] « Den spürt man schon heraus, und sogar sehr stark, aber der widerspricht ja dann wieder Ihrem Bemühen um Harmonisierung. »

[1603] « […] komm ich sicher oft in die Gefahr einer voreiligen Versöhnung. Das wird mir schon klar, und das ist mein großer Kampf mit mir selber, das ist auch mein Schreibkampf : daß ich zu schnell mich versöhne mit einem Sachverhalt oder zu schnell den Schein haben will. » *Ibid.,* p. 224 et p. 217.

la protagoniste et l'auteur dans *La Perte de l'image* : s'agit-il d'une réconciliation finale, et si tel est le cas, est-elle présentée comme « le couronnement logique » de l'histoire ou, au contraire, comme « une réconciliation prématurée », un coup de force de l'écrivain ? Si le texte bascule « vers l'affirmation », n'est-ce pas dans un « jeu » conscient et ironique avec la structure du « deus ex machina[1604] » que l'auteur se plaît à commenter dans ses textes – comme c'est le cas dans *Par les villages* avec le « montage » final du monologue de Nova qui ne résout pas la contradiction entre les positions opposées ?

Nous avons étudié la notion de « montage » du point de vue de la réflexion esthétique des écrivains, qui l'associent à une syntaxe de l'hétérogène, un travail sur la dissonance et la contradiction. Reste à analyser comment ce dispositif se met en place dans les œuvres elles-mêmes.

[1604] Peter Handke a souvent commenté, dans ses journaux, son admiration pour la structure du « deus ex machina ». On en trouve une trace dans *Mon Année*, où le peintre lit les recommandations d'Horace à ce sujet : « Vorerst jedenfalls las Francisco nur weiter den gütigen Meister Horaz, der ihm beibrachte, ein Gott habe bei einer Sache erst dann einzugreifen, wenn "der Knoten eines solchen Retters würdig ist" » ; « Pour l'instant, en tout cas, Francisco se contentait de continuer sa lecture du bon maître Horace, qui lui apprenait qu'un dieu ne devait intervenir dans quelque chose que si "le nœud était digne d'un pareil sauveur" » (*MJ,* p. 546 ; *MA*, p. 422). On retrouve significativement ce motif dans *La Perte de l'Image* où la chute, à la fin de la danse des Hondarederos, intervient comme « le renversement déchirant (*herzzerreißende Ver kehrung*) » du deus ex machina de la tradition qui était retour à l'ordre, « sauvetage in extremis (*Rettung im letzten Moment*) », dont la version populaire subsiste dans le *happy end* de nombreux films (*BV,* p. 548 ; *PI,* p. 462).

CHAPITRE 2

Le montage comme épreuve du choc, de la dissonance ou de la contradiction ironique : différentes formes de « parataxe »

Nous nous proposons à présent d'étudier précisément comment chaque texte met en œuvre l'idée de montage ou de « parataxe » : l'hypothèse, forgée à partir des propositions théoriques des écrivains, est qu'elle se réaliserait à travers une syntaxe de l'hétérogène que l'œuvre se refuserait d'« homogénéiser » ou de refermer sur une totalité close. La catégorie esthétique de la « dissonance » devient essentielle : « Ce qui crisse dans les œuvres d'art, c'est le bruit provoqué par la friction des éléments antagonistes que l'œuvre cherche à concilier[1605] ». Le montage *ouvrirait* ainsi la forme esthétique en dessinant une unité brisée ou suspendue : une synthèse disjonctive. Au concept d'harmonie, nous verrons que les œuvres opposent l'expression de la dissonance et du choc, de l'hétérogène et de la contradiction. Le terme de « montage » nous intéresse donc dans sa mise en œuvre *critique* : comme ce qui empêche l'œuvre d'art de se refermer sur l'illusion de « la belle apparence » comme totalité accomplie.

Arrêtons-nous un instant sur la notion de « dispositif » que nous allons employer pour décrire le « fonctionnement » des œuvres : ce terme renvoie, outre son sens juridique, à un sens technique, « la manière dont sont disposées les pièces d'une machine ou d'un mécanisme, et, par extension, le mécanisme lui-même ». Nous avons relevé dans la première partie l'emploi de la métaphore de « la machine » pour désigner un ensemble de pièces, ou d'éléments, intégrés à une totalité qui « fonctionne ». Mais précisément, nous avions établi que le terme n'était employé par les auteurs que pour souligner combien l'écriture faisait grincer, « crisser » la mécanique, empêchant l'intégration des parties à l'ensemble[1606]. Les romans de

[1605] *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 247.
[1606] Le fait que Simon et Powers aient tous deux suivi une formation scientifique (une année de Mathématiques Supérieures pour le premier, des études universitaires de physique pour le second) n'est peut-être pas sans

Powers et Simon relèvent de cette volonté de *briser* ou d'*ouvrir* la « syntaxe normative » du « roman de montage »[1607] afin de laisser place à la dissonance.

Agamben a montré que le mot latin *dispositio*, d'où provient étymologiquement le terme de « dispositif », était la traduction du grec *oikonomia*, « économie »[1608]. Or ce terme est au cœur de *La Perte de l'image* . C'est donc à travers le motif central de « l'économie (*Wirtschaft*) » que la question du « dispositif » et de la *maîtrise* du matériau esthétique est présente dans ce récit. La protagoniste a fait « des études d'économie » avant de devenir banquière ou gestionnaire. Cette activité est cependant bien plus qu'un métier pour celle qui est désignée comme « la Maîtresse de l'histoire (*die Herrin ihrer Geschichte*)[1609] » : le « rythme régulier » de sa marche est une manière de « mettre en ordre », de « gérer les choses dans leur ensemble ("d'un point de vue utopique, bien entendu") ; une autre main invisible[1610] ». Or précisément, la protagoniste finira par se trouver face à « une situation impossible à gérer (*Wirtschaftsplanlosigkeit*) » et par perdre son rôle de « Maîtresse de l'histoire »[1611].

Chacune des œuvres repose ainsi sur un « dispositif » dont elle tend à *exposer* les mécanismes de « mise en ordre » d'une réalité chaotique : cette position de « maîtrise » est pourtant chaque fois contestée. Si « l'auteur », dans *La Perte de l'image* , confirme d'abord les propos de la protagoniste en affirmant avoir lui aussi le sentiment de « tout gérer » quand « il se livre à son activité d'écrivain, quand il note, couche sur le papier, écrit encore et encore », il nuance immédiatement cette affirmation : « et puis d'ailleurs, il ne s'agissait pas là d'une certitude, loin de là. Loin de là[1612] ? »

---

rapport avec le choix de travailler dans leurs œuvres sur des structures à fortes contraintes, ce que souligne la métaphore de « la machine » qu'ils emploient l'un et l'autre. Claude Simon se réfère d'ailleurs très souvent aux mathématiques. Mais pour l'un comme pour l'autre, il s'agit d'ouvrir ces structures en travaillant sur le choc et la dissonance.

[1607] La notion de « roman de montage » est décrite par J.-P. Morel à partir du critère d'étendue : le montage dans ce type de roman répond aux conventions constituantes énoncées plus haut, mais leur ajoute l'extension du dispositif à l'œuvre entière. Il implique un montage global et non seulement localisé à une partie de l'œuvre.

[1608] Agamben, G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. M. Rueff, Rivages Poche, 2007 [2006].

[1609] *BV,* pp. 650, 655, 688, 719 ; *PI*, pp. 545, 549, 576, 601.

[1610] « […] solches Gehen als das umfassende Handeln – als (Thema) Wirtschaften ("natürlich nur in der Utopie"); als eine andere unsichtbare Hand. » *BV,* p. 503 ; *PI,* p. 426.

[1611] *BV,* p. 719 ; *PI*, p. 601.

[1612] « […] antwortete er, […] er kenne die Vorstellung vom Bestandsichern, Lebendigerhalten, Unter-die-Arme-Greifen, eben vom "Wirtschaften" – statt Schreibengehen, sagte er zu sich selber in der Tat "Wirtschaften gehen" – einzig und allein ab und zu von seinem "Getue", dem Auf-, Nieder- und Weiterschreiben, *und das sei aber keine Gewißheit, auch nicht "annähernd" – "oder doch?"* » *BV,* p. 504 ; *PI*, p. 427. Nous soulignons.

1. *Three Farmers* : un montage stéréoscopique ?

R. Powers a choisi le dispositif du montage parallèle[1613] pour construire son roman qui apparaît, à maints égards, comme « un cas d'école ». *Three Farmers* rassemble les trois conventions constituantes du « montage » définies par J.-P. Morel : la pluralité des lignes diégétiques, leur entrelacement et l'absence de régie narrative. Le dispositif repose sur l'alternance de trois lignes de récit répondant à un agencement entrecroisé régulier de type A1, B1, C1, A2, B2, C2, A3, B3[1614], etc., chaque séquence s'identifiant à un chapitre. L'absence d'un narrateur surplombant permet aux pôles diégétiques de *jouer* librement les uns par rapport aux autres, sans que leur lien ne soit jamais justifié ou explicité. Les conventions modulatoires (critères de visibilité, d'étendue et de densité) permettent de spécifier ce dispositif : le montage jouit d'une grande lisibilité grâce à l'identification des séquences aux chapitres, parfaitement identifiables à travers le saut de page, la numérotation suivie et l'introduction systématique d'un titre liminaire. Il n'y a pas de variation dans le dispositif : il s'agit d'un montage global, qui s'étend sur l'ensemble du texte, et dont les règles ne varient pas au cours du roman. Ce qui importe davantage est le degré de densité et de complexité du montage : il affecte deux niveaux principaux, énonciatifs et temporels. La narration homodiégétique de la première ligne de récit s'oppose aux deux autres lignes, hétérodiégétiques. Cette structure se complexifie encore dans le détail : le « je » du narrateur-personnage laisse régulièrement place dans la première série à une narration de type hétérodiégétique et neutre répondant au registre de l'essai. Par ailleurs, alors que le narrateur de la deuxième ligne assume une position clairement surplombante dans la tradition du récit réaliste, mêlant fonction de régie, de commentaire et d'attestation, la troisième ligne de récit laisse davantage place à une focalisation interne qui ne permet pas toujours de À cette forte disjoindre les réflexions du narrateur de celles du personnage principal, Peter Mays. hétérogénéité énonciative se superpose une hétérogénéité d'ordre temporel. Le roman en effet confronte plusieurs espaces-temps dans un montage parallèle : la première ligne se déroule à Détroit dans le premier chapitre puis à Boston, à une époque qui est plus ou moins

[1613] Le montage parallèle repose sur l'entrelacement de lignes d'action renvoyant à des espaces-temps hétérogènes, alors que le montage alterné peut être défini comme l'alternance de différents éclairages sur la même action.

[1614] Les lettres A, B, et C désignent les trois lignes de récit. Les numéros 1, 2, 3, 4, etc., marquent quant à eux la succession chronologique des séquences.

contemporaine du temps de l'écriture, « les années 1980[1615] » ; la seconde ligne de récit autour des trois fermiers renvoie à l'époque de la Première Guerre mondiale et s'étend jusqu'à l'après Deuxième Guerre : elle se déroule en Europe, des champs du Westerwald en Prusse à la Hollande, en passant par la France ou la Belgique suivant les aléas du front et les pérégrinations des personnages ; la troisième ligne de récit enfin ramène le lecteur à Boston, à une date précise : il apprend dès le chapitre trois que l'action se déroule le 29 octobre 1984, jour de la célébration de l'Armistice – déplacé du 11 novembre au 29 octobre en raison de sa trop grande proximité avec Thanksgiving, explique le narrateur[1616]. Si les lignes I et III sont hétérogènes sur le plan énonciatif, elle se rapprochent à travers un espace-temps relativement homogène (Boston, autour des années 1980), proximité spatio-temporelle avec laquelle tranche violemment la deuxième ligne de récit, liée à un autre continent et à une époque lointaine, celle du « Vieux Monde » d'avant la césure des deux guerres mondiales. Cette hétérogénéité est renforcée par l'effet d'anisochronie qui caractérise les durées narratives : alors que la deuxième ligne d'action couvre toute la première moitié du siècle, la première se déroule approximativement sur une année[1617], et la troisième, sur à peine une semaine[1618]. Le texte comporte par ailleurs un grand nombre de citations, clairement marquées par une disposition spatiale qui tranche avec le corps du texte (citations de chroniques ou d'entretiens donnés par A. Sander, extraits de lettres, de romans, de journaux ou d'essais, le tout mêlant fiction et document) : ces citations ne participent cependant pas au dispositif du montage au sens strict puisqu'elles sont « intégrées » aux lignes de récit par chacun des narrateurs, et non pas « montées » comme une série indépendante. Il n'en est pas de même des citations placées en exergue des chapitres : déliées du corps du texte, de même que les titres dont le rapport au contenu du chapitre paraît parfois bien distendu, elles créent un effet de montage interne dans chacune des séquences, réintroduisant, par la bande, une forme de discontinuité dans l'unité apparente du chapitre. Elles échappent en effet souvent à la fonction traditionnellement illustrative ou explicative de l'exergue, et surtout semblent choisies selon un critère d'hétérogénéité maximal : extraites de comptines, de romans, de poésies, mais aussi d'essais ou de biographies, ou encore de journaux, chacune implique un type énonciatif différent. L'auteur accroît ainsi le sentiment d'hétérogénéité, mais aussi d'intrication entre les lignes de

[1615] *TW,* p. 205 ; *TF*, p. 296.
[1616] *TW,* p. 33 ; *TF*, p. 45.
[1617] Le narrateur (I) dit « avoir perdu une année à suivre d'autres pistes (*a year spent tracking down the other leads*) » alors que la clé du mystère résidait dans le « visage composite » d'un inventeur revêche représenté sur un panneau mineur de la fresque de Rivera (*TW,* p. 16 ; *TF*, p. 19). Par ailleurs, le narrateur note au chapitre quatre que « l'hiver arrive (*winter came*) », alors que le dernier chapitre s'achève sur le mois de janvier (*TW,* p. 262 ; *TF*, p. 380).
[1618] *TW,* p. 349 ; *TF*, p. 510.

récit puisqu'un titre peut renvoyer au contenu d'un chapitre antérieur, lié à une autre ligne de récit[1619], ou même se déplacer dans le corps du texte[1620], tandis que les citations *jouent* également leur propre jeu, tissant tout un réseau de rapports avec les différentes lignes d'action. Les chapitres de la première ligne de récit comportent en outre un autre type de montage interne, marqué dans le texte par une double rupture, d'ordre spatial – un saut de ligne – et énonciatif[1621] : le montage déjà évoqué entre séquence fictionnelle et séquence relevant de l'essai. Cette fois, aucune régularité n'est de mise : l'un ou l'autre type de séquence peut indifféremment ouvrir les chapitres de la série, et la simple juxtaposition se muer en une alternance complexe[1622]. Cet effet de montage est cependant mis en cause au chapitre 16 avec l'apparition du « je » dans la séquence caractérisée par le registre de l'essai : la déliaison reste cependant marquée par le saut de ligne et aucun indice, à ce stade du roman, ne permet d'identifier formellement les deux « je »[1623].

Cette poétique de l'hétérogène se double d'un travail élaboré de mise en relation de ce qui est séparé à travers un savant tissage d'échos, aux niveaux micro et macro-textuels. Ainsi le thème de la musique, relié à celui de l'énigme, emporte d'un même mouvement les trois premiers chapitres. Le premier s'intitule « *I O utfit Myse lf for a Trip to Sa int I ves* » en référence à « une vieille comptine » (*an old nursery rhyme*[1624]) en forme d'énigme numérique dont le narrateur récite un extrait à la fin du chapitre : « Sur la route de Saint-Ives j'ai rencontré un homme et sept femmes » et qu'évoquait déjà la citation placée en exergue : *Cats, Kits, sacks, wifes ; how many were going to St. Ives ?* Le second s'ouvre sur une chanson de Peter en forme de variation sur la structure énumérative et rythmique de la comptine de Saint Yves : *Carrots and onions and celery and potatoes. Such thin fare !* Le jeune dandy enchaîne

[1619] « J'habite le possible (*I Dwell in Possibility*) » est le titre du chapitre seize correspondant à la première ligne de récit, alors que l'expression renvoie au titre du spectacle monté par Kimberly Greene sur les femmes célèbres du siècle, spectacle auquel Mays et Alison assistent au chapitre précédent, dans la troisième ligne de récit.
[1620] Le titre du chapitre 11, « La conjuration des égaux (*Conspiracy of Equals*) », renvoyant à la deuxième ligne de récit, est réutilisé dans la troisième ligne de récit par Mays pour qualifier le conspiration supposée de ses amis (*TW,* p. 232 ; *TF*, p. 338).
[1621] Voir, dans le paragraphe précédent, la mention du retrait du « je » au profit d'un narrateur hétérodiégétique et neutre.
[1622] Le chapitre quatre alterne quatre séquences sur le mode fiction/essai/fiction/essai. Les chapitres vingt-deux et vingt-cinq sont quant à eux homogènes.
[1623] Le lien entre fiction et essai est également présent dans les autres lignes de récit, sur le mode de l'intrication plus que du montage. Les narrateurs hétérodiégétiques des lignes II et III sont caractérisés par une forme d'érudition très poussée – notamment dans le domaine des sciences « dures », physique (*TW,* p. 13 ; *TF*, p. 26) ou chimie, mais aussi de la linguistique par exemple. Le narrateur commente ainsi les propos de Delaney en soulignant qu'ils réalisent une « recatégorisation de l'adjectif » et un « changement de diathèse » (*TW,* p. 31 ; *TF*, p. 43)…
[1624] *TW*, p. 16 ; *TF,* p. 19.

les airs et parle à Adolphe avec « l'intonation rythmée des comptines (*the singsong quality of rhyme*) » alors que le débat porte sur la musique du bal dont les fermiers perçoivent déjà quelques sons au loin : fanfare ou orchestre ? C'est précisément sur le son lointain d'une fanfare que s'ouvre le troisième chapitre, fanfare qui amène à son tour une énigme, celle de la jeune « bacchante » à la « toison rousse », étrangère à la foule qui l'entoure. C'est cette fois le collègue de Peter Mays, Delaney, qui se met à chanter dans les bureaux du septième étage du Powell Building. Le motif de la comptine ou de la chanson entraîne celui de la danse : c'est à un bal que se rendent les trois fermiers (II), mention qui apparaît dans le titre inscrit sur le cartel du musée de Détroit (I) et entraîne la métaphore du dernier paragraphe de ce même chapitre – « on nous entraînerait tous […] et on nous ferait danser tout notre saoul[1625] ». Peter « entraîne Adolphe dans une danse comme une valseuse[1626] » avant même l'arrivée au bal (II) alors que Delaney « empoigne Brink et l'entraîne dans un pas de danse » (III). D'emblée cependant la « fraternité » thématique est liée à une poétique du choc et de la dissonance : « le bal » dont il est question sur le cartel de la photographie du musée (I) est associé à deux réalités contradictoires, fortement discordantes. Il s'agit tout d'abord du bal du premier mai, cette fête dont les origines plongent dans l'antiquité la plus archaïque, celle des « rituels païens » accomplis en l'honneur de la déesse du printemps, Flore. Mais il évoque aussi un tout autre bal à travers la date, 1914 :

> The date sufficed to show they were not going to their expected dance. I was not going to my expected dance. We would all be taken blindfolded into a field somewhere in this tortured century and made to dance until we'd had enough. Dance until we dropped.
>
> À elle seule, la date indiquait qu'ils ne se rendaient pas au bal auquel ils s'attendaient. Et moi non plus, je ne me rendais pas au bal auquel je m'attendais. On nous entraînerait tous, les yeux bandés, au milieu d'un champ, quelque part dans ce siècle torturé, et on nous ferait danser tout notre saoul. Danser à en tomber.

Le motif joyeux de la danse, comme célébration du printemps et de la vie, est d'emblée dialectisé avec celui de la chute et de la mort, comme l'irréductible vérité d'un « siècle torturé (*tortured cen tury*) ». C'est bien à travers une poétique du « choc » que se fait le « franchissement » vers le deuxième chapitre : la marche joyeuse des trois fermiers, la légèreté de leurs préoccupations – est-ce qu'Alicia sera au bal ? Est-ce qu'elle embrassera Adolphe ? – contraste violemment avec la fin du chapitre qui précède et son ouverture sur la grande tragédie de l'Histoire. Ce contraste fait surgir l'aveuglement des trois « jeunes

[1625] « We would all be taken blindfolded into a field […] and made to dance until we'd had enough. »
[1626] « […] grabbing and swaying him [Adolphe] about in a waltzer'sgrip ». *TW,* p. 19 ; *TF,* p. 25.

vierges » qui seront entraînés malgré eux dans la tourmente. Quant au troisième chapitre, il achève de faire dissoner l'ensemble, en s'ouvrant sur « le bruit » d'un « moteur mal réglé (*badly in need of a tune-up*) » : aux sons joyeux de la fanfare du bal du premier mai – perturbés cependant par la note discordante apportée par le photographe[1627] – s'oppose le « dégoût (*disgust*) » de Mays face à « la vision d'une dissolution[1628] » où rythmes et sons achèvent de « se disperser au hasard », alors que le *désaccord* entre le rythme binaire de la chanson de Delaney et le pas ternaire de sa danse provoque un « effet terrifiant (*terrifying effect*) ». Le thème liminaire de la musique place d'emblée l'œuvre sous le signe de la dissonance.

Au niveau macro-textuel, on retrouve le même travail de mise en relation des hétérogènes. L'auteur s'emploie à tisser un réseau d'échos très serrés entre les lignes de récit : motifs, personnages et objets migrent d'une ligne à l'autre, un élément de premier plan dans une ligne de récit pouvant passer au second plan et devenir simple détail dans une autre. Le personnage de Sarah Bernhardt possède une place de choix dans les ligne I et III : sa biographie est longuement commentée par le narrateur de la première ligne de récit qui s'attache à restituer, à travers les passages d'essai, le contexte de la Première Guerre et la vie des figures marquantes du tournant du siècle. L'énigmatique jeune femme aperçue par Peter Mays (III) depuis sa fenêtre du septième étage *est* la grande Sarah « jouée » par l'actrice Kimberly Greene dans le défilé célébrant l'armistice. Dans la seconde ligne de récit, l'actrice n'apparaît plus que de façon « anecdotique », dans une hallucination du fils d'Alicia et d'Adolphe (qui porte le même prénom que son père), abandonné par les siens dans un champ par mesure de rétorsion, au bord de la mort[1629]. De même, si la photographie tirée du conte « Jacques et le

---

[1627] Note discordante liée à la question du photographe qui perturbe les trois jeunes hommes : « Que croyez-vous que le Kaiser avait en tête lorsqu'il a porté à huit cent mille les effectifs de l'armée ? »

[1628] « […] a vision of dissolution ». *TW,* p. 33 ; *TF,* p. 44.

[1629] Adolphe, qui s'est rendu coupable d'une opération illégale de mastoïdectomie sur son cousin déjà mal en point, est envoyé dans un bataillon disciplinaire qui l'abandonne dans un champ, après avoir simulé une fausse exécution, avec l'ordre de ne plus bouger : « This son of two semiliterate, earthbound peasants would never have survived the ordeal without a remarkable intervention. At that moment – which was not for the lieutenant a real moment, since he lay outside time – when his brain threatened to collapse into aloneness, a shape emerged from a nearby copse of trees. […] A thin woman in white pinafore, sporting a parasol and the most glorious strawberry-red mop of hair Adolphe had never seen walked slowly to within a few yards of where he knelt. Adolphe at once returned to his senses, though alarmed that the woman should be dressed in clothes a half century old. – A pleasant evening, sir. The woman spoke in impeccable French, nodded once, and keeping to her pace, disappeared into another grove. […] » ; « Ce fils de paysans, gens de la terre à demi illettrés, n'aurait jamais survécu à pareille épreuve sans une intervention extraordinaire. À l'instant (instant véritable, car situé hors du temps pour le lieutenant) où son cerveau menaçait de s'abîmer dans la solitude, une silhouette sortit du taillis voisin. […] Une femme mince en jupon blanc, qui arborait sous une ombrelle la plus magnifique chevelure rousse qu'Adolphe eût jamais vue, marchait d'un pas lent à quelques mètres de l'endroit où il était agenouillé. Il reprit aussitôt ses esprits, troublé cependant à la vue de cette femme habillée à la mode du demi-siècle précédent. – Je vous souhaite le bonsoir, monsieur. Elle s'était exprimée dans un français impeccable, lui avait adressé un

haricot magique » joue un rôle clé dans la destinée d'Adolphe (II) en tant qu'élément déclencheur d'une folie qui le conduira à la mort, ce conte trouve sa place de façon beaucoup plus anecdotique dans la première ligne de récit : le narrateur découvre parmi le bric-à-brac d'objets dans la maison de Mme Schreck « une tirelire qui évoquait l'histoire de Jacques et du haricot magique[1630] ». Mais c'est bien sûr la photographie des trois fermiers qui constitue le lien le plus solide entre les pôles narratifs. Le rapport entre les deux premières lignes de récit se noue dès les premiers chapitres : le lecteur tisse très facilement le lien entre la photographie que le narrateur voit au musée de Détroit (I) et les trois fermiers qui marchent sur la route du Westerwald et rencontrent le photographe (II) – le titre du deuxième chapitre, « Trois fermiers du Westerwald s'en vont au bal, 1914 », reprend d'ailleurs presque exactement la mention du titre de la photographie présent sur le cartel au musée de Détroit (I) : *Trois fermiers s'en vont au bal, 1914* . Le lecteur suit donc « l'enquête » du narrateur (I) sur l'énigmatique photographie en même temps qu'il lit l'histoire des trois fermiers en 1914 (II). Les liens se resserrent lorsque le lecteur comprend qu'il peut lire la première ligne de récit comme la genèse de la seconde : la deuxième ligne en effet se construit ou « s'invente » à travers les recherches érudites et les « décisions » que prend le narrateur-personnage de la première ligne de récit, avec des effets complexes de retard ou d'anticipation. L'un des moments où se noue définitivement cette relation génétique est le chapitre seize, alors que le narrateur (I) relit l'épisode sur le navire pour la Paix affrété par Ford :

> All the books agreed that Ford had been, however briefly, in Europe on his ill-fated mission to end the Great War by will alone. That, *I now decided*, was when he must have met my, or more properly, Mrs. Schreck's three farmers.
>
> Tous les livres concordaient sur un point : Ford avait séjourné en Europe, au moins pendant une brève période, lors de sa mission malheureuse pour mettre fin à la Grande Guerre par la seule force de sa volonté. C'était là, *décidai-je alors*, qu'il avait dû rencontrer mes trois fermiers, ou plutôt ceux de Mme Schreck[1631].

Les détails de cette rencontre seront décrits dans la deuxième ligne d'action au chapitre vingt-trois, dans une mise en récit qui renvoie donc explicitement à la « décision » du narrateur de la première ligne d'action. Par ailleurs, les passages relevant de l'essai (éclairant le contexte de la photographie, la vie de Sander et son projet photographique, les différentes biographies de personnages du tournant du siècle) dans la première ligne de récit semblent tout d'abord n'avoir aucun lien avec les séquences fictionnelles de la même ligne d'action puisque le

---

petit signe de la tête, et sans modifier son allure, avait disparu dans un bosquet. » *TW,* pp. 318-319 ; *TF,* pp. 466-467.

[1630] « […] a coin bank fashioned after Jack and the Beanstalk ». *TW,* p. 302 ; *TF*, p. 442.

[1631] *TW,* p. 204 ; *TF*, p. 295. Nous soulignons.

narrateur-personnage se heurte sans cesse à l'énigme de la photographie : les séquences informatives contrastent donc avec le non-savoir du narrateur qui se débat avec les fausses informations figurant sur le cartel de la photographie[1632]. Le lecteur comprend cependant peu à peu que les informations qui lui sont livrées dans les séquences relevant de l'essai renvoient en fait aux recherches du narrateur lui-même, dans un montage qui anticipe cependant sur ses résultats. On apprend ainsi dès le chapitre quatre que le narrateur « consulte des milliers d'encyclopédie », lit des « dizaines de monographies de photographes » puis élargit encore son champ de recherche : « je lisais tout ce qui entretenait un rapport lointain avec ce jour perdu[1633] ». Ce sont ces éléments de lecture que restituent les passages informatifs. Ainsi, ce n'est qu'au chapitre seize qu'on apprend que le narrateur cède à « l'illusion biographique » en lisant la biographie de Bernhardt, alors que les éléments biographiques eux-mêmes nous sont donnés dès le chapitre treize. Le narrateur-personnage (I) se constitue définitivement en figure d'écrivain dans le dernier chapitre de la série où il affirme « avoir déjà inventé la moitié d'une histoire » à Hubert et aux autres personnages à partir des bribes de récit de Mme Schreck.

Le lien avec la troisième ligne de récit est beaucoup moins évident, du moins dans les premiers chapitres de la série : Peter Mays ne découvrira la photographie d'A. Sander dans les archives de sa maison familiale qu'au chapitre dix-huit, comprenant (ou supposant) que le personnage au centre de la photographie, Peter, est son arrière-grand-père. Cependant, une série d'échos permet de rattacher bien avant cette ligne d'action aux deux autres : c'est au milieu d'un défilé donné en l'honneur de la Grande Guerre – époque de la deuxième ligne d'action – qu'apparaît la jeune femme rousse qui va hanter la mémoire de Mays. Elle porte d'ailleurs des vêtements « du siècle dernier », ce qui se confirmera lorsque Peter apprendra qu'il s'agit du personnage de Sarah Bernhardt joué par une actrice. D'autres liens se tissent entre la première et la troisième ligne de récit : Mays apparaît comme un double du narrateur-personnage (I). Les deux protagonistes sont en effet étrangement proches : tous deux sont installés à Boston et vivent dans les années 1980 ; ils ont une formation de scientifiques et travaillent dans un métier « technique » qui leur déplaît et qu'il prennent tous deux la décision

[1632] « I snuck a sideways look at the identifying tag, crib sheet for an important test. I half-expected to recognize what was written there, but the tag meant nothing to me. It identified the photographer as August Zander, an Austrian. […] The photograph's identification tag turned out to be in error on three counts: in the spelling of the surname, in the nationality, and in the tacit proclamation of its correctness » ; « Je louchais furtivement sur le cartel, antisèche pour un examen important. Je m'attendais plus ou moins à reconnaître ce que j'allais trouver sur l'étiquette, mais l'inscription ne m'évoqua rien. Elle donnait le photographe pour autrichien – un certain Zander. […] Il devait apparaître plus tard que le descriptif comportait trois erreurs : le nom du photographe était mal orthographié, sa nationalité n'était pas la bonne, et l'inscription revendiquait de manière tacite son exactitude. » *TW,* p. 37 ; *TF*, p. 51.

[1633] « […] I read anything remotely related to that lost day ». *TW,* p. 46 ; *TF*, p. 64.

de quitter[1634] pour « voyager ». Technophobes[1635], ils n'aiment pas leur époque et comprennent peu de choses à l'art[1636]. Fils de migrants – du moins peut-on en faire l'hypothèse en ce qui concerne le narrateur-personnage (I)[1637] –, ils ont perdu leur père, l'un à vingt-et-un ans, l'autre à douze ans : dans une parfaite spécularité des nombres...Ils tombent tous deux dans l'« embuscade » que leur tend une image et mènent l'enquête de concert : de nombreuses étapes de leur recherche peuvent ainsi être rapprochées[1638]. Mays cependant est un rêveur qui fuit les informations concrètes sur la vision de la femme rousse, informations que ses amis lui donnent bien malgré lui : il constitue l'exact pendant du narrateur-personnage plongé dans ses encyclopédies, l'un désirant voir sans savoir, l'autre savoir pour échapper au voir – échapper à « ce qui le regarde » dans cette image du passé. Mais un lien plus concret encore se dessine entre les lignes II et III dans une forme d'emboîtement des niveaux diégétiques : on apprend en effet au chapitre vingt-trois le destin de Peter Hubertus (II), le fils de Wies dont on ne sait si le père est Hubert ou Peter, et qui a reçu en héritage un exemplaire de la photographie des trois fermiers où figurent « ses pères ». Déséquilibré dès sa naissance, il est relégué à la direction d'un camp de travail dans le Westerwald durant la Deuxième Guerre. Il est alors jeté en prison pour avoir subi, de la main de son cousin qui a fait deux ans d'école vétérinaire, une opération médicale à l'encontre du règlement – une mastoïdectomie rudimentaire et sans anesthésie. Il se construit alors pour survivre un monde imaginaire :

> In prison, he created lives and stories based on the figures and countryside in his mother's triple photograph. He set this miniature world in the first decade of the century, peopling it with all he knew of the First War and its generation. He came to revere and be thankful for the isolation thrust on him. He would never have come to know his father and imagined uncles so intimately otherwise.

[1634] Le narrateur évoque cette décision de quitter son travail pour « voyager » au chapitre dix-neuf (*TW,* p. 262 ; *TF*, p. 382) alors que Mays l'évoque au chapitre dix-huit (*TW,* p. 238 ; *TF*, p. 346). Il décidera en effet de partir avec Alison parcourir la vieille Europe sur les traces d'Arcady.

[1635] Tous deux détestent l'automobile et de nombreuses remarques permettent de diagnostiquer une commune « technophobie ».

[1636] Le narrateur-personnage (I) déclare ainsi dès le premier chapitre que l'art ne peut espérer au mieux qu'être « un anesthésiant » (*an anaesthetic*) ou « un placébo (*a placebo*) ». Mays quant à lui n'a jamais rien compris à l'art, théâtre ou musique.

[1637] Le narrateur-personnage affirme que son oncle est mort pendant la deuxième guerre mondiale « à cause d'une interprétation : celle qu'une majorité d'Européens faisait de l'armistice signé en 1918 ». Il ajoute que cette mort « changea le destin de [son] père et le [sien] » (*TW,* p. 207 ; *TF*, p. 299). On peut donc lui supposer comme à Mays des origines européennes. Au chapitre vingt-cinq il évoque le fait qu'il n'est pas « de pure race » : « I am certainly not thoroughbred. » (*TW,* p. 335 ; *TF*, p. 491).

[1638] À la visite du narrateur-personnage à Mme Schreck répond celle de Mays à sa mère : le narrateur-personnage éprouve une profonde affection pour cette femme qui pourrait être sa « grand-mère ». Les maisons de ces deux émigrantes d'origine hollandaise sont pleines des traces et des odeurs du temps passé : l'odeur d'eucalyptus est évoquée dans les deux lieux, ainsi qu'un bric-à-brac d'objets et de souvenirs. Mays retrouve dans la partie du grenier consacrée aux archives de ses grands-parents un rouleau pour piano mécanique, piano mécanique que possède Mme Schreck et sur lequel le narrateur-personnage joue avec la vieille dame à la fin du chapitre vingt-deux…

> Dans sa prison, il créait des existences et des histoires inspirées des trois personnages et de la campagne représentés sur la photographie que possédait sa mère. Il situa cette miniature du monde dans la première décennie du siècle, y mit tout ce qu'il savait sur la Grande Guerre et de l'époque. Il finit par vénérer et remercier la solitude qu'on lui avait imposée. Sans elle, il n'aurait jamais connu aussi intimement son père, ni ses oncles imaginaires[1639].

Voilà qui fait concurrence à « l'inventeur » de la première ligne de récit. Mais ce n'est pas tout : lorsque Peter Hubertus sort de prison, sa mère Wies est morte, et il finit par suivre sa fille et son gendre qui ont obtenu une *green card* et un visa aux États-Unis. Sa lignée s'arrête au Nouveau Monde car sa fille n'a pas d'enfant :

> Peter Hubertus did not like this end to the story, so in the Catskill evenings he devised another. He had brought his mother, wife, and young daughter to America just after the war – or better, just before. They escaped in time. They stood before the immigration officer at an Ellis Island of an earlier day, one he had read about in texts. The officer demanded his name. Hesitant, he spilled out:
>
> – Peter Hubertus Kinder Schreck Langerson van Maastricht.
>
> The immigration officer pressed his temples and responded curtly :
>
> – Peter Mays.
>
> Il n'aimait pas la fin de cette histoire, alors le soir, sur le mont Catskill, il en inventait une autre. Il avait emmené en Amérique sa mère, sa femme et sa fille juste après la guerre, ou mieux, juste avant. Ils s'étaient échappés à temps. Ils s'étaient présentés devant l'officier d'immigration sur une Ellis Island d'une autre époque, celle dont il avait entendu parler dans les livres. L'officier lui avait demandé son nom. Après une hésitation il avait dit d'un seul trait :
>
> – Peter Hubertus Kinder Schreck Langerson van Maastricht.
>
> L'officier d'immigration s'était massé les tempes et avait répondu d'un ton sec :
>
> – Peter Mays[1640].

La troisième ligne de récit trouve son improbable genèse dans l'invention fantasmatique d'un des personnages d'une autre ligne de récit, et qui plus est pour le moins déséquilibré…L'histoire familiale que découvre peu à peu Peter Mays à travers les archives familiales coïncide en effet avec cette seconde « version » inventée par Peter Hubertus : ses grands-parents ont immigré depuis l'Europe avec leur fille et se sont installés à Chicago, après être passés par Ellis Island. Il retrouve une enveloppe exactement similaire à celle léguée par Wies à Hubertus avec la photographie des trois fermiers, le nom griffonné par Hubert avant de mourir (Schreck), et la promesse de don de Ford que Peter avait envoyé à Wies, persuadé

[1639] *TW,* p.319-320 ; *TF*, pp. 467-468.
[1640] *TW,* p. 321 ; *TF*, pp. 469-70.

de l'avoir mise enceinte. Peter Mays identifie donc le personnage au centre de la photographie des fermiers, Peter, comme son arrière-grand-père. Les informations arrachées à sa mère par Mays accréditent ces recoupements : « son arrière-grand-père avait abandonné les siens et déserté sa patrie, son grand-père était un enfant illégitime[1641] ». La mère de Peter « serait » ainsi la petite fille de Wies et Peter Mays l'héritier « direct » de Ford – si l'on accepte la décision finale de Wies qui fait de Peter, et non d'Hubert, le père de son enfant.

Mais bien sûr, dans le détail, tout cela ne « colle » pas : de multiples informations font dérailler la machine, déjà bien défaillante puisque issue d'un esprit déréglé. Hubertus imagine avoir émigré avec sa femme, sa fille, mais aussi son gendre, alors que la mère de Peter était adolescente lorsqu'elle est arrivée en Amérique. Elle n'a fait la connaissance de son mari, lui aussi émigrant de la première génération, que bien plus tard. Par ailleurs, le grand-père maternel de Mays « était policier[1642] », ce qui ne coïncide pas avec le statut de Peter Hubertus, ancien journaliste « à la rubrique nécrologique » d'un petit quotidien de Maastricht. Les lignes de récit restent ainsi juxtaposées sans « se rassembler » en une histoire « une et complète » - serait-elle rêvée ou fantasmée. Au contraire, elles entrent dans un rapport de « parasitage mutuel » qui fait « crisser » les engrenages de la mécanique.

Le narrateur de la première ligne de récit, figure de l'écrivain, cherchait à inventer une « machine » qui permette « une vision stéréoscopique » : or l'effet de « parallaxe » ne fonctionne pas dans ce montage puisque les lignes de récit ne parviennent jamais à se juxtaposer pour former une image unique « en trois dimensions ». Le narrateur (I) commente implicitement cette défaillance du dispositif puisqu'il précise que « l'image véritable », celle de l'essayiste (I) doit « coexister » avec « l'image interprétée », celle du fabuliste (II), sans que l'une « ne chasse l'autre ». S'affirme ici la volonté de ne pas « unifier » le dispositif et de laisser *jouer* les hétérogènes : la figure de la « constellation », comme « ensemble de liens et déliaisons », comme synthèse disjonctive, se substitue au modèle du puzzle qui permet, lui, de *reconstruire* une image « une et complète ». Mais la principale défaillance du « dispositif » semble liée au fait qu'il y ait non pas deux mais trois lignes de récit, ce qui hypothèque d'emblée le modèle du stéréoscope : la ligne « supplémentaire » empêche la machine de fonctionner et de reconduire à une forme homogène.

[1641] « […] his great-grandfather had deserted family and country and […] his grandfather had been born out of wedlock ». *TW,* p. 285 ; *TF*, p. 416.
[1642] *TW,* p. 242 ; *TF*, p. 352.

Le travail herméneutique accompli par le lecteur ne fait que cautionner l'avertissement liminaire du narrateur-personnage (I) : tout ceci ne mène qu'à un « canular[1643] ». L'intérêt du dispositif n'est pas dans le développement chronologique des lignes de récit elles-mêmes, dont la conclusion est déceptive, mais bien dans l'exposition d'une césure des temps qui ne peut être « franchie » que sur le mode du « choc ». Le montage impose un modèle de vision disjonctif et non plus linéaire : si l'enjeu est de l'ordre de « l'héritage », il ne s'agit pas des quelques pièces de cuivre léguées par Ford à ses bénéficiaires, Peter ou Mays – un héritage en fausse monnaie. Ce que révèle le « canular », c'est que notre rapport au passé ne peut plus fonctionner sur le mode de l'héritage traditionnel, avec force papiers et testaments attestant d'une continuité introuvable. Nous sommes des « héritiers sans testaments », affirmait Hannah Arendt à la suite de René Char : chacun doit « se salir les mains », *construire* son propre héritage à partir d'une relation au passé qui ne s'appuie plus sur le temps continu de la tradition, mais sur la césure, « la brèche entre le passé et le présent ». C'est cette « brèche » que surexpose le montage, dans un refus de colmater la faille qui sépare l'Ancien et le Nouveau Monde. Certes, la deuxième ligne de récit aura tissé une histoire *à travers* les deux grandes ruptures du siècle jusqu'à l'après Deuxième Guerre. L'absence de descendance de Peter Hubertus réintroduit cependant un hiatus dans la chaîne des générations. S'il s'agit bien pour l'auteur de « prolonger l'histoire », de la remettre en mouvement[1644], il ne cherche aucunement à « éteindre les braises incendiaires » de ce siècle à travers la restauration d'une continuité : le dispositif du montage, hanté par la dissonance, reste *ouvert* sur les déchirures de l'Histoire et sur les souffrances réprimées ou oubliées du passé. Le thème de « la douleur » domine ainsi les derniers chapitres de la troisième ligne de récit : Mays comprend qu'il doit employer l'argent de son héritage, et son énergie, à absorber « une part d'excédent de douleur (*some surplus pain*) » du passé, en « retrouvant le contexte oublié » d'un événement qui a cristallisé cette souffrance, cet « excès d'angoisse (*surplus ang uish*)[1645]». « Nul ne saurait échapper au souvenir de la Première Guerre, à ce bal qui attend, juste à droite du cadre. Nous sommes obligés d'entrer dans la danse[1646] ». L'art véritable est mémoire douloureuse : cette mémoire, elle est portée par les images d'Histoire qui hantent les

[1643] « […] the hoax ». *TW,* p. 38 ; *TF*, p. 51.
[1644] Ce qui compte, ce n'est pas tant « les événements imprimés sur la pellicule (*the events on film*) » que « la décision de nous engager, de refaire la prise et de prolonger l'histoire (*the decision to involve ourselves, to retake the composition and extend the story*) » (*TW,* p. 261 ; *TF*, p. 380).
[1645] *TW,* p. 324 ; *TF*, p. 474.
[1646] « There is no way around the memory of the First War, that dance lying just to the right of the photo's frame. There is only going through it. » *TW,* p. 335 ; *TF*, p. 491.

personnages, mais elle s'imprime aussi dans le tissu même de la forme esthétique qui devient « parataxe », « dissonance » – « enregistrement sismographique des chocs traumatisants[1647] ».

Pour Richard Powers cependant, moins pessimiste qu'Adorno, la douleur est aussi « une valeur de survie (*a survival value*)[1648] » : ce n'est que par « le traumatisme physique (*physical trauma*) » de la douleur éprouvée que l'enfant apprend à ne plus toucher les objets brûlants[1649]. En libérant les douleurs réprimées du passé, on a peut-être une chance de se prémunir contre leurs causes. Le passé, certes, contient un « excédent de souffrance » et d'angoisse dont il faut témoigner, mais il recèle aussi une réserve d'« actions », parfois « avortées » comme l'entreprise du Navire pour la Paix menée par Ford, qui ont « donné forme à cette quantité abstraite que l'on appelle humanité[1650] », seule capable de « diminuer l'offre » de souffrance : c'est sur de telles actions que le présent « doit se pencher », afin d'y puiser les forces à opposer à la tempête de l'Histoire. Le roman de Richard Powers, *Three Farmers*, aura ainsi contribué à « absorber » une part de l'excédent de douleur dans sa forme disloquée, et aussi, par le « sauvetage » de l'épisode du Navire pour la Paix considéré comme « mineur » par tous les historiens, à redonner espoir en la capacité de l'homme à « corriger l'avenir[1651] ».

[1647] Adorno commente en ces termes la musique de Schönberg dans sa phase expressionniste : il analyse la musique de l'*Erwartung* comme « l'enregistrement sismographique des chocs traumatisants » qui est « en même temps la loi technique de la forme musicale, qui interdit continuité et développement ». « Ce que la musique radicale reconnaît, c'est la souffrance non transfigurée de l'homme dont l'impuissance s'est accrue au point qu'elle ne permet plus ni le jeu ni l'apparence » (dans *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 52).
[1648] *TW,* p. 323 ; *TF*, p. 473.
[1649] *Ibid.*
[1650] « […] action that informed the shapeless quantity called humanity ». *TW,* p. 324 ; *TF*, pp. 474-475.
[1651] « […] to change something in the future ». *TW,* p. 325 ; *TF*, p. 475.

2. *Le Jardin des Plantes* : montage et discordance

La critique interprète souvent les « dispositifs » romanesques de Claude Simon à partir de la structure du montage parallèle : ce dispositif, qui a pour but de confronter des espaces-temps hétérogènes, s'appuie, nous l'avons évoqué, sur un agencement sériel entrecroisant plusieurs « lignes » ou pôles narratifs. Comme dans d'autres romans, l'auteur du *Jardin des Plantes joue* avec les contraintes d'une structure qu'il cherche en même temps à disloquer : il démonte les ressorts trop bien huilés de la machine, livrant au lecteur des « pièces détachées » qui ne répondent à aucun plan de montage. *Le Jardin des P lantes* déroge en effet à la définition stricte du « montage » comme entrecroisement de « lignes de récit » : si l'on constate bien l'absence d'une instance surplombante assurant le lien entre les diverses séquences textuelles, aucune régularité ne se dégage du dispositif qui semble construire et déconstruire à mesure ses propres règles et contester la notion même de « ligne d'action ».

Au premier abord, le dispositif semble bien fondé sur l'entrecroisement de divers épisodes mémoriels récurrents, mêlant, comme de règle dans les romans simoniens, histoire personnelle du narrateur (enfance, années de collège, maladies, voyages) et grande Histoire (guerre d'Espagne, guerre de 40). Un premier élément cependant déroge à la définition du montage sériel, fondé sur un principe de répétition : de nombreuses séquences ne se développent pas en ligne d'action et restent à l'état d'images isolées. Alors que les séquences textuelles sur l'épisode de la Route des Flandres, par exemple, traversent les quatre parties de l'œuvre, certaines amorces de récit « se perdent bue[s] » par « l'espace vide » du blanc de la page[1652]. La plupart des destinations évoquées à travers les voyages du narrateur appartiennent à ces fragments isolés qui ne se rattachent à aucune « ligne de récit ». En effet, si certains lieux font l'objet de descriptions suivies au cours du roman (Madras, Calcutta, New York), d'autres se limitent à une brève séquence à laquelle ne sera jamais donné suite : c'est le cas de l'évocation ponctuelle de plusieurs villes, Jérusalem[1653], Istanbul[1654], Dublin[1655] ou

[1652] Le narrateur observe le tracé d'un torrent sur une carte du Kirghizistan soviétique, ligne « à la fin se perdant bue espace vide » (p.18).
[1653] *JP*, p. 44.
[1654] *JP*, p. 182.
[1655] *JP*, p. 309.

Valparaiso[1656]. Bien sûr, ces séquences isolées et fragmentaires peuvent être rattachées au « portrait d'une mémoire » : mais précisément, cette mémoire n'est plus l'agent d'une quelconque unité. Destituée de son pouvoir de synthèse des temps, la mémoire simonienne dessine une « carte d'altérité » en lieu et place de *l'identité na rrative* traditionnellement construite par le récit mémoriel. À la figure intégrative de la mosaïque ou du puzzle, dont les éléments s'intègrent les uns dans les autres pour former une « image finale », se substitue le modèle de « la constellation » ou de l'archipel – « chapelets égrenés en lignes qui s'entrecroisent divergent courent parfois parallèlement (triangles étoiles carrefours constellations) à perte de vue[1657] ». Les « intervalles » régissant le retour d'un même pôle narratif peuvent parfois prendre l'aspect d'abîmes dans *Le Jardin des Plantes* , dessinant de véritables trous noirs.

La répartition des fragments liés à un même pôle narratif semble ainsi aléatoire, sans souci d'équilibre entre les parties : le forum d'Issyk-Koul sur lequel s'ouvre le roman donne lieu à des reprises fréquentes dans la première partie[1658] puis disparaît totalement des parties deux et trois pour réapparaître dans un long fragment de la dernière partie[1659]. La figure de Novelli, pourtant centrale dans les trois premières parties, disparaît dans la quatrième. L'auteur semble ainsi travailler sur le déséquilibre plutôt que sur la régularité ou la symétrie. De façon plus significative encore, le mode d'assemblage des fragments évolue au cours du roman : loin de constituer un « entrecroisement » de lignes d'action, les six premières pages restent focalisées sur un même épisode, le forum d'Issyk-Koul, et plus précisément la scène de conflit entre l'interprète et le narrateur qui refuse de signer « le tissu d'âneries » qu'on lui sert en « addition ». Dans une sorte de simultanéisme cubiste, plusieurs moments de la scène sont restitués dans des fragments parfois extrêmement brefs et agencés selon des effets de dramatisation très travaillés : la marginalisation des fragments « me regardaient tous » puis « mouton noir » sur la colonne de gauche de la page douze restitue visuellement l'isolement du narrateur et son attitude de refus. Le modèle éclaté du kaléidoscope s'affirme d'emblée au détriment de l'entrelacement de « lignes d'action ». Si par la suite, le dispositif semble rompre avec l'éclatement initial et se cristalliser autour de pôles narratifs distincts et plus longuement développés, l'unité de façade des blocs textuels s'effondre vite : la lecture révèle les procédures du « bricolage ». En effet, les lignes de récit s'entrechoquent souvent au sein d'un

[1656] *JP*, p. 293.
[1657] *JP*, p. 154.
[1658] *JP*, pp. 11-17, 44, 52, 102, 136, 149.
[1659] *JP*, pp. 319 à 327.

même fragment, brisant son apparente homogénéité : la règle, implicitement mise en place, de coïncidence entre unité du fragment et unicité de l'action évoquée, est invalidée. L'écriture paratactique (au sens linguistique ou rhétorique cette fois) du fragment de la fin de la page vingt-et-une permet ainsi de « transiter » de l'évocation des explosions sur la Route des Flandres, en 40, aux déflagrations du feu d'artifice auquel le narrateur assiste à Stockholm en compagnie de Brodski et de sa femme, lors de la remise du prix Nobel :

> Road of discovery longue côte pavée trois volant bas squales buisson de poussière sale marron crépitant comme suspendu au-dessus du sol houle de muscles entre mes cuisses galop la jument emballée l'air se brisant comme du verre milles morceaux mille triangles dégringolant déflagrations si violentes que les vitres tremblaient étoiles jaunes clignotant s'allumant et s'éteignant dans les épaisses volutes de fumée Je crus bien que les vitres allaient voler en éclats J'ai dit à Brodski J'ai horreur des feux d'artifice Les invités se pressaient aux fenêtres de la galerie cravates blanches décolletés diadèmes épaules nues poitrines nues satin soie faille […][1660]

La mention des « vitres » transporte le lecteur de la route des Flandres aux salons lambrissés de la capitale suédoise, filant la métaphore de l'air se « brisant comme du verre », littéralement reprise dans les propos du narrateur – le feu d'artifice menace de briser les vitres de la galerie. Si la phrase (la parataxe) simonienne parvient à « tisser » une évocation dans l'autre, sans solution de continuité apparente, l'effet du rapprochement est bien de l'ordre du « choc » et de la « discordance ». Le motif de la « déflagration » renvoie au procédé du montage lui-même grâce auquel la guerre et la peur (« je crus que les vitres allaient voler en éclats ») surgissent au beau milieu de la salle de réception du prix Nobel. Quant au motif de « la faille » à la fin du passage découpé, il semble appelé par la mention des « décolletés », mais file aussi le thème de la *coupure* : il renvoie à la déchirure des temps que manifeste la collision anachronique des images, comme à la déchirure de l'unité qu'expose l'ouverture du fragment sur le blanc de la page.

Le montage dans *Le Jardin des Plantes* repose donc moins sur la notion de » *ligne* de récit » que sur une poétique du « choc », mettant en cause le double principe de *continuité* et de *linéarité* du récit. La contestation radicale de l'ordre chronologique est au cœur de l'écriture : si l'on prend la série la plus « suivie » au cours du roman, celle de la Route des Flandres, les différents moments clés – l'attente dans le campement avant le déclenchement des hostilités, l'attaque elle-même, la débandade, le camp de prisonniers puis l'évasion – sont agencés en dehors de tout souci « chronologique » : plus qu'un récit linéaire entrecoupé, le dispositif met en jeu un kaléidoscope d'images fragmentaires démultipliant les points de vue

[1660] *JP*, p. 21.

sur un même événement. Les variations constantes de focalisation (narration à la première personne dans la première partie, aux troisièmes personnes du singulier et du pluriel dans les autres parties), de même que l'insertion d'extraits de « documents » à valeur historique rompant avec la fiction, comme le *Journal* de Rommel ou les *Mémoires* de Churchill, diffractent à l'infini la représentation. Le kaléidoscope simultanéiste ou cubiste qui ouvrait le roman est bien plus révélateur de cette structure éclatée que la métaphore de la « ligne » d'action qui caractérise, dans sa définition traditionnelle et restreinte, le dispositif du montage. Dans cette œuvre, ce ne sont pas des lignes d'action qui sont « montées », mais des « images » qui sont « phrasées » selon un régime de la dis-jonction : quelle que soit l'échelle (la page, le bloc textuel, la phrase, le mot), la « syntaxe » met en jeu un mode d'enchaînement syncopé, par à-coups, où toujours se glisse une forme de *différence* ou de *dissonance*. À « la coupe transversale » ou verticale qui démultiplie les angles de vue sur un même événement s'ajoute la coupe horizontale qui interrompt le développement de chaque fragment : la césure brise non seulement l'unité visuelle du bloc textuel, mais aussi l'unité sémantique de la phrase, voire du mot.

Ce qui semble dominer dans ce roman, c'est un régime de l'hétérogène : il suffit pour s'en convaincre d'évoquer rapidement la diversité des matériaux convoqués dans le texte, dont le caractère hétéroclite n'est pas sans faire penser à la pratique du « bricolage ».

La première catégorie de matériaux est celle des fragments issus du « magma d'images et de sensations »[1661] de la mémoire : souvenirs d'enfance et de collège, épisodes de la guerre d'Espagne et de la Route des Flandres, souvenirs de voyages qui font parcourir au lecteur le monde entier, rencontres de figures célèbres : Novelli, Brodski, Picasso, etc.

La seconde catégorie de matériau est la citation de « documents » :

- de type historique ou ayant trait à l'Histoire : extraits dialogués du procès de Brodski[1662], extrait du journal *Leningrad-Soir* se rapportant au même procès[1663], citation du récit de Trotski sur son évasion en 1907[1664], extraits ou allusions aux *Mémoires* de Churchill[1665], extraits du *Journal* de Rommel[1666], extraits du *Journal de marche du 84 e RIF*[1667] (trouvé au « SHAT, Service historique des armées de terre -- Château de

[1661] *JP*, p. 288.
[1662] *JP*, pp. 101, 105, 108, 136.
[1663] *JP*, p. 332.
[1664] *JP*, pp. 91-92.
[1665] *JP*, pp. 22, 88, 215.
[1666] *JP*, pp. 55, 84, 86, 107, 121, 127, 131, 138, 145, 149, 159, 184, 188, 202, 207.
[1667] *JP*, pp. 144, 188, 195.

Vincennes »[1668]) et de son Annexe[1669], extrait d'un rapport du 31e régiment de dragons[1670], extrait d'un document sur le 31e régiment de dragons datant de la Première Guerre mondiale[1671], extrait de la lettre de l'ex-colonel au 8e Dragons[1672], citation, enfin, du général L'Hotte[1673].

- citations de documents se rapportant à la vie artistique : extraits de catalogues d'exposition citant des titres de tableaux de Novelli[1674] et des passages de la Préface[1675], des titres de toiles d'Enrico Baj[1676], un extrait de la discussion sur le rapport de C. Simon au référent lors du Colloque de Cerisy qui s'est tenu du 20 au 30 juillet 1971[1677], citations de lettres ou de commentaires d'écrivains (extraits de lettres et des « scénarios » de Flaubert[1678], allusion aux Mémoires de la femme de Dostoïevski[1679], citations de lettres et de commentaires de Proust[1680]).

Une troisième catégorie, moins surprenante, rassemble les citations ou références littéraires : citation non marquée d'Apollinaire[1681], citation tirée de *Lucien Leuwen* de Stendhal[1682], allusions aux romans de Dostoïevski (*Le Joueur*[1683], *Crimes et châtiments*[1684], *L'Idiot*[1685], *Les Démons*[1686]), citations des romans de Proust (*Sodome et Gomorrhe* [1687], *La Prisonnière* [1688]), citations ponctuelles de Valéry[1689], Joyce[1690] ou Lichtenberg[1691], etc.

L'hétérogénéité s'exhibe aussi visuellement dans *Le Jardin des Plantes* , à un niveau simplement graphique. C. Simon a toujours été sensible à la matérialité du signifiant : il reproduit de nombreuses inscriptions en majuscules dans le texte, souvent isolées dans un

[1668] *JP*, p. 144.
[1669] *JP*, p. 188.
[1670] *JP*, pp. 204, 215-216.
[1671] *JP*, p. 362.
[1672] *JP*, p. 354.
[1673] *JP*, p. 71.
[1674] *JP*, pp. 20, 21, 27, 72, 119, 131, 156, 253, etc.
[1675] *JP*, pp. 25 et 119.
[1676] *JP*, p. 145.
[1677] *JP*, pp. 356-358.
[1678] *JP*, pp. 53 et 130.
[1679] *JP*, pp. 71 et 304.
[1680] *JP*, pp. 138, 139, 141, 144, 153.
[1681] *JP*, p. 24.
[1682] *JP*, p. 43.
[1683] *JP*, p. 304.
[1684] *JP*, p. 276.
[1685] *JP*, pp. 123 et 304.
[1686] *JP*, pp. 57 et 60 (seule citation dialoguée de l'auteur : les autres références étant des paraphrases).
[1687] *JP*, pp. 159, 161, 164, 166, 170, 175, 182, 184, 185, 196, 200, 201, 205, 206.
[1688] *JP*, p. 299.
[1689] *JP*, p. 72.
[1690] *JP*, p. 309.
[1691] *JP*, p. 85.

fragment où elles se détachent, inscriptions qui figurent sur les toiles de Novelli comme ses séries de « AAAAAAAAAA », ou inscriptions en caractères cyrilliques qui mettent d'autant plus l'accent sur le tracé des formes que le lecteur n'en comprend pas le sens. Parfois, la lettre majuscule fait littéralement figure de « dessin », comme dans une scène entre les deux amants[1692]. L'intégration de nombreux passages en langue étrangère est également significatif de ce jeu sur l'hétérogène : extraits en italien de la préface du catalogue sur les toiles de Novelli[1693], titres de toiles et inscriptions ou fragments d'inscriptions en italien[1694], expressions en anglais[1695], extrait en allemand du Journal de Rommel[1696], inscription en cyrillique d'une pancarte d'un camp en Sibérie[1697], etc. Il est également significatif que dans la collection de « La Pléiade », C. Simon ait apparemment tenu à transformer toutes les notations numériques en chiffres, à la différence de l'édition originale chez Minuit.

