



HAL
open science

**De la perception de la forme : pour une phénoménologie
de l'espace dans les œuvres de Daniele del Giudice,
Peter Handke et Jean-Philippe Toussaint**

Samantha Sechi

► **To cite this version:**

Samantha Sechi. De la perception de la forme : pour une phénoménologie de l'espace dans les œuvres de Daniele del Giudice, Peter Handke et Jean-Philippe Toussaint. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Università degli studi (Sienne, Italie), 2023. Français. NNT : 2023PA030094 . tel-04594949

HAL Id: tel-04594949

<https://theses.hal.science/tel-04594949>

Submitted on 30 May 2024

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.

THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

ÉCOLE DOCTORALE 120

Littérature française et comparée

Spécialité : Littérature générale et comparée

CERC (Centre d'Études et de Recherches Comparatistes)

en cotutelle avec

L'UNIVERSITÉ DE SIENNE

DFCLAM (Dipartimento di Filologia e

Critica delle Letterature Antiche e Moderne)

De la perception de la forme :

pour une phénoménologie de l'espace dans les oeuvres de Daniele del Giudice, Peter Handke et Jean-Philippe Toussaint

Présentée par Samantha Sechi

Directeurs de thèse : Emmanuel Bouju (Université Sorbonne Nouvelle)

et Pierluigi Pellini (Université de Sienne)

Soutenue le 29 novembre 2023

JURY :

Rapporteuses :

Patricia Oster-Stierle

professeure de littérature française (Université de la Sarre)

Sylvie Servoise

professeure de littérature générale et comparée, littérature française (Universités d'Angers et du Maine)

Examineurs :

Philippe Daros

professeur émérite de littérature générale et comparée (Université Sorbonne Nouvelle)

Isabella Mattazzi

professeure de littérature française (Université de Ferrare)

Directeurs de thèse :

Emmanuel Bouju

professeur de littérature générale et comparée (Université Sorbonne Nouvelle)

Pierluigi Pellini

professeur de littérature italienne contemporaine et littérature générale et comparée (Université de Sienne)

Titre : De la perception de la forme : pour une phénoménologie de l'espace dans les œuvres de Daniele del Giudice, Peter Handke et Jean-Philippe Toussaint

Résumé : Si durant la Renaissance, le concept de visibilité totale d'Alberti et, en particulier, la redécouverte de la perspective comme moyen artificiel de domination de l'espace ont conduit à une figuration du monde « à l'image de l'homme », il n'empêche que la fonction et la nature du regard porté sur le monde par le sujet ont depuis subi une mutation fondamentale. Cette thèse vise à étudier le rapport causal entre la modification du regard dans le domaine de l'art et la mutation de la question du sujet comme conséquence d'une déconstruction anthropogénique progressive, tel que reproblématisé dans les œuvres de Daniele del Giudice, Jean-Philippe Toussaint et Peter Handke à partir des années 1980. Nos auteurs tentent de penser la question du regard autrement que selon la tradition issue du moment historique du hic et nunc, marqué par la réponse forte du sujet dans son opposition radicale à l'objet. Leurs stratégies perceptives reflètent donc la mutation phénoménologique du regard dans son rapport au sujet regardant, au monde regardé, plus généralement dans son rapport à l'espace-temps, en faisant basculer la question du sujet d'une problématique d'ordre ontologique vers une problématique d'ordre phénoménologique. C'est ainsi que ces trois auteurs tentent de restituer au sujet une vision continue de l'espace-temps. La rééducation du regard implique en l'occurrence que le sujet sorte du temps historique et qu'il rompe avec la notion d'un regard en perspective, fixateur pour enfin s'inscrire dans le flux d'une spatio-temporalité qui lui apporte une sensation d'appartenance au monde.

Mots clés : Phénoménologie du regard – anthropologie – histoire de l'art – perception de l'espace-temps – perspective – récit

Title : Form perception : a phenomenology of spatiality in the works of Daniele del Giudice, Peter Handke and Jean-Philippe Toussaint

Abstract : During the Renaissance, Alberti's concept of total visibility and, more specifically, the rediscovery of perspective as artificial instrument of space construction led to a representation of spatiality created 'in the Image of Man'. Since then, our understanding of the subject's perception changed, both in function and in nature as a consequence of a progressive antropogenetic deconstruction. By focusing on the works of Daniele del Giudice, Peter Handke and Jean-Philippe Toussaint from the 1980s onwards, my research aims to study the causality between the modification of perception in arts and its impact on the subject. My comparative exploration of these authors questions perspective perception as a non-dualistic subject-object matter from a conceptual, epistemological, ideological and ontological common ground. The respective visual strategy of each author thus shows this phenomenological mutation of perception to both in its relation to the perceiving subject and the perceived object, and therefore, through its space and time relation. By shifting the question of the subject from an ontological to a phenomenological point of view, the authors intend to reeducate the subject's gaze through which space and time are perceived as a continuum. In order to create a sense of spatial belonging, it is thus necessary to break free from the concepts of historical time and perspective.

Keywords : Phenomenology of perception – antropology – history of art – perception of space and time – perspective – narrative

Remerciements

Je tiens à remercier Emmanuel Bouju pour son encadrement tout au long de cette thèse, sa disponibilité permanente et pour les nombreux encouragements qu'il m'a prodigués. Je lui suis également reconnaissante pour le temps conséquent qu'il m'a accordé, sa franchise et sa sympathie.

J'exprime ma gratitude à Philippe Daros, source d'inspiration et pilier fondamental de mes recherches depuis mes études de master à l'ENSL, sans qui ce projet n'aurait pas pu être réalisé. Qu'il soit aussi remercié pour son attention très humaine, et sa confiance en moi.

Merci à Pierluigi Pellini pour l'encadrement de cette thèse en cotutelle avec l'université de Sienne.

Merci à Peter pour ton regard critique sur les sciences humaines et tes relectures précises et bienveillantes. Merci à Nicole, Anita et Anna pour votre présence indispensable tout au long de ces années. Merci à Simona, Caroline et Hatice pour vos conseils précieux.

Un grand merci à ma famille et en particulier à ma mère qui m'a soutenu de toute ses forces dès le début de ce long trajet. Merci pour ta force et ta confiance dans tout ce que je fais, surtout dans les moments les plus difficiles.

À Yoshiyuki, mon mari, merci pour ta patience infinie, ton soutien quotidien indéfectible, ton enthousiasme contagieux à l'égard de mes travaux comme de la vie en général, ainsi que pour nos conversations sur l'art et la culture japonaise. Merci d'avoir partagé ton monde comme s'il faisait partie du mien.

Introduction

Dondog s'approcha de l'ouverture. Le gouffre était étroit, profond et gris. Tout en bas, le ciment de la cour disparaissait sous les immondices. La protection contre les plongeurs accidentels se limitait à deux parpaings. Elle était dérisoire. Un zigzag suffisait pour aboutir dans le vide. Après un moment, Dondog s'assit sur le parapet ridicule. Il laissait ses jambes baller du côté de la chute. Il n'avait jamais souffert de vertige. Il était là, au bord du rien. Il réfléchissait à ce qui allait suivre.

A. Volodine¹

Poser la question du regard revient à s'interroger, d'un côté, sur la façon dont l'homme se rapporte à la réalité, au dehors et, de l'autre côté, sur la façon dont il conçoit l'espace. Depuis les traités d'optique de l'Antiquité grecque, le regard revêt une fonction cruciale dans la réception de l'image. La vision constitue, de fait, une construction du regard même : depuis le postulat de Pythagore selon lequel un rayon visuel se propage en ligne droite par l'œil jusqu'à toucher l'objet, l'idée aristotélicienne d'un lieu intermédiaire qui sépare le sujet connaissant de l'objet visé ou encore les premières théories euclidiennes sur la perspective. L'acte de regarder est, à tous égards, une faculté fondée sur des conceptions géométriques. En ce sens, la perception visuelle traduit une image du monde, dans la mesure où le regard est censé rendre une image visuelle de ce qui est, le point de vue de l'homme étant le centre visuel à partir duquel se construit le visible. Force est de constater que l'art de la représentation est dès lors conditionné par le regard, en ce que la figuration du monde advient « à l'image de l'homme ». Ainsi, la question du regard nous amène à nous interroger en même temps sur les dispositifs de savoir et de pouvoir qui

1. VOLODINE, Antoine : *Dondog*. Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 25-26.

ont contribué, dans le cadre d'une idéologie et d'une pratique de domination de la nature par l'homme, à forger l'histoire occidentale.

L'empire du regard souverain se voit confirmé à la Renaissance par la réinvention de la perspective et le concept de visibilité totale en termes de techniques de représentation. La vision en perspective de l'espace fait l'objet d'une représentation artificielle, ou bien « en raccourci »² des choses, dans la mesure où les objets tridimensionnels sont représentés sur une surface bidimensionnelle. Ainsi, l'image en perspective coïncide avec celle que nous fournit la vision directe, à la condition que le spectateur adopte la même position que le peintre, c'est-à-dire regarde le tableau à partir du même centre visuel³. De la sorte, la perspective sert de moyen d'observation du vrai, dès lors que le sujet cesse de percevoir le monde : il le visualise, « la vision [étant alors] une distribution de fonctions géométriques »⁴. Une telle représentation des objets renvoie, en l'occurrence, à « une réalité revue et corrigée et [à] une nature sélectionnée »⁵. La redécouverte de la perspective se veut, en effet, une reconstruction analytique de la vision ; elle devient « une structure du visible »⁶ qui organise les éléments représentés dans le tableau. Il s'agit d'« un art qui est théoriquement, techniquement et moralement sous une prescription de doctrine »⁷ et qui se donne comme objet de ne représenter que l'histoire, car « la beauté n'est pas une fin mais un agrément et un argument de crédibilité de l'historia ; l'historia est un arrangement de corps, analysables en parties, et ces parties sont réductibles à des surfaces »⁸. Ceci posé, le tableau se transforme en une fenêtre ouverte sur le monde. Alberti dit à ce propos : « Là où je dois peindre, j'écris un rectangle de la taille que je veux qui joue, pour moi, le rôle d'une fenêtre ouverte par laquelle regarder l'historia »⁹.

2. PANOFSKY, Erwin : *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Traduction de l'allemand sous la direction de Guy Ballangé. précédés de la question de la perspective par Marisa Dalai Emiliani. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975, p. 38.

3. cf. *ibid.*, p. 17.

4. ALBERTI, Leon Battista : *De pictura (1435). De la Peinture. Préface, traduction et notes par Jean Louis Schefer. Introduction par Sylvie Deswarte-Rosa*. Paris : Éditions Macula, 2014, p.13. Citation empruntée à la préface.

5. BAXANDALL, Michael : *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris : Éditions Gallimard, 1985, p. 152.

6. ALBERTI, Leon Battista, *op. cit.*, p. 20.

7. *Ibid.*, p. 10. Citation empruntée à la préface.

8. *Ibid.*, p. 9. Citation empruntée à la préface.

9. *Ibid.*, p. 26.

La figuration du monde soumise aux lois de l'optique s'inscrit dans une anthropologie du regard, dans la mesure où cette dernière transcrit une maîtrise du visible par le biais d'une vision anthropocentrée du monde. Cette idéologie du regard couplée à la technique définira du XIV^e siècle au XIX^e siècle la question de la représentation. Ce n'est qu'à partir de la pensée anti-anthropologique de Nietzsche et la remise en cause du rationalisme et de la souveraineté du sujet par le biais de courants tels que la psychanalyse et le relativisme culturel en anthropologie¹⁰ qu'au XIX^e siècle advient une « rupture avec les dogmes de l'historiographie de l'art »¹¹. La remise en cause du *ego sum res cogitans* de la première modernité¹², des fondements de la pensée comme lieu constitutif de toute chose, de la logique et de la métaphysique invite à une réflexion critique à l'égard de la pensée classique, des Lumières et des philosophies de l'histoire du XIX^e siècle¹³ – piliers fondamentaux de l'anthropogénèse de l'homme qui s'écroulent progressivement. Une telle remise en cause donne lieu à une ouverture à des modes de représentation introspectifs dans l'art qui non seulement invitent à repenser le roman traditionnel, mais en même temps témoignent du décentrement du sujet.

La destruction de l'anthropogénèse de l'homme atteint son apogée avec l'atrocité de la guerre au XX^e siècle et la difficulté du langage logocentrique à fournir un témoignage authentique de la catastrophe, ce qui plonge l'art de la représentation dans une crise profonde : « la pratique artistique fut inévitablement confrontée, durant tout le XX^e siècle, à l'impossibilité (ou à l'interdiction) de rapporter ses œuvres à un idéal compris selon l'ancien concept de l'harmonie : de la beauté comme complétude, de la forme achevée, de l'unité à laquelle on ne saurait

10. Le relativisme culturel en anthropologie est une pensée épistémologique qui renie le caractère objectif de la connaissance, tout comme le principe d'une vérité absolue. Il s'agit d'une étude qui appréhende les conceptions du monde de manière relativiste par rapport aux différents contextes culturels.

11. PANOFSKY, Erwin, op. cit., p. 27.

12. cf. NIETZSCHE, Friedrich : *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*. Sous la dir. de COLLI, Giorgio et MONTINARI,azzino. Berlin : Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1980, p. 637. Nietzsche s'en prend à la dialectique cartésienne entre sujet et objet, qui conçoit la nature sur la séparation de deux réalités distinctes : *res cogitans* et *res extensa*. La pensée de la matière détermine, en l'occurrence, la réalité, à savoir que la connaissance du monde fait l'objet d'un idéalisme matérialiste qui mesure le vrai à des faits réels vérifiés par l'expérience, plus précisément par la perception des choses visibles de l'espace. Dans l'original : « Niemand [ist] heute mehr so un-schuldig, noch in der Art des Descartes das Subjekt ‚ich‘ als Bedingung von ‚denke‘ zu setzen; vielmehr ist durch die skeptische Bewegung der neueren Philosophie die Umkehrung, nämlich das Denken als Ursache und Bedingung sowohl von ‚Subjekt‘ wie von ‚Objekt‘, wie von ‚Substanz‘ wie von ‚Materie‘ anzunehmen – uns glaubwürdiger geworden : was vielleicht nur die umgekehrte Art des Irrthums ist ». KSA 11, 637 40 (20).

13. Nous renvoyons ici à la recherche de la perfection formelle au Classicisme, où ordre et beauté sont au centre d'une vision du monde. Avec la conquête de la raison aux Lumières, la science joue un rôle de plus en plus important au point de déstituer la métaphysique.

rien ajouter ni retrancher, de la figuration en petit d'un monde en fin réconcilié »¹⁴. Le refus de l'idéologie d'un monde représenté à l'image de l'homme conduit, de fait, à l'impossibilité du conceptualisable et de l'universalité, en l'occurrence d'une vérité absolue sous-entendue comme reflet d'un monde maîtrisable par l'homme¹⁵.

Avec l'essor du structuralisme, l'arbitraire du signe chez Saussure, la poétisation du langage chez Jakobson, la mort de l'auteur déclarée par Barthes ou encore la construction discursive des objets de savoir chez Foucault et beaucoup d'autres, la linguistique exerce une influence majeure sur les sciences humaines, dans la mesure où les interactions sociales, ainsi que les pulsions provenant de l'inconscient semblent être sous l'emprise de structures logico-linguistiques. Le sujet se voit alors remplacé par le langage comme système autonome qui comprend l'homme comme effet de langage.

Enfin, avec les avant-gardes se radicalise la revendication d'une autonomie de l'art, à savoir que l'émergence de l'abstraction et l'appréhension des formes comme des « éléments purs » expriment non seulement un refus de l'art figuratif, mais aussi de la valeur narrative d'une œuvre d'art – mouvement qui pose la question de la fonction de l'art et de l'engagement, de la place de la littérature dans le monde. Cette mise en perspective historique nous amène donc au problème de la narration et à la question de savoir comment retrouver un art de raconter le présent sans pour autant revenir à un formalisme radical, ni à une idéologie et à une anthropologie du regard souverain.

Daniele Del Giudice, Peter Handke et Jean-Philippe Toussaint sont des écrivains qui reproblématisent l'héritage critique à l'égard de l'idéologie de l'homme « maître de la création » et consacrent leur production littéraire à la question du regard. La présente thèse se propose de mettre en lumière comment ces auteurs se réapproprient l'art de raconter sans revenir à la destruction, ni à une dialectisation du rapport entre sujet et objet. Cette réflexion, axée sur des questions d'ordre conceptuel, idéologique, épistémologique et ontologique, constitue une tentative de re-

14. PAYOT, Daniel : *Après l'harmonie : Benjamin, Adorno et quelques autres*. Belfort : Circe, 2000, p. 7.

15. cf. PAYOT, Daniel : *Effigies. La notion d'art et les fins de la ressemblance*. Paris : Éditions Galilée, 1997, p. 24. Payot parle dans ce contexte d'une « ontologie de la ressemblance » qui depuis la Renaissance définirait la notion d'art. En effet, cette dernière surgit dans le contexte d'une pensée et d'une « pratique » de la ressemblance qui sous-entend la volonté d'associer les choses à un dénominateur commun, et donc d'inscrire l'événement singulier dans une totalité qui recèle un régime de veridiction universel.

penser l'instrument narratif autrement que selon la tradition issue de ce moment historique du « hic et nunc », ouvrant sur une nouvelle perspective qui permet de redéfinir l'ancrage du sujet dans la réalité présente. C'est notamment par le biais d'une approche phénoménologique du regard que Del Giudice, Handke et Toussaint s'interrogent sur le rapport au monde contemporain, en dehors de l'épistémologie du sujet et de l'objet, de toute détermination ontologique du je, de la tentative même d'associer une valeur positive à la représentation et, ce faisant, de fermer une identité positive et enfin, en dehors de toute vision de réalité subordonnée à la pensée de la matière. S'il est vrai que « le chemin de l'histoire humaine est un chemin qui tend vers la visibilité »¹⁶, après les tournures qu'ont pris les paradigmes esthétiques au XX^e siècle, cette même notion de visibilité nécessite d'être revisitée. Retrouver un art de raconter le présent veut en même temps dire redonner une cohérence aux fragments de la réalité suite à la destruction, découvrir une continuité dans la discontinuité sans pour autant prétendre à une image totalisante. La question du visible posée au-delà de toute structure hiérarchisante ouvre ainsi à de nouvelles dimensions inexpérimentées, à une réalité plus ample et complexe, à l'invisible. C'est sous le signe de la complexité et de l'irréductible que s'inscrit alors la question du sujet et de son identité dans sa relation à l'espace.

Le corpus principal choisi pour cette enquête se limite aux œuvres publiées par nos auteurs à partir des années 1980. Chez Del Giudice, les récits *Atlante Occidentale* (1985) et *Nel museo di Reims* (1988) sont au cœur de la question du regard, en ce qu'ils abordent la visualisation de la forme inscrite dans l'espace au-delà de ses contours et impliquée dans un processus de devenir immatériel des objets. Dans le premier récit, c'est avant tout dans le rapport entre littérature et science que sont interrogées la nature et consistance du visible, tout comme les dynamiques « créatrices d'espace ». En revanche, dans le second récit, c'est le rapport texte-image abordé à travers la question de la peinture qui invite à réfléchir sur l'art de la représentation et plus particulièrement sur la notion de complétude de la forme.

S'il est vrai que l'intégralité de l'œuvre de Toussaint implique une réflexion sur l'écri-

16. cf. DEL GIUDICE, Daniele : « Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice, conversazione con S. Bertolucci, T. Gaddi, A. Pastorino e G. L. Saraceni ». In : *Palomar - Quaderni di Porto Venere* 1 (1986), p. 67-97, p. 81. Traduit de l'italien : « In realtà si potrebbe dire che tutto il cammino della storia umana è il cammino verso la visibilità. C'è un teorico americano, Walter Ong, che sostiene questa tesi, che tutto il fine dell'evoluzione culturale e conoscitiva quale c'è stato è un fine di visibilità [...]. »

ture, ce sont surtout les récits *La salle de bain* (1985), *L'appareil photo* (1988) et *La Disparition du Paysage* (2021) qui thématisent le regard comme défiguration. Le point de convergence de ces œuvres réside dans la volonté de fixer le perçu par le regard, de regarder, en l'occurrence, la réalité comme un tableau : tentative qui s'avère infructueuse. Si *La salle de bain* et *L'appareil photo* sont deux récits centrés sur la monotonie de la vie quotidienne qui figure comme une réalité fragmentée, les publications plus tardives de Toussaint – après le Cycle de Marie des années 2000 qui s'intéressent aux questions de l'amour, de l'altérité, de la perte de soi et de l'autre – semblent renouer avec le thème de la vue qui régresse vers le néant. Nous pensons dans ce contexte à *L'Instant précis où Monet entre dans l'atelier* (2022), qui servira plutôt comme texte d'appui dans le cadre de nos analyses, mais surtout à *La Disparition du paysage* où le processus de création même du récit devient « matière du visible ».

Enfin, chez Handke, nous avons retenu les récits *Langsame Heimkehr* (1979) et *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1984), parce qu'à l'encontre des débuts de l'auteur dès les années 1960 marqués par un refus violent du réalisme et un intérêt particulier envers une forme d'écriture expérimentale, la question du regard y occupe un rôle crucial. Tandis que *Langsame Heimkehr* aborde le retour à la culture occidentale comme réflexion sur la figuration de l'espace par le biais du regard et donc comme possibilité de revisiter la place occupée par le sujet dans le monde, *Die Lehre der Sainte-Victoire* se consacre à la question de la genèse de la forme – inspirée par les théories sur l'art de Cézanne – comme sensation ou bien rythme d'un devenir.

Toutes ces œuvres ont en commun d'aborder la mutation phénoménologique du regard dans son rapport au sujet regardant, au monde regardé – en particulier aux objets regardés –, c'est-à-dire plus généralement dans son rapport à l'espace, au dehors et au temps, dès lors que la fonction du regard n'est pas réduite à un pure comportement passif-contemplatif, mais inclut la durée perceptive. En effet, chez les trois auteurs, le récit se déploie à partir du regard du sujet, où donc suivre le mouvement du regard revient à suivre simultanément le mouvement du sujet dans l'espace. C'est en cela que la question du sujet n'est plus approchée d'un point de vue ontologique mais phénoménologique, la visualisation de l'espace étant en l'occurrence dé-dialectisée. Chaque auteur présente une stratégie du regard dont ce travail s'efforcera de montrer la spécificité. Chez Del Giudice, c'est notamment le rapport entre voir et imaginer au-delà du

seuil du visible qui demeure au centre de ses récits, dès lors que voir sans « cône d'ombre », c'est-à-dire sans transgresser le champ du visible, revient à arrêter le temps¹⁷. L'auteur italien constate à ce propos que c'est l'œil qui « écrit » le récit :

Ceux qui ont fait du récit une question visuelle ces dernières années se sont rendus compte que transcrire le comportement visuel du sujet en une façon d'être au monde, c'est-à-dire en un nouveau rapport aux choses observées et à soi-même, produit avant tout des changements dans la subjectivité de l'observateur. Pour Butor ou Robbe-Grillet, l'objectivité, dans laquelle le voir restait implicite, était une intention narrative anti-naturaliste qui n'avait pas à viser l'expérimentation du langage; pour Handke, ou d'autres Allemands, c'était et c'est une éducation du sentiment par une rééducation du regard, [...] en substituant la voix par l'œil¹⁸.

Del Giudice peut être considéré comme héritier des idées d'Italo Calvino autour de la phénoménologie du regard, de la visualité comme force motrice de la narration et de la constitution du sujet et du monde médiatisée par le regard. Pour Del Giudice, parcourir l'espace littéraire revient à faire l'expérience d'un voyage herméneutique. Les scènes aéronautiques, très présentes dans les récits de l'auteur tels que *Atlante Occidentale* ou encore *Staccando l'ombra da terra*, invitent à une perception en constante métamorphose, qui rend le trajet réversible. Le vol figure comme un élément parmi d'autres choisis par Del Giudice, qui suggèrent un renversement de la perspective visuelle ordinaire. La réversibilité du point de vue du sujet percevant s'inscrit, de fait, sous le signe d'une « écriture probabiliste » qui fournit une description « non-achevée » des choses, impliquées dans un processus d'identification incessante.

Le rapport entre raconter et voir est tout aussi présent chez Handke qui, toutefois, s'interroge sur le regard comme recherche de la sensation, du rapport immédiat avec le monde en dehors de l'Histoire, c'est-à-dire hors de toute perspective historique d'héritage de l'empire du regard souverain. L'auteur autrichien, héritier d'une écriture déconstructive et grand admirateur de Kafka et Beckett, fait ses débuts littéraires en adhérant au groupe 47, un groupe d'écrivains

17. cf. DEL GIUDICE, Daniele : « Elogio dell'ombra ». In : *Il Corriere della sera* (1999), p. 3, « Nel nostro mondo del tutto visibile, quello che a me sta a cuore è il margine dove si crea nuovo invisibile, cioè *mistero* », p. 3.

18. DEL GIUDICE, Daniele : « L'occhio che scrive ». In : *Italo Calvino. Enciclopedia : arte, scienza e letteratura*. Milano : Marcos y Marcos, coll. « Riga, 9 », 1984, Dans l'original : « Chiunque in questi anni abbia affidato la propria narrazione alla visività si è accorto che far venir fuori un modo di essere da un modo di vedere, cioè un nuovo rapporto con le cose osservate e l'io, produce cambiamenti soprattutto nella soggettività di chi le osserva. Per Butor o per Robbe-Grillet, l'oggettività, nella quale il vedere era ancora implicito, fu un'intenzione narrativa anti-naturalistica senza dover puntare tutto sulla sperimentazione del linguaggio; per Handke, o altri tedeschi, è stato ed è tuttora un'educazione del sentire attraverso una rieducazione dello sguardo, [...] passando dalla voce all'occhio [...] », p. 176-177.

allemands avantgardistes porteurs d'un projet de renouvellement littéraire « néoréaliste ». Ce n'est que quelques années plus tard, vers la fin des années 1960 que Handke prend ses distances par rapport à ce nouveau mouvement littéraire ascendant, en poursuivant l'ambition de découvrir un « sens de réel », c'est-à-dire une modalité de représentation du présent capable de rendre justice à la sensation du vécu, et d'instaurer un rapport intime et immanent aux formes surgissant dans l'espace-temps.

De façon similaire, Toussaint, s'inscrit avec son récit minimaliste dans la continuité du courant du Nouveau Roman constitué à partir des années 1950 entre autres par Alain Robbe-Grillet. Toussaint prend part au mouvement d'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains qui seront publiés aux Éditions de Minuit. Son écriture étant particulièrement influencée par Kafka, Beckett et Proust, l'auteur belge aborde, lui aussi, la mutation du regard dans ses œuvres, à savoir qu'il remet en cause le récit linéaire traditionnel et problématise l'impuissance du regard à constituer le sujet comme être homogène, en vertu d'une fragmentation de l'instant vécu entre mouvement et immobilité. L'humour et le ludique sont, en l'occurrence, deux instruments récurrents dans les récits de Toussaint, dans la mesure où ils créent un contre-discours implicite censé suggérer la contradiction et le contraste. C'est notamment à travers la dimension du jeu, en particulier le jeu de fléchette dans *La salle de bain*, les échecs dans *L'appareil photo* ou encore par le biais des reprises ironiques de la pensée cartésienne dans *La Disparition du Paysage* que l'auteur « renverse la perspective ordinaire ».

Malgré la diversité dans leur manière de présenter la réalité par le biais du regard, les trois auteurs se rejoignent dans la pensée que la représentation de la forme se voit substituée par une présentification infinie et donc irréductible des choses dans leur rapport au sujet percevant, d'où la dé-dialectisation de l'espace, qui donne naissance à une image du monde inscrite dans la durée¹⁹.

19. cf. *ibid.*, p. 178. Dans l'original : « [...] nel meccanismo della rappresentazione [...] si espance l'infinito delle forme, non più come una semplice interiorità cognitiva, ma come un insieme percettibile, solido, aderente al mondo e all'io ».

Dans la première partie intitulée « Le regard inscrit dans le flux d'une continuité spatio-temporelle », il sera question de confronter les stratégies du regard, afin de montrer comment la mutation phénoménologique du regard se présente chez nos auteurs. Daniele Del Giudice, Peter Handke et Jean-Philippe Toussaint optent en l'occurrence pour une littérature qui ne conçoit pas la question de la représentation en termes d'opposition radicale entre sujet et objet, mais qui révèle les caractéristiques d'une dialectique sous-jacente à une forme de narration qui, émergeant à partir du regard, se déploie dans une continuité spatio-temporelle.

Cette thèse a, dans un premier temps, pour objet de montrer la manière dont les trois auteurs conçoivent cette continuité spatio-temporelle au sein de leurs œuvres. Avant de nous consacrer aux différentes stratégies visuelles, il sera nécessaire de problématiser les limites du regard en perspective telles qu'exposées par nos auteurs. Comment parviennent-ils à déjouer les catégories conceptuelles dichotomiques du Quattrocento telles que sujet et objet, intériorité et extériorité, proximité et aliénation etc. ? Dans quelle mesure contribuent-ils à réduire le regard dans son rapport au sujet percevant et aux objets perçus d'un point de vue phénoménologique ? Comment l'impuissance du regard en perspective et donc la défiguration de la fonction du regard affecte-t-elle la visualisation de l'espace et de la forme ? Dans quelle mesure la notion de visibilité totale s'inscrit-elle dans un processus d'ouverture ? Si la dédialectisation de l'espace cesse de penser le rapport du sujet et de l'objet en termes dichotomiques, il n'en demeure pas moins que la notion de dialectique, fondamentale dans l'idéologie et l'histoire de l'Occident, se manifeste sous une autre forme dans la question du regard. Nous allons donc nous interroger sur le déplacement de cette dialectique non plus comme question ontologique, mais bien phénoménologique. Comment le regard parvient-il à se détourner d'une assimilation mathématique de l'espace visuel pour accéder à une sensation dissimulée derrière cette même structure ?

Pour s'inscrire dans un flux de continuité spatio-temporelle, le regard doit cesser de se représenter l'espace et le temps comme deux dimensions séparées. Si la notion de flux sous-entend en même temps l'impossibilité de fixer l'instant du regard, il convient alors de s'interroger sur la manière dont le sujet est censé parvenir à une sensation de présence au monde. Le second chapitre portera une attention particulière à la question du temps et abordera « la sortie du temps historique », dans la mesure où l'identité du sujet ne peut en l'occurrence pas être

déterminée par des éléments qui précèdent l'existence, mais au contraire s'inscrit dans un processus d'identification incessante qui se déploie dans le temps de l'écriture même. Au concept d'une représentation du monde soumise à « une structure ontique stable » est substituée l'idée d'une identité en quelque sorte fluide, toujours changeante, puisqu'elle est inscrite dans la durée. Ainsi, sortir du temps historique implique un devenir de la forme qui s'actualise dans un présent émergent qui, lui, ne cesse de s'actualiser. Il sera nécessaire de s'interroger sur la notion de représentation du temps en termes de mise en image conceptuelle, afin de comprendre comment les personnages des récits de nos auteurs parviennent à une expérience du monde en temps réel. Del Giudice, Handke et Toussaint rendent compte de la dimension du temps comme un flux, c'est-à-dire comme une inscription dans l'espace qui se déploie en termes de durée. Il s'agira alors d'étudier comment cette notion de durée est mise en scène dans l'écriture : comment les auteurs parviennent-ils à rendre compte de l'évolution des choses dans le temps, sans pour autant les réduire à une image conceptuelle ? Nous nous proposons d'analyser les différentes notions de temps, tout comme les différentes grammaires temporelles adoptées par Del Giudice, Handke et Toussaint dans leurs récits. Nous souhaitons, par ailleurs, signaler dans ce contexte que la cadence et le rythme syntaxiques demeureront au centre de notre étude, dès lors que chaque imaginaire propose une modalité de présentification de la forme qui est propre et inhérente à la langue dans laquelle les œuvres sont écrites. C'est pourquoi l'analyse de notre corpus, dans le cas de Del Giudice et Handke, doit nécessairement se faire avec les versions originales des textes confrontées avec les traductions en français²⁰.

Le troisième chapitre intitulé « Le vide comme ouverture de l'espace » soulèvera la question de la matérialité des objets, à savoir que les récits de nos auteurs rendent compte d'un processus de dématérialisation des choses qui influe sur la conception du récit lui-même. Partant d'une réalité « en sur-plus », nous étudierons comment la notion de vide, centrale dans les œuvres

20. Nous voudrions souligner que les citations des œuvres seront intégrées avec leur traduction dans le flux du texte. Pour *Atlante Occidentale* et *Nel museo di Reims*, nous nous servirons des traductions effectuées par Jean-Paul Manganaro, tandis que pour *Langsame Heimkehr* et *Die Lehre der Sainte-Victoire*, ce seront celles effectuées par Georges-Arthur Goldschmidt. La version originale apparaîtra toujours dans la colonne droite avec l'indication des pages entre parenthèses. D'autres textes mineurs tels que *Mania* (1997) et *In questa luce* (2013 - recueil d'écrits édités et inédits sélectionnés non exclusivement par l'auteur) de Del Giudice ou encore *Der Chinese des Schmerzes* (1986) de Handke serviront seulement d'appui et ont été traduits par nous. En ce qui concerne Toussaint, nous avons trouvé judicieux d'évoquer l'œuvre la plus récemment publiée au titre « L'instant précis où Monet entre dans l'atelier » (2022).

de Del Giudice, Handke et Toussaint, affecte la configuration du récit, devenant source féconde depuis laquelle se construit le champ de visibilité. En effet, chez nos auteurs, les espaces vides constituent des lieux d'ouverture censés laisser de la place à l'imagination, et plus encore, au sujet, qui peut se projeter dans ces « blanks » du récit. C'est donc grâce à ces lieux interstitiels que l'image s'ouvre au profit d'étendues vastes, amplifiées. Il s'agira donc, dans un premier temps, de montrer comment les auteurs parviennent à rendre visible, à donner forme à une réalité qui ne se définit pas par le concept, ni par une pensée de la matière. Dans un deuxième temps, il conviendra d'approfondir la notion de vide qui, chez nos auteurs, n'est pas à saisir en termes d'opposition à la matière. Bien au contraire, si l'ouverture de l'image et du concept nous amène à questionner la matérialité des objets à l'ère contemporaine, et si le vide se présente comme un lieu de projection et de création, il est aussi vrai que cette même vacuité procure au sujet une sensation de vécu, d'inscription spatio-temporelle. Bref, la notion de matérialité même mérite une réflexion à part entière, dans la mesure où la figuration d'un monde conçu « à l'image de l'homme » est fondamentalement questionnée.

La remise en cause du concept, de l'image et de la matérialité des choses nous amène à nous interroger également sur la mutation de la nature du visible, d'une notion de visible qui n'est plus assimilée en fonction d'une structure imposée depuis l'extérieur et qui s'affranchit des limites du regard en perspective. Le domaine du visible inclut nécessairement ce que le regard en perspective ignore : l'invisible. Et il devient alors nécessaire de revisiter la notion de réel qui est faite d'éléments visibles et invisibles. La deuxième partie de cette thèse au titre « Une nouvelle ère de visibilité sans précédent » s'intéressera au caractère amplifié de la vision de l'espace. Elle visera à montrer quels procédés narratifs sont employés par nos auteurs pour donner visibilité aux forces souterraines qui, opérant depuis l'invisible, sont à l'origine des dynamiques d'apparition des choses dans le champ visuel du sujet. Ce sera en particulier la notion de réalité et de réel qui seront étudiées dans le premier chapitre « Le réel, une poétique de l'absence », dès lors que les objets perdent leur matérialité et que le réel se présente sous forme « fluide ». La fluidité de la forme étant principe constitutif des œuvres de Del Giudice, Handke et Toussaint, nous nous interrogerons sur cette « nouvelle substantialité » censée configurer le récit. Plus encore, il faudra se demander comment nos auteurs parviennent à figurer la réalité et dire la présence du sujet inscrit dans un flux de continuité spatio-temporelle. C'est donc cette idée de *flux* et de *fluidité de la*

forme qui seront au centre de notre interrogation. Il va de soi que chacune des approches montre une spécificité : tandis que Del Giudice se sert de la physique quantique à titre métaphorique, Handke s'appuie davantage sur les conceptions de l'art chez Cézanne, pour qui l'utilisation des couleurs est fondamentale dans le processus de réalisation de l'œuvre. En revanche, chez Toussaint, comme il ne confronte pas d'autres modalités de représentation du présent et d'imaginaires à la littérature, mais préfère demeurer en son sein, il faudra analyser comment l'objet littéraire se transforme en un lieu virtuel capable d'ériger le corps du récit par le biais d'une puissance qui lui est innée. Étudier la mise en rapport du sujet au monde, quelle s'effectue aussi par différentes approches, nous permet, d'une part, de comprendre les imaginaires véhiculés par nos auteurs et de mieux saisir le rapport entre intériorité et extériorité, image mentale et image de la réalité. Qu'il s'agisse plutôt d'une projection du sujet percevant dans l'objet perçu comme dans le cas de Del Giudice et Handke, qui préfèrent sortir de l'objet littéraire, ou d'un repli, en l'occurrence, d'une prise de recul par rapport au monde extérieur vers le monde intérieur comme chez Toussaint, il sera important de démontrer que ces « deux mondes » ne constituent pas deux fronts opposés, mais deux dimensions qui s'entremêlent et qui finissent par constituer une seule réalité. Il faudra donc s'interroger sur la manière dont nos auteurs parviennent à unifier intériorité et extériorité en un flux de continuité spatio-temporelle.

Enfin, dans le dernier chapitre « L'instrument narratif libéré des rapports symboliques », nous nous attacherons aux conséquences d'un art qui, s'étant éloigné d'une vision anthropocentrée du monde, permet de penser le monde au-delà des catégories et donne visibilité à une pluralité de modes d'existence qui ouvrent, à leur tour, à une pluralité de régimes de vérité. L'idée d'ouverture se répercute sur de nombreux éléments : l'image, le concept, l'espace, mais elle est surtout, en termes métalittéraires, source de discursivité. Les différents imaginaires convoqués par nos auteurs ouvrent à un dialogue, tout en posant la question de la représentation comme une pluralité de sens. Il s'agira donc de mettre en lumière cette pluralité lors du processus de création même de l'œuvre, à savoir que Del Giudice, Handke et Toussaint basculent la perspective d'une mise en image *normalisée* à une multitude et co-existence de « créations du visible ». Il ne reste qu'à poser la question de l'identité occidentale dans les temps contemporains, suite à la remise en cause de l'empire du sujet et à la destruction d'une anthropogénèse de l'homme. Est-il toujours légitime de parler d'identité tout court, en dehors de toute circonscription idéologique,

épistémologique et conceptuelle?

Première partie

Le regard inscrit dans le flux d'une continuité spatio-temporelle

春の海
終日のたり
のたりかな

*The ocean of the new season
shifting slowly, all day long,
the day long slowly shifting.*

Y.Buson - Haiku 117

Chapitre 1

Une stratégie du regard à caractère dialectique

Se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo avrei detto che è in pendenza, con dislivelli irregolari, con sporgenze e rientranze, per cui mi trovo sempre in qualche modo su un balcone, affacciato a una balaustra, e vedo ciò che il mondo contiene disporsi alla destra e alla sinistra a diverse distanze, su altri balconi o palchi di teatro soprastanti o sottostanti, d'un teatro il cui proscenio si apre sul vuoto sulla striscia di mare alta contro il cielo attraversato dai venti e dalle nuvole.

I. Calvino¹

Le XX^e siècle est marqué par une remise en cause profonde de l'Idéal conçu selon l'ancien concept d'harmonie². Pour Daniel Payot, cette remise en cause pose la question de la

1. CALVINO, Italo : « Dall'opaco ». In : *Romanzi e racconti III*. Sous la dir. de MILANINI, Claudio. Milano : Mondadori, 1994, p. 89. Traduit vers le français : « Si l'on m'avait demandé alors quelle est la forme du monde, j'aurais répondu qu'il est en pente, avec des gradients irréguliers, avec des saillies et des renforcements, de sorte que je suis toujours en quelque sorte sur un balcon, face à une balustrade, et que je vois ce que le monde contient disposé à droite et à gauche à des distances différentes, sur d'autres balcon ou loges de théâtre au-dessus ou au-dessous, d'un théâtre dont le proscenium s'ouvre sur le vide, sur la bande de mer haute contre le ciel traversé par les vents et les nuages ».