Pourtant, force est de constater une forme de « cohésion » d'ensemble du roman : le principe de déliaison est contrebalancé par un principe de liaison qui assure moins « l'unité » du roman qu'un « phrasé de l'hétérogène » dessinant la figure d'une synthèse disjonctive. « Deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre ». Cette citation de Valéry placée en exergue du *Vent* fait écho à l'analyse de J. Rancière sur les deux dangers qui menacent le régime de « la grande parataxe » : l'éclatement schizophrénique ou « le désordre » absolu du non-sens d'une part, le grand consensus du « tout se vaut » ou « l'ordre » de l'indifférence marchande d'autre part. Afin d'éviter ces deux écueils, l'écriture ne doit ni céder à la toute-puissance de l'hétérogène ni lui dénier sa force critique dans un nivellement indifférencié. L'image simonienne se constitue ainsi à la frontière de deux puissances contraires dont elle forme le « nœud » : une puissance de déliaison qui se manifeste dans son caractère fragmentaire et disruptif – il n'y a image que par « interruption » de la « loi idyllique » du récit comme « synthèse de l'hétérogène » et fonction d'intelligibilité – et une puissance de liaison que l'auteur a commenté à travers la métaphore des « tentacules » qu'elle lance en toutes directions grâce aux transports de sens des mots. Le fonctionnement de l'image simonienne est « métaphorique » dans la mesure où elle tend sans cesse à déborder son cadre : elle constitue une véritable puissance d'enchaînement qui s'appuie sur la figure de l'analogie. Mais là encore, le franchissement « fait contact : choc ».

[1692] *JP*, p. 92.
[1693] *JP*, pp. 25 et 119.
[1694] *JP*, pp. 27 et 28.
[1695] *JP*, p. 25.
[1696] *JP*, p. 184.
[1697] *JP*, p. 93.

Tout ne « consonne » pas dans *Le Jardin des Plantes*, loin de là. Si le dispositif évite l'écueil du « tout se vaut », comme le mensonge de « la belle apparence », c'est que la liaison simonienne est le plus souvent de nature discordante et critique. « Pour Claude Simon, le puzzle est centrifuge, est sidéral, est stellaire » : il dessine des constellations précaires qui « disjoignent et disjonctent autant qu'elles assemblent ».

Le travail des enchaînements est très complexe dès que l'attention se porte sur le détail du texte : nous avons évoqué, dans la partie précédente, les nombreuses constellations critiques que dessinait le montage simonien, les exemples étudiés se limitant au « choc » de deux images-fragments. Or ces « petites machineries de l'hétérogène » qui rapprochent pour mieux disjoindre, s'intègrent dans des ensembles plus grands. Le « montage » que nous avons analysé plus haut rapprochant un extrait du procès de Brodski et la séquence de la signature lors du forum d'Issyk-Koul est lui-même inséré dans une série plus ample de fragments rattachés par un motif ténu : celui du rat. Un ensemble de six fragments se dessine ainsi autour du noyau initial : le motif « court » à travers des espaces-temps hétérogènes, de l'évocation de « l'interprète à tête de rat » du forum d'Issyk-Koul aux « gros rats gris » qui traversent l'esplanade peinte par Poussin dans « La peste d'Aschod », en passant par les « immondices et les rats crevés » que la pluie diluvienne dépose sur les chaussées défoncées de Calcutta et le sadisme de Marcel Proust s'amusant à transpercer « les rats » en cage à l'aide de « longues aiguilles à chapeau »[1698]. L'agencement sériel est donc double dans le roman : il repose à la fois sur le retour des mêmes pôles narratifs, selon des intervalles *imprévisibles* et sans que la répétition marque une quelconque *progression*, et sur des assemblages « horizontaux », fonctionnant par contiguïté. Dans la série évoquée, le motif récurrent du « rat » inscrit la mort et la cruauté au cœur de chaque image, la série culminant dans la « remobilisation » de la toile de Poussin. C. Simon était fasciné par cette toile à partir de laquelle il avait envisagé de produire un film, en réponse à une commande du Musée du Louvre. Le découpage du scénario de ce film, que nous livre M. Calle-Gruber, dévoile les intentions de l'auteur : l'écrivain-» monteur » s'appuie sur une poétique du choc alternant des travellings très lents dévoilant la beauté des « architectures » antiques ou du ciel (une voix off désigne Poussin comme « l'architecte des nuages ») et des plans fixes qui sont autant d'images violentes de la mort – le motif insistant des « rats », « un enfant gisant à terre », « une femme étendue au premier plan ». La bande sonore repose elle aussi sur une poétique du choc, la musique de fond, « l'une des Suites pour violoncelle de Bach », devant être

[1698] *JP*, pp. 101-107.

interrompue par des cris, ceux de « la foule », ou « celui, effrayé, d'une femme ». L'auteur pensait ajouter à la bande sonore des fragments du texte d'Élie Faure commentant l'esthétique de Poussin, et notamment cette phrase que l'auteur cite en introduction au découpage : « Le massacre aussi bien que l'amour est un prétexte à glorifier la forme dont la splendeur calme apparaît seulement à ceux qui ont pénétré l'indifférence de la nature devant le massacre et l'amour[1699] ». C'est cette « splendeur calme » de « la forme » que le découpage filmique vise tout à la fois à *exposer* et à *briser*, en substituant à la perfection esthétique de la toile, qui fait oublier l'horreur de son sujet, la poétique du choc propre au montage : la « belle apparence » se brise, laissant place au malaise, voire à l'effroi face à la mort, mais aussi face au pouvoir de l'art de faire du « massacre » un « prétexte » à la beauté[1700]. La description du *Jardin des Plantes* permet à son tour d'animer la toile de Poussin, substituant à l'équilibre de la composition picturale le désordre du mouvement « imprévisible » et « brusque » des rats, qui deviennent le personnage principal de l'*ekphrasis* :

> Personne ne songe à chasser les rats qui se déplacent avec rapidité par de brusques à-coups, s'immobilisent aussi brusquement, humant l'air nauséabond, frémissants, repartant sur le côté, imprévisibles, affairés, vorace, traînant derrière eux leurs queues annelées et glabres. Le dos rond, tapi à l'affût, l'un d'eux se tient, prêt à bondir, au pied du socle de la statue abattue dont la tête et une main séparée du corps gisent un peu plus loin. Poussin a peint le tableau intitulé « La Peste d'Aschrod » alors qu'il séjournait à Rome, Via del Babbuino[1701].

L'admiration de Claude Simon pour l'œuvre de Poussin est ambivalente. Il y a sans aucun doute plusieurs manières de *regarder* les toiles du peintre : certains critiques, comme Élie Faure, décèlent dans les toiles du maître le paradigme de l'esthétique classique, l'équilibre parfait des formes et des couleurs, le sommet de la maîtrise d'un art parvenant à la perfection de « l'unité plastique » grâce à la puissance d'une « construction idéaliste »[1702]. Ce qui intéresse Claude Simon dans cette peinture semble être l'exact contraire : il commente, dans *La Bataille de Pharsale* notamment, sa puissance bouleversante et « baroque », qui substitue au théâtre de la représentation classique un « maelstrom » où le spectateur se trouve entraîné

[1699] *Les Triptyques de Claude Simon*, *op. cit.*, p. 103.

[1700] On retrouve là une réflexion d'E. Levinas sur l'art et « la méfiance » qu'il peut susciter : « La perfection du beau impose silence sans s'occuper du reste. Il est gardien du silence. Il laisse faire. C'est là que la civilisation esthétique a ses limites. » L'art risque ainsi de « ren[dre] indifférent à la souffrance du monde et [d']installe[r] dans cette indifférence » (E. Levinas, *De l'oblitération. Entretien avec F. Armengaud à propos de l'œuvre de Sosno*, Éditions de la Différence, 1990).

[1701] *JP*, p. 107.

[1702] Voir les propos d'É. Faure dans son *Histoire de l'art* (tome I, p. 206) : « l'unité plastique [dans l'œuvre de Poussin] n'est que le résultat d'un travail intellectuel d'élimination consciente et de construction idéaliste où la forme et le geste, le ton local, la tonalité générale et la répartition des volumes et de l'arabesque répondent à un appel central de la raison ».

malgré lui. À travers l'*écriture* de la toile de Poussin dans *Le Jardin des Plantes* , l'auteur semble chercher à briser « l'indifférence » d'un certain *regard*, celui du spectateur esthète, armé de tout un savoir livresque – peut-être incarné, sur la toile elle-même, par les « deux hommes » qui « observent la scène du balcon », parfaitement *détachés* du drame qui se joue. En ne livrant le titre de la toile qu'à l'extrême fin de la description, l'écrivain restitue sa force brute à l'image qui n'est plus un moment du récit biblique, la vengeance de Dieu sur la ville d'Asdod après le vol de l'arche d'alliance, mais seulement une « scène d'épouvante » qu'aucune *légende* – avant la dernière ligne du moins – ne vient expliquer. Claude Simon rend cette œuvre « à son mystère et à ses ombres, à distance du jour trop pur de l'âge classique[1703] ». La mention du lieu où la toile a été peinte n'est pas indifférente : c'est aussi Via del Babbuino qu'habite Novelli dans le roman. Les figures des deux peintres, soudain, se superposent et se repoussent dans une image saccadée où l'Autrefois entre en collision avec le Maintenant. L'analogie, dans le texte simonien, fonctionne souvent sur le mode de la synthèse disjonctive : elle rapproche, mais ce rapprochement est de l'ordre de la « friction », de la dissonance.

C'est aussi une certaine « qualité » de la sensation qui semble « rassembler » les images dans l'œuvre, par exemple le retour des mêmes couleurs : le « vert Nil » du Dieu égyptien de la fécondité, de la chasuble de l'officiant dans la chapelle du collège, de l'eau de la baignoire dans la scène récurrente de la salle de bain ; le vert émeraude des prés bordant la route des Flandres ou de certains motifs appartenant aux dessins de Dora Mare et aux tableaux de Novelli ; le rose érotique des corps de femmes surtout, que rappellent discrètement la teinte légèrement rosée des mouettes de *Sodome et G omorrhe*, se nuançant avec le jour déclinant, les « roseaux roses » de Kyoto – que redouble le jeu avec le signifiant « roseau » –, « la mort en rose » que voient venir les cavaliers sur la route des Flandres. Si cette qualité de la sensation confère une certaine « couleur » à l'œuvre, la couleur « anamnésique » de l'image passée au filtre de la mémoire, le motif récurrent de « la mort en rose » souligne au mieux les effets de discordance que l'écrivain-peintre tire de sa palette. Ce dernier ne cherche pas, en donnant à la mort la couleur des « fleurs de l'aurore » – celle du ciel matinal où s'élèvent les avions ennemis – à « l'intégrer » dans les modulations harmoniques de son roman : l'expression souligne au contraire le scandale d'une mort aveugle qui s'approche sans perturber l'ordre apparent des choses, la beauté du ciel, la légèreté innocente et trompeuse des avions se déplaçant « comme les bulles d'une boisson gazeuse, le lâcher de ballons

[1703] Créac'h, M., « Scènes d'épouvante : Claude Simon dans les parages de l'image », *Penser par les i mages*, textes réunis par Laurent Zimmermann, Éditions Cécile Defaut, 2006.

d'enfant[1704] ». L'auteur a souligné que l'utilisation des couleurs dans son œuvre n'était pas déterminée par la recherche d'une quelconque « harmonie ». « La mort en rose » ne « rappelle » le rose érotique des corps que pour faire éclater le scandale que l'amour et la mort existent en même temps, pour reprendre les propos douloureux de Roland Barthes. Le paradoxe des jeux complexes d'échos dans l'œuvre, c'est qu'ils convoquent moins la notion de « ressemblance » que son exact contraire : ils produisent de la disjonction, de la différence, de la dissonance. La « syntaxe paratactique » du *Jardin d es Plantes* ne constitue pas un artifice pour *unifier* des réalités hétérogènes, mais au contraire « un outil dialectique » où se scinde l'apparente simplicité des phénomènes : rien ne permet d'*unifier* la beauté « vert émeraude » de la nature sous le soleil des premiers jours de mai en 40 sur la route des Flandres, et la certitude du cavalier de mourir dans l'heure, abattu.

La phrase-image simonienne surexpose la *déchirure* : celle de l'expérience temporelle, césurée par « la grande hache » de l'Histoire, et celle de « l'unité organique » de l'œuvre qui accueille l'hétérogénéité et la dissonance d'« éléments épars, qu'elle conserve cependant tels qu'ils sont dans leurs divergences et leurs contradictions[1705] ».

[1704] *JP*, p. 227.
[1705] Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie, op. cit.,* pp. 216-217 ; *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 203.

3. *Mon Année* et *La Perte de l'image* : une poétique de « la contradiction ironique »

Si nombre des premières œuvres[1706] de Peter Handke sont visuellement marquées par une esthétique de la discontinuité et l'utilisation de techniques importées des arts plastiques (collage) ou du cinéma (montage), *Mon Année dans la baie de personne* et *La Perte de l'image* ne semblent pas au premier abord relever de tels dispositifs. L'auteur évoque volontiers le modèle du « récit épique » à propos de ces textes sommes. *La Le çon de la Sainte-Victoire* est un texte fondateur pour comprendre ce que le narrateur entend par l'« idéal » de « la douce insistance et [de] la succession apaisante d'un récit » : « la vérité du récit m'était apparue sous la forme de la clarté ; une phrase, calmement, donnait lieu à la suivante[1707] ». Puis il poursuit :

> Eine Zeitlang schwebte es mir vor, die einzelnen Ereignisse, den Berg und mich, die Bilder und mich, zu beschreiben und in unverbundenen Fragmenten nebeneinanderzustellen. Dann sah ich aber das Fragmentarische hier als das Wohlfeile, weil es nicht erst das Ergebnis einer die Einheit begehrenden und vielleicht daran scheiternden Anstrengung sein würde, sondern vorweg eine sichere Methode.
>
> Pendant quelque temps je me vis décrire les événements isolés, la montagne et moi, les tableaux et moi, et les mettre côte à côte par fragments indépendants. Le côté fragmentaire me paraissait ici avantageux parce qu'il n'était pas le résultat d'un effort tendant vers l'unité et qui échouerait peut-être à cause de cela, mais parce qu'il était, d'emblée, une méthode sûre.

À peine l'auteur a-t-il évoqué son désir d'un récit qui « fasse suite » (*die begütigende Abfolge einer Erzählung*) qu'il décrit un mode de composition fondé sur la juxtaposition de fragments « indépendants (*unverbundene*) ». Il aborde alors la question essentielle du « rapport » entre les fragments et de la cohésion (*Zusammenhang*) en introduisant la notion centrale d'« analogie » : « se fier à [des] analogies pour faire tenir le récit, n'était-ce pas de la présomption[1708] ? » Le modèle de la « succession » n'est donc pas fondé pour le narrateur sur le déroulement d'une quelconque chrono-logie, mais sur un principe analogique mettant en

[1706] L'auteur expérimente ce dispositif dans plusieurs nouvelles du recueil *Begrüssung des Ausichtsrats* (Residenz Verlag, 1967) ou encore dans « le récit du téléfilm » *Chronik der laufenden Ereignisse* (1971).

[1707] « Denn schon oft hatte ich […] *die Wahrheit des Erzählens als Helligkeit* erfahren, *in der ein Satz ruhig den anderen gab* ». *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.,* p. 142 et p. 143. Nous soulignons.

[1708] « War das Vertrauen auf solche, die Erzählung zusammenhaltenden Analogien also nicht immer wieder eine Vermessenheit ? » *Ibid.,* p. 144 et p. 145.

jeu la *Phantasie*. En d'autres termes, Peter Handke pense « le récit » à partir de « pièces » ou de « moments détachés (*einzelne Augenblicke*)[1709] que l'imagination doit relier ou faire « transiter » l'un dans l'autre : au modèle de « l'enchaînement » se substitue *l'ouverture* de passages ; à la conception traditionnelle du récit, une « phrase-image ». L'épineuse question « des liaisons et des transitions », le narrateur la pose à D., son amie couturière, dont il attend « la clé (*den Schlüssel*) » du problème. Cette dernière a tenté de réaliser « le manteau des manteaux (*den "Mantel der Mäntel"*) » et s'est affrontée aux mêmes difficultés que son ami écrivain. En effet, la couturière travaille elle aussi à partir de matériaux fragmentaires et hétérogènes, des morceaux de tissus de matières, d'épaisseurs et de couleurs différentes – « brocart, atlas, damas » – qu'elle doit assembler : « Je disposais les pièces l'une à côté de l'autre devant moi : rien n'allait avec rien. J'attendais le moment où j'allais, tout à coup, découvrir la vue d'ensemble[1710]. » Comme rien ne vient, elle se met alors à étudier « les plans de construction de toits chinois » et découvre « qu'il y [a] partout un domaine de l'entre-deux[1711] ». Elle finit par coudre « les différentes parties » du manteau sans réfléchir plus avant :

> "Ich hing den Mantel an die Wand. Jeden Tag prüfte ich ihn und begann, ihn zu achten. Er war im Vergleich besser als alle meine anderen Kleider, und er war nicht vollkommen. […] Der Übergang muß für mich klar trennend *und* ineinander sein."
>
> "J'accrochais le manteau au mur. Je l'examinais tous les jours et commençais à le respecter. Par comparaison, il était mieux que tous mes autres vêtements, et il n'était pas parfait. […] La transition, pour moi, doit séparer clairement et être à la fois dans l'un et dans l'autre[1712]". »

Ce passage, il faut le rapprocher du moment où, quelques pages auparavant, le narrateur annonce sa rencontre avec D. et sa volonté de lui faire parler du « manteau des manteaux » :

> Einmal erzählte sie, sei sie auf den "Mantel der Mäntel" aus gewesen. Sie traute sich auch die Kraft dafür zu ; sei aber zuletzt an dem "Problem der Verknüpfung" gescheitert, das ich als Schriftsteller ja auch kennen müßte. (Dabei habe sie ihren "Größenwahn"verloren.)Aber das Stückwerk vom Mantel der Mäntel sei immerhin so schön, daß sie damit in der Metro von den Leuten andächtig angestarrt werde.
>
> Elle avait un jour, racontait-elle, eu pour but « le manteau des manteaux ». Elle se jugeait assez forte pour cela ; mais au bout du compte « le problème du boutonnage » que je devais, comme écrivain, connaître moi aussi, l'avait fait échouer (c'est ce qui lui avait, paraît-il, fait perdre sa « folie des grandeurs »). Mais l'ébauche (*Stückwerk*)

[1709] *Idem*.
[1710] « "Ich legte die Teile nebeneinander vor mich hin, keines paßte zum andern. Ich wartete auf den Moment, wo ich auf einmal das eine Bild finden würde." ». *Ibid.*, p. 166 et p. 167.
[1711] « Ich sah, daß es einen Bereich des Dazwischen überall gab. »
[1712] *Ibid.,* p. 168 et p. 169.

> du manteau des manteaux était si belle que les gens la contemplaient, recueillis, quand elle la portait dans le métro[1713].

« Le problème du boutonnage (*das Problem der Verknüpfung*) » est celui de la transition entre les fragments ou les « pièces » de tissu : D. a dû accepter, comme le narrateur, de renoncer à sa « folie des grandeurs », cette « grande idée » à laquelle le manteau devait « donner corps ». Cette « idée », c'est « la forme » ou plutôt l'idéal de la forme comme « réalisation » de l'unité (*Zusammenhang*). Or cet idéal, s'il est enthousiasmant et nécessaire à la création, ne peut qu'« échouer » : le manteau ne sera qu'une « ébauche » imparfaite, et non « la réalisation » de l'idée. La critique semble avoir été assez peu attentive au thème de l'échec qui traverse les œuvres de Peter Handke avec une insistance égale au thème de l'enthousiasme – parce qu'il est lui aussi une « découverte », l'une des « leçons » apprises auprès des maîtres. Le narrateur de *La Leçon* lit *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, « récit de l'échec du peintre Frenhofer ; dans son exigence d'une peinture réelle-accomplie, Cézanne se reconnaissait et je découvris combien le français (en tant que culture) était devenu pour moi ce lieu qui m'avait toujours manqué et où je me sentais chez moi[1714]. » Le fantasme de « la réalisation », dans le récit de Balzac, mène Frenhofer à la destruction de la toile. Si l'échec est une « leçon », c'est qu'en lui réside un pouvoir de délivrance : l'admettre permet d'échapper à ce « tremblement » dont parle Grillparzer – « Le désir que tout se tînt me faisait trembler[1715] ». La question de « la transition » est devenue celle de « l'entre-deux (*Dazwischen*) » comme ce qui sépare tout en reliant. Le « récit » de *La Leçon de la Sainte-Victoire* est construit sur ce modèle où chaque chapitre, chaque « fragment », possède sa propre indépendance (ce que marquent, entre chaque « tableau », le passage de plusieurs lignes blanches et l'insertion systématique d'un titre) tout en étant relié au suivant – cette composition « par fragments » se retrouvant à l'intérieur de chaque chapitre[1716]. Comme sur les toiles de Cézanne représentant la montagne Sainte-Victoire, la « cassure (*Bruchstelle*) » doit devenir, idéalement, « axe » de composition. L'écrivain part finalement, tout comme Powers et Simon, de « pièces détachées » que le récit a pour but d'assembler. L'idéal de l'auteur est ainsi que ses textes ressemblent aux toiles de Courbet ou de Cézanne : un ensemble qui semble « solide et dramatique par la multiplicité

[1713] *Ibid.,* p. 148 et p. 149.

[1714] « Ich […] las Balzacs Erzählung *Le chef-d'œuvre inconnu* von dem scheiternden Maler Frenhofer, in dessen Verlangen nach dem vollkommenen-wirklichen Bild Cézanne sich wiedererkannte, und entdeckte, wie das Französische (als Kultur) mir eine – doch immer wieder entbehrte – zuständige Heimat geworden war. » *Ibid.,* p. 96 et p. 97.

[1715] « "Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange." » *Ibid.,* p. 142 et p. 143.

[1716] Ce que révèlent les très fréquents passages à la ligne, même à l'intérieur d'un discours, comme celui de la couturière, composé de treize paragraphes répartis sur seulement deux pages (pp. 166 et 168).

des formes qui s'y répondent[1717] ». Le « récit » handkéen ne renvoie donc pas au schème de « l'histoire » ou de « l'intrigue », mais bien au modèle de la « phrase-image ». Cette forme, entre liaison et déliaison, l'auteur la commente aussi à travers l'idée d'une tension dramatique : il évoque le modèle du « trait dramatique (*der dramatische Strich*)[1718] » du peintre Cézanne, ou encore l'agencement « dramatique » des motifs de *La Grande Vague* de Courbet[1719].

Il y a bien une « dramatique » de la forme dans l'œuvre de Peter Handke, une forme qui oscille entre ordre et désordre, unité et fragmentation : une forme qui ne cesse d'interrompre le mouvement harmonieux de la danse par l'instant de la chute, la rupture de l'équilibre. Gabriele Betyna[1720] ancre cette dimension critique dans une filiation romantique : elle parle à propos de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur d'une « contradiction ironique » qui oppose à l'affirmation de l'idéal de l'unité la conscience de son impossibilité. « L'ironie » dans la modernité se sépare de ses implications idéalistes et interroge la possibilité même de la destination utopique de la littérature[1721]. Si « le danger » et « la menace » sont nécessaires à l'écriture, comme ne cesse de l'affirmer la protagoniste dans *La Perte de l'image* , ils ne désignent pas des événements extérieurs rapportés par le récit, mais le drame propre à l'écriture elle-même qui n'est véritable, authentique , que si elle s'affronte à la perte de l'unité, à l'échec. Comme dans les récits admirés de Stifter, la « loi de douceur », celle de la transition réussie, dégénère souvent en « catastrophe » dans les textes de Peter Handke. L'échec de l'unité, la perte de la cohésion menacent l'écriture, la déstabilisent : à l'envol succède la chute, dans une succession de mouvements et de contre-mouvements qui donnent à la prose handkéenne son rythme propre. L'auteur travaille ainsi au plus près de ce qu'Adorno a désigné comme « une unité suspendue » ou « une cohérence incohérente[1722] ». *Es bedeutete*

[1717] « […] es wirkt fest […] und dramatisch in der Vielzahl der aufeinander bezogenen Formen ». *Ibid.*, p. 54 et p. 55.
[1718] *Ibid.,* p. 116 et p. 117.
[1719] *Ibid.,* p. 54 et p. 55.
[1720] Betyna, G., *Kritik, Reflexion und Ironie. Frühromantische Ästhetik und die Selbstreferentialität moderner Prosa T. Bernhard, P. Handke und B. Strauss*, Shaker Verlag, Aachen, 2001.
[1721] *Ibid.*, p. 35 : « Geht aber die idealistische Signatur verloren, bleibt allein die Struktur des Widerspruchs. »
[1722] Les textes de Peter Handke ne cessent de revenir sur cette tension entre cohérence et incohérence. Le narrateur de *Mon Année* « ressen[t] le besoin de ne pas être cohérent (*zusammenhanglos zu sein*) » (*MJ,* p. 187 ; *MA*, p. 148), mais affirme aussi le danger de « l'incohérence » : « Seit jeher war ich bedroht von Lähmungen : Den Zusammenhang zu verlieren » ; « J'ai toujours été menacé par des paralysies : de perdre la cohérence » (*MJ,* p. 146 ; *MA*, p. 116). Il se résigne pourtant à « un récit [qui] ne promet aucune cohérence (*keinen Zusammenhang*) » (*MJ,* p. 418 ; *MA*, p. 326). Voir aussi *BV,* p. 610.

dazu keinen Widerspruch [1723], *das war kein Widerspruch* [1724] : le narrateur de *Mon Année* ne cesse ainsi de souligner, par la négative, combien le texte joue de la contradiction, non seulement au niveau du discours, de ce qui est dit, mais au niveau de la forme qui ne cesse de poser et de suspendre l'unité. La protagoniste de *La Perte de l'image* encourage elle aussi ouvertement « l'auteur » à « introduire, dans [le] livre, ça et là, quelques contradictions[1725] ». Et plus loin : « Et puis comme elle l'avait déjà dit : ne pas chercher à tout prix à éviter certaines contradictions[1726] ». Pour une fois, c'est peut-être le reporter qui voit le plus juste quand il définit la contradiction comme « une forme de productivité[1727] ».

L'écriture de Peter Handke est ainsi fondée sur les « mouvements » et « contre-mouvements » – ou encore « faux mouvements[1728] » – d'une syntaxe paratactique où la juxtaposition des hétérogènes l'emporte sur le modèle de « l'enchaînement ». Le récit de *Mon Année* semble ainsi construit sur le modèle du « catalogue » : le narrateur avoue sa grande admiration pour « l'esprit de catalogue du droit romain », tout en redoutant que cette forme ne soit l'ennemie de la narration. La tension entre ordre et désordre se manifeste dans le texte par l'hésitation entre deux formes incompossibles, celle du catalogue et celle de la narration. Le texte fonctionne en effet par juxtaposition de « fragments d'image narrative » qui déclinent une série de « nuances » à partir d'une « image originelle » : à l'unité de l'image s'oppose l'accumulation de multiples esquisses narratives qui visent une impossible « exhaustivité (*Vollständigkeit*)[1729] ». Le paradoxe de l'image repose sur le fait qu'elle est à la fois le modèle même de l'unité, et ce qui menace la cohésion de la narration, lui imposant de se « reprendre », de « tourner autour » : le caractère *médiat* de la narration, qui se déroule dans le temps, échoue à saisir *l'immédiateté* de l'image. Ce que manque inlassablement la narration à travers ses « bégaiements » est précisément « l'unité » idéale de « l'image » comme ce qui (se) donne « *tout* d'un coup ». Le caractère sinueux, voire labyrinthique du texte s'explique par cet échec répété, que reflètent et amplifient encore les méandres complexes du discours du narrateur-personnage. Ce dernier ne cesse de corriger ses propos, voire de se contredire : « Aber », « Zwar…aber » et « (Je)doch » concurrencent la simple coordination « Und » et

[1723] *MJ*, p. 244 ; *MA*, p. 192.
[1724] *MJ*, p. 300 ; *MA*, p. 235.
[1725] « […] "in diese hier und da ruhig etwas Widersprüchliches !" » *BV,* p. 159 ; *PI*, pp. 139-140.
[1726] « Und wie schon gesagt : für ihre Geschichte diese und jene Widersprüchlichkeit nicht unbedingt meiden. » *BV,* p. 494 ; *PI*, p. 419.
[1727] « […] eine Art der Produktivität ». *BV,* p. 559 ; *PI*, p. 472.
[1728] L'un des textes de l'auteur s'intitule significativement *Falsche Bewegung* (Suhrkamp Verlag, 1975).
[1729] *MJ,* pp. 125-126 ; *MA*, pp. 101-102 : « Weg mit der Vollständigkeit, welche mein offenes Dahinerzählen einzusacken droht in eine Art Katalog ? Ich, der Katalogisierer, als der innere Feind meines anderen Ich, des Erzählers ? » ; « Éliminer l'exhaustivité, qui menace de faire sombrer mon récit tranquille et ouvert dans une sorte de catalogue ? Moi le catalogueur, ennemi intérieur de mon autre moi, celui du narrateur ? »

rythment le texte par de constantes structures d'opposition – « fausses directions, faux mouvements : tant mieux[1730] ». L'inclusion des sept « histoires » des amis au cœur du récit accroît le sentiment de déliaison en créant *un effet de montage* [1731] : chaque « histoire » est indépendante et simplement juxtaposée à la précédente, le narrateur laissant au lecteur le soin de relier l'ensemble – relier chaque histoire à toutes les autres, et relier cette série « indépendante » autour des sept amis du narrateur au reste du texte. Cette poétique de l'hétérogène finit par effacer ou occulter la « ligne de l'histoire (*die Linie der Geschichte*)[1732] » – l'unité du récit que devait constituer la narration d'« une année dans la baie de personne ».

Quant au récit de *La Perte de l'image* , il est dominé, nous l'avons vu, par un « drame » qui oppose histoire et images. Ces dernières ne cessent d'interrompre le récit et restent comme en dehors de sa trame : on peut parler là encore d'un *effet* de montage, dans la mesure où nombre d'images imposent leur distinction dans la narration, l'*ouvrant* sur des espaces-temps hétérogènes. Surgies d'un « passé lointain », elles *disjoignent* le présent d'avec lui-même, et déportent l'« ici » vers un ailleurs : la presqu'île du Yucatán, Trieste, Gand, Àvila, la Sierra de Gredos, autant de lieux convoqués à travers ces « images intérieures ». La structure paratactique du texte ne repose cependant pas sur ces seules images « aérolithes » issues d'un passé indéterminé : mémoire, anticipation, rêve ou demi-sommeil, le régime de l'image est multiple dans les textes de Peter Handke. Nous avons évoqué déjà les « images d'effroi » ou de « martyr », comme celles liées aux rêveries de « l'auteur » qui font glisser l'écriture vers les zones obscures du désir et de l'inconscient. Cette esthétique qui doit laisser une large place aux « images intérieures décousues » des personnages est réfléchie *ex negativo* à partir des propos du reporter chargé de rédiger un rapport « objectif » sur les habitants d'Hondareda :

Aujourd'hui encore, tandis qu'il rédigeait ce compte-rendu, il voyait se glisser entre les phrases rationnelles, « ainsi que de noirs essaims de têtards », des images qui n'avaient rien à faire là, étaient non seulement étranges et absurdes, mais contraires à la logique la plus élémentaire, et le détournaient de la voie qu'il avait choisie, « un peu comme des feux follets ou des démons » ! Et ces images-éclairs qui s'interposaient constamment n'étaient pas des informations, ou, en tout cas, pas celles qu'on attendait de lui. Ces « images intérieures décousues » étaient, à son avis, « l'ennemi juré » des faits objectifs.

[1730] « Falsche Richtungen, fasche Bewegungen : um so besser » ; « Fausses directions, faux mouvements : tant mieux ». *MJ,* p. 419 ; *MA,* p. 326.
[1731] On ne peut parler de montage au sens strict puisque l'une des conventions constituantes de ce dispositif, tel que le définit J.-P. Morel, implique que les lignes de récit soient entrelacées et non juxtaposées.
[1732] *MJ,* p. 126 ; *MA*, pp. 101-102.

Le reporter-journaliste, on l'aura compris, représente l'antithèse de l'auteur « inventeur » recruté par la banquière. Il conclut : « Surtout ne pas inventer de toutes pièces ! ». C'est justement le parti pris du récit de Peter Handke que d'« inventer de toutes pièces », ce propos évoquant la citation de Montaigne et l'esthétique du patchwork qui correspond assez fidèlement à l'impression du lecteur lorsqu'il lit l'ouvrage. Des images « étranges (*abseitige*) », voire « absurdes (*wirre*) », ne cessent de détourner le récit des informations principales et des « faits (*Fakts*)[1733] » : l'objectif, la rencontre avec « l'auteur » dans le village de la Mancha, est sans cesse différé par le rythme sinueux et imprévisible du récit. Le rythme de la narration est « intérieur » et n'a que faire des événements ou des actions extérieures qui selon la protagoniste ont « perdu depuis longtemps leur efficace » : la narration progresse au rythme discontinu des « instants, des rêves éveillés, des élans, des inspirations et des expirations[1734] ». « L'auteur » en charge de raconter l'histoire de la banquière, souligne ainsi avec quelle « désinvolture » il agence, « ajoute » ou « manipule » les faits[1735]. Le livre que le lecteur tient en main, à bien y réfléchir, est beaucoup plus complexe que le projet prévu par la protagoniste : raconter son histoire tout en traitant du problème de l'image. Il n'est pas le résultat de la collaboration des deux partenaires, mais le récit du récit, le *work in progress* de l'écriture qui fait feu de tout bois : « images intérieures » décousues de la protagoniste et de « l'auteur », voire du reporter[1736], intrusions dialoguées de « l'auteur » interrompant le récit par des questions incessantes sur l'esthétique du livre, intrusions de « narrateurs apocryphes », etc., si bien qu'on ne sait jamais bien qui parle, ou « imagine » – « Qui disait cela ? », « Qui racontait cela ? Ou souhaitait cela ? Ou se l'imaginait[1737] ? »

Le texte n'est pas sans faire penser à la « grande parataxe » simonienne : la poétique de l'hétérogène est liée à la confrontation constante de points de vue contradictoires dans le récit. À la version de « l'historien de Nuevo Bazar » qui dresse un portrait effrayant de la ville dans le chapitre douze, semble s'opposer la version de la protagoniste au chapitre suivant : « contrairement à l'historien de la Zone… ». Mais le texte est plus retors : c'est « l'auteur » qui présente la version de l'historien comme « désobligeante » et faussée, quand la protagoniste, elle, affirme finalement « ne trouve[r] rien à redire à l'orientation générale du

---

[1733] *BV,* p. 475 ; *PI*, p. 403.
[1734] « […] in Augenblicken, Wachträumen, Aufschwüngen, Ein- und Ausatmen ». *BV,* p. 83 ; *PI*, pp. 75-76.
[1735] *BV,* p. 15 ; *PI*, p. 18.
[1736] La comparaison des images à « de noirs essaims de têtards (*"geradezu k aulquappenhaft, u nd auch s o schwärzlich w immelnd"*) », puis à des « démons (*Dämonen*) » ou des « feux follets (*Irrlichter*) », propos du reporter cités entre guillemets par « l'auteur », prouve combien il est contaminé par l'imaginaire « étrange et absurde » de la protagoniste (*BV,* p. 475 ; *PI*, p. 403).
[1737] « Welcher Freier sagte das ? Oder wollte das ? Oder wollte sich das einbilden ? » *BV,* p. 292 ; *PI*, p. 249.

texte que [l'auteur vient] d'intercaler[1738] ». Pourtant, le chapitre treize contredit à nouveau ce propos : si les premières séquences insistent sur les côtés négatifs de la ville, dans toute la deuxième partie la protagoniste s'applique à faire vaciller cette vision, transformant les comportements violents et égoïstes des habitants en « images de déréliction[1739] » où les bourreaux deviennent victimes d'une irrémédiable « perte en monde ». La réalité ne cesse de se métamorphoser sous les yeux du lecteur : comme dans *Mon Année*, le texte est parcouru d'expressions duelles telles qu'« einerseits...anderseits[1740] », « einesteils…andernteils », ou encore « zwar…doch », « und doch », « im Gegenzug », etc. L'écriture se ramifie en un kaléidoscope d'aspects contradictoires que ne vient résoudre aucun point de vue synthétique. Cette poétique de l'hétérogène et de la contradiction se retrouve à tous les niveaux du texte. Ainsi la belle concorde de façade entre la protagoniste et « l'auteur » se fissure à plusieurs endroits du texte : l'auteur contredit ouvertement les propos de la protagoniste lorsqu'elle évoque les vertus du sommeil qui transforme selon elle tout être endormi en « enfant » pacifique et bienveillant :

> […] als Schlafender […], brülle und blicke er, so jedenfalls sein Traum, manchmal nachtlang gegen jemanden, einen völlig Unbekannten, oder renne ebenso mit dem Messer auf eine fremde Menge los, verkörpere nur noch die schlimmste der Welten und sei schließlich heilfroh, noch einmal daraus aufzuwachen.
>
> […] quand il [« l'auteur »] dormait, […] il se voyait, en rêve, en train de hurler sur quelqu'un, de montrer des dents à un parfait inconnu, ou bien il se précipitait, couteau en main, sur une foule d'anonymes, et, en tout cas, il incarnait le pire des mondes possibles, et le réveil était à chaque fois une délivrance[1741].

« L'auteur » s'oppose trait pour trait à la vision idéaliste de la protagoniste : à l'évocation du « meilleur des mondes possibles (*die beste der möglichen Welten*) », personnifié selon la jeune femme par les êtres endormis – dans une allusion transparente à la philosophie

---

[1738] « […] hatte sie nichts gegen die Tendenzen des hier zwischendurch zu Wort gekommenen Gechichtsschreiberspielers einzuwenden ». *BV,* p. 254 ; *PI,* p. 218.
[1739] « […] Bilder der Verlorenheit ». *BV,* p. 260 ; *PI,* p. 223.
[1740] *BV*, pp. 49, 65, 102, 306, 309, 522, 578, 648, 677, 694, 710, 719, 736, 742, 746 (entre autres). Cette syntaxe fondée sur la contradiction se manifeste souvent à travers une structure de juxtaposition qui multiplie les points de vue sur le même objet, comme dans cette séquence où la protagoniste cherche à dire « un dernier mot » (*ein letztes [Wort]*) sur la question de la gestion de l'argent : le paragraphe est fondé sur l'enchaînement suivant « Und…Und…Und doch…Und dann…Und dann wieder… » (*BV*, p. 634 ; *PI*, p. 532). Cette structure se retrouve aussi à l'échelle des chapitres, où chacune des séquences se trouve introduite par des connecteurs exprimant la juxtaposition et/ou la contradiction : le début du chapitre 39 par exemple s'articule autour des connecteurs « Erst einmal…Doch…Und wieder anderseits… » (*BV*, p. 719). Le connecteur « Und » est l'un des plus utilisé dans cette structure paratactique qui se contente bien souvent d'une succession de notations juxtaposées.
[1741] *BV,* p. 444 ; *PI*, p. 377.

leibnizienne[1742] – il oppose sa propre expérience du rêve comme « pire des mondes possibles (*die schlimmste der Welten*) ». C'est aussi « l'auteur » qui fait surgir, dans le dernier chapitre, au milieu des images pacifiques de la nature, celles du « condamné à mort » et de « la montagne de chaussures de ceux qu'on a gazés[1743] ». Par ces images violemment discordantes, le texte résiste à « une réconciliation prématurée ».

Les textes de Peter Handke laissent ainsi toujours place à la voix de « contradicteurs » : ils reflètent le drame de la forme esthétique et de l'auteur lui-même – cette tension irréductible entre désir de réconciliation et impossibilité de céder à ce désir qui relève de la « falsification ». Cette structure de la contradiction s'affirme également à travers les versions divergentes des « narrateurs apocryphes » et « faussaires », qui « interv[iennent] sans relâche dans le récit, déform[ent] les paroles et les faits, bâcl[ent] outrageusement leur travail, ou le peaufin[ent] exagérément[1744] » – au nombre desquels il faut d'ailleurs placer « l'historien de Nuevo Bazar ». Différents points de vue sont ainsi imbriqués les uns dans les autres, et si certains sont identifiés comme faux par « l'auteur », le lecteur n'en est pas moins pris dans un tourbillon de perspectives contradictoires qui empêche la narration de se stabiliser : le « jeu » entre ces points de vue contraires emporte l'autorité de « l'auteur », dont la version ne paraît guère plus fiable que celle des autres. Ainsi, ce dernier cède-t-il à l'envie « d'accentuer l'aspect dramatique de l'histoire[1745] » en proposant une version faussée de la descente de la protagoniste vers la ville de Candeleda : la protagoniste « aurait » été « violée » par un ermite avant que « des crapauds gigantesques » lui crachent leur venin à la figure. Elle « aurait » paré à l'attaque d'« un taureau sauvage » en lui racontant, « en plantant ses yeux dans les siens, l'histoire de sa vie », puis « aurait » réchappé à une avalanche, avant de recevoir « le coup [fatal] sur la nuque ». Mais une fois encore, tout dans le récit dépend de « l'éclairage » :

> Nichts von alledem ereignete sich auf ihrem Abstieg von der Sierra de Gredos ; oder doch dies und jenes, dann aber unter verschiedenen Vorzeichen, in einem anderen Licht und insbesondere einer gegenläufigen Rhythmik.
>
> Rien de tout cela n'advint lors de la descente vers Candeleda ; ou plutôt si, tel ou tel épisode, mais de façon bien différente, sous une autre lumière, et surtout, sur un rythme contraire[1746].

[1742] L'intertextualité est explicite puisque le chapitre 12 se clôt sur une allusion à *Candide* de Voltaire, conte philosophique qui discute la théorie du meilleur des mondes possibles.
[1743] « Die Bartstoppeln des zum Tode Verurteilten. Der Schuhberg der Vergasten. » *BV,* p. 746 ; *PI*, p. 624.
[1744] « Der so oder anders apokryphe Autor, der Worte-und-Tatsachen-Verdreher, der Schlecht- oder Allzugut-Macher ». *BV,* p. 694-695 ; *PI*, p. 581.
[1745] « […] er war versucht, dabei *jene Art von Dramatik zu betonen* ». *Idem*. Nous soulignons.
[1746] *BV,* p. 696 ; *PI*, p. 582.

Suit une seconde version, reprenant les faits évoqués, mais « sous une autre lumière », le drame restant cette fois « intérieur ». L'auteur cède à nouveau à ce jeu des « variantes (*Erzählvarianten*) » quelques pages plus loin :

> Es gibt mehrere Erzählvarianten über die Gründe oder Anstöße, welche die Verunglückte des Bildverlusts an jenem frühen Morgen im Herzen der Sierra de Gredos wieder auf die Beine und aus dem Farnloch heraus und zurück auf den Weg gebracht haben. Der Leser entscheide, welche der Gründe ihm glaubwürdig – was vielleicht weniger zählt –, oder einleuchtend – was vielleicht mehr zählt –, oder so irrwitzig erscheinen, daß sie, ohne das eine oder das andere zu sein, vielleicht am meisten zählen.
>
> Afin d'expliquer les raisons pour lesquelles la femme victime de la perte de l'image, ce jour-là, au petit matin, au cœur de la Sierra de Gredos, s'était finalement relevée pour sortir de son trou et reprendre sa route, on a proposé de multiples versions. Au lecteur de décider laquelle lui semble la plus plausible – ce qui n'a pas nécessairement une grande importance –, ou la plus éclairante – ce qui est déjà plus intéressant –, ou enfin la plus délirante, la plus absurde, et par conséquent la plus chère à ses yeux[1747].

Le texte énumère alors cinq ou huit variantes, car le chiffre lui-même n'est pas fixe – « Quatrième ou septième variante…[1748]». Au lecteur de décider laquelle est la plus « délirante (*irrwitzig*) »... Il n'est pas anodin que ces variantes interviennent au moment le plus « dramatique » de l'histoire, celui de « la perte de l'image ». Comme dans *Par les villages*, « l'auteur » semble avoir simplement *décidé* que l'histoire ne pouvait finir sur la mort de la protagoniste et le constat *définitif* de « la perte de l'image » : il lui faut ajouter un chapitre supplémentaire, qui en quelque sorte contredit « la logique » de l'histoire – le dernier chapitre. Par « le jeu » des variantes, et sa préférence pour « la plus délirante », le narrateur souligne *l'arbitraire* de cette décision qui n'a d'autre justification que la liberté que s'octroie à lui-même tout écrivain. Alors que l'enjeu annoncé du texte était le récit de la perte de l'image – une perte « universelle » –, la renaissance de la protagoniste entraîne un *revirement* du récit qui se clôt sur un éloge de l'image et sur l'idée de sa persistance, *malgré tout* :

> Versteht sich, daß der Autor, wie sämtliche Erdbewohner zur zeit der Geschichte, den Bilderverlust mitgemacht hatte, lange vor ihr, der Heldin. Doch, wieder Achtung!, Bildverlust hieß nicht, daß durch die Welt keine Bilder mehr blitzten und flitzten, und daß niemand mehr diese Blitz- und Flitzbilder, wenigstens dann und wann, an und in sich zur Kenntnis nahm und/oder registrierte.
>
> Il va de soi que l'auteur, comme tous les habitants de la planète à l'époque où cette histoire se déroule, avait fait l'expérience de la perte de l'image, et bien avant elle, l'héroïne. Mais attention : s'il était légitime de parler de cette perte, cela ne signifiait pas pour autant que plus aucune image-éclair, plus aucune image filante

[1747] *BV,* pp. 726-727 ; *PI*, p. 607.
[1748] « Eine vierte oder siebte […] ». *BV,* p. 727 ; *PI*, p. 608

> n'apparaissait dans le monde, et que plus personne ne prenait connaissance et/ou ne constatait la présence, tout du moins de temps à autre, de ces images fugitives[1749].

Doch Achtung ! : le dernier chapitre s'inscrit pleinement dans ce « contre-mouvement ». Ce qui permet aux textes de Peter Handke d'échapper à « l'apparence » en tant que « réconciliation », c'est que cette dernière apparaît explicitement comme un élément du « jeu ». Et même dans ce dernier chapitre, la structure de la contradiction n'est pas effacée, puisque c'est au beau milieu de l'éloge de l'image, synonyme d'un monde réconcilié, que surgit « la montagne de chaussures de ceux qu'on a gazés ». Cette « montagne » est l'image même de ce qui fait obstacle à toute réconciliation : la violence historique, l'extermination.

Le chapitre s'achève sur le « montage » de deux versions de la « fin de l'histoire » : celle proposée par le livre, et celle, hypothétique ou virtuelle, du film *si on avait tourné* l'histoire :

> Und dann lief sie sogar; rannte; stürzte sich voran in das Mondhelldunkel. In einem Film hätte das den Anschein von Flucht gegeben. In der Geschichtenwirklichkeit lief sie mir auf eine Zigeunerkapelle zu […]. Im folgenden Absatz, einem der letzten in diesem letzten Kapitel, sah ich die Frau […] in der Manchasteppe draußen, einen Fuß mit Bedacht vor den anderen setzend, im Kreis gehen. In einem Film hätte das Gefahr signalisiert. […] Aber vielleicht gefiel es hier auch bloß, auf der speziellen Mancha-Erde hier sich zu ergehen […]. Und unversehens ging sie mir dann rückwärts, auf den Fugger-Speicher mit dem Glastor zu. In einem Film hätte das "Angst" signalisiert, geradezu, als habe sie sich auf einmal vor ihrer Hinrichtungsstelle gefunden. Doch jetzt, schon auf der Türschwelle, stürzte sie von neuem voran.
>
> Et tout à coup elle se mit à courir ; fila ; fonça la tête la première dans le clair-obscur. Dans un film, on aurait eu l'impression qu'elle prenait la fuite. Mais en réalité – tout du moins, dans la réalité de l'histoire –, elle courait tout droit vers un orchestre tzigane […]. Dans le paragraphe suivant, l'un des derniers de l'ultime chapitre, on pouvait voir la femme […] en train de marcher dans la steppe de la Mancha, mettant soigneusement un pied devant l'autre, et tournant en rond. Dans un film, cela aurait indiqué la présence d'un danger. Mais peut-être éprouvait-elle tout simplement un certain plaisir à fouler la terre si particulière de la Mancha […]. Puis tout à coup elle se mit à reculer, et se dirigeât vers la porte vitrée de l'ancien entrepôt de Jacob Fugger. Dans un film, on aurait compris qu'elle avait « peur », exactement comme si elle s'était retrouvée à l'endroit où on allait l'exécuter. Mais à peine arrivée au seuil de la porte, elle repartit en avant[1750].

Pourquoi faire surgir parallèlement à la fin « pacifique » de l'histoire une version « filmée » interprétant à rebours les gestes de la protagoniste ? Pourquoi la mention soudaine de « l'exécution (*Hinrichtung*) » de l'héroïne ? Sans doute parce que l'auteur a la volonté, jusqu'à la fin du texte, de maintenir la structure de la « contradiction ironique » qui oppose à l'affirmation de l'unité et de l'idéal une voix discordante. Le narrateur, qui « a l'ouïe très

[1749] *BV,* p. 743 ; *PI*, p. 622.
[1750] *BV,* pp. 752-753 ; *PI*, pp. 629-630.

fine (*überempfindlichen Ohren*) », souligne d'ailleurs que la protagoniste chante « un peu faux (*leicht falsch*) » quand elle entonne la chanson « Je ne savais pas comment tu étais »[1751]. Cette discordance, c'est aussi celle que l'on retrouve à la fin de *Mon Année*, à travers la voix du prophète de Porchefontaine : plus qu'un ami, il est pour le narrateur un « partenaire dont la sagacité réveill[e] la [sienne][1752] »,

> ein Leuteverächter, an dessen Vernunft ich meinen Illusionsstoff wetzte; ein Prüfer, vor dessen entschlossener Herzlosigkeit mir, wie vor einem Geheimnis, das Herz aufging. […] Wenn er, wie keiner bis dahin, mein Doppelgänger war, und zwar endlich der willkommene, so hatte er sich aber einmal grundsätzlich anders entschieden.
>
> un contempteur de l'humanité à la raison duquel j'affûtais la matière de mes illusions ; un examinateur résolument impitoyable devant lequel, comme devant un mystère, mon cœur s'ouvrit. […] S'il était mon double comme personne ne l'avait été jusque-là, et le double enfin bienvenu, il en avait pourtant un jour décidé tout autrement[1753].

On retrouve ici le thème du réveil, dialectisé avec celui de l'illusion : le prophète de Porchefontaine est en effet le grand contradicteur (*Gegenspieler*) du narrateur, celui qui affirme dans les dernières pages de l'ouvrage :

> « Was kann auf deiner Augenhöhe noch erzählt werden? Niemand verdient mehr eine Geschichte. Oder : wo ist der, der in diesen Jahrzehnten seine mögliche Geschichte nicht verspielt hat? Die Tierarten werden immer weniger, und die Menschenarten immer mehr. Und um sich für diese Menschen zu interessieren, müßtest du Botaniker sein. Aber Würmer, die sich nicht verwandeln, stehen laut deinem Goethe noch unter den Pflanzen. Das Erzählen ist übrig höchstens als eine Krankheit oder als ein Phantomschmerz. […] Verwandlung wurde verlangt von dir. Aber hast du dich nicht bloß weitergeschwindelt? »
>
> « Qu'est-ce qui peut encore être raconté, à la hauteur de tes yeux ? Personne ne mérite plus une histoire. Ou bien : où est celui qui n'a pas gâché son histoire possible pendant ces dernières décennies ? Les espèces animales sont de moins en moins nombreuses, et les espèces humaines de plus en plus. Et pour t'intéresser à ces êtres humains, il faudrait que tu sois botaniste. Mais les vers qui ne se métamorphosent pas sont d'après ton Goethe encore inférieurs aux plantes. La narration ne subsiste tout au plus que comme une maladie, une douleur dans un membre fantôme. […] Une métamorphose a été exigée de toi. Mais n'as-tu pas seulement continué à tricher[1754] ? »

La métamorphose tant attendue par le narrateur est qualifiée de « tricherie » : la référence au « botaniste » Goethe, et aux « vers qui ne se métamorphosent pas », renvoie aussi à l'écriture qui échoue à métamorphoser le monde. L'idéal épique de « la narration » est ramené à une

---

[1751] *BV,* p. 753 ; *PI*, p. 630.
[1752] « […] ein Gegenspieler, dessen Scharfsinn auch den meinen weckte ». *MJ,* p. 209 ; *MA*, p. 165.
[1753] *Idem.*
[1754] *MJ,* p. 617 ; *MA*, pp. 476-477.

« maladie », en écho à un doute énoncé bien avant par Keuschnig : « il me semble parfois que le récit a […] quelque chose de pourri, et pas seulement le mien[1755] ». Certes, quelques pages après, survient « le contre-mouvement », le prophète de Porchefontaine semble se métamorphoser à son tour en « poète épique » et regretter de ne pas « être resté plongé dans [le] sommeil », d'avoir quitté sa « steppe désertique » pour se mettre en chemin dans « l'Histoire ».

> Ich habe augehört, Fische in die Wüste zu spucken. Schluß mit den Propheten. Solche begegnen mir nur noch in manchen Selbstmördern. Und doch hab ich's gesehen: In diesem Jahrhundert ist noch ein anderes vergangen, ist noch da, wird weitertun, zum Beispiel in der luftigen Verstaubtheit der Vorstädte, hier und anderswo. Auch die Dinge an ihren Platz zu rücken wird die neue Welt sein. […] Aus den beiden entzweiten Geschichten soll eine dritte werden.
>
> J'ai cessé de cracher des poissons dans le désert. Assez des prophètes ! Je n'en rencontre plus que dans bien des suicidaires. Et pourtant je l'ai vu : dans ce siècle, un autre aussi est passé, est encore là, sera encore actif, par exemple dans la poussière des banlieues, ici et ailleurs. Mettre les choses à leur place sera aussi le Nouveau Monde. […] Les deux histoires en conflit en feront une troisième[1756].

Le conte tout à coup signifie « avoir pénétré le monde au plus profond[1757] », et les vers sont à nouveau « capables de métamorphoser le monde[1758] ». En une série d'anaphores, le prophète devient à son tour un grand rêveur : « J'ai rêvé : on n'a pas vu le créateur, et la création s'est redressée. J'ai rêvé : le grand oublieur serait un rédempteur de l'humanité. J'ai rêvé […][1759]. » R. Zschachlitz s'appuie sur ce renversement afin de prouver que la contradiction « n'[a] été intégrée dans le texte que pour mieux mettre en scène la réconciliation finale[1760] ». Peut-être faut-il quitter le plan du pur discours pour saisir combien la discordance et l'ironie se maintiennent : alors que la première tirade, sous forme de diatribe, du prophète de Porchefontaine est introduite par l'Hymne à la Joie – « il fredonnait, *sans ironie particulière*, l'Hymne à la Joie de Beethoven ![1761] » –, la seconde, qui appelle à la « réconciliation », est introduite par « la mélodie la plus sinistre » que connaisse le narrateur, « et qui s'appelle dans [son] Jaunfeld "Dégoût du monde", une valse plus glissée que dansée, ou une danse de mort,

---

[1755] « Manchmal kommt mir vor, das Erzählen […] sei etwas faul daran, und nicht nur an dem meinen. » *MJ,* p. 416 ; *MA*, pp. 324.
[1756] *MJ,* p. 626 ; *MA*, p. 483.
[1757] « Und Märchen heißt : Am tiefsten vorgedrungen in die Welt sein ».
[1758] « Würmer, welche fähig sind zur Verwandlung […] ».
[1759] « Ich habe geträumt : Der Schöpfer wurde übersehen, und die Schöpfung richtete sich auf. Ich habe geträumt : Ein Erlöser der Menschheit wäre der große Vergesser. Ich habe geträumt […]. »
[1760] Zschachlitz, R., « *Epiphanie » ou « illumination profane » ? L'œuvre de Peter Handke et la théorie de Walter Benjamin, op. cit.*, p. 359. Voir aussi, sur la question de « la réconciliation finale » dans le dénouement de *Mon Année*, les analyses de J. Sarfati-Lanter (*Donner forme au sensible…*, *op. cit.*, pp. 626-628).
[1761] « Das Summen, *ohne besonders beabsichtigten Hohn*, von Beethovens Hymne an die Freude ! » *MJ,* p. 617 ; *MA*, pp. 476.

d'une lenteur pitoyable, qui dégage un ennui mortel[1762] ». La « contradiction ironique » se maintient, renversant comme à dessein les valeurs prônées par le narrateur et le prophète dans ce second discours : la « lenteur » est « pitoyable » et « ennuyeuse » et la danse devient « danse de mort ».

La complexité de l'écriture de Peter Handke repose sur cette intégration de la mise en cause de l'idéal au cœur même de l'œuvre qui ne cesse de jouer de « la contradiction » : cette forme intérieurement antagonique n'est pas sans évoquer la définition du montage de T. W. Adorno, une forme disloquée par des tensions irréconciliables. La dialectique du rêve et du réveil reste « à l'arrêt » : elle prend la forme d'un « combat », d'un « drame » que le narrateur ne peut/veut pas trancher. L'œuvre est ainsi prise dans « une contradiction ironique » entre le désir mythique de réconciliation et la conscience de l'impossibilité de s'en remettre à ce désir. Pour cette raison même, elle ne peut être décrite comme une simple fuite hors de l'Histoire, cette dernière ne cessant de faire retour pour interrompre le mythe : ainsi, lorsque le narrateur évoque les images apaisantes qu'il perçoit le matin depuis la fenêtre de son bureau, dans un lieu qu'il nomme le « pré de Poussin (*die Aue Poussins*) » parce qu'y règnent la couleur et les « images », l'Histoire ne tarde pas à resurgir :

> Nur verschwindet die Aue Poussins oft mit dem Morgenlicht, oder erscheint zu Mittag zumindest derart geschrumpft, daß Kuppe wie Mulde auch zu einem der tausend Trichter von den Bombenangriffen auf Vélizy 1944 gehören könnten, dessen Opfer auf dem Friedhof weiter oben an der Flanke begraben sind, und ich sehe höchstens noch Poussins Eurydike im Busch, gerade von der tödlichen Schlange gebissen.
>
> Mais souvent le pré de Poussin disparaît avec la lumière du matin, ou il semble à midi tellement rétréci que la crête et le creux pourraient n'être que l'un des mille cratères de bombes laissés par les raids sur Vélizy en 1944, dont les victimes sont enterrées dans le cimetière qui se trouve un peu plus haut sur le flanc, et je ne vois plus guère de Poussin, dans les buissons, que son Eurydice, au moment où elle est mordue par le serpent létal[1763].

Le lieu matriciel de l'image, représenté par un creux lumineux sur le flanc boisé, devient l'empreinte même de la guerre : un « cratère de bombe », et évoque « les raids sur Vélizy en 1944 ». Ces renversements qui ne cessent d'inquiéter la narration prouvent combien le jugement de R. Zschachlich est hâtif : l'essayiste achève son analyse sur le constat de l'échec de l'écrivain autrichien qui ne parvient pas à mettre en œuvre dans ses récits son rêve

[1762] « […] statt der Hymne an die Freude der trübsinnigsten Melodie, die ich kenne und die in meinem Jaunfeld "Der Weltverdruß" heißt, ein Walzer mehr zum Schleichen als zum Tanzen, oder ein Sterbenstanz, von einer jämmerlichen, eben sterbenslangweiligen Langsamkeit. » *MJ,* p. 624 ; *MA*, p. 482.
[1763] *MJ,* p. 139 ; *MA*, p. 111.

d'immédiateté onirique. Il oppose ainsi l'esthétique surréaliste, elle aussi fondée sur l'immédiateté d'images fulgurantes, à celle de l'écrivain :

> Alors que les surréalistes étaient en quête d'un langage qui soit à la hauteur de leurs rêves, le rêve auquel aspire Peter Handke dans *Mein Jahr in der Niemandsbucht* se manifeste dans une langue tout à fait conventionnelle, sans que cette quête ne se cristallise dans la forme, sinon dans une forme pesante directement issue de la tradition[1764].