2. L'ancien concept d'harmonie fait ici appel au Beau et à l'achèvement de la forme.

représentation de la forme dans l'art. Cette attitude critique face au concept du Beau se veut, de fait, réponse symptomatique d'une mutation qui s'est opérée au niveau de la perception de la forme et qui soulève en même temps la question des modes de représentation du présent, et donc du rapport du sujet à l'objet, au temps et à l'espace. C'est dans la perspective d'un récit « raconté » par le biais du regard que Del Giudice, Handke et Toussaint s'interrogent sur la mise en image d'un monde qui refuse de se conformer à un idéal. Les personnages de nos auteurs semblent, en effet, déchirés entre deux visions du monde : l'une qui cherche à atteindre une visibilité totale des phénomènes figurant dans le champ visuel du sujet, et l'autre qui, au contraire, manifeste l'inépuisabilité phénoménologique des objets inscrits dans la durée.

Dans *EvilLife*, Del Giudice décrit le sujet comme « clôtuteur inconcluant »³, c'est-à-dire comme sujet qui aspire incessamment à la complétude de la forme sans jamais y parvenir. Les protagonistes du récit, uniquement identifiables par leur alias EvilLive@theEnd.com et Timetolose@Find.it, s'impliquent l'un l'autre dans un jeu de distance temporelle et spatiale. EvilLive raconte son histoire de façon saccadée en créant des temps d'attente qui retardent non seulement la suite de la narration, mais surtout sa fin, que Timetolose cherche à apprendre désespérément. Course contre le temps et dilatation du temps, force captivante et force fugitive, c'est en cela que consiste « l'aporie des temps modernes »⁴. Il y a toujours un niveau de médiation entre le temps d'énonciation, c'est-à-dire le temps dans lequel la pensée surgit, et le temps dans lequel cette dernière prend un corps. La discontinuité qui en découle nous suggère le caractère inachevé du récit devenu désormais lieu de combat entre deux forces qui empêchent d'établir l'unité de la forme.

Il en va de même dans les récits de Handke où la représentation des paysages oscille souvent entre une mise en image et une mise en scène. C'est notamment le cas dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*, où le regard du sujet transite d'une visualisation conceptuelle de la nature circonscrite dans les limites d'un tableau à une présentification d'une nature en déploiement. En tout cas, la vastité du paysage génère une sensation d'inachèvement qui suggère l'incomplétude de la forme.

3. DEL GIUDICE, Daniele : *Mania*. Torino : Einaudi, 1997, p. 73. Dans la version originale : « chiodatore inconcludente ».

4. PAYOT, Daniel : *Après l'harmonie : Benjamin, Adorno et quelques autres*. Belfort : Circe, 2000, p. 73.

Payot explique dans ce contexte que l'Idéal brisé découle d'une crise interne à la sphère artistique et à son histoire, émergée lors du XX^e siècle comme crise de l'apparence⁵. C'est ce qui transparait également comme critique dans *La salle de bain*, à savoir que Toussaint soulève la question du Beau sur un ton quelque peu ironique lorsque le personnage, brisant avec l'abstraction de sa vie monotone à Paris, entreprend un voyage à Venise et finit par entendre dans la salle à manger de l'hôtel une conversation d'un couple sur les beaux-arts :

Ils parlaient de beaux-arts, d'esthétique. Leurs raisonnements, absolument abstraits, me paraissaient d'une suave pertinence. S'exprimant en termes choisis, l'homme déployait une grande érudition, ne manquait pas de cynisme. Elle, elle se cantonnait à Kant, se beurrant une tartine. La question du sublime, me semble-t-il, ne les divisait qu'en apparence⁶.

L'ironie toussaintienne est frappante, autant que le contraste avec le sublime, insinué d'une part par le jeu de mots « elle se cantonnait à Kant » et d'autre part par le fait qu'elle « se [beurre] [en même temps] une tartine ». Il en va de même avec l'homme qui, lui, parle d'esthétique avec des termes « choisis » quoique cyniques. Selon Payot, cette « fascination de la totalité »⁷ implique un acte d'irresponsabilité, voire d'excessive naïveté et de cynisme qui invitent au mensonge, et en l'occurrence à la dissimulation de la réalité dans le but de préserver la belle apparence⁸. C'est ce que Toussaint dit à travers les lignes, en ridiculisant la notion du sublime par le biais d'une apparence en quelque sorte mondaine ou bien triviale du couple qui évoque l'écart entre idéal et vécu.

Force est de constater que Del Giudice, Handke et Toussaint rendent tous compte de cet écart, en dénonçant la dialectique dissimulée derrière la volonté d'une maîtrise du monde par le biais de l'esprit et de l'expérience sensible des choses. L'idée que le sujet se fait d'un monde en harmonie s'écroule donc face au décalage entre l'intelligible et le sensible, autrement dit entre le concept et la sensation du vécu. Il n'empêche que le désir de maîtrise d'un monde en harmonie ne cesse d'être. Au contraire, il contribue à alimenter de manière souterraine la dialectique corps-esprit tout au long de la quête identitaire du sujet, comme inquiétude existentielle et métaphysique. De cette dialectique découle le dilemme de l'art moderne sous forme « [d'] une scission

5. cf. *ibid.*, p. 24.

6. TOUSSAINT, Jean-Philippe : *La salle de bain*. Paris : Les éditions de minuit, 1985, p. 58.

7. PAYOT, Daniel, *loc. cit.*

8. cf. *ibid.*

dont nous souffrons, écartelés que nous sommes entre la contingence phénoménale que nous offrent nos facultés réceptives et la stabilité formelle que veulent instaurer nos facultés actives, entre l'être au monde accueillant qu'est notre existence sensible et l'être au monde productif que nous actualisons en tant qu'être d'entendement »⁹. En effet, cette scission intérieure au sujet fait l'objet de « l'aporie moderne de l'art »¹⁰ qu'Adorno explique par une attitude dialectique à l'égard de l'apparence dont « l'être d'entendement » souhaite préserver la stabilité de la forme, mais dont « notre existence sensible » refuse catégoriquement d'inscrire les phénomènes dans l'immutabilité de l'intelligible. Il est donc à la fois question de l'apparence et de la révolte contre celle-ci¹¹.

Dans ce chapitre, nous nous proposons de montrer que les récits de nos auteurs interrogent le concept de visibilité totale, en disant l'impossibilité de saisir la complétude de la forme par le regard. Il conviendra donc d'analyser comment chaque stratégie du regard adoptée par les auteurs entend affronter la dialectique entre corps et esprit. Comment le récit narré à partir du regard du sujet ouvre-t-il à de nouveaux modes de représentation du présent qui cessent de s'inscrire dans une dialectique de l'existence ?

1.1 L'impuissance du regard à visualiser l'unité de la forme

Au sujet de la fonction de l'art et l'attitude des artistes face à l'approche conceptualisante du réel, Payot soutient que

les artistes les plus conséquents refusèrent cette légitimation ambiguë qui leur était volontiers offerte de toutes parts, qui consiste à glorifier dans l'art précisément cette fonction de dissimulation de la réalité, de sublimation abusive, de remythologisation ou de réenchantement du monde : ils comprirent au contraire que l'art avait pour tâche de contribuer à faire voir et à donner à penser, que cette tâche avait toujours été la sienne, et qu'elle exigeait aujourd'hui qu'on se mît à la recherche d'une expérience nouvelle, proprement contemporaine, du discernement [...] ¹².

En effet, pour Del Giudice, Handke et Toussaint, l'art contribue à faire voir et ainsi à

9. Ibid., p. 84-85.

10. Ibid., p. 73.

11. cf. ibid., p. 24.

12. Ibid., p. 53.

donner à penser, dans la mesure où il rend compte d'une mutation du statut ontologique du sujet à travers la mutation de la fonction du regard qui s'est produite depuis le concept de visibilité totale. Si auparavant les dogmes de l'historiographie de l'art avaient soumis la perception aux lois de l'optique, en l'occurrence d'une visualisation conceptualisante des choses, désormais, il est question d'une perception dynamique qui redéfinit le rapport du sujet au monde et en particulier aux objets. L'unité de la forme n'aboutit qu'à une représentation statique du monde et constitue finalement une conception purement intelligible qui alimente le désir d'harmonie des formes. Toutefois, la complétude de la forme demeure une quête impossible à atteindre parce que la perception est constamment en dépassement de ses propres limites visuelles.

1.1.1 D'une visibilité totale à une « totalité négative »

La stratégie du regard adoptée par Del Giudice, Handke et Toussaint ne vise pas à creuser davantage l'écart entre sujet et objet, mais entend inscrire le sujet dans une continuité spatio-temporelle qui nie le concept d'unité de la forme. C'est pourquoi la fonction du regard est d'abord évoquée comme processus de déformation du champ visuel.

Nel museo di Reims raconte l'histoire d'un jeune homme qui est sur le point de devenir aveugle. Le protagoniste Barnaba s'aperçoit d'un changement dans ses capacités visuelles lorsque la qualité de sa vue diminue progressivement :

« Mais c'est justement la vision de loin qui a été la première à baisser, qui est rapidement devenue floue, en une sorte de marge indéfinie, puis en une opacité indistincte et claire. Cette opacité, je la sentais, j'en souffrais comme d'une transpiration, comme d'une fièvre paralysante, comme si ce n'était pas seulement une maladie des yeux, mais de tout le corps ».

« Solo che la prima a cadere è stata proprio la visione da lontano, sfocata velocemente in una specie di marginatura indefinita, poi un'opacità indistinta e chiara. Questa opacità io la sentivo, la soffrivo come un sudore, come una febbre paralizzante, come se fosse non soltanto una malattia degli occhi ma di tutto il corpo (p. 4) »¹³.

13. DEL GIUDICE, Daniele : *Dans le musée de Reims*. Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Paris : Éditions du Seuil, 2003, p. 8.

Comme la vision de loin est la première à baisser, Barnaba ne parvient plus à distinguer les formes dans leur totalité. Plus encore, cette déformation du regard se manifeste comme non seulement une maladie des yeux, mais aussi du corps, lorsque Barnaba est obligé de s'approcher des objets pour les voir. Il s'agit donc d'une cécité qui affecte le corps premièrement dans sa manière de regarder les objets et de se situer dans l'espace à travers l'opposition loin-proche et deuxièmement dans sa manière de se rapporter aux objets au point que la vue devient une sensation tactile. Il n'empêche que ni la vue de près ni celle de loin ne permet au sujet de percevoir l'unité de la forme, car la proximité de l'objet perçu empêche d'avoir le sens de l'ensemble, tout comme la distance empêche de distinguer nettement les contours de la forme : « Mais si je m'approche assez pour distinguer les figures, jusqu'à presque les effleurer, je perds le sens de l'ensemble, et si je fais un pas en arrière, le pas dont on dit que c'est celui du peintre, je ne distingue plus les contours »¹⁴.

Le récit toussaintien soulève également la question de la déformation du regard par le biais de la métaphore de la pluie, qui dit l'impossibilité de faire coïncider l'axe temporel avec l'axe spatial :

Il y a deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi, derrière une vitre. La première est de maintenir son regard fixé sur un point quelconque de l'espace et de voir la succession de pluie à l'endroit choisi ; cette manière, reposante pour l'esprit, ne donne aucune idée de la finalité du mouvement. La deuxième, qui exige de la vue davantage de souplesse, consiste à suivre des yeux la chute d'une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu'à la dispersion de son eau sur le sol. Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité¹⁵.

Toussaint met en évidence le paradoxe sous-jacent à la conception d'une ligne vectorisée censée reproduire la direction du temps, alors que le sujet appréhende le temps (vécu) de manière discontinue. La fixation d'un point dans l'espace ne peut être effectuée qu'au détriment du temps, il en va de même avec l'observation du temps qui, elle, ne peut se réaliser qu'aux dépens de la localisation exacte d'un point dans l'espace. Plus encore, Toussaint souligne l'écart insurmontable créé par le mouvement extérieur du temps qui, paradoxalement, engendre une

14. Ibid., p. 13.

15. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 36.

certaine sensation d'immobilité intérieure. De nouveau, corps et esprit se trouvent en décalage et rendent ainsi impossible la constitution de l'unité de la forme.

Langsame Heimkehr propose un point de départ similaire. Le dépaysement du sujet pousse ce dernier à s'engager dans la recherche des formes et à reconsidérer l'espace à partir d'une nouvelle perception à l'aide de sa science. En tant que géographe, Sorger examine l'espace par le biais de microscopes et de jumelles censés amplifier le regard :

« [...] il savait ce qu'être perdu voulait dire, il voulait être responsable et il était tout pénétré de la recherche des formes, de leur distinction et de leur description, par-delà le paysage où ("sur le terrain") cette activité, souvent irritante mais parfois aussi amusante et, quand il avait de la chance, triomphante, constituait son métier. [...] Dans cette maison, à pignon de bois, peinte en gris, au bord du lotissement peuplé surtout d'Indiens, [...] il venait, à la fin de cette journée de travail, de recouvrir les microscopes et les jumelles de leurs housses et, le visage encore déformé d'avoir tant regardé, il était allé au bord de "sa" plage à travers le sillage éphémère des semences laineuses des peupliers nains ».

« [...] [Er] [kannte] die Verlorenheit, wollte die Verantwortung und war durchdrungen von der Suche nach Formen, ihrer Unterscheidung und Beschreibung, über die Landschaft hinaus, wo ("im Feld", "im Gelände") diese oft quälende, dann auch wieder belustigende, im Glücksfall triumphierende Tätigkeit sein Beruf war. [...] Am Ende des Arbeitstages in dem hellgrau angestrichenen Giebelholzhaus am Rand der vor allem von Indianern bevölkerten Siedlung [...], hatte er die abwechselnd benützten Mikroskope und Ferngläser mit Schutzhüllen versehen und war, mit einem aufgrund der vielen Blickwechsel noch schiefen Gesicht, durch den draussen vom Sonnenuntergangslicht mit den schwebenden weißwolgigen Strauchpappelsamen erzeugten episodischen Raum wie durch einen Feierabendkorridor zu seinem "Gestade" hinübergegangen (p. 10) »¹⁶.

Ses recherches de terrain, et en particulier sa façon d'observer minutieusement l'espace, lui déforment le visage. Sorger est à la recherche d'une appartenance spatiale. C'est pourquoi son regard entend dépasser « la première impression de vide [et] de naïve familiarité avec l'espace », donc aller au-delà du paysage « uniformément visible » qui empêche le protagoniste de s'inscrire dans l'espace¹⁷.

Nous souhaitons cependant signaler que la traduction en français ne rend pas justice

16. HANDKE, Peter : *Lent retour*. Traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt. Paris : Gallimard, 1982, p. 13.

17. cf. HANDKE, Peter : *Langsame Heimkehr*. Frankfurt am Main, p. 14. « In jeder neuen Umgebung, mochte diese sich dem ersten Blick als einförmig übersichtlich oder durch Gegensätzlichkeit pittoresk, jedenfalls fassbar eröffnen, folgte doch gleich nach diesem Moment der naiven Raumvertrautheit wie endgültig die als Gleichgewichtsstörung erlebte stumpfsinnige Befremdung ».

du choix des termes employés par Handke, car il décrit le premier regard certes comme une déformation, mais qui va bien au-delà de ce que la traduction nous fournit. Il ne s'agit pas seulement d'« une sensation atone [qui met le sujet] à l'écart »¹⁸, mais d'une *Gleichgewichtsstörung*, c'est-à-dire d'un trouble de l'équilibre. « La naïve familiarité avec l'espace » se transforme vite en un sentiment de mise à l'écart ressentie par le sujet comme trouble de l'équilibre. Ce manque d'équilibre est également évoqué plus loin à propos de la façon dont « sa science » décrit le paysage :

« Par contre, les formules de sa science ne manquaient jamais d'apparaître à Sorger [...] comme une joyeuse escroquerie ; [...] la manière dont elles décrivaient le temps et l'espace lui paraissaient discutables : être obligé de penser au moyen d'une langue forgée par l'histoire humaine, l'histoire des mouvements si incomparablement autres du globe terrestre, provoquait en lui une sorte de brusque vertige physique et il lui était presque impossible d'intégrer par la pensée le temps dans les lieux à examiner. Il avait l'intuition d'un tout autre schème possible pour figurer les parcours du temps au sein des formes du paysage et il se voyait souriant [...] en train de refiler au monde sa propre escroquerie ».

« Sorger dagegen konnten die Sprachformeln seiner Wissenschaft [...] immer von neuem als ein fröhlicher Schwindel erscheinen; ihre Riten der Landschaftserfassung [...], ihre Vorstellung der Zeit und Räume, kamen ihm fragwürdig vor : dass in einer Sprache, welche sich aus der Menschheitsgeschichte gebildet hatte, die Geschichte der unvergleichlich anderen Bewegungen und Gebilde des Erdballs gedacht werden sollte, bewirkte noch immer einen ruckhaften, körperlichen Taumel, und es war ihm fast geradezu unmöglich, mit den zu untersuchenden Orten die Zeit mitzudenken. [...] Er ahnte die Möglichkeit eines ganz verschiedenen Darstellungsschemas der Zeitverläufe in den Landschaftsformen und sah sich, [...] der Welt seinen eigenen Schwindel unterschieben (p. 19) ».

C'est à cause des formules scientifiques qui ont conceptualisé et donc normalisé la perception que Sorger ressent cette sensation d'aliénation face à un paysage qui ne peut pas être représenté avec des concepts réducteurs qui échouent, à leur tour, à rendre compte de la diversité des apparitions phénoménologiques. Comme chez Del Giudice, la déformation du regard affecte également le corps lorsque la première impression de vide du regard suscite chez le sujet le vertige physique, une sorte de désorientation totale, qui l'empêche d'intégrer la durée dans laquelle les formes spatiales évoluent.

18. HANDKE, Peter : *Lent retour*. Traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt. Paris : Gallimard, 1982, p. 17.

18. *ibid.*, p. 20-21.

1.1.2 Un regard au-delà de la forme

La déformation du champ visuel du sujet est une conséquence de l'impuissance du regard à visualiser comme dans le passé l'unité de la forme et à concevoir le monde selon un Idéal. Il en découle que la dialectique corps-esprit non seulement évoque l'écart entre le sujet et l'objet, mais remet fondamentalement en cause la question de l'identité du sujet. Que ce soit à travers la dialectique « proche-loin » chez Del Giudice, la dissociation des axes spatio-temporels chez Toussaint ou encore l'opposition entre la « naïve familiarité avec l'espace » et la sensation de ce dernier chez le sujet handkéen, les trois auteurs montrent que la défiguration du regard découle justement de la dialectique entre intelligible et sensible. C'est pourquoi Del Giudice, Handke et Toussaint basculent la question du sujet d'une problématique d'ordre ontologique à une approche d'ordre phénoménologique, à savoir que l'ancienne dialectique corps-esprit est remplacée par une nouvelle forme dialectique qui, en surmontant le rapport oppositionnel entre le sujet et l'objet, permet d'inscrire celui-ci dans le flux d'une continuité spatio-temporelle.

Dans *Effigies*, Payot opte pour une définition de la notion d'art qui ne correspond plus à une ontologie de la ressemblance, à savoir que « l'existence s'expose en une multiplicité non totalisable d'éclats singuliers »¹⁹ qui privilégie la liberté conceptuelle de la forme. C'est en ce sens que le regard ne se veut plus un moyen censé reconnaître la chose, mais censé en faire l'expérience sensible. L'art perd en l'occurrence sa fonction mimétique, de ressemblance, lorsqu'il ne vise plus à re-présenter les choses dans l'espace, mais à les montrer impliquées dans le mouvement. Or, quelles sont les implications d'une narration qui ne conçoit pas l'espace littéraire en termes d'une ontique stable ? Payot s'interroge à juste titre sur les conséquences d'un art qui refuse de choisir entre les deux pôles du subjectif et de l'objectif :

[L'art] ne risque-t-il pas de contribuer à la répression de cette expérience [de la touchée du sens] ? À l'inverse, un accueil exclusif et immédiat de ces advenues innombrables n'empêcherait-il pas toute figuration ? Peut-être ce que nous appelons « art » est-il en effet davantage l'exercice d'une tension que l'affirmation simple d'une identité : l'espace d'une constitutive confrontation, par exemple entre un irrépressible désir de produire des images et le rappel que ce qu'engage leur production, et ce qui l'engage, – ici, le « nous » comme ouverture du sens – se soustrait

19. PAYOT, Daniel : *Effigies. La notion d'art et les fins de la ressemblance*. Paris : Éditions Galilée, 1997, p. 11.

toujours aussi à sa mise en image²⁰.

Si la dialectique corps-esprit découle du fait que le sujet a tenté d'affirmer son identité comme fait ontologique en dépit du décalage entre la raison et le sentiment, il n'en demeure pas moins que l'approche dialectique adoptée par nos auteurs ne vise pas à faire du sujet une entité achevée. Bien que ce dernier soit impliqué dans une quête identitaire, ce n'est pas tant l'aboutissement de cette même quête, mais son processus qui demeure au premier plan. Par conséquent, il est légitime de reprendre les termes de Payot lorsqu'il caractérise l'art comme l'« exercice d'une tension », car c'est précisément dans cette tension que s'inscrivent les récits de Del Giudice, Handke et Toussaint. Il est alors question d'une tension inhérente au domaine de l'art qui transforme le récit en un « espace d'une constitutive confrontation », s'agissant en l'occurrence d'une confrontation d'éléments qui sont propres à l'imagination de chaque auteur. De ce fait, le regard phénoménologique implique une rééducation du regard, c'est-à-dire une nouvelle manière de percevoir l'espace non plus en termes d'opposition radicale entre le sujet et l'objet, mais de manière à ce que le sujet devienne une partie indissociable de l'objet. Regarder veut désormais dire évoluer dans le perçu, y prendre activement part. Il est certes opportun de dire que la nature du regard reste fondamentalement dialectique. Toutefois, cette dialectique ne relève plus de l'opposition sujet-objet, comme déjà mentionné, mais contribue à inscrire le sujet dans le flux d'une continuité spatio-temporelle. Il s'agit dans ce cas d'une dialectique qui ne s'articule que lorsque le sujet percevant se projette dans l'objet perçu afin d'en modifier la forme.

20. Ibid.

1.2 Une perception antithétique chez Handke et Toussaint

Les récits de Handke et Toussaint se proposent de réfléchir sur le rapport entre le sujet et l'objet à travers le prisme d'une nouvelle forme de dialectique qui ne pense pas la réalité comme produit de la conscience. De fait, le développement du discours narratif est étroitement lié avec le champ de visibilité du personnage, le déplacement du sujet dans l'espace étant crucial pour la constitution de l'instrument narratif. Il en découle que la fonction du regard est déterminante pour la mise en image du récit, dans la mesure où la narration n'est ni objet de création d'une subjectivité constitutive, ni objet d'une vérité proclamée absolue par le biais d'une instance omnisciente.

Ceci posé, la perception du monde par le sujet dissimule une certaine tension qui articule la contradiction comme élément inhérent à la question du regard même, dès lors que ce dernier oscille entre deux éléments antithétiques. En effet, chez Handke, le sujet est impliqué dans la recherche d'un habitat humain, c'est-à-dire d'un lieu qu'il peut dire sien. En même temps, il est déchiré par le désir d'un lieu pur, qui ne soit pas forgé par « l'histoire humaine »²¹. Chez Toussaint en revanche, la dialectique demeure à la base d'un paradoxe sous-jacent à l'écoulement et à la sensation du temps. Piégé dans l'apparent écart entre intériorité et extériorité, entre l'incapacité de sentir sa propre présence au monde et la passivité de soi-même face au flux incessant du temps, le sujet toussaintien fait l'expérience de l'expropriation de son corps. Dans les deux cas, la dialectique résultant de la manière dont le sujet appréhende l'espace par le biais du regard est révélatrice des enjeux de chaque perception respective. Elle permet ainsi de rendre compte des limites du regard, à savoir que les sujets handkéen et toussaintien font face à des obstacles lors de leur quête identitaire, d'où le caractère fondamentalement antithétique de leur stratégie du regard.

21. HANDKE, Peter, *Langsame Heimkehr*, p. 19.

1.2.1 Le sujet handkéen piégé entre un espace enfermé dans une lecture géométrique et un espace libéré de toute modélisation mathématique

Dans *Langsame Heimkehr*, le retour au soi n'intervient que très progressivement et surtout lentement, par la traversée de trois lieux différents qui, à leur tour, proposent trois expériences spatiales différentes. Les chapitres *Die Vorzeitformen* (Les formes des temps premiers) et *Das Raumverbot* (L'interdiction d'espace) s'agencent dans un rapport dialectique, à savoir que Sorger est d'abord installé en Alaska pour conduire des recherches de terrain au sein d'une nature sauvage inexplorée et se déplace plus tard à New York où il fait l'expérience d'un espace « clos » qui lui confère une sensation de dépaysement comme manque d'appartenance au monde occidental. Cette dialectique transparaît non seulement au niveau macrotextuel du roman concernant sa structure, mais également sur le plan microtextuel dès les premières pages du récit, à travers une syntaxe qui oscille constamment entre l'appropriation d'un espace et la libération de celui-ci :

« Sorger avait déjà survécu à quelques-uns qui lui étaient devenus proches, il n'éprouvait plus de nostalgie *mais* souvent un plaisir d'exister généreux et parfois un besoin animal d'être sauvé qui pesait sur les paupières. Tantôt capable d'une calme harmonie qui se transmettait à d'autres comme une force tranquille, tantôt par trop vulnérable, exposé aux faits tout-puissants, il savait ce qu'être perdu voulait dire, il voulait être responsable et il était tout pénétré de la recherche des formes, de leur distinction et de leur description, par-delà le paysage où ("sur le terrain") cette activité, souvent irritante mais parfois aussi amusante et, quand il avait de la chance, triomphante, constituait son métier ».

« Sorger hatte schon einige ihm nah gekommene Menschen überlebt und empfand keine Sehnsucht mehr, *doch* oft eine selbstlose Daseinslust und zuzeiten ein animalisch gewordenes, auf die Augenlider drückendes Bedürfnis nach Heil. *Einerseits* zu einer stillen Harmonie fähig, welche als eine heitere Macht sich auch auf andere übertrug, *dann wieder* zu leicht kränkbar von den übermächtigen Tatsachen, kannte er die Verlorenheit, wollte die Verantwortung und war durchdrungen von der Suche nach Formen, ihrer Unterscheidung und Beschreibung, über die Landschaft hinaus, wo ("im Feld", "im Gelände") diese oft quälende, *dann auch wieder* belustigende, *im Glücksfall* triumphierende Tätigkeit sein Beruf war (p. 9) »²².

Ce passage rend compte de la scission intérieure du sujet entre « un plaisir d'exister généreux » malgré lui (selbstlose Daseinslust) et « un besoin animal d'être sauvé » (animalisches Bedürfnis nach Heil) de cette même existence. Déchiré entre le désir d'harmonie et la volonté d'agir contre son propre désarroi, le sujet handkéen s'inscrit dans un rapport antithétique avec

22. idem, *Lent retour*, p. 13.

l'espace dans la mesure où il vacille entre un sentiment d'impuissance et de culpabilité face à son héritage historique et la pulsion de s'approprier l'espace avec la volonté de redéfinir son rapport au monde en se consacrant à la recherche des formes. Au même titre que la sensation d'« [une] naïve familiarité avec l'espace »²³ procure au protagoniste un trouble d'équilibre, la syntaxe reproduit ce mouvement antithétique par le biais de connecteurs logiques tels que « doch » (mais), « einerseits [...] andererseits [...] » (tantôt [...] tantôt), « dann auch wieder » (mais parfois aussi), qui montrent un mouvement oscillant entre deux états d'esprit oppositionnels. La complexité de la syntaxe reflète certes le déchirement intérieur du sujet, mais il est aussi vrai qu'elle incorpore en même temps une volonté de continuité qui ne s'arrête pas à la dialectique *appropriation d'un espace et libération de ce dernier*. Elle suit la trajectoire de la quête identitaire du sujet, dont l'idée du parcours reste fondamentale car elle ouvre à une spatialité vécue. Si Sorger « [est] tout pénétré de la recherche des formes », c'est parce qu'il doit rééduquer son regard afin de parvenir à une expérience capable de restituer une sensation d'appartenance spatiale. C'est pourquoi les niveaux diégétique et exégétique se superposent dès lors que la quête des formes affecte non seulement la quête identitaire du sujet, mais aussi le devenir du récit.

Plus précisément, le sujet handkéen oscille entre l'appropriation d'un espace ouvert dont la nature est inexplorée et la libération d'un espace clos car forgé par l'histoire, c'est-à-dire par une certaine appartenance culturelle. Selon Handke, un lieu fait l'objet d'une *spatialité fermée* lorsque sa configuration est assimilée en fonction de normes qui font abstraction de l'implication spatio-temporelle du sujet. Tant la perspective monoculaire que le concept de visibilité totale d'Alberti figurent d'emblée comme des modes réducteurs de spatialisation, à savoir que leurs lois s'inscrivent sous le signe d'un héritage culturel qui a longtemps imposé une certaine structure à l'espace. C'est donc précisément de cette structure que le sujet entend s'affranchir, en quête d'un lieu « ouvert ».

Dans *Langsame Heimkehr*, le premier chapitre *Les formes des temps premiers* se déroule en Alaska et ouvre sur un espace ample, loin de la civilisation occidentale. Pour Sorger, la mise à l'écart constitue une étape nécessaire, une prise de recul indispensable pour redéfinir son rapport avec l'espace, ainsi que pour assouvir son besoin d'être sauvé :

23. Idem, *Langsame Heimkehr*, p. 17.

« Dans cette maison, à pignon de bois, peinte en gris, au bord du lotissement peuplé surtout d'Indiens, très loin dans le Grand Nord de l'autre continent [...], il venait, à la fin de cette journée de travail, de recouvrir les microscopes et les jumelles de leurs housses et, le visage encore déformé d'avoir tant regardé, il était allé au bord de "sa" plage à travers le sillage éphémère des semences laineuses des peupliers nains. Au pied du socle de glaise – il aurait pu facilement sauter en bas – commençait l'immense domaine du fleuve étincelant qui roulait à travers toute la plaque continentale, recouvrant l'horizon entier, et dont les méandres, pourtant, sinuaient continûment vers le nord et vers le sud, dans toute la grande plaine inhabitée, malgré quelques points de peuplement; le fleuve qui, par suite de la sécheresse saisonnière et de l'arrêt de la fonte des glaciers, avait encore reculé derrière une longue surface de graviers, de cailloutis et de boue heurtait la rive, aux pieds de Sorger, en longues vagues marines, étirées et légères ».

« Am Ende des Arbeitstages in dem hellgrau angestrichenen Giebelholzhaus am Rand der vor allem von Indianern bevölkerten Siedlung weit weg im hohen Norden des anderen Erdteils, [...] hatte er die abwechselnd benutzten Mikroskope und Ferngläser mit Schutzhüllen versehen und war, mit einem aufgrund der vielen Blickwechsel noch schiefen Gesicht, durch den draußen vom Sonnenuntergangslicht mit den schwebenden, weißwolligen Strauchpappelsamen erzeugten episodischen Raum wie durch einen Feierabendkorridor zu "seinem" Gestade hinübergegangen. An dessen Lehmsockel – er hätte hinabspringen können – begann der ungeheure Bereich des zum gesamten Horizont rund wegfliehenden, menschenleer glänzenden, den Kontinentschild von Ost nach West durchflutenden und zugleich stetig in dem wohl punkthaft besiedelten, doch eigentlich unbewohnten Tiefland nach Nord und Süd mäandernden Stroms, welcher zu Sorgers Füßen, infolge der jahreszeitlichen Trockenheit und gestoppten Gletscherschmelze hinter eine breite Kiesel- und Schotterbankfläche und noch einen feuchten Schlammabhang zurückversetzt, mit leichten, langgestreckten Seewellen an Land schlug (p. 9-10) »²⁴.

La description du paysage ouvre sur *l'immense domaine du fleuve* que Sorger observe au pied du socle de glaise. Son regard se projette sur un espace ouvert et ample, à savoir que le fleuve « [recouvre] l'horizon entier » de l'est vers l'ouest, s'étale sur le continent vers le nord et vers le sud, bref, va dans toutes les directions du vent. Le mouvement de l'eau est uniquement perceptible « aux pieds de Sorger », c'est-à-dire à proximité immédiate du regard, lorsque le fleuve heurte la rive « en longues vagues marines, étirées et légères », tandis que la distance transforme la plaine fluviale en une impression d'eau stagnante. C'est grâce au niveau de complexité syntaxique de la langue allemande que Handke parvient à exploiter l'instrument narratif de manière exhaustive. L'agencement des phrases transmet une impression d'immédiateté avec le champ de vision de Sorger observant minutieusement l'espace, le lecteur étant capable de suivre avec précision le mouvement du regard du protagoniste. De la sorte, l'espace (fictionnel), étant intrinsèquement lié

24. *ibid.*, p. 13-14.

à la perception du sujet handkéen, se déploie en face de ce dernier. Chaque subordonnée fournit de nouveaux détails précieux qui rendent imprévisible la structure de la phrase, dépourvue d'un mouvement de finalité quelconque. Ainsi, Handke ne crée pas de hiérarchie temporelle parmi les propositions, car il se sert d'adjectifs verbaux pour décrire les substantifs tels que « mit den *schwebenden, weißwolligen Strauchpappelsamen* » (« avec les blanches semences laineuses des peupliers *flottantes* ») ou encore « [...] des zum gesamten Horizontrund *wegfliehenden*, [...] den Kontinenschild von Ost nach West *durchflutenden* und zugleich stetig in dem wohl punkthaft *besiedelten* [...] [Strom] » (« [...] l'immense domaine du fleuve *étincelant* qui roulait à travers toute la plaque continentale, *recouvrant* l'horizon entier, et dont les méandres [...] sinuaient continûment vers le nord et vers le sud, dans toute la grande plaine inhabitée malgré quelques points de peuplement »). De la sorte, la syntaxe se transforme en un fleuve de mots dont les adjectifs verbaux assurent la « fluidité » du texte et transmettent une impression de mouvement en devenir, comme si chaque subordonnée, en introduisant un nouvel élément, permettait d'ouvrir un abîme dans la phrase et de conférer à cette dernière une ampleur ultérieure.

Il n'empêche que la traduction en français se heurte à des obstacles non négligeables lorsqu'elle tente de traduire le caractère surdéterminant de la langue allemande, qui saisit l'objet dans une description bien plus précise que ce que la langue française permet. Le syntagme suivant : « [...] er war [...] durch den draußen vom Sonnenuntergangslicht mit den schwebenden, weißwolligen Strauchpappelsamen erzeugten episodischen Raum wie durch einen Feierabendkorridor zu seinem "Gestade" hinübergangen »²⁵ est traduit par « il était allé au bord de "sa" plage à travers le sillage éphémère des semences laineuses des peupliers nains »²⁶. Nombre d'éléments ont été omis ; le sens de la phrase originale a été fortement synthétisé. Dans la version originale, Sorger traverse un espace épisodique qui est sur le point de se créer à travers la lumière du coucher du soleil provenant de l'extérieur (durch den draußen vom Sonnenuntergangslicht) et les semences laineuses des peupliers flottantes (mit den schwebenden, weißwolligen Strauchpappelsamen) comme s'il traversait un couloir pour se rendre à « sa » plage. Outre l'imprécision de la langue française à traduire les adjectifs verbaux, souvent par des propositions subordonnées relatives, au détriment du caractère instantané de la narration, la version originale décrit l'espace

25. Ibid., p. 9-10.

26. Idem, *Lent retour*, p. 13-14.

comme un lieu pénétrable que l'on peut traverser comme un couloir et qui permet de se déplacer dans le temps. C'est pourquoi la narration ne se centre pas tant sur la succession d'événements que sur l'agencement d'épisodes qui sont liés à une certaine spatialité.

Le regard de Sorger fournit au premier abord une image illusoire de l'espace lorsque la terre ferme trace la limite du champ visuel, tout en créant des lignes d'horizon qui semblent contenir, voire immobiliser le mouvement de l'eau :

« Ce qui donnait aussi à la plaine fluviale l'apparence d'une eau immobile, c'était qu'elle s'étendait de tous côtés jusqu'à l'horizon ; les lignes d'horizon, elles, comme formées par les boucles des méandres, étaient tracées non par les masses d'eau emportées dans le sens est-ouest mais par la terre ferme, par les bords du tournant du fleuve surplombé à cet endroit par un fouillis de peupliers nains et par les pointes des conifères très petits dispersés de la forêt originelle que la distance faisait apparaître très dense ».

« Die Stromebene erschien als ein stehendes Gewässer auch dadurch, dass sie sich allseits bis zum Horizont ausdehnte, wo die Horizontlinien selber aber, als ein Phänomen der Mäanderbiegungen, nicht von den ost-westströmenden Fluten, sondern von festem Land, den Ufern der dortigen Flusskrümmung mit dem obenauf wachsenden Strauchpappeldickicht oder den sehr kleinwüchsigen, an sich schütterten, auf die Entfernung jedoch wie dichtgereiht stehenden Zacken der Nadelholzurwälder gebildet wurden (p. 10) »²⁷.

De la sorte, la distance tend à uniformiser le mouvement et à faire apparaître les plantes et les arbres comme une masse dense. Il est à souligner que le narrateur se sert à deux reprises de l'adjectif verbal « stehend » (arrêté, voire littéralement debout) lorsqu'il décrit le fleuve, ainsi que les pointes des conifères. La nature semble en l'occurrence représentée comme sur une surface bidimensionnelle, sans relief, à l'instar d'un dessin en perspective où les points de fuite sont situés sur l'axe horizontal, de manière à faire converger le regard vers le centre de la perspective. C'est pourquoi le fleuve s'écoule « à une vitesse impossible à estimer, uniformément lisse et inaudible »²⁸ contrairement à une vision qui sort du cadre perspectif, inclinée vers le ciel avec un angle plus oblique que le fleuve lisse, où l'eau se transforme en tourbillons :

27. *ibid.*, p. 14.

28. *Ibid.*, p. 11.

« [...] là où des tourbillons se formaient à la surface de l'eau dans la masse jaune métallique, au-dessus des creux, des rides et des trous dans le fond de sable et de gravillons du lit du fleuve, là seulement ces entonnoirs, tourbillonnant sur place, n'étaient pas jaunes, mais d'un bleu de jour lointain car ils s'inclinaient vers le ciel, faisant un angle plus oblique que le fleuve lisse au sein de l'écoulement silencieux qui en emportait le flot dont provenaient des bruits de ruisseau ».

« [...] nur wo über den *unsichtbaren* Gruben, Delen und Löchern im Sand- und Kiesboden des Strombetts an der Wasseroberfläche sich Wirbel in der sonst so kompakten metallgelben Masse ergeben hatten, zeigten diese heftig auf der Stelle kreisenden Trichter nicht das Gelb, sondern, da sie in einem anderen, schiefen Winkel zum Himmel standen als der glatte Fluss, ein entfernteres Tagesblau, aus dessen Innern [...] bachähnliche Geräusche kamen (p. 11) »²⁹.

Nous tenons à signaler que la version allemande insiste sur le caractère *invisible* (unsichtbar) des creux, des rides et des trous, à savoir que le regard doit pénétrer la surface des phénomènes et donc aller au-delà de la représentation en perspective afin d'accéder à une spatialité plus profonde. En effet, Sorger affirme qu'il n'est pas nécessaire de faire arriver les formes au niveau de la représentation pour en faire l'expérience, puisque les différentes forces qui participent à la formation du paysage se manifestent déjà dans la perception. Cette dernière est censée restituer au sujet la sensation de l'espace dans lequel il s'inscrit. Pour cela, Sorger a besoin d'accéder à une certaine profondeur spatiale et de « descendre en imagination » pour intérioriser l'espace³⁰.

Force est de constater que la rééducation du regard constitue un « exercice de confiance dans le monde »³¹, dans la mesure où la participation à l'objet demande de dépasser *le premier regard* qui, étant « uniformément visible ou pittoresquement contrasté », déclenche une sensation de mise à l'écart, de « naïve familiarité avec l'espace » et par là le sentiment de culpabilité de ne pas être « à sa place »³². Ce sentiment de culpabilité dérive d'une spatio-temporalité conçue selon des formules scientifiques qui imposent au sujet « de penser au moyen d'une langue forgée par

29. *ibid.*, p. 15. C'est nous qui soulignons.

30. cf. *idem*, *Langsame Heimkehr*, p. 13. « Sorger brauchte die Natur, jedoch nicht nur als das "Natur"-Belassene – sondern es genügte ihm zum Beispiel, in beliebigen Großstädten der kaum wahrnehmbaren, auch asphaltüberzogenen Bukkel oder Mulden innezurden [...] oder in einem zunächst fremden Hochhaus sich von ganz oben senkrecht durch alle Stockwerke bis in den Untergrund hinabzuphantasieren und in solcher Art tagzuträumen etwa den Granitsockel dort nachzuvollziehen [...] ». Traduit vers le français : « A Sorger il fallait la nature, non simplement laissée à l'état de "nature" mais il lui suffisait d'apercevoir, par exemple dans quelque grande ville, des bosses et des creux à peine perceptibles dans les pavés des sols [...], il lui suffisait de descendre en imagination tous les étages d'un immeuble étranger, du grenier à la cave, et d'y poursuivre ainsi des rêves éveillés, comme de retracer en pensée le socle de granit ».