Comment présenter l'écriture paratactique de *Mon Année*, fondée sur un rythme contradictoire de mouvements et contre-mouvements, comme « conventionnelle » ? L'essayiste n'hésite pas à ajouter, pour confirmer ce caractère « traditionnel », qu'il s'agit d'« un récit cohérent obéissant aux lois de la causalité » : il n'est pourtant pas besoin du narrateur, qui souligne lui-même les nombreux moments d'« incohérence » du texte, pour déceler son caractère contradictoire, éminemment instable. Comme le souligne Martin Seel, dans une remarquable analyse, le texte est caractérisé de part en part par un mouvement de révision (*Gestus der Revision*) et de renversement (*Gestus des Umwerfens*), une forme de réserve (*Vorbehalt*) qui fait qu'aucune phrase n'est sûre d'elle-même : la parole de Peter Handke est « une parole interrompue (*ein interruptives Sprechen*) » qui ouvre le champ à une division, une dualité irréconciliée (*Zweiheit*)[1765]. C'est précisément « dans la forme » que s'établit cette dialectique dont Zschachlizt regrette l'absence. L'échec qu'il évoque n'est pas celui de l'écrivain, il appartient à la forme même de l'œuvre qui contient sa propre critique en ne cessant de mettre en question les éléments idéalistes ou mythiques de la narration. L'œuvre est entièrement construite sur la contradiction entre le désir d'une réconciliation mythique dans l'écriture, et la conscience d'une perte historique irrévocable de la confiance dans le mythe. Lorsque le narrateur évoque ses « images intérieures de la réconciliation », il ajoute aussitôt qu'il ressent, « à côté, une méfiance qui a la profondeur du rêve, voire une répugnance à toute retrouvaille[1766] ». Cette dialectique contradictoire entre une « prédisposition » à la discorde et une « propension à [se] réconcilier » régit l'œuvre entière.

[1764] Zschachlitz, R., « *Epiphanie » ou « illumination profane » ? L'œuvre de Peter Handke et la théorie de Walter Benjamin, op.cit.*, pp. 349-350.

[1765] Seel, M., « Peter Handkes Komödie der Kontemplation », *Merkur*, Nr 580, H. 11, 1995. L'auteur insiste sur l'irréductible déchirure qui carctérise l'écriture de Peter Handke : la critique s'est un peu trop vite emparée du terme de "Heiligkeit" qu'emploie souvent Peter Handke, terme qui recouvre dans les propos de l'écrivain une sorte d'aspiration au salut à travers une sacralisation de l'écriture comme accomplissement de l'unité. Or ce que démontre l'œuvre, comme le souligne Martin Seel, c'est que cette aspiration à la sacralité est elle-même déchirée : « Das ganze vermeintliche Heiligkeit des späteren Handke ist *eine abgebrochene Heiligkeit* » (nous soulignons).

[1766] « Daneben aber muß in mir ein anders traumtiefes Mißtrauen, gar ein Widerwillen gegen ein jedes Wiederzueinanderfinden wirken. » *MJ,* p. 102 ; *MA*, p. 84. Traduction modifiée.

Dans *La Perte de l'image* , cette poétique de la « contradiction ironique » détermine le choix de confronter image utopique et image contre-utopique : Hondareda et Nuevo Bazar constituent les deux pôles de la contradiction, d'un côté l'esquisse d'un autre monde possible, une « île » peuplée de « Robinsons », de l'autre la figuration même de la catastrophe d'une humanité perdue, vers laquelle nous précipite le mouvement de l'Histoire. La fin du récit n'apporte aucune résolution : la destruction de la ville d'Hondareda par les bombardiers qui survolent la conque est successivement affirmée puis niée. Ainsi, la protagoniste ne cesse de répéter qu'elle est arrivée « trop tard », que la colonie « doit » disparaître, et puis elle semble finalement refuser de trancher la question : « Et à présent, changeons de sujet, cessons d'évoquer cet autre monde. Laissons la question en suspens. C'est une histoire, et elle doit rester ouverte[1767]. » Plus loin, alors que la colonie semble symboliquement se résorber dans les ténèbres de la nuit – « un trou noir dans la clarté du crépuscule, au cœur de la haute montagne[1768] » –, elle ressurgit « l'instant d'après » :

> Dann aber das Siedlungslabyrinth umso deutlicher, in der Dunkelheit ein umso inständigeres Glitzern des Glimmers, Leuchten der Quarzadern, Schimmern der Flechten: die letzteren, senkenweit die Felsen wie die Felsendächer gelbgrüngrau überziehend, ließen die Ortschaft wie eine Millionenstadt aussehen, wie Shanghai oder São Paulo, photographiert von einem Satelliten auf halber Strecke zwischen der Erde und dem Mond.
>
> Puis, l'instant d'après, le labyrinthe de la colonie dans la pénombre, plus net encore, avec les coruscations des paillettes de mica, les lueurs des veines de quartz, les scintillements des lichens : ces derniers recouvraient les rochers d'un tapis jaune, vert, bleu, qui faisait ressembler Hondareda à une grande métropole – Shangaï, São Paulo – photographiée par un satellite à mi-chemin entre la terre et la lune[1769].

Les variations de point de vue ne cessent de déstabiliser le récit, un obscur « trou noir » pouvant se métamorphoser « l'instant d'après » en une immense « métropole » scintillante. Ces mouvements contradictoires du récit mènent l'écriture à un point de suspens indécidable. La métaphore finale du « véhicule », « arrivé à destination », souligne ce régime d'oscillation indéfini de la « phrase-image » entre mouvements et contre-mouvements, à travers le motif du « tangage (*Schwanken*) » :

> Ein Gefährt hielt an seinem Ziel, am Ende einer langen langen Fahrt, und schwankte im Stehen noch nach. Und dieses Schwanken hörte nicht so bald auf; wird nicht so bald aufgehört haben.

[1767] « Und jetzt Schluß mit dem Reden von einer anderen Weltordnung. Lassen wir's offen. Das ist eine Geschichte, und die soll offenbleiben. » *BV,* p. 634 ; *PI*, pp. 531-532.
[1768] « […] ein schwarzes Loch inmitten der ansonsten helldämmerigen hohen Sierra ».
[1769] *BV,* p. 666 ; *PI*, p. 558.

> Un véhicule est arrivé à destination, au terme d'un long, long voyage, et a tangué encore à l'arrêt. Et ce tangage n'a pas cessé de sitôt ; n'aura pas cessé de sitôt[1770].

« L'arrêt », qui signifie la fin de la narration, n'implique par ce « sentiment d'achèvement, de stabilité, d'intégration » qui est le propre du « dénouement » du « récit » selon Paul Ricœur : il maintient un régime d'irrésolution, porté, dans les deux textes sommes, par la poétique de « la contradiction ironique ». « Pensée de l'inconciliation », l'ironie résonne dans cette œuvre comme « le battement de la promesse esthétique qui se rompt[1771] » – se pose et se suspend, s'interrompt.

Chacun des auteurs du corpus semble avoir pris la décision de rompre avec « la folie des grandeurs » propre à une certaine tradition de l'art : à l'impératif d'une *maîtrise* de l'œuvre parfaitement close sur sa propre complétude se substituent les paradigmes de la non-résolution, de la dissonance ou de la contradiction. Les textes que nous étudions évoquent chacun à leur manière une « fin de l'art » qui semble avoir atteint, comme l'Histoire, un « terminal » : le narrateur (I) de *Three Farmers* exprime dès le premier chapitre son profond désintérêt pour l'art qui « peut au mieux espérer être un anesthésiant » dans une société où « la reproduction technique » semble avoir définitivement tué l'efficacité singulière de l'œuvre, son « aura ». Claude Simon évoque dans *Le Jardin des Plantes* le parcours du peintre Novelli dont la fuite en Amazonie après guerre symbolise la volonté de désapprendre, voire de détruire un héritage de plusieurs siècles, celui de toute l'histoire de l'art occidentale et humaniste. Peter Handke, enfin, met en scène un nouvel « iconoclasme » dans *Mon Année*, quand son dernier journal réfléchit sur l'éventuel retour, aujourd'hui, d'une « querelle des images » et la nécessité de penser un « après » de la destruction : « Pense aux images qui sont nées après toutes les iconoclasties –, comme réponse à celles-ci[1772] ? » Parallèlement à cette mise en scène de « la fin » émerge ainsi la possibilité d'un « recommencement » : s'il faut « emménager une nouvelle fois » dans un monde détruit, c'est « avec Peu[1773] ». L'idéal ancien de complétude et d'harmonie, pour être convoqué, est profondément mis en question à travers la synthèse disjonctive d'une forme *ouverte*, *disloquée*. Cette forme, nous l'avons nommée,

[1770] *BV,* p. 759 ; *PI*, p. 634.
[1771] Rongier, S., *De l'Ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Klincksieck, 2007.
[1772] « Bedenk die Bilder, die enstanden sind nach den jeweiligen Bilderstürmen – als Antwort darauf? » *Gestern unterwegs*, *op. cit.*, p. 292 ; *Hier en chemin, op. cit.*, p. 232.
[1773] « […] von Neuem anzufangen ; mit Wenigem auszukommen ». Benjamin, W., « Erfahrung und Armut », *in Illuminationen, op. cit.*, p. 292 ; « Expérience et pauvreté », *Œuvres II, op. cit.*, p. 367.

avec Adorno, « parataxe » ou « montage » : elle répond à la déchirure de l'Histoire qui hante les textes du corpus et impose à la forme esthétique de suspendre ses pouvoirs.

> La forme est alors cette unité se posant et se suspendant elle-même, ne cessant de s'interrompre, ne cessant donc de devoir se poser pour pouvoir s'interrompre et de devoir s'interrompre pour que sa position soit celle d'une forme artistique ; et cela, sans fin, du moins sans fin préétablie, sans terme dès l'abord arrêté[1774].

Dans cette exigence d'interruption réside l'idée d'une éthique ou d'une politique de la forme esthétique qui se refuse, au nom de l'expérience déchirée, à reconduire l'illusion de « la belle apparence ».

Adorno, cependant, soulignait que le montage n'exprimait pas le refus radical de « participer en quelque façon à la réconciliation[1775] ». Dans les œuvres du corpus, la parataxe est « l'empreinte formelle » de la tension entre paradigme de la catastrophe et paradigme de la promesse qui est au cœur de la vision de l'Histoire des auteurs. L'œuvre de Claude Simon est sans doute celle qui exprime le plus radicalement le suspens de toute résolution. Les textes sommes de Peter Handke, par contre, s'ils assument la contradiction, « tendent[1776] » vers « l'affirmation ». L'ironie implique une modulation à deux voix : dans les œuvres de l'écrivain autrichien, la voix haute, dominante, est celle de la promesse, du désir de réconciliation, tandis que la voix basse, celle du « contradicteur », permet de ne pas céder à « une réconciliation prématurée », livrant l'écriture à une temporalité de l'ajournement. *La Perte de l'image* s'achève ainsi sur le thème des retrouvailles de la protagoniste avec son amant, après un long temps de séparation : « Et : on n'y était pas encore, pas tout à fait. Mais on s'en approchait, de la seule façon envisageable[1777]. » La parataxe constitue dans ce texte l'expression d'un suspens, où l'utopie de la réconciliation et de l'unité ne peut être que différée – suspendue. Dans le roman de Richard Powers, la conscience, ou la reconnaissance de la catastrophe historique et des souffrances passées est la condition de la « survie ». Elle permet de rouvrir la possibilité du présent et de l'avenir : c'est sur « l'espoir » de Mays envers « son Semblable » que se clôt le roman. Le prix du présent, et de la remise en mouvement de

---

[1774] Payot, D., *Après l'harmonie*, *op. cit.*, p. 168.
[1775] Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie, op. cit.*, p. 471 ; *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 440.
[1776] « Ich könnt nie sagen : Verneinung oder Bejahung, weder noch; also es ist ein ewiger Prozeß, wo ich in mir spüre, daß es hinauslaufen müßte auf das Bejahen, aber das ist sehr schwer, viel schwerer sprachlich zu verwirklichen als das Verneinen » ; « Je ne pourrais jamais dire : négation ou affirmation, ni l'un, ni l'autre, c'est un processus éternel, où je sens en moi que cela devrait aller vers l'affirmation, mais c'est très difficile, bien plus difficile à réaliser par le langage que la négation. » *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, op. cit.*, p. 222 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 216
[1777] « Und : das war es dann noch nicht, noch nicht ganz. Aber es kam ihm nah, wie es ihm nur nah kommen konnte. » *BV,* p. 758 ; *PI*, p. 634.

l'Histoire, est « d'entrer dans le bal » des catastrophes du siècle et d'« imaginer » un lieu de rencontre entre passé et présent, par delà la césure des temps.

Entre la génération de Claude Simon et d'Adorno, et celle de Peter Handke ou de Richard Powers, le contexte historique a changé : il s'agit moins pour ces derniers de lutter contre le déni de la catastrophe historique, que de redonner voix au « principe espérance » sur le sol même de la destruction, et de rouvrir ainsi la possibilité d'un avenir.

Il y a sans doute une positivité de la perte : assumée ou revendiquée, elle peut permettre de résister aux conséquences du déclin. Pour que l'art ne devienne pas un simple « anesthésiant », « une piqûre de vitamines pour hommes d'affaires fatigués[1778] », il doit *répondre de* l'expérience déchirée. Renoncer à l'art tel qu'il a été, c'est peut-être aussi ouvrir de nouvelles possibilités, quand bien même ces dernières s'édifient sur un sol ruiné. W. Benjamin appelait à faire de « la pauvreté » une expérience, plutôt que de chercher à assouvir notre « passion du plein » dans une remythologisation du monde à travers l'art. Les textes du corpus répondent à cet appel : à travers la forme brisée de la « parataxe », ils maintiennent l'expérience de la déchirure au cœur de l'œuvre d'art, sans pour autant renoncer au « Temps comme promesse[1779] ». Faire de la pauvreté une expérience, c'est aussi découvrir des ressources dans l'épreuve même de la perte : l'une de ces ressources, nous allons le voir, est à chercher dans la redéfinition de l'opérativité du texte littéraire. À travers son éthique de la non-résolution, la parataxe permet de redéfinir la fonction de la lecture et l'efficacité de l'œuvre d'art.

[1778] « […] Kunst als Vitaminspritze für müde Geschäftsleute ». Adorno, T. W., « Ist die Kunst heiter ? », *in Noten zur Literatur,* Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2002 [1958] ; « L'art est-il gai ? », *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 430.
[1779] « […] als Verheißung die Zeit ». *BV,* p. 647 ; *PI*, p. 542.

CHAPITRE 3

« Au lieu de représentation, dis peut-être parfois "possibilité"[1780] » : la redéfinition du partage des rôles entre auteur et lecteur

Nous avions annoncé dans l'introduction de la troisième partie qu'il nous faudrait interroger l'ouverture de l'œuvre en plusieurs sens : ce n'est plus la dissonance qui nous intéressera dans ce dernier chapitre, mais le rôle du « virtuel » ou du « possible » dans la redéfinition de la forme esthétique et de son rapport au lecteur. Lorsque le peintre subit dans *Mon Année* « la perte de l'image », il se voit obligé de mettre en cause les fondements mêmes de son « succès » et de son « savoir-faire ». Il décide alors de *trouer* ses toiles en un geste symbolique qui signifie à la fois la *déchirure* et *l'ouverture*, la *destruction* et la *désobstruction*. La volonté de donner « forme » au « vide », de ne pas « remplir » ou « achever », mais de « laisser libre[1781] » le lecteur d'ajouter « les pièces manquantes » ou d'inventer ses propres parcours – quitte à « fausser » les images dans « la chambre noire de son imagination[1782] » : autant d'impératifs qui désignent une redéfinition de la notion d'œuvre d'art, mais aussi des rôles respectifs de l'auteur et du lecteur. « L'inachèvement » n'est pas seulement lié dans les textes du corpus à la non-résolution de tensions contraires qui brisent l'unité de la forme, il est aussi le résultat d'un retrait de l'« autorité » de l'auteur sur son œuvre, d'une volonté de travailler contre la détermination du texte, et de la lecture. « Que voudrais-tu scripteur ? Laisser ouvert[1783] » : autrement dit, faire du texte l'espace d'un libre « partage » avec le lecteur.

[1780] « Statt "Vorstellung" sag vielleicht manchmal "Möglichkeit" ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 150 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 136.

[1781] *MJ,* p. 125 ; *MA*, pp. 101-102 : « Mir scheint manchmal, ich sei bei meinem Aufschreiben, nicht nur dem jetzigen, bedroht von der Gefahr, vollständig zu sein : statt freizulassen zu füllen » ; « Il me semble parfois qu'en écrivant, et pas seulement cette fois-ci, je cours le péril d'être exhaustif : de remplir au lieu de laisser libre ».

[1782] « […] the tampering darkroom of [the] imagination ». *TW,* p. 306 ; *TF*, p. 447.

[1783] « "Was möchtest du, Schreiber ?" – "Offenlassen" ». *Gestern unterwegs, op. cit.*, p. 346 ; *Hier en c hemin, op. cit.*, p. 274.

L'esquisse s'oppose à la complétude du tableau fini en laissant le regard librement « œuvrer » : elle constitue l'un des modèles privilégié de « la forme ouverte » dans les textes étudiés. L'ouverture de la forme-esquisse répond d'abord dans le texte littéraire à une ouverture du sens : en suspendant *le sens qui a cours* , les images entravent la logique du *discours* et la détermination du sens, selon un double régime du défaut et de l'excès (de sens). Travailler sur l'indétermination, c'est ménager dans l'œuvre plusieurs sens, et contresens de lecture. L'œuvre peut alors se définir comme l'espace d'un « dissensus interprétatif », où la hiérarchie entre auteur et lecteur, entre celui qui « fait » (et qui sait) et celui qui « actualise » (un savoir qu'il ignore), s'efface.

Dans cette mise en question du « partage » entre regarder et agir, s'esquisse une « politique » de la lecture dont l'enjeu est peut-être rien de moins que notre capacité à redevenir « acteur » de l'H/histoire. Dans les textes du corpus, l'Histoire constitue en effet la scène privilégiée du lisible et de l'illisible, *la* scène du dissensus exigeant des interprètes actifs.

1. L'œuvre comme « proposition » de sens – de parcours de lecture

Briser la clôture de la forme artistique, c'est briser le mouvement qui reconduit l'œuvre à une unité de sens et soumet le visible, le foisonnement infini des images singulières, à l'unité du dicible. La phrase-image dans les œuvres étudiées tend à échapper à la force affirmative du « dire » : elle n'est plus imposition d'un sens, mais « proposition » *de* sens. Là réside « le secret » de « l'image ouverte » dont les toiles de Cézanne constituent pour Peter Handke le paradigme :

> Sind Cézannes Werke demnach Botschaften ? Für mich sind es Vorschläge. (Die Gesichte van Goghs nannte Ludwig Hohl « auch sagbar » ; die Cézannes seien « nur malbar ».) Was schlagen sie mir vor ? Daß sie überhaupt als Vorschläge wirken, ist ihr Geheimnis.
>
> Les œuvres de Cézanne sont-elles donc des messages ? Pour moi ce sont des propositions. (Les visions de Van Gogh, écrivait Ludwig Hohl, « on aurait pu aussi les dire », celles de Cézanne « ne pouvaient qu'être peintes ».) Que me proposent-elles ? Qu'elles fassent l'effet de propositions, c'est là leur secret[1784].

« Je n'ai rien à dire, seulement à montrer » : telle était la formule de Benjamin commentant sa pratique du « montage » littéraire. Substituer le « montrer » au « dire », c'est substituer l'hétérogénéité sensible à l'unité du discours. Claude Simon a toujours insisté sur le fait qu'il n'avait « rien à dire ». L'écrivain n'est pas porteur d'un message qu'il aurait à transmettre à travers l'« instrument » du langage : le sens est produit *dans* le langage, à travers les multiples carrefours, les nœuds de significations qu'*ouvre* chaque mot, chaque image. Par cette implication dans le langage, le sens « éclate » comme « autant de chandelles romaines » : il se diffracte à travers les multiples cheminements qui s'ouvrent dans « le mot à mot » de la fiction. L'auteur n'est pas le détenteur d'un quelconque message, il est un « chercheur », un « explorateur » : il « fraye » des voies, dit Peter Handke.

Confier le « sens » à « l'aventure du langage », c'est accepter de se départir d'une position de maîtrise : « plutôt que de vouloir contenir, domestiquer chacune des ces explosions [de sens], ou traverser rapidement ces carrefours en ayant déjà décidé du chemin à suivre », l'écrivain choisit de « s'arrêter » et d'« examiner ce qui apparaît à leur lueur ou dans les perspectives

[1784] *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.,* p. 118 et p. 119.

ouvertes[1785] ». Les blancs sur la page matérialisent ces « arrêts », indiquant le lieu d'un « carrefour », d'une bifurcation. Ce que donnent à comprendre les toiles de Novelli, et qui rapproche étroitement les démarches du peintre et de l'écrivain, c'est que le fond de la toile n'est pas un espace perspectiviste « organisant » l'ordre des figures : il est un lieu de mise en relation qui n'impose aucune hiérarchie entre les éléments, les laissant librement « jouer » entre eux. S'il « n'existe pas de clé pour lire et se frayer un chemin dans [le] merveilleux et aveuglant labyrinthe de signes[1786] » de l'œuvre du peintre, c'est qu'il n'y a pas *une* porte mais de multiples entrées. Au fantasme du « décalque » qui prétend fixer l'organisation du réel s'oppose le modèle de « la carte » ou de la tablature – les « damiers » de Novelli –, chaque case pouvant entrer en relation avec toutes les autres.

Le paradigme de la « carte », qui rejoint celui du « rhizome », est l'un des modèles de la parataxe ou du montage dans les textes du corpus. Claude Simon et Peter Handke décrivent l'écrivain comme un arpenteur d'espaces, un « voyageur » ou un « explorateur » qui « fraye » des voies : le vocabulaire employé pour décrire l'écriture (« chemins » et « parcours », « carrefours » et « bifurcations ») souligne cet imaginaire cartographique. Dans le *Discours de Stockholm*, Claude Simon évoque explicitement la métaphore de « la carte » : l'écrivain-voyageur contemple au terme de son parcours « la carte approximative qu'il a dressé » du « paysage inépuisable » des mots et des images[1787], où le lecteur dessinera à son tour ses propres cheminements. L'œuvre du photographe Sander, dans *Three Farmer s*, invite également à une réflexion sur ce modèle : l'échec du projet de totalisation du photographe a transformé « le calque » en « carte ». G. Deleuze, dans *Mille Plateaux*, définit ainsi le modèle du rhizome en lien avec « la carte », à partir de quelques principes clés : principes de connexion et d'hétérogénéité, qui impliquent que « n'importe quel point […] peut être connecté à n'importe quel autre, et doit l'être », principe de multiplicité (qui permet au rhizome de se dégager du modèle de l'Un), principe de « cartographie » enfin qui oppose le rhizome au « calque ». Alors que le calque aspire à organiser, hiérarchiser, stabiliser les multiplicités, la carte est « ouverte », « connectable dans toutes ses dimensions » et « susceptible de recevoir constamment des modifications[1788] ». Le projet de Sander avait pour objectif de transformer la marche du temps en un « tableau » synchronique dont le photographe rêvait qu'il s'applique parfaitement à la réalité. Le fantasme d'« exhaustivité »

[1785] Simon, C., préface à *Orion aveugle*, *op. cit.*
[1786] Simon, C., « Novelli ou le problème du langage », *op. cit.*
[1787] Simon, C., *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 902.
[1788] Deleuze, G., et Guattari, F., « Rhizome » in *Milles Pla teaux, cap italisme et sch izophrénie*, Minuit, 1980, pp. 19-23.

s'accompagnait de la revendication d'une parfaite objectivité, le sujet regardant étant censé s'effacer derrière l'objectif mécanique. Le paradoxe d'un tel projet, c'est qu'il tente d'effacer le processus même de la « représentation » en tant qu'il implique précisément des *sujets*, des intentions donc, et des effets de sens, conscients ou inconscients. À la *construction* de la représentation, Sander voulait opposer « le calque » d'une réalité qui se donnerait telle qu'elle est, le photographe se bornant au rôle de « révélateur ». Grâce à la destruction de nombreux clichés à la fin de la guerre, mais surtout en raison de l'impossibilité même du projet, « le calque » est devenu « carte » : à la pure répétition du semblable visant une impossible totalité s'est substitué le modèle combinatoire de « la carte » offrant de multiples entrées, et où chaque élément peut être connecté à n'importe quel autre, l'ensemble devenant par là même l'enjeu de modifications, de redéploiements constants. Comme dans le modèle de « la carte », il y a plusieurs « entrées » possibles dans le roman de Richard Powers, les séries n'étant pas hiérarchisées entre elles : ces séries répondent aux principes d'hétérogénéité et de connexion, dans la mesure où elles ouvrent à un réseau complexe de rapprochements qui n'implique pas pour autant de reconstruire une quelconque unité ou continuité. À la différence du « calque », la « carte » ne cherche pas à combler artificiellement les vides ou les manques. Le fait que le protagoniste de la troisième ligne d'action se nomme « Mays », en référence à l'auxiliaire de modalité exprimant la possibilité, est significatif de ce jeu de l'écrivain avec les possibles, de sa volonté d'ouvrir l'œuvre à de multiples parcours. Le propre de la phrase-image dans les récits étudiés est que chaque passage est « connecté » virtuellement à tous les autres, tout en possédant une autonomie de signification : chaque passage se fait ainsi « lecteur » d'autres passages, activant un flux d'associations toujours mouvantes.

Lorsque Claude Simon affirme qu'une œuvre n'est finie que lorsque l'écrivain-voyageur est épuisé, il souligne que l'écrivain pourrait indéfiniment travailler à la recomposition de son texte : le système de « languettes amovibles » qui a présidé à la construction du *Jardin des Plantes* permet une infinité de combinaisons. Il ajoute cependant un critère positif à celui de l'épuisement : il faut que l'œuvre « tienne à peu près debout[1789] ». Que signifie, dans ce contexte, « tenir debout » ? Et comment interpréter l'approximation « à peu près » ? Il faut se souvenir de la métaphore artisanale qu'emploient Claude Simon et Peter Handke pour désigner leur « travail » : l'écrivain-artisan « bricole » un objet à partir d'une multitude de pièces détachées hétérogènes – voire hétéroclites. Le résultat n'est donc pas un objet parfait, mais quelque chose qui laisse voir la disparité de ses éléments tout en « tenant à peu près

[1789] Entretien avec B. Pivot dans le cadre de l'émission « Apostrophes » diffusée en 1981.

debout ». Ces « bricolages » ne cherchent pas à atteindre l'harmonieuse homogénéité de l'œuvre classique reposant sur une unité à laquelle on ne peut rien ajouter ni retrancher. Claude Simon évoque en lieu et place de cette unité l'idée de correspondances, de liens : l'œuvre tient « à peu près debout » quand elle met en jeu un faisceau de relations suffisamment serré pour que chaque élément soit pris dans un réseau qui le rapporte, sur le mode de la consonance ou de la dissonance, à un maximum d'autres éléments. Or cette conception du « réseau » s'oppose à la constitution linéaire du sens, et rappelle la structure du rhizome : en d'autres termes, l'œuvre tient d'autant plus « debout » qu'elle densifie le réseau des cheminements possibles dans l'œuvre, qu'elle accroît « le libre jeu » des éléments entre eux. À l'unité d'un sens qui se fixerait grâce au « couronnement logique du roman » s'oppose une potentialisation des *sens* de lecture. Comme l'écrivain, le lecteur est un voyageur qui s'égare dans la forêt d'images du roman, inventant librement ses parcours.

Peter Handke ne cesse de souligner la distance entre écriture et discours : alors que le discours (*Reden*), le plus souvent lié à le forme orale, implique une communication immédiate, l'écrit engage une poétique du détour. Ces deux pratiques sont ainsi liées aux paradigmes contraires de l'ouvert et du fermé, de la lenteur et de la célérité :

> Reden war Fremdsprache. Das Aufschreiben dagegen war […] eine Langsamkeit, eine […] Sprache.
>
> Le discours, langue étrangère. L'écriture en revanche, […] une lenteur, une langue […][1790].
>
> Wer keine Distanz kennt zwischen Reden und Schreiben, kann nicht Schreiber sein
>
> Qui ne connaît pas la distance entre l'écriture et le discours ne peut être écrivain[1791]

« Rester dans l'image (*im Bild bleiben*) », c'est échapper au caractère direct du discours comme transmission d'un sens, et c'est aussi échapper à « l'opinion » :

> Noch einmal : Die Errungenschaft der Kunst bleibt wohl, daß sie von all den Meinungen erlöst und zurückführt ins Offene
>
> Une fois encore : la grande conquête de l'art reste qu'elle nous délivre de toutes les opinions pour nous reconduire vers l'ouvert[1792]

[1790] *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 331 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 298.
[1791] *Ibid.*, p. 473 et p. 423.
[1792] *Ibid.*, p. 532 et p. 475.

« Reconduire vers l'ouvert », c'est empêcher que l'écriture se transforme en jugement, travailler sur la contradiction et l'indétermination. « L'écriture doit être une aventure ou n'est pas[1793] » : l'écrivain, pour Peter Handke, est un « chercheur », tel « l'auteur » de *Perte de l'image,* présenté comme « un explorateur de formes (*Formenforscher*) ». Il explore des problèmes, des questions, sans chercher de réponse, le rôle de l'œuvre d'art étant de « donner forme » à la question : « Le passage d'un problème jusqu'ici informe à la forme, sinon *aux* formes d'une question, voilà ce que je nomme inspiration ou surcroît de souffle[1794] ».

> Statt « wahre » Fragen sag besser « sinnvolle » Fragen. Das Fragen selber als Sinn*fülle*. Und überlegt das zurück hinein in die Kindheit : Habe ich mir die sinnvollen Fragen nicht jeweils nur selber gestellt? Denn sie waren nicht zu beantworten, es war mit ihnen kein Sich-Wenden möglich
>
> Au lieu de « questions vraies » dis plutôt questions « pleines de sens ». Le questionnement lui-même comme *plénitude* du sens. Et repense à l'enfance : les questions pleines de sens, ne me les suis-je pas toujours posées à moi seul ? Car elles n'appelaient pas de réponse, il n'y avait personne à qui s'adresser[1795]

Lorsque le sens se fixe, « prend », il devient réponse et obstrue l'ouverture de la forme : « "Horizon de la question" : cette expression existe. Et si cela signifiait : l'horizon que seule la question fait naître[1796] ? » « L'irrésolution (*Unschlüssigkeit*) » de la question *ouvre* l'œuvre, alors que la réponse la referme sur elle-même.

> Manchmal gelingt mir ein gewisses Vergnügen an meiner ewigen Unschlüssigkeit (schönes Wort), so als sei diese das erste Zeichen meiner Freiheit.
>
> Parfois j'arrive à me réjouir de mon éternelle irrésolution (joli mot), comme si elle était le premier indice de ma liberté[1797].

« L'irrésolution » fait signe vers l'inachèvement et l'ouverture de l'œuvre. *La Perte de l'image* a ainsi pour but d'exposer « un problème », « une question » : celle de la « perte de l'image ». Le texte ne cesse d'interroger : cette perte est-elle un bien ou un mal ? Est-elle provisoire ou définitive ? Volontaire ou involontaire ? À ces interrogations n'est jamais donnée *une* réponse : le texte *esquisse* de multiples directions d'interprétation qui toutes « reconduisent vers l'ouvert ». L'usage de « la contradiction » – il est dit *à la fois* que la perte

---

[1793] « Das Schreiben hat ein Abenteuer zu sein, oder es ist nicht ». *Gestern unterwegs, op. cit.* , p. 86 ; *Hier en chemin, op. cit.,* p. 71.
[1794] « Der Übergang eines Problems, belastend gestaltlos bisher, in die Gestalt einer Frage ("Form einer Frage" genügt nicht), das ist für mich Inspiration, oder Zusatz-Atem ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 521 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 466.
[1795] *Idem.*
[1796] « "Fragehorizont" : dieses Wort gibt es. Und wenn es hieße: der Horizont, der erst entsteht durch das Fragen? » *Ibid.*, p. 520 et p. 465.
[1797] *Ibid.*, p. 388 et p. 348.

de l'image est provisoire *et* définitive, qu'elle est un choix *et* qu'elle est subie, etc. – est aussi une manière de lutter contre la « prise » du sens, d'*ouvrir* le texte en signifiant l'impossibilité de toute synthèse. Le texte privilégie ainsi un régime de l'ambivalence, de « l'ambiguïté ». La « question » à laquelle donne « forme » le récit est celle de la perte, de la destruction ou de la catastrophe, comme motifs récurrents de la pensée de la modernité. Or « c'est si souvent ambigu » : « Peut-être est-ce une vraie destruction, à caractère irrévocable, mais souvent aussi la destruction est changement et métamorphose[1798] ». Le texte refuse de *choisir* entre les deux branches de l'alternative : cette irrésolution est l'un des critères qui définit l'épique, par opposition à « la ligne droite » du récit :

> Unterschied zwischen dem Epos und der Erzählung : im Epos *soll* ich all dem, was sich auftut an Seitenwegen, nachgehen ; in der Erzählen *darf* ich das nicht
>
> Différence entre l'épopée et le récit : dans l'épopée je *dois* poursuivre tout ce qui, sur des voies latérales, s'ouvre ; dans le récit je *n'en ai pas le droit*[1799]

Les textes de P. Handke démultiplient ces « voies latérales (*Seitenwegen*) » : en divisant l'instance énonciatrice (position assumée successivement, ou simultanément, par la protagoniste, « l'auteur », un narrateur « tiers », des narrateurs apocryphes, etc.) il ouvre le texte à une polyphonie, qui est parfois proche de la cacophonie. Les versions divergentes se multiplient, dessinant des *possibilités* d'interprétation qui entrent en concurrence : « D'un côté… » ; « D'un autre côté… » ; « D'un autre côté encore… ». Deux stratégies d'écriture permettent ainsi d'échapper à « l'autoritarisme » du discours dans l'œuvre : une stratégie de l'excès – démultiplier les « versions » ou « variantes », les possibilités d'interprétation – et une stratégie du défaut : insister sur les vides, les blancs du récit, promouvoir un « silence » qui n'est pas privation de langue (mutisme[1800]) mais mystère, secret, réserve de sens. La question du silence est au cœur de l'œuvre de Peter Handke, qui lie paradoxalement l'écriture à une exigence de silence :

> « Verschweigen » und « innehalten » : mehr Lernenswertes habe ich eigentlich bis jetzt nicht erfahren (ohne beides tatsächlich gelernt zu haben)

[1798] « Es ist so oft zwiespältig » ; « Vieles ist ja auch wirklich Zerstörung, also Unwiederbringlichkeit, aber vieles ist Zerstörung und Veränderung und Verwandlung ». *Ich l ebe nur vo n de n Zw ischenräumen. Ei n Gespräch geführt v on Herbert G amper, op . ci t.,* pp. 160 ; *Espaces in termédiaires. En tretiens Herb ert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 157.

[1799] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 377 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 338.

[1800] Peter Handke ne cesse d'opposer l'idéal du silence à la douleur du mutisme, qui est privation de langue : « Das Schweigen als Tätigsein – das Stummsein als Leiden » ; « Se taire est une activité – le mutisme une souffrance » (*Am Felsfenster morgens, op. cit.,*p. 118 ; *À ma fenêtre ce matin*, *op. cit.*, p. 109).

> « Faire silence » et « s'interrompre » : rien appris jusqu'ici de plus souhaitable (sans avoir précisément appris l'un ou l'autre) [1801]
>
> Schriftstellerisch ist nur, wer aus einer angesammelten Stille heraus anfängt zu schreiben und die Stille schreibend ständig bewahrt
>
> Est écrivain celui qui, depuis un silence recueilli, commence à écrire et sauvegarde ce silence dans l'écriture[1802]

On se souvient de « la nuit des conteurs (*die Erzählnacht*) » dans *Mon Année* qui rassemble des conteurs muets ; on se souvient aussi du chanteur dont le narrateur précise qu'il « accomplit » mieux son rôle ou son art lorsqu'il se tait, lorsque son chant reste en puissance.

Le rapport entre forme et chaos, pour finir, permet de saisir le rapport de l'acte créateur aux domaines du *possible* et de *l'ouvert*, soulignant la volonté de l'auteur de maintenir la forme littéraire « à son état naissant ». Il existe en fait deux figures antithétiques du chaos dans *La Perte de l'image* : « le désordre panique (*das panische Durcheinander*[1803]) », épouvantable et sans recours (*heillos*), et la figure salutaire *(heilsam)* d'un « chaos originel » (*das Ur-Chaos*) : pure *ouverture* ou *espacement* qui préside à toute *création*. La ville d'Hondareda représente successivement ces deux figures du chaos : la première fois que la protagoniste découvre la ville, depuis les hauteurs de la montagne, elle est prise de vertige et s'effondre face à un monde qui lui semble « sens dessus dessous (*verkehrt*) ». Mais la seconde fois, elle voit surgir du « chaos rocheux », de « l'amas anarchique, arythmique, de blocs de granit », « la forme – ou *les* formes – de la ville[1804] ». Le « chaos » rocheux d'Hondareda est le modèle même de la forme littéraire qui, derrière son désordre apparent, est constituée d'un « système de seuils […] extrêmement complexe, sophistiqué, élaboré avec un soin maniaque, une grande habileté[1805] » : un système de *passages* qui ouvre à de multiples parcours. *En même temps* que cette figuration de l'œuvre comme « réseau » complexe, le chaos rocheux d'Hondareda dessine l'*ouverture* d'un *Ur-Chaos*, pur commencement où s'originent toutes les formes. Le terme de « chaos rocheux » renvoie dans *La Perte de l'image* à un contexte géologique, il désigne une « ancienne tempête figée » : comme si le moment même de *l'ouverture*, de *l'éclosion* – « éclatements, explosions, jaillissement permanent » – s'était figé et conservé

[1801] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,*p. 154 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 140.
[1802] *Ibid.*, p. 347 et p. 312.
[1803] *BV,* p. 515 ; *PI,* p. 437.
[1804] « Und sowie einem einmal die Augen und überhaupt die Sinne aufgegangen waren für ein solches System, gewannen auch das wie chaotische, scheinbar *das Nachgletscher-Chaos aus planlos und arythmisch durcheinandergewürfelten Gesteinsbrocken* nachäffende Weichbild der Siedlung gleichwie *die ebensolchen Behausungen Form (und Formen) und Bezug*. » *BV,* p. 610 ; *PI*, p. 512. Nous soulignons.
[1805] « […] ein streng ausgeklügeltes, penibel ausgetüfteltes, zuletzt geradezu kunstreiches System von Schwellen ».

dans le paysage *actuel* de la conque. La forme littéraire pour Peter Handke semble se définir idéalement par cette ouverture qui maintient l'œuvre à un état naissant : la forme dessine *l'enclos* d'une *éclosion* – « une sorte de permanente déclosion »[1806]. Ce terme, employé par J.-L. Nancy dans un essai récent, désigne le mouvement d'un « désassemblage des clos, des enclos, des clôtures », l'étape en quelque sorte préliminaire à *l'éclosion* – à moins qu'on ne l'envisage comme le moment de « l'éclosion de l'éclosion elle-même », de « l'espacement de l'espace lui-même ». L'insistance sur les motifs du vide et de l'espacement, sur la nécessité de « laisser ouvert (*offenlassen*) » associe étroitement la forme à ce mouvement de « déclosion ». On connaît l'importance du motif du « commencement » dans l'œuvre de l'écrivain : maintenir *l'ouverture* du sens et de la forme, tel est l'idéal de Peter Handke, comme de Claude Simon ou de Richard Powers, les œuvres des trois écrivains évoquant chacune à leur manière la figure de la « déclosion » :

> Le rapport nécessaire au rien : la déclosion n'en finit pas d'ouvrir cela qu'elle ouvre, le savoir, le soi, la forme, le sens[1807].

Les paradigmes de l'esquisse et de l'inachèvement sont au cœur de la réflexion des auteurs sur la forme littéraire : concevoir la forme comme « assemblage » ou « bricolage » permet aux écrivains de « laisser jouer entre les pièces un possible d'où [l'œuvre] procède, mais que, en tant qu'assemblage, [elle] recouvre » – ou plutôt risque de recouvrir, si l'assemblage se fige ou se renie comme tel, effaçant le *processus* de la *formation* dans la clôture de la forme.

[1806] J.-L. Nancy, *La Déclosion*, Galilée, 2005.
[1807] *Ibid.*, p. 24. Peter Handke ne cesse d'affirmer que l'écriture « a partie liée au rien (*mit nichts zu tun hat*) ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 446 ; *À ma fenêtre ce matin*, *op. cit.*, p 399.

2. La question de l'inachèvement : les paradigmes de « l'esquisse » et de « l'épreuve »

« La question du "fini" en art est […] complexe : par exemple, beaucoup d'esquisses de tableaux […] sont bien plus "accomplies" que l'œuvre définitive. » Claude Simon poursuit cette réflexion en citant l'exemple de Cézanne, dont Renoir disait « *cet animal-là ne pouvait pas mettre trois touches sur une toile sans que ce soit déjà épatant* »[1808]. L'écrivain s'intéresse dans ses romans à de nombreux « tableaux finis », mais aussi à des esquisses comme la fameuse « Scène d'épouvante » de Poussin qui traverse une grande partie de l'œuvre – du *Tricheur* à *L'Album d'un amateur* en passant par *Le Palace* et *Histoire*[1809]. Le travail littéraire de l'*ekphrasis*, tout à fait singulier chez l'auteur puisqu'il substitue à la traditionnelle *description* une *écriture* – inventive, créatrice – de la toile qui est en même temps « remobilisation », peut être interprété comme une manière de redonner à « l'œuvre définitive » le *mouvement* propre à l'esquisse. Cette réflexion sur l'achèvement de l'œuvre d'art, l'écrivain l'applique aussi à l'œuvre littéraire : il affirme par exemple préférer les scénarios de Flaubert, faits de simples notes et d'esquisses narratives, à ses romans « définitifs ».

Peter Handke est un grand admirateur des toiles de Cézanne dont il souligne également le caractère d'esquisse : « objets du commencement[1810] », ses tableaux « font vibrer le vide tout autour ». C'est aussi ce goût pour l'esquisse qui justifie la passion de l'écrivain autrichien pour l'art roman qu'il oppose à l'art gothique : les formes dans la sculpture romane ne sont qu'ébauches simplifiées, elles échappent à la folie des grandeurs qui sera le propre de l'art gothique. L'art roman représente une forme de « pauvreté » qui séduit Peter Handke. C'est peut-être cette même « pauvreté » qui attire Claude Simon vers les arts « primitifs » : une manière de saisir l'élémentaire dégagé de la surcharge des détails, une forme d'économie du trait qui tire sa force de la suggestion.

On a vu que Richard Powers faisait lui aussi l'éloge de « l'inachèvement », qu'il relie aux gestes de la « réserve » et de la « réticence ». Comme Peter Handke et Claude Simon, il

[1808] Simon, C., « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », *Libération*, jeudi 18 septembre 1997.
[1809] Voir à ce propos l'étude de Martine Créac'h, « Scènes d'épouvante : Claude Simon dans les parages de l'image », *Penser par les images*, *op. cit*.
[1810] « […] Dinge des Anfangs ». *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.,* p. 58 et p. 59.

associe l'art à l'exploration d'un « entre-deux » : ce qui l'intéresse ce n'est pas le point d'arrivée, mais le mouvement qui y mène, le cheminement. Peter, dans le dernier chapitre de la deuxième ligne de récit – qui revient à « l'instant de déclic », la rencontre entre les fermiers et le photographe à bicyclette, Sander – demande à ce dernier pourquoi il n'a pas de voiture :

> –Tell me again, Mr. Plato, why is it that an obviously welloff fellow like yourself doesn't own an auto?
>
> The same ironic smile comes to the photographer as when he told the polemical boy to avoid organizations.
>
> – A car is for getting from start to finish as quickly as possible. But I earn a living by pointing out what happens between.
>
> – Redites-moi encore, M. Platon, pourquoi un homme comme vous, qui m'a l'air fort nanti, ne possède pas d'automobile ?
>
> Le photographe retrouve le sourire ironique qu'il avait eu pour dire au jeune polémiste d'éviter les organisations.
>
> – Une voiture sert à aller aussi vite que possible d'un point de départ à un point d'arrivée. Moi, je gagne ma vie en montrant ce qui se passe dans l'entre-deux[1811].

L'art s'oppose à la technique par ce goût de « l'entre-deux » : peu lui importe le point d'arrivée, qui est cessation du mouvement. Ce qui intéresse le photographe Sander, comme les écrivains du corpus, c'est précisément de saisir l'entre-deux du « mouvement ». Claude Simon voit ainsi en Poussin non pas le paradigme du classicisme, mais un exemple de l'esthétique « baroque » : « mouvement into space », ses toiles installent un « tourbillon » au cœur de la représentation, tout comme celles de Cézanne dont Peter Handke souligne le mouvement de « toupie éternelle[1812] ». L'image n'est plus l'espace clos de l'œuvre classique : les écrivains s'intéressent à des artistes qui font le choix d'*ouvrir* l'espace perspectiviste du « théâtre » de la représentation, cette « boîte » close à laquelle on a seulement retiré le quatrième mur. Pour Claude Simon, les toiles de Poussin sont « accomplies » parce qu'elles sont « trouées », parce qu'elles mettent en jeu un « espace enveloppant *into* plein de *trous* de *tourbillons sans limites* à droite à gauche en avant ou en arrière[1813] ». Les motifs de la toile

---

[1811] *TW,* p. 341 ; *TF*, p. 499.

[1812] « […] ewiger Kreisel ». *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, op. cit.,* p. 162 et p. 163.

[1813] Voir aussi dans *La Bataille de Pharsale*, cet autre passage sur la toile de Poussin, *Orion aveugle :* « *into space* au-dedans ou à l'intérieur de Par exemple l'extraordinaire *Orion aveugle marc hant vers la lumière du soleil levant* s'enfonçant le spectateur s'enfonçant en même temps […] là-bas très loin **ouverture** tout au fond du tableau non plus spectacle […] mais pour ainsi dire environnement l'espace parcouru immobile à grands pas ». *La Bataille de Pharsale, op. cit.*, p. 163. Nous soulignons.

Orion aveugle semblent ainsi comme « aspirés […] vers *le trou* » de l'horizon[1814]. C'est ce « *mouvement* immobile » des motifs qu'accentue *l'écriture* des tableaux dans le roman. L'écriture est elle-même « voyage » ou « danse », sur le modèle de l'esquisse qui oppose « le geste » à la figure.

Dans *Le Jardin des Plantes*, c'est une fois de plus les toiles de Novelli qui donnent la mesure de ce modèle d'ouverture : les formes sur la toile rebaptisée « Archivio per la memoria » ne sont qu'esquissées, elles semblent à la fois se dégager et s'immerger dans le fond blanc crémeux. Elles sont ainsi laissées à une forme d'indétermination, tout comme les fragments du roman qui s'interrompent, comme suspendus sur le blanc de la page. Le propre de l'esquisse est de faire apparaître le fond de l'image : ce dernier prend autant de place que la figure, elle-même emplie de vide. La figure donne forme au vide dans l'esquisse. Les premières pages du *Jardin des Pla ntes* jouent sur cet « échange » entre le vide et le plein : l'écriture apparaît comme suspendue sur un vide qui la soutient (la fait apparaître) et en même temps la résorbe. Les fragments s'effrangent sur le blanc de la page, esquisses d'une action qui est laissée à son irrésolution. La valeur d'inaccompli est portée également par le participe présent dans cette œuvre : les actions dans *Le Jardin des Plantes* sont toujours en cours, en mouvement, on ne sait quand elles ont commencé ni quand elles s'achèveront. Le roman est tout entier dans cet effacement du début et de la fin : il débute sur une phrase en cours, une conversation commencée, et « finit » par un *projet* de *réalisation* qui n'aura jamais lieu – le scénario final. Claude Simon, on le sait, n'aura jamais réalisé de film, du moins de long métrage. Il était assez mécontent de la réalisation de « L'Impasse » (*die Sackgasse*), commande de la télévision allemande qui ne porte pas ce titre sans raison. L'une des hypothèses souvent admises afin d'expliquer cet échec est la difficulté à trouver des financements pour des projets d'une grande exigence à la fois technique et intellectuelle – qui plus est destinés à un public restreint. On pourrait forger une autre hypothèse qui expliquerait pourquoi Claude Simon est le seul des nouveaux romanciers à avoir échoué dans son désir de cinéma. La technique cinématographique impose une contrainte extérieure à l'écriture littéraire : les images au cinéma sont prises dans un « flux » irréversible qui pour ne pas être toujours continu, risque d'imposer un ordre et surtout un rythme de lecture. Notre hypothèse est que l'écriture littéraire laisse une part d'indétermination – liée à la liberté du lecteur de s'arrêter, de revenir en arrière, de lire dans un sens ou dans un autre les fragments mis en regard – plus grande que l'écriture cinématographique, même si celle-ci possède assurément

[1814] Simon, C., *Orion aveugle, op. cit.,* p. 118.

d'autres ressources afin d'*ouvrir* la forme artistique. Le découpage par lequel se « finit » *Le Jardin des Plantes* est qualifié par l'écrivain de « scénario imaginaire » : l'absence de passage à l'acte, de *réalisation* a été d'emblée réfléchie par l'écrivain, ce qui donne à ce scénario final une fonction tout à fait singulière. Cette fonction est à rapprocher de la réflexion de Pasolini qui affirmait que le scénario n'était pas à penser en fonction de sa *réalisation*, mais comme une « forme » littéraire autonome : « un procès qui ne procède pas », une forme en mouvement qui serait pur passage, pur entre-deux mouvant, reliant et séparant deux systèmes sémiotiques différents. Il est plusieurs manières de lire cette séquence finale dans *Le Jardin des Plantes* : on peut l'interpréter comme le désir d'*achever* l'écriture littéraire dans le montage cinématographique. Cette hypothèse est celle de nombreux critiques qui ne cessent de dire les rapports étroits de l'auteur avec le cinéma et expliquent l'échec de Claude Simon par la médiocrité d'une industrie culturelle au service de l'argent. On peut aussi lire dans cette séquence finale une sorte de pied de nez envers le septième art. Alors qu'en 1961 Claude Simon a bien l'intention de « réaliser » *La Route des Flandres* , puisqu'il écrit un découpage filmique de 90 feuillets et commence des démarches pour débloquer des fonds auprès de l'Office de la Création Cinématographique – projet qui ne verra finalement pas le jour –, il est clair que vingt ans après, lorsqu'il écrit *Le Jardin des Plantes*, il n'a plus aucune intention de porter ses romans à l'écran – il refusera d'ailleurs une proposition du Louvres, la réalisation d'un film autour d'une œuvre picturale[1815]. Si le roman s'achève sur ce *fragment* de découpage filmique, la référence cinématographique est d'emblée ambiguë, ironique : le plan deux fait surgir « une machine à coudre » au milieu du champ de bataille, allusion à la célèbre définition de l'image par les surréalistes, alors que les nombreuses notations de couleurs évoquent une composition picturale – les images n'étant plus décrites que comme des pans colorés dans les « directives complémentaires ». Le découpage engage ainsi la superposition de plusieurs codes (cinématographique, littéraire, pictural), comme si l'écrivain refusait de choisir et construisait l'espace hybride d'un champ de lecture intersémiotique.

L'image reste « en puissance » dans l'œuvre des écrivains du corpus, et c'est peut-être pour cette raison que Claude Simon a davantage exploré l'art de la photographie que le cinéma : on pourrait rapprocher la position de l'écrivain de celle de Roland Barthes, qui avoue son goût pour le photogramme et sa résistance au film[1816]. « On perd tout de l'image en passant dans la

[1815] Il choisit, pour ce projet, « La peste d'Asdod » de Poussin, toile qu'il commente dans *Le Jardin des Plantes*, puis renonce à réaliser le film.
[1816] Barthes, R., « Le troisième sens », *L'obvie et l'obtus, op. cit* . Sur cette réticence, voir aussi *La Chambre claire*.

salle » : c'est ainsi que R. Barthes énonce sa résistance à l'image-mouvement du cinéma. Le flux cinématographique n'est finalement, dit-il, que « l'armature d'un déploiement permutatif de l'image », donc seulement un texte parmi d'autres. Le narrateur du *Jardin des Plantes* « propose » un ordre d'agencement des plans dans le découpage final : le verbe ici importe, il ne s'agit précisément que d'une « proposition », le lecteur restant libre d'associer et de dissocier les images au gré des mouvements imprévisibles de sa lecture, d'extraire un plan pour le rapprocher d'un autre, à rebours de la « proposition » chiffrée, 1) puis 2), puis 3), etc. Ainsi dans le découpage du *Jardin des Plantes* l'image et le film restent dans un rapport de palimpseste, le fragment n'étant pas recouvert par le flux et la contrainte du temps filmique qui s'oppose au temps libre de la lecture du texte : libre dans la mesure où la disjonction syntagmatique des images (qu'elle s'inscrive dans l'avant-film, le découpage, l'après-film – le photogramme, ou simplement dans l'écriture romanesque elle-même) suscite une lecture verticale, celle d'un « contre-récit, disséminé, réversible » : ouvert. La réalisation ? « Mieux vaudra donc s'en abstenir » – c'est sur ces quelques mots que s'achève *Le Jardin des Plantes*.

L'écriture est très souvent associée à la « touche (*Tupfer*) » du peintre dans l'œuvre de Peter Handke : « Chaque phrase doit être une touche, c'est tout[1817] » ; « Parabole du récit : touche qui n'effleure pas l'eau et la met cependant en évidence – justement ce que devraient faire les phrases du récit[1818] ». L'image concentre dans le texte cette part d'indétermination : « centre vide », « espace intermédiaire », elle permet à la narration de « respirer ». Le motif de l'air qui circule, du « souffle » est associé à l'image[1819] dont le vide et le silence viennent comme effranger la narration. L'auteur évoque aussi les « découpes » de Matisse[1820] ou encore les toiles de Jean Degottex, sans doute l'un des modèles du personnage du peintre dans *Mon Année* :

> Frage an einen rein gestischen Maler : « Am Ende der (Mal-)Geste, sind denn da nie in Ihnen Bilder entstanden ? Haben Sie sich derer nicht erwehren müssen ? » – Der Maler (Jean Degottex) : Nein, niemals » (« Der Bildverlust »)

[1817] « Jeder Satz darf nur ein Tupfer sein ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 20 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 21.
[1818] « Gleichnis der Erzählung : Tupfer, das Wasser nicht antastend, und doch es verdeutlichend – und gerade das sollten die Sätze der Erzählung tun ». *Ibid.*, p. 26 et p. 26.
[1819] Voir par exemple *Gestern unterwegs, op. cit.,* p. 292 ; *Hier en chemin*, *op. cit.*, p. 233.
[1820] *Ibid.*, p. 86 et p. 71.

> Question à un peintre du geste pur : « À la fin du geste (du coup de pinceau), n'y a-t-il donc jamais d'images qui naissent en vous ? N'avez-vous pas dû vous défendre de celles-ci ? – Le peintre (Jean Degottex) : « Non jamais » (*La Perte de l'image*)[1821]

Dans ce journal, Peter Handke cherche à penser un entre-deux : entre le « déferlement des images d'un côté », et le « dégoût et l'interdiction des images de l'autre » doit exister une « tierce chose qui les dépasse[1822] ». Les toiles de Degottex s'appuient sur l'art de la calligraphie, à mi-chemin entre écriture et dessin, mais aussi sur le monochrome blanc ou la découpe de la toile : autant d'exemples d'un travail sur le vide qui fascine Peter Handke. Il s'agit en quelque sorte de « vider » l'image de son contenu, de manière à ce qu'elle n'ait plus comme but que de « donner forme au vide », de « faire vibrer le vide ».

> Kunst hat nichts mit Können zu tun, vielmehr mit Umreißen ; ist da nichts zu umreißen, hilft auch kein Können. Oder : Ist da keine Leerform…
>
> L'art n'a rien à voir avec le savoir-faire, mais bien plutôt avec l'esquisse ; s'il n'y a rien à esquisser, le savoir-faire n'est d'aucun secours. Ou : s'il n'y a pas de forme vide…[1823]

Une brève traversée du journal *À ma fenêtre ce matin* permettra de souligner la prégnance des motifs du vide (*Leere*) et de l'esquisse (*Umreißen*), qui s'opposent à la recherche de la plénitude (*das Volle*, *die Fülle*) :

> Die Fülle […] schreckt von Mal zu Mal mehr ab ; die Leere […] bewillkommet einen immer wieder
>
> La plénitude […] est toujours plus rebutante ; le vide […] vous accueille en revanche encore et encore[1824]
>
> Schreiben : Ich setze die Wörter ein, wo ein leerer Platz ist : leer *und* Platz
>
> Écrire : j'insère les mots dans les espaces vides : vide *et* espace[1825]
>
> Noch einmal « Leere » : die Leere umreißt mich besser als das Volle, die Fülle ; die leere Straße umreißt mich besser als die volle Straße
>
> Encore une fois le « vide » : le vide m'esquisse bien mieux que le plein ; la route vide m'esquisse bien mieux que la route pleine[1826]
>
> Statt « die Leere umreißt…» sag auch « gestaltet » : « Die leere Straße gestaltet » (mich, dich, ihn) ; das epische Element, entstehend erst aus dem Leeren : weniger

---

[1821] *Ibid.*, pp. 66-67 et p. 55.
[1822] « Die Haikus und die Schriftkünste, sind sie zwischen, neben, *über der Bilderwut oder -flut* einerseits und *dem Bi lderekel und -sturm* andererseits nicht *das "üb ersteigende Drit te*"? ». *Ibid.*, p. 102 et p. 83. Nous soulignons.
[1823] *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 478 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 427.
[1824] *Ibid.*, p. 203 et p. 184.
[1825] *Ibid.*, p. 210 et p. 190.
[1826] *Ibid.*, p. 258 et p. 233.

> freilich aus dem leeren Haus als aus dem leeren Weg, dem leeren See, dem leeren Fluß, dem leeren Zug, dem leeren Autobus, dem leeren Bergrücken
>
> Au lieu de « le vide esquisse… », dis aussi « façonne » : « Le vide me (te, le) façonne » ; l'*élément* épique, que seul le vide fait naître : moins la maison vide à vrai dire que le chemin vide, le train vide, l'autobus vide, la croupe vide de la montagne[1827]

La Perte de l'image ne cesse ainsi de « donner forme au vide » à travers les lieux traversés par la protagoniste : le récit commence par la description de la maison vide[1828] de la jeune femme, qui s'engage ensuite sur les chemins déserts de la montagne de la Sierra avant d'arriver à la conque d'Hondareda, cette « dépression (*Depression*) » qui dessine un cirque (*Zirkus*), une cuvette (*Senke*), un vaste espace vide au cœur de la montagne. Plus loin encore, dans le journal *À ma fenêtre le matin* :

> Ich bestehe darauf : das Erfahrungsfeld des Schreibers, seine Werkstätte, das ist die Leere. – Oder : die Leere ist des Schreibers Forschungsstätte
>
> Je n'en démords pas ; le champ d'expérience de l'écrivain, son atelier, c'est le vide. – Ou : le vide est le lieu d'investigation de l'écrivain[1829]
>
> Die vollgestellte Welt des Abendlands – die (bei aller Bevölkerungsdichte) so leergeräumte des Fernen Ostens – die Macht der Poesie (s. auch Nô und Shakespeare)
>
> Le monde bondé de l'Occident – le monde vide, vidé de l'Extrême-Orient (en dépit de sa population, si dense) – le pouvoir de la poésie (voir aussi les nôs et Shakespeare)[1830]

Si la pensée du vide renvoie sans aucun doute à la philosophie extrême-orientale, l'occident possède aussi son art du vide : son modèle, paradoxalement, est lié pour l'auteur à la pesanteur de la pierre, à la sculpture, mais une sculpture qui inclut le vide qui l'entoure, qui sculpte littéralement l'espace. Tel est le rôle pour Peter Handke de l'architecture romane. L'auteur souhaite ainsi « raconter *La Perte de l'image* à la manière de l'art roman[1831] ». Cette proposition, dans le Carnet *Hier en chemin* est suivie de la description des transennes romanes :

> Transennen ; Durch*brüche*, nicht Übergänge – wie etwa auch die geflochtenen Luftmuster innen in der Mauer des Diokletianpalastes –, wie die Luftmuster einst an den Scheunen des Heimatdorfs (Lüftungsmuster) – was zieht mich an diesen sanften,

[1827] *Ibid.*, p. 259 et p. 234.
[1828] *BV,* p. 11 ; *PI,* pp. 15-16.
[1829] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 441 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.*, p. 394.
[1830] *Ibid.*, p. 479 et p. 428.
[1831] « Den "Bildverlust" romanisch erzählen ». *Gestern unterwegs, op. cit.*, p. 17 ; *Hier en chemin, op. cit.*, p. 17.

> edlen, unauffälligen, wie von selbst gestalteten Durchbrüchen derart an ? ("Der Bildverlust")
>
> Transennes : *percées* et non-passage – comme aussi les entrelacs, motifs ajourés sur le mur intérieur du palais de Dioclétien –, comme les motifs ajourés d'autrefois dans les granges du village natal (motifs où l'air circule) – qu'est-ce qui m'attire tant dans ces percées douces, nobles, inapparentes, comme façonnées d'elles-mêmes ? (*La Perte de l'image*)[1832]

Plus loin :

> Romanik: so viel Zwischenraum war nie (auch nur im Muster der eisenbeschlagenen Türen, wie jetzt hier in Durham)
>
> Art roman : jamais autant d'espaces intermédiaires (ne serait-ce que dans le motif des portes garnies de ferrures, comme maintenant ici à Durham)[1833]

Ou encore :

> Die Romanik ist mir mehr als Mittelalter, anders als die Gotik, die ich als « königliche Propaganda » erlebe ; Romanik, meine Dorfheimat
>
> L'art roman pour moi excède le Moyen-âge, au contraire de l'art gothique, que je vis comme une « propagande royale » ; art roman, ma terre villageoise[1834]

La forme narrative de *La Perte de l'image* est conçue sur le modèle ouvert de la transenne romane : les images y sont des « percées (*Durchbrüche*) », elles ouvrent de toute part la narration sur le vide, faisant de l'écrivain un « sculpteur de souffle[1835] ».

Ces motifs du vide et de l'esquisse sont liés dans l'œuvre de Peter Handke à celui du secret, de l'énigme : l'écriture ne doit pas « dévoiler », rien n'est pire que « l'exhibitionnisme[1836] ». L'image ne fait qu'esquisser, elle garde le secret (*Geheimnis*). L'écriture de Peter Handke repose sur une éthique : celle de « la réserve (*Zurückhaltung*)[1837] », de l'ouverture (*offenhalten*).

> Schreiben, dichterisches (ob lyrisch oder episch) : Es deckt dein geheimes Leben nicht auf, zeigt es nicht, offenbart es nicht, entschlüsselt es nicht wie die Psychoanalyse, entlarvt es nicht wie…– es *spricht* zu ihm

---

[1832] *Idem*.
[1833] *Ibid.*, p. 244 et p. 195.
[1834] *Ibid.*, p. 87 et p. 71.
[1835] « Schreiber, Steinmetz des Atems ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 337 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.*, p. 303.
[1836] « Exhibitionismus hat nichts mit Wahrheit zu tun » ; « L'exhibitionnisme n'a rien à voir avec la vérité » (*Ibid.*, p. 348 et p. 313).
[1837] *Ibid.*, p. 503 et p. 450.

> Écriture, poétique (que ce soit lyrisme ou épopée) : elle ne dévoile pas ta vie secrète, ne la montre pas, ne la révèle pas, ne la déchiffre pas comme la psychanalyse, ne la démasque pas comme… – elle lui *parle*[1838]

La « forme » est ainsi « forme vide » : « Forme vide : le désir rétif l'emplit, l'avidité la détruit – la trouble. (Spinoza et le désir ?) Le désir, il me semble accomplit le corps plus encore que la joie[1839]. » L'accomplissement est dans le « désir rétif », dans la réticence et non dans la plénitude – la « joie » comme ce qui suit la *réalisation* du désir.

Si Peter Handke s'appuie comme Claude Simon sur d'autres arts pour tenter de définir la forme de ses œuvres-esquisses, il semble trouver dans l'écriture l'espace le plus propice à son projet d'ouverture. S'il peut envisager un iconoclasme – qu'il met en scène dans *Mon Année* – il ne peut penser un biblioclasme. Il insiste aussi sur le fait que l'histoire de la protagoniste, dans *La Perte de l'image* , ne « peut » donner lieu à aucun film : on se souvient de la fin du récit où les gestes de la jeune femme semblent déformés par une caméra virtuelle, par la « syntaxe normative » du cinéma qui lie chaque type de plan à une signification. À la différence de Claude Simon, Peter Handke a *réalisé* certains de ses récits, comme *La Femme gauchère* : certains critiques y voient une forme de trahison de l'ouverture propre à l'écriture narrative. Ainsi, pour Pierre Bourgeade, dans l'adaptation de *La Femme gauchère,* « l'image [cinématographique] tue le vide » : pour le critique, « Handke a été trahi par Handke ». Le danger de l'image cinématographique réside dans le fait qu'elle tend à donner un décor, à naturaliser ce qui est de l'ordre de l'esquisse indéterminée dans l'œuvre de l'écrivain. Avec *La Perte de l'image*, tout comme *Mon Année dans la baie de personne* , l'auteur a produit des textes inadaptables à l'écran : trop « intérieurs », trop complexes, trop indéterminés pour le cinéma. Les derniers paragraphes de *La Perte de l'image,* nous l'avons évoqué, permettent de « monter » deux versions contradictoires de la fin de l'histoire. On pourrait y lire aussi une forme de critique vis-à-vis du septième art, invitant à déceler une distance entre image cinématographique et image littéraire : là où la première tend à imposer une interprétation, la seconde ne ferait qu'appeler des hypothèses ou des questions.

> In einem Film hätte das Gefahr signalisiert. […] Aber *vielleicht* gefiel es hier auch bloß, auf der speziellen Mancha-Erde hier sich zu ergehen […]. In einem Film hätte das "Angst" signalisiert, geradezu, als habe sie sich auf einmal vor ihrer Hinrichtungsstelle gefunden. Doch jetzt, schon auf der Türschwelle, stürzte sie von neuem voran. Lief sie da also nicht vielmehr etwas oder jemandem entgegen?

[1838] *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 516 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 461.

[1839] « Leerform : Scheues Sehnen erfüllt sie, Gier (zer)stört sie (Spinoza und Sehnen ?). Sehnen scheint mir den Körper doch noch vollständiger zu machen als das Sich-Freuen. » *Ibid.*, p. 23 et p. 24.

> Dans un film, cela aurait indiqué la présence d'un danger. […] Mais *peut-être* éprouvait-elle tout simplement un certain plaisir à fouler la terre si particulière de la Mancha […]. Dans un film, on aurait compris qu'elle avait « peur », exactement comme si elle s'était retrouvée à l'endroit où on allait l'exécuter. Mais à peine arrivée au seuil de la porte, elle repartit en avant. Ne courait-elle pas plutôt vers quelque chose ou quelqu'un[1840] ?

Le texte porte en creux une critique du cinéma, du moins d'un certain cinéma qui « livre tout en pâture au public », « en gros plan[1841] », et ne peut s'empêcher de donner des explications, ou de dramatiser[1842]. Si l'histoire de la protagoniste est impossible à porter à l'écran, c'est qu'elle pousse jusqu'à l'extrême le rôle des « intervalles » qui sont de pures plages vides. Or la prose, bien plus encore que le poème ou le cinéma, est à même d'accueillir ces plages de silence : « Singulier, que la prose pour moi ait beaucoup plus souvent partie liée au rien, naisse plus profondément du rien et du vide que le poème[1843] ». La prose est capable d'esquisser, de sculpter les vides mieux que toute autre forme artistique : l'esthétique du « détour », qui est au cœur de l'écriture épique de l'auteur, apparente le récit à une série d'arabesques sculptant le vide : une transenne. Ces vides ont pour but d'espacer l'écriture, de défaire la puissance affirmative des mots, leur tendance à se cristalliser en discours – de ralentir la lecture et la « prise » du sens. « Ne dit pas "j'ai quelque chose à dire", mais "j'ai quelque chose à circonscrire[1844]" » : l'écriture n'en finit pas de s'approcher, de « tourner autour », elle est « étude » et non « tableau », « essai », « tentative », et non réalisation.

Le narrateur-personnage (I) de *Three Farmers* endosse dans le dernier chapitre de la première ligne de récit la voix de l'écrivain pour souligner le caractère ouvert et inachevé de l'œuvre :

> I had considered dropping the mouthpiece altogether, resorting again to the voice of authority, rounding out the outcome of my visit with Mrs. Schreck, telling how from that day on my relations with my contemporaries improved. But I am every day more convinced that it is work of the audience, not the author (whose old role each year the machine wears down), to read into the narrative and supply the missing companion

---

[1840] *BV,* pp. 752-753 ; *PI*, pp. 629-630.

[1841] « Das Kino hatte es doch unmöglich gemacht, eine Farbe und ein Gesicht zu finden ? Sie wurden geliefert, in Großaufnahme ? » ; « À cause du cinéma, il était donc impossible de trouver aujourd'hui une couleur, un visage ? Tout était livré en pâture au public, en gros plan ? » *BV,* p. 215 ; *PI*, p. 184. Voir aussi sur la question du gros plan *BV,* p. 442.

[1842] « Wäre das hier ein Film, so hätte ihre Tochter Drogen genommen, und sie, die Mutter, wäre eifersüchtig auf die Jugend gewesen. Aber das hier war keine Filmgeschichte » ; « Si l'on avait été dans un film, sa fille se serait droguée, et elle, la mère, aurait été jalouse d'elle. Mais cette histoire n'était pas une histoire de cinéma ». *BV,* p. 285 ; *PI*, p. 244.

[1843] « Seltsam, daß, in meinen Augen, die Prosa viel eher mit nichts zu tun hat, sich aus dem Nichts und dem Leeren bildet, als ein Gedicht ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 446 ; *À ma fenêtre ce matin*, *op. cit.*, p 399.

[1844] « Sag nicht : "Ich habe etwas zu sagen", sondern "Ich habe etwas zu umschreiben" ». *Ibid.,* p. 32 et p. 31.

> piece, the stereo view. […] Three farmers walk down a muddy road: the time being, that will have to do.
>
> J'ai songé à délaisser mon rôle d'interprète pour retrouver la voix de l'autorité, exposer les suites de ma rencontre avec Mme Schreck, raconter comment, depuis cet instant, les relations que j'entretiens avec mes contemporains se sont améliorées. Mais chaque jour me convainc davantage qu'il revient au public, et non à l'auteur (dont la vieille défroque s'use d'année en année au contact de la machine), de lire entre les lignes du récit, d'y apporter les pièces manquantes, la vision stéréoscopique. […] Trois fermiers marchent sur une route boueuse : il faudra, pour l'heure, se contenter de cela[1845].

Si la deuxième ligne de récit a permis de reconstituer, ou plutôt d'inventer, la vie des trois fermiers de 1914, le déploiement de l'écriture, nous l'avons vu, finit par se résorber à nouveau dans l'énigme de l'image – « il faudra, pour l'heure, se contenter de cela ». Le narrateur se refuse ainsi à apporter les « pièces manquantes », à livrer « la vision stéréoscopique » qui permettrait de construire une image finale. Le motif de la tempête de neige qui surprend le narrateur (I) alors qu'il se dirige, sans le savoir, vers le quartier de Mme Schreck, métaphorise la question du manque et de de l'effacement qui hante le chapitre : « D'ici au lendemain, des rafales de neige effaceraient à demi la trace de mes pas et, dans quinze jours, le redoux la ferait disparaître[1846]. » Plus rien ne témoignera de la visite du narrateur à Mme Schreck, pas même la vieille dame dont le texte ne cesse d'annoncer la disparition :

> At the door, Mrs. Schreck's parting words predicted her own disappearance.
>
> Mme Schreck me dit au revoir en des termes qui annonçaient sa disparition[1847].
>
> Mrs. Schreck would disappear. My visit to her would disappear as surely as the notes we'd pumped out of the old player disappeared into the surrounding silence.
>
> Mme Schreck allait disparaître. Le souvenir de ma visite allait disparaître, tout comme les notes que nous avions tirées du vieux piano mécanique avaient disparu dans le silence qui nous cernait[1848].
>
> By the time I plowed through the drifts and arrived at the obscured entrance to my apartment, I saw clearly that Mrs. Schreck would disappear; she was already gone.
>
> Quand, parvenu à me frayer un chemin à travers la neige, j'arrivai devant l'entrée presque invisible de mon immeuble, j'eus la certitude que Mme Schreck allait disparaître ; elle n'était déjà plus là[1849].

« La trace (*trace*) » de la rencontre est conservée dans le roman lui-même : mais précisément, il ne s'agit que d'une « trace », de l'esquisse d'une « interprétation » qui a pour but, comme

[1845] *TW,* p. 335 ; *TF*, pp. 491-92.
[1846] « Drifts would obscure my footprints by morning and melt in two weeks. » *TW,* p. 332 ; *TF*, p. 486.
[1847] *Ibid*.
[1848] *TW,* p. ; 333 ; *TF*, p. 488.
[1849] *TW,* pp. 335-336 ; *TF*, p. 492.

les bribes de récit de Mme Schreck, d'encourager celui qui voudra bien « s'acquitter de voir », le lecteur, à refaire le cheminement pour son propre compte – à saisir ce qui, dans la photographie, « le regarde » : « le ravissement de l'œil est plus éloquent que les discours[1850] ». Le roman se résorbe dans l'image en noir et blanc, dans les « champs vides[1851] » et « réticents[1852] » du Westerwald : il constitue une « épreuve », dans tous les sens que ce terme appelle. Il est « épreuve » au sens où il entraîne le lecteur « dans un siècle torturé », l'invitant à absorber une part d'excédent de souffrance du passé. Il est aussi « épreuve » dans la mesure où il ne constitue qu'un état intermédiaire, moulage ou négatif – il existe des « épreuves négatives » qui permettent en photographie d'obtenir des « épreuves positives » – qui demande à être « développé » par le lecteur.

La forme est « esquisse », « épreuve » : elle est « matrice imageante » plus que « tableau » fini. Considérer l'esquisse non plus comme une forme préparatoire, mais comme l'œuvre à part entière remet fondamentalement en cause la notion même d'« œuvre » : c'est détacher le faire du fini et insister sur le *processus* créatif, l'écriture comme *aventure*. C'est aussi donner une valeur positive au *désœuvrement* de l'art moderne : la négativité, le manque apparaissent comme la condition nécessaire à l'œuvre conçue comme *avènement opérant*. En désaturant, le vide – le blanc de la page – fait communiquer, il est un principe dynamique d'*animation* et de *mise en relation* : mise en relation des éléments textuels, qui peuvent « jouer » librement entre eux, mais aussi mise en relation de l'œuvre avec son dehors, « appel » au lecteur. C'est là que se noue « l'opérativité » de l'œuvre d'art, son efficacité : en évitant de *s'accomplir*, elle implique le lecteur dans une démarche « active », qu'il ne faut cependant pas confondre avec le rôle traditionnellement dévolu à un lecteur herméneute, dont « l'action » vise à recomposer un sens contenu de manière crypté dans l'œuvre. Si l'on prend au sérieux le modèle de l'esquisse, alors « le terme » n'est pas inscrit dans le tracé de l'œuvre, qui reste en quelque sorte « disponible » à plusieurs actualisations.

[1850] « […] the eye's delight is its own best telling ». *TW,* p. 336 ; *TF*, p. 492.
[1851] « […] empty fields ». *TW,* p. 28 ; *TF,* p. 50.
[1852] « […] reticent fields ». *TW,* p. 341 ; *TF,* p. 499. Traduction modifiée.

3. La redéfinition du rôle du lecteur

3.1. La figure du lecteur enquêteur ou « herméneute »

L'une des caractéristiques communes aux textes du corpus est sans doute leur difficulté de lecture : « l'illisibilité » des nouveaux romanciers a fait débat, et ce au sein même de la communauté universitaire – ce dont témoignent par exemple les différentes interventions de Denis Saint-Jacques aux colloques de Cerisy consacrés aux nouveaux romanciers[1853]. Herbert Gamper évoque également « la difficulté » des derniers « travaux » de Peter Handke – il fait allusion, en 1987, à la tétralogie constituée par *Lent Retour*, *Histoire d'enfant*, *La Leçon de la Sainte-Victoire* et *Par les villages* :

> [Vos récents travaux] ne donnent pas un fil conducteur, la manière de se conduire en ce monde, mais […] ils somment tout un chacun de devenir dès à présent actif à sa propre manière[1854].

Le lecteur ne peut plus se laisser guider par une intrigue, « un fil (*Schnur*) » narratif : mais que signifie cette « activité » nouvelle que le livre exige du lecteur ? S'agit-il d'un travail herméneutique de reconstitution du sens, voire de déchiffrement des structures ou des procédures d'écriture, comme le soutient Denis Saint-Jacques ? Ce dernier évoque, par le truchement d'une fiction mettant en scène un personnage de lecteur, sa propre expérience de lecture de *La Route des Flandres* , engageant successivement deux types d'appréhension du texte littéraire :

> [Le lecteur] ne comprenait pas et cela le choquait profondément […]. Mais il était entêté, il poursuivit et il trouva. Il avait déjà lu Faulkner, il connaissait les

[1853] Voir par exemple « Le lecteur du Nouveau Roman », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*, Publication du Centre Culturel de Cerisy-La-Salle, 10/18, pp. 131-142, ou encore « L'obstination réaliste », *Claude Simon*, Colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou, Publication du Centre Culturel de Cerisy-La-Salle, 10/18, pp. 223-237. Dans ces deux interventions, Denis Saint-Jacques interroge le faible nombre de lecteurs du Nouveau Roman et ce qu'il considère comme la disparition du « plaisir de la lecture » dans des romans dont il s'agit de « déchiffrer » et de « reconstituer » péniblement le sens, ou qui finissent même par déjouer tout enjeu de sens, en ne s'intéressant plus qu'au geste de la narration lui-même. « La "littéralité", l'autonomie textuelle, le primat de la narration, tout cela était fascinant, fort instructif, peut-être même vrai, mais cela en lecture donnait-il du plaisir ? » (*Ibid.*, p. 228)

[1854] « [Sie] geben nicht eine Richtschnur, wie man zur Welt sich verhalten kann, sondern nur die Aufforderung an den Einzelnen, jetzt selber aktiv zu werden auf seine Weise. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 95 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 95.

> monologues intérieurs embrouillés, le technique du « stream of consciousness » et c'était de toute évidence du même ordre dans *La Route des Flan dres*. Le narrateur cherchait à reproduire des événements auxquels il avait été mêlé plus ou moins étroitement, les choses se présentaient en désordre dans son esprit, et il nous les livrait ainsi. Voilà qui convenait bien à la sombre histoire d'amour, de guerre et de mort que lentement et assez péniblement le lecteur pouvait reconstituer. La clef d'interprétation s'était trouvée dans une forme particulièrement immédiate de réalisme psychologique […]. Et le lecteur trouva plaisir à *La Route des Flandres*, il en obtint une réelle satisfaction, celle d'avoir résolu un difficile théorème, celle du devoir accompli. Une prime de plaisir s'était bien manifestée au plan de l'érotisme mais cette prime coûtait cher en opérations de déchiffrement[1855].

La figure du lecteur qui surgit ici est celle de l'enquêteur déchiffreur qui doit trouver une « clef » lui permettant de « reconstituer » la cohérence du récit, de résoudre l'énigme de sa forme comme on résout un « théorème ». « Opération de déchiffrement », la lecture permet de remettre de « l'ordre » dans ce qui est « embrouillé », de retrouver le fil d'une « sombre histoire d'amour, de guerre et de mort » par delà la fragmentation de la narration. Dans un second temps, le lecteur, qui croit avoir triomphé de la difficulté du texte, prend connaissance du texte de Ricardou, « Un ordre dans la débâcle », et c'est alors une appréhension du texte totalement nouvelle qui s'ouvre à lui :

> […] le primat que [le lecteur] avait jusque-là normalement accordé à la fiction sur la narration se voyait renversé. Comme il l'écrivait alors : « Après tout, l'anecdote n'est-elle pas plutôt que la raison l'occasion d'une écriture ? » Le désordre de la conscience de Georges dans *La Route des Flandres* ne se mimait pas d'une narration elle-même désordonnée comme il l'avait longtemps cru, c'était le jeu disrupteur du calembour structurel qui suscitait la débâcle dans le monde de la fiction. […] Au fond, cela fit son affaire au jeune professeur, le domaine du signifiant s'étudie mieux, se structure mieux car une fois qu'on y fait attention, c'est bien précisément tout ce qui se manifeste du signe[1856].

Cette deuxième lecture décèle un autre « ordre » dans la débâcle, celui du signifiant qui relève d'une « science », la sémiologie. L'enjeu du récit n'est plus la débâcle de la guerre, mais celle de la fiction, au profit d'une narration qui réfléchit sur ses propres fonctionnements. Ces deux types de lecture, référentielle et littérale, ont un point commun : le désir de « trouver » ou de « déterminer » *la* « logique » du texte, que cette dernière renvoie à la psychologie ou aux jeux réglés du signifiant. Le rôle du lecteur est alors celui de l'enquêteur qui cherche à reconstituer ou à dégager « un ordre dans la débâcle » : le « désordre » n'apparaît qu'en tant que « moment » préludant à l'opération de maîtrise que constitue l'opération de « déchiffrement » de la lecture. Nous verrons que nos textes *déjouent* ce modèle de l'enquête – *s'en jouent* – afin de déplacer fondamentalement l'enjeu de la lecture.

[1855] Saint-Jacques, D., « L'obstination réaliste », *op. cit.*, p. 226.
[1856] *Ibid.*, p. 227.

Dès les premières pages de *La Perte de l'image*, la narrateur aborde les closes du « contrat » qui lie la protagoniste à « l'auteur », mais aussi « l'auteur » au lecteur :

> Dem Autor […] war es zugleich untersagt worden, Namen zu verwenden. Wenn es anders nicht ging, sollte er ihretwegen Ortsbezeichnungen einsetzen. Von diesen mußte aber von vornherein klar sein, daß es in der Regel die falschen […] wären. Stellenweise stand es dem Autor […] auch frei, einen richtigen Namen mitspielen zu lassen; der Kreis der Leser hätte, so oder so, allein der großen Geschichte zu folgen und sollte, kraft der Geschichte wie auch des Erzählens, so frei sein, jeden anfänglichen Gedanken an eine Fährtensuche oder ein Nachschnüffeln schon mit dem ersten Umblättern zu vergessen. Womöglich sogar schon mit dem ersten Satz ihres Buches hatten solche Gedanken oder Hintergedanken das Feld zu räumen für nichts als das reine Lesen.
>
> L'auteur […] s'était vu interdire en même temps la mention des noms de lieux. Quand il ne pouvait faire autrement, elle consentait à ce qu'il introduisît des indications topographiques. Mais elle avait bien précisé d'emblée qu'il devait d'agir d'indications fausses […]. L'auteur […] pouvait également faire intervenir dans certains passages un toponyme réel ; il faudrait, quoi qu'il arrive, que les lecteurs se concentrent uniquement sur le récit principal, et qu'ils oublient, grâce à l'histoire et à la narration, une fois la première page tournée, toute idée de chercher une piste ou de fureter pour trouver quelque chose. Ce genre de pensées, ou d'arrière-pensées, devait même dégager si possible dès la première ligne du livre pour laisser le champ libre à la lecture pure[1857].

Qu'entend la protagoniste par le terme de « lecture pure (*das reine Lesen*) » ? Elle semble invalider d'emblée le modèle d'un lecteur enquêteur qui chercherait à recouper les informations du récit, à le recomposer afin de « trouver quelque chose » – un sens ou un « secret » que dissimulerait la narration. Le paragraphe débute sur plusieurs interrogations qui sont laissées sans réponses : « Comment s'appelait la ville ? Nom du pays ?[1858] » On pense à l'ouverture du *Don Quichotte* qui joue avec cette indétermination du temps et du lieu : « Dans un village de la Manche dont je ne veux pas me rappeler le nom vivait, il n'y a pas longtemps… ». Le récit frustrera donc le lecteur de toute « information » ou « piste (*Fährte*) » permettant de situer précisément les lieux ou le temps de l'action, mais aussi d'« appréhender » l'identité des personnages dont il n'est presque rien révélé : la protagoniste, comme « l'auteur », ne possède pas de nom. Si elle est souvent désignée par sa fonction, son métier de « princesse de la finance » ou de « banquière », cette piste est un leurre : dès la page 259, elle affirme avoir « changé de métier […]. Depuis la nuit dernière. Depuis une

[1857] *BV*, p. 8 ; *PI*, 12.
[1858] « Wie hieß die Stadt ? Name des Landes ? »

éternité[1859] ». À partir du chapitre sept, elle est d'ailleurs nommée « l'Étrangère (*die fremde Frau*) ». Mais pour quelle raison débarrasser l'histoire de toute « information » ? Afin de conserver l'amplitude et l'ouverture du récit. Benjamin a vu dans l'ère moderne de l'information un nouvel obstacle au déploiement de la narration : il oppose ainsi la forme close et achevée de l'information qui ne cesse de rabattre le contenu narratif sur la présentation de la signification, à l'ouverture de la narration qui conserve ses forces et reste toujours capable de s'expliciter. La narration possède ainsi un champ d'oscillation, une « amplitude » qui manque à l'information[1860] : alors que cette dernière « épuise » la matière narrative en déployant ses connexions logiques, ses tenants et ses aboutissants, le narrateur véritable ne cherche ni à démontrer ni à expliquer. Derrière la notion de « lecture pure », il y a l'idée qu'il n'y a rien à « trouver », pas de « piste » à suivre afin de découvrir un sens, une explication : « présenter les choses au lecteur, et n'en tirer aucune conséquence[1861] », telle est « la devise » de « l'auteur » dans *La Perte de l'image*. Les personnages de « journalistes », nous le verrons, constituent dans les œuvres étudiées l'exact contrepoint de cette « devise » : plein d'« arrières pensées », ils cherchent à » découvrir » ou établir, à partir des récits qu'ils entendent ou qu'ils lisent, « un scénario (*Szenario*) » qui satisfera une opinion avide de sens et toujours complice quand il s'agit de déterrer ou dévoiler quelque secret. La protagoniste de *La Perte de l'image* décrit ainsi le métier de l'ancienne journaliste :

> Die Hintergedanken, mit denen du deine Fragen gestellt hast, machten das Fundament, die Grundlage deines Berufsstands aus, und mit den so oder so bestätigten Hintergedanken hast du mich und all die anderen Leute meiner und ihrer kleinen und nicht so kleinen Geheimnisse entledigt und dann zurückgelassen wie ein Taschendieb seine Opfer, oder eher wie ein Nesträuber […].
>
> Les arrière-pensées qui sous-tendaient tes questions constituaient la base, le fondement même de ton métier, et à l'aide de ces arrière-pensées, tu nous a dépouillés, moi et tous les autres, de tous nos secrets, petits et moins petits, puis tu nous a abandonnés, comme un pickpocket disparaît après avoir volé sa victime, ou comme un dénicheur détale une fois son forfait accompli[1862].

[1859] « "Ich bin übergewechselt in einen anderen Beruf. […] Seit gestern Nacht. Seit einer Ewigkeit." » *BV,* p. 259 ; *PI*, p. 222.

[1860] Benjamin, W., « Der Erzähler », *in Illuminationen, op. cit.*, p. 391 ; « Le Conteur », *Œuvres III, op. cit.*, p. 123. « Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres (*arm*) en histoires remarquables. Cela tient à ce que aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé d'explications (*Erklärungen*). Autrement dit : dans ce qui se produit presque rien n'alimente le récit (*Erzählung*), tout nourrit l'information (*Information*). L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication (*eine Geschichte von Erklärungen freizuhalten*). […] L'extraordinaire, le merveilleux est raconté avec la plus grande précision, mais le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé (*aufgedrängt*) au lecteur. Celui-ci est laissé libre d'interpréter la chose comme il l'entend, et le récit acquiert de la sorte une amplitude (*Schwingungsbreite*) que n'a pas l'information. »

[1861] « "dies und das dem Leser vorstellen, und keinerlei Schluß daraus ziehen!" » *BV,* p. 249 ; *PI*, p. 214.

[1862] *BV,* pp. 403-404 ; *PI*, p. 345.

C'est précisément cette relation au récit comme source d'information sur les « secrets, petits et moins petits » d'une vie, que la protagoniste veut à tout prix éviter[1863]. Cette exigence implique de ne pas confier son histoire à l'un des « journalistes historiens » qui lui ont proposé leur service, mais à un véritable « narrateur » qui placera « les faits » et les « informations » au second plan. Ce choix engage aussi un autre type de lecteur : ce dernier ne devra plus « fureter (*nachschnüffeln*) » entre les pages du récit, mais s'abandonner à une « lecture pure », libérée de l'« arrière-pensée » qu'il y a quelque chose à découvrir, quelque sens caché à dévoiler. Ce qui est mis en question par les auteurs, c'est une certaine démarche de lecture qui viserait à *déterminer*, à « arrêter » ou « saisir », le sens du récit. Ils semblent au contraire suggérer que le récit et ses images n'ont rien à « dire » ou à dissimuler : il n'y a pas *un* sens de l'histoire que le lecteur aurait à découvrir ou à reconstituer, la narration n'ayant pas pour objectif d'arrêter la signification, et encore moins de la « crypter ».

La dimension « allégorique » de l'œuvre est écartée dans un passage clé du *Jardin de s Plantes*, à travers la citation d'un extrait dialogué tiré des *Démons* de Dostoïevski :

> Kirilov : … Avez-vous vu une feuille, une feuille d'arbre ?
>
> Stavroguine : Certainement.
>
> Kirilov : J'en vis une dernièrement, jaunie, avec un peu de vert encore, les bords légèrement pourris. […] Quand j'avais dix ans, l'hiver, je fermais les yeux et me représentais une feuille verte, brillante, avec ses nervures, sous le soleil. J'ouvrais les yeux et ne croyais pas à la réalité. Ce que j'avais vu était trop beau. Et je fermais à nouveau les yeux.
>
> Stavroguine : C'est une allégorie ?
>
> Kirilov : Non…pourquoi ? Ce n'est pas une allégorie. C'est une feuille, tout simplement. Une feuille, c'est bien. Tout est bien[1864].

Revenant dans un entretien sur ce passage, Claude Simon précise : « Si la lecture n'est pas avant tout un plaisir, alors, quel ennui ! Il n'y a pas d'énigme dans mon œuvre, rien de caché, rien d'hermétique à percer à jour. Tout est révélé[1865]. » Dès les années soixante, l'auteur soulignait : « il ne faut pas chercher de symbole dans ce que j'écris, ni de signification

[1863] C'est aussi ce qu'exprime la citation de Dostoïevski placée en exergue du *Jardin des Plantes* : « Traîner l'intimité de mon âme et une jolie description de mes sentiments sur leur marché littéraire serait à mes yeux une inconvenance et une bassesse. » La notion de « marché littéraire » évoque l'exposition, et la marchandisation de la vie et de l'intime à l'ère de l'information.
[1864] *JP*, p. 60.
[1865] Extrait tiré de Claud Du Verlie, « The Novel as Textual Wandering : An Interview with Claude Simon », *Contemporary Literature* (Madison, Wisc.), vol. 28, n° 1, printemps 1987. Cité et traduit par Alastait B. Duncan, in *Claude Simon. Œuvres*, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 1501.

derrière ce qui est écrit. Je montre les choses comme je les sens[1866] ». L'œuvre n'est ni « allégorie » ni « symbole ». Le rôle du montage, ou de la phrase-image, est avant tout de « montrer », invalidant la priorité donnée à la constitution du sens. Il est bien évident que l'écrivain ne contrôle pas les « effets de sens » qu'engendrent les « images » du récit : certains d'entre eux sont intentionnels – nous avons relevé la dimension *critique* de certaines « images dialectiques » –, d'autres ne le sont pas et relèvent du processus de la lecture, toujours tendu entre la lettre et la figure. La démarche du critique est exemplaire à cet égard puisqu'il travaille à faire « parler » la lettre, à lui faire dire plus que ce qu'elle prétend « montrer ». La question de Stavroguine indique ce mouvement de la lettre vers la figure, qui dépasse bien souvent l'intentionnalité de « l'auteur » : dans l'extrait cité, Kirilov refuse le jeu de l'interprétation allégorique. Mais précisément ce que permet l'oralité, la parole vive où l'auteur peut « défendre » son énoncé, l'écrit, la lettre morte, ne le permet pas : elle est en quelque sorte livrée à tous les vents du sens. Cette lecture « figurale », qui va au-delà de la lettre du récit, est l'une des tentations du lecteur, et ce, paradoxalement, de manière plus forte encore dans des récits qui font le choix de rompre avec la forme de « la fable exemplaire » : en frustrant le lecteur du sens final que délivrait le « couronnement logique » du récit conçu comme « intrigue », les écrivains s'exposent à ce que le lecteur reporte sa demande de sens sur chaque séquence textuelle, chaque « image ». La recherche de littéralité des écrivains – une feuille est une feuille, « tout simplement » – semble devoir, par un étrange paradoxe, se retourner en son contraire, un accroissement de la figurativité. De muette, l'image se fait bavarde. Nous verrons que la logique de l'excès rejoint en fait celle du défaut, en empêchant toute *fixation* d'un sens univoque. Plusieurs caractéristiques déterminent les effets de sens de la phrase-image dans les récits étudiés : d'une part ils sont de nature plutôt locale que globale (ils n'aboutissent pas à une « signification » finale) ; d'autre part, nous l'avons évoqué, ils peuvent jouer de la contradiction – « Fausses directions, faux mouvements : tant mieux[1867] » ; enfin, ils maximisent la tension entre « parole muette » et « parole bavarde », le silence impliquant une démultiplication et une virtualisation du sens. C'est sans doute en raison de l'équivocité même de « l'image », qui risque toujours de s'infléchir en « figure » ou en « allégorie », que les textes que nous étudions mettent en jeu le modèle de l'enquête, pour mieux le *déjouer*.

[1866] *Ibid.*
[1867] « Falsche Richtungen, falsche Bewegungen : um so besser ». *MJ,* p. 419 ; *MA,* p. 326.

De nombreux romans de Claude Simon sont construits sur le modèle de la quête ou de l'enquête : du *Vent* aux *Géorgiques*, en passant par *La Route des Flandres* ou *L'Acacia*, les exemples ne manquent pas. Cette structure est moins prégnante dans *Le Jardin des Plantes* , du moins au niveau thématique : dans ce roman, c'est la forme même du récit qui appelle le geste de la *reconstitution*. Les premières pages invitent le lecteur à relier ou reconstituer la mosaïque des fragments : il a devant les yeux une sorte de puzzle puisque les « pièces », ou blocs textuels, semblent découpées pour pouvoir s'emboîter. L'auteur paraît laisser une fois de plus au lecteur le soin de « l'assemblage ». Or il s'agit, comme dans tous les romans simoniens, d'un leurre, le blanc de la page permettant *en même temps* de rapprocher *et* de disjoindre : les rapports entre chaque pièce textuelle restent distendus, il y des lacunes, des vides qu'il est impossible au lecteur de combler. Si les fragments semblent parfois s'interrompre pour mieux reprendre quelques lignes ou pages plus loin, l'effet d'attente est souvent déçu, la jonction ou le raccord ne s'établissant que très rarement : rien ne colle, et le lecteur doit vite renoncer à reconstituer « l'image » ou « le portrait » que semblait sous-tendre le texte-mosaïque. Il n'est pas possible d'ajuster bord à bord les éléments afin de reconstituer un tableau continu. Le lecteur herméneute reste donc démuni face à une écriture qui échappe au fantasme de reconstitution d'une unité – tout en mettant en jeu un tel fantasme. Le « plaisir » ne peut naître qu'à partir du moment où le lecteur comprend que les images détachées, si elles sont prises dans un réseau de renvois et d'échos – réseau qui n'est pas « système » – valent *aussi* pour elles-mêmes : le lecteur doit en quelque sorte renoncer à avoir le fin mot de l'histoire ou des multiples fragments d'histoire qui s'entrecroisent et s'enchevêtrent. Si ces images « enchaînent » sur quelque chose, ce n'est pas sur une suite d'actions logiques, orientées par un sens final, mais sur d'autres images livrées à la rêverie du lecteur, lui-même *producteur* dans ce circuit infini où se mêlent actuel et virtuel.

La figure de l'enquêteur est représentée dans le texte par le journaliste : il a lu les romans de S., mais cherche de toute évidence à travers l'entretien à compenser le sentiment de frustration qu'il en a tiré – une frustration en termes de sens, puisqu'il ne cessera de vouloir « comprendre », de vouloir trouver des « explications » à ce qui s'est passé durant les quelques journées de débâcle sur la route des Flandres. Il demande donc à l'écrivain de lui raconter à nouveau cette guerre, mais « sans la sauce romanesque » qui recouvre l'enchaînement des « faits » – cette démarche permettant de souligner combien le texte romanesque met en échec les enjeux de sens et de savoir. Malheureusement, S. ne pourra pas répondre aux attentes du jeune homme : le romancier n'a pas de réponse, il n'a pas cherché à

noyer les faits et leur logique dans « la fiction », cette « logique » n'existe pas. S. ne peut qu'évoquer des sensations contradictoires, livrer ses interrogations. Le romancier n'a pas crypté un sens qu'il « possèderait » dans « le beau désordre » de l'œuvre romanesque : au contraire, il a cherché à faire en sorte de transformer le chaos de l'expérience en quelque chose qui « tienne à peu près debout », l'œuvre, aussi déceptive soit-elle en termes de sens. Le journaliste représente ainsi la tentative de remettre de l'ordre là où l'auteur aurait volontairement brouillé les pistes : sa démarche auprès de l'écrivain prouve qu'il a échoué en tant que lecteur, et qu'il tente à présent sa chance en tant que journaliste. Plein de « préjugés » sur le déroulement et l'expérience de la guerre (sur le rôle de la peur, notamment, qui oriente toutes ses questions), il attend du « témoin » qu'il lui délivre un sens, une explication que l'œuvre lui a refusés. Il espère que l'entretien lui permettra de combler les trous laissés par le récit, de reconstituer le puzzle : or l'entretien ne fait qu'accroître sa « perplexité[1868] », approfondissant les failles, les absurdités, les « malentendus » – sur le vécu de la guerre, mais aussi sur le sens des mots que S. s'attache sans cesse à redéfinir. On pressent ici combien l'analyse de Paul Ricœur concernant les récits de la modernité et le rôle du lecteur est insuffisante : pour le philosophe herméneute, le lecteur doit pallier l'absence d'ordre du récit en recomposant l'œuvre de telle sorte qu'elle reconduise à une totalité close et cohérente :

> La frustration ne peut être le dernier mot. Encore faut-il que le travail de composition par le lecteur ne soit pas rendu impossible. Car le jeu de l'attente, de la déception et du travail de remise en ordre ne reste praticable que si les conditions de son succès sont incorporées au contrat tacite ou exprès que l'auteur passe avec le lecteur : je défais l'œuvre et vous la refaites – de votre mieux.

Or une œuvre comme *Le Jardin des Plantes* ne rend pas ce travail de remise en ordre par le lecteur « praticable ». Il n'a pas à retrouver un sens ou une « composition » que l'auteur aurait intentionnellement brouillés ou cryptés : le seul « ordre » qui existe est celui de l'œuvre, et si la « frustration » domine, c'est que le lecteur se comporte comme un amateur d'art qui « rechercherait dans un Klee ou un Miró ce que l'on peut voir dans un tableau de Véronèse ou de Poussin[1869] ».

Dans *Three Farmers*, les thèmes de l'enquête et de l'énigme sont omniprésents. Le premier chapitre s'ouvre par une charade : « Chats, chatons, femmes et baluchons : combien s'en

---

[1868] *JP*, p. 306.
[1869] Claude Simon évoque cet exemple dans la discussion finale du colloque qui lui a été consacré à Cerisy-La-Salle (« Claude Simon, à la question », *Claude Simon. Colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou*, 1975, 10/18, p. 407).

allaient à Saint-Yves ? » Le lecteur s'identifie aux protagonistes des première et troisième lignes de récit qui mènent l'enquête de concert : le narrateur (I) cherche à découvrir l'origine de la photo des fermiers, quand Mays (III) s'applique à démêler le mystère de « la vision » de la femme rousse. Mais d'emblée, il y a quelque chose de biaisé dans ce modèle de l'enquête. L'un comme l'autre, les personnages semblent s'engager volontairement dans des détours, éviter ce qui les rapprocherait de leur but. L'enquête est moins présentée comme une réponse que comme un *dérivatif* face au choc de l'image : elle « détourne », « retarde », disperse. La clé du « mystère » est d'ailleurs donnée dès le premier chapitre : elle se trouve « chiffrée » sur « un panneau mineur » de la fresque de Rivera représentant « un homme aux cheveux blancs », « le visage contracté en une expression qui mêlait la bienveillance à la cupidité » – portrait qui « pouvait représenter Ford, Edison ou De Forest, ou n'importe qui parmi une bonne dizaine d'industriels ou d'inventeurs revêches ».

> In this face, the face of our times, lay all the evidence I would need to break the hoax, to crack the mystery. Had I recognized the composite face for what it was, I might have saved a year spent tracking down the other leads: Detroit, Rivera, Ford, the auto, mechanical reproduction, portraiture, ether, relativity. When we don't know what we are after, we risk passing it over in the dark. […] And I, thinking the clues to my discomfort lay elsewhere, turned back on this crabbed face and left the hall.
>
> Sur ce visage, visage de ce temps, se trouvaient toutes les preuves dont j'aurais besoin pour démonter le canular, percer le mystère. Si j'avais su déchiffrer ce visage composite, je n'aurais peut-être pas perdu une année à suivre les autres pistes : Détroit, Rivera, Ford, l'automobile, la reproduction mécanisée, l'art du portrait, l'éther, la relativité. Quand on ne sait pas ce qu'on cherche, on risque fort de passer à côté dans le noir. […] Et moi, croyant que les clés de mon malaise se trouvaient ailleurs, je tournai le dos à ce visage revêche, et je quittai le hall[1870].

C'est parce qu'il n'a pas su *voir* que le narrateur s'est perdu sur la trace de multiples « pistes (*leads*) » en se plongeant dans ses encyclopédies : car cette année passée à enquêter est bien présentée à plusieurs reprises comme une perte de temps[1871]. Le narrateur n'a pas su *voir* : mais voir quoi ? Le visage « composite » de « l'inventeur », à mi-chemin entre le pragmatisme et l'idéalisme, l'adaptation à l'ancien et l'invention du nouveau : ce visage, c'est celui de « l'homme moderne » qui ne peut plus « placer sa confiance en Dieu » ou en une quelconque instance supérieure – dont l'une des figures éminentes est celle de « l'auteur ». Il doit endosser lui-même la place du créateur, devenir « l'inventeur » de son propre destin, et de celui de son temps, avec pour seul appui son « semblable », « son compagnon d'action » –

[1870] *TW,* pp. 15-16 ; *TF*, p. 19.

[1871] Voir par exemple *TW,* p. 211 ; *TF*, p. 305 : « I had looked for my farmers in the wrong place. […] It was time I admitted that I had looked too long at the boys to discover what had happened that day. » ; « J'avais cherché mes fermiers au mauvais endroit. […] Il me fallait à présent admettre que j'avais consacré trop de temps à regarder ces fermiers pour découvrir ce qui s'était passé ce jour- là ».

« Aide ton Semblable », telle est la devise de Ford frappée sur les pièces à son effigie. Les recherches du narrateur finissent par le ramener à ce visage, et à cette devise :

> In the corner of that mural sat the biographical stamp of Ford: crabbed face in front of enormous dynamo, Ford whose friend Burroughs writes : « Mr. Ford has expressed himself through his car and tractor engine – they typify him. » They *are* him, the act of autobiography linking him to his time.
>
> Un recoin de la fresque portait le sceau biographique de Ford : visage contracté devant une dynamo énorme ; Ford dont son ami Burroughs écrivait : « Monsieur Ford a mis sa personnalité dans sa voiture et son tracteur : ils lui ressemblent. » Eux et lui ne font qu'un. Ses créations sont l'acte biographique qui associe l'industriel à son temps[1872].

Avec le Navire pour la paix, Ford a accompli un nouvel « acte biographique » : « sous l'impulsion de ses semblables », il est parvenu à « faire violence à l'ancien texte pour en écrire la version nouvelle ». Le narrateur comprend alors que ses recherches ne mènent à rien :

> Plainly, I could learn nothing by tracing the photograph back to its material origin alone. I had also to descend into that shifting, ambiguous place of possible meaning, find why I recognized these farmers without ever having seen them. […] To look anywhere beyond my own daily routine was to go too far afield.
>
> À l'évidence, je n'apprendrais rien si je me contentais de retracer l'origine et les circonstances de la photographie. Je devais avancer sur le terrain mouvant et ambigu du sens possible, découvrir pourquoi j'avais reconnu ces fermiers sans jamais les avoir vus. […] Porter le regard au-delà de ma routine quotidienne, c'était toujours aller trop loin[1873].

Le narrateur va devoir quitter le rôle de « l'enquêteur » pour assumer celui d'« inventeur » en accomplissant à son tour un « acte biographique », et en dirigeant sa propre « Nef des fous » – métaphore désignant la situation nouvelle d'une humanité sans guide et sans Dieu : l'un des enseignements de Ford est que « nous ne pouvons pas abdiquer en faveur d'un nouveau capitaine[1874] », nous sommes obligés de naviguer « sans gouvernail ni boussole[1875] ». Au contraire du voyageur de la « Nef des fous », l'enquêteur croit encore aux « boussoles », il pense que la solution se trouve cachée quelque part, qu'elle l'attend, qu'il n'a plus qu'à la découvrir à l'aide des bons instruments : le narrateur (I) pense ainsi que la clé du mystère se trouve dans ses livres, dans un passé qu'il sonde à travers la biographie des Grands Hommes ; Mays est davantage enclin à imaginer l'intervention d'une main invisible, de quelque

[1872] *TW,* p. 212 ; *TF*, p. 306.
[1873] *Idem.*
[1874] « […] there is no abdicating to another captain ». *TW,* p. 211 ; *TF,* p. 305.
[1875] « […] with no rudder or compass ». *Idem*.

Conspirateur tout puissant qu'il préfère renoncer à démasquer. Les pistes sont autant de « mirages » qui diffèrent le moment de la prise de conscience : la décision de « se salir les mains » en s'affrontant au présent et à la nécessité d'« inventer » sa propre histoire. Or c'est précisément ce qui est demandé au lecteur : il s'agit moins pour lui de suivre ou participer à l'enquête que de se faire à son tour « inventeur », et de comprendre ce qui dans l'image des fermiers « le regarde ». Ce qui compte, « ce n'est pas la tranche d'histoire déposée sur l'émulsion, c'est notre façon de la développer[1876] » : si le narrateur, à la fin du roman, refuse d'assumer la position de « l'autorité », c'est que sa démarche n'est pas de délivrer – ou de crypter – la clé d'un quelconque « mystère ». Peu importe la contradiction des actes de Ford et leur démesure – ce « canular (*hoax*) » des pièces de cuivre frappées à son effigie : le geste de « l'inventeur » apprend au narrateur que l'H/histoire se réécrit chaque jour au présent. Au lecteur de profiter de la leçon : abandonnant la vieille défroque de l'herméneute enquêteur, qui plaçait sa confiance dans l'écrivain-prophète et dans le « message » délivré par l'œuvre, il doit chercher à son tour à « inventer » son propre chemin. Prendre le risque de « se salir les mains », c'est peut-être, pour le lecteur, accepter de « faire violence au texte » pour « en écrire une version nouvelle[1877] » : il ne s'agit plus de reconstituer un sens qui serait contenu dans l'œuvre, mais d'« agir » en développant à son tour l'image « dans la chambre noire de son imagination » – et ainsi « de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie[1878] ».

Les récits de Peter Handke jouent également avec le modèle de l'enquête : les titres des premiers chapitres de *Mon Année* posent, comme dans un procès verbal, une série de questions – « Qui non ? Qui ? », « Où non ? Où ?[1879] » – auxquelles, comme le suggère l'étrangeté de leur formulation, il ne sera apporté aucune réponse, du moins au sens traditionnel du terme : il s'agira en effet de l'histoire de « personne (*niemand*) » dans « la baie de personne (*Niemandsbucht*) ». Comme dans *La Perte de l'image* , le lecteur est frustré de toute « information » : le principe de l'indétermination (des noms, des lieux, du temps) est une constante dans l'écriture de l'écrivain, un principe d'ouverture qui maintient le lecteur à « distance », et malmène sa volonté de « savoir ». Au cœur de *La Perte de l'image* , il y a

[1876] « What matters is not the slice of history on the emulsion, but our developing it. » *TW*, p. 306 ; *TF*, p. 447.
[1877] « […] violently forcing the old text into a new edition ». *TW*, p. 212 ; *TF*, p. 306.
[1878] Robbe-Grillet, A., « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, p. 134.
[1879] « Wer nicht ? Wer ? » ; « Wo nicht ? Wo ? »

pourtant un « secret (*Geheimnis*) », « une faute (*Schuld*) » que dissimule – ouvertement – la protagoniste et sur laquelle la narration ne cesse de revenir, comme à dessein :

> […] sie [sah und roch] unvermittelt an dem Mann da ihre eigene Schuld [heraus]; große Schuld; unbelangbar aber, solange man im Abstand blieb. […] Und solange sie so geschützt war, konnte keine Rede von Schuld sein, sondern sie hatte ein Geheimnis. Und sie war stolz auf ihr Geheimnis. Sie würde dieses Geheimnis verteidigen um den Preis ihres Lebens.
>
> […] face à cet homme [« l'auteur »], elle [la protagoniste] avait aperçu, elle avait flairé tout à coup sa propre faute ; une grande faute, une faute grave ; mais tant qu'on gardait ses distances, il était impossible qu'on vous poursuive. […] Et tant qu'elle était protégée de la sorte, il n'était pas question de parler de faute, mais elle avait un secret. Et elle était fière de son secret. Elle le défendrait coûte que coûte, dût-elle y laisser sa vie[1880].
>
> « […] Aber in seinem Spielen ließ ich mein Kind, als Zuschauerin und als Mitspielerin, sträflich allein. Wenn du mich fragst, ob das nun meine geheime Schuld ist, antworte ich mit Nein. Aber es gibt eine Andeutung davon. Vielleicht. »
>
> « […] Mais quand mon enfant jouait, […] je la laissais toute seule, et cela, c'est impardonnable. Si tu me demandes s'il s'agit là de ma faute, de mon secret, je te réponds que non. Mais il y a un peu de cela. Peut-être[1881].
>
> Zuvor nur noch als kleine Zwischenfrage : « Die Geschehnisse zwischen ihrem Kind und ihr, hingen die etwa zusammen mit ihrer "geheimen Schuld" oder, wie das bei ihr selber hieß, ihrem "köstlichen Geheimnis, Schuld nur, käme dieses zutage" ? » Und die Antwort war ? : « Nein. »
>
> Mais auparavant, juste une question incidente de l'auteur : « Vos rapports avec votre enfant ont-ils quelque chose à voir avec votre "faute secrète", ou plutôt, pour reprendre vos propres termes, avec votre "délicieux secret, qui n'a rien d'une faute tant qu'il n'est pas dévoilé" ? » Et que croyez-vous qu'elle répondît ? – « Non[1882]. »

« L'auteur » engage volontairement le lecteur sur la piste de cette faute, de ce secret : il crée une attente – « *Und die Antwort war ?* » –, relance la curiosité du lecteur par ses questions. Il mène d'ailleurs lui-même sa propre « enquête[1883] ». Le livre contient de fait tous les éléments du roman policier : au-delà de la « faute » ou du « secret » de la protagoniste, il y a sa fille, disparue, son frère qui est emprisonné pour terrorisme, enfin son mystérieux bien-aimé qu'elle espère retrouver. Le récit se construit donc selon un double mouvement : les propos de la protagoniste visent à « imposer » une forme de « distance » et d'indétermination à « l'auteur », à empêcher toute « poursuite », alors que ce dernier semble inviter le lecteur à

[1880] *BV,* pp. 19-20 ; *PI*, pp. 21-22.
[1881] *BV,* p. 207 ; *PI*, p. 178.
[1882] *BV,* p. 289 ; *PI*, p. 247. « L'auteur » et la protagoniste elle-même ne cessent de revenir sur cette question de la faute ou du secret (voir aussi *BV,* pp. 24, 57, 102, 191, 204, 207, 300, 439, 489), de même que l'amant éconduit (*BV,* p. 57) ou encore les passagers du car dans la Polvareda (*BV,* 354).
[1883] Voir notamment sur le motif de « l'enquête (*Forschung*, *Untersuchung*) » ou des « recherches (*Recherche*) » de « l'auteur » : *BV,* pp. 270, 291, 293, 300, 355, 475.

suivre la piste de ces mystères. Mais avec l'aveu de « la faute », rien ne sera vraiment révélé – le lecteur se trouvant confronté, comme Blum dans *La Route des Flandres*, à « un secret sans secret » : le lecteur apprend finalement que lors de sa première ascension de la Sierra, la protagoniste, abandonnée de son bien-aimé, a souhaité « la mort de son enfant ». Le texte relativise cependant au fur et à mesure la portée de cette révélation : « Très bien, et après ? » ; « Et après ? » ; « Et après ? Quel mal y avait-il à cela ? "Aucun, aucun. Mais pas comme ça[1884]." » Le texte évoque plusieurs explications possibles au souhait de la protagoniste : la vengeance vis-à-vis du père enfui (« comme cette magicienne de l'Antiquité », Médée), le « pur désespoir », le désir de devenir « une femme de pouvoir », enfin celui de « vouloir gagner à tout prix », de « conquérir le monde ». La répétition « Et après ? » souligne l'insuffisance de toutes les explications et relance le mystère. L'épisode est d'ailleurs rapporté sous plusieurs « éclairages », invitant chaque fois à des interprétations divergentes. Quelques pages avant le moment central de « l'aveu », est proposé un étrange récit :

> Von neuem, wie seinerzeit dort, als sie mit dem Embryo allein in der glühenden Granitfelsensonne stand, würde aus ihrem Innersten heraus das Umstülpen, das unkontrollierbare, losbrechen : Wehen, welche aber gar nichts mit einem Gebären, einem Zur-Welt-Bringen zu schaffen hatten, und auch […] das nackte und ekelhafte Entsetzen mit sich brachten – das Umgestülptwerden nicht bloß ihrer selbst, sondern der gesamten Außenwelt […]. « Um einen Halt zu finden », erzählte sie, « habe ich damals die Zähne in meinen Arm vergraben und dabei gespürt, wie seinerseits der Arm Zähne bekam und mich zurück in das Gesicht biß…Die Felsköpfe, obwohl sie stillstanden, kippten nach allen Seiten. Der Milan, der in der Ferne kreiste, streifte mich mit seinem Schnabel. Mein abgestreifter Schuh wurde zu einem Sterbenden, mit aufgerissenem Mund. Ein Kreis von Holzstrünken buckelte sich zu einer Herde von Elefanten, und diese würden mich und das Kind in meinem Bauch jetzt überrennen.
>
> Et de nouveau, comme ce jour où, dans la fournaise, elle était restée seule avec l'enfant, qui, elle le sentait, n'allait pas tarder à naître, elle éprouverait alors ce renversement de tout son être, incontrôlable : des douleurs certes, mais qui n'avaient rien à voir avec les douleurs de l'enfantement, et qui […] s'accompagnaient d'un sentiment d'horreur et de dégoût – un renversement de tout son être, mais aussi du monde extérieur […]. « Ce jour là, pour trouver un appui, raconta-t-elle, j'ai mordu mon bras très fort, et j'ai senti aussitôt qu'il lui poussait des dents, et qu'il me mordait en retour au visage…Les gros rochers arrondis, bien qu'ils fussent immobiles, se sont mis à basculer en tous sens. Le milan qui tournoyait au loin m'a effleuré avec son bec. Ma chaussure, que je venais d'ôter, s'est transformée en un homme agonisant. Quelques souches d'arbres, en cercle sur le sol, se sont métamorphosées en un troupeau d'éléphants, et celui-ci allait filer droit sur nous pour nous écraser, moi et l'enfant dans mon ventre[1885]. »

[1884] « Ja und ? » ; « Ja und ? » ; « Na und? Warum nicht? "Ja, warum nicht? Aber nicht so." » *BV,* pp. 725-726 ; *PI*, pp. 606-607.
[1885] *BV,* pp. 515-516 ; *PI*, pp. 435-436.

Ce n'est plus la protagoniste qui est un danger pour sa fille, dont elle aurait souhaité la mort, mais un « troupeau d'éléphants » qui menace d'écraser la mère, et avec elle, l'enfant. À l'image de « la femme de pouvoir » à la conquête du monde se substitue l'expression de la souffrance et du désespoir, mais sans qu'aucune explication ne soit donnée à l'« effondrement intérieur (*Umgestülptwerden*) » de la jeune femme : la narration passe par le détour d'une série d'images – le bras auquel pousse des dents, l'attaque du vautour, les souches d'arbre métamorphosées en troupeau d'éléphants – qui rapproche soudain le récit de la forme de la parabole, ou du conte, et suscite plus de questions qu'elle n'apporte de réponse. Juste après que la protagoniste a décrit le monde « sens dessus dessous » auquel elle s'est trouvée confrontée, le narrateur interroge : « Fallait-il préférer à ce désordre menaçant le regard du propriétaire, bien qu'il fût pourtant très réducteur, et comme immobile, pétrifié ? S'en tenir à ce "ce qui est à moi est à moi" somme toute rassurant[1886] ? » Il est plusieurs manières de lire ce commentaire, pour le moins surprenant : il peut se rapporter au récit raconté par la protagoniste et interroger le rôle de la perte, perte des repères, perte du sentiment de maîtrise, comme manière de percevoir, certes violemment, l'étrangeté du monde[1887]. Il peut aussi interroger la forme même du récit-parabole comme parole étrange, dont le sens échappe à toute appropriation et malmène l'assurance du lecteur : lui aussi perd ses repères et doit faire face à une insécurité nouvelle. Notre hypothèse est que le récit déjoue fondamentalement la posture du lecteur enquêteur, ce « fouineur » qui « flaire » la faute et cherche des « explications », en s'appuyant sur une écriture qui passe par le détour de l'image, et emprunte au conte ou à la parabole. Si l'écriture, pour Peter Handke, est liée à l'énigme ou au secret, ce secret n'a pas pour but d'être levé : « L'énigmatique comme une sorte d'arrivée[1888] » ; « L'art comme l'énigme qui oblige, l'énigme-loi[1889] ». Peter Handke a souvent évoqué dans ses Carnets la forme de la parabole (*Gleichnis*) qu'il pratique en tant qu'écrivain et apprécie en tant que lecteur : « Les neuf dixièmes de ce que je dis sont des paraboles[1890] », cite-t-il en évoquant sa lecture du *Livre du pays des fleurs* du taoïste Tchouang Tseu. Dans *Mon Année* , le personnage-narrateur emploie explicitement cette

[1886] « Demnach war einem solchen drohenden Wirrwarr der meinetwegen beschränkte und starre-stiere Eigentümerblick noch vorzuziehen? Das halbwegs sichere "Was mein ist, ist mein"? » *BV,* p. 516 ; *PI*, p. 436.
[1887] Voir en écho à cette interprétation : « Die Unordnung, *ertragen*, gibt ein Bild ; die Ordnung dagegen… » ; « Le désordre, *supporté*, produit une image ; l'ordre au contraire… » (*Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 223 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.*, p. 202).
[1888] « Das Rätselhafte als eine Art Ankunft ». *Gestern unterwegs, op. cit.* , p. 219 ; *Hier en chemin, op. cit.*, p. 176.
[1889] « Die Kunst als das verbindliche Rätsel, das Gesetzesrätsel ». *Ibid.*, p. 227 et p. 182.
[1890] « "Unter meinen Worten sind neun Zehntel Gleichnisreden." » *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 470 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 420.

forme : « À ce sujet, encore une petite parabole (qui ne collera pas non plus tout à fait)[1891]… ». La parabole « ne colle » jamais « tout à fait » : simplement parce qu'au lieu de refermer le sens ou de le fixer, elle l'ouvre et le met en mouvement. En tant qu'écriture du détour, elle maintient le lecteur à distance. C'est une écriture étrange ou étrangère qui arrache le lecteur à ses habitudes, l'oblige à s'engager tout entier, à « étudier[1892] », à « déchiffrer (*entziffern*) », mais aussi à renoncer à s'approprier un sens définitif. La parabole n'explique rien, elle suscite : elle convoque des images, des souvenirs, elle en appelle à l'imagination autant qu'à la raison. La figure de l'écrivain, ou du lecteur « déchiffreur (*Entzifferer*)[1893] » traverse les textes sommes, mais elle n'a rien à voir avec celle de « l'enquêteur » : l'insistance sur « l'aspect non cursif[1894] » d'une lecture qui implique de « ralentir », de « prendre son temps », est une constante dans l'œuvre. Ainsi des Hondarederos qui font de la lecture « un art » :

> […] eine gewisse Weise des Lesens, welches weder ein Überfliegen oder Durchschnüffeln noch ein Verschlingen sei, sondern ein bedachtsames Nachgehen, streckenweise auch Buchstabieren und Entziffern […].
>
> [Cet] art de la lecture […] ne consistait ni à survoler, ni à fureter au gré des pages, ni même à dévorer, mais simplement à lire avec le plus grand soin possible, et même, de temps en temps, à déchiffrer, à épeler[1895] […].