31. cf. *idem*, *Lent retour*, p. 17. En allemand : *Weltvertrauensübung*.

32. *Ibid.*, p. 14.

l'histoire humaine, l'histoire des mouvements et des formations si incomparablement autres du globe terrestre » et qui par conséquent rendent « impossible d'intégrer par la pensée le temps dans les lieux à examiner »³³. C'est pourquoi le deuxième chapitre *Interdiction d'espace* décrit le retour dans le monde occidental, à la côte Ouest des États-Unis, comme expérience d'un *espace clos* :

« Sorger n'avait plus de sang, il n'était plus que chaleur, dans cette nuit de son retour dans le monde occidental. Sorger se voyait lui-même sans rêve, né comme une planète sans atmosphère (du karst, un vide grotesque), d'une lourdeur de pierre pourtant il ne tombait pas; non pas seul au monde, mais seul sans monde. En lui – *non-temps* – les étoiles et les tourbillons galactiques étaient des yeux qui ne le regardaient pas ».

« Sorger, ohne Blut, nur noch Hitze, sah sich in dieser Nacht der Rückkehr in die westliche Welt, ohne Traum, ausgeboren zu einem atmosphärenlosen Planeten (Karst und groteske Leere), steinschwer, ohne zu fallen; nicht allein auf der Welt, sondern allein ohne Welt; und in ihm – *Unzeit* – stehen die Sterne und Spiralnebel, als Augen, die ihn nicht anschauen (p. 102) »³⁴.

Le protagoniste se retrouve dans un espace vide et sans atmosphère qui lui confère une sensation de lourdeur et de non-appartenance spatiale, étant « non pas seul au monde, mais seul *sans* monde ». La ville représente d'emblée *l'interdiction d'espace* dès lors qu'elle est « impossible à localiser, indépendant de la terre, elle-même [avec] un passé antérieur hors d'atteinte »³⁵, lorsque « les fortifications de la guerre mondiale bétonnées dans la falaise n'étaient plus que des témoins incompréhensibles d'une préhistoire commune »³⁶. Loin de toute relation à l'ici et au maintenant, le sujet handkéen ne parvient pas à s'identifier aux dernières traces bâties en pierre de la Seconde Guerre mondiale, ni donc à avoir un sentiment d'appartenance culturelle avec un passé « hors d'atteinte », inscrit dans le « non-temps »³⁷, dans lequel il ne se reconnaît pas et qui n'offre par conséquent pas la liberté d'imaginer les formes spatiales. Le sujet est incapable de parcourir cet espace clos et d'y intégrer la durée, à l'encontre de la métaphore du *couloir à traverser* qui ouvre sur une spatialité vécue et qui permet également au sujet de se déplacer dans le temps et donc d'évoluer en étant inscrit dans la durée.

33. Ibid., p. 18-19.

34. Ibid., p. 87.

35. Ibid., p. 119.

36. Ibid., p. 120.

37. Ibid., p. 102.

Handke vise une spatialité qui se crée à partir de l'instant et qui est donc capable de restituer au sujet la sensation du *hic et nunc*, de l'ici et du maintenant. Il entend fixer le devenir de l'espace ou bien la création d'une spatialité vécue en un « instant d'éternité »³⁸, à l'instar de *Die Lehre der Sainte-Victoire* où la peinture de Cézanne ouvre à l'expérience d'une spatialité palpable où « les surfaces reculent et prennent forme de façon sensible »³⁹. Comme impliqué par le terme, cet *instant d'éternité* est éphémère dès lors que le regard parvient à *ouvrir* l'espace par le biais de l'imagination jusqu'à ce que le regard en perspectif s'impose de nouveau au champ visuel du sujet :

« Sorger avait stoppé, il voulait fixer cet événement de l'espace. Déjà il n'y avait plus d'espace mais, se dégageant devant lui alors que la perspective se perdait enfin, quelque chose d'ouvert qui se levait doucement, puissamment, sans arrière ni avant-plan, non pas vide, mais consistant et incandescent – et Sorger, exalté, [...] essaya d'empêcher ce phénomène naturel et cet oubli de soi qu'il engendrait de s'évanouir; il s'efforçait, quasiment avec fureur, d'éliminer par la pensée les détails qui contrariaient cette image –, jusqu'au moment où perspective, points de fuite et une pitoyable solitude se rétabliraient d'eux-mêmes ».

« Sorger hatte gestoppt und wollte dieses Raumereignis festhalten. Aber es gab schon keinen Raum mehr, nur noch, ohne Vorder- und Hintergrund, bei endlich sich verlierender Perspektive, eine mächtig und sanft sich erhebende Offenheit vor ihm, nicht leer, sondern glühend stofflich, und der aufgeregte Sorger [...] versuchte die Naturerscheinung und die in ihr geschehende Selbstvergessenheit am Vergehen zu hindern, indem er die widersprüchlichen Einzelheiten geradezu wild aus dem Bild herausdachte – bis sich doch wieder Perspektive und Fluchtpunkte und ein klägliches Alleinsein einstellten (p. 28) »⁴⁰.

En ce sens, la stratégie du regard chez Handke peut être dite dialectique dans la mesure où elle oscille entre, d'une part, le premier regard, qui est un regard en perspective et qui suscite le désir de libération des formes chez le sujet, et un regard fondé sur l'imagination, d'autre part, qui se projette dans les formes spatiales pour se les approprier. Il en découle que l'imagination du regard permet de dépasser les oppositions dichotomiques telles que loin – proche, petit – grand, etc. Ceci posé, l'ampleur spatiale nous est donnée par un regard non pas distant, mais proche de l'objet. Il s'agit de montrer l'inépuisabilité des apparitions phénoménologiques non pas à travers un regard panoramique, mais un regard qui puisse rendre compte de l'ampleur infinie du détail. La perception phénoménologique comprend le phénomène comme impliqué dans un

38. HANDKE, Peter : *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Édition bilingue. Traduit de l'allemand par Georges-Arthurs Goldschmidt. Paris : Gallimard, 1991, p. 24. En allemand : « Augenblick der Ewigkeit ».

39. Ibid., p. 73. En allemand : « Die Flächen entrücken, und nehmen spürbar Gestalt an ».

40. idem, *Lent retour*, p. 28.

processus incessant de composition et de décomposition, ce qui permet de retracer l'évolution que l'objet parcourt à la fois dans le temps et l'espace. Ce que le regard en perspectif perçoit donc comme éléments antithétiques et donc inconciliables, l'imagination parvient à les réconcilier en dépassant leur caractère oppositionnel pour créer une continuité spatio-temporelle.

1.2.2 Le sujet toussaintien piégé entre le mouvement du temps extérieur et la sensation d'une immobilité intérieure

La stratégie du regard chez Toussaint relève également d'une dialectique dans la mesure où le sujet fait l'expérience de l'écart insurmontable créé par le mouvement extérieur du temps qui, paradoxalement, engendre une certaine sensation d'immobilité intérieure. *La salle de bain* raconte l'histoire d'un homme qui « à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf »⁴¹ décide de s'écarter du monde extérieur pour vivre reclus dans sa baignoire à Paris. En effet, la notion du temps semble quelque peu floue lorsque le protagoniste « [passe ses] après-midis dans la salle de bain [...] [en coulant] là des heures agréables »⁴². Les unités temporelles telles que l'âge ou les heures ne représentent que des concepts abstraits, le narrateur n'ayant pas la moindre notion de temps. De même, les heures s'écoulent sans que le sujet toussaintien n'ait la sensation d'un changement temporel lorsqu'il essaie de fixer par le regard le mouvement du temps sur des surfaces vitrées, sans pour autant y parvenir :

Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères ça et là trouaient la peinture terne. Une fissure semblait gagner du terrain. Pendant des heures, je guettais ses extrémités, essayant vainement de surprendre un progrès. Parfois, je tentais d'autres expériences. Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais⁴³.

Les altérations qu'apportent le temps ne sont pas visibles à l'œil ; le temps n'est alors qu'une convention abstraite qui s'écoule sans cesse, mais dont l'action demeure imperceptible. C'est pourquoi le sujet ne parvient pas à fixer le mouvement du temps, ni donc à voir ses implications dans l'espace. Il en va de même avec la structure du récit, qui est organisée en cinquante

41. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 15.

42. Ibid., p. 11.

43. Ibid., p. 12.

parties qui s'enchaînent sans poursuivre une finalité précise. Toussaint affaiblit la fonction de l'intrigue en dissimulant la question du temps par le biais du théorème de Pythagore annoncé en épigraphe. En l'occurrence, le récit est divisé en trois chapitres dont le premier a lieu à Paris, le deuxième, intitulé *l'hypoténuse*, à Venise et dont le dernier constitue le retour à Paris. Chaque chapitre représente une entité indépendante qui ne s'inscrit aucunement dans un rapport de continuité avec le chapitre suivant. Il n'y a en l'occurrence aucun rapport de causalité qui amène le sujet toussaintien à partir à Venise; c'est pourquoi son voyage s'annonce sans préavis, et le narrateur nous en fait part dans l'instant : « Je partis brusquement, et sans prévenir personne »⁴⁴ (y compris le lecteur!). L'emploi du passé simple « partis » met en évidence que cet événement se produit de manière ponctuelle à l'encontre des descriptions à l'imparfait quelque peu léthargiques du narrateur lorsqu'il demeure dans la baignoire : « [...] je ne *comptais* pas m'y installer [dans la salle de bain]; non, je *coulais* là des heures agréables [...]; il m'*arrivait* de plaisanter [...]. Je *parlais* avec des grands gestes [...] »⁴⁵. Le récit joue donc avec la notion du temps dans la mesure où les verbes à l'imparfait ont pour but de dilater le temps de manière à ce que le sujet toussaintien en perde toute sensation, tandis que les verbes au passé simple rompent brusquement avec cette monotonie au point de « compromettre la quiétude de [sa] vie abstraite »⁴⁶. Il en découle alors une temporalité discontinue qui rompt avec le concept de linéarité.

Le théorème de Pythagore, fondé sur la géométrie euclidienne, consiste en un triangle rectangle dont « le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés des deux autres côtés »⁴⁷. Les deux perpendiculaires représentent respectivement l'axe temporel et l'axe spatial comme deux entités dissociées. De la sorte, le déplacement de Paris à Venise se situe intégralement dans l'axe spatial du triangle rectangle, à savoir qu'il transmet, malgré le déplacement, une impression d'immobilité temporelle, tandis que lors du voyage de retour Venise - Paris le narrateur arrive en un point qui est spatialement identique au premier – puisqu'il s'agit toujours de Paris – mais temporellement différent. Le trajet Venise - Paris se situe alors sur l'axe temporel qui figure la distance temporelle entre les deux instances de Paris. Le théorème de Pythagore affirme que la somme des carrés des perpendiculaires est égale au carré de l'hypoténuse, autrement dit,

44. Ibid., p. 49.

45. Ibid., p. 11. C'est nous qui soulignons.

46. Ibid., p. 15.

47. Ibid., Citation placée en épigraphe dans l'œuvre.

l'axe spatial et l'axe temporel, quoique deux axes indépendants, sont censés pouvoir déterminer le mouvement du sujet dans l'espace, ici représenté par l'hypoténuse. Il n'empêche que le sujet toussaintien ne parvient pas à s'inscrire dans le flux d'une continuité spatio-temporelle, ni donc à avoir la sensation d'être partie intégrante de l'espace-temps. Cette démarche a pour objet de subvertir la linéarité du récit traditionnel et, ce faisant, de questionner la notion de finalité :

Debout en face du miroir, je regardais mon visage avec attention. J'avais enlevé ma montre, qui reposait en face de moi sur la tablette du lavabo. La trotteuse tournait autour du cadran. Immobile. À chaque tour, une minute s'écoulait. C'était lent et agréable. Sans quitter mon visage des yeux, j'enduisais mon blaireau de savon à barbe; je répartissais la crème sur mes joues, sur mon cou. Déplaçant lentement le rasoir, je retirais des rectangles de mousse, et la peau réapparaissait dans le miroir, tendue, légèrement rouge. Lorsque ce fut terminé, je renouai ma montre autour de mon poignet⁴⁸.

Pour le sujet toussaintien, incapable de sentir sa présence au monde et de se constituer comme être homogène, le seul moyen de voir son existence passe toujours par l'intermédiaire d'un miroir censé le dédoubler, c'est-à-dire projeter son être en dehors de son corps en l'éloignant de toute relation à l'ici et au maintenant. Le regard ne parvient à saisir l'existence qu'*en face* du sujet, et non pas en fonction de son inscription spatio-temporelle. C'est pourquoi le reflet dans le miroir ne peut saisir qu'une partie du corps, le regard ayant tendance à fragmenter le champ visuel du sujet. De plus, le personnage enlève sa montre pour la poser *en face* de lui. Le temps et l'espace sont par conséquent des dimensions externes au sujet, qui ne peuvent pas rendre compte de la façon dont ce dernier interagit avec elles. C'est pourquoi la trotteuse certes tourne autour du cadran, mais procure au sujet une sensation d'immobilité intérieure. L'adjectif « immobile » représente une phrase non verbale, une entité à part qui brise avec le flux de la phrase en contrastant avec le mouvement de la montre. Le narrateur se sert à plusieurs reprises de ce procédé narratif lorsqu'il compare l'écoulement du temps mesuré par une montre et son effet sur le sujet : « Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. *Jamais* »⁴⁹. De nouveau, le déplacement de l'aiguille se déroule *parallèlement* à la perception du visage, le mouvement du temps n'étant pas inclus dans la perception. L'adverbe « Jamais » signale, au même titre que l'adjectif « immobile », un « non-mouvement » qui ne se veut pourtant pas absence de mouvement, car le temps ne cesse

48. Ibid., p. 25.

49. Ibid., p. 12. C'est nous qui soulignons.

de s'écouler lorsque le sujet observe la fissure dans le mur ou encore lorsqu'il fait sa toilette.

Bien que le sujet toussaintien préfère vivre dans l'abstraction et s'écarter du monde extérieur, il n'en demeure pas moins que derrière sa passivité face au monde se dissimule un sentiment de profonde angoisse qui l'accompagne tout le long du récit :

Assis sur mon lit, la tête dans les mains (toujours ces positions extrêmes), je me disais que les gens ne redoutaient pas la pluie ; certains, sortant de chez le coiffeur, la craignaient, mais nul n'avait vraiment peur qu'elle ne s'arrêtât plus jamais, écoulement continu faisant tout disparaître – abolissant tout. C'est moi qui, devant ma fenêtre, par une confusion que justifiait la crainte que m'avaient inspirée les divers mouvements qui se déroulaient devant mes yeux, pluie, déplacements des hommes et des voitures, avais eu soudain peur du mauvais temps, alors que c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié⁵⁰.

La métaphore de la pluie renvoie en l'occurrence à « l'écoulement continu faisant [paradoxalement] tout disparaître », ce qui engendre un sentiment d'inquiétude chez le sujet au point de lui faire assumer des « positions extrêmes ». Le personnage toussaintien est assis sur le lit, la tête dans les mains devant sa fenêtre, comme enveloppé dans un cocon censé le protéger du mouvement extérieur. Il en découle que l'incapacité du regard à saisir le mouvement extérieur constitue le moment déclencheur de la dialectique entre intériorité et extériorité. De nouveau, le sujet, situé *devant* la fenêtre, observe « les divers mouvements qui se [déroulent] *devant* [ses] yeux ». Il est donc question d'un temps paradoxal aux divers mouvements dont l'écoulement *continu* aboutit à la disparition des choses et non pas à un processus infini de création et de destruction. Il s'agit en l'occurrence d'un temps destructeur qui entraîne le sujet vers la mort, sans que ce dernier puisse s'apercevoir de ses marques destructrices. Au même titre que le théorème de Pythagore sépare les axes spatio-temporels, le regard du sujet, dans sa volonté de fixer l'espace et le temps, ne peut percevoir qu'une des deux dimensions au détriment de l'autre :

Il y a deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi, *derrière une vitre*. La première est de maintenir son regard *fixé* sur un point quelconque dans l'espace et de voir la succession de pluie à l'endroit choisi ; cette manière, *reposante pour l'esprit*, ne donne aucune idée de la finalité du mouvement. La deuxième, qui exige de la vue davantage de souplesse, consiste à suivre des yeux la chute d'une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu'à la dispersion de son eau sur le sol. Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la

50. Ibid., p. 31.

mort, qui est immobilité⁵¹.

Le sujet toussaintien demeure en l'occurrence toujours derrière une vitre lorsqu'il tente de fixer l'espace par le biais du regard. Cette vitre endosse une fonction métaphorique en ce qu'elle trace la distance entre le sujet et l'objet pour les situer dans un rapport oppositionnel, le premier étant toujours *en face* de l'objet et non pas *en relation avec* l'objet. Comme nous l'avons déjà expliqué dans la sous-section précédente (cf. *l'impuissance du regard à visualiser l'unité de la forme*), la fixation d'un point dans l'espace ne permet pas de suivre le mouvement de la pluie. Le narrateur insiste cependant sur le fait que cette manière de regarder est reposante pour l'esprit. Conformément aux lois géométriques de la perspective, le regard est redirigé vers le centre de son champ visuel, qui lui fournit une image immuable de la réalité faisant abstraction du mouvement et qui par conséquent lui rend une représentation intelligible des choses. Il n'empêche que cette représentation se fait au détriment de la durée. De même, l'observation d'une goutte tombante permet d'apercevoir la succession de son mouvement linéaire qui, ayant un début et une fin, finit par disparaître du champ visuel du sujet. C'est pourquoi le narrateur affirme que le mouvement aboutit finalement à un état d'immobilité qui entraîne vers la mort, et donc la disparition des objets.

Toutefois, le narrateur insiste sur le caractère dynamique de l'immobilité qui accompagne le mouvement de manière souterraine :

J'avais passé la nuit dans un compartiment de train, seul, la lumière éteinte. *Immuable*. Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, *qu'à toutes forces je voulais fixer*⁵².

Dans ce passage, le protagoniste voyage dans un train et ressent malgré le déplacement une sensation d'immobilité intérieure. L'adjectif « immobile » s'oppose au mouvement qui, loin d'être homogène, se subdivise en mouvement extérieur – en l'occurrence, le déplacement du train – et en mouvement intérieur – le vieillissement du corps. La syntaxe mimétise le mouvement incessant du temps par la répétition du complément d'objet indirect « au mouvement » comme

51. Ibid., p. 35-36. C'est nous qui soulignons.

52. Ibid., p. 51. C'est nous qui soulignons.

épiphore pour désigner la continuité du dit mouvement qui envahit le sujet à la fois depuis l'intérieur et l'extérieur. Il en découle que Toussaint fait la distinction entre deux notions d'immobilité que le narrateur de *La salle de bain* illustre à travers la peinture de Mondrian :

Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est morte. La peinture, en général, n'est jamais immobile. Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance. Chez Mondrian, l'immobilité est immobile⁵³.

Toussaint n'entend pas abolir le mouvement en tant que tel, mais la perspective de mouvement, autrement dit, le caractère hétérogène du mouvement qui comprend le concept de linéarité et qu'il décrit comme « cauchemars [...] rigides, géométriques. Leur argument était sommaire, toujours lancinant : un tourbillon qui m'englobe et m'emporte en son centre, par exemple, ou des lignes droites placées devant mes yeux dont je tâche infiniment de modifier la structure »⁵⁴. L'espace géométrique ne restitue pas au sujet la sensation des formes qui le structurent. C'est pourquoi le sujet se meut « dans l'ignorance [de son] corps, avec l'aisance des gestes que l'on ne délibère pas »⁵⁵. Dans *L'appareil photo*, les échecs désignent métaphoriquement cette immobilité dynamique comme mouvement potentiel et intelligible qui précède le mouvement du corps. Toussaint parle à cet égard d'une « logique déroutante d'accumulation d'énergie mise sans fin en réserve [qui manquerait] systématiquement à tous les devoirs de recherche et d'espace et de liberté »⁵⁶. En ce sens, la quête d'une vraie immobilité intérieure en opposition au mouvement extérieur du temps déclenche un « combat entre [le sujet] et la réalité »⁵⁷.

S'il est vrai que le sujet toussaintien entend fixer le mouvement dans l'espace par le biais du regard, il n'empêche qu'il ne s'agit pas de la même façon de fixer l'espace-temps que le fait le regard en perspective. Ce dernier vise à créer une représentation des choses *en raccourci*, qui fasse abstraction de la présence du sujet tout en créant un décalage entre le corps et l'esprit, alors que le sujet toussaintien souhaite justement fixer le mouvement, un mouvement qui soit homogène et qui ne se subdivise pas en mouvement intérieur et extérieur, afin de capter l'instant dans lequel le

53. Ibid., p. 84.

54. Ibid., p. 84-85.

55. Ibid., p. 87.

56. TOUSSAINT, Jean-Philippe : *L'appareil photo*. Paris : Les éditions de minuit, 1988, p. 50.

57. Ibid.

sujet s'inscrit dans l'ici et le maintenant. Lors d'une des scènes centrales dans *L'appareil photo*, le protagoniste trouve sur un bateau un appareil photo abandonné avec lequel il prend des photos aléatoires. Il accorde à une d'entre elles une attention particulière lorsqu'il s'aperçoit l'avoir prise « dans la fulgurance de la vie, alors qu'elle était inextricablement enfouie dans les profondeurs inaccessibles de [son] être »⁵⁸ :

C'était comme la photo de l'élan furieux que je portais en moi, et pourtant elle témoignait déjà de l'impossibilité qui le suivait, du naufrage de ses retombées. Car on me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces, mes pieds sautant des marches, mes jambes en mouvement survolant les rainures métalliques des marches du bateau, la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit [...] ⁵⁹.

Cette photo est oxymorique dans la mesure où elle réunit deux forces contrastantes, puisqu'il s'agit de la capture d'un instant qui rend compte du mouvement à travers des formes floues. C'est pourquoi elle est à la fois floue et immobile : le mouvement est certes arrêté, mais en mesure de rendre compte de la présence du sujet impliquée dans le mouvement à un instant précis.

Il n'en demeure pas moins que cet instant de « vraie » immobilité ne peut être atteint que par le biais de l'imagination, le regard étant incapable d'uniformiser le mouvement. C'est pourquoi le protagoniste parvient à fixer le mouvement uniquement à travers l'appareil photo ou encore lorsqu'il ferme ses yeux. « Assis dans l'obscurité [d'une] cabine [téléphonique] »⁶⁰, s'imagine « une vie détachée qui [s'épanouit] dans les décombres exténués de la réalité extérieure, et où une réalité tout autre, intérieure et docile, prenait la mesure de la douceur de chaque instant qui passait »⁶¹, où « [les] formes en mouvement [suivent] leurs cours dans [l'] esprit comme le mouvement même du temps »⁶². En ce sens, la durée est exprimée en étendue spatiale lorsque les formes s'inscrivent dans le mouvement même du temps. La notion de temps est donc à saisir comme entité homogène en ce qu'elle transparait à travers le mouvement concret de la vie intérieure du sujet de manière à faire coïncider espace et temps en un flux de continuité : « [...]

58. Ibid., p. 113.

59. Ibid.

60. Ibid., p. 125.

61. Ibid.

62. Ibid.

formes tremblantes aux contours insaisissables que je laissais s'écouler *en moi* en silence dans le calme et la douceur d'un flux inutile et grandiose »⁶³.

La fixation du mouvement ne peut durer qu'un instant, jusqu'à ce que le regard réintroduise la perspective dans le champ visuel du sujet. C'est pourquoi le caractère destructeur du mouvement ne cesse d'être et continue à entraîner le sujet vers la mort :

But when I thought more deeply, and after I had found the cause for all our distress, I wanted to discover its reason, I found out that there was a valid one, which consists in the natural distress of our weak and mortal condition, and so miserable, that nothing can *console* us, when we think it over (Pascal, *Pensées*)⁶⁴.

Le sujet toussaintien, conscient des limites d'une visualisation réductrice des choses, est donc affligé par une souffrance métaphysique qui manifeste son impuissance face à l'écoulement du temps.

Pour conclure, force est de constater que la stratégie du regard chez Handke et Toussaint est dialectique dans la mesure où le regard oscille entre deux éléments opposés, que ce soit l'appropriation d'un habitat naturel et l'impossibilité de constituer son identité par simple affiliation à une culture pour le premier, ou encore la sensation d'une immobilité intérieure en opposition au mouvement extérieur chez le second. Il s'agit, en effet, d'une forme nouvelle de dialectique dans la mesure où elle ne vise pas à créer une opposition entre corps et esprit, ni donc à fonder la connaissance par le biais d'une subjectivité constitutive, mais au contraire à inscrire le sujet dans le flux d'une continuité spatio-temporelle de manière à ce qu'il puisse avoir la sensation de l'objet perçu. Il s'agit en l'occurrence d'une approche à la fois intelligible et sensible qui permet de saisir les objets par le biais d'un regard qui dépasse la représentation en perspective et qui soit capable de présenter les objets impliqués dans le mouvement. Il en découle que les perceptions handkéenne et toussaintienne basculent d'un regard en perspective vers un regard fondé

63. Ibid., C'est nous qui soulignons.

64. Idem, *La salle de bain*, p. 87.

sur l'imagination qui entend se délivrer des lois rigides de la perspective de manière à donner libre cours à l'imagination des formes. Tandis que le regard en perspectif perçoit les oppositions dichotomiques telles que loin-proche, intériorité et extériorité, immobilité et mouvement comme des entités inconciliables, l'imagination ouvre à une spatialité vécue à partir de l'instant où les dites oppositions dichotomiques se rejoignent en un champ de tension qui permet de rendre compte du mouvement dans l'espace. De la sorte, l'imagination handkénne ouvre l'espace non pas à travers un regard panoramique, mais un regard qui s'approche infiniment du détail dans le but d'accéder à une profondeur spatiale qui puisse être parcourue, tandis que l'imagination toussaintienne entend homogénéiser et fixer le mouvement de sorte que le sujet parvienne à avoir la sensation du temps.

Dans les deux cas, les sujets handkén et toussaintien visent à intégrer la durée dans laquelle les formes spatiales évoluent afin de s'inscrire dans la présence. Pour cela, la sortie du temps historique et le dépassement d'une vision des choses en perspective constituent une étape nécessaire pour intégrer la durée dans la perception et restituer au sujet sa relation avec l'ici et le maintenant. C'est pourquoi, selon Handke, il est impossible de constituer l'identité par le biais d'une reconnaissance de l'histoire qui se trouve hors d'atteinte – dans un non-temps –, tout comme le personnage toussaintien échoue à se constituer comme être homogène lorsque le mouvement du temps se subdivise en mouvements intérieur et extérieur qui entraînent le sujet irrémédiablement vers la mort – temps destructeur. La fixation du devenir de l'espace ne peut toutefois durer qu'un instant, en l'occurrence le temps où le sujet parvient à « descendre en imagination » pour le parcourir, ce qui explique le caractère oxymorique de l'instant censé manifester la présence du sujet à travers la fixation du mouvement.

1.3 D'une dialectique de « contre-force » chez Del Giudice

La perception chez Del Giudice est, au même titre que celles de Handke et Toussaint, dialectique, à la différence près que l'auteur italien n'inscrit pas les enjeux de sa stratégie du regard dans un rapport antithétique. Il est dès lors plutôt question d'un rapport de « contre-force » (en italien : « contropinta ») entre deux éléments dichotomiques qui finalement sortent de l'op-

position *fondé-infondé* pour se rejoindre dans un discours probabiliste où un élément comprend en même temps son contraire, sans pour autant créer de hiérarchie entre ceux-ci. Plus concrètement, Del Giudice crée une dialectique entre la concrétude de l'objet tel qu'il était conçu selon la géométrie du XVIII^e siècle et un devenir virtuel où les objets, entraînés dans les dynamiques de la modernité, perdent en matérialité. Cette opposition dichotomique implique une tension entre un regard en perspective qui systématise l'espace en fonction de lois géométriques et un regard fondé sur l'imagination qui va au-delà des dites structures, où l'espace atteint une profondeur multi-dimensionnelle. Del Giudice se sert en l'occurrence de cette tension pour générer une « contre-force » qui permet de dépasser le caractère oppositionnel de ces deux regards afin de les inscrire dans un rapport de succession.

1.3.1 Un regard, deux expériences visuelles

Atlante Occidentale s'interroge à travers le prisme de deux expériences visuelles, différentes mais tout de même complémentaires, sur le statut des objets et de la matière. Le récit s'ouvre sur un champ d'aviation qui donne lieu à la première rencontre entre les deux personnages principaux de l'œuvre, le physicien Brahe et l'écrivain Epstein. Ainsi, le narrateur nous fait part de la façon dont Brahe, sur le point de piloter l'avion, fait face à deux perceptions différentes de l'espace, la première passant par l'intermédiaire d'instruments censés mesurer le mouvement de la machine, en opposition à la deuxième dont la vision directe émane à partir d'un regard naturel :

« [...] Le petit volant l'obligeait à rapprocher ses coudes de ses hanches et la queue basse de l'avion à pencher son visage vers l'avant, partageant ainsi son champ visuel comme dans une lentille bifocale, entre les cadrans du tableau de bord et les arbres au loin. Ce qu'il tenait pour sa position était, en réalité, adaptation à tout ce qui, de l'avion et du dehors, venait à sa rencontre [...] ».

« [...] Il volantino gli spingeva i gomiti vicini ai fianchi e la coda bassa dell'aereo gli spostava il viso in avanti, spartendo la visuale tra gli orologi del cruscotto e gli alberi lontani, come una lente bifocale. Ciò che pensava come una sua posizione era in realtà l'adeguamento a tutto quanto, dall'aereo e da fuori, gli veniva in contro [...] (p. 3) »⁶⁵.

65. DEL GIUDICE, Daniele : *Atlas occidental*. Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Paris : Éditions du Seuil, 1987, p. 9.

Le regard de Brahe est en l'occurrence divisé en deux distances focales différentes, entre une vision de près qui, depuis l'intérieur de l'avion et à travers des appareils technologiques, fournit une représentation mathématisée de l'espace et une vision de loin dont la perspective oriente le regard vers un centre lorsque l'avion se met en mouvement. Ces deux visions opposées viennent cependant « à [la] rencontre » du sujet qui cherche à s'orienter pour déterminer sa position dans l'espace. Le narrateur précise à cet effet que tous les champs d'aviation possèdent un point d'attraction à travers la perspective de mouvement qui fournit une double perception de la vitesse selon laquelle les objets paraissent se déplacer :

« [Tous les champs d'aviation] [...] [ont] un point d'attraction, où la vitesse finit par rejoindre le bruit. C'était vers ce point qu'il filait, attendant que le hangar, la pompe à essence, le bureau de louage glissent de plus en plus vite à ses côtés. Il se savait capable de sentir quand le moment serait venu : il regarda cependant le tachymètre. Alors seulement, il se détacha du sol ».

« [Ogni campo d'aviazione] [...] ha anche un punto di attrazione, dove la velocità coincide finalmente col rumore. Filava verso quel punto aspettando che l'hangar, la pompa di benzina e l'ufficio del noleggio scivolassero sempre più veloci ai lati. Era capace di sentire quand'è il momento, però guardò il tachimetro. E solo dopo si staccò da terra (p. 3) »⁶⁶.

Ainsi, Brahe dirige l'avion vers ce point d'attraction qui lui est donné par la perspective, mais se détache du sol uniquement après avoir regardé le tachymètre – un instrument qui sert à déterminer la vitesse de déplacement d'un objet en mouvement – alors qu'« il se savait capable de sentir quand le moment serait venu ». Force est de constater que la perspective de mouvement transmet l'impression que les objets à proximité se déplacent plus rapidement que ceux à distance. C'est pourquoi Brahe préfère s'orienter en fonction de l'instrument censé déterminer à la fois l'instant et le lieu en fonction de la vitesse à laquelle roule la machine pour décoller du terrain, au lieu de faire confiance à la sensation de l'espace que lui procure son propre regard. Ce n'est que maintenant qu'Epstein fait sa première apparition dans le récit en risquant d'entrer en collision avec l'avion de Brahe, par la force d'un contrecoup qui déstabilise l'avion du physicien et l'oblige à atterrir :

66. *ibid.*

« Sur sa droite, il y eut un éclair, quelque chose qui jaillissait entre les arbres, de la vitesse pure qui venait contre lui. L'autre avion s'approchait de biais, si proche et si bas qu'il crut que l'hélice allait trancher le cockpit. [...] Il était de nouveau à terre, son avion dérapant sur le pré dans un sens et dans l'autre; il cherchait à éviter les manœuvres brusques, à seconder l'avion par de petits coups de gouvernail à *contresens*, à la limite de l'équilibre jusqu'à ce que la vitesse soit réduite *et que la perspective redevienne normale de toute part* ».

« Ci fu un lampo sulla destra, qualcosa che schizzava fuori dagli alberi, pura velocità contro di lui. L'altro aereo veniva sbieco, così vicino e così basso che immaginò il cupolino trancato dall'elica. [...] Era di nuovo a terra, con l'aereo che slittava sul prato in qua e in là; cercava di non fare manovre brusche e di assecondarlo con piccoli colpi di timone in *contresenso*, al limite dell'equilibrio, finché ridusse la velocità *e ogni prospettiva ritornò normale* (p. 3-4) »⁶⁷.

La rencontre avec l'avion d'Epstein génère un impact puissant sur celui de Brahe qui, étant à la limite de l'équilibre, doit seconder l'avion par des coups à *contresens* pour rétablir la perspective. Cette scène n'est pas de moindre importance dès lors qu'elle évoque implicitement le croisement de deux méthodes visuelles qui vont se conditionner l'une l'autre tout le long du récit. Lorsque Brahe tend plutôt vers un regard qui mathématise l'espace visuel, Epstein préfère se détacher d'une vision artificielle :

« Pour Ira Epstein, l'avenir s'était toujours présenté comme ce qu'il voyait d'en haut en ce moment : une proportion différente des tons verts et gris, plus de champs et d'arbres, moins de structures apparentes; un advenir, pour ce qui était artificiel, à la fois petit et puissant, désormais impossible à distinguer [...]. L'avenir, c'était un encombrement moindre, un détachement apaisé, une consistance différente. [...] Lorsqu'il était sur le côté opposé de la circonférence, la ville se densifiait au centre jusqu'à la verticalité des gratte-ciel, puis se dispersait horizontalement en villas éparpillées sur les bords ».

« Il futuro per Ira Epstein era stato sempre ciò che vedeva dall'alto in quel momento : una proporzione diversa di toni verdi e toni grigi, più campi e alberi e meno strutture a vista; un farsi piccolo e potente e indistinguibile di ciò che era artificiale [...]. Il futuro era minore ingombro, uno stacco placato, e una diversa consistenza. [...] Quand'era nel lato opposto della circonferenza, la città si addensava al centro fino alla verticalità dei grattacieli, poi diradava orizzontalmente in ville sparpagliate ai bordi »⁶⁸.

Epstein s'en tient alors plutôt à une vision qui fait paraître l'espace moins ordonné, en l'occurrence non assimilé en fonction de structures artificielles, soutenant que l'avenir apporte non seulement des changements au niveau de la structuration, mais également de la consistance

67. *ibid.*, p. 9-10. C'est nous qui soulignons.

68. DEL GIUDICE, Daniele : *Atlante occidentale*. Torino : Einaudi, 1980, p. 6.

de l'espace, qui va de la densification de la ville caractérisée par la verticalité de bâtiments dans son centre vers la dispersion horizontale de ces derniers. Le regard de l'écrivain, situé « sur le côté *opposé* de la circonférence », se déplace en l'occurrence de l'axe vertical vers l'axe horizontal. De plus, l'espace s'inscrit dans un devenir des formes avec « ça et là une saillie d'aluminium ou de ciment qui sortait de terre, nette et propre comme un périscope »⁶⁹, ce dernier étant un dispositif optique qui permet d'explorer l'espace dans son horizontalité, par-dessus les objets, rendant impossible la vision directe.

Selon l'écrivain, bien que les principes et rapports de dimensions des choses demeurent pour tous les mêmes, chaque individu n'en fait pas la même expérience. Il montre à travers le thème de l'aviation que chaque pilote instaure un rapport personnel avec les avions, à savoir que le corps doit s'habituer aux petites différences des instruments de pilotage qui requièrent une attention différente, voire un changement comportemental de la part du pilote. C'est ce qui incite Epstein à vouloir cerner la vie et la sensation derrière les objets au-delà de leur structure géométrique :

« [...] le pied pousse plus loin sur le palonnier, le gouvernail est plus sec sous la main, le profil du tableau de bord plus haut ou plus bas, l'œil ne trouve pas l'altimètre là où il devrait se trouver, le cherche, et donc le voit, je veux dire voit l'instrument, alors que d'habitude il prend automatiquement note seulement des aiguilles et des chiffres; les pieds et les mains sentent la consistance des commandes, la matière dans laquelle elles sont faites, tout ce à quoi normalement ils commandent sans plus le sentir. L'avion se penche, oui, mais avec moins de gouvernail [...], ainsi chaque mouvement à l'extérieur ne correspond plus à nos mouvements à l'intérieur, et tout semble alors moins naturel, plus artificiel [...] ».

« [...] il piede va piú giú sulla pedaliera, la cloche è piú secca alla mano, il profilo del cruscotto è piú alto o basso. L'occhio non trova l'altimetro dove dovrebbe stare, lo cerca, e dunque lo vede, voglio dire vede lo strumento, mentre di solito prende nota automaticamente solo dei numeri e delle lancette; i piedi e le mani sentono la consistenza dei comandi, sentono la materia di cui sono fatti i comandi che normalmente comandano senza sentirli piú. L'aereo si piega, ma con meno timone [...] e così ogni movimento fuori non corrisponde piú ai tuoi movimenti dentro, e allora tutto ti sembra piú innaturale, piú artificiale [...]» (p. 11-12) »⁷⁰.

Le regard établit en l'occurrence un rapport immédiat avec les objets censés en restituer

69. DEL GIUDICE, Daniele : *Atlas occidental*. Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Paris : Éditions du Seuil, 1987, p. 12. Dans la version originale : « [...] qua e là una sporgenza di alluminio o di cemento che spuntava da terra, netta e pulita come un periscopio ».

70. *ibid.*, p. 17-18.

la sensation au sujet. Ainsi, l'œil n'est pas censé percevoir l'altimètre – appareil supposé mesurer la distance verticale entre l'avion et le sol – uniquement comme objet de renvoi à la réalité extérieure, à l'instar de la façon dont Brahe utilise le tachymètre, sans donc vraiment « voir » l'objet en tant que tel ni en avoir la sensation. Les objets ne doivent donc pas créer une relation de correspondance entre eux et la réalité. C'est la raison pour laquelle Epstein affirme que le mouvement à l'extérieur ne doit pas correspondre à un mouvement intérieur, l'artifice – sous forme de chiffres ou unités censés mesurer l'extérieur – ne doit pas s'intercaler entre le sujet et l'objet, ni créer d'écart entre l'image mentale et l'image visuelle.

1.3.2 La perception de la forme conditionnée par des forces à la fois fugitives et fixatrices

Les deux personnages optent pour une perception au-delà de la forme, dans la mesure où Epstein entend saisir la vie derrière les objets et où Brahe, à travers ses recherches et expériences au sein du CERN, observe la matière par le biais de l'accélérateur de particules à une échelle infinitésimale pour laquelle il n'existe pas d'image :

« [...] sur l'écran de contrôle, venant du noir, se formait d'abord un cadre avec le numéro de la série, le temps, le sigle de l'expérience; puis de droite et de gauche arrivaient des lignes très rapides, dont certaines entraient en collision au centre où l'impact générait d'autres lignes continues ou hachurées, courbes et paraboles, ellipses et petits tourbillons tordus sur eux-mêmes. Tout restait ainsi pendant quelques instants, bloqué, advenu; puis à nouveau tout disparaissait ».

« [...] dal buio si formava sul monitor prima una cornice col numero della serie, il tempo, la sigla dell'esperimento; poi da destra e da sinistra entravano linee rapidissime, alcune collidenti al centro dove l'impatto generava altre linee continue o tratteggiate, curve e elissi e piccoli vortici attorcigliati su se stessi. Tutto restava così per qualche istante, bloccato, accaduto; poi spariva di nuovo (p. 21) »⁷¹.

Impliqués dans un devenir virtuel, les objets perdent désormais leur matérialité, d'où l'impuissance du regard à les visualiser dans leur plus petit détail. C'est pourquoi la forme n'atteint pas le niveau de représentation, à savoir que son mouvement est présenté dans la simultanéité de son apparition dans l'espace à travers des lignes qui sont détectées par un écran et qui parcourent

71. *ibid.*, p. 27.

la surface de ce dernier depuis les bords, de droite et de gauche, où « certaines entrent en collision au centre », pour enfin en générer de nouvelles qui brisent leur caractère linéaire. Il en découle que la création et destruction de la forme aboutit à un processus infini qui, dans un premier temps, mène au décentrement du regard et, dans un deuxième temps, engendre des lignes qui perdent leur caractère rectiligne et se replient sur elles-mêmes. Une fois que les lignes entrent en collision avec le centre, la structure et ainsi la temporalité de la phrase change. La polysyndète (« [...] curve e elissi e piccoli vortici attorcigliati su se stessi ») signale à travers la conjonction « et » un mouvement fluide et continu entre l'apparition des lignes droites et leur conversion en lignes courbées qui finissent par devenir des tourbillons tordus sur eux-mêmes. L'emploi du passé composé et notamment des participes passés « bloccato, accaduto » indique un présent qui est en train d'émerger mais qui ne dure qu'un instant jusqu'à sa dissolution. En effet, une fois la collision des lignes advenue, la polysyndète semble accélérer le rythme de la phrase par l'accumulation des conjonctions « et » qui resserrent temporellement le devenir des lignes en tourbillons par le biais d'intervalles plus proches que la description du mouvement des lignes au début, à l'imparfait.

De même, l'accélérateur de particules situé dans les sous-sols de Genève évoque d'emblée le caractère probabiliste de cette dialectique de « contre-force » dans la mesure où il implique une double image du lieu⁷² avec deux conceptions spatiales certes dichotomiques, mais complémentaires. En ce sens, la géométrie « du haut » se distingue de la géométrie souterraine de l'anneau. De la sorte, au même titre que Handke invite à étendre le regard et à « descendre en imagination », ce qui est visible à la surface est en réalité intrinsèquement lié au mécanisme invisible de l'anneau qui amplifie la perception standard de l'espace, c'est-à-dire le regard en perspective. De ce fait, dans l'accélérateur de particules, le déplacement en ligne droite n'est qu'une sensation illusoire qui masque un mouvement circulaire et qui exige de « passer d'un ordre mental à l'autre » : [...] la grande rotation et circularité du dessous, ne correspondait pas à la géométrie du dessus, et, pour aller là où il voulait aller, Brahé devait passer d'un ordre mental à l'autre, selon une orientation à imaginer⁷³.

La narration devient une question de probabilité dans la mesure où la forme projetée,

72. cf. idem, *Atlante occidentale*, p. 41. « une doppia immagine del luogo ».

73. Idem, *Atlas occidental*, p. 49.

d'après les termes d'Epstein, « dans le circuit ininterrompu de l'imagination »⁷⁴, s'inscrit dans le flux d'une continuité spatio-temporelle puisqu'elle est impliquée dans un processus infini de création et de destruction où elle finit par se replier sur elle-même. L'évocation d'une forme ne persiste alors que pendant un instant éphémère lorsqu'elle est amenée à évoluer en une autre, son apparition étant intrinsèquement liée à la subjectivité du regard qui la modifie. C'est ainsi que la stratégie du regard chez Del Giudice engendre un rapport de forces à la fois fugitives et fixatrices au sens où la forme s'inscrit dans un présent qui est constamment en devenir, donc susceptible de changement, mais qui porte tout de même son passé en elle. La modernité ne se situe en l'occurrence pas en termes d'opposition à la tradition, mais s'inscrit dans sa continuité, d'où le rapport de contre-force.

Del Giudice s'engage pour une narration qui, « en se confrontant aux autres modalités de représentation du présent »⁷⁵, permet de dialoguer avec des imaginaires qui ne soient pas seulement intrinsèques au domaine littéraire. C'est notamment le cas dans *Atlante Occidentale*, où la narration puise dans un imaginaire scientifique qui invite à étendre le regard au-delà de la perception commune : « Quello che mi piace della scienza, e della fisica in particolare, è che parla di cose che spesso sono fuori della nostra esperienza sensibile e che chiedono un adeguamento del nostro sentire, del nostro immaginare »⁷⁶. En ce sens, la physique quantique ne fait pas office de méthode scientifique appliquée à la littérature, mais sert de moyen à Del Giudice pour conférer à la narration une nouvelle possibilité d'expérience du sensible. L'artificiel ne peut pas être dissocié du naturel dans la mesure où la perception de la réalité advient par le biais d'instruments technologiques sophistiqués, capables de fournir une vision spatiale en temps réel, impliquant ainsi la superposition de l'image mentale et de l'image de la réalité.

Force est de constater que l'artifice se définit comme partie intégrante de la vision naturelle. La stratégie du regard chez Del Giudice s'inscrit dans une dialectique de « contre-force » qui cesse de situer l'intelligible et le sensible dans un rapport d'opposition et qui s'affirme plutôt comme un antagonisme de forces exclusivement internes qui, au lieu de se suspendre les unes

74. Ibid., p. 86.

75. DAROS, Philippe : *Fictions de reconnaissances. L'art de raconter après la fin des mythologies de l'écriture*. Paris : Hermann, 2016, p. 9. Citation empruntée à Daniele Del Giudice et traduite de l'italien, « Una narrazione probabile », entretien dans *Inchiesta letteratura, Rivista ANNO XXVIII*, n°119, janvier mars 1998, p. 6971.

76. NIRENSTEIN, Susanna : « Conversazione con Ian McEwan ». In : *La Repubblica* (2000).

les autres, engendrent un réseau d'énergies par voie complémentaire. De cette complémentarité résulte le rapport probabiliste dont l'imagination se nourrit et qui ne demande pas à se confronter à une objectivité. En ce sens, ce n'est qu'à travers ces instruments technologiques que le regard accède à une profondeur spatiale et parvient à saisir l'objet impliqué dans un devenir virtuel qui va au-delà de la concrétude de sa représentation géométrique capable, de restituer au sujet la sensation de l'objet perçu.

Le modèle de la physique quantique tel qu'évoqué par les expériences de Brahe figure dans ce contexte comme une approche contre-intuitive pour appréhender et imaginer l'espace, comme une nouvelle forme de connaissance qui exige une réadaptation comportementale de la perception ainsi que de la sensation. La rééducation du regard se veut alors contre-intuitive parce qu'elle fournit une vision des phénomènes impliqués dans un processus incessant de création et destruction qui va à l'encontre des certitudes scientifiques du passé ayant déterminé et normalisé la perception du sujet. Le regard se détache désormais de ses anciens repères lorsque voir ne veut pas dire viser et donc arrêter un point en particulier dans l'espace, mais évoluer en lui en le regardant. Le principe de perspective se voit réfuté en vertu d'une vision qui bouleverse sans cesse le point de vue fixé par le sujet, et par là les conceptions géométriques de la visibilité totale.

Pour conclure, si selon Adorno le rapport entre le sujet et l'objet relève d'une dialectique, ce n'est qu'en raison d'une contradiction intrinsèque à l'identité qui, en s'affirmant, dévoile les failles d'une subjectivité constitutive. Chez Handke, Toussaint et Del Giudice, il n'est donc pas question d'une dialectique négative dès lors que le sujet n'est pas perçu comme entité absolue face à l'objet, mais comme entité inachevée, ouverte à l'autre, qui participe à l'objet. C'est pourquoi la dialectique de chaque stratégie du regard n'est pas générée par l'insuffisance de l'esprit à circonscrire la réalité par le biais du concept, mais par l'insuffisance du regard en perspective à inscrire le sujet dans le flux d'une continuité spatio-temporelle. Par conséquent, la question du sujet transite d'une problématique ontologique vers une problématique d'ordre phénoménologique.

Il en découle que la rééducation du regard a recours à l'imagination qui amplifie dans le cas des trois auteurs la perception de l'espace-temps de manière à ce que le sujet puisse s'inscrire dans *l'ici et le maintenant*. Handke et Toussaint optent pour une stratégie du regard dialectique entre la recherche d'un habitat et la libération de celui-ci pour l'un et la sensation d'une immobilité intérieure face au mouvement extérieur incessant pour l'autre, tandis que le regard chez Del Giudice transite de la concrétude de l'objet vers un devenir virtuel selon le principe de probabilité où les oppositions dichotomiques se rejoignent en un discours complémentaire. Si l'art n'aboutit plus, d'après les termes de Payot, en une ontologie de la ressemblance et qu'il consiste plutôt en un exercice de tension, il n'en demeure pas moins vrai que l'inscription du sujet dans le flux d'une continuité spatio-temporelle implique un jeu de forces oxymoriques, à la fois fugitives et fixatrices, dans la mesure où le sujet cherche à fixer le devenir espace en un instant éphémère qui s'actualise sans cesse. La sortie du temps historique devient alors nécessaire pour restituer au sujet la sensation du présent, dès lors que Handke et Toussaint qualifient ce premier comme non-temps – un temps hors de la portée d'atteinte du sujet handkéen – ou encore comme temps destructif qui entraîne irrémédiablement le sujet toussaintien à la mort. Pour Del Giudice, la sortie du temps historique consiste en réalité en un repliement du temps linéaire sur lui-même de manière à inscrire la tradition et la modernité dans un rapport de succession, à savoir que le temps va simultanément en avant et en arrière, tout en créant un lien de continuité entre le passé et le présent.

Chapitre 2

La sortie du temps historique

Perché nel movimento impercettibile della polvere è scritta la meccanica dell'universo, la conta del tempo che non torna.

C. Benigni¹

Appréhender l'art comme un processus, transformer le récit en une expérience qui se déploie sous les yeux : tels sont les desseins d'une littérature qui s'ouvre à un mode de représentation capable d'articuler le mouvement en temps réel et qui cesse de faire du vécu une mise en image. C'est sous la prémisses d'une narration inscrite dans l'action que Del Giudice, Handke et Toussaint exploitent l'instrument narratif et son pouvoir de présentification de la forme. Handke explique que, pour lui, l'écriture a pour but « d'ouvrir le regard » et que le lieu fait jaillir le récit² : « En effet, je suis très attaché à l'espace, au lieu, aux méandres d'un fleuve, à la perspective entre deux arbres. Un lieu me tient à coeur, et un récit commence. [...] Je crois que c'est l'espace qui

1. BENIGNI, Corrado : *Tempo riflesso*. Novara : Interlinea srl edizioni, 2018, p. 22. Traduit de l'italien : « Parce que dans l'imperceptible mouvement de la poussière est écrite la mécanique de l'univers, le compte du temps qui ne revient pas ».

2. cf. HANDKE, Peter : *J'écris pour ouvrir le regard*. Date de publication 04 mai 2006. URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/05/04/peter-handke-j-ecriis-pour-ouvrir-le-regard_768082_3260.html.

crée les phrases [...] »³. De façon similaire, le récit toussaintien dit l'émergence de la forme dans le temps de l'écriture même, où le sujet s'inscrit dans la durée par le biais de l'imagination au sein d'une temporalité homogène, le mouvement des formes étant simultanément au mouvement du temps. Chez Del Giudice aussi, la perception de la forme est inscrite dans le présent et donc immédiate. Il apparaît ainsi que les auteurs confèrent à l'esthétique du récit une fonction anthropologique dans la mesure où le mouvement du regard et le déplacement dans l'espace sont, d'une part, intrinsèquement liés et, d'autre part, constituent le moteur qui fait avancer le récit. Selon les termes de Philippe Daros, le lien entre image et *muthos* fait du fait littéraire une question anthropologique⁴ en ce que le sujet se définit par ses expériences personnelles au sein du récit, dans lequel la diégèse et l'exégèse sont toutes deux impliquées dans un processus de devenir qui se déploie en dehors du temps historique. Dans ce chapitre, il s'agira donc d'éclairer davantage comment le rapport du sujet à l'histoire a changé chez nos auteurs et de s'interroger sur la représentation comme forme d'héritage historique et surtout sur la transmission de ce dernier, qui pose la question de l'identité et de l'appartenance culturelle du sujet.

Depuis l'herméneutique de l'histoire de Ricœur, où histoire et fiction ne s'inscrivent plus dans un rapport oppositionnel, le récit s'empare du pouvoir de « refigurer, d'éclairer et de transformer l'expérience quotidienne du temps »⁵. De fait, l'épistémologie de la connaissance historique comme fait ontologique, c'est-à-dire comme épistémologie de la référence, se voit remise en cause au profit de la dimension herméneutique de la refiguration où l'événement historique apparaît comme fait reconstruit. Ainsi surgit une nouvelle manière de concevoir l'histoire en ce que l'événement est pensé non pas en termes de fait véridique, mais comme un travail de configuration temporelle qui est intrinsèque à la narration et qui implique une notion de conscience historique : raconter le temps et donc faire de l'histoire pour ensuite appartenir à l'histoire. Sur ce point, Ricœur rejoint l'idée de Didi-Huberman en ce qu'une œuvre d'art n'est pas interprétée par le biais d'une synthèse abstraite de l'époque en question, mais comme une œuvre reconstruite en fonction du regard subjectif de celui qui la contemple. L'historien de l'art soutient à cet effet

3. Ibid.

4. cf. DAROS, Philippe : « "Ce n'est plus, semble-t-il, le rôle [...] de notre littérature de détruire le monde" ». In : *Le Seuil* 106 (2020), p. 33-44, p. 33.

5. RICŒUR, Paul : *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil, 1985, p. 12.

que dans l'image, « c'est bien du temps qui nous regarde »⁶ car toute représentation renferme en elle une certaine temporalité, qui se manifeste à travers des formes symboliques censées renvoyer le spectateur à un certain contexte historique. La question de l'image et de ses rapports de force est en réalité beaucoup plus complexe, tout comme la notion de temps, souvent employée de manière abstraite, ne se laisse que difficilement circonscrire. En ce sens, si le sujet est « devant l'image comme devant le temps »⁷, de quelle notion de temps est-il question ? Comment indexer à une forme iconique une notion qui demeure invisible au regard ? Didi-Huberman s'interroge à juste titre sur la question du temps comme phénomène non pas linéaire, mais bien anachronique. Contemplant la fameuse fresque de Fra Angelico, la Madone des Ombres, à Florence, l'historien de l'art s'aperçoit que dans le tableau coexiste un agencement de temporalités hétérogènes, par l'emploi de techniques issues de traditions différentes telles que la figura, la dissimilitudo ou encore la perspective albertienne. Il en découle que l'image fait l'objet d'un montage de temps hétérogènes inscrit dans un anachronisme discordant qui s'éloigne du traditionnel *hic et nunc*.

Lorsqu'on est devant l'image, on est devant le temps, dans la mesure où l'on se retrouve alors face à une organisation conventionnelle du temps projetée sur le monde, mais qui fait abstraction de la place occupée par le sujet. En évoquant le récit kafkaïen *Devant la loi*, Didi-Huberman fait allusion au paradoxe de la loi dont l'intérieur est impénétrable pour le sujet. Il s'agit en l'occurrence de lois qui objectivent le vécu, bien qu'elles aient été paradoxalement établies à partir d'un regard subjectif qui prétend restituer une image universelle du monde. Ainsi, la dialectique qui dérive du temps historique empêche le sujet de s'inscrire dans la durée et de se reconnaître comme partie intégrante du temps. Cette impossibilité d'autoréflexion du sujet qui en découle se traduit en un écart entre temps vécu et temps objectivé. Le sujet demeure alors en face de l'objet contemplé et est privé de toute possibilité de *mise en relation avec* celui-ci. Par conséquent, pour reprendre le questionnement de Didi-Huberman à l'égard du temps, il devient nécessaire de s'interroger sur la forme que le temps peut désormais prendre non seulement lorsqu'on contemple une image dans le domaine de l'art, mais plus généralement dans son rapport à la question de la représentation, quelle que soit sa nature. *Dans l'image*, il y a toute une profon-

6. cf. DIDI-HUBERMAN, Georges : *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Éditions de minuit, 2000.

7. DIDI-HUBERMAN, Georges : *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Éditions de minuit, 2000, p. 9.

deur à découvrir où le temps devient dans une certaine mesure palpable, comme Proust l'a déjà montré dans *La Recherche du Temps perdu*, à travers les objets qui y sont représentés, des objets de temps complexes qui ont recours à la mémoire, à un vécu intime qui rompt brusquement avec l'écoulement linéaire du temps; tandis que *devant l'image*, le sujet est contraint de garder une certaine distance avec l'objet perçu, la question du temps n'étant qu'un concept inaccessible.

Sebald se montre également critique à l'égard du caractère linéaire du temps, qui rendrait le temps historique objectivant et abstrait. Ses réflexions vont, toutefois, plus loin et se proposent d'ouvrir une nouvelle perspective qui pose la question de la destruction comme partie intégrante de l'histoire, en vouant un intérêt particulier à la force destructrice du flux historique. En effet, dans *De la destruction comme élément de l'histoire*, Sebald s'interroge sur la crise de la mémoire et de la transmission dans l'Allemagne de l'Après-Guerre. Il constate que la destruction du pays causée par le bombardement des villes allemandes a éradiqué tout sens d'appartenance et d'identité culturelle chez son peuple. Dans les temps de l'Après-Guerre, marqués par un anéantissement total, à la fois matériel et moral, figurent peu de témoignages de la destruction. De nombreux auteurs de l'époque se retrouvent dans l'incapacité de fournir une représentation réelle des événements historiques au point où le thème de la destruction des villes est pour la plupart étouffé dans le silence total⁸. Ce silence est dû à l'impossibilité de saisir la logique d'une réalité inscrite sous le signe d'une catastrophe aux étendues incommensurables où le langage se heurte à ses limites dans son pouvoir de représentation : « La guerre des airs était la guerre se donnant pour telle. A voir comment elle s'est déroulée, faisant litière de tout argument fondé sur la raison, on comprend [...] que les victimes de guerre ne sont pas les victimes sacrifiées en chemin au nom d'un objectif, quel qu'il soit, mais, au sens exact du terme, qu'elles sont elles-mêmes l'objectif à atteindre »⁹.

Le fait que la destruction des villes allemandes soit à l'origine d'une dynamique de l'anéantissement total – détruire dans le seul but de détruire – a amené les victimes à une véritable incapacité psychique de rappel et de prise de conscience des incidents survenus, qui ont dépassé le seuil du concevable. Sebald souligne à cet effet les problèmes posés par le langage dans

8. cf. SEBALD, W. G. : *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. Traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau. Paris : Actes Sud, 2004, p. 53.

9. Ibid., p. 28.

la reconstruction des faits qui, dans la majorité des cas, aboutit à des représentations invraisemblables. Ainsi, « la réalité de la destruction totale, qui échappe à la compréhension tant elle paraît hors norme, s'estompe derrière des tournures toutes faites comme “la proie des flammes”, “la nuit fatidique” »¹⁰. Outre le désir de faire table rase du passé et de tourner le dos à une histoire avec laquelle plus personne ne souhaite s'associer, surgit la difficulté du langage à rendre un témoignage authentique de la destruction. Comment représenter des événements indicibles par le biais d'une forme esthétique qui doit en même temps rendre justice sur le plan éthique ? Telle est la question à laquelle bon nombre d'auteurs se sont heurtés et qu'ils ont préféré ne pas affronter, à l'exception de Thomas Mann, Hans Erich Nossack, Peter de Mendelssohn et quelques autres¹¹. En tout cas, la *Trümmerliteratur* transmet une image limitée d'une réalité absurde que l'on a tenté d'objectiver. Pour Sebald, les résultats furent peu convaincants car la réalité de la destruction fut mythifiée, impliquée dans le conflit d'une « contradiction entre la situation présente, totalement désespérante, et la tentative d'incorporer les vestiges d'une interprétation humaniste du monde dans une synthèse nouvelle, fût-elle négative »¹².

Le peuple allemand se retrouve en l'occurrence face aux débris de sa propre existence sociale et de son histoire. La perte de son propre patrimoine culturel et historique, outre le fait de mener à une crise de la mémoire comme déjà évoqué, conduit à l'impossibilité de trouver un sens métaphysique à la destruction¹³ et ainsi à une « autocensure symptomatique d'une absence de conceptualisation »¹⁴. À l'histoire de la destruction s'oppose un contre-temps qui ne s'écoule pas à la même vitesse que les événements historiques de la catastrophe. Selon Françoise Proust, dans le présent moderne la conscience est incapable de saisir les événements historiques en termes d'unités d'expérience synthétiques en raison de leur caractère difforme et monstrueux : « Jamais l'événement n'est vécu par la conscience, car sa violence (son imprévisibilité, sa force, sa vitesse, sa puissance de destruction) est telle que la conscience est décimée quand il fonce sur elle, et qu'elle vole en éclats en même temps que lui »¹⁵. La perte de l'unité du temps, désormais subdivisée en

10. Ibid., p. 33.

11. cf. ibid., p. 53.

12. SEBALD, W.G. : « Entre histoire et histoire naturelle. Sur la description de la destruction totale ». In : *Campo Santo*. traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau et Sibylle Muller. Arles : Actes Sud, 2009, p. 70.

13. cf. idem, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, p. 59.

14. DAROS, Philippe, loc. cit.

15. PROUST, Françoise : *L'histoire à contre-temps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris : Les éditions du CERF, 1994, p. 17.

une multitude de modalités temporelles, apporte en ce sens une rupture totale avec la conception traditionnelle esthétique du récit.

Or, si nous faisons face à une déconstruction de l'héritage humaniste constitué de valeurs esthétiques traditionnelles qui ont longtemps normé la question de la représentation et de son rapport au temps, qu'en est-il à présent de la question de l'histoire dans un contexte contemporain ? Sebald soulève à cet égard une question cruciale pour la littérature de nos temps :

L'histoire de l'industrie comme livre ouvert de la pensée et de l'affectivité – la théorie matérialiste de la connaissance ou toute autre théorie épistémologique restent-elles valides au regard d'une telle destruction, ou bien celle-ci n'est-elle pas bien plutôt l'exemple irréfutable que les catastrophes couvant pour ainsi dire sous notre main puis se déclenchant apparemment sans crier gare, dans une sorte d'expérience, anticipent le moment où, de notre histoire que nous avons crue si longtemps autonome, nous retombons dans l'histoire de la nature ?¹⁶.

Ceci posé, comment le sujet historique fait-il face à la catastrophe ? Quelle est la position défendue par Del Giudice, Handke et Toussaint quant à la configuration spatio-temporelle du récit ? Le sujet s'inscrit-il nécessairement dans une dynamique de l'anéantissement, en abandonnant la voie du progressisme ? Et surtout, cela veut-il dire que l'écoulement du temps est à jamais discontinu et que l'expérience est désormais devenue intransmissible ? S'il est vrai que dans la seconde moitié du XX^e siècle la littérature pose la question du rapport du sujet à l'histoire et de la transmissibilité de l'expérience en termes d'un héritage qui définit l'appartenance et l'identité culturelles¹⁷, le thème de la destruction dans les œuvres de nos auteurs est abordé de manière différente. La particularité de leurs récits réside dans le fait que l'instrument narratif naît à partir du regard où l'émergence de l'espace dépend d'un sujet qui en se projetant dans l'objet modifie et donc détruit dans une certaine mesure ce dernier. Bien que leurs œuvres rompent avec l'évolutionnisme et le principe de progrès, la destruction devient toutefois partie intégrante d'un processus au sein duquel le regard du sujet participe à l'évolution de l'objet regardé, c'est-à-dire d'un objet dont la forme ne cesse de changer, et donc, dans une certaine mesure, d'être détruite. Ce que le regard détruit est en réalité la représentation conceptuelle d'un objet qui s'ouvre au profit d'une présentification de ce dernier dans toute sa diversité phénoménologique.

16. SEBALD, W. G., op. cit., p. 71-72.

17. cf. DAROS, Philippe, op. cit., p. 34.

La remise en cause du temps historique se présente en l'occurrence sous différentes formes : Handke identifie celui-ci comme un *non-temps* qui rompt avec l'idée d'une identité forgée par un héritage historique, tandis que Toussaint s'interroge sur le caractère hétérogène du temps qui implique un mouvement incessant, mais invisible au sujet, qui entraîne vers la mort. Enfin, pour Del Giudice, le temps va dans toutes les directions et ses objets contiennent les signes de leur "devenir objet", où donc passé et présent, et plus encore, tradition et modernité, ne sont plus perçus comme deux dimensions opposées. Faire irruption dans l'image veut donc dire l'ouvrir à une temporalité de nature hétérogène qui rompt avec le concept de linéarité. Dans l'image, c'est non seulement le temps qui nous regarde, mais aussi le sujet qui, à son tour, actualise et contextualise l'image contemplée dans le présent : « Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle –, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise »¹⁸.

Dans ce chapitre, nous souhaitons montrer que la sortie du temps historique et la négation d'une temporalité linéaire n'impliquent pas, chez nos auteurs, une répétition de l'histoire, ni un retour à une histoire naturelle marquée par une temporalité discontinue, mais une spatialisation comme mode de la temporalisation qui pense le temps en termes de durée. De fait, les récits rendent compte d'une nouvelle perception de temporalité dans la mesure où le sujet parvient à s'inscrire dans un flux de continuité spatio-temporelle, la durée étant exprimée en étendue spatiale.

2.1 En route vers la destruction de la beauté du monde ?

Del Giudice, Handke et Toussaint ont en commun de situer le récit sous le signe de l'incertitude dans la mesure où les personnages sont des êtres égarés et marginaux, qui ont perdu leur ancrage culturel et historique. Que ce soit Sorger dans son désir de s'approprier une nature intouchée, à l'état pur - entreprise nécessaire pour s'embarquer par la suite dans un *Lent Retour* vers sa propre culture occidentale, ou Barnaba après être atteint d'une cécité qui met à l'épreuve son rapport avec le monde extérieur et pour qui la visite du *Musée de Reims* donne lieu à une

18. DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., p. 10.

réflexion sur l'héritage et la transmission de valeurs culturelles, ou encore le sujet toussaintien qui, par son incapacité à s'inscrire dans le flux du temps, vit une réalité fragmentée qui mène à la *Disparition du paysage* – toutes ces expériences sont marquées par une incertitude face aux connaissances du passé par lesquelles le sujet ne parvient plus à se définir. De cette incertitude découle toutefois une certitude : le monde en harmonie au sens classique est sur le point de se perdre, la beauté en train de disparaître.

Dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Handke écrit :

« Dans quelques centaines d'années tout serait devenu plat, c'est ce que, de l'Estaque, avait déjà écrit le peintre et il avait ajouté : "Pourtant, le peu qui reste est encore cher au cœur et au regard." Et au temps des tableaux, des rochers et des arbres, trente ans plus tard, il dit : "Cela va mal, il faut se dépêcher si on veut encore voir quelque chose. Tout disparaît" ».

« In einigen hundert Jahren werde alles verflacht sein, hatte der Maler schon aus L'Estaque geschrieben, und hinzugesetzt : "Doch das Wenige, das bleibt, ist dem Herzen und dem Blick doch noch recht teuer." Und zur Zeit der Fels-und-Baum-Bilder, dreißig Jahre später, sagte er : "Es steht schlecht. Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet" »¹⁹.

La figure du peintre Cézanne constitue le centre autour duquel le récit déploie des réflexions importantes à l'égard de la représentation en art et notamment du rapport entre art et réel. Les lieux que Cézanne veut transposer dans ses tableaux sont des lieux dotés d'une beauté précaire qui risquent de disparaître. C'est pourquoi il constate qu'« il faut se dépêcher si on veut encore voir quelque chose », sachant que « le peu qui reste est encore cher au cœur et au regard ». La disparition du paysage fait l'objet d'une angoisse existentielle qui demeure également centrale dans le récit handkéen puisque l'auteur accorde un intérêt central à la nature, en lien avec sa volonté de restituer au sujet une sensation d'appartenance spatiale.

Il ne faut cependant pas perdre de vue que cette angoisse est générée par un changement qui est sur le point de s'opérer dans le champ visuel du sujet. De la sorte, la question du regard devient de plus en plus urgente car « tout disparaît ». De même, *Dans le musée de Reims* s'inscrit dans une "urgence du regard" similaire lorsque la cécité de Barnaba avance à grand pas, tout en créant une tension entre le parcours du musée qui culmine en la vision du tableau du

19. HANDKE, Peter, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 116-117.

Marat Assassiné et le moment où sa vue s'éteindra pour toujours. En effet, le personnage atteint par « [la] difficulté d'éprouver un sentiment envers quelque chose d'extérieur »²⁰, subit la cécité comme une perte progressive des objets en train de devenir flous et risquant de disparaître entièrement de son champ visuel. Soulignons que la perte de la vue affecte également le corps, à savoir que l'opacité des objets regardés est comparée à une fièvre paralysante :

« Mais c'est justement la vision de loin qui a été la première à baisser, qui est rapidement devenue floue, en une sorte de marge indéfinie, puis en une opacité indistincte et claire. Cette opacité, je la sentais, j'en souffrais comme d'une transpiration, comme d'une fièvre paralysante, comme si ce n'était pas seulement une maladie des yeux, mais de tout le corps; [...] Mais si je m'approche assez pour distinguer les figures, jusqu'à presque les effleurer, je perds le sens de l'ensemble, et si je fais un pas en arrière, le pas dont on dit que c'est celui du peintre, je ne distingue plus les contours. Et avec les couleurs, n'en parlons pas. Cela pourra arriver à n'importe quel moment, je sais que je peux plonger à tout instant dans une totale obscurité, dans le noir, et peut-être même, alors que je m'efforce de passer la plupart de mon temps dans les musées à regarder les tableaux [...], mon regard s'éteindra-t-il complètement dans une baignoire, devant une tasse du petit-déjeuner, à un arrêt d'autobus ».

« Solo che la prima a cadere è stata proprio la visione da lontano, sfocata velocemente in una specie di marginatura indefinita, poi un'opacità indistinta e chiara. Questa opacità io la sentivo, la soffrivo come un sudore, come una febbre paralizzante, come se fosse non soltanto una malattia degli occhi ma di tutto il corpo [...]. Ma se mi avvicino tanto da distinguere le figure, fino quasi a sfiorarle, perdo il senso dell'insieme, e se faccio un passo indietro, il passo che dicono sia del pittore, non distinguo più i contorni. Con i colori poi non ne parliamo. Potrà succedere in un qualsiasi momento, so che a ogni istante posso piombare in un buio pieno e nero, e magari mentre io mi sforzo di passare la più parte del mio tempo nei musei guardando i quadri [...], lo sguardo si spegnerà del tutto in una vasca da bagno, davanti a una tazza della colazione, alla fermata di un autobus (4-7) »²¹.

La peur que le monde extérieur du sujet puisse plonger dans une obscurité totale constitue un sentiment qui traverse tout le récit. Nous voudrions insister davantage sur le fait que cette forme de cécité progressive s'articule comme une fièvre qui paralyse le corps ou, comme dirait Toussaint, qui transpose le sujet dans un état paradoxal d'immobilité intérieure face à la force destructrice du temps extérieur.

Dans *La Disparition du paysage*, suite à un accident dont il a été victime mais dont il ne se souvient pas, le sujet toussaintien se retrouve paralysé dans un fauteuil roulant dans un

20. DEL GIUDICE, Daniele : *Nel museo di Reims*. Torino : Einaudi, 2010, p. 7. Dans la version originale : « [...] nelle mie condizioni è difficile provare un sentimento verso qualcosa di fuori (p. 3) ».

21. *ibid.*, p. 8-14.

appartement à Ostende. En effet, le personnage toussaintien vit une monotonie qui le prive de toute sensation de temps, où « les journées se succèdent, identiques »²² dans un présent qui semble s'étirer à l'infini. Plus encore, la perte de la mémoire du personnage s'accompagne d'une crise identitaire qui l'empêche de se reconnaître dans la continuité d'un héritage historique : « Je n'ai aucun souvenir de l'accident. Ai-je été renversé par une voiture ? Ou était-ce une chute ? Ai-je fait une chute dans les escaliers ? [...] Je ne sais pas. Je n'ai pas mal, pas de souffrance physique, mais un étonnement – un étonnement inébranlable. Je ne me souviens plus très bien de moi, de qui je suis, de qui j'étais plutôt »²³. Il vit au jour le jour une réalité monotone qui lui est extérieure et au sein de laquelle il occupe un rôle passif de spectateur devant la fenêtre. Le topos de la fenêtre, souvent utilisé dans les récits de Toussaint, marque une barrière infranchissable entre le regard du sujet et la réalité extérieure, et exprime une distance entre ces derniers en termes d'opposition radicale : « J'ai parfois l'impression d'être dans un musée à force de fixer ce grand tableau immobile que j'ai devant moi sans pouvoir le quitter des yeux »²⁴.

Il en découle que le monde après la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale manifeste une réalité détachée du sujet, inconcevable pour la conscience qui échoue à situer les événements historiques dans une chronologie des faits. C'est pourquoi les personnages des récits de Del Giudice, Handke et Toussaint vivent dans une réalité qui ne s'inscrit pas dans la continuité d'un passé car cette continuité, en termes téléologiques, a cessé d'être. Ce n'est guère un hasard si les auteurs parlent du monde extérieur par le biais de la métaphore de l'image. Bien que *Nel museo di Reims* et *Die Lehre der Sainte-Victoire* accordent une attention plus explicite à la question du rapport entre réalité et mise en image, il n'en demeure pas moins que Toussaint, lui aussi, s'interroge sur le monde extérieur à travers un sujet qui regarde la réalité devant la fenêtre comme devant un tableau. Par conséquent, si le monde est en voie de disparition, ce n'est qu'en raison de la conscience du sujet qui échoue à faire la synthèse d'une réalité désormais fragmentée. Le sujet est *devant le temps comme devant l'image*, c'est-à-dire dans l'incapacité de s'inscrire dans le flux d'une continuité. C'est la raison pour laquelle la beauté, au sens d'un monde en harmonie, tend vers sa dissolution.

22. TOUSSAINT, Jean-Philippe : *La Disparition du paysage*. Paris : Les éditions de Minuit, 2021, p. 9.

23. Ibid., p. 10.

24. Ibid., p. 12.

Toutefois, lorsque Cézanne affirme qu'« il faut se dépêcher si on veut encore voir quelque chose », le narrateur de *Die Lehre der Sainte-Victoire* réplique avec une question cruciale à ce constat : « Tout a-t-il disparu ? »²⁵. Les temps post-modernes s'annoncent-ils dans une perspective de destruction totale ? Bien que l'on ne conçoive plus la question du temps comme phénomène linéaire, ce serait juger trop vite que de déclarer la fin du monde. Del Giudice, Handke et Toussaint se proposent d'inscrire le sujet dans une autre forme de continuité temporelle qui, cette fois, se déploie dans l'espace, en s'éloignant du traditionnel *hic et nunc* et en posant la question de l'identité non pas en termes d'affiliation généalogique à un héritage historique, mais comme une entité ouverte à l'altérité et à la contingence du temps.

Dans un premier temps, nous souhaitons montrer que, malgré la dialectique entre la sensation d'immobilité intérieure et la force destructrice du temps extérieur, nos auteurs font preuve d'une volonté de faire évoluer le sujet dans la durée, l'inscrivant ainsi dans une continuité qui est à la fois temporelle et spatiale. Si la destruction fait l'objet d'une angoisse qui transparaît de manière souterraine tout au long des récits, il n'empêche que le sujet s'engage à retrouver la sensation d'une spatio-temporalité vécue par le biais de l'imagination au sein d'un *nunc stans* : *[un] instant d'éternité*²⁶. Cet instant d'éternité apparaît comme dernier recours qui permet de suspendre pendant un moment éphémère l'angoisse suscitée par l'imminence de la catastrophe avant que celle-ci ne se manifeste.

Dans un deuxième temps, nous allons montrer que la nature de l'image a désormais muté et que le sujet parvient, toujours par le biais de l'imagination, à se projeter dans un flux spatio-temporel. De la sorte, être dans l'image veut dire être dans le monde en ce que l'ouverture de l'image redéfinit le rapport du sujet à l'histoire à travers un nouveau rapport entre texte et image. S'il est opportun de définir le présent comme « [un] point d'une densité inconcevable où se trouve rassemblée toute l'énergie de l'univers en devenir [...] [caractérisé par] l'absence "d'après" »²⁷, c'est-à-dire comme une accumulation d'énergie qui entraîne vers la destruction, il est aussi vrai que le texte se détache de sa fonction conceptualisante et garantit la continuité de *l'après*. La puissance violente de l'image est donc libérée par le biais des mots qui assurent la

25. HANDKE, Peter, op. cit., p. 117.

26. Ibid., p. 25.

27. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 21.

fluidité de la forme en devenir.

2.1.1 « L'instant d'éternité » avant la catastrophe. Temps destructeur et temps imaginaire

Le présent s'inscrit sous le signe de la perte : perte de la mémoire, perte de la continuité historique avec le passé, perte de l'identité. Cette perte constitue ainsi un thème récurrent, mais surtout le point de départ par lequel les récits de Del Giudice, Handke et Toussaint décrivent le monde. La réalité est profondément marquée par un monde douloureux qui, après l'harmonie, transpose le sujet dans une dialectique entre d'une part l'incapacité de s'inscrire dans l'espace et le temps et d'autre part la volonté de se réconcilier avec un monde qui puisse délivrer le sujet de cette même dialectique. C'est surtout dans les œuvres de Handke et Toussaint que la réalité apparaît toujours comme en manque de quelque chose et où donc la dialectique semble se manifester comme un véritable tourment pour le sujet qui est à la recherche d'une sensation vraie du monde. Dans *Lent Retour*, l'histoire et la mémoire du passé nazi, tout comme le sentiment de culpabilité lié à un héritage historique « meurtrier » affligent si profondément le personnage handkéen qu'il entre en conflit intérieur avec sa propre identité. En ce sens, le retour à la culture occidentale accentue encore le caractère dialectique du récit handkéen parce qu'il met en évidence le rapport conflictuel avec une histoire dont le passé déclenche une sensation de non-appartenance culturelle chez le sujet, mais qui lui impose tout de même de s'identifier par simple affiliation généalogique au crime commis par ses ancêtres et d'en assumer la *faute* :

« Sorger n'avait plus de sang, il n'était plus que chaleur, dans cette nuit de son retour dans le monde occidental. Sorger se voyait lui-même sans rêve, né comme une planète sans atmosphère (du karst, un vide grotesque), d'une lourdeur de pierre pourtant il ne tombait pas [...]. C'est ainsi que vint une image où Sorger vit l'une des raisons de sa rigidité : il était assis loin au fond, dans les "halls des continents" bas et vides dans "la nuit du siècle", en train, pour le moins, de pleurer sur lui-même et ses semblables et sur ce siècle maudit – en même temps pourtant cela lui était interdit puisque c'était "sa faute à lui" ».

« Sorger, ohne Blut, nur noch Hitze, sah sich in dieser Nacht der Rückkehr in die westliche Welt, ohne Traum, ausgeborn zu einem atmosphärelosen Planeten (Karst und groteske Leere), steinschwer, ohne zu fallen; [...] So kam das Bild, in dem Sorger ein Grund seiner Erstarrung erschien : er saß weit hinten in den niedrigen, leeren "Hallen der Kontinente" und in der "Nacht des Jahrhunderts" als einer, der dabei war, sich und seinesgleichen mit dem verfluchten Jahrhundert zumindest zu beweinen – und dem dies zugleich untersagt wurde, weil er "selber schuld sei"(p. 102-103) »²⁸.

Le retour au monde occidental est figuré par des métaphores sombres qui associent la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale à « la nuit du siècle », à une obscurité souvent décrite comme masse lourde qui écrase le personnage handkéen. « Le sentiment d'une faute irrémédiable »²⁹ convoque à son tour un sentiment d'aliénation avec le monde extérieur qui ne laisse pas d'espace au rêve, ni à l'imagination. Sorger se voit lui-même comme un être extériorisé, incapable « d'intégrer par la pensée le temps dans les lieux »³⁰, et s'identifie par conséquent à un vide dépourvu de substance. De même, le sujet toussaintien ayant « depuis longtemps perdu la notion du temps et l'idée même de la chronologie [constate être] là depuis des siècles peut-être, pour ainsi dire sans corps, devenu immatériel, une simple conscience aiguë, douloureuse et angoissée »³¹. Sorger, étant « non pas seul au monde, mais seul sans monde »³², ne parvient pas non plus à faire l'expérience sensible de l'espace, ni à se réconcilier avec le monde.

Ceci posé, après la catastrophe qui conduit à la destruction de tout lien apparent avec le passé et donc de toute appartenance culturelle déterminante pour l'identité du sujet, les deux personnages ressentent l'existence comme un vide qui les prive de leur substantialité. Cette dynamique destructrice du temps est perçue comme « [une] nuit [qui] [devient] un corps qui du dehors [pèse] sur les vitres »³³, au même titre que le personnage toussaintien regarde le monde

28. HANDKE, Peter, *Lent retour*, p. 87-88.

29. Ibid., p. 36.

30. Ibid., p. 21.

31. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 22.