Le lecteur doit s'ouvrir au sens inépuisable des images, les laisser venir à lui, sans chercher à fixer une vérité :

> Herrliche Bemerkung bei H. : « Im Gleichnis…wird ein Teil von dem Raub, den das Sprache gewordene Denken am Leben begeht, diesem zurückerstattet (1925) »
>
> Magnifique remarque chez H. : « Dans la parabole…, une partie du larcin que la pensée devenue langage commet au détriment de la vie est restituée à celle-ci » (1925)[1896]

La vie est inépuisable, toujours en mouvement, à la différence de la pensée qui formule en des mots définitifs et « juge ». Ou encore : « "Le seul repos de l'âme est la parabole" (H.,

---

[1891] « Dazu wieder so ein kleines Gleichnis (das wieder nicht ganz aufgehen soll) ». *MJ,* p. 198 ; *MA*, p. 157.

[1892] Dans *Espaces intermédiaires*, Peter Handke évoque son idéal de lecteur à travers les écrits de Nietzsche (qu'il considère comme un écrivain plus qu'un philosophe) : le caractère non systématique et fragmentaire de l'écriture de Nietzsche fait « de la lecture de ses écrits une étude (*ein Studieren*), et c'est ce qu'il y a de plus merveilleux quand la lecture, la joie de la lecture, permet en même temps ce ralentissement de l'étude (*diese Verlangsamung des Studierens*) » (*Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 172 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 168).

[1893] Voir notamment *MJ,* p. 130 ; *MA*, p. 104 ; *BV,* p. 556 ; *PI*, p. 469.

[1894] « […] das nicht geläufige Lesen ». *MJ,* p. 43 ; *MA*, p. 39.

[1895] *BV,* p. 556 ; *PI*, p. 469.

[1896] *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 361 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 324. L'auteur cité par l'initiale « H. » est sans doute Hugo von Hofmannsthal.

1894)[1897] ». La parabole est « repos » parce qu'elle rompt avec le bruit du discours et des récits habituels, elle s'entoure de silence, de mystère comme pour mieux dérouler ses effets. On pourrait avancer à son propos ce que le narrateur de *Mon Année* dit de l'écriture épique : « On ne peut pas faire un mauvais usage de l'épopée. Mais un usage, encore et encore […][1898]. » L'apparente contradiction entre les thèmes du « déchiffrement » et de « l'indéchiffrable », tous deux présents dans les textes sommes, s'explique alors : le « déchiffrement » est infini, il peut toujours continuer, « encore et encore ». Le thème de « l'indéchiffrable » apparaît successivement dans le journal *À ma fenêtre ce matin*[1899], et dans un chapitre de *Mon Année*, « Histoire de mon amie », dans un récit-parabole repris presque à l'identique et mettant en scène la figure du « lecteur » :

> Jene Ziegeldächer, hintereinandergestaffelt bis in einen weiten Horizont, waren damals, in den Kinder- und Jugendjahren, von ihrem Kammerfenster aus die ganze Stadt Maribor gewesen […]. Und das Rot hatte oft von Ziegel zu Ziegel die Tönung gewechselt, so daß sich in ihren Augen über die Dächerlandschaft hin, aus den dunkleren Stellen gefügt, eine nirgends besonders ansetzende oder endende ewige Schrift zog, in Schleifen, Wellen, Schlingen, Kreuzungen, unentzifferbar, an welcher sie sich zugleich nie sattlesen konnte; je länger sie davor mit dem Blick hin- und herging, desto reiner empfand sie sich; und als dann später, in einer anderen slowenischen Stadt, war es Ptuj?, mit einer ähnlichen Dachziegelweltkarte ihr vor Augen, mittendrin, auf dem größten der Dächer, war es das des Doms dort?, eine richtige Schrift, monumental, dunkel- und hellrot, sie ansprang, "IHS", sah sie solches Deutlichwerden geradezu als eine Barbarei.
>
> Ces toits de tuiles, s'étageant jusqu'à un horizon lointain, avaient représenté pour elle [l'amie], dans ses années d'enfance et de jeunesse où elle les voyait de la fenêtre de sa chambre, la totalité de la ville de Maribor […]. Et le rouge changeait souvent de

[1897] « "Auszuruhen vermag die Seele nur im Gleichnis" (H., 1894) ». *Ibid.*, p. 356 et p. 320.

[1898] « Für die Erzählung gilt : Kein Mißbrauch. Ein Epos kann nicht mißbraucht werden. » *MJ,* p. 290 ; *MA*, p. 228.

[1899] « Eine absichtslose Parabel, zu lesen zum Beispiel an den alten Hausdächern in Slowenien : Schon lange hatte ich die Vorstellung, die verschieden getönten gelb-rot-braunen Dachziegel der slowenischen Häuser bildeten eine Art von Schrift. Und dann kam einmal der Anblick der aus Ziegeln gebildeten Aufschrift IHS auf dem Dach einer Kirche, sagen wir, in Ptuj. Nun hatte ich also die schon lang geahnte Schrift klar vor mir, eindeutig, leserlich. Und gerade das fand ich da, angesichts zugleich all der schön unentzifferbaren anderen Schrift auf den andern, nicht-kirchlichen, profanen Dächern im Umkreis, als *zu viel*, als unangemessen. Die beide Schriften, die schön unleserliche, geheimnisvolle, auf den Nachbardächern, und die eine, deutliche, auf dem Kirchendach, sah ich als eine zeitgemäße oder vielleicht auch ewige Parabel für das Verhältnis zwischen Kunst und Religion : die Kunst, das war die vielfältige Geheimschrift, die "ausformulierte" Religion war der eine Schritt zu viel – für mich Leser jedenfalls – hin zur behaupteten Eindeutigkeit » ; « Une parabole involontaire, à lire par exemple sur les toits de Slovénie : depuis longtemps déjà j'avais l'impression que les différentes tuiles brun-rouge-jaune des toits des maisons slovènes formaient une sorte d'écriture. Puis j'ai aperçu cette inscription formée de tuiles, IHS, sur le toit d'une église, disons à Ptuj. J'avais maintenant sous les yeux, limpide, évidente, lisible, l'écriture si longtemps pressentie. Et alors, face à cette autre écriture, indéchiffrable et belle, sur tous les autres toits des environs, ceux des maisons profanes, j'ai trouvé l'inscription superflue, de trop, inappropriée. Les deux écritures, celle, illisible, mystérieuse et belle des toits voisins, et celle, tout évidence, du toit de l'église, me sont apparues comme une parabole contemporaine ou peut-être même éternelle du rapport qui unit l'art et la religion : l'art, assurément, c'était cette écriture secrète et protéiforme, et la religion « explicite » ce pas de trop – à mes yeux de lecteur en tout cas – vers une univocité trop nette ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 508 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 454.

> tonalité d'une tuile à l'autre, de sorte qu'à ses yeux s'étirait par-dessus ce paysage de toits, composée de l'assemblage des endroits plus foncés, une écriture éternelle qui ne commençait et ne finissait nulle part, formant des boucles, des vagues, des nœuds, des croisements, indéchiffrable, mais qu'elle ne se lassait pas de lire ; plus son regard allait et venait, plus pure elle se sentait elle-même ; et quand ensuite, dans une autre ville slovène, était-ce Ptuj ?, devant elle une semblable carte du monde faite de toits de tuiles, une écriture lui sauta aux yeux sur le plus grand des toits, en plein milieu, était-ce la cathédrale ? une véritable écriture, monumentale, rouge foncé sur rouge clair, « IHS », elle considéra cet explicite comme une véritable barbarie[1900].

Le paradoxe n'est-il pas que dans le passage cité, « la parabole » des deux écritures est parfaitement déchiffrable – et explicitement déchiffrée dans le passage du journal *À ma fenêtre ce matin* [1901] ? Peter Handke est tout à fait conscient que la parabole risque à tout moment de devenir, à son tour, une écriture trop « explicite (*deutlich*) » ou « univoque » (*eindeutig*)[1902] : tout l'enjeu de l'esthétique de l'écrivain est de se maintenir dans la fragile ouverture d'une « écriture secrète et protéiforme (*eine vielfältige Geheimschrift*) » qui ne fige pas le sens – une écriture qui conserve cette « étrangeté » qui est « la force la plus durable de l'artiste[1903] ». À cette écriture « étrange » appartiennent aussi bien l'esthétique de la parabole que celle du conte, dont on connaît le rôle central dans l'œuvre de Peter Handke : une écriture qui passe par le détour de « l'imagination » et touche au miracle aussi bien qu'à la merveille ou à l'effroi. Le propre de l'imagination, à la différence de la raison, est son ambivalence, son instabilité métamorphique : le thème de la métamorphose (*Verwandlung*) est au cœur de « l'écriture d'images » – nous avons évoqué déjà l'instabilité des images dans l'œuvre, leur capacité à transformer un paysage paisible en spectacle d'effroi – mais aussi de la lecture.

> Vorstellung von einem Film nur über das Lesen, das Aufblicken vom Buch, die Verwandlungen…
>
> Figuration d'un film consacré uniquement à la lecture, aux regards qu'on lève du livre, aux métamorphoses…[1904]

Ce que l'auteur, à travers la protagoniste de *La Perte de l'image* , nomme une « lecture pure (*das reine Lesen*) », est une lecture qui se libère de « l'univocité » du sens et se rend

[1900] *MJ,* p. 325 ; *MA*, p. 255.
[1901] Voir la citation tirée du journal *À ma fenêtre ce matin* rapportée en note ci-dessus.
[1902] Voir par exemple cette note dans *À ma fenêtre ce matin*, où l'image est cette fois détachée de la parabole : « Schilfkolben treibend im Kanal, Welt-Bild : Wie aber vermeiden, daß so ein WeltBild im Beschreiben, statt daß es sich zum Weltbild noch verstärkt, abgeleitet wird zu einem Gleichnis ? » ; « Roseau empanaché à la dérive sur le canal, image-univers : mais comment éviter que cette image universelle, une fois décrite, au lieu de se voir confirmée, amplifiée, ne s'infléchisse en parabole ? » ; et quelques fragments plus haut : « Welt-Bild (nicht Symbol und nicht etwa Gleichnis) » ; « Image-univers (ni symbole ni parabole) ». L'association entre les termes de « symbole (*Symbol*) » et de « parabole (*Gleichnis*) » semble rattacher cette dernière à l'univocité du sens propre au « symbole » qui renvoie toujours à une signification, fût-elle indirecte.
[1903] « Das Fremdsein ist die dauerhafteste Kraft des Künstlers ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 33 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 32.
[1904] *Gestern unterwegs, op. cit.,* p. 271 ; *Hier en chemin, op. cit.*, 216.

disponible à ces « métamorphoses ». « On peut bien, d'une façon ou d'une autre, interpréter les images ; mais les images elles-mêmes à mes yeux auront toujours plus de poids que toutes les exégèses réunies[1905] ».

Dans les textes du corpus, le modèle de « l'enquête » constitue « un mirage[1906] », une fausse piste : le lecteur comprend en effet très vite qu'il participe à un jeu déceptif. Ce que ces récits exigent de lui, c'est une participation qui gagne en liberté, qui ne se limite plus à suivre les pistes tracées par l'écrivain. La mise en question de la structure traditionnelle de l'intrigue est au cœur de la redéfinition de la place du lecteur : Claude Simon l'a souligné, l'intrigue est toujours le support d'une histoire exemplaire, elle implique ou impose un sens au récit. Peter Handke a qualifié dès ses débuts cette structure de « guide-ânes », soulignant par cette expression le mépris de la liberté du lecteur qu'elle implique. Délier les images de la structure d'intelligibilité de « l'intrigue », c'est délier le lecteur de l'impératif de reconstituer l'intentionnalité de l'auteur, de « suivre » un sens dans sa lecture. Si l'écriture devient « une aventure », la lecture le devient à son tour. Le lecteur est libéré du « magnétisme » de l'histoire, qui le tire vers la fin : à la différence des « histoire contemporaines » qui semblent avoir été « écrites ou filmées comme si la seule chose qui comptait de nos jours était de "captiver" le lecteur[1907] », les récits du corpus invitent à une certaine lenteur : « Le lecteur lent ? Le lecteur, L'Homme Lent[1908] ». Cette lenteur implique à la fois l'étude et la rêverie, la concentration sur le texte, et l'interruption de la lecture. Lorsqu'elle lit le recueil en arabe de sa fille, la protagoniste de *La Perte de l'image* incarne cette lecture, à la fois rêveuse et réfléchie – lecture d'une écriture « étrangère » :

> Und die Mutter setzte die seinerzeit abgebrochene Lektüre ihres Kindes fort. […] Lesen im Buch aus dem Abstand, Blick in dieses hinein wie in eine ferne Nische. […] Trotzdem ein Lesen wie nur je eines ; buchstabierend, lautlos die Lippen bewegend, hier und da einen Wort-Laut ausstoßend, und noch einmal, und noch einmal, innehaltend, die Augen vom Buch hebend und *dem g erade G elesenen nachgehend, im Umfeld, dem näheren und dem weiteren*.
>
> Et la mère poursuivait à présent la lecture interrompue par sa fille. […] Elle lisait à distance, plongeait le regard au cœur de la brochure, comme on jette un coup d'œil

[1905] « Die Bilder mögen, so oder so, auslegbar sein; aber wichtiger als alle die Auslesungen werden mir immer die Bilder selber sein ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 442 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 395.
[1906] Le chapitre six de *Three F armers* s'intitule : « Two Leads on a Fata Morgana » (« Deux pistes pour un mirage »).
[1907] « […] so vielen Stories, die so geschrieben und öfter noch so gefilmt, als sei "das Spannende" inzwischen Ein und Alles ». *BV,* p. 697 ; *PI*, p. 583.
[1908] « Der langsame Leser ? Der Leser als der Langsame ». *Gestern unterwegs, op. cit.,* p. 475 ; *Hier en chemin, op. cit.,* p. 373.

> dans une niche très lointaine. […] Et pourtant, une lecture s'il en fut : elle épelait, remuait les lèvres en silence, prononçait à voix haute, ça et là, un terme isolé, puis un autre, puis un autre encore, s'arrêtait tout à coup, levait les yeux du livre, et elle revenait alors en pensée sur ce qu'elle venait de lire, *elle s'aventurait dans le parage des mots*[1909].

À la figure du lecteur « dévoreur », happé par « le couronnement logique » de l'histoire qui contient la clé du récit, s'oppose le modèle d'une lecture « lente, pensive, réfléchie », une lecture aventureuse faite d'interruptions et de reprises, une lecture où les images que déchiffre le lecteur, étrangement, « le regardent ».

3.2. « L'Homme Lent » : la figure du « rêveur »

Si l'œuvre ne se définit plus comme « imposition » d'un sens que le lecteur aurait à découvrir ou à reconstituer, elle devient alors l'espace d'un partage entre l'auteur et le lecteur : la brochure en arabe qu'a lue la fille de la protagoniste dans *La Perte de l'image* est recouverte par ses annotations, qui finissent par « prendre beaucoup plus de place que les caractères imprimés » eux-mêmes, et semblent « n'avoir qu'un rapport lointain avec le texte, ou même pas de rapport du tout ; en tout cas, pas de rapport évident[1910] ». La lecture ne semble plus séparée de l'écriture, elle en prolonge le mouvement, « retrace », « glose », dans un « duel » qui a « quelque chose de joyeux ». Les termes de « duel (*Zweikampf*) » ou de « match (*Match*) » renvoient moins à l'affrontement de deux intentionnalités, qu'à l'engagement corporel qu'implique la lecture, et dont l'ouvrage porte la trace « physique » : « la partie lue ou parcourue » est « grise », alors que l'autre est restée blanche, comme s'il s'agissait de deux « strates » différentes.

> […] das Grau diesem Weiß aufliegend als eine andere Gesteinslage; andere? nein, dieselbe Materie in den beiden Broschüre-Schichten, die eine Schicht nur umgewandelt und gewellt durch Chemie und Wärme, Chemie des Schweißes der stundenlang bei einem einzigen Blattpaar verharrenden Leserfinger, Wärme der Schreiberhand.
>
> […] le gris au-dessus du blanc, telle une autre strate rocheuse ; une autre strate ? non, il s'agissait bel et bien de la même matière dans les deux strates, à ceci près que l'une d'entre elles avait été transformée et ondulée par la chimie et la chaleur – la chimie

[1909] *BV*, pp. 173-174 ; *PI*, p. 151.
[1910] « Das Buch wurde […] mit Bemerkungen durchflochten, *die mit der Zeit gleich viel und zuletzt deutlich mehr ausmachten als die jeweilige Druckseite, und mit dem Buchtext nur vage oder überhaupt nichts, jedenfalls nichts Offensichtliches, zu schaffen hatten*. » Nous soulignons.

> des doigts en sueur, ceux du lecteur, qui s'étaient attardés pendant des heures sur la même page, et la chaleur de la main du scripteur[1911].

Il s'opère sur la page une véritable réaction chimique dont les réactifs sont « la sueur » du lecteur et « la chaleur » du scripteur – comme si le papier conservait la trace « physique » de la présence de l'auteur. Le livre devient le lieu d'un échange presque « organique » entre l'auteur et le lecteur. Si la protagoniste ne cesse de rappeler à « l'auteur » que le récit auquel ils travaillent n'est pas « son » livre, mais « notre » livre, « notre histoire », ce n'est pas seulement afin de l'associer en tant qu'écrivain à la production de l'ouvrage, c'est aussi pour faire du livre l'espace d'un partage avec le lecteur, tous les lecteurs à venir. Le narrateur (I) de *Three Farmers* dévoile ainsi le « secret » de l'image : en privant de « l'objet », elle intensifie « l'acte du regard ». « Nous ne réagissons pas tant aux événements imprimés » sur la page ou « la pellicule » qu'« aux milliers de bobines que nous montons simultanément dans notre tête – films de nos propres espoirs et de nos terreurs[1912] ». L'écriture, en partant de l'image et en y ramenant, ouvre l'espace d'une rencontre, elle se définit elle-même comme « seuil » ou « espace intermédiaire ». Commentant la lecture d'une « description de lieu », dans un récit d'Emmanuel Bove, Peter Handke souligne : « [cette lecture] ouvre la scène en moi : et j'ai toute latitude pour la peupler[1913] ». Le rôle du lecteur n'est plus de découvrir ou de recomposer un sens *déjà là* , il n'est pas non plus dans une identification passive que le principe d'indétermination et la réflexivité de l'écriture qui se désigne en tant que fiction malmènent : il est de « transformation » – les Hondarederos, ces lecteurs chevronnés, sont ainsi décrits comme des « transformeurs ». Les images, dans les récits étudiés, fonctionnent comme des « déclencheurs », elles possèdent une opérativité propre.

La première figure du lecteur en tant qu'il est devenu « L'Homme Lent », est sans doute celle du rêveur : le libre mouvement de la rêverie s'oppose à l'entêtement de l'herméneute enquêteur qui cherche avec obstination un sens, *le* sens déposé dans l'œuvre, quitte à désarticuler le texte afin de lui faire *rendre raison*. Cette figure du rêveur s'oppose aussi à la figure du lecteur dévoreur de pages, avide de connaître la fin du récit qui cèle la destinée des personnages. Peter Handke a souvent critiqué le « magnétisme » de « l'histoire » qui n'a d'autre but que de « captiver » le lecteur – le rendre « captif » du drame qui se joue devant ses yeux. Aucune participation n'est demandée à ce lecteur là, qui se laisser entraîner par

---

[1911] *Idem*.

[1912] « We respond not so much to the events on film as to the thousand reels we concurrently edit in our mind – movies of our own hopes and terrors. » *TW,* p. 261 ; *TF*, p. 380.

[1913] « [Das Lesen] seiner Ortserzählung […] öffnet die Bühne in meinem Innern : und *ich* bin so frei, sie zu bevölkern ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 215 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 195.

l'engrenage dramatique des actions : non seulement il oublie le monde qui l'entoure, mais il s'oublie lui-même. Dans ses entretiens, Peter Handke oppose ainsi deux types de lecture – on pourrait parler de deux « physiques » de la lecture – qu'il a pratiqués à différents moments de sa vie :

> J'ai vraiment besoin non seulement de lire lentement, mais de me ralentir en lisant. Cela va plus loin encore. Quand cela n'est pas, je n'aime plus lire. Quand je commence comme autrefois à survoler, à dévorer, je sens mes membres, ce qu'on nomme les extrémités, qui deviennent froids – c'est un signe physique chez moi, quand j'ai froid ; seules mes joues deviennent brûlantes. Alors, je ne lis pas comme il faut, ou c'est le livre qui ne me convient pas. Mais quand tout en moi devient chaud, le cœur, l'intelligence, les sens, jusqu'au bout du petit doigt ; quand je m'interromps, que non seulement j'hésite, mais je m'arrête, je peux marquer un arrêt, alors la lecture est une vaste et globale perception. […] Bien qu'il me vienne par intervalle la nostalgie du temps où je bouquinais ; alors on met de côté un poème de Hölderlin ou un texte antique et on prend des auteurs comme Simenon et pendant un moment on est comme dans un bateau hors-bord. Mais à la longue – et je le dis avec circonspection : à la longue – l'autre lecture, celle que j'ai apprise, celle que je me suis inculquée, est la seule qui mérite ce nom[1914].

Peter Handke oppose au « poème », ou au texte antique qu'il faut littéralement « déchiffrer », la lecture des romans policiers de Simenon, où le lecteur est « porté » par l'intrigue (même si en termes de roman policier, il est des auteurs bien plus « efficaces » encore que Simenon…). Seule la lecture « lente » permet une participation, un éveil du corps tout entier, alors que la lecture « hors-bord (*wie in so einem Schnellboot drin*) » crée l'oubli du corps – ce dont témoigne la « froideur » des membres. L'un des objectifs de l'écriture de Peter Handke est sans conteste de « ralentir la lecture » : la phrase-image multiplie les détours, les moments « intermédiaires » de « vide » où « il ne se passe rien », afin d'imposer une lenteur, de susciter des moments d'interruption où le lecteur, loin de s'oublier, plonge dans ses propres souvenirs, ou laisse flotter son regard sur ce qui l'entoure. L'image dans nos textes possède une fonction *rythmique*, celle de ralentir le flot du texte. Cet aller-retour entre le monde du livre et le monde du lecteur est essentiel dans la conception de la lecture de Peter Handke. Le livre doit

[1914] « Ich hab das große Bedürfnis, nicht nur langsam zu lesen, sondern im Lesen mich überhaupt erst zu verlangsamen. Das geht ja noch drüber hinaus. Wenn das nicht ist, dann mag ich nicht mehr lesen. Wenn ich anfang wie früher dann zu überfliegen, zu verschlingen, dann spür ich auch, wie alle meine Gliedmassen, was man Extremitäten nennt, wird kalt – für mich schon ein physisches Zeichen, wenn mir kalt wird ; nur die Wangen undsoweiter werden heiß. Dann les ich nicht richtig oder anderseits das Buch ist nicht das richtige halt für mich. Wenn aber alles in mir warm wird, also das Herz, der Verstand, die Sinne, bis in die kleinsten Fingerspitzen; wo ich auch stocke, nicht nur zögere, sondern stocken kann, innehalten kann, dann ist das Lesen ein umfassendes Wahrnehmen. […] Obwohl es kommen dann wieder Zwischenzeiten mit der Sehnsucht nach der alten Schmökerei – nicht "Sehnsucht" : Nostalgie eher, nach dieser Schmöker-Epoche, und dann legt man ein Gedicht von Hölderlin oder irgend einen antiken Text weg und greift wirklich nach Autoren wie Simenon und ist dann auch eine Zeitlang wie in so einem Schnellboot drin. Aber auf die Dauer ist das andere Lesen, also das, was ich eben gelernt hab, das einzige, das den Namen verdient. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt vo n Herb ert Ga mper, op . cit.,* pp. 261-262 ; *Espaces in termédiaires. En tretiens Herb ert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, pp. 251-252.

« ramener » au monde, le faire percevoir, et non le plonger dans l'oubli. Ainsi, lorsque la protagoniste de *La Perte de l'image* « déchiffre » le recueil en arabe de sa fille :

> Noch weniger als vielleicht sonst las man sich jetzt aus der Welt hinaus, sondern es verhielt sich damit gerade umgekehrt. Da stand der Stuhl, mitsamt seinen Holzwurmlöchern. Dort bog sich die Türklinke. Dort lehnte, lehnte wie nur je, die Leiter [...]. Auf der Landstraße der Milchlastwagen mit den enggeschichteten, aneinanderklickenden vollen Milchkannen, zwischen den Kannen eine Flüchtlingsfamilie, darunter der Autor als Kind (der sich schon wieder in ihr Buch und ihre Geschichte hier einschleicht – aber gefälligst zum letzten Mal !). Im hintersten Horizont der aufratternde Zug – schon die längste Zeit unterwegs, doch hörbar geworden erst jetzt durch ihr Lesen ; in dem einen Abteil ihr Geliebter, ihr abwesender Lebens-Gefährte ohne Fahrkarte, ohne Ausweis, mit hohem Fieber, unterwegs in eine Richtung, in die er gar nicht wollte […]. Und auf dem einen dicken schwarzen Dorn der Akazienallee draußen vor dem Fenster aufgespießt ein sehr kleiner Vogel ? eine Zikade? Eine Libelle ? – Die Tür zu ihrem Abteil, wo sie lag und las, wurde aufgeschoben, und Körperwärme strömte zu ihr herein.
>
> Quand on lisait ainsi, on ne cherchait nullement à fuir le réel, à s'échapper du monde extérieur, mais précisément à s'y plonger tout entier. Là, la chaise, toute vermoulue. Là, la volute de la poignée. Là, appuyée au mur, l'échelle […]. Sur la grand-route, la camionnette du laitier, emplie de bidons de lait empilés qui s'entrechoquent, et, entre les bidons, une famille de réfugiés avec un petit garçon : l'auteur (qui s'immisce une fois encore dans le livre, l'histoire de cette femme – mais, de grâce, pour la dernière fois !). Tout au fond de l'horizon, le train passe dans un fracas métallique – il roule depuis longtemps déjà, mais on l'entend seulement depuis qu'elle lit ; et dans l'un des compartiments, son bien-aimé, son compagnon absent, sans billet, sans papiers, tremblant de fièvre, file vers une destination qu'il est loin d'avoir choisie […]. Et sur cette grosse épine noire, dans l'un des acacias de l'allée, dehors, devant la fenêtre de sa chambre, un tout petit oiseau ? une cigale ? une libellule ? est empalé. – Quelqu'un a ouvert la porte du compartiment où elle est allongée avec un livre, et une onde de chaleur est venue jusqu'à elle[1915].

Ce passage est intéressant dans la mesure où il commente le processus de la lecture tout en suivant son mouvement complexe : la lectrice, en levant les yeux de son livre, est « plongée » dans le « monde extérieur » – représenté par « la chaise » et « la poignée » qui se trouvent dans la chambre où la jeune femme lit, et « l'échelle » qu'elle peut distinguer à l'extérieur de l'auberge –, puis dans le monde intérieur du souvenir ou de l'imagination – image du bien-aimé en partance pour une destination inconnue, souvenir d'enfance de l'auteur qui semble se laisser lui-même entraîner par le mouvement impulsé par la lecture (ou l'écriture) –, pour enfin revenir au monde extérieur : l'épine « d'un des acacias de l'allée, dehors ». La phrase, surprenante, qui clôt la séquence décrit la protagoniste en train de lire dans « un compartiment » : souvenir d'une autre scène de lecture, où elle se trouvait, comme son bien-aimé, dans un train ? Représentation métaphorique du « transport » de la lecture qui est elle-même voyage, aventure ? On aura compris que pour Peter Handke, la lecture doit

[1915] *BV,* p. 174 ; *PI*, pp. 151-152.

« propulser » le lecteur « dans le monde[1916] », qu'il soit intérieur ou extérieur, lui faire « lever les yeux » afin que *s'ouvre* un passage entre son propre monde et l'univers du livre. Au régime horizontal ou métonymique de la lecture, dans lequel le lecteur est porté par la volonté de « connaître la suite » et de parvenir à la fixation d'un sens qui coïncide avec le point final, se substitue un régime vertical ou métaphorique qui implique une distance vis-à-vis de l'intentionnalité supposée du texte, une position « devant-dedans » l'image : « Accompagner et voir son propre chemin, voilà ce qu'est la lecture[1917] ».

Que pourrait penser Claude Simon d'une telle définition de la lecture ? Les tenants du Nouveau Roman ne décèleraient-ils pas dans ce lien noué entre le livre et le « monde extérieur » le retour sacrilège d'une forme d'« illusion référentielle », autrement nommée « illusion de projection » ? Une renonciation à l'autonomie de l'œuvre qui se déploie selon ses propres règles ? N'est-il pas dangereux – pour le « dogme » de l'écriture-production et « l'effondrement » de « la vieille littérature de Représentation » – d'ouvrir aussi radicalement l'œuvre d'art sur son dehors ? *Le Jardin des Plantes* aborde ces questions à travers le montage d'une série de « documents » évoquant la réception de l'œuvre dans la dernière partie du roman : sont « montés » successivement la lettre du colonel C., qui affirme s'être « reconnu » dans les événements évoqués par *La Route des Flandres* , lettre que l'auteur a effectivement reçue et présentée à la presse ; deux extraits de lettres plus tardives témoignant au contraire de l'indignation de leurs signataires quant à la « version » de l'épisode proposée par l'écrivain ; enfin, un extrait de la discussion qui a suivi l'intervention liminaire de Jean Ricardou dans le colloque consacré au Nouveau Roman, qui s'est tenu en juillet 1971 à Cerisy-la-Salle, extrait mettant en cause l'usage, ou du moins « l'importance » accordée par Claude Simon aux « référents », ou aux éléments permettant d'accréditer une lecture référentielle. Il y a sans doute plusieurs manières de lire cette longue séquence problématisant la question de la réception de l'œuvre. Il est certain que l'extrait tiré de la discussion qui s'est déroulée à Cerisy a été soigneusement choisi par l'écrivain : l'apparent dissensus sur le rôle à donner aux référents se réduit dans l'extrait à une manière de consensus (partiel) permettant de « préciser le problème ». J. R. parle de deux types d'illusions, référentielle et littérale, soulignant ainsi qu'il situe sa position dans l'entre-deux. Toute lecture engage une tension entre « dimension référentielle » et « dimension littérale », le propre de la modernité étant cependant de

[1916] « […] [das] Sich-in-die-Welt-hinaus-Lesen ». *BV,* p. 174 ; *PI*, p. 152.
[1917] « Mitgehen und den eigenen Weg zu sehen, das ist Lesen. » *Es leben die Illusionen, op. cit.,* p. 87 ; *Vive les illusions, op. cit.*, p. 83.

privilégier la seconde au détriment de la première. S'il existe une « illusion référentielle », qui « remplace le texte par des souvenirs fantasmés », il existe aussi une « illusion littérale », « plus rare », qui « se laisse fasciner par la pure matérialité d'un ensemble ordonné de lettres ». Il serait absurde de penser que le Nouveau Roman a jamais évacué la dimension référentielle : l'enjeu est bien plutôt de penser cette dimension en dehors de l'idée traditionnelle de « représentation ». Les rapports entre la littérature et le monde n'ont jamais été niés par les nouveaux romanciers, pas même par Jean Ricardou : ces derniers n'ont jamais pensé « abolir le représentatif », l'enjeu étant bien plutôt de « transformer » la vision du monde « de référence ». Claude Simon précise sa position sur ce point : le conflit se situe moins entre dimension référentielle et dimension littérale qu'entre « deux dimensions scripturales », l'ancienne et la nouvelle, « la composition de "la dimension référentielle" étant déjà pour une bonne part scripturale[1918]. » Pour reprendre l'expression paradoxale d'Oscar Wilde, souvent citée par Claude Simon : « la nature imite l'art », et non l'inverse. Notre « représentation » de la réalité est tributaire de tous les textes que nous lisons et qui « informent » cette vision. Il y a bien un lien entre la littérature et le monde, mais ce lien n'est pas de ressemblance, ou d'imitation : il est de transformation. La lettre du colonel, comme les deux autres lettres évoquées, témoigne d'une lecture strictement « historique » du texte simonien, une lecture qui cherche à *retrouver* les faits vécus à travers le texte. Ces lectures ne jouent pas le jeu de la « transformation » littéraire : l'auteur n'a pas eu l'intention de « décrire » ce qu'il a vécu sur la route des Flandres, mais de « l'écrire », de soumettre cette matière première au pouvoir de métamorphose de l'écriture, de l'interroger à travers la démultiplication des points de vue fictionnels, les réseaux d'associations suscitées par le langage, etc. L'aspect « documentaire » de bien des fictions simoniennes ne doit pas égarer le lecteur : si l'auteur « cite » un grand nombre de « documents » dans *La Jardin des Plantes*, il ne s'agit pas de livrer au lecteur des référents qui seraient autant de clés de lecture du texte. Il s'agit au contraire de faire entrer ces « référents » dans le jeu de la fiction. C'est la fonction de la citation qui est ici en question : loin d'imposer dans le texte un discours qui ferait autorité,

[1918] *Claude Simon. Colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou*, *op. cit.*, p. 423. Claude Simon évoque très souvent dans ses textes théoriques l'idée selon laquelle « la nature imite l'art ». Ainsi dans un entretien avec Jean-Paul Goux et Alain Poirson (« Un homme traversé par le travail », *La Nouvelle Critique*, n° 105, juin-juillet 1977, p. 36) : « Pensez aux impressionnistes : leurs contemporains ne voyaient dans leurs tableaux que barbouillages informes. Pourquoi ? Parce qu'ils ne *connaissaient* la "réalité" (les arbres, les nuages, les collines, les cheveux des femmes, etc.) qu'*à travers* le langage qui les avait déjà *produits*, celui qu'ils étaient habitués à déchiffrer dans les musées, qu'ils savaient *lire*. Aujourd'hui que les peintures des impressionnistes ont, avec le temps (comme la sonate de Vinteuil), façonné peu à peu leur public, tout le monde trouve ces arbres aux troncs roses ou mauves, aux feuillages bleus ou citron, ces femmes aux chevelures violettes qui choquaient tellement le professeur Gottard et sa femme, eh bien, que cela "reproduit" fidèlement la "réalité" que chacun, de Tokyo à New York et du cap Nord au cap de Bonne-Espérance y "reconnaît". »

la citation met en question ce discours en l'arrachant de son contexte et en le rapprochant d'autres séquences textuelles avec lesquelles s'opèrent une série de parasitages, de déplacements – de transformations. Cette opération de transformation est précisément à l'œuvre dans la séquence étudiée : les coupes, l'effacement des noms propres réduits à des initiales, et surtout le « montage » des citations créent des effets d'ambiguïté et d'ironie. Il est certain que Claude Simon a pris ses distances avec les débats tendus et polémiques des colloques de Cerisy sur le Nouveau Roman : entre le début des années 1970 et la fin des années 1990, un long chemin a été parcouru, qui a mené les nouveaux romanciers à relativiser bien des aspects du corpus théorique, développé notamment par Jean Ricardou, sur l'écriture des avant-gardes. Ce n'est pas sans une certaine ironie que Claude Simon inclut *dans le texte romanesque lui-même* les témoignages d'une lecture référentielle de ses romans, et les débats qui en ont résulté : le résultat de cette *citation* est-il de « valoriser » un type de lecture référentielle, ou au contraire de « le dévaloriser », en produisant, en même temps que le témoignage de ce type de lecture, sa critique ? Le propre du montage est de laisser le débat ouvert : si la séquence dialoguée est introduite par le narrateur, situant les faits et évoquant « une intéressante discussion », ce dernier ne reprend pas la parole à la fin de l'extrait cité. Et pourtant, une forme de distance critique se fait sentir à travers la confrontation de deux positions extrêmes : d'un côté « l'illusion référentielle » du colonel et des signataires indignés ; de l'autre, l'interprétation strictement littérale de l'œuvre incarnée par certains théoriciens de l'époque, interprétation à laquelle le narrateur fait allusion avant d'introduire la séquence de discussion : « En montrant comment un texte doit être construit à partir des seules combinaisons qu'offre la langue ne se référant qu'à elle-même, Raymond Roussel n'avait-il pas ouvert (prescrit) au roman une voie dont on ne pouvait s'écarter sans retomber dans les erreurs (l'ornière) d'un naturalisme vulgaire[1919] ? ». La parenthèse qui substitue l'idée de « prescription » à celle d'ouverture n'est pas anodine : les paradigmes de l'ouvert et du fermé, étrangement, semblent échanger leur place. En faisant se rencontrer ces lectures inconciliables, le montage crée un effet de parasitage : si la lecture référentielle, dans le mouvement de la projection fantasmatique, tend à une réduction et à une homogénéisation du texte littéraire, les lectures « critiques » de nature sémiotique engendrent une même opération de réduction. La clôture, et le fantasme de maîtrise, sont communs à ces deux types de lecture. Le passage qui introduit la discussion insiste comme à dessein sur l'enjeu caché du débat, ou

[1919] *JP*, p. 355.

du moins l'une des dérives possibles de la discussion : *déterminer* une orthodoxie qui a pouvoir d'inclusion et d'exclusion.

> S. n'avait-il pas enfreint [par la divulgation de cette lettre] les principes de base d'un certain mouvement littéraire ? […] Ne s'excluait-il pas ainsi lui-même de la communauté de pensée qui présidait aux recherches du groupe ? […] Était-ce bien ici la place de S., attendu le lendemain, et l'invitation qui lui avait été faite n'avait-elle pas été lancée à la légère ? Convenait-il de l'accueillir en tant que membre de la communauté ou plutôt de le considérer comme un occasionnel et douteux « compagnon de route » ? Ne fallait-il pas en finir avec cette équivoque[1920] ?

Le narrateur se fait à son tour « l'avocat du diable », poussant à son terme la violence symbolique et la logique de pouvoir qui sous-tend toute lecture quand elle est *mise au service* d'une théorie qui cherche à décrire *la vérité* du texte, et à imposer une vision du littéraire. Le montage crée dans ce passage une sorte d'indécision : quelle est la position dans ce débat de S. ? du narrateur ? de l'auteur ? Les rôles s'échangent et se bousculent : les pourfendeurs (tel Jean Ricardou) des écrivains qui s'instaurent en « propriétaires » du sens, au lieu de le laisser librement « travailler », risquent à tout moment de s'introniser eux-mêmes grands maîtres du jeu, tranchant entre ceux qui sont dignes d'appartenir à « l'avant-garde » et ceux qui en sont indignes – « moutons noirs » qui ne répondent pas aux présupposés théoriques d'une « communauté » qui a force d'exclusion.

Le plus difficile est sans doute d'empêcher que la lecture reconduise à une opération de maîtrise du texte. La critique de la propriété qui traverse *La Perte de l'image* peut être interprétée à un niveau métapoétique comme le refus que l'écriture ou la lecture soit dirigée par le désir de s'approprier le sens de l'œuvre, ou de rendre raison de ses « fonctionnements ». Dans *Mon Année* , le narrateur évoque ainsi « la perversion » de son ami « le lecteur », lorsqu'il s'est mis à utiliser la lecture afin d'« exercer un pouvoir » et d'imposer son point de vue à « un cercle » dont il est « le chef », « le Grand Lecteur (*der große Leser*) » :

> Mit dem Lesen Macht ausüben zu wollen […] sei ein Widersinn. Er sei ein Popanz, ein Kinderverderber, der Antileser entsprechend dem Antichrist. « Räum den Platz, verschwinde und laß die Bücher wieder Bücher sein, jedes, wie es kann. »
>
> Vouloir, par la lecture, exercer un pouvoir, était, dis-je, un non-sens. C'était un fantoche, un corrupteur d'enfants, l'Antilecteur correspondant à l'Antéchrist. « Va-t'en, disparais et laisse les livres être des livres, chacun comme il le peut[1921]. »

La lecture « doit » être le contraire d'une prise de pouvoir, sur le texte et sur les autres lecteurs. Peter Handke est sans doute l'auteur qui exprime le plus nettement la volonté de

[1920] *JP*, p. 356.
[1921] *MJ,* p. 113 ; *MA*, p. 92.

« mettre constamment le sens en jeu » : « quand quelque chose menace de devenir définitif », il cherche, dans la vie comme dans l'écriture, à « esquiver (*ausweichen*) », « ne-pas-se-laisser-prendre (*Sich-nicht-fassen-lassen*)[1922] ». L'auteur n'a jamais beaucoup aimé la critique, ou du moins une certaine critique qu'il cherche à transformer à travers ses œuvres – il parle ici du récit *Lent Retour* :

> Je voulais […] qu'en tant que chercheur ou exégète, on éprouve des difficultés à articuler un tel texte. Mais cela précisément, me suis-je imaginé, serait un attrait pour les germanistes d'aujourd'hui […]. Avec *Lent Retour*, précisément, avec ce texte étrange, j'ai pu m'imaginer que – disons tout net : les germanistes, ou les spécialistes de l'analyse des textes, apprendraient là une nouvelle approche […][1923].

Herbert Gamper, en écho à ce propos, évoque alors sa déroute en tant que lecteur, et critique :

> […] il me semble que l'on est toujours repoussé par votre texte, ce qui est peut-être aussi bien ; car reconstruire ce filet de significations, dirais-je, cela implique aussi que l'on possède un filet à papillons avec lequel on capture l'auteur, et vous vous dérobez toujours[1924].

La métaphore du « filet à papillon (*Schmetterlingsnetz*) » n'est pas sans intérêt quand l'image, son caractère insaisissable, immaîtrisable, est décrite par G. Didi-Huberman à travers la métaphore du phalène. La figure du papillon apparaît aussi dans le scénario qui prend place dans les dernières pages du *Jardin des Plantes* : la description des plans 22 et 28 mentionne la présence d'une « boîte à papillons » dans la pièce où travaille l'écrivain. Ce dernier chercherait-il à capturer, à immobiliser et maîtriser les images-papillons comme il « épingle » les mots sur la page d'écriture ? Les directives complémentaires contestent cette interprétation en libérant l'un des papillons de la boîte : S. recommande « un gros plan en 1 » sur un papillon posé sur une fleur, dont l'envol permettra de diriger la caméra d'un plan à l'autre. Les directives complémentaires ajoutent également dans le plan 22 un « gros plan » sur la boîte à papillons, plan qui doit s'achever sur « l'un d'eux […] qui remplira tout l'écran ». Alors que le papillon vivant permet de transiter d'une image à l'autre, le papillon épinglé oblitère l'écran comme le corps de la femme éléphant. En voulant la capturer, la maîtriser, on

---

[1922] *Ich lebe nur von den Zwischenräumen, op. cit.,* p. 256 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 247.

[1923] « Ich wollte vorhin noch, als Forscher oder Untersucher eines solchen Textes hätte man Schwierigkeiten, den zu gliedern. Grad das, hab ich mir vorgestellt, wäre doch ein Anreiz für die Germanisten. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen, op. cit.,* p. 239 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, pp. 230-231.

[1924] « Aber – mir gehts so – man wird von Ihrem Text immer wieder zurückgestoßen – was vielleicht auch gut ist; denn dieses Netz, dieses Bedeutungsnetz, wie ich das jetzt einmal nennen will, zu rekonstruieren, heißt natürlich auch, ein Schmetterlingsnetz haben, in dem man den Autor fängt, und Sie entziehen sich immer wieder. » *Ich lebe nur von den Zwischenräumen, op. cit.,* p. 240 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 231.

oblitère l'image, on perd « ses mouvements, ses battements, ses parcours imprévisibles[1925] ». La tension entre immobilité et mouvement est ainsi reprise à travers la métaphore du phalène, qu'on ne peut « capturer » qu'au prix de sa mort. Le lecteur, comme l'écrivain, choisira alors de *suivre* l'image plutôt que de la *posséder*, de courir derrière elle sans filet, après cela même qui échappe. Le lecteur suit les mouvements imprévisibles de l'image, s'arrête, reprend, revient en arrière. Car il y a aussi une imprévisibilité de la lecture et de ses cheminements, de sa créativité : le caractère délié de la phrase-image invite le lecteur à délinéariser ses parcours, à prélever les éléments de leur contexte pour les insérer ailleurs, les déplacer. Il produit ainsi des réseaux de signification, des rapprochements dont on se sait plus s'ils relèvent de l'intentionnalité de l'auteur, de la productivité du langage comme « corps conducteur », ou de l'implication active du lecteur, de ses désirs et de ses fantasmes.

Pour Roland Barthes, le lecteur est porté par une « pulsion », celle de « dépiécer » l'architecture du livre, dont il ne retient que quelques moments, quelques images : l'avenir du Livre est donc l'Album, la ruine. C'est sans doute à ce dépiéçage – aussi commenté par la métaphore plus aérienne d'un devenir « dentelle » – qu'invite la phrase-image qui est comme l'anticipation de ce devenir Album du texte littéraire. Roland Barthes évoque pour décrire ce qui *reste* du livre après le tourbillon de la lecture, la géographie du « relief karstique » dont la caractéristique est d'être un plateau calcaire fortement modelé par l'érosion des eaux souterraines qui produisent de fortes dépressions – « gouffres, grottes et dolines forment le relief karstique ». On connaît l'importance de ce relief, celui de sa région natale, dans l'imaginaire de Peter Handke. La phrase-image est constituée de vides et de pleins, de trous, d'abîmes, et de pans qui parfois font obstacle, comme le corps massif de la femme éléphant qui finit par « obstruer tout l'écran » dans *Le Jardin des Plantes* . Par son goût de l'inachevé, de l'esquisse, le livre est déjà « Album », ruine. Mais « la ruine n'est pas du côté de la Mort : elle est vivante comme Ruine, consommée comme telle, esthétiquement constituée, germinative. […] Ce qui vit en nous du Livre est l'Album : l'Album est le *germen ;* le Livre, si grandiose soit-il, n'est que le *soma*[1926]. » En biologie, précise R. Barthes, le *soma* représente l'ensemble des cellules non reproductrices de l'organisme, alors que le *germen* est l'ensemble des cellules reproductrices. La phrase-image est germinative, elle est « proposition » et non imposition ou « encodage » d'un sens : elle invite le lecteur à déployer

[1925] Didi-Huberman G., « L'image brûle », *op. cit.*, p. 20.
[1926] Barthes, R, *La Préparation du Roman, op. cit.*, p. 257.

son imagination créatrice, à se sentir lui-même comme « un être créateur (*ein schöpferischer Mensch*)[1927] ».

Cette conception de l'œuvre comme un espace de partage, et de parcours, implique l'acceptation d'une déprise de la part de l'auteur qui quitte la position de « l'autorité » : il n'est plus le détenteur d'un quelconque « message » ou d'une vérité qu'il chercherait à transmettre au lecteur, mais assume le rôle de « passeur », d'intermédiaire. Les thèmes du « seuil » et de « l'entre-deux » dans les Carnets de Peter Handke sont au cœur de la définition de la position de l'écrivain, et du rôle de la littérature :

> Es gibt kein anderes « Sein » als das « Auf-der-Schwelle-Sein » ; nein, als das « Schwelle-Sein »
>
> Il n'y a d'autre façon d'« être » que d'« être-sur-le-seuil » ; non, « être-le-seuil[1928] »
>
> Das Reich der Literatur ist das Zwischenreich: nicht ich, nicht du, sondern das Dazwischen, als Reich […]
>
> Le royaume de la littérature est le royaume intermédiaire : ni toi, ni moi, mais l'entre-deux, son royaume […][1929]
>
> Meine Welt hinterlassen : = Schreiben
>
> Laisser mon univers en partage : = écrire[1930]

Le verbe a son importance : non pas « donner », ni « confier », mais « laisser (*lassen*) ». La littérature est « le royaume intermédiaire », elle ouvre un espace « entre » l'auteur et le lecteur. Les récits de Peter Handke sont « une banque d'images (*eine Bilderbank*)[1931] » – cette « banque » que la protagoniste appelle de ses vœux dans le livre : une réserve d'images destinées à circuler et à fructifier dans « la chambre noire de l'imagination » de chaque lecteur. « La lecture ne donne pas l'image, elle éveille l'image : la tienne[1932] ! » R. Powers redéfinit quant à lui la position de l'auteur à partir de celle de « l'interprète ». À la fin de roman, le narrateur (I) se refuse ainsi à « délaisser [son] rôle d'interprète pour retrouver la voix de l'autorité[1933] ». La spécificité de l'interprète c'est qu'il *n'est pas* l'auteur : il se contente lui aussi du rôle de « passeur », d'entre-deux. Dans les dernières pages, le narrateur

---

[1927] *Ich l ebe n ur von de n Zw ischenräumen, op . ci t.,* p. 108 ; *Espaces in termédiaires. En tretiens Herb ert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 107.
[1928] « ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 91 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 85.
[1929] *Ibid.*, p. 113 et p. 104.
[1930] *Ibid.*, p. 35 et p. 34.
[1931] *BV,* p. 447 ; *PI,* p. 380.
[1932] « Das Lesen: es *gibt* kein Bild, es *weckt* das Bild, deins ». Peter Handke, *Gestern unterwegs, op. cit.*, p. 215 ; *Hier en chemin, op. cit.*, p. 172. .
[1933] *TW,* p. ; *TF*, p. 491.

se tourne vers « son semblable » : il n'a proposé de la photographie qu'une *lecture*, une interprétation dont l'enseignement est moins de l'ordre du « savoir » – un savoir « impur », irréductiblement mêlé de fiction – que de l'ordre du geste interprétatif lui-même, que le lecteur, chaque lecteur doit « reprendre », recommencer s'il se sent interpellé par ce monde qui s'ouvre à lui dans l'image. L'œuvre est fondamentalement « adresse » à l'autre, au « semblable » : « envoi ». La position de « seuil » assumée par l'œuvre est exprimée à travers la métaphore de la pellicule qui « s'étend » vers le passé et l'avenir :

> I saw the thin film of the image spreading out in two directions, back through the past, through catastrophe, to that idyllic day that had brought the taker and subjects together, and forward, far forward in time until the product of that day crossed the path of one who, like me, took on the obligation of seeing.
>
> Je voyais la mince pellicule de l'image s'étirer dans deux directions : vers le passé, pour retrouver, en amont de la catastrophe, le jour idyllique de la rencontre entre le photographe et ses sujets ; et vers l'avenir, loin, très loin devant, jusqu'à ce que le produit de cette journée finisse par croiser celui qui voudrait bien s'acquitter, comme je l'avais fait, de l'obligation de voir[1934].

On ne peut cependant s'acquitter « seul » de cette « obligation de voir » : « Seuls une complicité directe, la présence d'un autre, un interprète, un associé nous permettent d'étoffer le code de la survie enfoui dans le passé[1935] ». Pour le narrateur (I), cet « interprète » a été Mme Schreck : pour le lecteur, il s'agit du roman lui-même, *Three Farmers*, qui n'est qu'une « interprétation » permettant « d'étoffer le code de la survie ». La figure du « rêveur » paraît soudain bien légère et superficielle face à un tel enjeu – la « survie ». Les textes du corpus sont en effet hantés par une question qui ne peut manquer d'interpeller le lecteur : comment « survivre » à la catastrophe de l'Histoire ? Nous verrons que les auteurs ne répliquent pas à ce défi en tentant de redonner sens à un monde insensé, à travers la construction artificielle d'une intrigue ou d'une fable exemplaire, mais en cherchant à inventer un nouveau « partage » des rôles entre auteur et lecteur qui laisse place à une herméneutique du questionnement.

[1934] *TW,* p. 334 ; *TF*, p. 490.
[1935] « Only through the direct complicity of another, an interpreter and collaborator, can we extend the code of survival hidden in the past. » *TW,* p. 336 ; *TF*, p. 492.

3.3. Vers une politique de la lecture ? Le lecteur émancipé

Ce qui caractérise les œuvres du corpus, c'est le refus de la dissymétrie entre la position de l'auteur et celle du lecteur, et la tentative de définir un nouveau partage des rôles. Cette dissymétrie, plus ou moins consciente, repose elle-même sur un certain partage des positions, opposant activité et passivité, savoir et ignorance : l'auteur a quelque chose à « dire » et le lecteur doit savoir tirer profit de sa lecture. Or dans le corpus, la position de l'auteur rompt avec ce partage des positions : Claude Simon représente l'écrivain par la figure du géant aveugle, Orion, ou par celle du voyageur qui « s'égare », « tâtonne », cherche son chemin ; Peter Handke parle d'une « perplexité passionnée (*eine le idenschaftliche Ratlosigkeit*)[1936] » pour désigner l'état d'esprit de l'écrivain et évoque le rôle du « vide éducateur : le vide comme éducateur[1937] ». La position du « non-savoir », de l'ignorance, est également assumée par les narrateurs : « comment savoir…[1938] », « peut-on jamais savoir…[1939] », « allez savoir…[1940] », « quant à savoir…[1941] », ces expressions parcourent le *Jardin des Plantes* dont le narrateur conclut bien vite que « les pourquoi » ne sont « pas [son] affaire[1942] ». Le narrateur-écrivain de *Mon Année* ne cesse de faire l'éloge du non-savoir comme condition de l'écriture, quand « l'auteur » de *La Perte de l'image* est présenté à plusieurs reprises comme « un idiot[1943] ». Si le narrateur-écrivain (I) de *Three Farmers* se plonge dans ses encyclopédies, c'est d'abord en dilettante et pour « réunir suffisamment d'absences de données[1944] » pour abandonner sa recherche. C'est aussi lui qui décidera d'abandonner « la vieille défroque » de l'autorité, considérant que « la photo port[e] en elle-même sa propre autorité[1945] ». Le narrateur de *Mon Année* s'oppose à la figure de Goethe, tant admirée, précisément à travers cette question de l'autorité : « Goethe, il me semble, devenait en vieillissant, malgré tout ce qu'il avait gardé de l'enfance, toujours plus déterminé, l'enfant devint un enfant autoritaire […], tandis que moi, je deviens d'année en année plus

---

[1936] *Ich l ebe n ur von de n Zw ischenräumen, op. ci t.,* p. 95 ; *Espaces in termédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 95.
[1937] « Erzieherische Leere, die Leere als Erzieher ». *Am Felsfen ster mo rgens, op. cit.,* p. 221 ; *À ma fen être l e matin, op. cit.,* p. 200.
[1938] *JP*, pp. 52 et 122.
[1939] *JP*, p. 95.
[1940] *JP*, p. 288.
[1941] *JP*, pp. 38 et 326.
[1942] *JP*, p. 38.
[1943] *BV,* pp. 114 et 257 ; *PI*, pp. 102 et 221.
[1944] *TW,* p. 39 ; *TF*, p. 53.
[1945] « […] the print was its own authority ». *TW,* p. 335 ; *TF*, p. 492.

indéterminé […][1946]. » Cette indétermination est au cœur de l'écriture, et de l'image : ne pas vouloir « déterminer », c'est refuser la posture de l'autorité. Alors que Richard Powers se plaît à mettre en évidence la manipulation de ses personnages – pris dans les filets du « Grand conspirateur » –, avant d'affirmer sa position de retrait dans le dernier chapitre de la première ligne de récit, Claude Simon et Peter Handke assument plus radicalement le bouleversement du partage des rôles entre auteur et lecteur. Non seulement l'auteur affiche une forme de non-savoir, mais il assume aussi une certaine passivité : l'écrivain, selon Claude Simon, doit se « laisser guider » par les mots et les images ; Peter Handke ressent comme « une délivrance » le fait de ne pas « penser les images », mais que ce soient « elles qui [le] pensent[1947] ». L'écriture cependant est aussi « production », « transformation », « métamorphose » : ce qui est mis en question par les auteurs, c'est le partage même entre savoir et ignorance, activité et passivité. Écriture et lecture sont deux « formes de vie », dit Peter Handke : deux « manières d'être » à la fois actif et passif, d'engager son savoir et son ignorance.

À cet égard, il faut relever un paradoxe : alors que les écrivains mettent en question la posture du savoir, leur écriture investit un grand nombre de références ou de discours savants. Claude Simon cite nombre de documents ou d'études historiques et artistiques, Peter Handke investit des notions clés de la pensée philosophique et religieuse, Richard Powers, enfin, convoque la science, mais aussi la philosophie et la pensée de l'art. Mais chaque œuvre a une manière singulière de traiter ce « savoir » : Claude Simon le soumet à l'égalité démocratique de la grande « parataxe » subvertissant la logique hiérarchique qui « partage » document et fiction, vérité et invention, pensée et imagination. Dans le grand tourbillon des citations, les énoncés perdent leur statut d'autorité et entrent dans le jeu métamorphique de la fiction qui devient l'instrument subversif d'une déterritorialisation des savoirs et des discours : à la manière de l'ignorant qui n'a d'autre ressource que de comparer ce qu'il découvre à ce qu'il sait déjà, l'auteur rapproche ou disjoint les énoncés, « bricole », déplace, déforme. On retrouve cette même transgression du partage entre document et fiction dans le roman de Richard Powers, l'auteur ayant toujours revendiqué la volonté de déplacer les frontières entre littérature et essai. *Three Farmers* met profondément en cause la séparation entre domaine de la science et domaine de la fiction à partir précisément du pouvoir actif du regard : « la grande vérité de ce siècle », est que « l'observateur et la chose observée se confondent en un tout indivisible. Voir

[1946] « Goethe wurde, scheint mir, im Älterwerden, bei aller bewahrten Kindhaftigkeit, immer bestimmter, das Kind wurde ein herrisches Kind […], während ich von Jahr zu Jahr unbestimmter werde. » *MJ,* p. 47 ; *MA*, p. 42.
[1947] « Eine Art Erlösung : Nicht ich denke (an) die Bilder, sondern ich werde von ihnen bedacht ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.,* p. 428 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 383.

un objet de loin, c'est déjà agir sur lui, le transformer et être transformé[1948] ». Le regard, qu'il s'agisse de celui du scientifique dans son laboratoire, de celui du spectateur au théâtre ou de celui du lecteur, est toujours actif : il transforme son objet. Quant à Peter Handke, il avoue « s'approprier (*sich aneignen*)[1949] » un certain nombre de concepts, ou de « mots », qu'il soumet aux jeux de la fiction : la difficulté de ses livres sommes réside précisément dans la multiplicité des pistes d'interprétation ouvertes par certains termes, qui « appellent » une constellation de références philosophiques, religieuses ou ésotériques. Philosophie arabe et orientale (le souffle, le vide), phénoménologie (l'ouvert, l'apparaître), christianisme (l'amour, le mystère), bouddhisme : le texte fait feu de tout bois, l'importance de ces références étant confirmé par les Carnets qui montrent combien l'auteur est imprégné de lectures, dont la variété et l'éclectisme sont pour le moins déroutants[1950]. S'il n'est pas étonnant de rencontrer dans un texte littéraire des allusions à Balzac, Goethe, Homère, Cervantès, Hölderlin ou les frères Grimm, il est plus étonnant d'y côtoyer Platon[1951], Héraclite[1952], Lao Tseu, Pascal et Spinoza[1953], Bouddha et Moïse[1954], Vitruve et Pythagore[1955]. On retrouve dans les textes de Peter Handke cette « égalité démocratique » qui est le propre de la parataxe, le jeu mouvant des références empêchant que l'une d'entre elles se cristallise en « interprétant ». L'image est « un beau problème », elle convoque des questionnements, « mais pas comme les traités de philosophie, de sociologie, de théologie, de sciences économiques : les choses n'étaient pas affirmées, pensées ou proclamées, mais apparaissaient, tout simplement[1956] ». Les images, le narrateur le rappelle, sont « dépourvues de contraintes[1957] » : elles « ouvrent » de multiples chemins de lecture, sans jamais refermer aucune voie.

À travers cette mise en question de la force contraignante du « savoir », c'est le partage même entre les rôles de l'écrivain-maître et du lecteur-ignorant qui se trouve redéfini. L'auteur n'a

---

[1948] « […] viewer and viewed are fused into an indivisible whole. To see an object from a distance is already to act on it, to change it, to be changed. » *TW,* pp. 45-46 ; *TF*, p. 63.

[1949] *Ich l ebe n ur von de n Zw ischenräumen, op . ci t.,* p. 109 ; *Espaces in termédiaires. En tretiens Herb ert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 109.