32. HANDKE, Peter, op. cit., p. 87.

33. Ibid., p. 36-37.

devant la fenêtre jusqu'à ce que le paysage disparaisse entièrement. Ainsi, le champ de vision perd progressivement sa visibilité totale, et la réalité semble se métamorphoser en néant, d'où l'urgence du regard.

Au-delà de la question de la visibilité de l'image, la force destructrice du temps soulève aussi celle de la matérialité des objets. À l'instar de Sorger qui se voit comme « une planète sans atmosphère », n'étant « plus que chaleur », Del Giudice, comme mentionné plus haut, décrit la cécité comme une « fièvre paralysante »³⁴ qui détruit la corporalité. Nous aborderons plus en détail la question de l'immobilité ou de la paralysie dans un deuxième temps. Notons pour l'instant que la chaleur constitue un symptôme de la destruction qui, pour parler en termes imagés, évoque, même si c'est de manière très implicite, les bombardements de la guerre qui ont réduit la matière en débris. La fièvre comme maladie du corps ou encore le sujet comme « une planète chauffante » (sans atmosphère) sont des images qui signalent, ici aussi de manière souterraine, la concentration d'énergies destructrices qui tourmentent le sujet intérieurement parce qu'elles n'agissent que dans un présent où elles déploient toute leur puissance violente, à défaut de s'inscrire dans le flux d'une continuité temporelle. Force est de constater que la rupture avec le passé montre non seulement l'impossibilité d'une identité conçue d'après un héritage historique, mais surtout l'impossibilité de la transmission d'un héritage historique tout court. Philippe Daros constate à cet effet :

Le roman fait la preuve, significativement, dans son apparition même au XIX^e siècle, d'un problème critique de transmissibilité de la transmission. Le roman pose donc, toujours selon Benjamin – et ici encore à la suite de Lukàcs –, la question du « sens de la vie » puisque celle-ci est désormais privée de sa justification anthropologique, fondamentale dans toutes les « sociétés froides » : son inscription dans un ensemble de valeurs symboliques partagées et acceptées comme telles. Le roman est donc le lieu où apparaît une césure entre la vie que l'on vit et la vie par laquelle on vit, entre la « vie » et le « sens de la vie »³⁵.

C'est précisément cette césure entre la vie et le sens de la vie qui est à l'origine de la dialectique entre temps destructeur et immobilité du sujet et qui soulève en même temps la question de la finalité du temps et de l'histoire, de l'homme et de son destin. S'il n'est plus possible de s'inscrire « dans un ensemble de valeurs symboliques partagées », c'est parce que leur *essence*

34. cf. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 4.

35. DAROS, Philippe, loc. cit.

devient intransmissible. À supposer que l'histoire puisse faire l'objet de valeurs transmissibles, il n'empêche que la transmission de la substance des dites valeurs advient par voie transcendante, en l'occurrence, s'imposant au sujet de manière externe. Dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Handke se propose de réfléchir sur la question de la transmissibilité de la substance en termes d'héritage historique :

« L'homme que j'étais devint grand et en même temps il aurait voulu tomber à genoux, être couché, le visage contre le sol, et n'être personne. La métamorphose était naturelle. C'était le désir de réconciliation, venu, [...] "du désir du désir de l'autre"; il me parut aussi raisonnable que réel et guida désormais mon écriture. [...] "Aller par le rêve au cœur des objets", cela avait été longtemps un précepte d'écriture : s'imaginer les objets en rêve, au point de les voir apparaître dans leur essence. Ils entouraient alors celui qui écrivait d'un bosquet au sortir duquel il ne retrouvait la vie qu'à grand-peine. L'essence des choses, bien sûr, il la voyait, mais cela ne se laissait pas transmettre; or à vouloir la retenir malgré tout, il devenait incertain à lui-même. – Non, les images magiques [...] ce n'était pas celles qu'il me fallait. À l'intérieur d'elle-mêmes, il y a un néant qui n'est rien pacifique où je ne voudrais plus jamais retourner de mon plein gré ».

« Der Mensch, der ich war, wurde groß, und zugleich verlangte es ihn auf die Knie, oder überhaupt mit dem Gesicht nach unten zu liegen, und in dem allen niemand zu sein. Die Verwandlung war natürlich. Es war der Versöhnungswunsch, der [...] aus dem "Begehren des Begehrens des anderen" kam; und er schien mir wirklich-vernünftig, und galt mir da auch fürs Schreiben. [...] "Sich einträumen in die Dinge" war ja lange eine Maxime beim Schreiben gewesen : sich die zu erfassenden Gegenstände derart vorstellen, als ob ich sie im Traum sähe, in der Überzeugung, daß sie dort erst in ihrem Wesen erscheinen. Sie bildeten dann um den Schreibenden einen Hain, aus dem er freilich oft nur mit Not in ein Leben zurückfand. Zwar sah er immer wieder ein Wesen der Dinge, aber das ließ sich nicht weitergeben; und indem er es zum Trotz festhalten wollte, wurde er selber sich ungewiß. – Nein, die magischen Bilder [...] waren nicht die richtigen für mich. In ihrem Innern ist ein gar freundliches Nichts, in das ich freiwillig nie mehr zurückkehren möchte »³⁶.

L'auteur explique que « le désir du désir des autres », c'est-à-dire la volonté consciente de ressusciter le désir envers l'autre, est ce qui motive l'écriture. Il s'agit d'un désir de réconciliation avec le monde extérieur et de rétablissement de l'harmonie depuis l'intériorité du sujet. La pénétration de l'objet jusqu'à son essence n'est toutefois possible que par le rêve, qui permet juste de la « voir », sans pour autant pouvoir la saisir ni transmettre. La traduction vers le français semble toutefois quelque peu ambiguë lorsqu'elle tente de saisir la notion handkéenne de rêve : *sich einträumen* évoque en allemand uniquement la dimension du rêve et implique de voir le cœur des objets par le rêve et non pas *[d']imaginer les objets en rêve*. Il s'agit certainement d'une

36. HANDKE, Peter, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 46-47.

nuance, mais qui est toutefois importante parce que, pour Handke, l'imagination en tant que telle se rapporte différemment à l'objet regardé, dont l'apparition dans le champ visuel du sujet n'est pas fermée au sein d'une intériorité absolue qui rend difficile de créer un lien immédiat avec la vie.

Dans tous les cas, la mise en image des objets par le biais du rêve évoque le néant dans la mesure où l'essence des objets échappe à la conscience. Dans *La Disparition du paysage*, le personnage toussaintien exprime le désir de s'abstraire de la réalité dès lors qu'il ne peut plus faire confiance à sa mémoire qui lui paraît désormais « blessée, éparse et dissociée »³⁷. Il constate que ses souvenirs se convertissent progressivement en un « brouillard indistinct [où] seules émergent quelques images floues, voilées »³⁸ de la réalité, au point de ne plus être capable de distinguer entre réalité et imagination :

Mon passé disparu est comme un de ces rêves qu'on vient de faire et dont on ne se souvient plus au réveil, même si nous sentons sa présence très proche qui nous hante. Le rêve oublié est là, à portée de main, mais il nous reste inaccessible. Les paupières encore closes, on essaie de le retrouver, de l'exhumer des profondeurs du sommeil où il demeure enfoui. On revient en arrière, on tâtonne, on essaie de l'aborder par une image, un lieu ou un visage qu'on a reconnus, et, à partir de là, sur cette base si fragile, on tire mentalement très lentement le fil d'Ariane du rêve oublié pour faire remonter à la conscience la scène qui dans le rêve précède immédiatement le visage reconnu [...] ³⁹.

Comme dans le récit de Handke, le rêve représente un phénomène flou et insaisissable par le sujet. Le fait que le personnage toussaintien compare son passé à « un de ces rêves [...] dont on ne se souvient plus au réveil » met en évidence que *l'essence* de l'expérience en termes d'héritage historique demeure cachée dans les profondeurs inaccessibles de la conscience. Avec « les paupières encore closes », le sujet se renferme davantage sur lui-même en s'éloignant progressivement du monde extérieur. De la sorte, recourir au rêve pour se représenter les objets « au point de les voir apparaître dans leur essence » ou encore, dans les termes de Toussaint, pour « faire remonter à la conscience » un certain événement, revient à remonter à rebours dans le temps. Il en découle que le passé constitue une reconstruction de l'événement par la mémoire, donc

37. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 16.

38. Ibid., p. 17.

39. Ibid., p. 23-24.

un contre-temps au flux linéaire de l'histoire⁴⁰. Didi-Huberman soutient que c'est la mémoire qui humanise et configure le temps en assurant sa transmission et en en faisant un fait non pas objectif mais « impur »⁴¹.

L'après-guerre montre cependant la scission profonde du sujet, dont la mémoire ne se souvient des événements que sous forme de fragments. Ainsi, la destruction du monde extérieur se reflète dans l'intériorité du sujet pour qui le temps semble avoir cessé de s'écouler : « Je regarde l'épais brouillard à travers la vitre, et il me semble que le monde extérieur a la même consistance que ma mémoire »⁴². La réalité est éparse, en fragments, l'unité de l'image semble en l'occurrence perdue. Par conséquent, le sujet s'inscrit dans un présent qu'il ressent comme à la fois immobile et menaçant. L'hétérogénéité du temps est due à la dialectique entre temps destructeur hors de la conscience et sensation d'une immobilité intérieure. C'est pourquoi le sujet se situe en termes d'opposition avec la réalité et ressent le décalage entre intériorité et extériorité.

Il en va de même dans *EvilLive* où Del Giudice simule un jeu de forces contrastantes qui évoquent implicitement la lutte du sujet contre la réalité. Le récit effleure aussi implicitement la question de la disparition de la matière, mais ajoute, outre la dimension de l'histoire, celle de la technologie : la disparition des objets dans le champ visuel du sujet est non seulement due à la catastrophe du XX^e siècle, mais aussi à une modernité technologique qui s'annonce sous le signe d'un devenir virtuel des choses. Lorsque Timetolose@Find.it cherche à apprendre la suite de l'histoire racontée par EvilLive@theEnd.com sur internet, il suggère en même temps que le corps, immobilisé devant l'écran, s'achemine vers une dimension qui est dépourvue de matérialité face à l'écran : « [...] il corpo è già alla tastiera, 'naviga' - parola così antica dell'avventura, avventura così statica e sedentaria del corpo adesso »⁴³. De la sorte, Del Giudice signale une autre forme d'urgence du regard par le biais d'un monde impliqué dans un devenir virtuel en raison du progrès technologique et dans lequel le regard ne parvient plus à saisir la rapidité avec

40. cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., p. 37. Didi-Huberman fait appel à Bloch en disant que l'histoire n'est pas la science du passé dès lors qu'elle fait l'objet d'une reconstruction mnémorique des faits, et donc d'un montage non-scientifique du savoir.

41. cf. ibid., p. 37. « C'est [la mémoire] qui décante le passé de son exactitude. C'est elle qui humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assure ses transmissions, le vouant à une essentielle impureté ».

42. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 19-20.

43. DEL GIUDICE, Daniele, *Mania*, p. 37. Traduit vers le français : « [...] le corps est déjà au clavier, il "navigue" - un mot si ancien pour désigner l'aventure, une aventure du corps si statique et sédentaire aujourd'hui ».

laquelle la matière évolue dans l'espace. *Evillive* – le mal de vivre – constitue en l'occurrence un symptôme qui provient de l'insuffisance du regard du sujet à maîtriser son champ visuel et donc à reproduire une image totalisante de la réalité. Au même titre que les personnages handkéen et toussaintien, Timetolose fait également l'expérience d'un temps hétérogène lorsque le corps, en se déplaçant dans une dimension immatérielle, demeure immobilisé dans l'attente de la *fin* de l'histoire. L'attente implique par conséquent une dilatation temporelle en ce que l'histoire semble avoir cessé d'avancer, alors que le temps continue de s'écouler à une vitesse qui est imperceptible au regard du personnage. Ceci posé, le récit nous permet de nous interroger de deux façons sur la question de la *fin* : que l'on interprète cette dernière de manière littérale au sens d'un accomplissement, c'est-à-dire d'une image totalisante de l'histoire, ou de manière métaphorique au sens d'une disparition totale des objets, ces deux possibilités nous signalent que la fin s'annonce en réalité comme un changement et non pas comme une destruction totale. Il n'y a pas de fin tout court dans la mesure où Timetolose échoue à l'atteindre :

« Timetolose est fatigué, avec tout ce qui se termine et s'achève, il a l'impression d'appartenir à une époque de fermiers, de fermiers inconscients, lui-même un fermier peu concluant : il n'a pas trouvé TheEnd.com, ni quitté Evillive, tout au plus a-t-il été distrait, la distraction est-elle sa forme de concentration et d'abandon au sens naturel des choses ? »

« È stanco Timetolose, con tutto quel finire e terminare ha l'impressione di appartenere a un'epoca di chiuditori, chiuditori inconsapevoli, lui stesso chiuditore inconcludente : non ha trovato TheEnd.com, né si è allontanato da Evillive, al più si è distratto, che sia la distrazione la sua forma di concentrazione e di abbandono al senso naturale delle cose ? »⁴⁴.

En ce sens, la disparition de la matière ne se veut pas un anéantissement, mais évoque un changement de la consistance de l'espace qui repense la corporalité autrement et change les habitudes du regard :

44. *ibid.*, p. 75.

« Evillive, dont la vie est moyennement régulière, rentre en moyenne tous les soirs à cette heure-là en traversant l'espace - d'abord structuré puis moins structuré et enfin effiloché - de ce que furent il y a un siècle les métropoles et qui sont aujourd'hui la caricature moqueuse et défaite d'elles-mêmes en tant que "villes", et une fois rentré chez lui, ce soir un peu plus tôt que d'habitude, allume la machine, entre dans le Grand Réseau, fait face au monde [...] ».

« Evillive, la cui vita è mediamente regolare, mediamente a quell'ora ogni sera torna a casa attraversando lo spazio - prima strutturato poi meno strutturato e poi sfibrato - di quel che un secolo fa erano le metropoli e ora sono la caricatura beffarda e disfatta di se stesse come "città", e una volta a casa, questa sera un po' prima del consueto, accende il macchinario, entra nella Grande Rete, si affaccia al mondo [...] »⁴⁵.

Dans ce cas, le personnage regarde le monde derrière un écran à la différence près qu'il ne se situe pas *devant l'image comme devant le temps* car il *entre* dans le Grand Réseau. En d'autres termes, il parvient à pénétrer l'espace parce que la structure de celui-ci a fondamentalement changé.

Ainsi, pour revenir à la question posée par Handke dans *L'enseignement de la Sainte-Victoire*, celle de savoir si tout a disparu, nous pouvons constater que la destruction de la matière et donc la disparition des choses fait l'objet d'une préoccupation centrale dans les récits de nos auteurs. Mais ce n'est pas pour autant que la catastrophe conduit nécessairement à la fin du monde. Il est vrai que pour Toussaint, le temps destructeur constitue une dimension inévitable dont le sujet ne peut se délivrer. *Les Pensées* de Pascal transparaissent tout au long des récits *L'Appareil Photo* et *La salle de bain* pour signaler l'impossibilité d'échapper à la mort : « [...] I found out there was a valid [reason], which consists in the natural distress of our weak and mortal condition, and so miserable, that nothing can *console* us, when we think it over »⁴⁶. *La Disparition du paysage* se propose d'aller même plus loin et de montrer « le dernier instant visible de [la vie du personnage] qui s'achève »⁴⁷. Il n'empêche que cette dernière phrase du récit laisse un peu de jeu à l'ambiguïté dans la mesure où c'est au lecteur de décider si c'est la vie du personnage qui s'achève tout court ou plutôt le dernier instant visible.

Pareillement, chez Handke, bien que *Langsame Heimkehr* soit fondée sur une structure dialectique entre la recherche d'un habitat pure et l'impossibilité de s'inscrire dans un espace forgé

45. *ibid.*, p. 81.

46. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La salle de bain*, p. 87.

47. *Idem*, *La Disparition du paysage*, p. 47.

par l'histoire, *Die Lehre der Sainte-Victoire* s'éloigne peu à peu de cette dialectique et exprime davantage le désir d'une réconciliation avec le monde en retrouvant la beauté perdue au sein de la nature⁴⁸. L'auteur autrichien dit à cet effet :

« On pense donc depuis toujours que les mauvaises conditions et les événements néfastes sont le réel; que les arts ne seraient dès lors fidèles à la réalité que si leur ressort premier est le mal ou le désespoir plus ou moins comique qui en résulte. Mais pourquoi donc ne puis-je plus ni entendre, ni voir, ni lire cela? Pourquoi donc tout devient-il littéralement noir devant mes yeux lorsque je me mets à écrire ne fût-ce qu'une seule phrase pour me plaindre, pour m'accuser, pour me mettre à nu, moi ou quelqu'un d'autre [...]? Je n'écrirai jamais non plus sur le bonheur d'être né ou sur la consolation d'un au-delà meilleur : qu'il faille mourir, ce sera toujours ce qui me guidera, mais ce ne sera plus, espérons-le, mon thème principal ».

« Es herrscht also vielleicht schon seit jeher die Meinung, das Wirkliche, das seien die schlechten Zustände und die ungunstigen Ereignisse und die Künste seien dann wirklichkeistreu, wenn ihr Haupt- und Leitgegenstand das Böse ist, oder die mehr oder weniger komische Verzweiflung darüber. Doch warum kann ich von all dem nichts mehr hören; nichts sehen; nichts lesen? Warum wird mir, sowie ich selber auch nur einen einzigen mich beklagenden, oder mich beschuldigenden oder bloßstellenden Satz hinschreibe [...] buchstäblich schwarz vor Augen? Und werde andererseits nie vom Glück schreiben, geboren zu sein, oder vom Trost in einem besseren Jenseits : das Sterbenmüssen wird immer das mich Leitende, doch hoffentlich nie mehr mein Hauptgegenstand sein »⁴⁹.

Handke reconnaît la force destructrice du temps et avoue que quoi que le sujet fasse, il ne peut pas échapper à la mort. Toutefois, il ne vise pas à réduire le récit au seul thème de la mort. L'impossibilité de représenter le mal et donc l'intransmissibilité de l'expérience de la catastrophe, plutôt que d'inciter à assumer la perspective d'une littérature qui ne mène qu'à la disparition du monde, invite à repenser le rapport que la littérature peut désormais avoir avec le dehors. Del Giudice soutient lui aussi que le but de la littérature n'est pas de détruire :

Quant aux mots, à l'instrument narratif lui-même [...] ils apparaissent pour ceux qui commençaient à écrire à la fin des années 1970, comme des entités déjà entièrement explorées, sous toutes leurs facettes, que ce soit celle de la fondation, celle de la déconstruction ou encore celle de la transgression mise en œuvre par une certaine littérature du XIX^e siècle. Selon moi, cet instrument narratif n'avait pas à tenter de refermer les césures mais au contraire devait conserver les marques de la crise, les signes de précarité. Il n'y avait strictement rien à détruire. Tout au contraire, j'étais reconnaissant envers tous ceux qui, au XX^e siècle, avaient fait éclater l'ins-

48. Nous souhaitons souligner que *Die Lehre der Sainte-Victoire* s'inscrit dans la continuité de *Langsame Heimkehr*, ce qui nous permet de constater un changement de perspective dans les œuvres de Handke.

49. HANDKE, Peter, op. cit., p. 38-41.

trument avec lequel je me trouvais devoir travailler, envers tous ceux qui l'avaient décontaminé, [...] celui du « beau style » et celui, symétrique et spéculaire, de la « profanation »⁵⁰.

L'instrument narratif est donc censé conserver les marques de la crise au sens où le champ de visibilité du sujet perd son caractère totalisant. La destruction de l'unité de l'image permet alors de faire irruption en cette dernière, et par là d'aller au-delà de la forme. De fait, le regard du sujet contient en lui les forces qui participent à la construction du monde extérieur qui, en même temps, sont indissociables de son intériorité. Ces forces agissent toutefois au-delà du champ de visibilité du sujet puisque le regard se transmute désormais en imagination. *Nel museo di Reims* montre comment la disparition des objets motivée par la cécité de Barnaba apporte une mutation fondamentale de la question du regard. De la sorte, la perte de la matérialité abolit l'opposition sujet-objet, le sujet se projetant désormais dans l'objet. Barnaba constate à cet effet :

L'émotion a été totale, l'émoi a été immédiat, c'étaient des tableaux qui allaient vers l'extérieur, qui vous embrassaient, qui vous emmenaient à l'intérieur. Et pour un instant, j'étais ce que je voulais être : ce joueur de dès dans une gargote, cet officier qui recevait des ordres de Napoléon dans la fumée de la bataille, j'étais un cheval éventré, [...] ou bien j'étais une bouteille sur un fond de couleur, j'étais une feuille de laitue dans une nature morte⁵¹.

C'est précisément cet *instant*, également présent dans les récits de Handke et de Tournier, qui permet au sujet de se soustraire du mal métaphysique causé par la destruction : un instant pendant lequel le sujet se sent partie intégrante du monde extérieur qui n'existe qu'en relation avec lui, lorsqu'il s'y projette. Le temps destructeur se convertit alors en un temps homogène – temps d'imagination – où intériorité et extériorité sont intrinsèquement liées, « lorsqu'il y a de l'imagination à l'intérieur et de l'imagination à l'extérieur, ou, plutôt, lorsque extérieur et intérieur n'existent plus, dans le circuit ininterrompu de l'imagination »⁵². Le « *nunc stans* : l'instant d'éternité »⁵³ constitue alors un moment éphémère qui tire sa force à partir d'images que Del Giudice décrit comme « cadavériques », à savoir que « 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

50. DAROS, Philippe, *Fictions de reconnaissances. L'art de raconter après la fin des mythologies de l'écriture*, p. 9. Citation empruntée à Del Giudice et traduite par Philippe Daros.

51. DEL GIUDICE, Daniele, *Dans le musée de Reims*, p. 13.

52. Idem, *Atlas occidental*, p. 86.

53. HANDKE, Peter, op. cit., p. 25.

esprit sont capables d'action »⁵⁴.

La destruction n'est pas seulement inscrite sous le signe d'une négation totale de la réalité, ni d'une littérature qui se bornerait à dire l'impossibilité de la représentation du monde, mais contribue à changer notre rapport avec le dehors dans la mesure où la disparition des objets requiert une réadaptation du regard. Cette perte de matérialité étend le regard vers l'imagination en ce que regarder l'objet implique en même temps de le modifier, et donc, dans une certaine mesure, de le détruire. Toutefois, cette destruction se révèle positive pour le sujet parce qu'elle lui permet de faire irruption dans l'image, plus précisément dans la mise en image du monde et ainsi, en se projetant en elle, de s'inscrire dans le flux d'une continuité spatio-temporelle. En ce sens, la destruction mène à une visibilité des choses au-delà de leurs contours matériels.

2.1.2 L'ouverture de l'image. Être dans l'image, être dans le monde

Être dans l'image, c'est être dans le monde. C'est ce que Handke transmet comme message dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*, où le sujet transite de la peinture vers une réalité vécue. Le parcours autour de la montagne constitue un enseignement à double visée dans la mesure où l'image prend une certaine plasticité dans laquelle le sujet peut faire irruption par le biais de l'imagination, tout en remettant en cause le concept de visibilité totale, qui s'ouvre à l'invisible. La projection du sujet dans le tableau donne lieu à une expérience à 360 degrés de l'objet contemplé :

54. DEL GIUDICE, Daniele : « Comment raconter l'invisible ». In : *L'atelier du roman* (1993), p. 127-136, p. 128.

« L'impression d'ampleur est encore renforcée par une particularité des paysages néerlandais du XVII^e siècle : quelque petit que soit leur format, ils se mettent pourtant avec leurs eaux, leurs chemins de dunes et leurs sous-bois sombres (sous une riche portion de ciel), à croître pendant qu'on les contemple. On sent les arbres être là et croître et en même temps qu'eux grandit une aurore calme et universelle ».

« Das Weitegefühl wird noch bestärkt durch eine Besonderheit der niederländischen Landschaften aus dem 17. Jahrhundert : wie kleinformatig sie auch sind – sie fangen donc, mit ihren Wasserflächen, Dünenwegen und dunklen Laubständen (unter einem reichen Himmelsanteil), im Betrachten allmählich zu wachsen an. Spürbar stehen und wachsen die Bäume, und mit ihnen wächst eine allgemeine, ruhige Dämmerung »⁵⁵.

La particularité de la description de ces paysages néerlandais réside dans le fait qu'ils figurent des espaces cachés dans l'ombre. Les eaux et les chemins de dunes se situent près des sous-bois qui, eux, sont décrits comme sombres. Cette duplicité de l'image, à la fois visible et invisible, suggère une profondeur spatiale qui ne peut être atteinte que par l'imagination, à savoir que « c'est dans cette ombre, dans cette zone invisible que se manifeste dans l'acte même de "rendre visible", qu'adviennent les choses les plus importantes d'une narration »⁵⁶. Par conséquent, le visible ne constitue plus une dimension qui précède l'expérience du sujet dans l'espace, mais est en réalité fabriqué d'invisible. En ce sens, le champ de visibilité du sujet dépend désormais d'énergies invisibles qui permettent de conférer une certaine plasticité à l'espace.

De même que dans *Nel museo di Reims*, les tableaux dans le récit handkéen sont amplifiés au point de sortir de leur cadre, d'aller vers l'extérieur et d'emmener le sujet dans leur « intérieur ». C'est pourquoi les frontières entre intériorité et extériorité deviennent floues. Le rapport mutuel qui découle entre le sujet percevant et l'image perçue affecte la notion de subjectivité, qui devient indissociable de l'objet. C'est pourquoi Barnaba, en se projetant dans le tableau, s'imagine être « ce qu'[il] [voulait] être »⁵⁷. De même, le personnage de *Die Lehre der Sainte-Victoire* « [se projette] hors du temps, sans contours, comme ce moi [qu'il aurait] voulu être, dans ce brun-rouge qui [lui] permet de [se] comprendre »⁵⁸. Del Giudice constate une corrélation entre une imagination qui opère dans l'invisible et la mutation de la question du sujet : « [c]hiunque in questi anni abbia affidato la propria narrazione alla visività si è accorto che far venir fuori un modo di essere da un modo di vedere, cioè un nuovo rapporto tra le cose osservate

55. HANDKE, Peter, op. cit., p. 170-171.

56. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 136.

57. Idem, *Dans le musée de Reims*, p. 13.

58. HANDKE, Peter, op. cit., p. 31.

e l'io, produce cambiamenti soprattutto nella soggettività di chi le osserva »⁵⁹.

Comme figuré dans *Nel museo di Reims* à travers la peinture du *Marat Assassiné*, le statut de l'image change dès lors que l'imagination, en y faisant irruption, détruit son caractère totalisant. Anne, le deuxième personnage central du récit, incite Barnaba à aller au-delà de ce qui est visible sur les tableaux par le biais de ses descriptions :

« C'est de cette façon qu'Anne complète et parachève les images erronées que Barnaba se fait de ce qu'il ne peut pas voir, ou qu'elle les lui invente en détail. On ne peut pas dire qu'elle mente pour mentir, ni parce que la situation lui offre l'impunité en l'absence de toute confrontation ; et il y a certainement un temps, sans doute bref, où elle-même est totalement convaincue de ce qu'elle dit, et où elle aussi voit clairement ce qu'il n'y a pas dans les tableaux, ce que seulement le désir ou l'imagination de Barnaba produisent (p. 27) ».

« È in questo modo che Anne completa e rifinisce le immagini sbagliate che Barnaba si fa di ciò che non può vedere, o gliela inventa dettaglio per dettaglio. Non si direbbe che lei menta per mentire, né perché la situazione le offre immunità da ogni riscontro ; e c'è sicuramente un tempo, magari breve, in cui lei stessa è del tutto convinta di quel che dice, e lei stessa vede chiaro ciò che nei quadri non c'è, ciò che soltanto il desiderio o l'immaginazione di Barnaba producono »⁶⁰.

Le parachèvement de l'image advient en l'occurrence par le biais du texte qui complète l'image grâce à des descriptions qui dépassent le seuil du visible. C'est pourquoi la question de la vraisemblance ne joue plus aucun rôle, étant donné que l'image n'a aucune prétention de figurer une vérité absolue, ni de représenter une totalité. C'est dans cette perspective que la peinture du *Marat Assassiné* subit une « double mort », en ce qu'Anne déconstruit d'une part le caractère absolu et immuable de la représentation d'un fait historique et contribue d'autre part à modifier le rapport entre le texte et l'image. Le texte, n'étant pas au service de l'image – pas plus que l'image n'est au service du texte – permet d'aller au-delà de la forme. De la sorte, le parachèvement de l'image par le texte ne doit pas être compris en termes d'une représentation totalisante, mais plutôt d'une présentification de l'image par le biais du sujet percevant. Barnaba constate que « pour lui les tableaux appartenaient à la famille de la mise en scène, des rêves et du théâtre, [...] »

59. DEL GIUDICE, Daniele : « L'occhio che scrive ». In : *Italo Calvino. Enciclopedia : arte, scienza e letteratura*. Milano : Marcos y Marcos, coll. « Riga, 9 », 1984, p. 176. Traduit de l'italien : « Celui qui, ces dernières années, a confié sa narration à la visualité s'est rendu compte que faire émerger une manière d'être à partir d'une manière de voir, c'est-à-dire une nouvelle relation entre les choses observées et le soi, produit des changements avant tout dans la subjectivité de l'observateur ».

60. idem, *Nel museo di Reims*, p. 16.

mais c'était toujours la situation qui le rendait curieux, c'était l'histoire qui le rendait curieux, les fils infinis qui partent de l'histoire permettant d'imaginer l'avant et l'après, tout ce qui n'est pas dans le tableau »⁶¹.

Imaginer l'avant et l'après de l'histoire veut dire inscrire cette dernière dans le flux d'une continuité spatio-temporelle qui soit homogène. C'est la raison pour laquelle Toussaint parle du présent comme d'un « point d'une densité inconcevable où se trouve rassemblée toute l'énergie de l'univers en devenir » qui manifeste « l'absence "d'après" »⁶². C'est uniquement par le biais de l'imagination que le personnage toussaintien parvient à s'inscrire dans « la réalité vivante [...], dans la substance [des heures], [...] [où] [il n'aurait] plus qu'à [se] lever mentalement et à [se] glisser en imagination dans l'écoulement de cette journée en devenir, pour retrouver, intactes, [ses] pensées de l'époque »⁶³. À l'instar des récits handkéens, le texte se transforme en un flux homogène où la pensée est concomitante de l'écoulement du temps :

La pensée est un cours inépuisable. J'ai beau le mettre parfois en veilleuse pour me consacrer un instant à des tâches pratiques de la vie quotidienne, dès que je m'y plonge à nouveau, je retrouve le courant à l'endroit où je l'ai laissé, ou à peine plus loin, il est toujours disponible car c'est en moi-même qu'il se trouve, j'en suis la substance et l'origine, c'est en moi-même qu'il prend sa source et c'est en moi qu'il chemine, souterrain, invisible, paisible, intarissable⁶⁴.

Il faut souligner que le type d'imagination toussaintienne semble plus ambiguë que chez Del Giudice et Handke. D'un côté, l'auteur belge affirme que « le monde extérieur a la même consistance que [sa] mémoire »⁶⁵, de l'autre côté il semble y avoir une volonté de se détacher délibérément de la réalité extérieure, sachant que le sujet « [parvient] à se réfugier dans [son] monde intérieur »⁶⁶ qui s'achève, comme évoqué plus haut, sur « le dernier instant visible de [sa] vie »⁶⁷. Il serait donc intéressant de voir si l'imagination chez Toussaint consiste en un repli total du sujet vers son intériorité, alors que Del Giudice et Handke abordent le rapport entre le sujet et l'objet explicitement comme une question du « dehors ». Contrairement à l'auteur belge, ils semblent engager la littérature dans un dialogue qui touche à d'autres formes d'imaginaire extrin-

61. Idem, *Dans le musée de Reims*, p. 55-56.

62. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 21.

63. Ibid., p. 29.

64. Ibid., p. 32.

65. Ibid., p. 20.

66. Ibid., p. 33.

67. Ibid., p. 47.

sèques au domaine littéraire, comme la science dans *Atlante Occidentale* et *Langsame Heimkehr* et l'art dans *Nel museo di Reims* et *Die Lehre der Sainte-Victoire*.

Dans tous les cas, nous retrouvons également chez Handke cette idée d'un temps homogène au sein duquel se déploie la pensée, d'un sujet qui « ne [pense] plus qu'avec la terre, pensant avec la terre et la pensant comme monde pensant sans fin [avec] un monde qui ne se met à se mouvoir, circulaire, qu'avec le sang qui circule [dans le sujet], avec [le sujet] enfin pensé et rien que *pensé* »⁶⁸. En effet, la question du temps est articulée par le biais d'un flux qui prend une certaine plasticité – que ce soit le flux de la pensée chez Toussaint, le flux du fleuve dans *Langsame Heimkehr* chez Handke ou encore le flux de particules invisibles qui se déplacent dans l'espace dans *Atlante Occidentale* chez Del Giudice. Ainsi, le temps est exprimé par le biais de l'espace capable de transmettre la sensation de la durée dans laquelle le sujet peut évoluer.

Comme évoqué à plusieurs reprises, malgré les similarités d'approche que nous venons de mettre en lumière, l'imagination est une question propre à chaque auteur et s'articule de manière différente, aussi parce que la question du regard fait l'objet de réflexions individuelles. Chaque dialectique du regard s'interroge en l'occurrence sur des thèmes particuliers relatifs au temps, comme l'impossibilité d'une identité conçue d'après un héritage historique chez Handke, la sensation d'immobilité due à la perspective du mouvement chez Toussaint et la réversibilité du temps chez Del Giudice, thèmes que nous souhaitons maintenant approfondir au sein d'analyses consacrées à chaque auteur.

68. HANDKE, Peter, *Lent retour*, p. 57.

2.2 L'impossibilité d'une identité forgée par l'Histoire chez Handke. De l'absence de forme du temps historique et de l'inscription dans un temps de l'histoire des formes

L'œuvre handkéoise se propose de dire les obstacles que rencontre le sujet lors de sa quête identitaire lorsqu'il échoue à s'identifier dans une histoire dans laquelle il ne se reconnaît pas. Le manque d'appartenance à un habitat spatial amène le sujet à s'interroger sur le lien qu'il entretient avec le passé et à questionner son rapport avec l'Histoire comme héritage qui s'impose à lui comme fait extérieur, dans la mesure où ce dernier le prive de la possibilité de vivre cette même expérience de l'intérieur comme du temps vécu. C'est pourquoi pour Handke, l'identité ne peut pas être circonscrite par le biais d'une simple affiliation généalogique, mais à travers une expérience sensible de l'espace dans lequel le sujet se projette. Pour cette raison, nous analyserons dans un premier temps la façon dont le sujet se rapporte à l'espace, en prenant en considération la dialectique très prononcée entre espace naturel et espace forgé par l'Histoire. Plus précisément, nous verrons comment le sujet parvient à s'inscrire dans l'espace à travers l'ouverture du regard qui contribue à conférer une certaine plasticité à l'espace par le biais de l'imagination. Nous nous interrogerons ensuite sur le rapport texte-image et verrons dans un deuxième temps comment la syntaxe, comprise comme flux textuel, fait irruption dans la conceptualisation de l'image dans la mesure où les signes se transmutent en événementialité spatiale.

2.2.1 « L'Interdiction d'espace » : le temps historique – un *non-temps*

Le retour à l'Occident n'intervient que très lentement pour Sorger. Au fur et à mesure qu'il s'approche de la culture occidentale, son champ visuel semble se rétrécir et l'espace perdre sa plasticité. Comme suggéré par le titre du second chapitre de *Langsame Heimkehr*, le protagoniste fait face à un *Raumverbot*, à l'expérience d'une réalité monotone où la spatialité n'a pas moyen de se déployer. C'est pourquoi Sorger « n'[a] plus de sang, il n'[est] plus que chaleur, dans cette nuit de son retour dans le monde occidental, [...] [se voyant] lui-même sans rêve, né comme une planète sans atmosphère (du karst, un vide grotesque), d'une lourdeur de pierre pourtant il ne

[tombe] pas; non pas seul au monde, mais seul sans monde. En lui – non-temps »⁶⁹. À l'encontre du courant du fleuve d'Alaska avec lequel il était en parfaite symbiose, le monde occidental, marqué par les événements de la Seconde Guerre mondiale, génère un vide à l'intérieur du sujet qui ressent l'être au monde non pas comme être *dans* le monde, mais comme une existence malgré lui, privée de sens.

Le champ lexical employé pour décrire la réalité telle que perçue par le sujet suggère non pas l'absence du temps tout court, mais la perte de la sensation du temps. Le *non-temps*, souvent figuré par des états de lourdeur ou bien de rigidité du protagoniste, dit l'impossibilité d'une identité forgée par l'histoire qui rend compte du déracinement historique et, dans un sens plus large, spatial du sujet. Comme évoqué plus haut, l'histoire contraint le sujet à se reconnaître dans l'héritage de valeurs symboliques : « [Il] incarnait chacun de ces ancêtres qu'on lui avait imposés : par la manière dont devenu rigide et inerte il reproduisait la rigidité de ces malfaisantes créatures; non seulement il leur ressemblait extérieurement mais il ne faisait qu'un avec elles »⁷⁰. Le sentiment de culpabilité est ce qui cause la sensation de lourdeur qui, à son tour, transpose le sujet dans une posture rigide qui réduit l'individu à la mêmeté et conduit à l'oubli de son propre être. Au même titre que Sorger se sent « seul sans monde », la ville comme métaphore d'un espace forgé par l'histoire devient un lieu détaché du monde :

69. Ibid., p. 87.

70. Ibid., p. 88.

« La ville dont le centre était sur un bras de mer profondément enfoncé à l'intérieur des terres [...], la ville, au-delà, n'était qu'un astre urbain impossible à localiser, indépendant de la terre, elle-même un passé antérieur hors d'atteinte : là-bas, en des temps immémoriaux, il était arrivé quelque chose [...], chose qui dans cette partie du monde n'avait même plus le moindre effet sur l'imagination (les fortifications de la guerre mondiale bétonnées dans la falaise n'étaient plus que des témoins incompréhensibles d'une préhistoire commune). La planète faisait l'effet d'une machine qu'on tenait à l'écart de toutes les complications ; il existait une manière de bonheur ainsi qu'une manière de gravité, mais le bonheur ne se concevait que sous la forme d'une absence de conséquences et la gravité c'était de se trouver éliminé, simplement, "comme ça" ; l'un comme l'autre n'étaient plus que des déroulement parmi d'autres [...] ».

« Die Stadt, deren Zentrum an einem tief ins Land schneidenden gewinkelten Meeresarm lag [...], war in der Folge ein nicht mehr ortbarer Stadtplanet, unabhängig von der Erde, die außer Reichweite geratene Vorvergangenheit war : es hatte sich vorzeiten etwas ereignet [...], was in diesem Teil Welt nicht einmal mehr die Vorstellung reizte. (Die in die Steilküstenteile betonierten Befestigungen aus dem Weltkrieg waren unverständlich gewordene Zeugensteine einer gemeinsamen Vorgeschichte). Der Planet erschien als eine Maschine, von der die Verwicklungen ferngehalten wurden ; es gab wohl eine Art Glück und eine Art Ernst : aber als Glück wurde begriffen die bloße Folgenlosigkeit und als Ernst das "nur so" Ausgeschiedenwerden ; beides lief ab unter anderen bloßen Abläufen (119-120) »⁷¹.

Handke poursuit la dialectique entre espace naturel et espace construit par l'homme en situant ces deux espaces dans un rapport oppositionnel, de la même façon que l'organisation de l'œuvre dont les deux premiers chapitres « Les formes des temps premiers » et « L'interdiction d'espace » semblent constituer des unités à part⁷². En l'absence d'une transition, la ville est « indépendante de la terre » à l'image d'une falaise qui sépare abruptement la terre de la mer. Les vestiges de la Seconde Guerre mondiale s'isolent alors du monde et deviennent des parties « [indépendantes] de la terre » qui sont de plus « [impossibles] à localiser ». Il s'agit de lieux qui deviennent alors inaccessibles aussi bien sur le plan spatial que sur le plan temporel, étant donné qu'ils ne figurent qu'une histoire déracinée et devenue incompréhensible. La ville est ainsi comparée à un mécanisme substantiellement vide qui n'existe qu'en raison de déroulements automatiques, marqués par une certaine constance temporelle. Quel que soit le sentiment, bonheur comme gravité, les deux sentiments ignorent la contingence du temps, dans la mesure où « le bonheur [...] sous forme d'une absence de conséquences » ou « la gravité [comme risque] de se trouver éliminé » ne mènent à aucune altération du temps. Le principe d'une temporalité

71. *ibid.*, p. 101-102.