[1950] Peter Handke ne semble faire aucune discrimination entre anciens et modernes, pensée occidentale et pensée orientale, philosophie matérialiste et philosophie spiritualiste, etc. Il est intéressé aussi bien par les écrits et la pratique des peintres (de Breughel, Bosch ou Poussin à Soutine, Rotkho ou Degottex), des écrivains (d'Homère à Blanchot, Char et Jaccottet en passant par Goethe et Stifter), des cinéastes (de John Ford à Chaplin, Hitchcock ou Ozu), ou encore des philosophes (de Spinoza ou Nietzsche à Benjamin, Lao Tseu, ou Ibn Arabî). Il cite aussi bien les Évangiles, le Talmud, la Mishna, le Coran, etc.

[1951] *MJ,* p. 269 ; *MA*, p. 211.

[1952] *MJ,* p. 321 ; *MA*, p. 252.

[1953] *MJ,* p. 274 ; *MA*, p. 215.

[1954] *Ibid.* Bouddha et ses enseignements apparaissent dans : *MJ,* pp. 274, 354, 362, 540 et *BV,* pp. 34 et 646.

[1955] *MJ,* p. 388 ; *MA*, p. 303.

[1956] « […] nur anders als in der Philosophie, der Soziologie, der Theologie, der Wirtschaftswissenschaft – eben, indem es, statt behauptet, gedacht, oder proklamiert zu werden, schlicht erschien ». *BV,* pp. 745-746 ; *PI*, p. 624.

[1957] « Und die Bilder waren zwanglos ». *BV,* p. 23 ; *PI*, p. 25.

rien à dire ou même à transmettre, il « laisse en partage » : certes, il « propose » un certain « ordre » de lecture, qui répond à la contrainte linéaire de l'écrit, mais « il ne fait pas de nœuds, il n'arrange rien ». Peter Handke parle ainsi de l'œuvre d'Hermann Lenz qu'il oppose à celle d'Ernst Jünger : alors que l'œuvre de ce dernier est « un terrible échec », dans la mesure où ses romans sont un « un système fermé (*geschlossenes System*) » dans lequel « toute l'ouverture, toute la liberté du lecteur est bâillonnée (*geknebelt*)[1958] », les textes d'Hermann Lenz ne « veulent rien démontrer » : « Il [Lenz] a quelques préjugés qui sont en lui, mais qu'il relativise, auxquels il ne donne pas d'armure. » Le rôle des « intervalles » dans la prose de Peter Handke est précisément de « ne rien nouer », de « laisser libre » au lieu de remplir. L'auteur poursuit en soulignant que grâce à « la belle faiblesse (*schöne Schwäche*) » des livres de Lenz, « cette faiblesse avouée et sensuellement représentée, on a déjà un sentiment de fraternité (*Brüderlichkeit*)[1959] ». Peter Handke explicite le sens de cette fraternité à partir de l'idée que, dans la lecture, « deux êtres se rencontrent d'égal à égal et se ressentent comme égaux[1960] », en dehors de toute « hiérarchie ». Il définit ainsi la relation entre l'auteur et le lecteur, ou plutôt entre l'art et celui qui le reçoit : « que fait donc l'art si ce n'est donner cette symétrie (*Gleichmaß*) à celui qui le reçoit[1961] » ? Peter Handke a souvent souligné la proximité entre écriture et lecture : il souhaite « éveiller l'écrivain dans le lecteur », non pas pousser ce dernier à « se mettre à sa table et à griffonner quelque chose », mais faire en sorte qu'il se sente « comme un être créateur, ce qu'il est[1962] ». Sans doute faut-il rapprocher « la belle faiblesse » des livres d'Hermann Lenz des « bricolages » des œuvres du corpus, « incompatibles » avec l'idée de « l'œuvre radicalement et totalement élaborée » – pour reprendre la définition adornienne du montage. La volonté de faire jouer la contradiction s'inscrit dans le refus de donner une image unifiée et homogène du monde : « Mon ami, le contradicteur – le contradicteur, mon ami le plus intime : celui qui en moi contredit aussi bien l'emportement que l'abattement[1963] » ; « Mon contradicteur : (il est) mon ange gardien[1964] ». *La Perte de l'image* fait non seulement jouer des voix contradictoires, celles des narrateurs apocryphes qui s'opposent à la « version » de « l'auteur », celle du reporter qui contredit la

[1958] *Ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper, op. cit.,* p. 159 ; *Espaces intermédiaires. Entretiens Herbert Gamper/Peter Handke, op. cit.*, p. 155.
[1959] *Ibid.,* pp. 166 et pp. 162-163.
[1960] « […] zwei Leute gleich auf gleich sich treffen und sich als ebenbürtig empfinden. » *Ibid.,* p. 110 et p. 110.
[1961] *Idem.*
[1962] *Ibid.*, p. 107 et p. 108.
[1963] « Mein Freund, der Widersprecher – der Widersprecher, mein innerster Freund: der dem Hochfahrenden in mir ebenso widerspricht wie dem mich Niederziehenden ». *Am Felsfenster morgens, op. cit.*, p. 260 ; *À ma fenêtre le matin, op. cit.,* p. 235.
[1964] « Mein Widersprecher, (er ist) mein Schutzengel ». *Gestern unterwegs, op. cit.,* p. 121 ; *Hier en chemin, op. cit.*, p. 98.

protagoniste, mais elle divise aussi chaque voix en son intérieur : ou plutôt le récit met en jeu l'instabilité des regards et des « lectures » du réel en multipliant les « éclairages » contradictoires. Claude Simon cherche aussi à mettre l'accent sur cette pluralité des « visions » : *Le Jardin des Plantes* confronte le regard du simple soldat en 40 à celui des généraux et des politiques qui se réunissent au quai d'Orsay, celui de Churchill et celui de Rommel, mêlant journaux de marche, mémoires et fiction. Il y a autant de versions que de témoins, rappelle S. au journaliste qui lui demande le récit des « faits bruts simplement dans leur matérialité ».

> Mais S. dit que rien n'est simple […] qu'il est impossible à qui que ce soit de raconter ou de décrire quoi que ce soit d'une façon objective, que, sauf dans des traités scientifiques comme par exemple d'anatomie ou de mécanique ou de botanique (encore que ce serait à discuter), il n'existe pas de style neutre ou comme on l'a aussi prétendu d'écriture « blanche » ce qui revient d'une façon assez naïve à entretenir le mythe du romancier dieu présenté comme un observateur impassible au regard détaché, « le monde comme si je n'étais pas là pour le dire » ironise déjà Baudelaire, le journaliste disant qu'il ne parlait pas de roman mais de témoignage, et S. dit que six témoins d'un événement en donneraient six versions différentes […][1965].

Richard Powers propose une analyse très semblable du rôle actif du « spectateur », cette fois au cinéma :

> Listen to two people describe the same scene from a recent movie, complete with gesture, montage, directorial flair, but never one the same as another. Witnesses at a crime, they have forever sullied the facts with their own involvement.
>
> Écoutez deux personnes décrire la même scène tirée d'un film récent : elles reproduisent les gestes des acteurs, le montage, vous expliquent la mise en scène ; mais les deux versions ne sont jamais identiques. Témoins d'un même meurtre, ils ont à jamais dénaturés les faits en y participant[1966].

L'idée de « participation » est centrale dans ce passage : il n'y a pas de réelle solution de continuité entre la position du témoin qui regarde, interprète et agit dans la vie de tous les jours, et celle du spectateur ou du lecteur d'une œuvre d'art qui « participe » à l'action et interprète, « dénaturant » les faits qui lui sont présentés. Ce qui est commun aux différentes œuvres du corpus, c'est une manière d'insister sur la pluralité des regards et leur pouvoir de transformation active. Le regard est « métamorphose » pour Peter Handke, « transformation » pour Richard Powers.

[1965] *JP*, p. 273.
[1966] *TW,* p. 252 ; *TF*, p. 367.

Le lecteur accède ainsi à son tour au statut d'auteur et de « monteur » : « l'engouement prodigieux dont bénéficient » à l'époque de la reproductibilité technique les arts de l'image est lié selon R. Powers à leur manière de « dévoiler un objet tout en suscitant la participation de l'observateur » :

> The effect of a filmed image depends less on its content than on weighting, pacing, contrast, and other editing. Quick cuts […] affect us less in their content than their composition. […] As Benjamin states:
>
> "The audience's identification with the actor is really an identification with the camera."
>
> L'effet produit par une image filmée est moins affaire de contenu que d'épaisseur, de rythme, de contraste et de transformation. L'alternance rapide des plans […] nous touche moins par le contenu que par le montage. […] Comme l'écrit Benjamin :
>
> "L'identification du public à l'acteur est en réalité une identification à la caméra elle-même[1967]."

Face à un film, « nous reconstituons le montage de façon dynamique, comme un regard en action[1968] » : nous comprenons que le regard *est* action. Ce que soutient R. Powers, à la suite de W. Benjamin, c'est que la reproductibilité technique et les nouveaux médias de l'image ont entraîné une métamorphose du regard et de la position du spectateur, et à leur suite une conception nouvelle de l'art : au regard respectueux et contemplatif qu'appelait l'aura de l'œuvre traditionnelle, exposée « derrière le cordon de sécurité d'un musée[1969] » s'est substitué un regard actif, créateur. Les arts visuels s'appuyant sur « la machine » ont eu à cet égard un rôle déterminant : la photographie et le cinéma « n'exig[ent] plus une technique d'exécution – puisque la machine s'en charge – mais une maîtrise dans la conception ».

> Yet composition, vision, and decision are precisely the skills any intelligent viewer uses when standing in front of and appraising a finished picture. The process of making the thing becomes qualitatively indistinguishable from that of appreciating it. As Walter Benjamin puts it in his seminal essay, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* :
>
> "(…) the distinction between author and public is about to lose its basic character. The difference becomes merely functional.
>
> Pourtant, composition, point de vue et choix sont les savoir-faire auxquels recourt le spectateur éclairé lorsqu'il se tient devant une image achevée et en estime la valeur. Sur le plan qualitatif, il n'existe plus aucune différence entre processus de fabrication et processus d'appréciation. Comme le souligne Walter Benjamin dans son essai fondateur, *L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée* :

[1967] *TW,* p. 251 ; *TF*, p. 366.
[1968] « We remake the montage dynamically, as an act of looking. » *TW,* p. 257 ; *TF*, p. 375.
[1969] *TW,* p. 253 ; *TF*, p. 369.

> "(…) la différence entre auteur et public tend ainsi à perdre son caractère fondamental. Elle n'est plus que fonctionnelle[1970]."

« Le spectateur éclairé », c'est-à-dire émancipé, accède au statut d'auteur : il n'est plus un récepteur passif, il engage son « savoir-faire » qui est de même nature que celui du « concepteur »-auteur. On pourrait objecter que ce bouleversement ne touche que les médias visuels liés à la machine : or c'est bien l'ensemble de notre conception de l'art et du rapport entre production et réception qui s'est trouvé bouleversé dans ce rapport nouveau à la machine. Le déclin du versant cultuel concerne tous les arts, de même que la promotion du « jeu » : même dans les récits de Peter Handke, plus ambigus quant au rôle de « la contemplation » et de « l'aura » dans la production et la réception esthétique, le « jeu » de l'ironie et l'appel constant à la participation du lecteur – « ce qui signifie, précisément, que c'est lui, le lecteur, qui donne la marche à suivre[1971] » – impliquent un bouleversement dans l'appréhension du rôle de l'art et surtout de celui du spectateur-lecteur, laissé libre de « donner la marche à suivre[1972] ».

Cette manière de brouiller les frontières entre ceux qui agissent et ceux qui regardent est une façon de redéfinir les rôles respectifs de l'auteur et du lecteur. Nous voilà au cœur d'une « politique » de la lecture, par laquelle les auteurs cherchent à « émanciper » le lecteur d'un certain « partage » des rôles :

> L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit […]. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. […] Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Il participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée[1973].

La fin de ce passage est essentielle. Dire que le spectateur, ou le lecteur, peut « se dérober » à « l'énergie vitale » qu'est « censée » lui transmettre l'œuvre, c'est mettre en question la continuité entre la production et la réception, introduire un hiatus entre « la performance » et

---

[1970] *TW,* p. 251 ; *TF*, p. 365.
[1971] « […] was dennoch hieße, daß es an ihm, dem Leser, und seiner Art und Weise liegt ». *BV,* p. 727 ; *PI*, p. 608.
[1972] Voir notamment l'article de Turner Robert L., « Fragmented narration and multiple path readings : Towards the creation of reader driven texts », *Neophilologus*, vol. 89, n° 4, 2005, pp. 495-508.
[1973] Rancière, J., *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 19.

son effet : en un mot faire de l'œuvre l'espace d'un dissensus interprétatif où la hiérarchie entre celui qui « fait » et celui qui « actualise » s'effondre. Faire de l'œuvre « une pure image », c'est suspendre ou interrompre son « dire » pour lui substituer un espace de libres associations. Il faut comprendre de cette manière la promotion de « l'erreur » qui est un leitmotiv dans *Three Farmers* :

> On devine en lisant, on crée ; tout part d'une erreur initiale (…). Une bonne partie de ce que nous croyons (…) avec un entêtement et une bonne foi égale vient d'une première méprise.
>
> Marcel Proust, À la Recherche du temps perdu[1974]

Après cet exergue qui ouvre le roman, l'expression « Tant de choses dépendent d'une première méprise » voyage d'une ligne de récit à l'autre[1975]. Le narrateur (I) explicite cette thématique de l'erreur à partir du cas de Mme Schreck qui n'entretient « aucun lien réel » avec la photographie des fermiers, « sinon comme acte de l'imagination » : « chaque spectateur […] *fausse* l'image dans la chambre noire de son imagination[1976] ». Chaque lecture est un acte de *misreading* engageant l'imagination de celui qui « lit » et « regarde ». L'œuvre apparaît alors comme cet espace du dissensus, ce troisième terme *entre* l'auteur et le lecteur : « cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause à l'effet[1977] ».

Le thème de la « transmission » nous renvoie à l'enjeu central de nos textes : l'Histoire. Car c'est bien la grande Histoire qui est au cœur de la scène de lecture proposée par les récits du corpus : une Histoire refoulée ou présentée comme illisible, indéchiffrable. Notre rapport au passé n'est plus de l'ordre de l'évidence d'une continuité : nous sommes des « héritiers sans testament », exilés de notre propre histoire. « Comme disait Margaret Mead, tous ceux qui ont traversé le siècle en passant par Hiroshima et Nagasaki se retrouvent immigrants sur une terre étrangère[1978] ». Nous ne sommes plus ces lecteurs avides du « grand Livre d'or de l'Histoire » dont le récit nous était transmis par nos ancêtres : nous sommes « devant-dedans » *des* images

---

[1974] Cette citation est placée en exergue du roman de Richard Powers.
[1975] « So much depends on an initial misunderstanding. » Voir par exemple *TW,* pp. 174 (I) et p. 325 ; *TF,* p. 248 (I) et p. 476 (III).
[1976] « […] the *tampering* darkroom of each viewer's imagination ». *TW,* p. 306 ; *TF*, p. 447.
[1977] Rancière, J., *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 21.
[1978] « As Margaret Mead has said, everyone who has arrived at this end of the century by way of Hiroshima and Nagasaki finds themselves immigrants in a new land. » *TW,* p. 332 ; *TF*, p. 487.

d'Histoire qui demandent l'intervention d'interprètes actifs. L'Histoire est ainsi devenue la scène privilégiée du « dissensus » :

> Ce que dissensus veut dire, c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence[1979].

L'Histoire, chacun doit la réécrire depuis son propre présent, sélectionner ce qui dans le passé « le regarde », et reconstruire sa propre aventure en la liant à celle de ses semblables. C'est Ford qui a le dernier mot dans le roman de Richard Powers, évoquant précisément notre rapport à l'Histoire :

> Ford, often willing to be wrong in good faith, was once quoted by reporters as having said :
>
> "History is more or less the bunk. We want to live in the present, and the only history that is worth a tinker's damn is the history we make today."
>
> Ford, adepte de l'erreur commise en toute bonne foi, a tenu ces propos, rapportés par des journalistes :
>
> "L'Histoire, ça ne vaut pas un pet de lapin. C'est dans le présent que nous voulons vivre, et la seule histoire qui vaille, c'est celle que nous faisons aujourd'hui[1980]."

Si le dispositif de l'œuvre de Richard Powers reste « inachevé », c'est qu'il est ouvert sur le présent du lecteur qui doit à son tour se « salir les mains » et produire sa propre interprétation de la photographie. L'œuvre encourage le lecteur à « s'émanciper » en l'invitant à « traduire à sa manière ce qu'il […] perçoit » et à « le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui [le] rend semblable à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre[1981] ».

Ce n'est donc pas un hasard si l'Histoire éminemment douloureuse et problématique du XXe siècle fait retour dans le cadre de dispositifs fondés sur l'image, redéfinie comme « invitation au montage » et à « l'action ». Le lecteur est placé devant-dedans des images qui interrogent son statut d'« héritier sans testament » et l'invitent à « faire l'Histoire », « aujourd'hui ». Le rôle du « présent » est lié à cette place nouvelle donnée à l'image qui « nous exhorte à la complicité, nous enjoint d'ouvrir un passage[1982] » entre passé et présent, et à produire notre propre « traduction ». « C'est dans le pouvoir d'associer et de dissocier que

[1979] Rancière, J., *Le Spectateur émancipé, op. cit.,* p. 55.
[1980] *TW,* p. 335 ; *TF*, p. 492.
[1981] Rancière, J., *Le Spectateur émancipé, op. cit.,* p. 23.
[1982] « [it] asks us to involve ourselves in complicity, to open a path ». *TW,* p. 257 ; *TF*, p. 374.

réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur[1983] » – et lecteur de l'H/histoire.

[1983] Rancière, J., *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 23.

Conclusion générale

Nous avons avancé, au commencement de cette étude, une double hypothèse : d'une part, le rôle central dévolu à l'image dans un certain nombre de fictions modernes comme dans la réflexion métapoétique des écrivains nous semblait un point d'appui solide afin de repenser la fonction du « récit » en marge du paradigme de « l'intrigue » développé par Paul Ricœur dans *Temps et Récit* . Alors que « la mise en intrigue » postulait une « intelligence narrative » intégrant la discordance de l'expérience sensible à la concordance du *muthos*, le primat de la fonction imageante impliquait de penser une poétique du discord : en creusant la dis-jonction entre *visible* et *dicible*, l'image suspendait l'opération de synthèse du *muthos*, ouvrant le texte littéraire à une forme d'instabilité ou d'irrésolution – à une « interminable casuistique de *l'entre* et de *l'autre* ». L'image, d'autre part, invitait à mettre en question la fonction anthropologique du *muthos* comme « résolution » ou « réparation » de la déchirure temporelle : au modèle continuiste de « la refiguration » temporelle postulée par Paul Ricœur se substituait un modèle discontinuiste que l'étude se donnait pour but d'interpréter. L'Histoire, dans les textes du corpus, revenait sous la forme d'images et non d'histoires.

La catégorie du *visuel* nous a permis d'interroger l'image à partir de son pouvoir d'*ouverture* dans « la certitude visible » : parce qu'elle est travail de l'*entre* et de l'*autre*, l'image trouble les partages entre voir et savoir, visible et invisible, actuel et virtuel. Ce principe d'inquiétude de l'image, nous l'avons relié dans les textes du corpus à un double mouvement : il répond d'une part à une démarche visant à délier pensée et réalité afin de donner à voir *l'idiotie* d'un réel sans raison ; d'autre part, il révèle la dynamique instable d'une *économie psychique* engageant une dialectique entre deuil et désir, angoisse de la perte et ouverture à la virtualité du possible. L'absence, foyer originaire de l'image, est le moteur dialectique de cette tension entre rétention mélancolique et protension désirante. La fonction de l'image dans l'économie narrative est intimement liée à cette instabilité dialectique : puissance de liaison et de déliaison, l'image assume au sein de la fiction un double rôle de rupture et d'enchaînement. Son pouvoir de fixité mélancolique s'oppose à sa dynamique expansive : « matrice de regards virtuels », l'image ouvre la narration à plusieurs cheminements possibles, que l'écrivain

choisit ou non de déployer ; dans un mouvement contraire, elle fait le jeu d'un aveuglement, « absorbant » les amorces narratives dans l'indétermination d'un « vide » ou dans l'indistinction du « pan » – mouvement illustré par le « scénario imaginaire » du *Jardin des Plantes* dans lequel le dernier « plan » est progressivement « obturé » par le noir – absorbé dans « le pan ». L'image semble ainsi prise dans une étrange rythmique à travers laquelle elle (se) montre tout en (se) dérobant : ou plutôt, ce qu'elle montre, c'est qu'il y a quelque chose qui se dérobe.

On sait que Freud a placé au nœud de cette dialectique de l'apparition et de la disparition, de l'exhumation et du réenfouissement le processus du *refoulement*. L'image, nous l'avons montré, implique une problématique temporelle, celle d'une mémoire involontaire qui fait *symptôme* dans le présent en brisant l'ordre du temps. C'est cette figure d'un temps fondé sur la discontinuité de l'image que nous nous sommes attachée à déchiffrer dans la deuxième partie. La logique anachronique de l'image peut être interprétée de deux façons : dans *Le Jardin des Plantes* comme dans *Three Farmers* , elle semble impliquer un régime de la mélancolie tournant le présent vers un passé qui n'est pas dépassé et revient hanter le présent. Les deux guerres mondiales sont au cœur de ce régime de hantise de l'image qui semble désigner une irréductible césure entre les temps. Les textes de Peter Handke, s'ils engagent une réflexion sur la mélancolie, semblent mettre l'accent sur une autre dynamique temporelle : l'image n'est pas tournée vers le passé, elle intensifie le présent, un présent qui ne peut être expérimenté que dans la répétition de la mémoire involontaire dont le rôle est d'arracher l'instant passé à la chaîne temporelle, afin de lui restituer son intensité et son ouverture – son pouvoir de commencement. Ces deux logiques temporelles, l'une fondée sur la hantise d'un passé qui ne passe pas, l'autre sur une paradoxale « mémoire du présent », désignent en fait deux versants inséparables de l'image dans les textes : par delà le ressassement d'un passé traumatique, les romans de Simon et Powers mettent aussi en jeu une mémoire du présent. La photographie des fermiers de 1914 plonge le narrateur (I) dans les affres de la Grande Guerre, mais elle est aussi un appel à l'action dirigé vers le présent : « La seule Histoire qui vaille est celle que nous écrivons aujourd'hui ». Dans le texte de Simon, l'image « détachée » de la chaîne temporelle, désigne l'altérité d'un passé dont la puissance d'effraction dans le tissu du temps n'est pas effacée : en préservant la rupture de l'événement (passé), l'image expose la fondamentale discontinuité du temps. Si l'image dans les textes de Simon et Powers n'est pas assignable au seul régime mélancolique, les œuvres de Peter Handke sont également marquées par l'ambivalence : elles ne célèbrent le présent qu'au prix

d'une exclusion ou d'un refoulement de l'Histoire, qui fait pourtant retour dans l'écriture sur le mode d'images violemment discordantes. Quant au régime mélancolique, il apparaît à travers « les images de mort » qui poursuivent la protagoniste de *La perte de l'image* durant son voyage à travers la Sierra de Gredos. L'image se trouve ainsi prise dans une dialectique entre refoulement et retour du refoulé, où passé et présent peuvent occuper tour à tour la place de ce qui est occulté. L'image délimite alors l'espace d'une double aliénation temporelle : en prenant en charge la mémoire du présent et de sa discontinuité, elle menace d'occulter la question de l'héritage et la problématique historique ; en assumant au contraire la mémoire du passé et de sa violence traumatique, elle prend le risque de barrer toute possibilité de penser le présent autrement que comme le lieu d'un ressassement mélancolique. L'image dans les textes du corpus oscille entre ces deux logiques contradictoires, instaurant un débat entre deuil et mélancolie dont l'enjeu est le rapport problématique de la modernité à son passé – celui des guerres mondiales.

« L'émotion fondamentale » qui a déterminé l'écriture des textes du corpus est sans aucun doute le sentiment d'une catastrophe liée à l'époque moderne : catastrophe d'une « perte en monde », qui est aussi perte de « la faculté de regarder », dans une société où la technologie a triomphé, catastrophe historique des deux guerres (elles aussi « technologiques ») qui ont fait du XXe siècle un siècle de cendres. Les protagonistes des œuvres de Peter Handke et de Claude Simon, ainsi, sont présentés comme les « survivants » d'un désastre vécu dans leur chair, tandis que les personnages du roman de Richard Powers appartiennent à la génération qui vient après, celle qui hérite des fantômes d'un passé traumatique que le monde d'aujourd'hui, engagé sur « l'autoroute du temps », semble occulter. Cette prégnance de l'idée de catastrophe[1984], dans l'art comme dans la réflexion esthétique, J. Rancière a proposé d'en dessiner une archéologie. Pour le philosophe, elle répond à un « tournant éthique » de l'art vouant ce dernier au « travail infini du deuil de l'émancipation » : par ce « tournant », le philosophe n'indique pas un retour de la « morale » dans le texte littéraire, mais dévoile au contraire une suppression de la morale qui impliquait la division entre le droit et le fait. Pour J. Rancière l'éthique est « la dissolution de la norme dans le fait » : elle entraîne la disparition de la fonction critique de l'art qui ne ferait plus qu'entériner la catastrophe interminable du présent. Ce « tournant » ne renvoie pas à un nouvel âge qui serait celui de la

[1984] En témoigne encore très récemment la sortie de films comme *2012* de Roland Emmerich ou *Melancholia* de Lars von Trier. Dans le domaine littéraire, l'engouement pour le genre de la science-fiction, dans sa version catastrophiste, illustre la même obsession.

« postmodernité », catégorie élaborée en France par J.-F. Lyotard à travers la théorie de la fin des « grands récits ». Il apparaît aux yeux de J. Rancière comme la pure et simple réversion du récit moderne de l'émancipation, dont il prolonge le modèle temporel. Ce dont « la radicalité éthique » a hérité, c'est de « l'idée d'un temps coupé en deux par un événement décisif » :

> Cet événement décisif fut longtemps celui de la révolution à venir. Dans le tournant éthique, cette orientation est strictement renversée : l'histoire est maintenant ordonnée à un événement radical qui ne la coupe plus en avant mais en arrière de nous. Si le génocide nazi s'est installé au centre de la pensée philosophique, esthétique et politique, quarante ou cinquante ans après la découverte des camps, ce n'est pas seulement en raison du silence de la première génération des survivants. Il a pris cette place aux alentours de 1989, au moment de l'effondrement des derniers vestiges de cette révolution qui avait, jusqu'alors, lié la radicalité politique et esthétique à une coupure du temps historique. Il a pris la place de la coupure du temps nécessaire à cette radicalité, quitte à inverser le sens, à la transformer en catastrophe déjà advenue […][1985].

Il n'a certes pas fallu attendre 1989 pour que l'idéal révolutionnaire, qui fondait anciennement la coupure du temps historique, s'effondre. Dès les années 60, un texte comme *Le Palace* témoigne de cet effondrement et du travail de deuil du récit de l'émancipation. Mis à part ce déplacement chronologique, beaucoup d'éléments des textes sur lesquels nous travaillons font écho à l'analyse du philosophe. Claude Simon place au centre de la fiction du *Jardin des Plantes* le personnage du peintre Novelli, déporté et torturé, selon la fable du texte, dans le camp de concentration de Dachau. Selon Mireille Calle-Gruber, cette figure fonctionne dans le roman comme le « signe de l'après-apocalypse, signe de l'art à toute extrémité, au bord de la défaite et de la mort ». La catastrophe n'est pourtant pas seulement de l'ordre du souvenir traumatique dans les œuvres du corpus, elle semble dessiner l'horizon (qui est en même temps absence radicale de tout horizon) de ces fictions, accréditant l'idée d'une « réversion » du cours du temps, à présent tourné *vers* la catastrophe : l'écriture simonienne est hantée par la répétition d'images témoignant d'une violence historique qui semble à la fois immémoriale et immaîtrisable, comme si le temps était voué à un cycle interminable de destructions. Le texte de Peter Handke, *La Perte de l'ima ge*, qui se déroule dans un futur proche (« en plein XXIe siècle »), plonge le lecteur dans « les ténèbres d'un avant-guerre *ou* d'un après-guerre », dans une forme d'indistinction entre l'avant et l'après de la catastrophe. L'auteur décrit ce texte comme une « histoire de la fin du monde » (*eine Weltuntergangsgeschichte*) et évoque à plusieurs reprises, dans ses récits comme dans ses journaux, la possibilité d'une Troisième Guerre mondiale qui annihilerait l'espèce humaine. C'est de cette catastrophe, qui se situe à la

[1985] Rancière, J., *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 171.

fois « en arrière » et « en avant » du présent de la fiction, que semblent surgir les « images de mort et de martyr » qui accompagnent la protagoniste tout au long de son voyage[1986]. Quant au regard des fermiers du roman de Powers, c'est « sur la masse des spectateurs à venir et sur leurs souffrances » qu'il se fixe avec appréhension et terreur : il dévoile « une vision d'horreur collective[1987] », comme si le temps de l'innocence était définitivement révolu. J. Rancière souligne qu'un des traits caractéristiques du « tournant éthique » de l'art, au-delà de la réversion du cours du temps, est un « nivellement » des formes de la catastrophe : cette dernière n'est plus seulement associée à « l'événement absolu » de la Shoah, mais à « l'ordinaire de notre existence démocratique et libérale », ce que G. Agamben résume en affirmant que « le camp est le *nomos* de la modernité, c'est-à-dire son lieu et sa règle, règle identique elle-même à l'exception radicale[1988] ». Sans aller aussi loin dans l'élargissement de l'état d'exception, il est certain que le thème d'une humanité radicalement aliénée traverse, dans *La Perte de l'image* , la vision allégorique de « Nuevo Bazar » : cette ville possède tous les traits de la société contemporaine individualiste et marchande, poussés à leur extrême. Elle esquisse le portrait d'une société où la barbarie ne cesse d'affleurer sous le masque de la civilisation. Dans *Le Jardin des Plantes* , c'est aussi la civilisation dans son ensemble que semble avoir mis en question le génocide : le peintre Novelli, à la sortie des camps, ne peut « plus supporter le contact ou la vue non seulement d'un Allemand mais de n'importe quel être, femme ou homme, dit civilisé ». S'il choisit de partir en Amazonie c'est parce que cette contrée « incarne le contraire d'une civilisation capable d'engendrer des philosophes aussi bien que des bourreaux » : et pourtant, c'est la même loi que celle des camps qui régit le rapport à l'autre de la « la tribu » qui assiège Novelli et son infortuné compagnon en pleine forêt vierge. Tous deux ne survivent à cette épreuve que parce que Novelli a appris « deux choses » à Dachau : « la première, c'est que si tu as l'air trop fort, on te tue parce qu'on a peur de toi ; la seconde, c'est que si tu as l'air trop faible, on te tue aussi, cette fois simplement

[1986] Le dernier journal de Peter Handke, *Gestern unterwegs*, témoigne à son tour de la hantise du souvenir du génocide des juifs dans le présent, jusque dans des détails apparemment insignifiants : « Bedenk immer wieder, daß dein Geschichtserlebnis das des Völkermordes an den Juden ist (beim Anblick der Kniekehlen an den spargeldünnen Beinen eines Kindes in Clermont-Ferrand, 7. Aug. 1988, Abend) » ; Rappelle-toi toujours que ton événement historique est le génocide des juifs (en apercevant les creux du genou d'un enfant aux jambes fines comme des asperges à Clermont-Ferrand, 7 août 1988, soir) ». *Gestern unterwegs , op. cit.*, p. 218 ; *Hier en chemin, op. cit.*, p. 174. C'est une fois de plus dans l'image, celle du creux d'un genou, que se produit la collision entre l'Autrefois et le Maintenant.

[1987] « […] the sight of collective horror ». *TW*, p. 341 ; *TF*, p. 499.

[1988] Rancière, J., *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 158.

pour s'amuser[1989] ». Du monde « dit civilisé » aux contrées les plus écartées de toute forme de civilisation, la règle est la même, désignant une violence immémoriale à l'encontre de l'autre.

Cette fictionnalisation de la catastrophe, et du trauma qu'elle engendre, n'est pas nouvelle : J. Rancière montre pourtant comment un scénario s'est substitué à l'autre, le tournant éthique recouvrant un changement dans les schèmes d'interprétation de notre expérience. Le trauma n'est plus lié au scénario oedipien permettant de sauver le malade par la réactivation du secret enfoui : le trauma d'enfance est devenu trauma de naissance, il est élevé au rang de phénomène de civilisation – une civilisation hantée par l'inhumanité de l'homme. L'aveu de la « faute » secrète de la protagoniste (le souhait de tuer son enfant) dans *La Perte de l'image* ne semble pas suffire à la guérir d'une souffrance bien plus profonde : comme si le mal et le crime étaient devenus une réalité consubstantielle à l'homme coupable d'« une faute éternelle ». Le caractère originel de la faute engendre un trauma irréconciliable. Mais précisément, « l'auteur » se soulève dans le dernier chapitre de *La Perte de l'image* contre ce récit de la « faute éternelle » et de la « culpabilité », aux résonances chrétiennes :

> Schon wieder Schuld im Spiel ?! Wenigstens von einer Frau, und von der Geschichte einer Frau, hätte ich erwartet, daß sie uns und mich, den Autor, welcher sich zuerst und zuletzt als Leser sieht, verschone mit unserer ewigen Schuld, oder gar Erbsünde.
>
> Il était donc question, une fois encore, de faute et de culpabilité? J'aurais pu attendre légitimement d'une femme, et de l'histoire d'une femme, qu'elle nous épargne et qu'elle m'épargne, à moi, l'auteur, qui me considère en fin de compte comme un lecteur, ces sempiternelles considérations sur notre faute éternelle, ou même sur le péché originel[1990].

C'est en tant qu'auteur, mais aussi en tant que « lecteur » d'une littérature qui ne cesse de ressasser la faute, que le personnage s'exprime dans ce passage : il souligne à la fois la difficulté, et le souhait d'en « finir » avec « toutes ces histoires de culpabilité ». Il est plusieurs manières de lire cette déclaration : comme une fuite hors de la problématique historique qui gouverne, en son fond, la question de « la faute » ; ou alors comme la tentative d'échapper moins à l'Histoire qu'au ressassement infini de la culpabilité, qui peut-être occulte certains enjeux essentiels du présent.

Ce qui fait la spécificité des œuvres du corpus, c'est qu'elles s'affrontent à deux métarécits qui font obstacle à toute pensée du présent et de l'avenir : le premier est le récit moderne de l'émancipation, qui certes pense l'avenir, mais à partir de l'idéologie mensongère du progrès, progrès identique à la catastrophe pour les auteurs du corpus. *Le Palace* entérine le deuil de

[1989] *JP*, p. 236.
[1990] *BV*, p. 750 ; *PI*, p. 627.

l'idée même de révolution comme promesse d'un avenir meilleur, deuil dont la répétition obsédante d'images associées à l'expérience désastreuse de la guerre d'Espagne semble réitérer la nécessité de roman en roman et qu'achèvent d'accomplir les allusions à l'échec de l'expérience soviétique dans des romans comme *L'Invitation* ou *Le Jardin des Plantes*. *La Perte de l'image*, nous l'avons évoqué, met en jeu une critique radicale de « la civilisation », quand le roman de Richard Powers s'ouvre sur un champ de ruines : la ville de Détroit, symbole de la réussite industrielle américaine, témoigne des ravages causés par « la tempête du progrès ». Mais il est un autre récit auquel s'affrontent les écrivains : celui, précisément, de la catastrophe et du désastre, de la « faute éternelle ». Les premières œuvres de Peter Handke semblent hantées par la question du crime : que l'on pense aux nouvelles du recueil *Bienvenue au conseil d'administration*, qui ne font que répéter le geste de la mort donnée ou reçue, ou encore aux protagonistes de *L'Angoisse du gardien de but* et de *L'Heure de la sensation vraie*, coupables d'un crime réel ou fantasmé, il est évident que le trauma de la faute hante l'œuvre de l'écrivain depuis ses débuts. Et pourtant : les textes sur lesquels nous travaillons semblent donner de plus en plus de place à la catégorie du présent, comme s'il fallait se libérer, non pas du souvenir de la catastrophe historique, mais de cet autre « grand récit » qu'est celui du désastre. La logique anachronique de l'image, que nous avons interprété dans un premier temps comme symptomatique d'un régime mélancolique enchaînant le présent au passé, peut aussi, paradoxalement, ouvrir la voie de cette libération : en brisant l'ordre du temps, elle met à mal le présupposé fondamental qui aura déterminé une certaine modernité, celui d'une nécessité interne gouvernant l'Histoire, nécessité hier heureuse, aujourd'hui désastreuse. En d'autres termes, la mise en fiction d'une *discordance* des temps fait signe vers une *crise* de l'ordre temporel qui contient peut-être aussi une forme de *salut* : elle permet de rompre avec l'illusion d'un *sens* de l'Histoire et libère de ce fait la discontinuité d'un présent capable de remettre en jeu passé et avenir. Tel est bien l'enjeu de la notion benjaminienne d'« image dialectique » définie comme « constellation entre l'Autrefois et le Maintenant », notion qui nous a servi d'appui pour développer l'analyse des textes du corpus : elle permet de penser la relation entre les temps non sur le mode d'une continuité, mais sur le mode du « choc ». L'image devient alors l'opérateur d'une simultanéité anachronique qui place le présent face à un passé avec lequel elle entre dans une relation *critique* : « Que dois-je faire de cette image ? » s'interroge le narrateur (I) de *Three Farmers* face à la photographie des fermiers. Ou plutôt : « Que dois-je faire de ce passé ? » La refiguration du temps à partir de la discordance d'images anachroniques permet de penser un rapport *critique* à l'héritage, libérant le présent du paradigme de la tradition, fondé sur une nécessaire continuité entre les

temps, comme de la tentation de l'oubli. L'image se situe ainsi à la charnière de deux dynamiques temporelles : en faisant revenir le passé dans le présent, elle peut à la fois être interprétée sous le signe d'un régime de la hantise mélancolique et sous le signe inverse d'une distance critique plaçant le personnage, et le lecteur, *devant* un passé qu'il doit interroger.

Ce paradoxe de l'image, dont la logique anachronique est fondamentalement ambivalente, s'exprime de façon différente dans les textes du corpus qui ne donnent pas la même place au paradigme du présent.

Le roman de Richard Powers est sans aucun doute l'œuvre du corpus qui illustre le mieux l'articulation entre ces deux lectures de l'image. L'interprétation de l'image en termes de *symptôme* est explicitement thématisée dans l'œuvre qui rattache le surgissement de la photographie des fermiers ou l'intensité de la vision de la femme rousse à la problématique du refoulement d'un passé traumatique qui revient hanter le présent. Ce régime de hantise fait d'abord obstacle à la prise en compte du présent : en se focalisant sur la femme-fantôme, Mays ne voit pas la femme de chair qui se trouve à ses côtés, Alison. L'image anachronique de « la bacchante » alimente ses rêveries mélancoliques sur un passé obscur et lointain qu'il se refuse à éclaircir. De même, lorsque le narrateur (I) se plonge dans ses encyclopédies, il refuse d'explorer le lien qui unit la photographie des trois fermiers à son présent. Il essaie de remettre de l'ordre dans le temps, en réinscrivant la photographie dans son époque, celle de la Grande Guerre. Or il ne parvient pas à « suturer » les temps, à refermer la brèche en restituant l'image à sa « place » dans la continuité temporelle. C'est cet échec qui lui permettra de comprendre que la relation du présent au passé ne peut être de l'ordre de la continuité : « il faut se salir les mains » et réinterroger, à chaque époque, ce qui du passé fait signe vers le présent, notre présent. Si la deuxième ligne de récit tente de recréer une fragile continuité entre les fermiers de la Vieille Europe et le Nouveau Monde des protagonistes des deux autres lignes de récit, ce fil narratif est explicitement désigné comme de l'ordre de la construction imaginaire et maintient de nombreuses lacunes et incohérences : en se refusant à rendre invisible la brèche entre passé et présent, le texte laisse la place à d'autres lectures de l'image, il permet que chaque lecteur, depuis son présent, s'empare à son tour de l'image énigmatique afin de « faire violence à l'ancien texte pour en écrire la version nouvelle[1991] ». Cette réécriture implique une forme de « trahison » – il faut « fausser » l'image – qui est à la fois un danger et une chance : le danger, c'est bien sûr celui de la manipulation du passé et de la

[1991] « […] violently forcing the old text into a new edition ». *TW*, p. 212 ; *TF*, p. 306.

mémoire ; la chance réside dans le fait de libérer la discontinuité du présent et la possibilité de l'avenir. Nous sommes « des héritiers sans testaments » : cela ne signifie en aucune manière que nous n'ayons pas de « dette » envers le passé, bien au contraire. Chaque présent doit accueillir les fantômes du passé : mais le propre de ce retour spectral ou symptomal, c'est qu'il ouvre « un espace de virtualité », celui là même de l'héritage qui est toujours hétérogène.

> Un héritage ne se ressemble jamais, il n'est jamais un avec lui-même. Son unité présumée, s'il en est, ne peut consister qu'en l'*injonction* de *réaffirmer en choisissant*. *Il faut* veut dire *il faut* filtrer, cribler, critiquer, il faut trier entre plusieurs des possibles qui habitent la même injonction. Et l'habitent de façon contradictoire autour d'un secret. Si la lisibilité d'un legs était donnée, naturelle, transparente, univoque, si elle n'appelait et ne défiait en même temps l'interprétation, on n'aurait jamais à en hériter. On en serait affecté comme d'une cause – naturelle ou génétique. On hérite toujours d'un secret – qui dit "lis-moi, en seras-tu jamais capable ?" Le choix critique appelé par toute affirmation de l'héritage, c'est aussi, comme la mémoire même, la condition de finitude. […] L'injonction elle-même (choisis et décide dans ce dont tu hérites, dit-elle toujours) ne peut être une qu'en se divisant, déchirant, différant elle-même, en parlant à la fois plusieurs fois – et de plusieurs voix[1992].

Celui qui porte « l'injonction », c'est « le spectre » du passé : nous revoilà en compagnie des fantômes, le spectre étant l'une des figures possibles de l'être *entre* de l'image, entre présence et absence, apparition et disparition, actuel et virtuel. Cette figure permet de relier les deux versants évoqués plus haut : le versant de la hantise et celui du présent – auquel est destinée « l'injonction » à hériter : l'économie de la perte et l'économie de la puissance, que nous avons explorées dans la première partie, se rejoignent ainsi dans la problématique de l'héritage.

Le roman *Three Farmers* est entièrement construit autour d'une poétique anachronique qui engage le retour spectral du passé dans le présent : non seulement des images font effraction dans le présent des personnages, mais les lignes de récit rejouent entre elles ce rapport anachronique. Cette rencontre entre l'Autrefois et le Maintenant, ménagée par le choc d'une image mystérieuse dans le présent de la fiction, ou par « le montage » discordant des lignes d'action, est une manière de poser la question de l'héritage en partant de son « illisibilité » : le « legs » n'est plus donné comme « transparent » et « univoque », « lisible », mais au contraire énigmatique, le narrateur ayant à choisir sa propre voie/voix dans l'espace de virtualité ouvert par la photographie des fermiers. L'héritage est « envoi », il est ce « billet » décrit par le narrateur (II) du roman de Powers, « billet d'un être cher, resté plié pendant des années » qui

[1992] Derrida, J., *Spectres de Marx*, Galilée, « La philosophie en effet », 1993, p. 40.

« ne laisse plus voir que des signes fantomatiques (*spectral*) et illisibles (*illegible*), un "j'espère que vous…" coupé de tout[1993] » – pur envoi qui dit à la fois la dette et la promesse. L'image, par sa dynamique anachronique, désigne la discontinuité des temps, et place le présent face à l'injonction d'hériter du passé : *il faut* la discordance entre les temps, « *il faut* la disjonction, l'interruption, l'hétérogène[1994] » pour ouvrir dans le présent désajointé de lui-même la possibilité d'un héritage *critique* qui échappe à la logique conjointe du refoulement et du ressassement.

L'œuvre de Claude Simon semble dominée par le régime mélancolique de l'image : les textes de l'écrivain sont habités par les fantômes obsédants d'une mémoire qui semble occulter le temps présent. Et pourtant : la conscience du poids de la perte ouvre dans l'écriture un fragile chemin vers le présent. Il faut certes tendre l'oreille, et le regard, pour saisir les faibles bruissements et les fragiles lueurs du présent dans le texte, ces images lucioles qui rouvrent le temps : l'adverbe « maintenant » est l'un de ces bruissements continus dans la prose de l'écrivain, mémoire du présent que contient le passé, un passé dont la fragile intensité et le pouvoir de questionnement se trouvent libérés de la reconstruction *a posteriori* du récit rétrospectif, qui travaille à « suturer » les temps. *Le Jardin des Plantes* évoque aussi le présent de la remémoration, notamment à travers les scènes où le narrateur se trouve dans la salle de bain avec son amante à qui il raconte son séjour en URSS. Plusieurs passages de la quatrième partie reviennent sur ce présent (passé) de la narration : « et lui maintenant essayant de raconter pêle-mêle tout en se brossant les dents et comme s'il avait lui-même peine à y croire toutes ces choses qui […] paraissaient déjà irréelles, sinon même quelque peu fabuleuses […] Et peut-être, s'efforçant de raconter tout ça, parlait-il depuis longtemps – ou peut-être avait-il commencé bien avant de se brosser les dents : dans la voiture[1995] ». Cette allusion au moment de la narration crée une forme de distance vis-à-vis des images de la mémoire, de même que le récit de l'entretien avec le journaliste, au cours duquel se trouvent plusieurs fois confrontés, à travers les commentaires de S., le moment présent et le lointain passé de la mémoire : ce qui ressort de cette confrontation, pour le personnage, S., est le sentiment d'une incompréhension du jeune journaliste qui n'a pas connu la guerre, et l'impression, personnelle, d'une « irréalité » grandissante du passé à mesure que s'écoule les années, passé dont le caractère

[1993] « […] a letter from a loved one, lying folded for many years, shows only spectral, illegible marks and a dissociated "I hope you are…"» *TW*, p. 18 ; *TF*, p. 23.
[1994] Derrida, J., *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 40.
[1995] *JP*, pp. 325-328.

vaguement « fabuleux » ou menaçant semble s'accentuer. Le propre de l'écriture simonienne est sans doute de ne pas réduire l'altérité des images de la mémoire, de maintenir leur énigme et donc leur pouvoir d'inquiéter, voire d'« obséder » (au sens étymologique d'« assiéger ») le présent. Le régime mélancolique de l'image est lié dans l'œuvre à cette incapacité à comprendre et à donner sens à l'expérience vécue. Pourtant, le rapprochement de certaines images supporte une intention ouvertement *critique*, nous l'avons évoqué. C'est dans le *montage* que se lit la distance *critique* qui semble souvent absente des images elles-mêmes. Le lecteur se trouve ainsi lui-même placé dans un double rapport de proximité et de distance face aux « tableaux détachés » de la mémoire, *devant-dedans*. Si la fiction met en jeu un régime mélancolique de l'image, commenté par le narrateur à travers l'idée d'un « traumatisme » insurmontable, le lecteur, lui, peut saisir les conjonctions dialectiques du montage qui prescrivent un rapport critique à la mémoire et à l'histoire.

Le paradigme du présent est beaucoup plus fort dans l'œuvre de Peter Handke : le régime mélancolique de l'image est écarté par la protagoniste qui souligne que « les images d'effroi et d'horreur » n'ont « rien à voir avec les images dont [elle] parle »[1996]. Son véritable sujet, qui doit être celui du livre, se rapporte aux « images vivantes », celles qui intensifient le sentiment de l'existence : les images qui mettent en œuvre une mémoire du présent. La force de ce paradigme du présent est à la mesure du poids du récit du désastre et de la faute qui pèse sur l'œuvre de l'écrivain depuis l'origine. La question de la culpabilité liée à la nationalité autrichienne de l'auteur (dont le père, il faut le rappeler une fois encore, était soldat dans la Wehrmacht) détermine la problématique de l'héritage dans ses récits : comment hériter d'un passé de crimes et d'horreurs ? « *Il me faut perdre ma mémoire !* » : telle est l'une des réponses de l'écrivain face à un passé qui l'écrase. La référence nietzschéenne s'inscrit dans cette mise en question du poids insupportable d'une histoire qui hypothèque toute pensée du présent et de l'avenir. Si les images vivantes, vides et dépeuplées, dessinent les contours de ce refoulement de l'Histoire, les traces du désastre et de la guerre continuent de hanter les textes. Ce qui fait la force de l'écriture de Peter Handke, c'est la tension maintenue entre paradigme de la catastrophe et paradigme de la promesse, tension dont l'image est le principal théâtre : l'instabilité même des images qui empruntent au registre merveilleux du conte comme aux visions cauchemardesques des westerns dessine les deux versants de l'imaginaire handkéen.

[1996] « "[…] womit klar wird, daß ein Schreckens- oder Grauensbild nicht zu der Bildart gehört, um die es in unserer Geschichte gehen soll." » *BV*, p. 744 ; *PI*, p. 622.

L'ouverture de l'image renvoie sans conteste au désir de faire place à un présent dégagé de la faute et de la culpabilité, mais aussi, plus fondamentalement, à l'idée du suspens : « Que voudrais-tu scripteur ? Laisser ouvert ». L'essentiel réside peut-être dans la virtualité que contient l'image : il y a toujours *plus d'une image* dans l'image. Ce régime du *plus d'un* correspond précisément pour J. Derrida à la question de l'héritage, à sa nécessaire hétérogénéité : non seulement le texte de Peter Handke place côte à côte deux visions opposées du temps qui vient, la ville contre-utopique de Nuevo Bazar constituant comme l'image inversée de la Belle Réserve, Hondareda, mais il inscrit la *discordance* au sein de chacune de ces images. La violence barbare des habitants de « la Zone » se transforme sous le regard de la protagoniste en une série d'images de déréliction, bourreaux et victimes échangeant leurs places. De même, les habitants d'Hondareda peuvent évoquer, selon les « perspectives », une terrible régression qui se manifeste par un repli sur soi et une terreur de l'autre, ou l'invention d'une « vita nuova ». Le lecteur ne saura finalement pas s'il a affaire, dans ce récit, à une fable de la fin du monde, ou au contraire à « un conte des temps nouveaux[1997] ».

« C'est le propre des images de pouvoir être contradictoires », annoncions-nous à la suite de Roland Barthes, en ouverture de cette étude. C'est ce régime de *la discordance* que nous avons tenté d'explorer dans la troisième partie de l'analyse : la notion de « parataxe » nous a servi de guide afin de penser l'image comme le lieu d'une résistance à la *clôture* de la forme esthétique. Parce qu'elle ouvre « un espace de virtualité » que la narration se refuse à réduire, l'image engage une herméneutique du questionnement : à travers son régime du *plus d'un*, elle suspend la téléologie du « récit » comme « intrigue » et choisit de « laisser ouvert (*offenlassen*) ». La parataxe repose ainsi sur une poétique de la *dissonance* qui apparente l'œuvre d'art à une « synthèse non violente » où se maintient l'hétérogénéité des images : « une synthèse disjonctive ». Nous avons tenté de décrire comment chaque texte ménageait de façon singulière la tension entre un désir d'harmonie et de conciliation, et l'interruption de ce désir, tension qui est aussi résistance à l'achèvement de l'œuvre. Nous revoilà au cœur du « principe d'inquiétude » de *l'image ouverte* : en maintenant une forme d'irrésolution et d'inachèvement, elle empêche l'œuvre de se refermer sur elle-même. « Au lieu de représentation, dis peut-être parfois "possibilité" ». L'image, dans les textes, est « ouverture,

[1997] C'est ainsi qu'est sous-titré le texte *Mein Jahr in der Niemendsbuch* : « Ein Märchen aus den neuen Zeiten ».

non pas d'un sens déterminé et obligatoire, mais du sens, en sa libre indéfinité » : cette réflexion de Daniel Payot fait écho à la fondamentale « indétermination » de « l'image pensive » que J. Rancière relie au régime esthétique de l'art.

Cette ouverture de l'image – Daniel Payot parlerait de son « entame[1998] » – dessine la place d'une adresse. La relation entre l'auteur et le lecteur se trouve en effet profondément redéfinie : à « la rhétorique de la persuasion » que Paul Ricœur place au cœur du *muthos*, « l'auteur impliqué » cherchant à « communiquer », voire à « imposer » sa « vision des choses[1999] », la parataxe oppose une stratégie du suspens ou de la contradiction ironique. Le rôle du lecteur n'est pas de retrouver « la cohérence » d'*une* vision en reconstituant une concordance là où la fiction désigne une discordance. En empêchant le lecteur d'« appréhender l'œuvre comme une totalité unifiée[2000] », la parataxe suspend la relation d'autorité : l'œuvre s'affirme alors comme l'espace d'un *dissensus*, écartant « toute transmission à l'identique » entre l'auteur et le lecteur « émancipé ».

Cette catégorie du *dissensus* nous ramène à la réflexion de J. Rancière, et à sa distinction entre les dimensions éthique et politique de l'art. Ces deux dimensions sont associées par le philosophe aux catégories opposées du « consensus » et du « dissensus ». Le régime éthique de l'art implique l'idée d'une nécessité ou d'un absolu : en faisant apparaître la catastrophe comme « l'accomplissement d'un destin ontologique », il « ne laisse aucune place au dissensus politique », c'est-à-dire à la capacité de questionnement de l'œuvre d'art et à son pouvoir critique de défaire l'ordre du donné. L'échec de l'écriture à résoudre ses dissonances internes, et donc à « s'achever », apparaît paradoxalement comme ce qui délivre les textes du corpus du régime « éthique » : il les rattache à cette dimension « politique » de l'art que J. Rancière définit à partir de la catégorie du *dissensus* comme instauration d'une « coupure toujours ambiguë, précaire et litigieuse[2001] » dans l'ordre du donné. L'image est cette coupure qui fait interruption dans le récit en ouvrant un espace d'ambiguïté : ce qui se trouve ainsi suspendu, c'est l'idée même d'une « théologie du temps », que cette dernière renvoie au désastre d'un trauma originel ou à l'illumination finale et glorieuse de « la Jérusalem délivrée ». Elle interrompt en ce sens le métarécit de la catastrophe comme celui de

---

[1998] Payot, D., *Effigies. La notion d'art et les fins de la ressemblance*, Galilée, « La philosophie en effet », 1997. Voir notamment le chapitre intitulé : « Entames de l'image – adresser » (pp. 99-146).
[1999] *TR*, III, pp. 297 et 325.
[2000] *TR*, III, p. 292 : « La brève discussion des malentendus que la catégorie de l'auteur impliqué permet de dissiper souligne le droit propre de cette catégorie dans une théorie englobante de la lecture. Le lecteur en pressent le rôle *dans la mesure où il appréhende intuitivement l'œuvre comme une totalité unifiée* ». Nous soulignons.
[2001] Rancière, J., *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 173.

l'émancipation, ouvrant le texte littéraire à la contingence fragile du temps qui vient. Cette ouverture à ce qu'on ne peut pré-voir ni savoir est précisément ce par quoi l'œuvre s'inachève pour devenir adresse tendue vers le temps de l'autre – le lecteur.

« *Il faut* la disjonction, l'interruption, l'hétérogène ». C'est avec Jacques Derrida qu'il nous faut achever le dialogue entamé avec Paul Ricœur. À travers cette injonction, le philosophe de la déconstruction nous invite à penser une *hantologie* en lieu et place de l'*ontologie* ricœurienne. Si l'image se fait gardienne des fantômes du passé, ce n'est peut-être pas seulement pour désigner une crise de l'historicité : elle invite à interroger, et à assumer l'épreuve d'une disjonction qui est à la fois celle du temps et celle du sujet. Le *muthos*, disions-nous en introduction, possède une fonction ontologique, il permet de stabiliser l'identité des personnes et des collectivités. À la concordance du *muthos* ricœurien, la phrase-image oppose une poétique de la discordance qui est l'épreuve même de la disjonction – de l'ouverture. Ce qu'*ouvre* l'image, à travers sa logique du *plus d'un*, c'est à la fois l'identité à soi du temps – du présent – et celle du sujet, redéfini comme « l'expérience finie de la non-identité à soi, de l'interpellation indérivable en tant qu'elle vient de l'autre[2002]. » C'est cette ouverture du présent et du sujet, en tant qu'il est traversé par le temps de l'autre, qui constitue l'enjeu proprement anthropologique de la phrase-image dans les textes du corpus.

[2002] Derrida, J., « Il faut bien manger ou le calcul du sujet », entretien avec Jean-Luc Nancy paru dans *Confrontations*, n° 20, 1989, p. 98.

Bibliographie

1. Œuvres des auteurs étudiés

1.1. Œuvres du corpus primaire

SIMON Claude, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997.

HANDKE Peter, *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2000 [1994].

HANDKE Peter, *Der Bildverlust*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2003 [2002].

POWERS Richard, *Three Farmers on Their Way to a Dance*, New York, HarperPerennial, 1992 ; reprinted in Perennial, 2001 [William Morrow / Beach Tree Books, 1985].

Œuvres en traduction

HANDKE Peter, *Mon Année dans la baie de personne*, traduit de l'allemand par Claude-Eusèbe Porcell, Paris, Gallimard, 1997.

HANDKE Peter, *La Perte de l'image*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, 2004.

POWERS Richard, *Trois Fermiers s'en vont au bal*, traduit de l'américain par Jean-Yves Pellegrin, Paris, 10/18, « Domaine étranger », 2006 [Le Cherche Midi, 2004].

1.2. Œuvres du corpus secondaire

1.2.1. Claude Simon

Romans

Œuvres, édition établie par Alastair B. Duncan, avec la collaboration de Jean Duffy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006. Le volume contient : *Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque ; La Route des Flandres ; Le Palace ; La Chevelure de Bérénice ; La Bataille de Pharsale ; Triptyque ; Discours de Stockholm ; Le Jardin des Plantes ;* Appendices : 1. Deux écrits de Claude Simon sur le roman, 2. Textes, plans et scénarios de Claude Simon relatifs à ses romans.

La Corde Raide, Paris, Sagittaire, 1947.

Le Sacre du printemps, Paris, Calmann-Lévy, 1954.

Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque, Paris, Minuit, 1957.

La Route des Flandres, Paris, Minuit, 1960 ; rééd. coll. « Double », 1998.

Le Palace, Paris, Minuit, 1962 ; rééd 10/18, 1971.

La Bataille de Pharsale, Paris, Minuit, 1967.

Orion aveugle (avec dix-neuf illustrations), Paris et Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1970.

Leçon de choses, Paris, Minuit, 1975.

Les Géorgiques, Paris, Minuit, 1981.

Le Tramway, Paris, Minuit, 2001 ; rééd. coll. « Double », 2007.

Œuvres visuelles

Die Sackgasse (*L'Impasse*), film de 12 minutes, sur un scénario de Claude Simon d'après *Triptyque*. Réalisation : Georg Bense et Peter Brugger, avec la collaboration de Claude Simon, *Trypticon mit Claude Simon* , coproduction de la Saarländische Rundfunk et de la Westdeutsche Rundfunk avec la participation de Telefilm Saar GmbH, 1975.

Album d'un amateur, Remagen-Rolandseck, Rommerskirchen, 1988.

Photographies, 1937-1970 , Maeght, 1992, 107 photographies en noir et blanc, préface de Denis Roche.

1.2.2. Peter Handke

Récits et pièces de théâtre

Die Stunde der wahren Empfindung , Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975 ; *L'Heure de la sensation vraie* , traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1977.

Langsame Heimkehr, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1984 [1979] ; *Lent Retour*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, « Du Monde Entier », 1982.

Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, « Folio Bilingue », 1991 [1980 chez Suhrkamp et 1985 pour la traduction chez Gallimard « Arcades »]

Histoire d'enfant / Kindergeschichte , traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, « Folio Bilingue », 2001 [1981 chez Suhrkamp ; 1883 pour la traduction chez Gallimard « Du Monde entier »].

Über die Dörfer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981 ; *Par les villages*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, « Le manteau d'Arlequin », 1983.

Der Chinese des Schmerzes, Franfkurt am Main, Suhrkamp, 1983 ; *Le Chinois de la douleur*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, « Du Monde Entier », 1986.

Noch einmal für Thukydides, Salzburg, Residenz Verlag, 1990 ; *Encore une fois pour Thucydide*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Christian Bourgois, 1996.

Pourquoi la cuisine ? Textes écrits pour le spectacle « La Cuisine » de Mladen Materic, Paris, Gallimard, 2001.