72. C'est en particulier dans la version allemande avec les titres *Die Vorzeitformen* et *Das Raumverbot* que l'emploi des articles définis confère un caractère totalisant à ces deux formes d'expérience spatiale, en suggérant un possible manque de transition entre deux mondes qui semblent fondamentalement s'opposer.

« cause-effet » semble alors suspendu au profit d'une existence qui stagne dans le temps, où le mouvement est dépourvu d'une quelconque finalité.

« Vers le soir, venant de la mer, la brume prenait la ville et l'arrière-pays et elle s'évaporait au soleil de midi qui se rapprochait à travers les essaims de nuages et grandissait comme une voiture. La journée devenait aussitôt brûlante et éblouissait; blanches les maisons et bleu le ciel, sans couleur d'automne les feuilles épaisses qui dégringolaient presque à la verticale de leurs arbres, et dans ce "soleil de sursis" – c'est ainsi que Sorger le ressentait – il se déplaçait en tous sens sans jamais se sentir léger (il pouvait très bien résilier le sursis à l'angle de la rue suivante) sans jamais non plus se sentir timoré (puisqu'il ne s'agissait pas de s'opposer à quelque toute-puissance) mais, pris d'une inquiétude abrupte quant à lui-même, il restait toujours décidé et irresponsable ».

« Gegen Abend erfaßte meist vom Meer aus der Nebel nach und nach das Stadtgebiet und das Hinterland und verdampfte in der Mittagssonne des nächsten Tages, die durch die Schwaden näherkam und größer wurde. Der Tag wurde dann sofort heiß und blendete hell, weiß die Häuser und blau der Himmel, ohne Herbstfarben die dicken Blätter, die schnell und fast in der Fall-Linie aus ihren Bäumen abstürzten, und in dieser "Sonne des Aufschubs" – so empfand sie Sorger – bewegte er sich nun kreuz und quer, nie unbeschwert (er konnte den Aufschub ja an der nächsten Ecke widerrufen), auch niemals kleinmütig (weil es ja nicht gegen irgendeine fremde Übermacht ging), aber – jäh sich selber dabei unheimlich – immer entschlossen verantwortungslos (120-121) »⁷³.

Les jours se succèdent de manière mécanique, le temps s'écoule au rythme « [des] jours et [des] nuits [qui] s'allumaient et s'éteignaient »⁷⁴. Le soleil éclaire l'espace d'une lumière éblouissante, sans couleurs, un espace donc dépourvu d'ampleur.

Notons que Handke attribue aux couleurs une fonction centrale dans le champ visuel du sujet parce qu'elles contribuent à amplifier l'objet regardé⁷⁵. C'est pourquoi les feuilles *sans couleur d'automne* dégringolent à la verticale (*in der Fall-Linie*) vers le sol en suggérant un mouvement linéaire qui tend vers la mort, contrairement à l'automne dont les couleurs suggèrent une temporalité cyclique à l'instar des saisons où les feuilles sont impliquées dans un processus circulaire de naissance et de mort. Or, le sujet handkéen a l'impression de vivre dans un temps suspendu – un « non-temps » – où le déplacement ne mène nulle part. Sous « ce soleil de sursis »,

73. HANDKE, Peter, op. cit., p. 102.

74. Ibid., p. 102.

75. *Die Lehre de Sainte-Victoire* contient en l'occurrence nombreuses réflexions sur la fonction de la couleur dans la visualisation de l'espace par le biais de l'imagination : « Un drapeau qui ne prétendait à rien, un simple objet fait de couleurs. Mais grâce à lui les drapeau d'étoffe qui jusqu'alors n'ont fait que boucher la vue sont devenus au moins quelque chose qu'on puisse regarder : car leur origine pacifique se trouve dans mon imagination », p. 29. Cette question sera cependant traitée plus en profondeur dans le chapitre 4.2 « Puis un jour dans les couleurs, je me suis senti chez moi » : les paysages handkéens conçus à partir d'un vide sans formes ».

Sorger, plutôt que de se déplacer d'un lieu à l'autre, erre « en tous sens » sans but précis. L'emploi des adjectifs et adverbes en allemand tels que *kreuz und quer* (en tout sens), *nie unbeschwert* (sans jamais se sentir léger), *niemals kleinmütig* (sans jamais se sentir timoré) et *entschlossen verantwortungslos* (délibérément irresponsable) figurent un déplacement apparent qui, au lieu d'amplifier le verbe *bewegen* (se déplacer) par des descriptions dynamiques, immobilisent le sujet au sein d'un espace qui ne lui offre aucune liberté de mouvement.

Outre le caractère ponctuel des adjectifs cités, les explications rajoutées entre guillemets par le narrateur interrompent le flux de la phrase en rendant son rythme discontinu. Par conséquent, le protagoniste décrit le mouvement comme *Zeitvertreib*⁷⁶ ou bien le mot pris à la lettre au sens d'un *vertriebene Zeit* (temps chassé) dans la mesure où le déplacement semble, en effet, chasser le temps des lieux : « Ce monde n'était pas "vieux" comme le paysage fluvial du Grand Nord (qui vieillissait à vue d'œil et l'observateur avec lui) »⁷⁷. En ce sens, le sujet fait l'expérience d'un espace qu'il n'intègre pas et où il erre comme en transe, « le [faisant] trotter au lieu de le tenir éveillé comme d'habitude. Où qu'il se trouvât, il y arrivait sans l'avoir décicé ; et souvent ce n'était qu'après coup qu'il se disait : "Donc, maintenant je suis ici". »⁷⁸. Ce non-temps s'oppose au temps vécu dans la nature que Handke décrit comme *Lebenszeit* (durée de la vie) où le fait de vivre dans la nature rend le sujet conscient de sa place spatio-temporelle dans le monde, ce qui nous conduit à la distinction des notions de temps et durée.

Selon Handke, le temps ne transmet pas nécessairement une sensation de durée dans laquelle le sujet peut s'inscrire et participer au devenir des formes. C'est pourquoi le rapport avec la nature recèle une fonction fondamentale : elle fait l'objet d'une temporalité circulaire qui permet au sujet de « penser la terre comme monde sans fin, un monde qui se met à mouvoir, qu'avec le sang qui circule dans le sujet »⁷⁹. Cette symbiose entre homme et nature est ce qui redonne de la substance au temps sous forme de durée, à l'encontre d'un sujet inerte et « sans sang ». De la sorte, la quête des formes déjà présente dans le premier chapitre « Le temps des formes premières » constitue une tentative de restituer au monde une plasticité qui permette justement

76. cf. HANDKE, Peter, op. cit., p. 103. Traduit de l'allemand : « passe-temps ».

77. Ibid.

78. Ibid.

79. Ibid., p. 57.

d'ouvrir le regard vers une nouvelle expérience sensible de l'espace. L'histoire est désormais sans forme, ce qui explique pourquoi Sorger ressent le besoin de trouver « des formes directrices »⁸⁰ dans lesquelles pouvoir s'inscrire.

Handke décrit le caractère amorphe de l'histoire par le biais de la métaphore de la musique :

« Dès la première suite de sonorités, tout l'espace reproduisit le serpentement du câble du micro que le chanteur tenait tranquillement à la main : sa voix était puissante sans avoir à devenir forte. Elle ne venait pas de l'intérieur de la poitrine mais existait indépendamment de lui, un corps autonome et ferme mais qui n'était en même temps nulle part localisable. La voix ne se faisait pas entendre en tant que chant, mais comme les bruits poussés par quelqu'un qui, après une longue, terrible et inexprimable incubation, éclate tout à coup. Ce n'était qu'en entier que ses chants avaient une mélodie et ils ne formaient un ensemble qu'à partir d'une suite rapide, hésitante et répétée de cris de douleur tranchants, amers et menaçants (jamais, en tout cas, de soulagement). [...] Longtemps il sembla n'être que le damné sans vie de sa propre machinerie car les instruments d'accompagnement étaient seulement rythmiques ; or ce rythme constant de moteur ajoutait peu à peu à la voix ce fond sonore grâce auquel le chanteur tournait toute sa rage vers le dedans mais restait détourné du monde extérieur de façon presque vindicative pour en arriver à un hymne qui fût commun à tout le monde ».

« Mit der ersten Tonfolge bildete der Raum die Schlangenlinie der Mikrophonschnur nach, die der Sänger ruhig in der Hand hielt. Seine Stimme war gleich mächtig, ohne laut werden zu müssen. Sie kam nicht aus dem Innern des Brustkorbs, sondern bestand zunächst unabhängig von ihm als eigener, fester, dabei nirgends zu ortender Körper. Die Stimme ertönte nicht als Gesang : sie machte sich eher hörbar als die Laute eines, der nach einem langen, elenden, unaussprechlichen Brüten plötzlich loslegte. Jedes seiner Lieder gab dabei erst im ganzen einen Ton und fügte sich einzeln zusammen aus einer raschen, manchmal stotternden und sich wiederholenden Folge von schneidenden, erbitterten, drohenden (jedenfalls nie erleichterten) Schmerzensschreien. [...] Lange Zeit erschien er, auch durch die fast nur rhythmischen Begleitinstrumente, als ein lebloser Verdammter der eigenen Maschinerie ; – doch gerade das stetig Motorische trug der Stimme allmählich jenen vibrierenden Unterton zu, mit dem dann gegen Ende seines Auftritts der in sich Hineinwütende, dabei seine fast rachsüchtige Weltabgekehrtheit bewahrend, zu einem ihnen allen gemeinen Hymnus durchbrach (126-127) »⁸¹.

Lors de son retour dans le monde occidental, Sorger remarque, outre la sensation de lourdeur et le manque d'appartenance spatiale, qu'il est incapable « d'émettre un son »⁸². Bon nombre d'adjectifs du champ lexical du « manque » – le sujet étant souvent figuré comme vide de l'intérieur et inerte – insistent davantage sur la description d'une existence insubstantielle.

80. Ibid., p. 106.

81. Ibid., p. 107-108.

82. Ibid., p. 88.

De la même façon, la voix du chanteur se convertit en une expression de la souffrance, n'étant pas à proprement parler du chant, mais l'éclat d'un son qui forme « une suite rapide, hésitante et répétée de cris de douleur tranchants, amers et menaçants ». Les premiers sons reproduisent figurativement le mouvement du « serpentement du câble », à l'instar de la monotonie temporelle des jours qui se succèdent mécaniquement. Il n'empêche que la traduction ne rend pas justice au rythme temporel auquel Handke fait allusion, lorsque les chants, dans leur ensemble, ne produisent pas une mélodie, dont le sens correspondrait à une séquence de sons, mais un seul et unique son (*einen Ton*) pour souligner le caractère ponctuel du chant en question. De la sorte, la voix du chanteur se réduit à des « bruits poussés » et des « cris de douleurs » inintelligibles qui reflètent le vide ressenti par le protagoniste qui, lui, est « muet à l'intérieur »⁸³. Il en va de même avec la voix du chanteur qui ne jaillit pas de l'intérieur de sa poitrine, mais constitue « un corps autonome et ferme », impossible à localiser, et qui semble plutôt retentir dans une souffrance commune qui alourdit le monde et apporte justement l'interdiction d'espace. Cette souffrance se manifeste sous la forme d'un seul ton, en l'occurrence, d'une unité initialement censée représenter le langage, mais éclatée en fragments dont le rythme est décrit par des participes présent tels que *wiederholend* (répéter), *schneidend* (couper) et *drohend* (menacer) qui totalisent l'action dans la phrase.

La souffrance consécutive à un traumatisme vécu devient quelque chose d'irreprésentable et donc impossible à filtrer en images⁸⁴. Hélène Merlin-Kajman explique que « le trauma, [c'est-à-dire l'effet psychique subi par le sujet suite à un événement traumatisant], n'est pas un objet référentiel »⁸⁵ qui peut être transmis. Chez Handke, l'indicibilité de la souffrance et l'intransmissibilité du passé sont à l'origine du vide ressenti par le sujet, et donc de son être insubstantiel. C'est pourquoi l'histoire, selon Handke, n'a plus de forme. Le passé, déguisé derrière des métaphores totalisantes (« nuit du siècle », « halls des continents »), s'impose au sujet comme une masse lourde qui ne laisse pas d'espace à l'imagination. « Le "traumatisme", "nouveau langage de l'événement", est devenu selon [Didier Fassin et Richard Rechtman] "un fait anthropologique majeur" du monde contemporain. Le traumatisme, précisent-ils encore, établit "le lien doulou-

83. Ibid., p. 88.

84. cf. MERLIN-KAJMAN, Hélène : « Enseigner avec civilité ? Trigger warning et problèmes de partage de la littérature ». In : *Transitions* (2018).

85. Ibid.

reux qui relie le présent au passé”, “la justesse des plaintes et la justice des causes” et “délimite la manière empirique dont les sociétés contemporaines problématisent le sens de leur responsabilité morale à l’égard des malheurs du monde” »⁸⁶. En effet, le traumatisme redéfinit le langage de l’événement dans la mesure où le sujet sort du temps historique et fait l’expérience d’une temporalité hétérogène que nous avons évoquée à plusieurs reprises. Or, Handke fait de la question de la faute une de ses inquiétudes principales au sens où elle l’amène à la quête d’une forme paisible qui puisse réunir le sujet à l’espace et l’inscrire dans la durée. Toutefois, ses œuvres ne se bornent pas à s’interroger sur une nouvelle forme de langage de l’événement suite à la catastrophe, mais se proposent d’outrepasser la dimension de l’histoire. En d’autres termes, la sortie du temps historique implique une nouvelle forme de langage de l’événement en dehors de l’Histoire, au sein d’un espace qui explore, aussi bien sur le plan diégétique qu’exétique, de nouveaux rythmes temporels par le biais de la syntaxe.

2.2.2 L’écriture d’images : inscrire le récit dans la durée

Peter Handke se propose d’inscrire le sujet dans la durée en rendant « le temps à l’écriture »⁸⁷. Le langage est ce qui, sous la plume de l’auteur, dynamise les images en les transformant en des lieux pénétrables. C’est ainsi que les personnages handkéens s’inscrivent au sein d’un parcours initiatique à partir d’une image qui s’amplifie en un espace habitable, où donc le retour à la nature et aux formes pures conduit à « l’éveil du monde »⁸⁸. À l’instar de la plaine fluviale dans le « Grand Nord » où la syntaxe mimétise par son mouvement l’écoulement du fleuve, le langage se transforme en une entité flexible qui rompt avec le temps chronologique. Force est de constater que « l’écriture donne [...] une grammaire à la présence et au temps présent »⁸⁹. Ceci posé, la sortie du temps historique octroie plus de jeu syntaxique dès lors que l’écriture est libérée de la contrainte de finalité. C’est la raison pour laquelle, pour Handke, l’imagination s’empare d’une fonction « libératrice » (*Freiphantasieren*) dont la perception permet de faire croître les objets

86. Ibid., Citations empruntées à l’ouvrage *L’Empire du traumatisme* paru en 2007.

87. CALLE-GRUBER, Mireille : « Peter Handke : Analyse du temps ». In : *Peter Handke. Analyse du temps. Colloque de Cerisy*. Sous la dir. de CALLE-GRUBER Mireille et Oster-Stierle, Patricia. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 15-26, p. 15.

88. Ibid.

89. Ibid.

au-delà de leurs contours⁹⁰.

Die Lehre der Sainte-Victoire, centrée sur le rapport texte-image, découvre une nouvelle dynamique entre la temporalité de l'image et celle de l'écriture, plus particulièrement entre le fait de voir et de « lire » l'image. Lorsqu'il suffit un instant pour voir l'image, l'écriture est ce qui lui confère de la plasticité et donc ce qui lui permet de se déployer dans la durée. En s'appuyant sur la peinture de Cézanne, Handke tire exemple de ses principes artistiques, en les faisant dialoguer avec l'instrument narratif :

« Cézanne, prié un jour de décrire ce qu'il entendait par "motif", rapprocha "très lentement" les doigts écartés des deux mains, les plia et les croisa. Lorsque je lus cela, je me rappelai qu'à la vue du tableau, les pins et les blocs de rochers m'étaient apparus en caractères d'écriture entremêlés [...]. Dans une lettre de Cézanne je lus qu'il ne peignait nullement "d'après la nature" – ses tableaux étaient bien plutôt des "constructions et des harmonies parallèles à la nature" – et je le compris par la toile elle-même : les objets, pins et rochers s'étaient entrecroisés en une écriture d'images sur la simple surface, en cet instant historique – fin désormais irréversible de l'illusion d'espace –, mais c'était en leur lieu même [...] tel qu'il rendait obligatoires couleurs et formes, ils s'étaient entrecroisés en une écriture d'images cohérentes, unique dans l'histoire de l'humanité. Objet – image – écriture en un [...] ».

« Cézanne, einmal gebeten zu beschreiben, was er unter "Motiv" verstünde, führte "sehr langsam" die gespreizten Finger beider Hände gegeneinander, faltete sie und verschränkte sie. Als ich davon las, erinnerte ich mich wieder, daß ich beim Anblick des Bildes die Kiefern und Felsblöcke als verschlungene Schriftzeichen gesehen hatte [...]. – In einem Brief Cézannes las ich weiter, er male keinesfalls "nach der Natur" – seine Bilder seien vielmehr "Konstruktionen und Harmonien parallel zur Natur". – Und dann verstand ich, durch die Praxis der Leinwand : die Dinge, die Kiefern und die Felsen, hatten sich in jenem historischen Moment auf der reinen Fläche – nicht mehr ruckgänzig zu machendes Ende der Raumillusion –, aber in ihren dem Ort und der Stelle [...] verpflichtenden Farben und Formen!, zu einer zusammenhängenden, in der Menschheitsgeschichte einmaligen Bilderschrift verschränkt. Ding-Bild-Schrift in einem [...] »⁹¹.

Les tableaux de Cézanne sont ici décrits comme des « constructions » qui seraient « parallèles à la nature » et non pas une simple re-construction « d'après la nature ». Ainsi, les objets émergent au sein d'une « écriture d'images » qui abolit la référentialité entre le texte et l'image. Handke définit cet entrecroisement comme une danse qui « [protège] d'un péril mortel », à l'instar d'une scène empruntée au film *Les Raisins de la colère* de John Ford où « chassés sans relâche par le manque de terre, [tous] défendent [en dansant] le sol où ils ont enfin trouvé refuge

90. cf. HANDKE, Peter, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 170.

91. *ibid.*, p. 114-115.

contre les ennemis »⁹². Cette danse évoque un mouvement dynamique entre le moment où surgit l'image dans le champ visuel du sujet et le moment où l'écriture met fin à « l'illusion d'espace » d'un objet représenté sur une simple surface, en lui conférant de l'ampleur. L'écriture devient en l'occurrence un flux qui s'insère dans l'image et qui combine paradoxalement deux temporalités dont l'immobilité et la continuité⁹³. C'est ce que Handke définit plus tard comme *Ding-Bild-Schrift-Strich-Tanz* (« danse-trait-écriture-image-objet »)⁹⁴ où les objets « vont tout de suite se mettre à vivre » et deviennent « une *matière* pour *les yeux* »⁹⁵.

Par conséquent, le temps n'est plus objectif mais est enfermé dans une perception subjective qui manifeste la nécessité de s'inscrire dans la durée. C'est ainsi que l'écriture de Handke se propose de donner « une grammaire au temps présent » :

« Combien de temps ? Plusieurs heures ? Plusieurs jours ? Dans ces événements, le temps ne jouait pas le moindre rôle, ou tout du moins pas celui qui était le sien d'ordinaire. À Hondareda, de même que les unités de mesure de l'espace étaient les mêmes que partout ailleurs, mais n'avaient au fond qu'une importance secondaire, les heures, les minutes et les secondes, si elles n'étaient pas à proprement parler abolies, étaient plutôt négligeables, et à chaque fois que, malgré tout, ces unités de temps importunes venaient s'immiscer dans l'histoire, elles ne contribuaient qu'à rompre le charme. [...] elle s'était aperçue que les unités prédominantes n'avaient rien à voir avec celles auxquelles elle était habituée : elles étaient pour ainsi dire arythmiques, très condensées, ramassées, et en même temps longues, oscillant en avant et en arrière, à un rythme aussi régulier, aussi continu que le tic-tac des horloges [*La perte de l'image ou Par la Sierra de Gredos* traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Gallimard, 2004, p. 454] ».

« Wie viel Zeit ? Stunden ? Tage ? Die Zeit spielte in jenen Abläufen keine Rolle mehr, oder jedenfalls nicht die gewohnte. Gleich wie die üblichen Orts- und Raummaße zwar noch weiter bestanden, aber für die Geschehnisse kaum noch etwas besagten, so waren auch die Stunden, die Minuten, die Sekunden und dergleichen wenn nicht außer Kraft gesetzte, so doch für die Periode jetzt eher zu vernachlässigende, und sooft sie sich zwischendurch trotzdem wieder in die Geschichte einmischten, störende, unnötig entzauberte Einheiten. [...] Vorherrschend [...] waren ganz andere Zeiteinheiten, gleichsam taktlose, kräftig verdichtete, zusammengeballte und dabei ausgedehnte, nach vor und zurück ausschwingende, und darum aber auch ohne Tickack-Takt in einem gar nicht geringeren Gleichmaß, fort und fort »⁹⁶.

92. Ibid., p. 113.

93. Nous souhaitons anticiper que dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Handke décrit la réalité comme une « épisodique beauté triste, dont on ne peut attendre qu'elle revienne », étant donné que les objets impliqués dans cette danse annoncent « l'instant juste avant le tremblement de terre : comme s'[ils] étaient les derniers ». C'est pourquoi leur croître au-delà de la forme est figuré à travers un mouvement paradoxal étant à la fois « tournant [et] immobile [comme] une toupie éternelle ». Citations empruntées aux pages 119, 121 et 163.

94. HANDKE, Peter, op. cit., p. 116-117.

95. Ibid., p. 119.

Aux unités de temps conventionnelles se substituent d'autres rythmes temporels où la temporalité prend une plasticité qui rend impossible de penser le temps séparément de l'espace. La réalité se définit désormais en fonction de *Zeiträume*⁹⁷, « d'espaces de temps » qui sont traversés par le sujet. Au même titre que l'entrecroisement du texte et de l'image engendre une temporalité paradoxale d'immobilité et de continuité, les unités de temps sont figurées comme à la fois concentrées et étendues parce que l'ouverture du regard fait apparaître l'inépuisabilité des apparitions phénoménologiques (temps étendu) à travers l'ampleur infini du détail (temps concentré).

2.2.3 Le paysage transformé en une voûte du temps. « L'instant d'éternité » : une événementialité spatiale et épisodique

Dans les récits handkéens, la question du temps est ce qui détermine la dynamique de la syntaxe et ainsi le devenir espace, à savoir que la narration se déploie en s'inscrivant dans la durée, diégèse et exégèse se superposant. Marqué par une complexité profonde, le temps de l'imaginaire rompt avec la « rigidité » du temps historique car il « fait la lyse (la dissolution) des cellules organiques de la phrase, et libère ainsi des énergies nucléaires et des compositions sans mesure »⁹⁸. Comme évoqué à plusieurs reprises, chez Handke, l'imagination s'empare d'une fonction « libératrice » en ce qu'elle défait l'unité de la phrase soumise à l'organisation chronologique des faits au profit de rythmes temporels qui tantôt densifient tantôt font éclater la syntaxe. C'est en ce sens que le temps de l'imaginaire « libère [les] énergies nucléaires » cumulées dans un présent qui immobilise le sujet dans un « non-temps » dépourvu de forme.

De ce fait, l'expérience du *nunc stans* consiste en un temps de l'imaginaire qui permet au personnage handkéen de trouver une forme paisible en opposition à l'absence de forme du temps historique. Dans *Langsame Heimkehr*, la scène dans le café new-yorkais est emblématique de cet instant d'éternité qui donne lieu au « second retour dans le monde occidental »⁹⁹ :

96. HANDKE, Peter : *Der Bildverlust*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2019, p. 537

97. Ibid., p. 538.

98. CALLE-GRUBER, Mireille, op. cit., p. 20.

99. HANDKE, Peter, *Lent retour*, p. 146.

« Le coffee-shop était très étroit, avec une seule rangée des sièges mais qui pénétrait loin à l'intérieur comme dans un tunnel [...]. Juste devant la grande fenêtre de façade se trouvait l'accès au métro et parmi les passants qui se déplaçaient à l'horizontale, certains tout à coup disparaissaient par saccades comme les marches d'escalier du subway, sortant étrangement à l'oblique de l'image, ou bien émergeaient de la même façon dans le plan quadrangulaire de la fenêtre, la tête d'abord ».

« Der Coffee Shop war sehr schmal, mit einer einzigen Sitzreihe, die aber tief wie in einen Tunnel hineinführte. [...] Gerade vor dem großen Frontfenster befand sich der Zugang zur Untergrundbahn, und zwischen den Passanten, die sich draußen in der Horizontalebene vorbeibewegten, verschwanden immer wieder welche ruckartig, wie die Treppenstufen zur Subway, seltsam schräg nach unten aus dem Bild oder stiegen gleichermaßen, wobei zuerst die Köpfe sichtbar wurden, in dem Fensterviereck empor (p. 175) »¹⁰⁰.

L'accès au métro constitue un espace intermédiaire entre le souterrain et le café, tous les deux étant connectés par le biais d'un passage qui va d'un champ de visibilité en surface à un champ d'invisibilité situé dans les profondeurs de la terre. Il en découle que « l'instant d'éternité » dont Sorger va bientôt faire l'expérience se déroule dans un espace étroit, mais d'une certaine étendue à l'instar d'un tunnel dont les sièges du café pénètrent les dites profondeurs « loin à l'intérieur ». À la limite entre visible et invisible se trouve la bouche du métro qui figure métaphoriquement la fonction de l'image ayant muté en un espace pourvu d'ampleur.

100. *ibid.*

« Au même instant quelqu'un remplissait un chèque à haute voix derrière, à la caisse. Il dit la date (tous les bruits disparurent, seule la musique de la radio continuait tranquillement et la vapeur du percolateur semblait traverser la date) et dans le coffee-shop où la respiration de tous semblait s'être arrêtée, le temps devint constant et actif (Sorger, pendant la durée d'un battement de cils, vit une silhouette gigantesque au-dessus d'un paysage fluvial) et fit rayonner dans toute la pièce une onde de lumière chaude. Le témoin oculaire n'avait pour cela que les mots "siècle" et "temps de paix". Comme dans un film muet il voyait tomber les feuilles de calendrier. La "déesse temps" ne séparait pas de la date et du jour le coffee-shop qui tout soudain se mit à étinceler [...] comme une vaste salle; elle le rattachait au contraire aux jours passés au point que cet espace, au lieu de rester étranger, devint de plus en plus familier et finit par contenir toutes les inventions, toutes les découvertes, les sons, les images et les formes qui au long des siècles aident ce qui est humain à devenir possible ».

« In diesem Augenblick redete jemand hinten an der Kasse, einen Scheck ausfüllend, laut mit und nannte den Tag, und dabei (sämtliche Geräusche verschwanden, nur die Radiomusik ging ruhig weiter, und der Dampf der Kaffeemaschine bewegte sich wie durch das Datum) wurde in dem Coffee Shop, unter allgemeiner Atemlosigkeit, die Zeit beständig wirksam (Sorger sah einen Wimpernschlag lang eine riesige Gestalt über einer Flußlandschaft stehen) und durchstrahlte den Raum mit einer wärmenden Lichtquelle. Der Augenzeuge hatte dafür nur die Worte "Jahrhundert" und "Friedenszeit" und sah, wie in einem stummen Film, Kalenderblätter fallen. Die "Göttin Zeit" nahm den unversehens [...] saalartig glitzernden Coffee Shop aber nicht aus dem Datum des Tages heraus, sondern verband ihn umgekehrt mit den vergangenen Tagen, bis der Raum (statt fremd nur immer heimeliger werdend) in sich alle zu einer Menschenmöglichkeit weiterhelfenden Erfindungen, Entdeckungen, Töne, Bilder und Formen der Jahrhunderte trug (p. 175-176) »¹⁰¹.

Dans cet instant résident plusieurs couches temporelles qui, en se juxtaposant, contribuent à amplifier l'espace en dilatant le temps. Il ne s'agit cependant pas d'un présent immobile dilaté tel que ressenti par Sorger dans la ville comme une interdiction d'espace, mais au contraire d'un présent qui se transforme en durée habitable. L'emploi des parenthèses signale qu'un autre temps est en train de se superposer à la monotonie quotidienne. La traduction en français ne permet, dans ce cas, que difficilement de reproduire le rythme syntaxique tel que visé par Handke, parce qu'elle ne parvient ni à indiquer à quel moment précis se produit une certaine action, ni à montrer comment toutes ces actions sont liées entre elles. Les deux premières phrases (« Au même instant [...] de lumière chaude ») figurent un seul et même instant, mais sont pour des raisons grammaticales françaises évidentes coupées en deux, tandis que la version allemande, grâce à sa flexibilité syntaxique, a plus de liberté pour construire des phrases à la fois longues et denses d'informations et d'actions. Il est important de souligner que c'est *dans le moment même* où l'homme dit la date que l'instant d'éternité commence et rompt brusquement avec la monotonie d'une action triviale telle que le fait de remplir un chèque. L'adverbe *dabei* (ce faisant)

101. *ibid.*, p. 147.

punctualise en l'occurrence le moment où l'instrument narratif s'entre-ouvre pour donner lieu à une simultanéité de phénomènes se déroulant dans l'espace. Une traduction stylistiquement moins aisée, mais plus proche de la version originale pourrait être :

« À ce moment-là, quelqu'un à l'arrière de la caisse, en train de remplir un chèque, parla fort et dit le jour, *et à ce moment-là* (tous les sons disparurent, seule la musique de la radio continuait tranquillement, et la vapeur de la machine à café semblait traverser la date) dans le café, où la respiration de tous semblait s'être arrêtée, le temps devint constant et actif [...] ». Le parallélisme temporel entre l'action de l'homme en train de dire la date *se déroulant au premier plan* et l'action de la disparition des bruits de fond *se déroulant au second plan* vont finir par se mêler et abolir toute hiérarchie temporelle, car les mouvements dans l'espace, bien qu'ils soient hétérogènes, surgissent simultanément. C'est pourquoi le temps devient, souligné par nous ici aussi, *à la fois* « constant et actif ». Le temps prend forme à travers « la vapeur de la machine à café [qui] semblait traverser la date », en devenant en quelque sorte une partie de l'espace. C'est parce que le temps prend une certaine plasticité qu'il peut se mêler à l'espace, se transmuier en durée pour ainsi créer des *Zeiträume* (des espaces de temps). « Le temps [en faisant] rayonner dans toute la pièce une onde de lumière chaude » devient une dimension totalisante, mais qui, à l'encontre de la métaphore de « la nuit [qui] [devient] un corps qui du dehors [pèse] sur les vitres »¹⁰², est engendrée *dans* l'espace, partant de « loin à l'intérieur comme un tunnel » jusqu'au dehors, tout en embrassant le sujet en lui.

Handke confère à l'espace des caractéristiques quasi spirituelles dans la mesure où l'acte même d'une spatialité en devenir semble dépendre d'énergies invisibles qui donnent vie au présent. Le présent surgit en l'occurrence comme une spatio-temporalité pourvue de sa propre dynamique inhérente. C'est pourquoi l'auteur invoque la déesse temps qui s'adonne à unifier le passé avec le présent avec « toutes les inventions, toutes les découvertes, les sons, les images et les formes » en assurant un flux de continuité spatio-temporelle. Nous tenons toutefois à signaler que la traduction en français ne parvient pas ici non plus à imiter le rythme syntaxique de l'allemand car, suite à l'apparition de la déesse temps, la phrase semble se condenser par le biais de formules nominales que la langue française traduit par des formules verbales : « [...] bis der

102. Ibid., p. 36-37.

Raum [...] *in sich* alle zu *einer Menschenmöglichkeit weiterhelfenden Erfindungen* [...] der Jahrhunderte trug » (« [L]’espace [...] finit par contenir toutes les inventions [...] qui au long des siècles aident ce qui est humain à devenir possible »).

Au final, les différents rythmes temporels permettent de rendre compte du mouvement qui se manifeste dans l’espace par le biais d’une vision panoramique du détail, car « ce qui se [déroule] ainsi dans le temps ce [n’est] pas les méprises bizarres de quelqu’un qui, fortuitement, n’aurait pas distingué les détails, mais [c’est], impérieux, les signes même des faits qui se [déroulent]. Or, ces signes [...] [peuvent], isolés et réduits à eux-mêmes, se métamorphoser en grands événements de l’espace tout entier, comme les saisons se [fondent] en un grand cycle (“le cycle annuel”) »¹⁰³. Il en découle que les différentes couches temporelles contenues dans la phrase évoquent une espèce de circularité par le biais de syntagmes temporellement condensés et dilatés, dès lors que l’instant d’éternité consiste en un temps à deux forces contrastantes. Il est question d’un présent qui, inscrit dans la durée, ne cesse de s’actualiser, étant donc à la fois instant changeant et instant éternel dès lors que le sujet ne peut que vivre dans le présent ou bien dans une succession de « présents ».

Dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*, la peinture de Jacob van Ruysdael intitulée *La Grande Forêt* est emblématique de la façon dont se crée l’événement spatial chez Handke. Le personnage se retrouve en face de cette peinture du XVII^e siècle de petit format et finit par pénétrer et parcourir l’image par le biais de l’imagination, en s’y projetant. Le protagoniste constate que « peut-être le tableau [est] vraiment le détail d’une “grande forêt”, peut-être le regard [ne part pas] de la lisière mais déjà de l’intérieur, comme il est naturel chez un voyageur dans les premières profondeurs de la forêt »¹⁰⁴. De la sorte, la peinture de petit format n’est pas considérée comme une image totalisante, mais plutôt comme un détail du paysage qui est amplifié par le regard dans la mesure où le point de vue du sujet ne se situe pas dehors, ni donc en face de la peinture, mais en son intérieur. La sensation d’ampleur n’est toutefois pas donnée par une vue panoramique, mais bien par l’infinité du détail dans laquelle le sujet regardant se projette. En ce sens, la vision d’un détail (temps concentré) conduit à une plasticité spatiale (temps dilaté) lorsque le sujet se

103. Ibid., p. 48.

104. Idem, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 171.

déplace dans ce même détail qui se met à croître pendant qu'on le contemple. Ainsi, l'espace parcouru transforme le caractère ponctuel immobile de l'instant en durée, à l'instar d'un couloir à traverser. C'est pourquoi les objets dans la peinture commencent à grandir au-delà de leur forme représentée, « tournant, immobile [comme] une toupie éternelle »¹⁰⁵. Le mouvement circulaire du temps est alors créé par une temporalité qui se replie constamment sur elle-même : lorsque les objets sont impliqués dans un processus de devenir, ils conservent les marques de leur passé dans un présent qui est sur le point de changer sa forme. C'est ainsi que dans les récits handkéens « les signes se métamorphosent en grands événements de l'espace » par le biais d'une écriture *Ding-Bild-Schrift-Tanz* (danse-écriture-image-objet) qui fait « danser » les objets représentés en image au-delà de leur forme par le biais d'une écriture qui crée des événements épisodiques dans l'espace.

S'il est vrai que Handke conçoit « l'écriture comme invention [en termes] d'une possible inscription du sensible dans la durée de l'écriture, et non comme simple dévoilement d'une cohérence et d'une durée qui existeraient en dehors d'elle, »¹⁰⁶, sous quelle forme l'action se manifeste-t-elle au sein du récit ? Karl Wagner soutient que l'auteur a voulu créer une narration dépourvue d'événements comme forme narrative paisible à l'encontre de schémas narratifs qui conduisent à la catastrophe¹⁰⁷. En effet, si l'on entend la notion d'événement au sens traditionnel, le récit handkéen refuse d'agencer les événements en termes téléologiques, c'est-à-dire en fonction d'une certaine finalité. Il est plutôt question, comme évoqué plus haut, d'événements épisodiques qui sont liés à une certaine spatialité, à savoir que l'écriture rend compte d'une « sensation traversée par l'imaginaire, et [devient] par là expérience du monde, événement »¹⁰⁸. Il n'empêche que la volonté de s'éloigner du traditionnel *hic et nunc* ne se veut pas automatiquement une sortie totale de l'histoire. Il nous semble important d'insister sur cette nuance souvent négligée chez Handke. La sortie du temps historique n'est pas « un moyen de fuir l'histoire et le

105. Ibid., p. 163.

106. LANTER, Judith Sarfanti : « Peter Handke : Analyse du temps ». In : *Une poétique de la métamorphose : l'écriture démiurgique de Peter Handke*. Sous la dir. de CALLE-GRUBER Mireille et Oster-Stierle, Patricia. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 313-324, p. 314.

107. cf. WAGNER, Karl : « "Von den Rändern her". Eine Einführung ». In : *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Sous la dir. de KLAUS AMANN, Fabjan Hafner et Karl Wagner. Wien, Köln, Weimar : Böhlau Verlag, 2006, p. 7-20, p. 10. « Gegenläufig zu den zeitverordnet katastrophischen Erzählmustern hat Handke eine Epik der Ereignislosigkeit als friedensstiftende Form zu entwickeln versucht ».

108. LANTER, Judith Sarfanti, op. cit., p. 318.

présent afin d'échapper à l'aliénation du quotidien et de s'installer dans la forme paisible d'une éternité esthétique intemporelle »¹⁰⁹ comme soutenu par Ralph Zschachlitz. Il s'agit avant tout de trouver une forme paisible qui puisse réunir le passé avec le présent en un flux de continuité spatio-temporelle qui permette au sujet de retrouver une place dans l'ici et le maintenant, bref dans le présent. Dans *Langsame Heimkehr*, le protagoniste parvient à vivre un instant d'éternité où « la lumière se [fait] matière et le présent [devient] histoire »¹¹⁰ dans la mesure où le sujet participe à la formation de l'espace et donc au devenir des formes. Il dit vivre « [son] instant historique [à lui] »¹¹¹, en constatant que « l'histoire n'est pas uniquement une succession de maux devant laquelle on est réduit à des imprécations impuissantes, mais qu'elle est aussi – et depuis toujours, une *forme* inaugurale de paix que chacun, même [lui], peut prolonger »¹¹². C'est pourquoi il ne peut guère être question de fuir ni l'histoire ni le présent, dès lors que le sujet handkéen entend faire partie de l'histoire des formes. Ceci posé, la forme paisible ne figure pas non plus « une éternité esthétique intemporelle », dès lors que le présent ne cesse de s'actualiser, au même titre que la forme est impliquée dans un processus infini de devenir.

Pour conclure, plutôt qu'une fuite de l'histoire et du présent, le récit handkéen se propose de sortir du temps historique, tout en créant un contre-temps au non-temps de l'histoire. C'est ainsi que le sujet handkéen parvient à rétablir une relation avec l'ici et le maintenant.

109. ZSCHACHLITZ, Ralph : « Peter Handke et Walter Benjamin : Écriture et analyse du temps ». In : *Peter Handke. Analyse du temps. Colloque de Cerisy*. Sous la dir. de CALLE-GRUBER Mireille et Oster-Stierle, Patricia. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 253-264, p. 256.

110. HANDKE, Peter, *Lent retour*, p. 147.

111. Ibid., p. 148. C'est nous qui mettons l'emphase.

112. Ibid.

2.3 L'immobilité, créatrice de l'instant : l'absence de toute perspective de mouvement chez Toussaint

Les récits de Toussaint sont fondamentalement marqués par la dialectique entre la sensation d'immobilité intérieure et l'écoulement incessant du temps qui conduit irrémédiablement le sujet à la mort. L'hétérogénéité du temps constitue alors non seulement une des inquiétudes métaphysiques primaires du personnage toussaintien, mais détermine également la structure et le devenir de l'écriture. En ce sens, l'organisation du temps au sein du récit se reflète aussi bien au niveau diégétique qu'au niveau métatextuel, dans la mesure où la progression dans l'histoire advient au même rythme que le sujet se déplace dans l'espace. N'ayant aucune sensation du temps, le personnage toussaintien tente de fixer par le regard le présent, plus précisément un instant dont il a l'impression qu'il lui échappe.

Dans un premier temps, nous nous consacrerons à la notion d'immobilité chez Toussaint, sachant que cette dernière apparaît sous deux formes différentes, la première étant déterminée par le regard qui fixe l'espace et la deuxième par un repli du sujet lui-même lui permettant de fuir le temps destructeur du monde extérieur. Ce que Toussaint définit comme « vraie » immobilité se manifeste par le biais d'un contre-temps à la puissance destructrice du temps, où le sujet ferme les yeux et s'éclipse du monde extérieur pour se transposer au sein d'une entéléchie. Nous verrons donc dans un deuxième temps comment se construit le temps de l'imaginaire, en accordant une attention particulière à la dialectique entre monde intérieur et monde extérieur. Pour conclure, nous nous interrogerons sur la notion de finalité chez Toussaint qui, quoiqu'elle soit imposée par l'écoulement du temps dans le monde extérieur ou ressentie comme flux intérieur, conduit inévitablement à la disparition du monde. Il conviendra de s'interroger sur la notion de cet anéantissement du monde. Le concept d'entéléchie toussaintien implique-t-il seulement un repli total du sujet lui-même qui renforcerait davantage la dialectique interiorité-exteriorité, corps-esprit ? Ou se peut-il que la mort n'affecte que la corporalité au point de métamorphoser l'espace en une dimension dépourvue de matérialité, permettant d'abolir ce même dualisme ?

2.3.1 L'hétérogénéité du temps : immobilité dynamique et immobilité immobile

Le personnage toussaintien est constamment en quête d'un instant d'immobilité. Cependant, cet instant d'immobilité recèle une notion oxymorique dès lors qu'elle ne désigne pas l'absence de mouvement tout court, mais l'absence de perspective du mouvement qui subdivise le temps en temps interne et temps externe. Le sujet vit dans un présent qui semble se prolonger infiniment (temps subjectif) alors qu'en réalité le temps ne cesse de s'écouler (temps objectif). C'est pourquoi le sujet de *La salle de bain*, vivant au jour le jour dans la monotonie d'un quotidien dépourvu d'événements, est privé de toute sensation du temps. La profonde « quiétude de [sa] vie abstraite »¹¹³ dissimule une angoisse profonde qui perturbe le sujet face à la menace du temps extérieur qui l'entraîne, à son insu, vers la dissolution du monde, et ainsi vers la mort. De la sorte, les formes verbales à l'imparfait traduisent la sensation d'immobilité du protagoniste :

J'avais passé une journée calme, troublé dans mes déambulations par la présence des deux Polonais qui ne quittaient pas la cuisine, attendant sagement la peinture qu'Edmondsson avait oublié de leur procurer. De temps à autre, Kabrowinski frappait à ma porte et, la tête dans l'entrebâillement, me posait des questions auxquelles je répondais cordialement que je n'en savais rien. Depuis quelques minutes, je ne les entendais plus. Assis sur mon lit, le dos contre un oreiller, je lisais. La porte d'entrée claqua, je relevai la tête. Un instant plus tard, Edmondsson apparaissait, le visage rayonnant. Elle voulait faire l'amour¹¹⁴.

Le personnage passe une « journée calme » dont la durée concrète paraît insaisissable. Les marqueurs temporels tels que « une journée » ou « de temps à autre » ou encore « dans quelques minutes » sont employés de manière abstraite et ne fournissent aucune information précise sur quand une action commence ou quand elle s'achève. L'action du récit est ainsi réduite à une concaténation de « micro-actions » insignifiantes pour l'intrigue de l'histoire, telles que « frappait à ma porte », « me posait des questions », « je ne les entendais plus » etc, alors que les descriptions se rapportant à la position du corps dans l'espace figurent pour la plupart à travers des formes verbales au passé simple : « assis sur mon lit », « assis sur le rebords de la baignoire » (p. 15) ou encore « [Maman] assise sur le bidet » (p. 13). Il en va de même des déplacements du corps qui, par le biais de l'emploi du passé simple, sont ponctualisés tels que : « Lorsque Ed-

113. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La salle de bain*, p. 15.

114. Ibid., p. 16-17.

mondsson *rentra* » (p. 12), « je *sortis* de la salle de bain » (p. 16), « Kabrowinski *se leva* d'un bond [...] » (p. 16), « je *relevai* le tête » (p. 17), etc. Il en découle que le mouvement du corps survient brusquement et interrompt ainsi systématiquement et de façon discontinue la monotonie du quotidien. La dilatation du présent figurée par le biais des formes verbales à l'imparfait semble toutefois se superposer et donc s'opposer au déploiement d'une continuité d'événements, ce qui, par conséquent, empêche le sujet de s'inscrire dans une continuité temporelle. Il faut souligner que l'imparfait, d'habitude utilisé à titre descriptif pour représenter des choses inertes qui jouent plutôt un rôle secondaire au sein d'un récit traditionnel, semble prendre le dessus et dominer le premier plan de la diégèse. Cela renforce l'impression d'une immobilité oxymorique, inscrite dans l'action même, car le corps se meut, comme déjà évoqué, de manière ponctuelle en insistant sur son caractère à la fois immobile et mouvant.

La structure de *La salle de bain* fait également l'objet d'une organisation temporelle discontinue : l'œuvre est répartie en 50 parties, aussi numérotées en tant que telles, mais le rapport cause-effet dans l'enchaînement de chacune de ces parties est clairement suspendu. Ainsi, chaque partie constitue un fragment d'action à part, mais qui s'inscrit tout de même dans le flux du récit. La partie 14, qui consiste en un seul mot, « maintenant »¹¹⁵, met particulièrement en lumière cette duplicité temporelle. Cet instant s'annonce de manière abrupte après qu'Edmondsson « un instant plus tard [...] apparaissait, le visage rayonnant. Elle voulait faire l'amour »¹¹⁶. De nouveau, la ponctualité de cet instant s'intercale entre deux parties, sans pour autant s'afficher dans un rapport causal avec ces dernières. C'est pourquoi Kabrowinski parle par la suite « d'une journée de perdue, d'incohérence »¹¹⁷. Outre son caractère discontinu, ce « maintenant » représente un instant éphémère et insaisissable, car, constituant une partie à lui seul, il semble figurer un instant isolé et impossible à circonscrire malgré son caractère temporellement dénotatif.

La sortie de la salle de bain s'inscrit dans une perspective similaire lorsque le personnage toussaintien annonce vouloir quitter la baignoire et prendre « le risque de compromettre la quiétude de [sa] vie abstraite pour. [Il ne termina pas sa] phrase »¹¹⁸. Le récit refuse catégo-

115. Ibid., p. 17.

116. Ibid.

117. Ibid.

118. Ibid., p. 15.

riquement la notion de finalité, qu'elle soit au niveau diégétique dans la mesure où les actions du protagoniste ne poursuivent aucun but précis ou au niveau exégétique en ce que les parties du récit s'agencent de manière elliptique. Le manque de transition entre les fragments narratifs suggèrent implicitement que le temps doit nécessairement s'écouler, même si le protagoniste demeure dans l'incapacité de visualiser les altérations du temps. C'est pourquoi le temps de l'histoire et le temps du récit se trouvent constamment en décalage, tout en créant une ambiguïté temporelle entre l'instant de lecture qui semble fixer la narration à un moment précis, d'où l'organisation fragmentaire de l'œuvre, et l'ensemble des parties inscrites dans le flux du récit.

Comme évoqué à plusieurs reprises, le personnage toussaintien manifeste la volonté de fixer l'instant par le biais du regard. En effet, la fixation de l'espace implique une vision directe qui émane du sujet et qui va jusqu'à l'objet, en les positionnant dans un rapport oppositionnel. Au même titre que l'agencement elliptique entre les parties du récit ne laisse entrevoir aucune transition fluide, la perception dans l'espace semble être régie par une certaine « rigidité géométrique » des formes. Le protagoniste de *La salle de bain* est situé dans une baignoire « à bords parallèles, avec dossier incliné, et un fond droit qui dispense l'usager de l'emploi du butoir cale-pieds »¹¹⁹ et observe « la surface de [son] visage dans un miroir de poche et, *parallèlement*, les déplacements de l'aiguille de [sa] montre »¹²⁰.

Il en va de même avec le jeu de fléchettes dont la cible consiste en « un disque d'une grande sobriété, strié de cercles concentriques »¹²¹. Le protagoniste constate être « très concentré lorsqu'[il] [jouait] aux fléchettes. Immobile contre le mur, [il] en [serrait] une entre [ses] doigts. Tout [son] corps était tendu, [ses] yeux étaient intenses. [Il fixait] le centre de la cible avec une détermination absolue, [faisait] le vide dans [sa] tête – et [lançait] »¹²². La baignoire à bords parallèles, tout comme le jeu de fléchettes évoquent des lignes droites figurant le mouvement du temps qui entraîne le sujet vers la mort, alors qu'il demeure comme immobilisé dans l'espace. C'est pourquoi le sujet observe l'espace et le temps comme deux entités séparées, à l'instar de deux parallèles qui ne se croisent jamais, conformément aux axiomes de la géométrie euclidienne que

119. Ibid., p. 11.

120. Ibid., p. 12. C'est nous qui soulignons.

121. Ibid., p. 60.

122. Ibid.

Toussaint évoque implicitement en épigraphe par le biais du théorème de Pythagore. Ainsi, la rectitude des lignes fait appel à la perspective de mouvement qui renvoie le regard constamment vers le centre de la même façon que le protagoniste fixe « le centre de la cible avec une détermination absolue ». Cette sensation d'immobilité provoque des « cauchemars [...] rigides, géométriques [dont] l'argument était sommaire, toujours lancinant : un tourbillon qui [englobe] et [emporte] [le sujet] en son centre, par exemple, ou des lignes droites placées devant [ses] yeux dont [il] tâche infiniment de modifier la structure, remplaçant un segment par un autre, procédant à des corrections sans fin pour les épurer »¹²³. Il en découle que le personnage toussaintien, en tâchant de modifier la structure des lignes droites, cherche à arrêter la progression linéaire du temps dans le but d'atteindre une immobilité homogène qui lui permette de s'inscrire dans la durée. C'est pourquoi le jeu de fléchettes devient presque une obsession pour le sujet : « Depuis quelques jours, je jouais tellement aux fléchettes que pendant la nuit, à la surface de mon sommeil, surgissaient des images obsédantes de cibles »¹²⁴, aussi : « Je n'avais plus envie de parler. Je gardais mon pardessus dans la chambre, jouais aux fléchettes toute la journée »¹²⁵, ou encore : « Edmondsson me trouvait oppressant. Je laissais dire, continuais à jouer aux fléchettes »¹²⁶.

Lorsque Edmondsson se rend à Venise pour rendre visite au protagoniste, elle dérange la quiétude de ce dernier en le faisant sortir de son lieu de repli, ici figuré par la chambre d'hôtel, pour visiter la ville. C'est ainsi que le désir d'immobilité du protagoniste augmente au fur et à mesure que sa compagne l'entraîne vers le monde extérieur où l'écoulement du temps ne coïncide pas avec sa sensation d'immobilité intérieure. De ce décalage entre intériorité et extériorité découle une tension, plus précisément, une accumulation d'énergies dont le sujet parvient à se délivrer par le jeu de fléchettes : « Lorsque je jouais aux fléchettes, j'étais calme, détendu. Je me sentais apaisé. Le vide me gagnait progressivement et je m'en pénétrais jusqu'à ce que disparût toute trace de tension dans mon esprit. Alors – d'un geste fulgurant – j'envoyais la fléchette dans la cible »¹²⁷. Le sujet toussaintien ne voulant plus bouger souhaite se tenir à l'écart, « remonter dans [sa] chambre [pour] s'isoler. [Il] ne [voulait] plus sentir de regard posé sur [lui]. [Il] ne

123. Ibid., p. 84-85.

124. Ibid., p. 85.

125. Ibid., p. 88.

126. Ibid.

127. Ibid., p. 83.

[voulait] plus être vu »¹²⁸. La tension arrive à son comble lorsqu'Edmondsson, en le regardant fixement, est ciblée par une fléchette qui s'enfonce dans son front.

Toussaint convertit la tension que se crée entre les deux personnages en un combat quelque peu ludique qui évoque la façon dont le sujet toussaintien se heurte à la réalité. Il ne souhaite plus être fixé par le regard d'autrui qui le transpose dans un état d'immobilité par le biais de la perspective de mouvement, mais fixer, à sa manière, la réalité en dehors de cette même perspective qui implique « une immobilité dynamique, [...] un mouvement en puissance »¹²⁹. Dans *L'appareil photo*, Toussaint explique le conflit entre le sujet et le monde extérieur par le biais de la métaphore de l'olive, à savoir que

la réalité à laquelle [le protagoniste] [se heurtait] commençait peu à peu à manifester quelques signes de lassitude; elle commençait à fatiguer et à mollir oui, et [il] ne [doutait] pas que [ses] assauts répétés, dans leur tranquille ténacité, finiraient peu à peu par épuiser la réalité, comme on peut épuiser une olive avec une fourchette [...] en appuyant très légèrement de temps à autre, et que lorsque, exténuée, la réalité n'offrirait enfin plus de résistance, [il savait] que plus rien ne pouvait alors arrêter [son] élan, l'élan furieux qu'[il] [savait en lui] depuis toujours, fort de tous les accomplissements¹³⁰.

2.3.2 « Replonger dans la réalité vivante, [...] dans la substance sensible des heures ». La durée comme une entéléchie de l'esprit

La question de la mort fait l'objet d'une menace imminente qui transparait tout au long de l'œuvre toussaintienne, souvent abordée par des références à la philosophie pascalienne. Dans *La salle de bain*, un bref extrait tiré des *Pensées de Pascal* résume la condition précaire dans laquelle le personnage se retrouve, étant donné que « l'immobilité dynamique » du temps conduit dans un premier temps inévitablement à la destruction du corps et ainsi vers la disparition du monde :

But when I thought more deeply, and after I had found the cause for our distress, I wanted to discover its reason, I found out there was a valid one, which consists in the natural distress of our weak and mortal condition, and so miserable, that nothing can *console* us, when we think

128. Ibid., p. 87-88.

129. Ibid., p. 84.

130. Idem, *L'appareil photo*, p. 50.

it over¹³¹.

La condition mortelle de l'homme semble marquer le destin du sujet, ce dernier ne pouvant pas y échapper, ne serait-ce que pendant des instants de repli total où il s'isole entièrement du monde extérieur. Nous reviendrons plus tard sur la question du repli. Remarquons d'abord que la puissance destructrice du temps se meut dans l'invisible, n'étant pas perceptible par le regard jusqu'à ce qu'elle manifeste les marques de la destruction sur le corps, dont la prise de conscience advient toujours de manière décalée par rapport à l'instant en question. En ce sens, le présent constitue un moment fugace qui échappe constamment à la conscience du sujet. C'est pourquoi, dans une première tentative de lecture, l'enchaînement des parties ne semble pas s'inscrire dans un flux continu, mais bien saccadé. De la même façon, le personnage toussaintien est souvent atteint par des pathologies qui affectent la mobilité du corps. Enfermé dans sa chambre d'hôtel à Venise, une souffrance du corps lui survient : « Je passai plusieurs jours à l'hôtel. Je ne sortais pas, ne bougeais pas de la chambre. Je me sentais fiévreux. Pendant la nuit, des élancements me meurtrissaient le front, j'avais mal. La souffrance était l'ultime assurance de mon existence, la seule »¹³². De nouveau, l'emploi des temps verbaux crée une tension oxymorique entre l'écoulement du temps ponctualisé par une forme au passé simple (je passai) et l'immobilité du corps représentée par des verbes à l'imparfait (je ne sortais pas, ne bougeais pas, etc) qui ont pour but de dilater le temps.

De ce fait, le champ de visibilité s'obscurcit, à savoir que le protagoniste affirme avoir les yeux brûlants, voire ébouillantés. Atteint d'une sinusite, il est interné à l'hôpital dans une chambre aux « murs [blancs], [avec des] lits blancs » et « un petit cabinet de toilette où se trouvait une baignoire sabot, à bords parallèles, avec siège plat, rehaussé »¹³³. Comme à Paris, le personnage se retrouve à un endroit reclus où la blancheur de la chambre paraît aveuglante, ce qui explique pourquoi la fixation de l'espace par le regard suscite des « picotements sous les tempes [suite auxquels] [il] ne [baissait] pas les yeux ; non, [il] les [fermait] »¹³⁴. De même que la blancheur éblouissante de la chambre, les yeux s'affichent comme « immensément blancs, inquiets,

131. Idem, *La salle de bain*, p. 87.

132. Ibid., p. 95.

133. Ibid., p. 97. C'est nous qui soulignons.

134. Ibid., p. 98.

troués »¹³⁵ sur les radiographies. En l'occurrence, la réalité semble s'imposer au sujet et l'affecter depuis l'extérieur, ce qui l'amène à constamment chercher des endroits clos et donc à l'abri du monde extérieur tels que la chambre ou encore, de façon plus emblématique, la baignoire, dans le but de se protéger de la force destructrice du temps qui lui « troue » les yeux. Dans *La Disparition du paysage*, Toussaint décrit la réalité par le biais de la métaphore d'une « lumière blanche, aveuglante [qui] dans cet éblouissement [...] [s'impose au sujet comme] une intrusion intolérable du réel dans [son] univers personnel »¹³⁶.

Il en découle que le champ de visibilité totale déclenche une agonie intérieure chez le sujet toussaintien qui ne peut être suspendue que par le biais d'un repli total en soi, tout en créant une tension entre intériorité et extériorité. La volonté de s'extraire du monde extérieur est due au caractère hétérogène du temps que le sujet ressent comme une maladie du corps, à l'instar de « rhumatismes, dus vraisemblablement à de la mauvaise circulation »¹³⁷.

À la concentration d'énergies destructrices qui, à défaut de se déployer dans l'espace, impliquent le sujet dans un état d'immobilité annihilatrice, s'opposent des instants éphémères d'imagination qui permettent de mettre en suspens la dissolution du corps par le biais d'un contre-temps à l'immobilité dynamique. Si pour Toussaint la « vraie » immobilité consiste en un mouvement en absence de perspective, c'est parce que le temps s'écoule de façon homogène dans le champ de visibilité du sujet : « J'étais allongé, détendu, les yeux fermés. Je songeais à la dame blanche, le dessert, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant. [...] D'un point de vue scientifique [...], je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian. Le chocolat onctueux sur la vanille glacée, le chaud et le froid, la consistance et la fluidité. Déséquilibre et rigueur, exactitude »¹³⁸. De nouveau, ce n'est qu'avec les yeux fermés que le sujet parvient à faire l'expérience d'un instant parfait où le chocolat (corps fluide) se répand sur une boule de glace ferme (corps glacé et donc immobile). De la sorte, cet aperçu de la perfection consiste toujours en un moment oxymorique, car il réunit deux éléments, opposés tels que le chaud (le mouvant) et le froid (l'immobile), à la différence près que le mouve-

135. Ibid., p. 99.

136. Idem, *La Disparition du paysage*, p. 36.

137. Idem, *L'appareil photo*, p. 28.

138. Idem, *La salle de bain*, p. 15.

ment du chocolat sur la glace est uniforme, tandis que l'immobilité dynamique, par son caractère hétérogène, implique deux mouvements disparates. À l'instar du mouvement du train, la vitesse de l'écoulement du temps est relative à la position du sujet regardant : « Immobile. Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible »¹³⁹. Le sujet, installé dans le train, demeure dans l'immobilité alors que le train se déplace à une vitesse qui est imperceptible pour le regard.

En ce sens, l'imagination toussaintienne parvient à un moment de « vraie » immobilité lorsque le sujet ferme les yeux de manière à ce que le regard ne soit plus contraint par la vision directe, ni donc par la perspective qui visualise le mouvement ponctuellement.

La volonté du sujet de fixer l'écoulement du temps par le regard constitue une entreprise vouée à l'échec, dans la mesure où la souffrance du sujet est due à l'insuffisance même du regard à percevoir le mouvement du temps. C'est pourquoi il nous semble opportun de nous interroger sur la fonction du regard chez Toussaint puisque l'imagination ne contribue pas à amplifier ce dernier. Du moment que le sujet a besoin de s'éclipser du monde extérieur afin de vivre un instant d'immobilité authentique, ce n'est plus le regard qui crée le lien entre intériorité et extériorité. Dans les œuvres de Handke et Del Giudice, le regard établit un lien direct avec l'objet regardé qui, impliqué dans un processus de dématérialisation, est amplifiée par l'imagination dans la mesure où le sujet peut se projeter dans l'objet regardé, c'est-à-dire dans le monde extérieur, pour en faire l'expérience sensible. Chez Toussaint, bien que le sujet ait le pressentiment que le monde est sur le point de disparaître, le regard semble plutôt montrer l'impossibilité de créer un rapport avec le dehors. C'est pourquoi le personnage dans *L'appareil photo* « [s'éclipse] dans le monde délicieusement flou et régulier que [lui] proposait en permanence [son] esprit, et quand, ainsi épaulé par [son] corps au repos, [il] [s'était] chaudement retranché dans [ses] pensées, pour parvenir à [s'] en extraire »¹⁴⁰. Il est ici question d'une entéléchie, d'un repli total en soi où la notion de finalité demeure inhérente à l'esprit du sujet :

La pensée, me semblait-il, est un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse

139. Ibid., p. 51.

140. Idem, *L'appareil photo*, p. 31.

s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement et continuer d'affleurer naturellement en d'innombrables et merveilleuses ramifications qui finissent par converger mystérieusement vers un point immobile et fuyant. Que l'on désire au passage [...] isoler une pensée, une seule, et, l'ayant considérée et retournée dans tous les sens pour la contempler, que l'envie nous prenne de la travailler dans son esprit comme de la pâte à modeler, pourquoi pas, mais vouloir ensuite essayer de la formuler est aussi décevant, in fine, que le résultat d'une précipitation, où, autant la floculation peut paraître miraculeuse, autant le précipité chimique semble pauvre et pitoyable, petit dépôt poudreux sur une lamelle d'expérimentation. Non, mieux vaut laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations et, faisant mine de s'en désintéresser, se laisser doucement bercer par son murmure pour tendre sans bruit vers la connaissance de ce qui est¹⁴¹.

De la sorte, le flux de la pensée entre en symbiose avec le mouvement du temps « dans l'ignorance de son propre écoulement ». Cette ignorance implique une certaine aliénation consciente de la réalité et donc du dehors. C'est pourquoi seule la pensée permet de « [replonger] dans la réalité vivante [...], dans la substance sensible des heures »¹⁴². Il n'empêche que « cette réalité vivante » que l'esprit se rappelle à la conscience soulève quelques questions à l'égard du rapport avec le monde extérieur, car elle nous semble plutôt constituer une reconstruction d'une expérience passée qui, en se déconnectant entièrement du monde extérieur, se transmute en une expérience quelque peu plastique inscrite dans la durée en permettant au sujet de la revivre à son gré comme s'il « [travaillait] dans son esprit [...] de la pâte à modeler ».

Pour Toussaint, l'inscription du sujet dans la durée implique en réalité l'évocation d'une mémoire qui, par le biais de l'imagination, se métamorphose en temps vécu. Dans *La Disparition du paysage*, les événements du passé constituent des fragments de mémoires que la conscience ne parvient pas à assembler :

Dans l'image du Café Métropole qui me revient parfois à la conscience comme un fragment décisif de ce puzzle hermétique, je suis assis près de la fenêtre au fond de la salle sur une banquette en cuir capitonnée. J'ai commandé un café, et j'attends la personne avec qui j'ai rendez-vous. Je lève de temps à autre les yeux vers la salle, qui est presque déserte, seules quelques tables sont occupées. [...] Chaque fois que la porte s'ouvre, je relève la tête pour guetter qui entre, mais ce n'est jamais la personne que j'attends. La scène est presque figée dans mon esprit, à la manière d'un arrêt sur image. Si j'insiste pour la faire vivre davantage, si j'essaie, par d'intenses efforts de concentration, de savoir comment je suis arrivé ce matin-là au Café Métropole ou ce que j'ai fait par la suite en sortant, l'image se brouille immédiatement, ses contours se diluent, et la salle s'estompe, je vois la lumière des grands lustres Art nouveau

141. Ibid., p. 32.

142. Idem, *La Disparition du paysage*, p. 29.

mourir lentement au plafond¹⁴³.

Il est impossible pour le personnage de situer tel événement dans un contexte et donc de savoir comment il est arrivé au Café Métropole. L'événement est en l'occurrence figée dans l'esprit à l'instar « d'un arrêt sur image » qui ne fournit aucune information sur le début ni la suite de l'action. Plus le sujet s'efforce de remonter à l'image pour créer une cohérence d'action, plus cette dernière lui échappe, si bien que son champ de visibilité plonge dans l'obscurité :

À travers la fenêtre, par-delà la terrasse déserte qui donne sur la place de Brouckère, je vois les trottoirs fumer dans le froid, avec des bouillonnements de vapeur qui s'exhalent des bouches d'égout et montent à la verticale dans le ciel. L'image se brouille sous mes yeux et disparaît dans les profondeurs de ma conscience. A-t-elle un sens caché ? Avec effroi, je prends conscience que la personne que j'attends ainsi ce matin-là au Café Métropole, c'est moi. C'est moi-même que j'attends, et que j'attendrais en vain, car je ne suis jamais arrivé au rendez-vous ce matin-là¹⁴⁴.

De la même façon que « le monde extérieur a la même consistance que [la] mémoire »¹⁴⁵ du sujet, l'image censée représenter la réalité ne fait que dédoubler cette dernière au point où réalité et image de la réalité se confondent. En d'autres termes, le sujet tente de reconstruire son passé par le biais de la mémoire, ce qui implique un décalage temporel entre le moment réellement vécu et la mise en image de ce dernier. C'est pourquoi le sujet dit attendre que quelqu'un entre par la porte, ici au sens métaphorique, dans l'image évoquée par sa mémoire, car il continue à percevoir la réalité à travers la fenêtre comme une dimension qui lui est externe. Son attente reste cependant vaine, étant donné qu'il se rend compte qu'il n'est jamais arrivé au rendez-vous en question, lui-même se percevant comme « quelqu'un d'autre, un personnage extérieur à lui-même »¹⁴⁶. Il en découle une dialectique entre le corps qui demeure comme immobile dans l'espace sans pour autant en faire l'expérience sensible et l'esprit qui prend conscience toujours après coup de cette même expérience. De ce fait, le sujet se dédouble, ce qui explique pourquoi il a l'impression de poser son regard sur un corps inerte et détaché de sa conscience. Par conséquent, la dialectique entre intériorité et extériorité se poursuit lorsque le sujet souhaite « revivre cette matinée [au Café Métropole] de l'intérieur pour retrouver [son] état

143. Ibid., p. 25-26.

144. Ibid., p. 27.

145. Ibid., p. 19-20.

146. Ibid., p. 28.

d'esprit de l'époque »¹⁴⁷. Il « [replonge] d'un coup dans la réalité vivante de ce matin de mars, dans la substance sensible de ses heures, et [il n'a] plus qu'à se lever *mentalement* et à [se] laisser glisser en imagination dans l'écoulement de cette journée en devenir, pour retrouver, intactes, [ses] pensées de l'époque »¹⁴⁸.

Contrairement à Handke, l'imagination toussaintienne semble plutôt manifester la volonté de retrouver le temps perdu par le biais d'une entéléchie que de rétablir véritablement un lien avec le monde extérieur. Pour Handke, il est avant tout question d'inscrire le sujet dans un présent amplifié en durée habitable et non pas de *re-vivre* le passé. Il s'agit plutôt de vivre tout court un instant au sein d'une continuité spatio-temporelle.

Ainsi, il devient nécessaire de s'interroger également sur le rapport que l'auteur belge entretient avec l'Histoire et le temps historique. Il nous semble que la dissolution du corps par le biais du temps destructeur fait l'objet d'une question inéluctable, à savoir que le sujet s'approche, quoi qu'il fasse, de la mort. Ce n'est qu'à travers l'imagination, un instant de repli en soi, et donc dans des lieux reclus et protégés de la lumière éblouissante émanant du monde extérieur que le sujet parvient à sortir du temps historique – un temps en l'occurrence hétérogène – pour s'inscrire dans un temps homogène qui se convertit en durée. Cette durée se déploie grâce à la pensée, à l'intérieur du sujet :

La pensée est un cours inépuisable. J'ai beau le mettre parfois en veilleuse pour me consacrer un instant à des tâches pratiques de la vie quotidienne, dès que je m'y plonge à nouveau, je retrouve le courant à l'endroit où je l'ai laissé [...], il est toujours disponible car c'est en moi-même qu'il se trouve, j'en suis la substance et l'origine, c'est en moi-même qu'il prend sa source et c'est en moi qu'il chemine, souterrain, invisible, paisible, intarissable¹⁴⁹.

C'est en « [préférant] fermer les yeux »¹⁵⁰ que le personnage toussaintien peut « [se] réfugier dans [son] monde intérieur [...], [s'éloignant] du lieu où [il] [se] trouve physiquement pour bientôt ne plus exister que mentalement, plus vaste, plus fécond, plus étoffé, comme dilaté d'une vie qui engloberait l'ensemble de [ses] pensées »¹⁵¹ jusqu'à la disparition du monde exté-

147. Ibid.

148. Ibid., p. 29.

149. Ibid., p. 32.

150. Ibid.

151. Ibid., p. 33.

rieur. Il en découle que la substance de la pensée ou bien la connaissance n'est pas un fait qui se transmet de manière transcendante au sujet, mais bien quelque chose qui se trouve en son sein. De la sorte, la remontée à la mémoire par le biais de l'esprit constitue pour le personnage tous-saintien, in primis, un retour aux événements du passé, mais surtout un retour à soi sous forme d'une nouvelle expérience beaucoup plus riche que la simple reconstruction de l'événement mis en image.

En ce sens, bien que le sujet retourne sur les mêmes lieux invoqués par la mémoire, il n'en fait pas la même expérience, puisque le temps se convertit en substance, « comme de la pâte à modeler »¹⁵² qui lui permet d'« évoluer dans cette scène en devenir, encore informulée, immatérielle »¹⁵³. Le déplacement dans l'espace implique que, d'une part, le temps est exprimé en étendue spatiale et que, d'autre part, le retour ne condamne pas le sujet à demeurer dans une immobilité dynamique, mais bien à s'inscrire dans la durée d'un mouvement non plus ponctuel mais continu. Cette durée se déploie parallèlement à la progression linéaire du temps destructeur comme un contre-temps. Il en découle que le temps, bien qu'il soit toujours subdivisé en temps interne (temps de la pensée) et temps externe (temps du monde extérieur), comporte deux parallèles qui cette fois se croisent. C'est pourquoi le sujet ne parvient plus à distinguer entre vision mentale et monde extérieur, leurs frontières se confondant progressivement. Par conséquent, la façon dont s'achève le récit ne suggère pas nécessairement la mort du protagoniste, mais plutôt « le dernier instant visible de [sa] vie qui s'achève »¹⁵⁴. La disparition du paysage peut être entendue au sens d'une dissolution de la vie matérielle, et donc d'une mort de la corporalité qui mène le sujet d'un champ de visibilité total vers un espace immatériel et invisible. Force est de constater que l'évocation du passé ne se réduit pas à une mise en image intemporelle, mais gagne en plasticité dès lors que le temps destructeur amplifie cette même image en la libérant de sa nature conceptuelle et donc en détruisant sa matérialité de manière à ce que le sujet parvienne à s'y projeter et ainsi à participer à sa construction comme acte d'actualisation (et non pas re-construction) du passé.

152. Idem, *L'appareil photo*, p. 32.

153. Idem, *La Disparition du paysage*, p. 35.

154. Ibid., p. 47.

Pour conclure, l'imagination toussaintienne joue davantage sur le rapport dialectique entre intériorité et extériorité. Il n'en demeure pas moins que la volonté du sujet de s'isoler du monde extérieur n'implique pas nécessairement son anéantissement total. Il est vrai que la notion de mort laisse un peu de jeu d'ambiguïté à la question parce que le sujet ne constitue pas une entité constitutive, mais est dédoublé en deux instances. C'est précisément ce dédoublement qui nous amène à croire que le temps destructeur n'affecte que la corporalité du sujet dans la mesure où les confins entre image mentale et réalité deviennent flous. Au temps destructeur s'oppose alors un contre-temps qui permet au sujet de revivre le passé par le biais du flux de la pensée qui est amplifiée en durée. L'évocation du passé ne se veut cependant pas reconstruction de l'événement par le biais de la mémoire, mais implique une autre forme de retour où le sujet revit les lieux de son passé à partir d'un instant inscrit dans le présent, dont découle une temporalité circulaire. Le retour implique en l'occurrence un déplacement dans l'espace qui temporellement diffère de la position initiale du sujet.

Il n'empêche que chez Handke, l'événementialité spatiale est intrinsèquement liée au regard du sujet qui, à partir de l'instant, établit un lien direct avec le monde extérieur qui par la suite se confond avec le monde intérieur, alors que Toussaint semble plutôt dire l'impossibilité d'amplifier le regard à travers l'imagination. Bien que le sujet toussaintien parvienne à s'inscrire dans la durée par le biais de l'imagination, il tend plutôt à s'écarter du monde extérieur en s'isolant ou en fermant les yeux avant de se rappeler une image de son passé à la conscience qu'il amplifie à travers une entéléchie. C'est donc maintenant que les confins entre image mentale et image de la réalité se confondent. En d'autres termes, les deux auteurs manifestent deux formes de retour différentes de l'ici et au maintenant : lorsque le premier se propose d'ouvrir le regard, le dernier semble plutôt fermer ce dernier vis-à-vis de la réalité afin de parvenir à franchir les lois optiques de la perspective et à accéder à la sphère de l'invisible.

2.4 La réversibilité du temps chez Del Giudice

La particularité du regard chez Del Giudice réside dans le fait qu'il touche à une certaine profondeur spatiale, au point où la vision se transforme en imagination. Dans *Atlante Occidentale*, Brahe et Epstein témoignent d'une mutation anthropologique s'opérant dans la consistance de l'espace et en particulier des objets qui sont impliqués dans un devenir virtuel. La disparition des choses s'annonce en l'occurrence comme un changement vers une autre forme de spatialité qui non seulement exige la rééducation du regard, mais donne également lieu à une nouvelle expérience de l'espace. De la sorte, le thème de la disparition ne se veut pas destruction totale, mais évoque la perte de matérialité des objets.

Le regard, en allant au-delà de la forme, se situe à la frontière entre visible et invisible, dans la mesure où le champ de visibilité totale s'amplifie au profit d'étendues spatiales invisibles. Il s'agit d'une nouvelle forme de visibilité qui paradoxalement devient visible par le biais de l'invisible. C'est pourquoi dans un premier temps nous nous interrogerons sur l'image double du lieu très présente dans *Atlante Occidentale*, dans la mesure où le récit inscrit l'image mentale tout comme l'image de la réalité en un rapport de relativité et de probabilité. Aussi nous pencherons-nous sur la façon dont temps interne et temps externe s'influencent mutuellement, plus précisément comment le mouvement circulaire évoqué par l'accélérateur de particules agit sur la matière qui est sur le point de disparaître. Dans quelle mesure image mentale et image de la réalité, visible et invisible peuvent-ils coexister dans une relation qualifiée de probabiliste ? Dès lors que les objets perdent leur matérialité, se pose la question de la forme qui se métamorphose en forme fluide inscrite dans un processus de devenir intrinsèque à la contingence du temps. Ainsi, les choses, désormais devenues des « non-choses », se conçoivent au-delà de leur représentation conceptuelle, où la dialectique entre intériorité cognitive et extériorité matérielle cesse d'être. Dans un deuxième temps, nous analyserons comment la forme s'intègre dans un « circuit ininterrompu » engendré par l'imagination pour enfin nous interroger sur le caractère circulaire de la forme qui évoque une temporalité réversible.

2.4.1 « L'image double du lieu » : relativité et probabilité

Atlante Occidentale est un récit qui se propose d'explorer des profondeurs spatiales inédites et dissimulées au regard du sujet. C'est précisément dans ces profondeurs que le physicien Brahe conduit ses expériences pendant lesquelles il observe la matière désormais transmutée en un flux de particules infinitésimales. C'est à l'aide d'instruments technologiques que le personnage est capable de cerner le mouvement de la matière pour laquelle il n'existe pas d'image. À défaut de parvenir à se représenter voire à trouver un équivalent de ce qu'il est en train d'observer, Brahe constate souvent être dans l'incapacité de voir quoi que ce soit : « Ce qu'il y avait à voir, nous l'avons vu, a dit Brahé doucement. Il n'y a absolument rien »¹⁵⁵. Néanmoins, ce « rien » ouvre à de nouvelles formes de visibilité situées dans l'invisible et auxquelles le sujet n'est pas en mesure d'accéder par le simple regard. L'histoire est centrée sur l'accélérateur de particules du CERN qui, présent au cœur du récit, non seulement évoque la destruction du corps des objets au profit de particules qui redéfinissent la consistance de l'espace, mais pose aussi implicitement la question du temps :

« Le tunnel coupait l'anneau et présentait des zones plus rustiques, des zones où l'assemblage des panneaux du sol et des murs créait des intérieurs d'une lumière blanc bleuté toujours identique, dans un bruit de fond – la climatisation, le refroidissement des aimants, les systèmes de ventilation de l'électronique – aussi figé qu'un souffle sans respiration. Si bien que des pensées telles que “deux heures de la nuit” ou “quatre heures du matin” n'auraient pas eu là de relation avec quoi que ce soit : le temps n'était que nombres en progression et rien d'autre, eux-mêmes n'étant pas différents de ces autres nombres généraux qui encadraient sur l'écran la naissance et la mort des lignes ».

« Il tunnel intersecava l'anello, e aveva zone più rustiche e zone dove la pannellatura dei pavimenti e delle pareti creava interni in una luce bianco azzurrina sempre identica a sé, nel rumore di fondo della climatizzazione, del raffreddamento dei magneti, delle ventoline dell'elettronica, fisso come un fiato senza respiro, così che pensieri come “le due di notte” o “le quattro del mattino” non sarebbero stati irrelati ad alcunché, e il tempo erano numeri progressivi e basta, non diversi dagli altri numeri generali che incorniciavano nelal visualizzazione il nascere e morire delle linee (p. 23-24) »¹⁵⁶.

La structure du CERN recèle en l'occurrence une image double du lieu, étant donné que le tunnel dans lequel Brahe se déplace consiste en une droite qui se coupe avec la structure

155. DEL GIUDICE, Daniele, *Atlas occidental*, p. 30.

156. *ibid.*, p. 29-30.

circulaire de l'anneau. C'est pourquoi le temps semble s'écouler de manière différente dans la mesure où les indications temporelles tels que « deux heures de la nuit » ou « quatre heures du matin » perdent leur caractère référentiel et suggèrent uniquement la naissance et la mort des particules figurées à travers des lignes.

Ceci posé, cette continuité linéaire contient en elle-même une autre forme de continuité qui est évoquée par la circularité de l'anneau, ce qui explique pourquoi à l'intersection entre le tunnel et l'anneau se trouvent tantôt des espaces plus rustiques tantôt des espaces avec des intérieurs de lumière. En ce sens, la juxtaposition des mouvements linéaire et circulaire renvoie à un autre rapport avec le temps qui conduit à des changements en ce qui concerne, in primis, les dynamiques des différentes temporalités en question et par conséquent la matérialité des choses. L'accélérateur de particules, comme suggéré par le nom de l'objet, contribue à accélérer la matière à une vitesse imperceptible par le regard jusqu'au point où elle se métamorphose en énergie dépourvue de corps. C'est en ce sens qu'il faut entendre la destruction de la matière, non pas en termes d'une disparition totale des objets, mais d'un changement qui partant d'une idée de spatialité matérielle conduit à une idée de spatialité immatérielle et ainsi amplifiée. Il en découle que le mouvement destructeur du temps linéaire est intrinsèquement lié au mouvement rapide de l'accélérateur qui détruit le corps des objets pour aller au-delà de la forme. Ainsi, la notion d'espace est amplifiée parce que la destruction permet de faire irruption dans le caractère conceptuel et donc immuable de l'objet :

« [...] il a pensé à l'anneau, qui passait dans le cœur de la machine, au flux qui passait normalement dans le cœur de l'anneau et qui avait cessé à présent, à tout ce que le flux ne laissait pas voir de lui-même. [...] Il a attendu un instant l'ascenseur; [...] Il montait et il imaginait, derrière la paroi de métal suivie de paroi de béton, la première couche de mollasse, fendue verticalement par sa montée, avec la consistance des petits éclats de quartz et de feldspath et peut-être l'empreinte fossile d'un petit animal, un *Lytoceras loricatum* ou quelque autre radiolaire ou échinoderme du jurassique, période qui tient son nom précisément du Jura au pied duquel il était en train de remonter; la couche suivante devait être de moraine avec des rochers et limon plissés dans le temps par les glaciers; encore plus haut, la couche de surface avec les tubercules, herbes et racines des latifoliées et conifères qui poussaient dans les bois en ces premières heures de l'aube ».