Carnets et Journaux

Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977), Salzburg, Residenz Verlag, 1977 ; *Le Poids du monde. Un Journal (novembre 1975 – mars 1977)*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, « Du Monde entier », 1980.

Die Geschichte des Bleistifts, Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1982 ; *L'Histoire du crayon*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, « Du Monde entier », 1987.

Phantasien der Wiederholung, Franfkurt am Main, Suhrkamp, 1883 ; *Images du recommencement*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Christian Bourgeois, 1987.

Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987), München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000 [Residenz Verlag, 1998] ; *À ma fenêtre le matin. Carnets du rocher 1982-1987*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Lagrasse, Verdier, « Der Doppelgänger », 2006.

Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2007 [Jung und Jung, 2005] ; *Hier en chemin. Carnets, novembre 1987-juillet 1990*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Lagrasse, Verdier, « Der Doppelgänger », 2011.

1.2.3. Richard Powers

Plowing the Dark, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000 ; *L'Ombre en fuite*, traduit de l'américain par Jean-Yves Pellegrin, Paris, Le Cherche Midi, « Lot 49 », 2009.

The Time of our Singing, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003 ; *Le Temps où nous chantions*, traduit de l'américain par Nicolas Richard, Paris, Le Cherche Midi, « Lot 49 », 2006.

1.3. Entretiens, conférences et œuvres théoriques

1.3.1. Claude Simon

« Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958 ? », *Les Lettres Françaises*, n° 719, 24-30 avril 1958.

« Gastone Novelli and the Problem of Language », in *Gastone Novelli :Paintings, 26 November-15 December1962*, New York, The Alan Gallery, 1962; la version française, traduite de l'anglais par Brigitte Ferrato-Combe et approuvée par Claude Simon, a paru dans *Les Temps Modernes*, n° 629, novembre 2004-février 2005, pp. 77-82.

« Débat. Le Romancier et la politique : "Et si les écrivains jouaient le rôle de la presse du cœur ?" demande Claude Simon », *L'Express*, 23 juillet 1963.

« Pour Monique Wittig », *L'Express*, 30 novembre-6décembre 1964, pp. 69-71.

« La fiction mot à mot », *in* Ricardou Jean, Van Rossum-Guyon Françoise (éd.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* , tome 2 (colloque de Cerisy, 20-30 juillet 1971), Paris, U.G.E., « 10/18 », 1972, pp. 73-116 [Repris dans *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, pp. 1184-1204].

« Claude Simon à la question », in Ricardou Jean (éd.), *Claude Simon : analyse, théorie* (colloque de Cerisy du 1 au 8 juillet 1974), U.G.E., « 10/18 », 1975.

« Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », par Jean-Paul Goux et Alain Poirson, *La Nouvelle Critique*, n° 105, juin/juillet 1977, pp. 32-44.

« Roman, description, action », *in The Feeling for Nature and the Landscape of Man* , Paul Hallberg (éd.), Göteborg, Rundqvists Boktryckeri, 1980.

« Reflections on the novel : Claude Simon's adress to the colloquium on the New Novel, New York University, October 1982 », *The Review of contemporary fiction*, t. V, n° 1, 1985.

« Interview with Claude Simon: Autobiography, the Novel, Politics », by Anthony Cheal Pugh, *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 5, no. 1, Spring 1985.

« Simon sort du désert », entretien avec Jean-Louis Ezine, *Le Nouvel Observateu r*, 25-31 octobre 1985.

Discours de Stockholm, Paris, Minuit, 1986 [Repris dans *Œuvres*, édition établie par Alastair B. Duncan, avec la collaboration de Jean Duffy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, pp. 887-902].

« Claude Simon, l'art, la lutte contre l'obscurantisme », *Le Monde,* 5 décembre 1986.

« The Novel as Textual Wandering: An Interview with Claude Simon ». Interview with Claud Du Verlie, *Contemporary Literature* (Madison, Wisc.), vol. 28, n° 1, printemps 1987. Cité et traduit par Alastair B. Duncan, *in Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

« Attaques et stimuli », entretien avec Lucien Dällenbach dans son ouvrage *Claude Simon*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1988.

« Et à quoi bon inventer ? », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989, pp. 24-25.

« Roman et mémoire », *Revue des Sciences Humaines,* n° 220, octobre/décembre 1990, pp. 191-192.

« Plan de montage de *La Route des Flandres* », *in* Calle-Gruber Mireille (éd.), *Claude Simon : chemins de la mémoir e*, Le Griffon d'Argile, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1993, pp. 185-201 [Repris dans *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006].

« Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », *Libération*, jeudi 18 septembre 1997.

« Parvenir peu à peu à écrire difficilement », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 13 mars 1998.

« Un jardin de la mémoire où cultiver l'art d'écrire », Entretien avec Mireille Calle-Gruber, *Nuit Blanche*, n° 74, 1999, pp. 58-60.

« Le présent de l'écriture », Entretien avec Jacques Neefs et Almuth Grésillon, *Genesis. Manuscrits, recherche, invention*, n° 13, 1999.

« Transcription de l'entretien filmé » tiré de *Triptyque avec Claude Simon* , transcrit par Mireille Calle-Gruber dans *Les Tryptiques de Claude Simon ou l'art du montage* , Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

1.3.2. Peter Handke

« Durch eine mythische Tür eintreten, wo jegliche Gesetze verschwunden sind », *in* FELLINGER Raimund (Hg.), *Peter Handke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2004 [1985], S. 234-241.

Ich bin Ein Bewohner des Elfenbeinturms. Aufsätze , Franfkurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag [1972] ; *J'habite une tour d'ivoire* , traduit de l'allemand par Dominique Petit, Paris, Christian Bourgois, 1992.

Aber ich lebe nur von den Zwischenräume n. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper , Zürick, Ammann Verlag, 1987 ; *Espaces interméd iaires. Entretiens Herber t Gamper/Peter Handke*, Paris, Christian Bourgeois, 1992.

« Ich erzähle von einem Leben, das über mich hinausgeht ». Ein Interview mit Peter Handke aus der *Süddeutsche Zeitung*, 30. Januar 2002.

Peter Handke/Peter Hamm, *Es leben die Illusionen. Gesprä che in Chaville und anderswo* , Göttingen, Wallstein Verlag, 2006 ; *Vive les illusions! Entretiens* , traduit de l'allemand par Anne Weber, Paris, Christian Bourgois, 2008.

"Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben." Peter Handke im Gespräch mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle in seinem Haus in Chaville, I. April 2009, *in Peter Handke. Freiheit des Schreibe ns – Ordnung der Schrift* , Herausgegeben von Klaus Kastberger, Paul Zsolnay Verlag, 2009

1.3.3. Richard Powers

« "A dialogue" between Richard Powers and Bradford Morrow », *in* Morrow Bradford and Walter Abish, *American Fiction: States of the Art* , Annandaleon-Hudson, N.Y. : Bard College, 2000.

« Being and Seeming: The Technology of Representation », *Context*, no. 3, 2000.

« In den Docks », *in Mein Klassiker: Autoren erzählen vom Lesen* », Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2008, S. 115-119 (traduit en allemand par Manfred Allié).

« Making the Rounds », *in Intersections. Essays on Richard Powers* , BURN Stephen J. and DEMPSEY Peter (éd.), Dalkey Archive Press, 2008.

« Und was kommt dann? Je mehr die Medizin vermag, umso mehr gleicht sie der Erzählkunst: Beide sollen zeigen, was die Zukunft bringt », *Süddeutsche Zeitung* , 10. August 2002 (traduit en allemand par Joachim Kalka).

Archer Neil, « Mapping the Here and Now: An Interview with Richard Powers », *Tamaqua 5*, no. 2, 1995.

Birkerts Sven, « An Interview with Richard Powers », *Bomb*, Summer 1998.

Berger Kevin, « The Art of Fiction CLXXV: Richard Powers », *The Paris Review 164* , Winter 2003.

Biesel Elke, « Besuch in Van Goghs Zimmer », *Kölner Stadt-Anzeiger*, 21. Juni 2002.

Burn Stephen J., « An Interview with Richard Powers », *Contemporary Literature* , 49.2, 2008.

Cryer Dan, « Talking with Richard Powers: The Master of Contrasts », *Newsday*, July 26 1998.

Drew Emily, « Richard Powers Visits Davidson with Insights on Intersection of Science and Liberal Arts », *Davidson News and Events*, November 6, 2001.

Fuller Randall, « An Interview with Richard Powers », *The Missouri Review*, v. XXVI, N° 1, 2003.

Hendricks Jefferson, « Richard Powers: On the Novel in the Digital Age », *Poets & Writers*, 28.4, July/August 2000.

Neilson Jim, « An Interview with Richard Powers », *Review of Contemporary Fiction* 18.3, 1998.

Pellegrin Jean-Yves, « "Only the Conversation Matters". An Interview with Richard Powers », *European Journal of American Studies* , EJAS, 2007-1 [Online], put online Apr. 27, 2007. (URL : http://ejas.revues.org/document1145.html. Consulted on Feb. 15, 2008).

Williams Jeffrey, « The Last Generalist : An Interview with Richard Powers », *Cultural Logic* 2, n° 2, 1999.

2. Études critiques

2.1. Thèses de doctorat proposant une étude comparative sur plusieurs auteurs du corpus

BARTHELEMY Lambert, *Fictions contemporaines de l'er rance (Peter Handke, Cormac MacCarthy, Claude Simon)*, thèse de doctorat soutenue en novembre 2003 à l'université Montpellier 3, sous la direction de M. le Prof. Michel Collomb.

SARFATI-LANTER Judith, *Donner forme au sensible. La perc eption dans l'œuvre de Malcom Lowry, Claude Simon et Peter Handke* , thèse de doctorat soutenue en décembre 2009 à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sous la direction de M. le Prof. Jean-Pierre Morel.

2.2. Sur Claude Simon

ALBERS Irene, *Photographische Momente bei Claude Simon*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002. Traduit par Laurent Cassagnau, *Claude Simon moments photographiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

ALEXANDRE Didier, *Claude Simon*, Paris, Marval, « Lieux de l'écrit », 1991.

ALEXANDRE Didier, « Le renard du jardin : remarques sur l'insertion du personnage historique dans le récit simonien », *in* Jean-Yves Laurichesse (éd.), *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 30, Presses Universitaires de Perpignan, 2000, pp. 67-88.

ALEXANDRE Didier, « Quelques réflexions sur les relations de Claude Simon à Jean-Paul Sartre », *in Cahiers Claude Simon*, Presses universitaires de Perpignan, n° 3, 2007, pp. 88-104.

ALEXANDRE Didier, « L'Enregistrement du *Jardin des Plantes* », *Littératures* (Toulouse), n° 40, printemps 1999, pp. 5-18.

ANDRES Bernard, *Profils du personnage chez Claude Simon*, Paris, Minuit, « Critique », 1992.

BERGOUGNIOUX Pierre, « Le désastre de l'indignifiant », *in Littératures*, n° 46, 2002, pp. 9-14.

BERNARD Michel, « Le Jardin des Plantes ou l'hypotypose de la place Monge », *Fabula*, 1999 (URL : http://www.fabula.org/forum/colloque99/213.php).

BESSIERE Jean, « Hybrides romanesques, interdiscursivité et intelligibilité commune : Claude Simon, Italo Calvino et Botho Strauß », *in* Bessière Jean (éd.), *Hybrides romanesques, Fictions (1960-1985)*, Paris, P.U.F., 1988, pp. 127-143.

BISHOP Tom, « L'image de la création chez Claude Simon », *in* Ricardou jean, Van Rossum-Guyon Françoise (éd.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1972, pp. 35-40.

BLANC Anne-Lise, « Le "Jardin zoologique" du *Jardin des Plantes*. Visité guidée », *Littératures*, n° 40, 1999, p. 47-57.

BONHOMME Bérénice, ERMAN Michel (éd.), *Claude Simon*, Dijon, Université de Bourgogne, Actes n° 3, 1998.

BONHOMME Bérénice, « Lecture de Claude Simon au miroir de l'intervalle cinématographique », *in Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006 (URL : http://www.fabula.org/lht/document241.html).

BONHOMME Bérénice, *Claude Simon, l'écriture cinématographique*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2005.

BONHOMME Bérénice, « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », *in Cahiers de Narratologie*, n° 16, mis en ligne le 25 mai 2009 (URL : http://revel.unice.fr/cnarra/index.html/id=1025).

BREWER Maria Minich, *Claude Simon: Narrativities without Narrative*, Lincon, University of Nebraska Press, 1995.

BRITTON Celia, « Instant Replays : The Reintegration of Traumatic Experience in *Le Jardin des Plantes* », *in Claude Simon : A Retrospective* , Jean H. Duffy et Alastair B. Duncan (éd.), Liverpool, Liverpool University Press, 2002, pp. 61-76.

CAHIERS DE L'UNIVERSITE DE PERPIGNAN, n° 30 : *« Le Jardin des Plantes » de Claude Simon* , LAURICHESSE Jean-Yves (éd.), 2000. (Articles de Didier ALEXANDRE, Mireille CALLE-GRUBER, Brigitte FERRATO-COMBE, Jean-Yves LAURICHESSE, Patrick LONGUET, Pascal MOUGIN, Maurice ROELENS et Dominique VIART.)

CALLE-GRUBER Mireille (éd.), *Claude Simon. Chemins de la mémoire.* Textes, entretiens, manuscrits, Presses Universitaires de Grenoble, 1993.

CALLE-GRUBER Mireille, (éd.), *Les Sites de l'écriture : Colloque Claude Simon (Queen's University, 30 octobre 1993)*, Paris, Nizet, 1995.

CALLE-GRUBER Mireille, « Une harmonie contre tendue : des principes de l'arc et de la lyre appliqués à l'écriture du roman chez Claude Simon », *in* Jean-Yves Laurichesse (éd.), *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 30, Presses universitaires de Perpignan, 2000, p. 39-56.

CALLE-GRUBER Mireille, *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon* , Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

CALLE-GRUBER Mireille, « Le récit de la description ou de la nécessaire présence des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans les mains », *CRIN* n°39, *Claude Simon et le Jardin des Plantes* , Houpermans, S. (dir.), 2001 ; réédité in Claude Simon, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, pp. 1542-43.

CALLE-GRUBER Mireille, *Les Triptyques de Claude Simon* , Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

CALLE-GRUBER Mireille, « La peur dans le fond. Une lecture du Jardin des Plantes de Claude Simon », *in* Isako Matsumoto et Mitsuo Tadoroko (éd.), *La Peur dans le monde moderne : aspects et perspectives* , éditions de l'école doctorale des langues et cultures de l'Université de Nagoya (Japon), 2009, pp. 8-18.

CHARLIN Sophie, « Que reste-t-il du montage textuel ? Efficacité du montage et résidu d'image *dans Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », *Littérature n° 147*, « L'espace du signe », 2007, pp. 38-53.

CLEMENT-PERRIER Annie, « Regard sur un motif du *Jardin des Plantes* », *Poétique*, n° 115, septembre 1998, pp. 273-285.

CLEMENT-PERRIER Annie, « L'empreinte et ses pouvoirs chez Claude Simon », *in Littérature*, n° 147, septembre 2007, pp. 21-37.

CREAC'H Martine, « Scènes d'épouvante : Claude Simon dans les parages de l'image », *Penser par les images* , textes réunis par Laurent Zimmermann, Éditions Cécile Defaut, 2006.

CRIN (Groningue), Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de littérature, n° 39 : *Claude Simon et « Le Jardin des Plantes »*, Sjef HOUPPERMANS (éd.), 2001. (Articles de Jan BAETENS, Mireille CALLE-GRUBER, Brigitte FERRATO-COMBE, Sjef HOUPPERMANS, Else JONGENEEL, Jean-Yves LAURICHESSE, Cora REITSMA-LA BRUJEERE, Nathalie ROELENS, Renée VENTRESQUE et Metka ZUPANCIC.)

DÄLLENBACH Lucien, « *Les Géorgiques* ou la totalisation accomplie », *Critique*, n° 414 : *La Terre et la Guerre dans l'œuvre de Claude Simon*, novembre 1981, pp. 1226-1242.

DÄLLENBACH Lucien, « Mise en abyme et redoublement spéculaire chez Claude Simon », *in* Ricardou Jean, (éd.), *Lire Claude Simon* , Paris, Les Impressions Nouvelles, 1986, pp. 151-190.

DÄLLENBACH Lucien, *Claude Simon*, Seuil, « Les contemporains », 1988.

DÄLLENBACH Lucien, « La Question primordiale », *Sur Claude Simon*, Paris, Minuit, 1987.

DÄLLENBACH Lucien, « Question de moule », *in Littérature*, n° 85, 1992, pp. 3-9.

DEGUY Michel, « Claude Simon et la représentation », *Critique n° 187* , Minuit, 1962, pp. 1009-1032.

DILETTATO jean-Marc et LONGUET Patrick, « Les feuilles au fond du bassin. Sur le Jardin des Plantes de Claude Simon », *L'Infini*, n° 65, printemps 1999.

DOUBROVSKI Serge, « Notes sur la genèse d'une écriture », *in* Séguier Marcel (éd.), *Entretiens*, n° 31, « Claude Simon », 1972, pp. 51-64.

DUFFY Jean H., « Art as defamiliarisation in the theory and practice of Claude Simon », *Romance Studies*, n° 2, 1983, pp. 108-123.

DUFFY Jean H., « Cultural autobiography and "bricolage". Simon and Rauschenberg », *in Word and Image*, n° 13, 1997, pp. 92-101.

DUFFY Jean H., *Reading Between the Lines: Claude Simon and the Visual Arts* , Liverpool, Liverpool University Press, « Modern French Writers », 1998.

DUFFY Jean H., « "Ce n'est pas une allégorie. C'est une feuille tout simplement" : Text, Intertext and Biography in Claude Simon's *Jardin des Plantes* », *Romanic Review* (New York), vol. 89, n° 4, 1998, pp. 583-609.

DUFFY Jean H., « Artistic biographies and aesthetic coherence in Claude Simon's *Jardin des Plantes* », *Forum For Modern Language Studies*, vol. 35, no. 2, 1999, pp. 175-192.

DUFFY Jean H., DUNCAN Alastair B. (éd.), *Claude Simon. A retrospective* , Liverpool University Press, 2002.

DUFFY Jean H., « Truth, Verbiage and Ecriture in *Le Jardin des Plantes* ». *in Claude Simon. A retrospective*. Études réunies par Jean Duffy et Alastair B. Duncan, Liverpool university press, 2002.

DUFFY Jean H., « Analyse formelle et thématique de *Photographies* de Claude Simon », *La Licorne,* n° 71, 2004 p. 133-151.

DUNCAN Alastair B., « Claude Simon : la crise de la représentation », *in Critique*, n° 414 : *La Terre et la Guerre dans l'œuvre de Claude Simon*, 1981, pp. 1181-1200.

DUNCAN Alastair B., *Claude Simon. Adventures in words*, Manchester University Press, 1994.

ELLISON David G., « A partir du *Jardin des Plantes* : Claude Simon's Recapitulations », *in* Duffy Jean et Duncan Alastair B. (éd.), *Claude Simon. A retrospective* , Liverpool, Liverpool university press, été 2002.

FAERBER Johan, « À proprement parler. De l'indicible à l'inappropriable des camps dans l'œuvre de Claude Simon », *in Europe* , n° 948, 86e année, « Écrivains du Stalag », 2008, pp. 55-126.

FAERBER Johan, « Sage comme une image ou la tenue baroque du monde et de la représentation chez Claude Simon », *in* Bikialo Stéphane, Rannoux Catherine (éd.), *La Licorne*, n° 71 : *Les images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, 2004, pp. 55-68.

FERRATO-COMBE Brigitte, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble, E.L.L.U.G., 1998.

FERRATO-COMBE Brigitte, « Dans une lumière de Poussin », *in* Houppermans Sjef (éd.), *CRIN*, n° 39, Amsterdam, Rodopi, 2001, pp. 119-131.

FERRATO-COMBE Brigitte, « Critique et fiction dans *Le Jardin de Plantes* de Claude Simon ou de l'intérêt d'écrire "la marquise sortit à cinq heures" », *in Recherches et travaux*, n° 60, 2002, pp. 143-160.

FERRATO-COMBE Brigitte, « Une rêverie sur le signe », présentation et commentaire d'un inédit de Claude Simon, « Novelli ou le problème du langage », *Les Temps Modernes*, n° 629, novembre 2004-février 2005, pp. 77-92.

GALLON Stéphane, « Les hypotyposes de Claude Simon », *Sofistikê n°1*, 2009, p. 61-96.

GENIN Christine, *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse, lecture poignante*, Paris, Honoré Champion, 1997.

GLACET Aymeric, *Claude Simon chronophotographe, ou les onomatopées du temps*, Villeneuves D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

GLEIZE Joëlle, « Je est d'autres », *in Critique*, n° 555-556, 1993, pp. 499-509.

GUERMES Sophie, « Claude Simon, le romancier et la matière », *in Critique*, n° 584-585, 1996, pp. 6-25.

JANSSENS Peter, *Claude Simon : Faire l'histoire*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

JONGENEEL Else, « La Ménagerie du Jardin des Plantes », *in CRIN* (Groningue), n° 39 : *Claude Simon et « Le Jardin des Plantes »*, Sjef Houppermans (éd.), 2001, pp. 109-117.

JONGENEEL Else, « "Movement into space" : la belligérance de l'image dans *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon », *Revue Romane* (Copenhague), vol. 26, n° 1, 1991, pp. 78-100.

JULIEN Anne-Yvonne, « Histoires de feuilles : Aux abords du *Jardin des Plantes* de Claude Simon », *in* Laisney Vincent, *Le Miroir et le Chemin : L'Univers romanesque de Pierre-Louis Rey*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 329-338.

LABBE Michelle, « Paysages perdus dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, n° 217, janvier-mars 1998, pp. 21-37.

LAURICHESSE Jean-Yves, « Aux quatre coins du monde : *Le Jardin des Plantes* comme album d'un voyageur », *Cahiers de l'université de Perpignan*, n° 30 : *« Le Jardin des Plantes » de Claude Simon*, Jean-Yves Laurichesse (éd.), 2000, pp. 119-136.

LAURICHESSE Jean-Yves, « Orion aveugle dans la forêt amazonienne. L'aventure de Novelli dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », dans *CRIN* (Groningue), n° 39 : *Claude Simon et « Le Jardin des Plantes »*, Sjef Houppermans (éd.), 2001, pp. 45-61.

LAURICHESSE Jean-Yves, « Écriture des ruines et métapoétique du fragment dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », *in L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Ricard Ripoll Villanueva (éd.), Perpignan, Presses niversitaires de Perpignan, 2002, pp. 289-301.

LAURICHESSE Jean-Yves, « "Quelque chose à dire". Éthique et poétique chez Claude Simon », *Cahiers de narratologie*, n° 12, 2005.

LAURICHESSE Jean-Yves, *Les Cahiers Claude Simon* , Presses universitaires de Perpignan, 2005-2010.

LA LICORNE (Rennes), n° 71 : *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, BIKIALO Stéphane et RANNOUX Catherine (éd.), *Les images chez Claude Simon, des mots pour le voir*, Presses Universitaires de Rennes, décembre 2004. (Articles de Jean-Marie BARNAUD, Stéphane BIKIALO, Jean DUFFY, Yohan FAERBER, Brigitte FERRATO-COMBE, Alain GAUBERT, Pascaline MOURIER-CASILE, Stéphanie ORACE, Philippe ORTEL, Yves PEYRE et Catherine RANNOUX.)

LITTERATURES (Toulouse), n° 40 : *Claude Simon : Le Jardin des Plantes* , printemps 1999, pp. 5-78. (Articles de Didier ALEXANDRE, Anne-Lise BLANC, Stéphane DARNAT, Annie CLEMENT-PERRIER et Isabelle SERÇAT.)

LONGUET Patrick, *Lire Claude Simon. La polyphonie du monde*, Paris, Minuit, 1995.

LONGUET Patrick, « Echos et palimpseste. Sur *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », *in* Laurichesse Jean-Yves (éd.), *Cahiers de l'Université de Perpignan* , n° 30, Presses universitaires de Perpignan, 2000, pp. 25-38.

LONGUET Patrick, postface au *Tramway*, Paris, Minuit, « Double », 2007, pp. 135-142.

LUZI Christophe, *La Guerre au miroir de la littérature. E ssai sur Claude Simon* , Colonna, 2009.

MERLEAU-PONTY Maurice, « Cinq notes sur Claude Simon », *Médiations*, n° 4, hiver 1961-1962, pp. 5-9.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Notes des cours au collège de France. 1958-1959 et 1960-1961* , Parsi, Gallimard, « NRF », 1996, pp. 204-220.

MIGUET-OLLAGNIER Marie, « *Le Jardin des Plantes* à l'ombre de Marcel Proust », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 29, 1998, pp. 129-140.

MONGIN Pascal, *L'Effet d'image : essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 2002.

MONGIN Pascal, « *L'Acacia* de Claude Simon ou le mythe congédié », *Mythe et récit poétique*, 1998, dir. Véronique Gély-Ghedira, Association des Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, pp. 353-368.

MONGIN Pascal, « Du *Tricheur* au *Jardin des Plantes* : la figure de la mère défunte », *in* Laurichesse Jean-Yves (éd.), *Cahiers de l'Université de Perpignan* , n° 30, Presses universitaires de Perpignan, 2000, pp. 89-102.

NEUMANN Guy (éd.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 220, « Claude Simon », 1990.

ORACE Stéphanie, « *Histoire* de Claude Simon : le fragment comme espace du silence », *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques* (Ith International Symposium Acts of Subvertives Writing's Studies, Barcelone, June 2001), Ricard Ripoll (éd.), Presses Universitaires de Perpignan, 2002, pp. 273-288.

ORACE Stéphanie, « Double de soi, double du monde : l'image, de la représentation à la médiation », *La Licorne*, n° 71, Presses universitaires de Rennes, 2004, pp. 37-54.

ORR Mary, « The Garden of Forking Paths: Intertextuality and *Le Jardin des Plantes* », *in* Jean Duffy, Alastair B. Duncan (éd.), *Claude Simon. A retrospective* , Liverpool, Liverpool university press, été 2002.

ORTEL Philippe, « L'invention du virtuel. Claude Simon et la photographie », *La Licorne,* n° 71, 2004, pp. 153-168.

PEYRE Yves, entretien avec Stéphane Bikialo, « Claude Simon, une tension rentrée vers le visible », *Les images chez Claude Simon, des mots pour le voir*, dir. Bikialo, S. et Ranoux, C., *La Licorne*, 2004.

PREDAL René, « Des mots et des images sur *La Route des Flandres* », *in Hommage à Jean Onimus*, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, *Annales*, n° 39, 1979, pp. 331-342.

PIEGAY-GROS Nathalie, « Des limites de l'informe aux limites de l'humain. L'objet dans les romans de Claude Simon », *in* Navarri Roger (éd.), *Modernités*, n° 9, « Écritures de l'objet », 1997, pp. 179-189.

PIEGAY-GROS Nathalie, « Un réalisme de la perception : éléments pour une épigraphie simonienne », *in Littérature*, n° 94, 1994, pp. 16-24.

PIEGAY-GROS Nathalie, « Mélancolie du montage. *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », *in* Bouju Emmanuel, *L'Engagement littéraire*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2005, pp. 283-291,

PRSTOJEVIC Alexandre, *Le Roman face à l'Histoire. Essai sur Claude Simon et Danilo Kiš*, Paris, L'Harmattan, 2005.

RANNOUX Catherine, « Aux carrefours de l'image : le récit mémoriel », *La Licorne*, n° 71, Presses universitaires de Rennes, 2004, pp. 15-25.

RANNOUX Catherine, « Éclats de mémoire : la page fragmentée, *Le Jardin des plantes* de Claude Simon », *La Licorne*, n° 52, 2000, pp. 245-260.

RICARDOU Jean, « Un ordre dans la débâcle », *Critique*, n° 163, décembre 1960, pp. 1011-1024 ; repris dans *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, pp. 44-55.

RICARDOU Jean (éd.), *Claude Simon : analyse, théorie* [Colloque de Cerisy], U.G.E., « 10/18 », 1975 ; repris sous le titre *Lire Claude Simon*, Les Impressions Nouvelles, 1986.

ROELENS Nathalie, « Le Jardin des délices / supplices de Claude Simon », *in* Houppermans Sjef (éd.), *CRIN*, n° 39, Amsterdam, Rodopi, 2001, pp. 75-86.

ROSSUM-GUYON Françoise, « La mise en spectacle chez Claude Simon », *Claude Simon. Colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou*, U.G.E., « 10/18 », 1975, pp. 88-106.

ROUSSET Jean, « La Guerre en peinture », *Critique*, n° 414 : *La Terre et la Guerre dans l'œuvre de Claude Simon*, novembre 1981, pp. 1201-1210.

ROUSSET Jean, *Passages, échanges et transpositions*, Paris, Corti, 1990, pp. 153-188.

SAINT-JACQUES Denis, « L'obstination réaliste », *Claude Simon*, Colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou, Publication du Centre Culturel de Cerisy-La-Salle, 10/18, p. 223-237.

SARKONAK Ralph William, *Les Trajets de l'écriture : Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 1994.

SERÇA Isabelle, « *Le Jardin des Plantes* : une "composition en damier" », *Littératures*, n° 40, 1999, pp. 59-77.

SILVERMAN Maxim, « Fiction as Process : the latter novels of Claude Simon », in *New Directions* (Edinburgh : Scottish Academic Press, 1985).

SUR CLAUDE SIMON, Jean STAROBINSKI, Georges RAILLARD, Lucien DÄLLENBACH et Roger DRAGONETTI (communications présentées au colloque Claude Simon de l'université de Genève, 14-15 novembre 1986), Paris, Minuit, 1987.

SUTER Patrick, « "Reportage" et "écriture" chez Claude Simon (*Les Géorgiques* et *Le Jardin des plantes* », *Études Littéraires* (Québec), n° 40 (3), automne 2009, pp. 141-155.

SYKES Stuart, *Les romans de Claude Simon*, Paris, Minuit, « Arguments », 1979.

THIERRY François, *Claude Simon : une expérience du temps*, Paris, Sedes, 1997.

VAREILLE Jean-Claude, « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », *Fragments d'un imaginaire contemporain,* Paris, Corti, 1989.

VENTRESQUE Renée, « Le *Jardin des plantes* : l'ultime avatar d'une scène capitale », *in* Houppermans Sjef, *CRIN*, n° 39, Amsterdam, Rodopi, 2001, pp. 87-97.

VIART Dominique, « Remembrances et remembrements : cultiver les friches de la mémoire. *Le Jardin des Plantes* », *Scherzo*, n° 3, 1998, pp. 151-168.

VIART Dominique, « Portrait de l'artiste en écrivain. *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », Cahiers de l'université de Perpignan, n° 30, *« Le Jardin des Plantes » de Claude Simon*, 2000, pp. 9-24.

YAPAUDJIAN-LABAT Cécile, *Écriture, deuil et mélancolie. Les derniers textes de Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

YOCARIS Ilias, *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 2002.

ZEMMOUR David, « Présence stylistique de Faulkner dans les romans de Claude Simon », *La Revue des lettres modernes. Claude Simon*, n° 4, 2005.

ZUPANCIC Metka, « Questions esthétiques et éthiques autour de la notion du mythe », *in* Houppermans Sjef, *CRIN,* n° 39, Amsterdam, Rodopi, 2001, pp. 99-107.

2.3. Sur Peter Handke

ARNOLD Heinz Ludwig (Hg.), *Text + Kritik*, n° 24, « Peter Handke », 5e édition, 1989.

ARNOLD Heinz Ludwig (Hg.), *Text + Kritik*, n° 24, « Peter Handke », 6e édition, 1999.

BARTMANN Christoph, *Suche nach Zusammenhang. Peter Handkes Werk als Prozess* , Wien, Braumüller Verlag, 1984.

BERNARD André-François, *Peter Handke, errance d'un autrichien* , Presses universitaires de Lille, 1990.

BERNARD Isabelle ; « L'impossible rencontre avec l'autre dans l'œuvre de Peter Handke », *in* Paul Jean-Marie, *l'Homme et l'Autre. De Suso à Peter Handke*, Presses universitaires de Nancy, « Diagonales », 1990, pp. 263-270.

BERNARD-EYMAR Isabelle, « Peter Handke et ses critiques. Vicissitudes et résistances d'un auteur à la mode », *in* Cassagnau Laurent, Le Rider Jacques, Tunner Erika (éd.), *Partir, revenir…En route avec Peter Handke*, Presses universitaires de Paris III, publication de l'Institut d'Allemand, 1992, pp. 189-195.

BETYNA Gabriele, *Kritik, Reflexion und Ironie. Frühromantische Ästhetik und die Selbstreferentialität moderner Prosa T. Bernhard, P. Handke und B. Strauss*, Shaker Verlag, Aachen, 2001.

BRAUN Michaël, « Die Sehnsucht nach dem idealen Erzähler. Peter Handkes romantische Utopie », *in* Arnold Heinz Ludwig (Hg.), *Text + Kritik*, n° 24, « Peter Handke », 5e édition, 1989, S. 73-81.

BÜRGER Peter, « Das Verschwunden der Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauss und Peter Handke », *in* Kemper Peter, *Postmoderne oder der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1988, S. 294-312.

CAMION Arlette, « Peter Handke, une question de regards », *in Germania. Mosaïques littéraires*, n° 10, 1992, pp. 155-168.

CAMION Arlette, « Retour au récit : les écritures de Handke », *in* Cassagnau Laurent, Le Rider Jacques, Tunner Erika (éd.), *Partir, revenir…En route avec Peter Handke*, Presses universitaires de Paris III, publication de l'Institut d'Allemand, 1992, pp. 111-122.

CAMION Arlette, *Image et écriture dans l'œuvre de Peter Handke : 1964-1983*, Peter Lang, Berne, 1992.

CASSAGNAU Laurent, LE RIDER Jacques, TUNNER Erika (éd.), *Partir, revenir…En route avec Peter Handke*, Presses universitaires de Paris III, publication de l'Institut d'Allemand, 1992.

COURY David N., *The Return of storytelling in the contemporary german literature and film: Peter Handke and Wim Wenders*, Edwin Mellen Press, 2004.

COURY David N., PILIPP Frank (ed.), *The works of Peter Handke. International Perspectives*, Riverside, Ariadne Press, 2005.

DESBRIERES-NICOLAS Brigitte, *Identité et appartenance dans l'œuvre narrative de Peter Handke*, Bern, Peter Lang, 1991.

DITTBERNER Hugo, « Der heroische Kampf um die Erzählung. Anmerkungen zum gegenwärtigen Peter Handke », *in* Arnold Heinz Ludwig (Hg.), *Text + Kritik*, n° 24, « Peter Handke », 6e édition, 1999, S. 28-35.

DURAND-BOGAERT Fabienne, *Peter Handke*, Paris, Marval, « Lieux de l'écrit », 1991.

DURZACK Manfred, « Postmoderne Züge in Handkes Roman *Der kurze Brief zum langen Abschied* ? » *in* Cassagnau Laurent, Le Rider Jacques, Tunner Erika (éd.), *Partir, revenir…En route avec Peter Handke*, Presses universitaires de Paris III, publication de l'Institut d'Allemand, 1992, pp. 123-132.

FELLINGER Raimund (Hg.), *Peter Handke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2004 [1985].

FRIETSCH Wolfram, *Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten. Strukturmomente eines neuen Zusammenhangs*, Sinzheim, Pro Universitate Verlag, 1995.

FUCHS Gerhard, MELZER Gerhard (Hg.), *Peter Handke: die Langsamkeit der Welt*, Graz, Droschl verlag, 1993.

GOLDSCHMIDT Georges-Arthur, Entretien avec Georges-Arthur Goldschmidt, *in* Cassagnau Laurent, Le Rider Jacques, Tunner Erika (éd.), *Partir, revenir…En route avec Peter*

Handke, Presses universitaires de Paris III, publication de l'Institut d'Allemand, 1992, pp. 11-20.

GOLDSCHMIDT Georges-Arthur, *Peter Handke*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1988.

GOTTWALD Herwig, « Verzauberung und Entzauberung der Welt. Zu Peter Handkes mythisierendem Schreiben », *in* Gottwald Herwig (Hg.), *Mythos und Mythisches in der Gegenwartliteratur*, Stuttgart, Heinz Verlag, « Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik », 1996, S. 34-86.

GOTTWALD Herwig (Hg.), *Mythos und Mythisches in der Gegenwartliteratur*, Stuttgart, Heinz Verlag, « Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik », 1996.

GRAF Volker, « "Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr" : Peter Handkes Kunstutopie », *in* Fellinger Raimund (Hg.), *Peter Handke* , Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, S. 276-314.

GRÖSSING Gerhard, « Die Form und das Ganze. Zu Peter Handkes Übersetzungen aus einer wortlosen Welt », *in* Arnold Heinz Ludwig (Hg.), *Text + Kritik* , n° 24, « Peter Handke », 6e édition, 1999, S. 92-99.

HAGE Volker, « Warum nicht wie Balzac? Peter Handkes *Die Geschichte des Bleistifts* und *Phantasien der Wiederholung* », *in The German Quarterly*, 1990, S. 412-420.

HAMM Peter, « Der Geschichtsschreiber der Gegengeschichte oder die Zurücknahme des Urteils. Lobrede auf Peter Handke », *in* Hamm Peter, *Aus der Gegengeschichte. Lobreden und andere Liebeserklärungen*, München, Carl Hanser Verlag, 1997, S. 7-27.

HAMM Peter, « Die Einfrauexpedition zum Eintagsvolk. Zu Peter Handkes neuem Roman », *Manuskripte*, Nr 155, 2002, S. 132-135.

HANSEN Olaf, « Die Muse Atropos. Überlegungen zu Peter Handke als schwierigem Erzähler », FELLINGER Raimund (Hg.), *Peter Handke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2004 [1985], S. 196-226.

HENNIG Thomas, *Intertextualität als ethische Dimension: Peter Handkes Asthetik "nach Auschwitz"*, Königshausen & Neumann, 1996.

HERWIG, Henriette, « Postmoderne Literatur oder postmoderne Hermeneutik? Zur Theorie und Praxis der Interpretation zeitgenossischer Literatur am Beispiel von Peter Handke, Botho Strauss, Bob Perelman und Nicholas Born », *in Kodikas/Code - Ars semeiotica* , vol. 13, Nr 3-4, 1990, S. 225-244.

HOFE Gerhard vom, PFAFF Peter (Hg.), *Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß*, Königstein/Ts, Athenäum, 1980, S. 59-92.

HORN Ingeborg, « Einmal zu zweit. Brief über Handkes *Bildverlust* als Wir-Erzählung », *Manuskripte*, Nr 158, 2002, S. 49-66.

JANKE Pia, *Der schöne Schein. Peter Handke und Botho Strauß* , Wien, Holzhausen Verlag, 1993.

JUNGLE, n° 14, *La Durée/La Distance*, dossier « Peter Handke », 1991.

KANN Irene, « Leben im Augenblick und Sehnsucht nach Dauer », *in* Kann Irene, *Schuld und Zeit. Literarische Handlung in theologischer Sicht* , Paderborn, Schöningh, 1992, S. 167-252.

KASTBERGER Klaus (Hg.), *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2009.

KLETTENHAMMER Sieglinde, « Der Mythos vom Autor als Subjekt. Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und die Reflexion von Autorschaft und Schreiben im Kontext von Moderne, Modernismus und Postmoderne », *in* Sexl Martin (Hg.), *Literatur, 15 Skizzen*, Innsbruck, Studienverlag, 1997, S. 91-134.

KLETTENHAMMER Sieglinde, « "Die Bilder gelten nicht mehr": Landschaft und Schrift in Peter Handkes *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* », *in* Battiston-Zuliani Régine (Hg.), *Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur/Nature et paysages : un enjeu autrichien*, Bern, Peter Lang, « Convergences », 2004, S. 319-338.

KNIESCHE Thomas W., « Utopie und Schreiben zu Zeiten der Postmoderne: Peter Handkes "Versuche" », *in* Jucker Rolf (Hg.), *Zeitgenössische Utopieent würfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.

KOLLERITSCH Alfred, « Die Welt, die sich öffnet: einige Bemerkungen zu Handke und Heidegger », *in* Melzer Gerhard, Tükel Jale (Hg.), *Peter Handke. Die Arbeit am Glück*, Königstein, Athenäum Verlag, 1985, S. 111-125.

KONZETT Matthias, *The Rhetoric of National Dissent in Thomas Bernhard, Peter Handke, Elfriede Jelinek*, Rochester, Camden House, 2000.

KRÖMER Wolfram, « Der Hauslose in unwirtlicher Grenzsituation oder Spanien als Ort der Weltwerdung in handkes *Versuch über die Jukebox* (Mit einem Nachwort zu *Der Bildverlust*), *in* Krömer Wolfram, *Spanien und Österreich im 20. Jahrhundert. Direkte und indirekte Kontakte* (Akten des Neunten Spanisch-Österreichischen Symposions Wien, 22.-29. September 2001), Salzburg, Müller-Speiser Verlag, 2002.

KRÖMER Wolfram, « Cervantes precursor de Peter Handke e inspirador de su última novella: *Der Bildverlust* (2002) », *in* Mata Carlos, Zugasti Higuel (Hg.), *Actas del Congreso "El siglo de oro en el nuevo milenio"* [Pamplona 2003], tomo II, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 943-953.

LENGAUER Hubert, « Pitting Narration against Image. Peter Handke's Literary Protest against the Staging of Reality by the Media », *in* Williams Arthur (Hg.), "*Whose Story?" – Continuities in Contemporary German-language Literature*, Bern, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1998, pp. 353-370.

LE RIDER Jacques, « La Cécité moderne et la reconquête postmoderne de la vision », *in* CASSAGNAU Laurent, LE RIDER Jacques, TUNNER Erika (éd.), *Partir, revenir…En route avec Peter Handke*, Presses universitaires de Paris III, publication de l'Institut d'Allemand, 1992, pp. 133-158.

LORENZ Otto, « Literatur als Widerspruch. Konstanten in Peter Handkes Schriftstellerkarriere », *in* ARNOLD Heinz Ludwig (Hg.), *Text + Kritik*, n° 24, « Peter Handke », 6e édition, 1999, S. 8-16.

LUCKSCHEITER Roman, « Abenteuer und Wissenschaft. Über Peter Handkes Roman *Der Bildverlust* und die ironische Epiphanie », *in* EHLICH Konrad (Hg.), *Germanistik in und für Europa: Faszination – Wissen (Texte des Münchener Germanistentages 2004)*, Bielefeld, Aisthesis, 2006.

MANTHEY Jürgen, « Franz Kafka, der Ewige Sohn », *in* FELLINGER Raimund (Hg.), *Peter Handke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2004 [1985], S. 375-385.

MELZER Gerhard, TÜKEL Jale (Hg.), *Peter Handke. Die Arbeit am Glück* , Königstein, Athenäum Verlag, 1985.

MELZER Gerhard, « Der Dichter als Hüter der Verwandlung. Zur Wiederbelebung des Mythos bei Elias Canetti und Peter Handke », *in Literatur und Kritik* , Nr 177-178, 1983 Sept.-Oct., S. 372-381.

METCALF Eva-Maria, « Challenging the Arrogance of Power with the Arrogance of Impotence. Peter Handke's Somnambulistic Energy », *Modern Fiction Studies*, vol. 36, no. 3, 1990, pp. 369-379.

MIXNER Manfred, *Peter Handke*, Kronberg, Athenäum Verlag, 1977.

MOYSICH Helmut, « Dingfest und tänzerisch. Zu Peter Handkes *Mein Ja hr in der Niemandsbucht* », *in Manuskripte. Zeitschrift für Literatur*, n° 135, 1997, S. 97-104.

MÜLLER Heidy M., « Die Augenhöhe als Maß der Erzählung, Zu Peter Handkes Bildsprache », *in* Müller Heidy M., De Vos Jaak (Hg.), *Aporie und Euphorie der Sprache. Studien zu Georg Trakl und Peter Handke*, Leuven, Peeters, 1989, S. 175-194.

MÜLLER Heidy M., DE VOS Jaak (Hg.), *Aporie und Euphor ie der Sprache. Studien zu Georg Trakl und Peter Handke*, Leuven, Peeters, 1989.

NEUBAUR Caroline, *Hiergelände*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.

NORBERT Gabriel : « Neoklassizismus oder Postmoderne ? Überlegungen zu Form und Stil von Peter Handkes Werk seit Langsamen Heimkehr », *Modern Austrian L iteratur*, Volume 24, Nos. 3-4, 1991, S. 99-109.

OSTER Angela, « The Poetics of Memory as the Poetics of Repetition: Peter Handke's Aesthetics of Innovation », *in* Wägenbaur Thomas (éd.), *The Poetics of Mem ory*, Tübingen, Stauffenburg, 1998, pp. 321-349.

PARRY Christoph, « Der Prophet der Randbezirke. Zu Peter Handkes Poetisierung der Peripherie in *Mein Jahr in der Niem andsbucht* », *in* ARNOLD Heinz Ludwig (Hg.), *Text + Kritik*, n° 24, « Peter Handke », 6e édition, 1999, S. 51-61.

PILIPP Frank, « In Defense of Kafka. The Case of Peter Handke », *in* Pilipp Frank, *The Legacy of Kafka in Contemporary Austrian Literature*, Riverside, Ariadne Press, 1997, pp. 117-149.

PIZER John, « Phenomenological redemption and repressed historical memory: Benjamin und Handke in Paris », in *Monatshefte*, vol. 81, n°1, 1989, S. 79-91.

PREUßER Heinz-Peter, « Reisen an das Ende der Welt. Bilder des Katastrophismus in der neueren österreichischen Literatur. Bachmann – Handke – Ransmayr », *in* Gerhard P. Knapp, Gerd Labroisse (Hg.), *1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1995, S. 369-407.

PÜTZ Peter, « Handke und Nietzsche : "Kein Marterbild mehr malen" », *in* FUCHS Gerhard, MELZER Gerhard (Hg.), *Peter Handke: die Langsamkeit der Welt*, Graz, Droschl verlag, 1993, S. 63-80.

PÜTZ Peter, *Peter Handke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982.

RENNER Rolf Günter, *Peter Handke*, Stuttgart, Metzler Verlag, 1985.

SCHÖNHERR Ulrich, « Die Wiederkehr der Aura im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit: Musik, Literatur und Medien in Peter Handkes *Jukebox* », *Modern Austrian Literatur*, Nr 33, 2000, S. 55-72.

SEBALD W. G., « Jenseits der Grenze – Peter Handkes Erzählung *Die Wiederholung* », *in* Sebald W. G., *Unheimlische Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Salzburg, Residenz Verlag, 1995, S. 162-178.

SEEL Martin, « Peter Handkes Komödie der Kontemplation », *Merkur*, Heft 560, 1995, S. 1050-1054.

SOKEL Walter H., « Das Apokalyptische und dessen Vermeidung. Zum Zeitbegriff im Erzählwerk Handkes », *in* FUCHS Gerhard, MELZER Gerhard (Hg.), *Peter Handke: die Langsamkeit der Welt*, Graz, Droschl verlag, 1993, S. 25-46.

SORG Bernhard, « Erinnerung an die Dauer. Zur Poetisierung der Welt bei Botho Strauß und Peter Handke », *in* ARNOLD Heinz Ludwig (Hg.), *Text + Kritik*, n° 24, « Peter Handke », 5e édition, 1989, S. 122-130.

STEINER Uwe C., « Literatur als Kritik der Kritik. Die Debatte um Peter Handkes "Mein Jahr in der Niemandsbucht" und die "Langsame Heimkehr" », *in* Döring Christian (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, S. 127-169.

STIEGLER Bernd, « Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos », *in* Hilmes Carola und Mathy Dietrich (Hg.), *Dasselbe noch einmal : die Ästhetik der Wiederholung*, Westdeutscher Verlag, 1998.

TABAH Mireille, « Structure et fonction de l'"épiphanie" dans l'œuvre de Peter Handke à partir de *La Courte Lettre pour un long adieu* et *L'Heure de la sensation vraie* », *in Études Germaniques*, 48e année, n° 2, 1993, pp. 147-166.

TABAH Mireille, « Von der *Stunde der wahren Empfindung* (1975) zum *Jahr in der Niemandsbucht* (1994). Peter Handkes ästhetische Utopie », *in Germanistische Mitteilungen*, n° 43-44, 1996, S. 115-123.

TUNNER Erika (éd.), *Austriaca*, n° 16, dossier « Peter Handke », 1983.

TUNNER Erika, « Peter Handke », *in Carrefours de rencontres. De Stefan Zweig à Christa Wolf. Les littératures allemandes et autrichiennes au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, « Les Mondes germaniques », 2004, pp. 115-160.

TUNNER Erika, « Le Secret de la montagne », préface à *Die Lehre der Sainte-Victoire/La Leçon de la Sainte-Victoire*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, « Folio Bilingue », 1991 [repris dans *Carrefours de rencontres. De Stefan Zweig à Christa Wolf. Les littératures allemandes et autrichiennes au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, « Les Mondes germaniques », 2004].

TUNNER Erika, « Peter Handke », *in* Claudon Francis et Tunner Erika (éd.), *Les littératures de langue allemande depuis 1945*, Paris, Nathan, « Littérature », 2005, pp. 116-128.

TURNER Robert L., « Fragmented narration and multiple path readings: Towards the creation of reader driven texts », *Neophilologus*, vol. 89, n° 4, pp. 495-508.

VOLKER Michel, *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998.

VOS Dietmar, « Maskenspiele im Ungeheuren. Peter Handkes Rückgriff auf Motive frühromantischer und klassischer Ästhetik », *in* Albert BERGER und Gerda E. MOSER

(Hg.): *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Wien, 1994, S. 275-294.

WAGNER Karl, « Peter Handkes Rückzug in den geschichtslosen Augenblick », *Literatur und Kritik*, Nr 14, 1979, S. 227-239.

WAGNER Karl, « Die Geschichte der Verwandlung als Verwandlung der Geschichte. Handkes *Niemandsbucht* », *in* Goltschnigg Dietmar (Hg.), *Moderne, Spätmoderne und Postmoderne in der österreichischen Literatur*, Wien, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1998, S. 205-217.

WEISS Walter, « Zur Tradition der Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur. Sprachskepsis und Sprachmagie bei Georg Trakl und Peter Handke », *in* MÜLLER Heidy M., DE VOS Jaak (Hg.), *Aporie und Euphorie der Sprache. Studien zu Georg Trakl und Peter Handke*, Leuven, Peeters, 1989, S. 663-676.

WENDERS Wim, « Le Souffle de l'ange », *in Les Cahiers du cinéma*, n° 400, Hors Série élaboré par Wim Wenders, octobre 1987, pp. 53-90.

WIETHÖLTER Waltraud, « Auge in Auge mit Cezanne. Handkes *Lehre der Sainte-Victoire* », *in Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. 40, n° 4, 1990, S. 422-444.

WOLF Jürgen, *Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa*, Westdeutscher Verlag, 1991.

ZEYRINGER Klaus, « Retour aux mythes », *in Europe*, 79e année, n° 866-867, « Littérature d'Autriche », 2001, pp. 52-62.

ZSCHACHLITZ Ralf, « "Personne" et le mythe de Polyphème – Perte d'identité dans la littérature de langue allemande après 1945 : Peter Handke, Paul Celan, Herbert Achternbusch », *in Cahiers d'Études Germaniques*, n° 26, 1994, pp. 51-72.

ZSCHACHLITZ Ralf, *« Épiphanie » ou « illumination profane » ? L'œuvre de Peter Handke et la théorie de Walter Benjamin*, Peter Lang, 2000.

2.4. Sur Richard Powers

BIRKERTS Sven, « Mapping the New Reality: American Fictions », *Wilson Quarterly*, vol. 16, no. 2, 1992.

BIRKERTS Sven et al., *Powers Book*, Tokyo, Misuzu Shobo Press, 2000.

BUKIET Melvin Jules, "Crackpot realism: Fiction for the Forthcoming Millennium" in *Review of Contemporary Fiction*, vol. 16, no. 1, 1996 : 13-22.

BURN Stephen J. and DEMPSEY Peter (éd.), *Intersections. Essays on Richard Powers*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2008.

BURN Stephen J., « Richard Powers's Ghosts », *Intersections. Essays on Richard Powers*, BURN Stephen J. and DEMPSEY Peter (éd.), Champaign, Dalkey Archive Press, 2008 : 105-116.

BYERS Thomas B., « The Crumbling Two-Story Architecture of Richard Powers's Fictions », *in* PELLEGRIN Jean-Yves, *Opening Perspectives. Six Essays on Richard Powers*, *in Transatlantica: American Studies Journal*, no. 2, 2009.

CLEMMEN Yves W. A., *Photographic Construct and Narrative Imagination: an Approach in Contemporary French and American Literatures*. Dissertation (Ph.D.), Urbana-Champaign, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994.

COWART David, « Narrative as Pharmacon in *Operation Wandering Soul* », *Intersections. Essays on Richard Powers*, BURN Stephen J. and DEMPSEY Peter (éd.), Champaign, Dalkey Archive Press, 2008 : 117-133.

CREEKMUR Corey K., « Lost Objects: Photography, Fiction and Mourning », *in* Bryant Marsha (éd.), *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, Newark, University of Delaware Press, 1996 : 73-82.

CRISTOFOVICI Anca, « August Sander and Three Farmers on their way to a dance », *Intersections. Essays on Richard Powers*, BURN Stephen J. and DEMPSEY Peter (éd.), Champaign, Dalkey Archive Press, 2008 : 43-51.

DAWES Greg, « The Storm of Progress: Richard Powers's *Three Farmers* », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 18, no. 3, 1998 : 42-50.

DEWEY Joseph, « Dwelling in Possibility: The Fiction of Richard Powers », *Hollins Critic*, vol. 33, no. 2, 1996 : 2-16.

DEWEY Joseph, *Novels from Reagan's America: A New Realism*, Gainesville, University Press of Florida, 1999.

DEWEY Joseph, « Little Knots, Tieds in the Clothing of Time: *The Time of our Singing* as a Dual-Time Narrative », *Intersections. Essays on Richard Powers*, BURN Stephen J. and DEMPSEY Peter (éd.), Champaign, Dalkey Archive Press, 2008 : 198-214.

DEWEY Joseph, *Understanding Richard Powers*, Colunbia, University of South Carolina Press, 2002.

DRAGAN Richard V., *Aesthetic science and the encyclopedic novels of Joyce, Pynchon, DeLillo, and Powers*. (Ph.D.), City University of New York, 2006.

GILBERT Gail Hoskins, « Trying on a Death Mask », *Chattahoochee Review*, vol. 20, no. 4, 2000 : 109-116.

GRASSIAN Daniel, *Hybrid Fictions: American Literature and Generation X*, Jefferson, McFarland, 2003.

HARRIS Charles B., « "The Stereo View": Politics and the Role of the Reader in *Gain* », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 18, no. 3, 1998 : 97-108.

HURT James, « Narrative Powers: Richard Powers as Storyteller », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 18, no. 3, 1998 : 24-41.

JANTON Emilie, « Openings: The Act of Modelizing and the Question of Complexity », *in* PELLEGRIN Jean-Yves, *Opening Perspectives. Six Essays on Richard Powers*, *in Transatlantica: American Studies Journal*, no. 2, 2009.

KARL Frederick R., *American Fictions: 1980-2000: Whose America is it Anyway?*, Xlibris, 2001.

KUCHARZEWSKI Jan D., *Propositions about Life: Reengaging Literature and Science*, Universitätsverlag, 2011.

LATOUR Bruno, « Powers of the Facsimile: A Turing Test on Science and Literature », *Intersections. Essays on Richard Powers*, BURN Stephen J. and DEMPSEY Peter (éd.), Champaign, Dalkey Archive Press, 2008 : 263-291.

LECLAIR Tom, « The Systems Novel », *New Republic*, 25 Apr. 1988.

LECLAIR Tom, *The Art of Excess : Mastery in Contemporary American Fiction*, University of Illinois Press, 1989.

LECLAIR Tom, « The Prodigious Fiction of Richard Powers, William Vollman, and David Foster Wallace », *Critique*, vol. 38, no. 1, 1996 : 12-37.

LEE Sue-Im, *A Body of Individuals. The Paradox of Community in Contemporary Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2009.

LEONARD John, *Lonesome Rangers: Homeless Minds, Promised Lands, Fugitive Cultures*, New York, New, 2002. Chapter « The Novels of Richard Powers »: 165-182.

LINDNER April, « Narrative as necessary evil in Richard Powers's *Operation Wandering Soul* », *Critique*, vol. 38, 1996 : 68-79.

MARSH Kelly A., « The Neo-Sensation Novel: A Contemporary Genre in the Victorian Tradition », *Philological Quarterly*, vol. 74, 1995 : 99-123.

NEIL Archer, "Mapping the Here and Now: An Interview with Richard Powers", *Tamaqua 5*, no. 2, 1995.

NEILSON Jim, « Dirtying Our Hands: An Introduction to the Fiction of Richard Powers », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 18, no. 3: *Richard Powers/Rikki Ducornet*, NEILSON Jim (éd.), 1998 : 7-12.

NEWMAN Karen, CLAYTON Jay, and HIRSCH Marianne (éd.), *Time and the Literary: Essays from the English Institute*, New York, Routledge, 2002.

PELLEGRIN Jean-Yves (éd.), *Opening Perspectives. Six Essays on Richard Powers*, *in Transatlantica: American Studies Journal*, no. 2, 2009.

RASULA Jed, « Textual Indigence in the Archive », *Postmodern Culture*, vol. 9, no. 3, May 1999.

SALTZMAN Arthur M., « The Trope in the Machine », *in This Mad "Instead": Governing Metaphors in Contemporary American Fiction*, Columbia, University of South Carolina Press, 2000 : 94-109.

SCHOLZ Carter, « Narrating Technology », *Intersections. Essays on Richard Powers*, BURN Stephen J. and DEMPSEY Peter (éd.), Champaign, Dalkey Archive Press, 2008 : 292-304.

SNYDER Sharon, « The Gender of Genius: Scientific Experts and Literary Amateurs in the Fiction of Richard Powers », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 18, no. 3, 1998 : 84-96.

STEINBERG Sybil, Rev. of *The Gold Bug Variations* by Richard Powers. *Publishers Weekly* 14 June 1991.

STRECKER Trey, « Ecologies of Knowledge: The Encyclopedic Narratives of Richard Powers and His Contemporaries », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 18, no. 3: *Richard Powers/Rikki Ducornet*, NEILSON Jim (éd.), 1998 : 67-71.

STRECKER Trey, « Powers World: Refuge and Reentry in *Plowing the Dark* », *Intersections. Essays on Richard Powers*, BURN Stephen J. and DEMPSEY Peter (éd.), Champaign, Dalkey Archive Press, 2008 : 187-197.

THE REVIEW OF CONTEMPORARY FICTION, vol. 18, no. 3: *Richard Powers, Rikki Ducornet*, NEILSON Jim (éd.), 1998 : 7-109.

VALADIÉ Flora, « Serial Production, Serial Photography, and the Writing of History in *Three Farmers on Their Way to a Dance* », *in* PELLEGRIN Jean-Yves (éd.), *Opening Perspectives. Six Essays on Richard Powers*, *in Transatlantica: American Studies Journal*, no. 2, 2009.

WALD Carol Ann, «Reflexivity, Reproduction, and Evolution: From von Neumann to Powers », *Mosaic*, vol. 39, no. 2, 2006 : 163-179.

3. Études et théorie littéraires

ADORNO Theodor W., *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, « Champs », 1999 [1984]. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*, Band II, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974 [1958].

ADORNO Theodor W., « Parataxe », *in* Adorno Theodor W., *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Flammarion, « Champs », 1999 [1984], pp. 307-350. « Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins », *in Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften,* Band II, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974 [1958], S. 447-491.

ARMENGAUD Françoise, « Éthique et esthétique : de l'ombre à l'oblitération », *in Emmanuel Levinas*, Cahier de l'Herne, 1991.

ARMENGAUD Françoise, « Faire ou ne pas faire d'images. Emmanuel Levinas et l'art d'oblitération », *Noesis* : *La métaphysique d'Emmanuel Levinas*, n° 3, 2000.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Points », 1973.

BARTHES Roland, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2003.

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, « La Philosophie en effet », 1985 ; « Champs Flammarion », 2000. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963 ; Suhrkamp Taschenbuch, 2007.

BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979. *Charles Baudelaire. Ein lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955.

BENJAMIN Walter, *Le Conteur*, *in* Benjamin Walter, *Œuvre III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio Essais », pp. 114-151. *Der Erzähler*, *in* Benjamin Walter, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2010 [1977], S. 385-410.

BENJAMIN, Walter, *Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne*, *in* Benjamin Walter, *Œuvre II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer

Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio Essais », pp. 113-134. *Der Surrealismus. Die letzte Moment aufnahme der europäischen Intellig enz*, *in* Benjamin Walter, *Angelus Novus : Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966.

BENJAMIN, Walter, *Karl Kraus* , *in* Benjamin Walter, *Œuvre II* , traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio Essais », pp. 228-273. *Karl Krauss* , *in* Benjamin Walter, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2010 [1977], S. 353-384.

BENJAMIN, Walter, *L'image proustienne*, *in* Benjamin Walter, *Œuvre II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio Essais », pp. 135-155. *Zum Bilde Proust* , *in* Benjamin Walter, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2010 [1977], S. 335-348.

BESSIERE Jean (éd.), *Littérature, représentation, fiction*, Paris, Honoré Champion, 2007.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire,* Paris, Gallimard, 1955.

BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980

BOBILLOT Jean-Pierre, « Le ver(s) dans le fruit trop mûr de la lyrique et du récit », *Temps et Récit de Paul Ricœur en débat* , dir. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Cerf, « Procope », 1990.

BOHRER Karl Heinz, *Plötzlichkeit. Zum Augenblic k des ästhetischen Scheins* , Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981.

BOHRER Karl Heinz, « Temps et imagination. Le présent absolu dans la littérature », *in Le Présent absolu. Du temps et du mal comme catégories esthétiques*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2000, pp. 179-223. « Zeit und Imagination. Das absolute Präsenz der Literatur », *in Das absolute Präsenz. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.

BOHRER Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung* , München und Wien, Carl Hanser Verlag, 2003.

BONNEFOY Yves, « La présence de l'image. Leçon inaugurale de la chaire d'Études comparées de la Fonction poétique, le vendredi 4 décembre 1981 », *in* Bonnefoy Yves, *Lieux et destins de l'image*, Paris, Seuil, 1999.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963 [1924 et 1930].

CALVINO Italo, *Leçons Américaines . Aide-mémoire pour le prochain milléna ire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, « Du Monde Entier », 1989. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millenio,* Milano, Garzanti, 1988.

CHKLOVSKI Victor, « L'art comme procédé », *in* Todorov, Tzvetan (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des form alistes russes réunis et traduits par Tzvetan Todorov* , Paris, Seuil, « Tel Quel », 1965 ; « Points Essais », 2001.

DÄLLENBACH Lucien, *Masaïques. Un objet es thétique à rebondissements* , Paris, Seuil, « Poétique », 2001.

DAROS Philippe, « Image et représentation chez Italo Calvino et Daniele Del Giudice », *Chroniques italiennes*, n° 75-76, 2005.

DAROS Philippe, « Modes de présentation de l'image », *in* Bessière Jean (éd.), *Littérature, représentation, fiction*, Paris, Honoré Champion, 2007, pp. 137-159.

DEL GIUDICE Daniele, « Comment raconter l'invisible », traduit de l'italien par Carole Walver, *L'Atelier du Roman* , n° 1, Arléa, 1993, pp. 127-136 ; conférence prononcée à Ferrare en 1990 sous le titre « Elogio dell'ombra » et partiellement reproduite dans « *Il Corriere della sera* », 17 février 1991.

DERRIDA Jacques, « Force et signification », *in L'Écritur e de la différence* , Paris, Seuil, « Points Essais », 1993 [1967].

DERRIDA Jacques, « La Pharmacie de Platon », *in La Dissémination* , Paris, Seuil, « Points Essais », 2006, [1972].

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte* (1962), trad. C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, Le Seuil, 1965 ; collection Points, 1979. *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

FLAUBERT Gustave, *Correspondances*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition présentée et établie par Jean Bruneau, tome I, 1973 ; tome II, 1980 ; tome III, 1991 ; tome IV, 1998 ; tome V, 2007.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1966.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

GOETHE Johann Wolfgang (von) et SCHILLER Friedrich (von), *Correspondance*, traduit de l'allemand par Mme la baronne de Carlovitz, Charpentier, 1863 ; Gallimard, 1994.

HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, « Recherches littéraires », 1993.

JABLKOWSKA Joanna, *Literatur ohne Hoffnung. Die Kris e der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Deutscher Universitätsverlag (DUV), 1998.

JABLKOWSKA Joanna, « Das ästhetische Spiel mit der Utopie », *in* JUCKER Rolf (Hg.), *Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.

JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique* , Paris, Seuil, « Points Essais », 1977 [textes extraits de *Questions de poétique* , traduit de différentes langues, Seuil, « Poétique », 1973].

JANVIER Ludovic, *Une Parole exigeante. Le Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1964.

JAPP Uwe, *Theorie der Ironie*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1983.

JUCKER Rolf (Hg.), *Zeitgenö ssische Utopiee ntwürfe in Literatu r u nd Gesells chaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.

JEAN Raymond, « Politique et "Nouveau Roman", *in* RICARDOU Jean, VAN ROSSUM-GUYON Françoise (éd.), *Nouveau Roman : hier, aujour d'hui. 1. Problèm es généraux* , Publication du Centre Culturel de Cerisy-La-Salle, U.G.E., « 10/18 », 1972, pp. 363-371.

KAUFMANN Vincent, *Poétique des groupes littér aires. Avant-gardes 1920-1970* , Paris, PUF, « Écriture », 1997.

KUNDERA Milan, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

LACOUE-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

LEVINAS Emmanuel, « Le regard du poète », *in* Levinas Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot* , Fontfroide, Fata Morgana, 1975.

MCHALE Brian, *Postmodernist Fiction*, Cambridge University Press, 1987.

MAULPOIX Jean-Michel, « La mémoire-cache », *in* Mireille Gagnebin et Christine Savinel (éd.), *L'image récalcitrante*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

MICHAUD Stéphane, « Maurice Blanchot, Nietzsche et Rilke », *in* Christophe Bident & Pierre Vilar (éd.), *Maurice Blanchot/ récits critiques*, Tours, Farrago, 2003.

MICHAUD Stéphane, « Le pain, le vin, la lumière, ou l'hospitalité selon Yves Bonnefoy » , *in* Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber (éd.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du xxe siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 221-235.

MOREL Jean-Pierre, « Montage, collage et discours romanesque dans les années 1920 et 1930 », *in* Bablet Denis et Billeter Erika, *Montage et collage au théâtre et dans les autres arts durant les années 20*, Lausanne, L'Age d'homme, 1978.

MOREL Jean-Pierre, « Collage, montage et roman chez Döblin et Dos Passos », *Revue d'Esthétique*, n° 3-4, 1978.

MOREL Jean-Pierre, « Cinq difficultés – au moins – pour parler de montage », in Kahn Robert, (éd.), *À travers les modes*, Publications de l'Université de Rouen, 2004, pp. 35-48.

NOVALIS, *L'Encyclopédie*, texte traduit et présenté par Maurice de Gandillac, Paris, Minuit, « Arguments », 1966.

NOVALIS, « Monologue », *in Œuvr es Complètes* , 2 vol., traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1981.

PIC Muriel, *W. G. Sebald – L'image papillon*, suivi de W. G. Sebald, *L'Art de voler* , Paris, Les Presses du réel, 2009.

PROUST Marcel, « À propos du style de Flaubert », *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Folio Essais », 1987 [1954].

RABAU Sophie, « Propositions pour l'achronie », Atelier de théorie littéraire « Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps », consulté en ligne sur le site de Fabula (URL : http://www.fabula.org/atelier.php.Propositions_pour_l'achronie_par_S._Rabau).

RANCIERE Jacques, *La Parole muette. Essai su r les contradictions de la litté rature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

RICARDOU Jean, VAN ROSSUM-GUYON Françoise (éd.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux* , Publication du Centre Culturel de Cerisy-La-Salle, U.G.E., « 10/18 », 1972 ; *Le Nouveau Roman : hier, auj ourd'hui, tome II : Pratiques*, U.G.E., « 10/18 », 1972.

RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1975.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit I , L'intrigue et le réc it h istorique*, Seuil, « L'ordre philosophique », 1983 ; « Point Essais », 1991.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit II , La configuration dans le récit de fiction* , Seuil, « L'ordre philosophique », 1984 ; « Point Essais », 1991.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit III*, *Le temps raconté*, Seuil, « L'ordre philosophique », 1985 ; « Point Essais », 1991.

RICŒUR Paul, « De la volonté à l'acte. Un entretien de Paul Ricœur avec Carlos Oliveira », *in* Bouchindhomme C. et Rochlitz R., *Temps et r écit de Pau l Ricœur en débat* , Cerf, « Procope », 1990.

RIFFATERRE Michael, « L'illusion d'ekphrasis », *in* Mathieu-Castellani Gisèle (éd.), *La Pensée de l'image. Significati on et figuration dans le texte et dans la peinture* , Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 1994, pp. 211-229.

RIPOLL Ricard, « L'illisible comme projet du sens », *in L'illisible*, Poitiers, *La Licorne*, 2006.

RIPOLL Ricard, « La suspension du sens, ou l'écriture contre la littérature », *in* Hummel Pascal, Gabriel Frédéric (éd.), *Les Débris du sens. É tudes sur les dérives de la perception et du sens*, Paris, Philologicum, 2008, pp. 209-221.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, « Critique », 1963.

ROBBE-GRILLET Alain, « Retour sur les ruines », *Préface à une vie d'écrivain* , Seuil/France Culture, « Fiction et Cie », 2005, pp. 39-46.

ROCHLITZ Rainer, « Sens et tradition chez P. Ricœur », *in* Bouchindhomme C. et Rochlitz R. (dir.), *Temps et récit de Paul Ricœur en débat,* Cerf, « Procope », 1990, pp. 139-161.

RYKNER Arnaud, « Littérature pas morte, l'image bouge encore », *in Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman* , Textes réunis par Laurent Zimmermann, Nantes, Cécile Defaut, 2006.

SAMOYAULT Thiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

SAMOYAULT Thiphaine, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Pleins-Feux, 2001.

SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux* , Paris, PUF, « Écriture », 1997.

SZONDI Peter, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* , traduit de l'allemand par J. Bollack, Paris, Gallimard, « Tel », 1991 [1974].

TODOROV Tzvetan (dir.), Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965 ; « Points Essais », 2001.

TOMICHE Anne, « Poétique de la ruine chez Robbe-Grillet », *Archéomania. La mémoire en ruine ou les songes archéologiques de la création moderne et contemporaine* , Cahiers du CRLMC, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 2000, pp. 139-151.

TOMICHE Anne, « Rephrasing the Visible and the Expressive: Lyotard's "Defense of the Eye" from Figure to Inarticulate Phrase », *Philosophies of the Visible* , New York, London, ed. Wilhelm S. Wurzer, Continuum, 2002, pp. 7-20.

WOLF Nelly, *Une littérature sans histo ire : essai sur le Nouveau Roman* , Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1995.

4. Art et esthétique

ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique* , traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Klincksieck, 1995. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique* , traduit de l'allemand par H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962. *Philosophie der neuen Musik* , Tübingen, Mohr, 1949.

AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Paris, La Différence, « Les Essais », 2007 [1989].

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* , Paris, Seuil, « Points Essais », 1992 [1982].

BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

BARTHES Roland, *l'Empire des signes*, Skira, « Les sentiers de la création », 1993.

BAUDELAIRE Charles, *Écrits esthétiques*, Paris, 10/18, 1986.

BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie, Œuvres* , vol. II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, pp. 295-321. *Kleine Geschichte der Photographie* [1931], *in* Benjamin Walter *Gesammelte Schriften* (éd. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser *et al.*), Francfort am Main, Suhrkamp, 1982, t. II, vol. 1, S. 368-385.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [versions de 1935 et 1939], *Œuvres*, vol. III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, pp. 269-316. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit : drei Studien zur Kunstsoziologie* (1. Fassung 1935 et 4. Fassung 1939), *in Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2010 [1977], S. 136-169.

BENJAMIN Walter, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1* , Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2010 [1977].

BONNEFOY Yves, *Le Nuage Rouge* , Paris, Mercure de France, 1977 ; Gallimard, « Folio Essais », 1999.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin* , Paris, galilée, « Débats », 1984.

CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique* , Paris, Flammarion, « Champs arts », 2009 [1995].

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident* , Paris, Gallimard, 1992.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation* , Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2002 [1981].

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Paris, Minuit, « Critique », 1983.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Minuit, « Critique », 1985.

DELEUZE Gilles, *Deux régimes de fous et autres textes (1975-1995)* , édition préparée par David Lapoujade, Minuit, « Paradoxe », 2003.

DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, « Champs », 1978.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, « Critique », 1985.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image Temps*, Paris, Minuit, « Critique », 1985.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'Image*, Minuit, « Critique », 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* , Paris, Minuit, « Critique », 1992.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 1999.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l' art et temps des fantôm es selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, « Critique », 2002.

DIDI-HUBERMAN George, *L'Image ouverte. Mo tifs de l' incarnation da ns les arts visue ls*, Paris, Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN Georges, « L'image brûle », *in* Zimmermann Laurent (dir.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-H uberman*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, pp. 11-52.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009.

Entretien avec Georges DIDI-HUBERMAN, *Vacarme*, n° 37, automne 2006.

EISENSTEIN Sergueï M., « El Greco y el cine », *Cinématisme. Peinture et Cinéma* , introduction, notes et commentaires par François Albera, Dijon, Les Presses du Réel, « Fabula », 2009.

JULLIEN François, *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003 ; « Points », 2009.

GAGNEBIN Murielle et SAVINEL Christine (dir.), *L'image récalc itrante*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

GASQUET Joachim, *Cézanne*, Grenoble, Cynara, 1998 [1921].

ISER Wolfgang, « Reduktionsformen der Subjektivität », *in* JAUSS Hans R. (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ä sthetischen*, Fink Verlag, 1968, S. 435-491.

JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'américain par Florence Nevoltry, Beaux-arts de Paris, 2007.

JAUSS Hans R. (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Gr enzphänomene des Ästhetischen* , Fink Verlag, 1968.

KLEE Paul, « Credo du créateur », *in Théorie de l'art moderne* , traduit de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1998, pp. 34-42. « Schöpferische Konfession », *in Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- unf Gestaltungslehre*, Basel, Schwabe & Co, 1956 [1920], pp. 76-80.

KOFMAN Sarah, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987.

LEVINAS Emmanuel, *De l'oblitération. Entretien avec F. Armengaud à propos de l'œuvre de Sosno*, Paris, La Différence, 1990.

LESSING Gotthold Ephraïm, *Laocoon* suivi de *Lettres concernant l'antiquité* et *Comment les Anciens représentaient la mort*, textes présentés par Jolanta Bialostocka et Robert Klein, Paris, Hermann, « Miroirs de l'art », 1964. *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], Leipzig, Brockhaus, 1879.

LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 2002 [1971 pour la première édition].

MARIN Louis, « Le trou de mémoire de Simonide », dans *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992.

MARNHAM Patrick, *Diego Rivera. Le rêveur éveillé*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie, » 2000.

MITCHELL William J. Thomas, *Iconologie. Image, Texte, Idéologie*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Les Prairies ordinaires, « Penser/Croiser », 2009. *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, 1986.

MITCHELL William J. Thomas, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, 1994.

MOUREY Jean-Pierre (éd.), *Logiques de la fragmentation. Recherches sur la création contemporaine*, Presses universitaires de Saint-Etienne, 1996.

NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

PANOFSKY Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1984. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, 1924.

PAYOT Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Galilée, 1990.

PAYOT Daniel, *Effigies. La notion d'art et les fins de la ressemblance*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1997.

PAYOT Daniel, *Après l'harmonie*, Belval, Circé, 2000.

PERRET Catherine, *Les Porteurs d'ombre. Mimesis et modernité*, Paris, Belin, « L'Extrême Contemporain », 2002.

PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, « Critique », 1986.

PICARD Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, « Critique », 1989.

RANCIERE Jacques, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

RANCIERE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 2004.

RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RANCIERE Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

RAULET Gérard, *Le Caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, 1997.

RONGIER Sébastien, *De l'Ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, 2007.

SAMOYAULT Thiphaine, *La Montre cassée. Essai sur le temps de la fiction*, Paris, Verdier, « Chaoïd », 2004.

SHATTUCK Roger, *Les Primitifs de l'avant-garde. Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire*, traduit de l'américain par Jean Borzic, Paris, Flammarion, « Champs », 1997 [1974 pour la traduction]. *The Banquet Years (The Origins of the Avant-garde in France, 1885 to World War 1)*, New York, Vintage Books, 1968 [1955].

SOLLERS Philippe, « Réserve de Poussin », *La Guerre du goût*, Paris, Gallimard, 1994.

VAUDAY Patrick, *L'invention du visible. L'image à la lumière des arts*, Paris, Hermann, 2008.

ZIMMERMANN Laurent (dir.), Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman, Nantes, Cécile Defaut, 2006.

5. Histoire, philosophie, anthropologie et psychanalyse

AESCHIMANN Éric, « Le sens de l'Histoire a été suspendu », Entretien avec Jean-Luc Nancy, *Libération*, 4 juin 2009.

AGAMBEN Giorgio, *Enfance et Histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit par Yves Hersant, Paris, Payot, 1989 ; « Petite Bibliothèque Payot », 2000. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1979.

AGAMBEN Giorgio, *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, traduit de l'italien par Judith Revel, Rivages Poche, « Petite Bibliothèque », 2004 [2000 pour la traduction]. *Il tempo che resta. Un commento alla «Lettera ai romani»*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2000.

AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, traduit par Danièle Valin, Paris, Payot & Rivages, 1995 ; « Petite Bibliothèque », 2002. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit par Martin Rueff, Rivages Poche, 2007. *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. par Maxime Rovere, Rivages Poche, « Petite Bibliothèque », 2008. *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008.

ARENDT Hannah, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Levy, 1983. *The Human Condition*, University of Chicago Press, 1958.

ARENDT Hannah, *Walter Benjamin 1892-1940*, traduit de l'anglais par Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris, Alia, 2007. *Walter Benjamin 1892-1940* [1968], *in Benjamin, Brecht. Zwei Essays*, München, Piper Verlag, 1971.

AUGE Marc, *Où est passé l'avenir ?*, Paris, Panama, « Cyclo », 2008.

BADIOU Alain, *Le Siècle*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2005.

BAILLY Jean-Claude, *Le Temps fixé, Petite conférence sur les images*, Bayard, « Les petites conférences », 2009.

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 2004. *Bild-Anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink Verlag, 2001.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages,* traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Cerf, « Passages », 1989. *Das Passagen-Werk*, *in* Tiedemann Rolf und Schweppenhäuser Hermann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. V, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.

BENJAMIN Walter, *Sur le concept d'histoire*, *in* Benjamin Walter, *Œuvre III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio Essais », pp. 427-443. *Über den Begriff der Geschichte*, *in* Benjamin Walter, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2010 [1977], S. 251-261.

BENJAMIN Walter, *Expérience et pauvreté*, *in* Benjamin Walter, *Œuvre II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard,

« Folio Essais », pp. 364-372. *Erfahrung und Armut*, *in* Benjamin Walter, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2010 [1977], S. 291-296.

BENSAÏD Daniel, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*, Paris, Plon, 1990.

BENSAÏD Daniel, « Utopie et messianisme : Bloch, Benjamin et le sens du virtuel », *Daniel Bensaïd. Une radicalité joyeusement mélancolique. Textes (1992-2006)*, textes réunis et présentés par Philippe Corcuff, Paris, Les Éditions Textuel, 2010.

BERGSON Henri, *Matière et Mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 1993 [1896].

BLOCH Ernst, *Experimentum mundi. Questions, catégories de l'élaboration, praxis,* traduit de l'allemand par Gérard Raulet, Paris, Payot, 1981. *Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.

CORCUFF Philippe, *Daniel Bensaïd. Une radicalité joyeusement mélancolique. Textes (1992-2006)*, Paris, Les Éditions Textuel, 2010.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, « Critique », 1969.

DELEUZE Gilles, et Guattari Félix, *Milles Plateaux, capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.

DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, « Epiméthée », 1996.

DERRIDA Jacques, « Il faut bien manger ou le calcul du sujet », entretien avec Jean-Luc Nancy paru dans *Confrontations*, n° 20, 1989.

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DERRIDA Jacques, ROUDINESCO Élisabeth, *De quoi demain…*, Paris, Fayard/Galilée, 2001.

ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*, traduit du roumain par Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, « Idées », 1969 [1949].

FAURE Elie, *Histoire de l'Art*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1988 et 1992 [1909-1927].

FISEROVA Michaela, « Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain », *Sens Public. Revue électronique internationale /International webjournal*, article consulté en ligne en janvier 2008.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique. Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009 [Conférences radiophoniques prononcées par Michel Foucault les 7 et 21 décembre 1966 sur France Culture].

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, « Folio Essais », 1986. « Trauer und Melancholie », *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, Bd. 4, 1917, S. 288-301 ; *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 428-46.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* , traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1985. *Das Unheimliche* [1919], *in Gesammelte Werke*, Bd. XII, London, Imago Publishing, 1999.

FREUD Sigmund, « Au delà du principe de plaisir », traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Essais de psychanalyse* , Paris, Payot, 1981. *Jenseits des Lustprinzips,* Leipzig, Wien und Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920.

FUKUYAMA Francis, *La Fin de l'Histoire et le Dernier Homme* , Paris, Flammarion, « Champs », 1992. *The End of History and the last Man*, Free Press, 1992.

HAMEL Jean-François, *Revenances de l'Histoire. Répétition, narrativité, modernité* , Paris, Minuit, « Paradoxe », 2006.

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* , Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 2003.

HEIDEGGER Martin, *Être et Temps* , *in Œuvres*, section 1, traduit de l'allemand par François Vezin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992. *Sein und Zeit* [1927], Tübingen, Niemeyer, 1986.

HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor W., *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, « Tel », 1974. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1947], *in Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* , traduit de l'allemand par Alexandre Delamarre et François Marty, *in Œuvres philosophiques*, vol. I, édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980. *Kritik der reinen Vernunft* [1781], Hamburg, Felix Meiner, « Philosophische Bibliothek », 1956.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* , traduit de l'allemand par Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, jean-Marie Vaysse, *in Œuvres philosophiques* , vol. II, édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985. *Kritik der Urteilskraft* [1790], Hamburg, Felix Meiner, « Philosophische Bibliothek », 1990.

LAVAUD Laurent, *L'Image*, Paris, Garnier Flammarion, « Corpus », 1999.

LEVINAS Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1990 [1963].

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 1998 [1961].

LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955 ; repris dans *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée Sauvage* , Paris, Plon, 1962 ; repris dans *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

LÖWY Michael et SAYRE Robert, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1992.

LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, « Pratiques théoriques », 2001.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, « Critiques, 1979.

LYOTARD Jean-François, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, « Débats », 1986.

MAGRIS Claudio, *Utopie et désenchantement*, traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 2001. *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Milano, Garzanti, 1999.

MENKE Bettine, *Sprachfiguren. Name, Allegorie, Bild nach Benjamin*, München, Fink Verlag, 1991.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1997 [1964].

MESCHONNIC Henri et SHIGUEHIKO Hasumi (éd.), *La modernité après le post-moderne*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

MONDZAIN Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.

MÜNSTER Arno, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'Histoire. Réflexion sur l'itinéraire philosophique d'un marxiste « mélancolique »*, Paris, Kimé, 1996.

NANCY Jean-Luc, *La communauré désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 1986.

NANCY Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.

NANCY Jean-Luc, *La Déclosion*, Paris, Galilée, 2005.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992 [1977 pour la traduction]. *Die Geburt der Tragödie* [1872], *in Nietzsche Werke: kritische Gesamtausgabe*, Bd. III, hrsg. Von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, W. de Gruyter, 1972.

NIETZSCHE Friedrich, *Considérations inactuelles I et II (David Strauss, l'apôtre et l'écrivain ; De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie)*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio », 1990. *Unzeitgemäße Betrachtungen* [1873–1876], *in Nietzsche Werke: kritische Gesamtausgabe*, Bd. IV, hrsg. Von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, W. de Gruyter, 1972.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, gallimard, « Folio Essais », 1985 [1973]. *Die fröhliche Wissenschaft* [1882], *in Nietzsche Werke: kritische Gesamtausgabe*, Bd. V, hrsg. Von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, W. de Gruyter, 1973.

PERRET Catherine, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992.

PROUST Françoise, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Cerf, « Passages », 1994.

RICŒUR Paul, « Événement et sens », *Raisons Pratiques 2*, 1991, « L'événement en perspective », p. 41-56.

RICŒUR Paul, « L'identité narrative », *Revue des sciences humaines*, n° 221, 1991.

RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2000.

RANCIERE Jacques, *Aux bords de la politique*, Paris, La Fabrique, 1998 [1990].

RANCIERE Jacques, *Les Mots et l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 1992 [Reprise de *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 1992].

RANCIERE Jacques, *La Mésentente*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1995.

REVAULT D'ALLONES Myriam, *Fragile humanité*, Paris, Aubier, 2002.

ROMANO Claude, *L'Événement et le Temps*, Paris, PUF, « Epiméthée », 1999.

ROSSET Clément, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1993 [1976].

ROSSET Clément, *Le Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, « Reprise », 2004 [1977].

ROSSET Clément, *L'Objet Singulier*, Paris, Minuit, « Critique », 1979.

ROSSET Clément, *Le Réel, l'Imaginaire et l'Illusoire*, Biarritz, Distance, 2000

ROSSET Clément, *L'École du Réel*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2008.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1986 [1940].

SIMONDON, « L'imagination et l'invention », *Bulletin de psychologie*, 1966.

VATTIMO Gianni, *La fin de la modernité. Nihilime et herméneutique dans la culture post-moderne*, traduit de l'italien par Charles Alunni, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1987. *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

VIRNO Paulo, *Le Souvenir du présent. Essai sur le temps historique*, traduit de l'italien par Michel Valensi, Paris, L'Éclat, 1999. *Il Ricordo del presente. Staggio sul tempo storico*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1999.

WAJCMAN Gérard, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *Philosophie des images*, Paris, PUF, « Thémis », 2001 [1997].

6. Œuvres artistiques et littéraires

BALZAC Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu* [1837], *in Œuvres complètes*, vol. X « Études philosophiques », édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

CONRAD Joseph, *Heart of Darkness/Au Cœur des ténèbres* [1899], traduit de l'anglais par Jean Deubergue, Gallimard, « Folio bilingue », 1996.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *L'Idiot* [1868], traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, Babel, 1993.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *Les Démons* [1871], traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, Babel, 1995.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *L'Adolescent* [1875], traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, Babel, 1998.

FAULKNER William, *Le Bruit et la fureur*, traduit de l'anglais par Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, « Folio », 1972 [1938 pour la traduction]. *The Sound and the fury*, New York, Norton, 1994 [1929].

GADDIS William, *Les reconnaissances*, vol. 1 et 2, traduit par Jean Lambert, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1973. *The Recognitions*, Penguin Classics, 1993 [1955].

GOETHE Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meister*, *in Romans*, traduit de l'allemand et annoté par Bernard Groethuysen, Pierre du Colombier et Blaise Briod, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984 ; *Wilhelm Meisters Lehrjahre, Wilhelm Meister Wanderjahre*, *in Goethe's sämmtliche Werke*, Bd. XV-XVI, Stuttgart, Gotta, 1850-1852.

HÖLDERLIN Friedrich, *Odes, Élégies et Hymnes*, traduit de l'allemand par Michel Deguy, André du Bouchet, François Fédier, Philippe Jaccottet, Gustave Roud et Robert Rovini, Paris, Gallimard, « Poésie », 1993 [1967 pour la traduction] ; *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Beißner. 8 Bde. Stuttgart, 1946-1985.

JAMES Henry, *Le Motif dans le tapis. La Bête dans la jungle/The Figure in the Carpet. The Beast in the Jungle*, Garnier Flammarion, édition bilingue présentée par Julie Wolkenstein, traduction de Jean Pavans, 2004.

MONTAIGNE Michel de, *Les Essais* [1580], 2 vol., Paris, Garnier Flammarion, 1993.

NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen/Heinrich von Ofterdingen*, traduction de l'allemand par Marcel Camus, Aubier Montaigne, collection bilingue, 1988.

PONGE Francis, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995 [1942].

PROUST Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, 4 vol., édition établie par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

PYNCHON Thomas, *L'Arc-en-ciel de la gravité,* traduit de l'anglais par Michel Doury, Paris, Seuil, 2007 [Plon, 1975]. *Gravity's Rainbow*, Viking Press, 1973.

RILKE Rainer Maria, *Élégies de Duino et autres poèmes*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, *in Œuvres poétiques et théâtrales*, édition publiée sous la direction de Gérard Stieg, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997 [1994]. *Gedichte 1910 bis 1926, in Werke*, Bd. II, hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1996.

SANDER August, *Antiltz der Zeit*, Munich, Kurt Wolff/Transmare Verlag, 1929.

STIFTER Adalbert, *Cristal de roche. Pierres multicolores I*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1995. *Bunte Steine. Späte Erzählungen* [1852], Basel, Benno Schwabe & Co, 1960.

STRAUSS Botho, *Personne d'autre*, traduit de l'allemand par Claude Porcell, Paris, Gallimard, « Du Monde Entier », 1989. *Niemand anderes*, München und Wien, Carl Hanser Verlag, 1987.

Index des noms propres

A

Adorno Theodor W., 36, 69, 70, 128, 215, 262, 462, 468, 471, 472, 473, 476, 477, 488, 489, 491, 501, 502, 503, 504, 510, 511, 514, 518, 534, 544, 548, 558, 562, 563
Agamben Giorgio, 94, 158, 193, 194, 202, 395, 402, 423, 522, 631
Aichinger Ilse, 81
Archer Neil, 71
Arendt Hannah, 190, 342, 345, 346, 347, 348, 393, 423, 462, 533

B

Bailly Jean-Christophe, 103, 290
Balzac Honoré de, 53, 54, 55, 59, 60, 78, 547, 619
Barth John, 34, 70
Barthes Roland, 18, 40, 89, 91, 125, 149, 190, 191, 192, 193, 243, 252, 544, 578, 579, 614, 638, 667
Bartmann Christoph, 172
Bataille Georges, 94, 258
Baudelaire, 76, 103, 139, 147, 183, 335, 380, 381, 399, 461, 621
Beckmann Max, 81
Benjamin Walter, 15, 19, 41, 75-77, 103, 107-109, 130, 139, 146-147, 157, 183, 198, 215, 219, 280, 286-287, 291-292, 294, 297, 313, 315, 316, 318, 335, 343, 346, 350, 357, 371, 373, 375, 376, 382, 383, 387, 391, 393, 396, 398, 399, 401, 403, 404, 416, 417, 418, 422, 423, 436, 449, 450, 458, 462, 468, 471, 472, 479, 480, 487, 489, 501, 514, 561, 563, 567, 590, 619, 622
Bensaïd Daniel, 423, 449, 450
Berg Alban, 75
Bergman Ingrid, 105
Bergson Henri, 94
Bernardin de Saint-Pierre, 243, 430
Bernhard Thomas, 319, 548
Bernhardt Sarah, 75, 106, 205, 206, 232, 315, 336, 527, 529
Betyna Gabriele, 548
Blanchot Maurice, 27, 125, 132, 180, 619
Bloch Ernst, 379, 434
Bobillot Jean-Pierre, 217
Bohrer Karl Heinz, 70, 444, 663
Bonhomme Bérénice, 98
Bonnefoy Yves, 92, 93
Bosch Jérôme, 619
Bouchindhomme Christian, 9, 217
Bouddha, 129, 619
Boulez Pierre, 477
Braque Georges, 508
Brassaï (Gyula Halász, dit), 12, 103, 104
Bresson Robert, 501
Breton André, 54, 70, 194, 195, 222, 405
Breughel Pieter (dit l'Ancien), 619
Broch Herrmann, 319
Bukiet Melvin Jules, 70

C

Calle-Gruber Mireille, 56, 111, 195, 196, 222, 257, 477, 505, 506, 507, 509, 541, 630
Calvino Italo, 99, 118, 119
Camion Arlette, 30, 31, 102, 516
Camus Albert, 54
Canetti Elias, 319
Cassagnau Laurent, 76, 647, 653, 654, 656
Cézanne Paul, 14, 31, 81, 101, 102, 103, 150, 161, 363, 479, 492, 493, 547, 548, 567, 575, 576
Chaplin Charlie, 106, 619
Char René, 81, 346, 533, 619
Charlin Sophie, 164, 165
Cheever John, 34
Chklovski Victor, 126, 151
Chrétien de Troyes, 228, 494
Conrad Joseph, 133
Créac'h Martine, 543, 575
Cristofovici Anca, 89

D

Dällenbach Lucien, 120, 160, 397, 402, 410, 475, 476, 510
Degottex Jean, 81, 579, 580, 619
Deguy Michel, 25, 26, 27, 28, 30
Del Giudice Daniele, 98, 121, 122, 123, 194, 196, 203, 204, 259
Deleuze Gilles, 94, 181, 187, 228, 254, 356, 568
Derrida Jacques, 15, 120, 189, 215, 217, 444, 503, 635, 636, 638, 640
Didi-Huberman Georges, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 39, 41, 42, 43, 51, 78, 92, 93, 94, 95, 109, 121, 125, 128, 130, 131, 132, 136, 142, 147, 148, 154, 163, 166, 167, 169, 175, 196, 201, 209, 210, 213, 219, 258, 272, 274, 279, 281, 292, 327, 330, 387, 412, 422, 423, 425, 428, 435, 445, 468, 613, 614
Döblin Alfred, 501
Doderer Heimito von, 319
Dos Passos John, 501
Dostoïevski Fédor, 64, 116, 151, 181, 194, 195, 367, 434, 539, 591
Du Verlie Claud, 165, 591
Dubuffet Jean, 12, 104
Duffy Jean H., 52, 133, 641, 644, 648, 649, 651
Duncan Alastair B., 25, 52, 164, 591
Durzack Manfred, 76, 654

E

Eco Umberto, 94, 468
Eisenstein Sergueï, 18, 107, 501
Emmerich Roland, 629
Eschenbach Wolfram von, 88, 227, 228, 494

F

Faerber Johan, 84, 649, 651
Faulkner William, 26, 53, 64, 104, 149, 253, 254, 290, 587
Faure Élie, 84, 85, 542
Ferrato-Combe Brigitte, 28, 257, 338, 354, 431
Flaubert Gustave, 14, 46, 56, 57, 58, 59, 64, 65, 78, 88, 116, 149, 195, 222, 227, 240, 429, 474, 505, 507, 539, 575
Ford Henry, 191, 230, 231, 234, 460
Ford John, 619
Foucault Michel, 46, 48, 82, 83, 92, 287, 288
Freud Sigmund, 74, 192, 219, 315, 328, 339, 368, 370, 628
Frietsch Wolfram, 172, 654

G

Gabriel Norbert, 76
Gaddis William, 33, 34, 71
Gallon Stéphane, 134
Gamper Herbert, 21, 67, 69, 137, 170, 198, 199, 227, 263, 264, 435, 436, 437, 439, 441, 442, 443, 446, 447, 449, 477, 478, 480, 482, 483, 484, 485, 487, 493, 494, 516, 518, 562, 572, 587, 601, 607, 613, 615, 617, 619, 620
Gass William, 34, 70
Genette Gérard, 18, 664
Gide André, 75
Giotto, 72, 73, 81, 85, 102, 117
Godard Jean-Luc, 501, 515
Goethe Johann Wolfgang von, 65, 66, 67, 68, 69, 88, 91, 227, 228, 487, 556, 617, 618, 619
Goldschmidt Georges-Arthur, 29, 297
Grésillon Almuth, 241

H

Hamel Jean-François, 281, 346, 374, 462
Hamm Peter, 485
Handke Peter, 1, 11-14, 16-17, 20-21, 23, 29-31, 36, 41, 59, 61-70, 72-73, 76-79, 81, 86-89, 91, 94, 97-99, 101-106, 112, 116, 119-120, 123, 126-127, 129, 131-133, 136-139, 147-152, 155, 157-162, 168, 170-174, 180, 184, 192, 197-202, 207, 223-228, 235, 237, 239, 241, 244, 248, 252, 255, 262-265, 269-272, 295-298, 305, 309, 319-321, 323, 325-326, 333, 335, 343, 345, 347-360, 363, 365-369, 371, 374, 377, 380-382, 389, 392, 394-395, 397, 400, 416-421, 434, 435, 436-450, 467, 473, 477-485, 487, 491-494, 496, 498, 511, 513-519, 545-551, 553, 555, 557-559, 561-563, 567, 568-576, 579-583, 587, 597, 600-608, 612, 613-621, 623, 628-631, 633, 637-638, 656
Hartog François, 281, 342, 343, 344, 345, 351, 389, 396, 423
Hatoum Mina, 123
Hawks Howard, 105
Heidegger Martin, 21, 386, 483, 484, 656, 672
Hitchcock Alfred, 81, 619
Hölderlin Friedrich, 21, 65, 66, 67, 69, 356, 420, 421, 502, 510, 607, 619
Homère, 81, 88, 342, 619
Horace, 45, 203
Horváth Ödön von, 225

I

Ibn Arabî Moheïddine, 619

J

Jaccottet Philippe, 81, 619
Jakobson Roma,, 508
James Henry, 10
Jarry Alfred, 75, 511, 512
Joyce James, 10, 26, 33, 53, 54, 74, 75, 88, 172, 188, 444, 512, 539
Jullien François, 495

K

Kafka Franz, 33, 64, 68, 74, 225
Kant Emmanuel, 39, 136, 503
Kermode Frank, 14, 216, 223, 229, 385
Kierkegaard Søren, 197
Kleist Heinrich von, 64, 65
Kolleritsch Alfred, 21, 656
Kraus Karl, 19, 382
Kundera Milan, 349

L

Lacoue-Labarthe Philippe, 70, 497
Lao Tseu, 619
Lars von Trier, 629
Lasker-Schüler Else, 224
Laurichesse Jean-Yves, 430
Lavaud Laurent, 142
Le Rider Jacques, 76, 653, 654, 656
LeClair Tom, 89, 90
Levinas Emmanuel, 27, 202, 542
Lévi-Strauss Claude, 326, 508, 509, 511
Longuet Patrick, 115, 119, 380, 381
Löwy, 462
Lyotard Jean-François, 27, 130, 219, 630

M

Magritte René, 75
Maldiney Henri, 94
Malraux André, 54
Marin Louis, 356
Marnham Patrick, 412, 413
Matisse, 75
Matisse Henri, 579
Maulpoix Jean-Michel, 120
Melzer Gerhard, 654, 656, 657, 658
Merleau-Ponty Maurice, 328
Mitchell William J. Thomas, 15, 99
Moïse, 619
Mondzain Marie-José, 41, 42, 119
Mongin Pascal, 295
Montherlant Henry de, 54, 55, 194, 222
Morel Jean-Pierre, 501, 522, 523, 550
Musil Robert, 33, 74, 319, 444

N

Nancy Jean-Luc, 15, 39, 41, 70, 99, 199, 210, 246, 444, 497, 504, 574, 640
Neefs Jacques, 241

Nerval Gérard de, 462
Neubaur Caroline, 442, 443
Nevelson Louise, 104
Nietzsche Friedrich, 215, 216, 365, 374, 375, 478, 481, 482, 483, 484, 487, 518, 601, 619
Nijinski Vaslav, 229, 239, 240, 315, 511
Novalis, 49, 52, 56, 57, 58, 65, 66, 69, 78, 79, 435, 474
Novelli Gastone, 28, 46, 81, 101, 182, 241, 257, 258, 338, 353, 354, 355, 357, 359, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 476, 477, 536, 538, 539, 540, 543, 561, 568, 577, 630, 631

O

O'Hara John, 34
Orace Stéphanie, 490
Ozu Yasujirō, 81, 619

P

Panofsky Erwin, 83, 219
Pascal, 619
Payot Daniel, 15, 66, 471, 472, 473, 487, 488, 490, 491, 498, 502, 562, 639
Pellegrin Jean-Yves, 73
Perret Catherine, 133
Peyré Yves, 121
Picasso Pablo, 12, 75, 81, 102, 104, 508, 512, 538
Pound Ezra, 75
Poussin Nicolas, 12, 49, 81, 84, 86, 93, 94, 101, 103, 104, 183, 541, 542, 543, 558, 575, 576, 578, 594, 619
Powers Richard, 1, 11-16, 20, 23, 32-34, 42, 49, 70, 71-77, 88-90, 97-98, 100-101, 103, 106-107, 109, 112, 114, 116, 118, 120, 129, 131, 133, 143, 145, 147-152, 155, 157, 162, 171, 174, 188, 190-193, 228, 232, 234, 236, 239, 248, 251-252, 255, 258, 261, 280, 290-294, 308, 315, 317, 325-326, 331, 336, 339, 341, 343, 351, 357, 359, 363, 367, 370-371, 374, 382, 395, 398, 401, 412-416, 423, 434, 449-451, 458, 467, 485, 490, 494, 496, 499, 502, 511-512, 521-523, 534, 547, 562-563, 569, 574-575, 615, 618, 621-622, 624-625, 628, 629-635
Proust Marcel, 26, 33, 53, 54, 55, 56, 74, 75, 76, 77, 78, 139, 204, 240, 254, 285, 297, 539, 541, 624
Pynchon Thomas, 33, 34, 70, 71, 88
Pythagore, 619

R

Rabau Sophie, 291
Rancière Jacques, 15, 16, 18, 19, 22, 27, 28, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 59, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 101, 103, 111, 117, 121, 128, 129, 130, 133, 209, 210, 212, 213, 214, 218, 219, 240, 275, 467, 473, 500, 501, 502, 514, 540, 623, 624, 625, 626, 629, 630, 631, 632, 639
Rasula Jed, 90
Raulet Gérard, 19
Rauschenberg Robert, 12, 81, 104
Ricardou Jean, 24, 25, 56, 587, 588, 594, 609, 610, 611, 612
Ricœur Paul, 9, 10, 11, 14, 43, 50, 95, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 228, 229, 233, 234, 237, 240, 275, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 384, 385, 386, 461, 462, 471, 472, 503, 561, 594, 627
Rilke Rainer Maria, 94
Robbe-Grillet Alain, 64, 65, 104, 197, 254, 597
Robin Régine, 396
Rochlitz Rainer, 9, 217, 220, 315, 404
Romano Claude, 377, 382, 386, 387
Rongier, 561
Rosset Clément, 149, 151, 152
Rossum-Guyon Françoise, 25, 27
Rothko Mark, 81
Roudinesco Élisabeth, 120
Rousseau Jean-Jacques, 75, 430
Rykner Arnaud, 17, 43

S

Saint-Jacques Denis, 587, 588
Samoyault Tiphaine, 301, 302
Sander August, 12, 13, 33, 72, 88, 89, 98, 100, 101, 103, 114, 115, 118, 174, 191, 248, 259, 318, 357, 358, 359, 485, 486, 497, 524, 529, 568, 569, 576
Sarraute Nathalie, 220
Sartre Jean-Paul, 54, 61, 65, 66, 180
Satie Erik, 75
Sayre Robert, 462
Schiller Friedrich von, 56, 65, 66, 80, 227, 490, 498
Schlegel Friedrich, 66, 69, 369, 497, 498, 500
Schönberg Arnold, 75, 534
Seel Martin, 559
Silverman Maxim, 291
Simon Claude, 1, 11-14, 16-17, 20, 22-26, 28-29, 42, 46, 49, 50-59, 65, 72, 77-86, 93-94, 98, 99, 100-104, 106-112, 115-121, 126-127, 130, 133-137, 148-157, 160-168, 180-184, 188, 192-193, 195, 197, 220-221, 236-237, 239, 242-243, 252-253, 255, 257-258, 261, 270, 283, 290-291, 294-295, 302, 304-305, 309-311, 314, 325-326, 332, 338, 345, 351-354, 357, 359, 363, 367, 370, 374-375, 379-382, 397, 399-402, 405-406, 423-425, 428-431, 434, 449-451, 467, 474-477, 482, 487, 489-491, 494, 499, 502, 505-511, 521-522, 535, 539, 540-543, 547, 561-563, 567-570, 574-578, 583, 587, 591-594, 604, 609-611, 617-618, 621, 628-630, 636
Sokel Walter H., 319
Sollers Philippe, 103
Soutine Chaïm, 81, 619
Spielberg Steven, 17
Spinoza Baruch, 583, 619
Stein Gertrude, 75
Steinberg Sybil, 72
Stifter Adalbert, 173, 548
Strauss Botto, 548
Stravinski Igor, 75, 240
Strecker Trey, 88
Styron William, 34
Szondi Peter, 498

T

Tabah Mireille, 172, 658
Tükel Jale, 21, 656, 657
Tunner Erika, 76
Turner Robert L., 623, 658

U

Updike John, 34

V

Valéry Paul, 141, 222, 258, 476, 487, 539, 540
Vareille Jean-Claude, 295
Vitruve, 619

W

Wajcman Gérard, 123
Warburg Aby, 41, 412, 423
Webern Anton, 75
Wenders Wim, 104
Williams Jeffrey, 33, 89

Z

Zemmour David, 290
Zschachlitz Ralf, 416, 417, 418, 557, 559

Table des matières

REMERCIEMENTS **1**

SOMMAIRE **5**

ABREVIATIONS **7**

INTRODUCTION GENERALE **9**
Aux sources du sujet 9
L'image dans tous ses états : le renversement de la hiérarchie subordonnant l'image à l'histoire (la story) 12
Une actualité critique 15
Les régimes de l'image 17
Le régime de l'image ouverte : « là où l'image brûle » 20
Les auteurs et le corpus : lectures critiques 22
Déroulement de l'étude et pistes de réflexion 35

PREMIERE PARTIE – LES PARADOXES DE L'*IMAGE OUVERTE* **37**

Introduction : L'image comme ouverture 39

CHAPITRE 1 – LES « REGIMES » DE L'IMAGE : UN DEBAT ENTRE « ARCHEOLOGIE » ET « POLEMOLOGIE » **45**

1. La double référence au romantisme et au réalisme : un nouvel « âge » de l'image ? 52
1.1. Claude Simon : de Novalis au génie « hardiment novateur » du réalisme 52
1.1.1. Le rôle ambigu du réalisme dans la naissance d'un nouveau régime de l'image : une image qui « ne fait pas voir » 52
1.1.2. De Novalis à Flaubert : une modernité issue du romantisme 56
1.2. Peter Handke : réalisme et formalisme, modernité et romantisme 59
1.2.1. La critique du « réalisme » : le scandale de Princeton et les prémisses d'une différenciation entre image et description 59
1.2.2. « La littérature est romantique » : de Schiller à Goethe et Hölderlin 65
1.3. Richard Powers : la filiation européenne 70
1.3.1. L'influence des réalistes et la fonction documentaire de la littérature : « a crockpot realism » 70
1.3.2. Les racines romantiques de l'avant-garde et du « nouveau siècle » 74
1.3.4. Image et « régime esthétique » de l'art 76

2. Les limites de la théorie des « âges » de l'image 81
2.1. Une relecture destructrice de l'histoire de l'art ? 81
2.2. « Archéologie », « polémologie », « symptomatologie » : la conjonction des modèles ? 91

CHAPITRE 2 – AU-DELA DU PRINCIPE DE VISIBILITE : « LA DIALECTIQUE DU *VISUEL* » **97**

1. Une matière visuelle hétérogène : premiers éléments d'une typologie 97
1.1. Le « mélange des matérialités » : les images *artefacts*, des images « objectives » ? 100
1.2. L'image comme « opération du sujet » : une *expérience intérieure* 110
1.3. L'altérité énigmatique de l'image 118

1.4. Du *visible* au *visuel* : lorsque la *visualité* s'impose comme *ouverture* de la certitude visible 122

2. La dialectique entre *voir* et *savoir* : la dis-jonction entre visible et dicible au sein de l'image 126
2.1. La position théorique du problème : des formalistes russes aux discours postmodernes 126
2.2. Image et *défamiliarisation* : lorsque le visible fait *image* 132
2.2.1. L'image simonienne ou la subversion de l'evidentia : mettre la vision « en obstacle » 133
2.2.2. Le pouvoir de distance de l'image : « l'unique apparition d'un lointain, aussi proche qu'elle puisse être » 137
2.3. Une « connaissance par l'image » ? Quand l'image *touche* au réel 148
2.3.1. La guerre comme épreuve de la disjonction entre « voir » et « savoir » 152
2.3.2. Image et paradigme de l'enfance : « Toute image […] parle de l'enfant » 157
2.3.3. De l'idiotie du réel à l'idiotie de l'image ? 162

3. Déchirure de l'image et *désorientation* du regard : le « battement » dialectique entre *devant* et *dedans* 164
3.1. L'image simonienne, entre tache et détachement 164
3.2. Peter Handke et l'instabilité métamorphique de « l'Inbild » 168
3.3. « Là où l'image brûle » : la déchirure du sujet par « ce qui le regarde » dans *Three Farmers* 174

4. La dialectique du deuil et du désir : l'image et son « cône d'ombre » 180
4.1. « L'élément noir » de l'image : une économie *spectrale* 180
4.2. La réserve d'ombre de l'image : une économie de la *puissance* 194
4.2.1. Les « ombres portées très opaques » de l'image simonienne 194
4.2.2. L'image handkéenne comme « forme vide » : l'interdit de la description (« der Beschreibungsverbot ») 197
4.2.3. « L'ombre malléable » de l'image dans Three Farmers… : ou comment « accomplir une œuvre de vie » en « trafiquant » avec « les cadavres » 203

CHAPITRE 3 – LA *DISTINCTION* DE L'IMAGE : UNE DIALECTIQUE ENTRE PUISSANCE DE LIAISON ET PUISSANCE DE DELIAISON 209

1. « Bousiller » l'histoire : l'image comme « puissance de déliaison » 211
1.1. Éléments pour une mise en perspective théorique : la notion de « mise en intrigue » 211
1.1.1. Paul Ricœur et la théorie du Verstehen narratif : la transhistoricité du muthos comme « acte configurant » 211
1.1.2. La question des fondements : le « cercle vicieux de la mimesis » 215
1.2. La critique du mécanisme intégrateur de l'histoire 220
1.2.1. Claude Simon et la mise en « pièces » de « la machine » de l'intrigue 220
1.2.2. Peter Handke et le modèle d'« une épopée […] sans action, sans intrigue, sans drame, et qui pourtant raconterait » 223
1.2.3. Richard Powers et la déconstruction de la logique de l'intrigue à travers la biographie et le récit historique 228
1.2.4. De quelques métaphores récurrentes de l'intrigue : la machine et l'appareil digestif 235
1.3. L'image comme « puissance de déliaison » : un régime du *distinct* 240
1.3.1. Le Jardin des Plantes ou l'exhibition de la déliaison de l'image 240
1.3.2. L'image « météorite » : ou comment « bousiller » l'histoire 244
1.3.3. Les « hiatus » de l'histoire dans Three Farmers 248

2. La puissance de liaison de l'image : la dialectique entre image et *histoires* 252
2.1. Claude Simon ou « le récit de la description » 252
2.2. *Three Farmers* : l'image photographique et ses « développements » dans « la chambre noire » de l'imagination 258

2.3. Les rapports entre image et histoire dans les textes sommes de Peter Handke : une dialectique ironique ? ... 262

Conclusion provisoire ... 274

DEUXIEME PARTIE – L'IMAGE DU TEMPS QUI VIENT ... 277

Introduction : « Toujours devant l'image, nous sommes devant le temps » ... 279

CHAPITRE 1 – L'IMAGE « CRITIQUE » : LA DISJONCTION ENTRE TEMPS ET RECIT ... 283

1. Le cercle entre temps et récit : lorsque « le temps devient humain » ... 284

2. La *mise en crise* des représentations du temps comme ordre et succession – *continuum* ... 290
2.1. De l'image immobile à « l'image saccadée » : la tension entre achronie et anachronie ... 290
2.2. « La montre cassée » ou l'éclatement du temps homogène et vide des horloges ... 301
2.2.1. Le Jardin des Plantes : la montre cassée ... 302
2.2.2. La critique du « temps normé » dans La Perte de l'image : le meurtre de Chronos ... 305
2.2.3. When killing time…: Three Farmers ... 308
2.3. Le regard allégorique : le démontage de la « fable » historique ... 310
2.3.1. Le Jardin des Plantes : une histoire naturelle de la destruction ... 311
2.3.2. Three Farmers : la tempête du progrès ... 315
2.3.3. L'Histoire comme catastrophe : La Perte de l'image, « eine Weltuntergangsgeschichte » ... 319

CHAPITRE 2 – IMAGE ET MEMOIRE TRAUMATIQUE : LA REPETITION COMME SYMPTOME D'UNE FRACTURE DES TEMPS ? ... 327

1. L'image « symptôme » : un passé qui ne passe pas ... 327

2. Archéologie d'une rupture de l'organicité des temps : un nouveau régime d'historicité ? ... 338
2.1. La césure des guerres mondiales ... 338
2.2. Un nouveau régime d'historicité ? ... 342
2.2.1. Le présentisme : un temps de la crise ? ... 343
2.2.2. Le ressassement de la rupture avec la tradition : du « monde moderne » à « l'âge moderne » ... 345

3. La répétition comme symptôme de l'« effondement » de la mémoire : le *travail* de l'oubli ... 353
3.1. « *Archivio per la memoria* » : une mémoire de l'oubli ... 353
3.2. « Image, donne-moi le monde et l'oubli du monde » : la dialectique entre mémoire et oubli dans l'œuvre de Peter Handke ... 360
3.3. L'ambivalence de la répétition : entre deuil et mélancolie ... 367

CHAPITRE 3 – « QUAND EST-CE MAINTENANT ? » IMAGE ET MEMOIRE DU PRESENT ... 373

1. Image et mémoire du présent ... 373
1.1. L'oubli du présent : « que tout continue comme avant » ... 373
1.2. La mémoire du présent : l'image comme « contre-temps » ... 376
1.3. Image et « événement » : une conception discontinuiste de la temporalité ... 384

2. « Quand est-ce maintenant ? » ... 389
2.1. L'image comme *archéologie* du présent ... 389
2.2. L'image comme « constellation » entre l'Autrefois et le Maintenant : la question de l'origine ... 396

3. L'image du temps qui vient : « organiser le pessimisme » 403
3.1. Entre rêve et réveil : vers une politique de l'image ? 403
3.2. L'ouverture de l'Histoire : l'image du temps qui vient 422

Conclusion provisoire 461

TROISIEME PARTIE – ÉTHIQUE DE LA FORME ET *JEU* DES IMAGES : LORSQUE LE TOUT EST L'OUVERT 465

Introduction : L'ouverture de la forme esthétique 467

CHAPITRE 1 – « JEU » DES IMAGES ET « CRISE DE L'APPARENCE » : LA « PHRASE-IMAGE » COMME « MONTAGE » 471

1. La dialectique du jeu et de l'apparence 474
1.1. Apparence et harmonie : la clôture de l'œuvre d'art 474
1.2. Le « jeu » comme paradigme combinatoire : une « crise de l'Apparence » ? 487

2. « Bricolage », « parataxe », « montage » : une syntaxe de l'hétérogène 500
2.1. Éléments théoriques pour une mise en perspective des notions de « parataxe » et de « montage » 500
2.2. L'emploi du terme de « montage » dans la réflexion esthétique des auteurs du corpus..... 505

CHAPITRE 2 – LE MONTAGE COMME EPREUVE DU CHOC, DE LA DISSONANCE OU DE LA CONTRADICTION IRONIQUE : DIFFERENTES FORMES DE « PARATAXE » 521

1. *Three Farmers* : un montage stéréoscopique ? 523

2. *Le Jardin des Plantes* : montage et discordance 535

3. *Mon Année* et *La Perte de l'image* : une poétique de « la contradiction ironique » 545

CHAPITRE 3 – « AU LIEU DE REPRESENTATION, DIS PEUT-ETRE PARFOIS "POSSIBILITE" » : LA REDEFINITION DU PARTAGE DES ROLES ENTRE AUTEUR ET LECTEUR 565

1. L'œuvre comme « proposition » de sens – de parcours de lecture 567

2. La question de l'inachèvement : les paradigmes de « l'esquisse » et de « l'épreuve » . 575

3. La redéfinition du rôle du lecteur 587
3.1. La figure du lecteur enquêteur ou « herméneute » 587
3.2. « L'Homme Lent » : la figure du « rêveur » 605
3.3. Vers une politique de la lecture ? Le lecteur émancipé 617

CONCLUSION GENERALE 627

BIBLIOGRAPHIE 641

1. Œuvres des auteurs étudiés 641
1.1. Œuvres du corpus primaire 641
Œuvres en traduction 641
1.2. Œuvres du corpus secondaire 641
1.2.1. Claude Simon 641
1.2.2. Peter Handke 642
1.2.3. Richard Powers 643
1.3. Entretiens, conférences et œuvres théoriques 643
1.3.1. Claude Simon 643
1.3.2. Peter Handke 645

1.3.3. Richard Powers 645
2. Études critiques 646
2.1. Sur Claude Simon 646
2.2. Sur Peter Handke 653
2.3. Sur Richard Powers 659
3. Études et théorie littéraires 662
4. Art et esthétique 666
5. Philosophie, anthropologie et psychanalyse 670

INDEX DES NOMS PROPRES 677

TABLE DES MATIERES 681

Résumés

Le propos de cette thèse est d'analyser le pouvoir d'ouverture de l'image dans des récits écrits après les années 1980 : *Le Jardin des Plan tes* de Claude Simon, *Mein Jah r in der Niemandsbucht* et *Der Bildver lust* de Peter Handke, et *Three Farmers on Their Way to a Dance* de Richard Powers. La catégorie du *visuel*, empruntée à Georges Didi-Huberman, nous a permis d'interroger l'image à partir de son pouvoir d'ouverture dans « la certitude visible » : parce qu'elle est travail de *l'entre* et de *l'autre*, l'image trouble les partages entre voir et savoir, visible et invisible, actuel et virtuel. Ce principe d'inquiétude de l'image, nous l'avons relié à un double mouvement : d'une part, une démarche visant à délier pensée et réalité afin de donner à voir *l'idiotie* d'un réel sans raison ; d'autre part, la dynamique instable d'une *économie psychique* engageant une dialectique entre deuil et désir, angoisse de la perte et ouverture à la virtualité du possible. L'absence, foyer originaire de l'image, est le moteur de cette tension entre rétention mélancolique et protension désirante. L'image est ainsi au cœur d'un paradoxe temporel : mémoire d'un passé qui ne passe pas et revient hanter le présent, elle engage aussi dans les textes du corpus une paradoxale « mémoire du présent ». C'est dans cette discordance entre deux images possibles du temps qui vient, l'une hantée par la catastrophe historique, l'autre cherchant à rouvrir l'espace du présent comme lieu d'un agir historique, que s'esquisse une politique de la forme esthétique : une forme intérieurement divisée, fondée sur le refus de clore le débat entre catastrophe et promesse.
Mots-clés : image, mémoire, Histoire, montage, dissonance, politique.

The Opening of the Image in the Works of Claude Simon, Peter Handke and Richard Powers

The aim of this thesis is to analyse the 'opening' power of the image in narrative texts written after the 1980s : Claude Simon's *Le Jardin d es Plantes* , Peter Handke's *Mein Jahr in der Niemandsbucht* and *Der Bildverlust*, and Richard Powers' *Three Farmers on Their Way to a Dance*. The category of the *visual*, as articulated by Georges Didi-Huberman, has allowed us to question the image from the vantage point of its power to rend open 'visible certainty': as a work of the *between* and of the *other*, the image disrupts the distinction between seeing and knowing, visible and invisible, actual and virtual. We have related this principle of disruption proper to the image to a double movement : on the one hand, a strategy aiming to dissociate thought and reality in order to reveal the *idiocy* of a real without reason ; on the other, the unstable dynamic of a *psychic economy* entailing a dialectic of mourning and desire, of the anxiety of loss and the opening onto the virtuality of the possible. Absence, the originary source of the image, is the motor of this tension between melancholic retention and desiring protention. The image thus harbours a temporal paradox : memory of a past that will not pass and returns to haunt the present, the image also generates a paradoxical 'memory of the present'. It is within this discordance between two possible images of a time yet-to-come (one haunted by historical catastrophe, the other seeking to reopen the space of the present as a site of historical agency and action) that a 'politics of aesthetic form' can be sketched : an internally divided form founded on the refusal to close the debate between catastrophe and promise.
Key words : image, memory, History, montage, dissonance, politics.