« [...] ha pensato all'anello, che passava nel cuore della macchina, al flusso che normalmente passava nel cuore dell'anello e ora era cessato, a tutto quello che il flusso non lasciava vedere di sé. [...] Ha aspettato un attimo l'ascensore; [...] Saliva e immaginava dietro la parete di metallo e dietro la parete di beton il primo strato di molassa, spaccato in verticale dal suo salire, e la consistenza delle piccole scaglie di quarzo e di feldspato e forse l'impronta di un fossile di un animaletto, un *lytoceras loricatum* o qualche altro radiolare o echinoderma del giurassico, periodo che prendeva nome dal Giura alle cui falde stava risalendo, e poi lo strato di superficie con tuberi e erbe e radici delle latifoglie e delle conifere che spuntavano dal bosco nelle prime luci dell'alba (p. 24-25) »¹⁵⁷.

L'image double de l'anneau évoque une temporalité qui va dans toutes les directions, sachant que le temps linéaire s'écoule à l'image d'une droite qui va de gauche à droite, tandis que le temps circulaire se manifeste verticalement à l'instar de la métaphore de l'ascenseur qui coupe l'espace en plusieurs niveaux temporels verticaux, suggérant une image diachronique mais toutefois continue de l'espace-temps. Le flux de l'anneau étant imperceptible au regard, Brahe est obligé de recourir à l'imagination pour voyager en quelque sorte à travers le temps, un temps qui se subdivise en une multitude de couches spatiales différentes dont la matérialité ou bien la « substance » semble évoluer avec la progression du temps. L'image de l'anneau se superpose par ailleurs avec l'image du Jura. Brahe parcourt différents états spatiaux, du fossile vers la moraine glaciaire jusqu'à de la végétation, sachant que le flux de l'accélérateur passe non seulement « dans le cœur » de la machine construite en métal et en béton, mais simultanément par le Jura. De la sorte, le mouvement circulaire de l'anneau inscrit dans le mouvement linéaire du temps destructeur implique un changement constant de la consistance spatiale : dès lors qu'une époque s'achève, une nouvelle s'introduit, avec d'autres caractéristiques spatiales. Il n'empêche que ces changements s'inscrivent dans une continuité « fluide » au même titre que le mouvement de l'anneau se manifeste en termes d'un flux qui demeure dans l'invisible. C'est pourquoi le mouvement

157. *ibid.*, p. 30-31.

circulaire de l'anneau implique une autre forme de continuité inscrite à l'intérieur même de la continuité téléologique qui conduit le sujet à la mort.

Toutefois, si le passage d'une ère vers l'autre doit être compris au sens d'un flux, cela implique que la fin de cette même ère en question ne se veut pas fin tout court, mais implique, elle-aussi, une double image évocatrice du principe de probabilité chez Del Giudice. Dans *Comment raconter l'invisible*, l'auteur explique que « la nature des sentiments est d'être éternellement identiques à eux-mêmes depuis que nous en avons le souvenir, et éternellement en mutation. C'est précisément cet écart que Jung mesurait entre l'aigle de Jupiter et l'avion »¹⁵⁸. En ce sens, les objets ont une double image dans la mesure où, impliqués dans un processus infini de déconstruction et reconstruction, ils incluent leur propre négation. C'est donc à travers la duplicité de l'image, d'une image que Del Giudice définit comme « cadavérique », que la forme ne cesse d'évoluer; elle ne se laisse pas non plus circonscrire parce qu'elle doit passer par la négation pour se redéfinir, cela infiniment. L'aigle de Jupiter et l'avion moderne s'inscrivent alors dans une continuité, plus précisément dans un flux de succession d'une seule et même forme qui, parce qu'elle est en devenir, se métamorphose en quelque chose d'autre, tout en conservant les traces de son passé.

La question du rapport entre le passé et le présent sera précisée plus tard. Retenons pour l'instant qu'à l'intérieur de la continuité du temps linéaire émerge une autre continuité sous forme d'un temps circulaire qui comprend la mort comme un cycle de re-naissance et de re-modélisation de la forme, d'où le rapport probabiliste.

Le temps dans l'œuvre de Del Giudice ne fait pas seulement l'objet d'une question de probabilité, dans la mesure où la forme s'inscrit dans un flux de continuité spatio-temporelle où l'évolution de la forme implique sa propre négation, mais elle relève aussi d'une question de relativité. Comme évoqué plus haut, le temps se subdivise en temps linéaire et temps circulaire, mais aussi de façon plus générale en temps externe et temps interne. Le temps externe est celui qui s'écoule de manière plus lente en dehors du souterrain dans le champ de visibilité totale du sujet, tandis que le temps interne, c'est-à-dire le temps de l'anneau, s'écoule à la vitesse de la

158. Idem, « Comment raconter l'invisible », p. 134.

lumière. La scène dans laquelle Brahe et sa collègue Gilda visitent le château de Voltaire est assez emblématique de ce rapport dualiste :

« [...] une villa du XVIII^e siècle, grise et linéaire, faite d'un seul corps de bâtiment, fermée en haut par un grand toit à quatre pentes, en saillie sur les mansardes. Dans l'ensemble, elle avait quelque chose d'osseux, d'anguleux et d'intentionnel, trop intentionnel, comme le sapin dont les branches partaient de terre et se modelaient en une forme parfaite de cône, très haut, juste au-delà de la grille, si bien qu'on ne voyait que les côtés de la villa, avec deux escaliers d'accès évasés vers le bas, comme deux langues ».

« [...] una villa settecentesca grigia e lineare in un solo corpo, chiusa in lato da un grande tetto a quattro acque, a sbalzo sugli abbaini. Complessivamente aveva qualcosa di ossuto e spigoloso e intenzionale, troppo intenzionale, come l'abete coi rami che partivano da terra modellata in forma di cono perfetto, altissimo proprio al di là del cancello, così che della villa si vedevano soltanto i lati, con due scale d'accesso slargate in basso, come due lingue (p. 124) »¹⁵⁹.

La nature symétrique et parfaitement assimilée à des formes géométriques, particulièrement « osseuses et anguleuses » du château évoque une idée de spatialité conceptualisée, qui ne s'oppose toutefois pas à la consistance immatérielle de l'espace dans l'accélérateur de particules du CERN. L'anneau se situant en-dessous du château, il s'agit en l'occurrence de deux notions d'espace qui se complètent réciproquement. Bien que le château garde sa forme géométrique de l'extérieur, dans le champ de visibilité du sujet, au fur et à mesure que Brahe et Gilda pénètrent à l'intérieur du bâtiment, ils plongent dans une obscurité qui change leur relation avec l'espace :

159. idem, *Atlas occidental*, p. 134.

« Ensuite Brahé est rentré à l'intérieur, a rejoint Gilda qui l'attend, incertaine, à l'endroit où les marches deviennent plus sombres et, aussitôt après, invisibles ; [...] ils se retrouvent bien à l'étage, mais dans une obscurité absolue, même derrière eux, sans même un point de retour ; ils marchent dans une direction idéalement équidistante des murs, se tenant au centre, ou à ce qui leur semble être le centre, pour ne pas se heurter contre les meubles, attendant que leurs yeux s'habituent à l'obscurité et deviennent sensibles même au filet de lumière qui pourrait venir, mais ne vient pas, de l'encadrement des fenêtres ; leurs pas sont de plus en plus courts, ils ont perdu progressivement le sens de leurs propres limites, si bien que l'un d'eux avait une canne, il ne saurait dire s'il est en train de la pousser en avant pour ne pas choir sur un divan ou s'il la retient pour qu'on ne la pointe pas contre lui : c'est que l'obscurité n'est pas peur, mais relation différente avec l'espace, garanti jusque-là par une hiérarchie des cinq sens, tandis qu'à présent le toucher, l'ouïe, l'odorat sont appelés à faire le point, à produire aussitôt l'image d'un extérieur qui ne correspond à rien et détermine cependant les positions du corps [...] ».

« Poi Brahe è rientrato dentro, ha raggiunto Gilda che lo aspetta, incerta, nel punto dove i gradini diventano più scuri e subito più in là invisibili ; [...] si ritrovano sí in piano, ma in un'oscurità assoluta anche alle spalle, senza più punto di ritorno ; camminano in una direzione idealmente equidistante dalle pareti, tenendosi al centro, o a quello che a loro sembra il centro, per non urtare i mobili, aspettando che gli occhi si abituino all'oscurità e diventino magari sensibili al filo di luce che potrebbe venire dalla cornice delle finestre, ma non viene ; camminano con passi sempre più raccorciati, perdendo progressivamente il senso dei confini, tanto che se uno dei due avesse il bastone non potrebbe dire se lo spinge in avanti per non cadere su un divano o se lo trattiene affinché non gli sia puntato contro, dato che l'oscurità non è paura ma una diversa relazione con lo spazio, fino a un momento fa garantita da una gerarchia dei cinque sensi, mentre adesso tatto, udito, odorato sono chiamati a fare il punto, a produrre subito l'immagine di un esterno che non corrisponde a nulla e però determina posizioni del corpo (127-128) »¹⁶⁰.

Le sens de l'orientation et donc la manière de se rapporter à l'espace change drastiquement dès que les deux personnages plongent dans l'obscurité du château, qui n'offre plus de point de retour. Les lois géométriques du bâtiment figurant à l'extérieur sont suspendues de manière à ce qu'il n'y ait pas de correspondance entre le dedans et le dehors. C'est pourquoi « dans l'obscurité absolue », Brahe et Gilda sont incapables de conceptualiser l'espace à l'aide d'une « mesure standard de la perception »¹⁶¹. Donc le déplacement requiert d'autres points de repères que ceux donnés par la perspective du regard. Leur désorientation implique une réadaptation des sens qui contribue à étendre « leurs propres limites ». L'obscurité est ce qui ici permet d'aller au-delà des lois imposées par le point de vue, étant donné que les personnages ne parviennent ni à définir le centre de la pièce, ni donc à établir leur centre d'équilibre qui configure l'espace par le biais d'une structure artificielle, tels que les points de fuite ou encore l'horizon qui donne l'illusion

160. *ibid.*, p. 137-138.

161. *Ibid.*, p. 131.

d'un espace limité.

À la sortie du château, Brahe apprend du jeune homme qui entretient le bâtiment que les meubles ont disparu avec le temps mais que « [c]'est à cause de [ces derniers] qu'on ne peut ouvrir les fenêtres »¹⁶², ce qui explique pourquoi l'intérieur est immergé dans une obscurité totale. À la réaction un peu perplexe de Brahe « [qu]'il n'y [aurait] pas de meubles »¹⁶³, le jeune homme réplique que toutefois « l'empreinte est restée sur les murs et sur les tentures. Chaque meuble a laissé sur l'étoffe le dessin de ce qu'il était. C'est pourquoi [sa] mère ne veut pas qu'on ouvre les fenêtres, parce que la lumière, avec le temps, pourrait tout égaliser, effacer l'empreinte des tableaux et des trumeaux, rendre l'étoffe et les parois indifféremment jaunes, sans plus aucune trace »¹⁶⁴.

Il en découle un rapport de tension entre la lumière qui va jusqu'à effacer les traces du passé et les anciens meubles qui ont déjà disparu. Cette même tension est générée entre le château datant du XVIII^e siècle et l'anneau qui, parce qu'il est situé en-dessous du bâtiment, donne lieu à une image double du lieu et évoque donc la façon dont dedans et dehors s'influencent mutuellement. La machine du CERN accélère la matière à la vitesse de la lumière au point qu'elle se transforme en particules, de sorte que le temps s'écoule plus lentement qu'en surface où le sujet « vieillit plus dans un champ gravitationnel qu'en absence de pesanteur »¹⁶⁵. De la sorte, le château représente le temps externe à travers les formes géométriques du XVIII^e siècle, et son intérieur est régi par la rapidité du temps de l'anneau. La disparition des meubles renvoie à la dissolution de la matière dont juste l'empreinte est restée. En ce sens, le passé et le présent s'inscrivent dans un rapport de relativité, à savoir que la corporalité décadente du château figure une continuité dans la mesure où ce dernier est impliqué dans un processus de destruction et que dans cette même continuité se superpose une autre forme de continuité qui, opérant dans l'invisible, travaille avec les « résidus » de cette même destruction sous forme de particules. Ainsi, la vitesse de l'anneau implique une temporalité « en avant », projetée dans le futur, alors que le château s'inscrit sous le signe d'une continuité à partir du XVIII^e siècle jusqu'au présent. C'est

162. Ibid., p. 139.

163. Ibid.

164. Ibid.

165. Ibid., p. 133.

pour cette raison qu'une fois entré dans l'obscurité du château, il n'y a plus de point de retour, car la visite du bâtiment n'est pas un retour au passé à proprement parler. Elle consiste en une expérience qui relie le passé avec le présent dans un rapport de continuité, où donc le passé est actualisé dans le présent, à l'instar des meubles qui ont disparu mais qui ont tout de même laissé des traces sur les murs.

2.4.2 Le circuit ininterrompu de l'imagination : le temps comme continuité fluide de particules d'air

Epstein décrit le présent comme « une note musicale longue, pure, en consonance avec toutes les autres au sein d'une absolue simultanéité, dans une simultanéité totale des images de ce qui, par-delà la forme, se voit. Peut-être est-ce une forme fluide »¹⁶⁶. La perte de matérialité des objets conduit à un devenir virtuel qui rend impossible leur représentation comme image immuable, dès lors qu'ils s'inscrivent dans la contingence du temps. C'est pourquoi l'accélérateur de particules a pour fonction de détruire la mise en image conceptuelle de l'objet au profit d'une visualisation au-delà de la forme pour laquelle il n'existe pas d'image. En ce sens, la présentification de l'objet advient par le biais d'une forme « fluide », puisqu'elle évolue à l'intérieur d'un flux en constant devenir. C'est ainsi qu'il faut entendre la notion de présent associée à une note musicale longue et surtout en consonance avec toutes les autres, dans la mesure où il est question d'une note dont la mélodie se déploie par le biais de sons qui à la fois se composent et se décomposent à travers leur propre négation.

La mutation anthropologique de l'espace apporte non seulement des changements quant à la configuration et à la consistance spatiales, mais contribue également à modifier la façon dont l'objet se rapporte à l'espace. Epstein constate à cet effet qu'« [en] regardant, on ne voit que le fond; en pensant, on ne pense que la figure. Jamais les deux ensemble »¹⁶⁷. Cette dialectique entre la figure comme produit de la conscience et le fond comme champ de visibilité en quelque sorte inerte crée une opposition entre intériorité cognitive et extériorité objective, à

166. Ibid., p. 39.

167. Ibid., p. 73.

l'instar de la scène dans *Atlante Occidentale* où Brahe décrit la personne d'Epstein comme un fait objectif :

« Il n'a pas dit : "Il y a un homme" ou : "un homme", il a dit, comme une donnée de fait : "Vous avez des cheveux blancs un peu ondulés, un visage légèrement sombre, des yeux gris ; vous avez une chemise de flanelle à carreaux avec des manches à poignets retournés, un chronomètre des années quarante et une ceinture en croco, des pantalons en toile, à revers, et des chaussures basses en cuir, des mocassins." [...] Pendant un instant, ils sont restés silencieux, tandis que dans le jardin et dans la maison tout se remettait en mouvement [...] ».

« Non disse "c'è un uomo" o "un uomo" ma disse come un dato di fatto : "Lei ha i capelli bianchi un po' mossi, un viso leggermente scuro, occhi grigi; lei ha una camicia di flanella a quadri con le maniche rimboccate ai polsi, e un cronometro da polso anni quaranta e un cinturino di cocodrillo, dei pantaloni di tela col risvolto e scarpe di cuoio basse, a mocassino". [...] Per un attimo sono rimasti in silenzio, mentre nel giardino e nella casa tutto si rimetteva in movimento [...] (p. 64-65) »¹⁶⁸.

À défaut de décrire Epstein en relation avec l'espace, le regard de Brahe se concentre sur des caractéristiques et des traits généraux qui font abstraction de la façon dont ils se rapportent avec sa personne. Le regard ne voit que le « fond » comme quelque chose de factuel et intemporel, sans considérer la figure d'Epstein, ni donc son implication spatio-temporelle. C'est pourquoi à la fin de la description, le jardin et la maison se remettent en mouvement.

Regarder au-delà de la forme veut dire passer outre la conceptualisation de la forme qui réduit l'objet à une idée abstraite et immuable, déconnectée du monde extérieur. Elle se transforme en l'occurrence en une entité fluide par delà la dialectique entre intériorité et extériorité jusqu'au point où image mentale et image de la réalité se confondent. Epstein constate à cet effet :

168. *ibid.*, p. 72-73.

« [...] Vous ne voyez pas comment les choses qui commencent à être là, qui y seront, ne sont que pure énergie, pure lumière, pure imagination? Vous ne voyez donc pas que les choses commencent désormais à être des *non-choses*? Qu'elles ne demandent plus des mouvements du corps, mais des sentiments? Qu'elles ne demandent plus des gestes mais une intelligence, et une perception? Ne sentez-vous pas que ce sont des lignes de force intimement reliées à nos lignes de force, des trajectoires qui coïncident avec nos trajectoires, sans plus d'objets au milieu? Et n'êtes-vous pas curieux de savoir ce qui se passe lorsqu'il y a de l'imagination à l'intérieur et de l'imagination à l'extérieur, ou, plutôt, lorsque extérieur et intérieur n'existent plus, dans le circuit ininterrompu de l'imagination? ».

« [...] non vede come le cose che cominciano ad esserci, che ci saranno, sono pura energia, pura luce, pura immaginazione? Non vede come le cose ormai cominciano ad essere *non-cose*? Come non chiedono più movimenti del corpo ma sentimenti? Non più gesti ma intelligenza, e percezione? Non sente che sono linee di forza intimamente connesse alle nostre linee di forza, traiettorie coincidenti con le nostre traiettorie, senza più oggetti in mezzo? E non ha curiosità di cosa accade quando c'è immaginazione fuori e immaginazione dentro, o meglio fuori e dentro non esistono più nell'ininterrotto circuito dell'immaginazione? (p. 77) »¹⁶⁹.

Dès lors que les choses se métamorphosent en « non-choses » et que donc leur caractère matériel se dissout, il n'y a plus de barrière entre intériorité et extériorité, ni donc de décalage entre le concept d'un objet et sa mise en image. En ce sens, la hiérarchie spatiale entre premier et arrière-plan dans le champ de visibilité du sujet cesse d'être, en ce que les « non-choses » se métamorphosent avec l'espace et se convertissent en une forme fluide qui évolue dans le flux d'une continuité spatio-temporelle. En d'autres termes, la perte de matérialité transforme l'objet en quelque chose d'immatériel, en des énergies qui déterminent et font elles-mêmes désormais la consistance de l'espace. Image mentale et image de la réalité font alors l'objet d'un champ de visibilité unique, non-dualiste, dans le circuit ininterrompu de l'imagination où la distinction entre dedans et dehors n'a plus lieu d'être. Cette nouvelle forme de visibilité puise sa force dans l'invisible dans la mesure où les choses consistent en des particules impliquées dans un flux en devenir. Le caractère cadavérique de l'image implique en l'occurrence que la destruction et donc la négation du caractère conceptuel de la forme constituent le point de naissance pour le devenir de la forme. En dépassant le dualisme entre dedans et dehors, le néant est ce qui paradoxalement fait renaître la forme. Il en découle que la substance de la forme est alors son être insubstantiel, dès lors qu'elle inclut sa propre négation pour s'inscrire dans un flux de continuité spatio-temporelle qui comprend la vie de la forme en tant que cycle de déconstruction et reconstruction.

169. *ibid.*, p. 86.

2.4.3 Le repliement de l'espace sur lui-même : l'actualisation du passé dans le présent

Dans *Atlante Occidentale*, il est à plusieurs reprises question d'une « autre continuité » dans laquelle Brahe pénètre en juxtaposition au cours apparent linéaire de l'histoire. Nous avons déjà évoqué la distinction entre le temps externe qui est temps zéro et le temps interne qui permet de parcourir toutes les directions dans l'espace. En ce sens, « l'accès » vers cette nouvelle forme de continuité (temps interne) inscrite dans la continuité téléologique du récit (temps externe) contribue à amplifier l'espace, à approcher le regard d'une spatialité qui se métamorphose en un flux de particules comme dans les scènes d'aviation :

« Pendant que l'huile chauffait, Epstein a dit : "Vous êtes sûr de ne pas être fatigué?" Il l'a dit à voix très haute, pour couvrir le bruit et le vent de l'hélice qui entraient dans la cabine par le cockpit resté ouvert. "Oui, j'en suis sûr", a dit Brahe en souriant; et, en effet, le sommeil ne le prenait pas sur le raccord entre la nuit et le jour, comme si, une fois ce raccord dépassé, il entrait dans une autre continuité : l'aube lui donnait de l'énergie; mais, par un effet étrange, les choses du soir précédent lui semblaient très éloignées, bien plus éloignées qu'elles ne sembleraient le jour suivant ».

« Mentre si scaldava l'olio Epstein ha detto : "È sicuro di non essere stanco?" Lo ha detto forte, per coprire il rumore e il vento dell'elica che entravano in cabina dal tettuccio aperto. "Sì, sono sicuro", ha sorriso Brahe; e in effetti non era sull'allaccio tra la notte e il giorno che gli veniva il sonno, come se superato quel raccordo entrasse in un'altra continuità, anzi l'alba gli dava energia; solo, per uno strano effetto, le cose della sera prima sembravano lontanissime, molto più lontane di quanto sarebbero sembrate il giorno dopo (p. 112-113) »¹⁷⁰.

À la frontière entre jour et nuit, entre état de veille et de sommeil, entre visibilité et invisibilité s'ouvre un abîme dans l'espace qui donne lieu à un changement de la consistance spatiale. C'est pourquoi les choses du soir précédent lui semblent éloignées, « bien plus éloignées qu'elles ne sembleraient le jour suivant ». Lorsque cette nouvelle continuité fait irruption dans la succession linéaire des jours, le temps affiche une certaine plasticité et devient une composante intrinsèque de l'espace par le biais de l'imagination. C'est à l'aube comme entre-lieux, entre jour et nuit, entre lumière et obscurité que le temps cesse de s'écouler de façon linéaire à l'instar d'une ligne droite, et s'étale donc dans toutes les directions de l'espace. Une fois que l'avion se met en route, la consistance de l'air commence à changer :

170. *ibid.*, p. 123-124.

« À partir de ce moment, l'air n'a plus été le même : [Brahe] cherchait l'hélice, il cherchait l'avion, adhérant aux ailes et au fuselage et aux plans de queue, formant un voile immobile, une première couche sur laquelle d'autres couches glissaient visqueusement et commençaient à pousser et à opposer une résistance; des particules d'air s'alignaient en filets fluides de plus en plus épais, en veines d'air de plus en plus fuyantes, se déplaçaient et formaient un vide, accueillant en elles la forme pleine de l'avion; elles se divisaient à l'attache des ailes, passant par-dessus et dessous, plus rapides et libres à courir sur le dos, plus lentes et entravées sur le long du ventre, passant à gauche ou à droite, faisant pression plus sur un côté que sur l'autre; l'air entraînait dans les ailerons des cylindres, y créant une continuité froide qui tempérerait la chaleur infernale de l'air qui y explosait en même temps que d'autres vapeurs [...], pénétrait dans les tuyaux et les prises des instruments, et exerçait une poussée là aussi, se transformant en chiffres de vitesse croissants sous les yeux de Brahé ».

« Da quel momento l'aria non fu più la stessa : [Brahe] cercò l'elica, cercò l'aereo, aderì alle ali e alla fusoliera e ai piani di coda formando un velo immobile, un primo strato sul quale gli altri scorrevano con viscosità e cominciavano a spingere e a fare resistenza; particelle d'aria si allineavano in filetti fluidi sempre più sostanziosi, in vene d'aria sempre più fluenti, si spostavano e facevano vuoto accogliendo in sé la forma piena dell'aereo, si dividevano all'attacco delle ali passando sopra e sotto, più veloci e libere di correre sul dorso, più lente e ostacolate lungo il ventre, si divaricavano urtando contro il timone verticale, passando a sinistra o a destra, premendo più su un lato che sull'altro; l'aria entrava nelle alette dei cilindri creando una continuità fredda che temperava il calore infernale dell'aria che vi esplodeva dentro insieme ad altri vapori [...], penetrava nei tubi e nelle prese degli strumenti, e spingeva anche lì, trasformandosi in numeri di velocità crescenti sotto gli occhi di Brahe [...] (p. 113-114) »¹⁷¹.

Après avoir ajusté les instruments de l'avion, « réglé l'altimètre sur l'altitude et la pression de l'aéroport, contrôlé la dépression des instruments gyroscopiques [afin de] débloquent l'horizon artificiel »¹⁷², Brahe fait décoller l'avion et s'engage dans une nouvelle expérience de l'espace. La façon dont le physicien « [adhère] aux ailes et au fuselage » suggère comment sujet et objet deviennent une unité, comment dans ce cas la machine contribue à amplifier la sensation de l'espace. C'est pourquoi la vision mentale de Brahe semble simultanément se superposer à la vision externe de l'avion, au-delà des limites artificielles de l'espace fixées par la perspective. L'avion se déplace en l'occurrence en contre-force (*contro-spinta*) par rapport à l'air qui se transforme en « des particules d'air [qui] [s'alignent] en filets fluides de plus en plus épais, en veines d'air de plus en plus fuyantes », tout en créant une tension entre l'intérieur de l'avion et l'espace extérieur. Dedans et dehors forment « un circuit ininterrompu » au sein duquel la matière change de consistance dès lors que l'avion accélère et engendre une résistance face à l'air. Ainsi, la machine perd son caractère matériel, dont la forme ne se définit plus par l'objet même,

171. *ibid.*, p. 124-125.

172. *Ibid.*, p. 124.

mais par l'air. De la sorte, les « filets fluides [...] épais » et « veines d'air [...] fuyantes » sous forme de particules d'air enveloppent l'avion de manière à ce qu'elles « [accueillent] la forme pleine de l'avion ». Il n'empêche que la consistance de l'air est ce qui confère une nouvelle substance à la forme de l'avion, sachant que cette même substance consiste en réalité en un vide¹⁷³.

Dans tous les cas, la fluidité des particules d'air se reflète également dans la syntaxe, lorsque l'extrait débutant de « À partir de ce moment [...] » jusqu'à « [...] sous les yeux de Brahe » constitue un flux dynamique qui rend compte de la façon dont la rapidité du déplacement de l'avion se heurte contre l'air, tout en conférant une certaine plasticité à l'espace-temps qui s'ouvre vers des profondeurs invisibles. L'emploi de l'imparfait (« particelle d'aria si allineavano », « [...] si spostavano », « [...] si dividevano », etc) renvoie à une continuité dans l'apparition de l'air dans le champ de visibilité du sujet, qui ne s'arrête pas à un mouvement linéaire, mais qui se déploie dans tout l'espace par le biais de l'utilisation du gérondif présent signalant la simultanéité de différents mouvements : « [particelle d'aria] si spostavano e facevano vuoto *accogliendo* in sé la forma [...] », « si divaricavano *urtando* contro il timone verticale [...] », « si dividevano [...] *passando* sopra e sotto », etc. Outre le fait d'évoquer une action simultanée, l'emploi du gérondif présent ouvre un abîme à l'intérieur de la continuité du flux des particules, qui a pour but de dilater l'espace.

Il en va de même dans la scène des feux d'artifice dans *Atlante Occidentale*, emblématique de la façon dont le temps fait désormais l'objet d'une consistance qui se transforme en air et lumière. En effet, les feux d'artifice figurent au mieux la perte de matérialité des objets devenus lumière, ou bien « pure forme fluide ». La visualisation des feux advient en deux temps : le premier temps consiste dans le moment où Brahe et Epstein regardent le spectacle dont la durée apparaît plus courte que lors du deuxième temps où Epstein fournit une description des feux bien plus ample et longue, après que le spectacle s'est achevé. Cela implique que l'instant de visibilité des feux s'écoule à une vitesse rapide que la description d'Epstein parvient ensuite à dilater et amplifier, ce qui explique pourquoi elle s'étale sur plusieurs pages. De nouveau, la présentification des feux d'artifice à travers le point de vue d'Epstein commence à partir d'un champ de visibilité

173. Il s'agit d'une des réflexions cruciales d'Epstein à l'égard de l'air et la lumière : « À présent, l'air et la lumière lui semblent importants d'une manière toute différente : non plus fond et contour des choses, mais choses eux-mêmes, et peut-être figures [...] », p. 120. La question de l'insubstantialité de la forme est approfondie dans le chapitre « Le Vide comme ouverture de l'espace ».

sombre, « en donnant un coup d’œil au panneau de ciel noir, imaginant là déjà l’espace d’une représentation »¹⁷⁴. Il n’empêche que cet espace de représentation – ou faudrait-il plutôt dire « présentation », dès lors que la description des feux ne renvoie à rien d’autre qu’à elle-même et qu’elle émerge par le biais d’un instant d’imagination – suggère une visibilité au-delà de la forme, au même titre qu’Epstein « prend un sandwich sur le plateau, mais passe d’abord son doigt sur le bord intérieur du pain, puisque dans l’obscurité on ne peut être sûr du contenu »¹⁷⁵. La métaphore du sandwich fait ici allusion à la fluidité de la forme des feux pour lesquels il n’existe pas d’image, ces derniers émergeant dans un champ de visibilité qui se situe au-delà du visible :

« “Des lignes traçantes [...] entraient par le bas dans le panneau de ciel sombre, explosaient en haut avec un grondement perçant, s’écartaient en un point où la matière devenait lumière, probablement le sodium lumière jaune, le baryum lumière verte, le cuivre lumière bleue, le magnésium lumière blanche, le strontium lumière rouge [...]” ».

« “Linee traccianti [...] entravano dal basso nel riquadro di cielo buio, esplodavano in alto con un boato perforante, si divaricavano in un punto dove la materia diventava luce, probabilmente il sodio luce gialla, il bario luce verde, il rame luce azzurra, il magnesio luce bianca, lo stronzio luce rossa [...]” (p. 148-149) »¹⁷⁶.

De même que le mouvement circulaire de l’anneau fait irruption dans la linéarité du temps externe, les feux d’artifice sous forme de lignes s’écartent en une multitude de couleurs où la matière se métamorphose en lumière, si bien qu’elles se déploient dans toutes les directions de l’espace :

« “[...] Des lignes de lumière se répandaient concentriquement et redescendaient, en s’estompant, pendant les petits feux d’ouverture, pas trop intenses pour captiver l’œil sans l’offenser et le disposer à une progression. Aussitôt après, sans qu’aucun d’entre eux deux eût le temps de se tourner et de porter des appréciations, d’autres salves amenèrent en hauteur des éventails de lances bleues d’où naissaient des éventails de lances vertes, leurs très rapides, foudroyantes, auxquelles probablement les nitrates et les chlorates, véritables dépôts d’oxygène, imprimaient leur vitesse de combustion : ainsi l’air se transformait en lumière” ».

« “[...] Linee di luce si diramavano concentriche e riscendevano giù, smorzandosi, nei piccoli fuochi d’apertura, non troppo intensi per catturare l’occhio senza offenderlo e poi disporlo a una gradualità. Subito dopo, senza che loro due avessero il tempo di voltarsi e fare apprezzamenti, altre salve portarono in quota raggieri di lance bianche da cui nascevano raggieri di lance azzurre da cui nascevano raggieri di lance verdi, luci rapidissime e fulminanti, alle quali probabilmente i nitrati e i clorati, veri magazzini di ossigeno, davano velocità di combustione, e così l’aria si trasformava in luce” (p. 149) »¹⁷⁷.

174. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 152.

175. Ibid., p. 156.

176. ibid., p. 160.

La succession des lumières advient par le biais de syntagmes répétitifs tels que « lance blanche *da cui* nascevano raggiere di lance azzurre *da cui* nascevano raggiere di lance verdi, etc... » par l'intermédiaire d'une structure quelque peu enveloppante qui au fur et à mesure que la narration avance, fait sortir d'une intériorité de lumière, d'éventails de lances bleues, une autre apparition de couleurs, elle aussi sous forme d'éventails de lances vertes, etc. Il n'en demeure pas moins que la traduction ne parvient pas à rendre entièrement justice au rythme temporel du texte original, étant donné que, comme reporté par la traduction française, « [les] lignes de lumière se répandaient concentriquement [...], en s'estompant, *pendant* les petits feux », tandis que la version italienne signale une simultanéité d'action à la fois spatiale et temporelle entre la dispersion des lumières et les petits feux d'ouverture. Les lignes de lumière s'estompent ainsi non pas *pendant* (indiquant une simultanéité uniquement temporelle) les feux, mais *dans* les feux mêmes (« *nei piccoli fuochi d'apertura* »).

Dans tous les cas, le caractère hypotaxique de la phrase signale un mouvement rapide des lignes qui se transmutent en lumière et prennent une forme fluide qui ne peut pas être circonscrite. Les phrases se complètent l'une l'autre sous le signe d'une contre-force, à l'image de « temps verbaux [comme] des joints pour encastrent les phrases en sorte qu'elles se tiennent l'une contre l'autre, comme sous l'effet d'une contre-poussée »¹⁷⁸. C'est pourquoi Brahe constate qu'il est impossible de fixer la forme, étant donné qu'elle est impliquée dans un devenir constant :

« Pendant que la lumière redonne tout doucement de l'épaisseur aux plantes et aux formes du jardin, Brahe, resté seul, essaie de retenir les formes qu'il a à peine vues, ou cru voir ; il voudrait qu'elles gardent en lui la limpidité avec laquelle il les a perçues quand il écoutait, qu'elles aient la solidité d'un point extérieur contre lequel rebondir, il voudrait les isoler une à une, les disposer dans un certain ordre, les toucher ; mais il y a là un circuit de fluidité absolue, d'écoulement très rapide, de transformation continue, dans lequel il a l'impression d'être immergé, où il est difficile d'établir un quelconque point fixe [...] ».

« Mentre resta solo, e la luce piano piano ridà spessore alle piante e alle forme del giardino, Brahe cerca di trattenere le forme che ha appena visto, o creduto di vedere ; vorrebbe che gli restassero con la limpidezza con cui le ha percepite mentre ascoltava, vorrebbe che avessero la solidità di un punto esterno contro cui rimbalzare, vorrebbe isolarle una per una, disporle con un certo ordine, toccarle ; ma c'è un circuito di assoluta fluidità, di scorrimento veloce, di continua trasformazione nel quale gli sembra di essere immerso, dove è difficile stabilire un qualunque punto fisso [...] (p. 154) »¹⁷⁹.

177. *ibid.*, p. 160.

178. *Ibid.*, p. 158.

En ce sens, la consistance de la forme dépend ici de la lumière, qui n'a plus pour fonction d'éclairer le fond, mais de constituer les choses dans l'espace. En raison du caractère « mouvant » de la forme, Brahe demeure dans l'impossibilité de se représenter en image la description fournie par Epstein, ni donc de lui attribuer une sorte de solidité « matérielle » qui lui permette de l'objectiver, « sans doute parce que l'essence est toujours volatile »¹⁸⁰. La forme est donc quelque chose qui prend part à un processus de décomposition et recomposition, ce que Del Giudice qualifie de « circuit ininterrompu de l'imagination », à savoir que la forme évolue dans le temps qui, lui, évolue simultanément dans et avec l'espace. Image mentale et image de la réalité se superposent jusqu'au point où la vision au-delà de la forme va toucher des profondeurs spatiales infinies :

« [...] surtout, resterait inoubliable pour Brahe l'instant où était passée, presque brusquement, entre ce qu'il voyait avec les yeux et tout ce qu'il voyait mentalement, la profondeur d'une matière dans laquelle les dimensions n'étaient plus quatre, mais dix, ou onze, et ces dimensions inconnues, invisibles, étaient si courtes sur elles-mêmes, si recourbées, si rapides et irréprésentables, si instables, qu'il a senti le mot "espace" se fendre, il a senti les lettres se séparer et se replier sur elles-mêmes comme des cylindres tourbillonnants, avec à l'intérieur d'autres cylindres et des volumes ouverts et refermés instantanément, mais volumes ou cylindres ou liens ou lambeaux ou spirales ne rendaient désormais compte de quoi que ce fût, pour tout ce qu'il voyait mentalement en ce moment il n'existait pas d'image, au moins jusqu'au moment où, revenant à des distances à l'intérieur des quatre dimensions connues, il aperçut l'enroulement des dimensions sur elles-mêmes, et leur disparition à l'intérieur des quatre dimensions connues, où tout se manifestait encore de manière ponctiforme, champs ondes particules [...] ».

« [...] ma soprattutto sarebbe rimasto indimenticabile per Brahe l'attimo in cui passò, come di scatto, da ciò che vedeva con gli occhi a tutto ciò che vedeva mentalmente, la profondità di una materia nella quale le dimensioni non erano quattro, ma dieci, o undici, e quelle sconosciute e invisibili erano così corte su se stesse, così curve, così veloci e irrapresentabili, così instabili, che sentì spaccarsi la parola "spazio", sentì le lettere separarsi e ripiegarsi su se stesse come cilindri vorticanti, con all'interno altri cilindri e volumi aperti e chiusi istantaneamente, ma già volumi o cilindri o lacci o lembi o spirali non davano conto di alcunché, per tutto ciò che vedeva mentalmente in quel momento non esisteva immagine, almeno finché ritornando a distanze e proporzioni più grandi non percepì il riarrotolarsi delle dimensioni su se stesse, e il loro scomparire all'interno delle quattro dimensioni conosciute, dove tutto si manifestava ancora in modo puntiforme, campi onde particelle [...] (p. 166) »¹⁸¹.

L'espace s'entre-ouvre au profit d'une multitude de dimensions qui émergent si rapide-

179. *ibid.*, p. 165.

180. *Ibid.*

181. *ibid.*, p. 177-178.

ment qu'elles se replient sur elles-mêmes. De la même façon, la forme, impliquée dans un processus de déconstruction et reconstruction, évolue dans le flux d'une continuité spatio-temporelle qui, parce qu'elle implique sa propre négation, emporte avec elle les traces de son passé tout en s'actualisant simultanément. C'est en ce sens que l'essence de la forme est volatile : affectée par la contingence du temps, elle ne peut pas être conceptualisée, ni représentée, ni donc mise en image. La temporalité circulaire suggérée par le repliement de la forme implique que passé et présent, tradition et modernité ne se situent plus dans un rapport dialectique. De la sorte, le passé ouvre à des dimensions multiples dès lors qu'il s'actualise constamment à partir d'un point de vue au présent qui, lui aussi, ne cesse de s'actualiser infiniment.

De ce fait, au cours du récit Epstein évoque la possibilité qu'Einstein et Kafka, les deux ayant traité la question de la Loi, se soient rencontrés dans « un temps parallèle »¹⁸². Kafka aborde la question de l'inaccessibilité de la loi de l'extérieur, c'est-à-dire de l'impossibilité de l'autoréflexion du sujet au sein d'un monde conceptualisé. Pour Einstein, la vitesse à laquelle le temps s'écoule dépend de la position soit intérieure soit extérieure à l'objet en mouvement du sujet. Del Giudice relie ces deux conceptions en créant une corrélation entre la disparition de la matière et la rapidité de l'accélérateur de particules qui conduit à un espace en-dessous du seuil de visibilité et par là vers un devenir virtuel. Ainsi, si la Loi est inaccessible de l'extérieur, c'est en raison de la dialectique dedans-dehors et donc de l'opposition sujet-objet. Du moment que la modernité entraîne vers la disparition du caractère matériel et donc conceptuel de l'objet, la barrière entre sujet et objet cesse d'être si bien que le sujet parvient à se projeter dans l'objet perçu et donc à surmonter l'inaccessibilité de la Loi depuis l'extérieur. Si l'imagination consiste en un circuit ininterrompu où ni dedans ni dehors n'existent plus et où donc image mentale et image de la réalité se confondent, c'est parce que le récit de Del Giudice permet d'aller au-delà de schémas dualistes tels qu'intériorité-extériorité, subjectivité-objectivité, etc.

La sortie du temps historique donne lieu à une spatialité amplifiée inscrite dans la

182. Ibid., p. 82.

durée qui permet au sujet de faire l'expérience d'une sensation personnelle, beaucoup plus authentique que la reconnaissance d'un événement déjà vécu et rappelé à la conscience en termes d'une reconstruction à posteriori. Pour Del Giudice, Handke et Toussaint l'imagination permet alors de détruire le caractère conceptuel de la forme pour ainsi ouvrir le regard vers des étendues spatiales plus vastes qui dépassent le champ de visibilité totale. En ce sens, la destruction ne se veut pas disparition totale des choses dans le champ visuel du sujet, mais contribue en réalité à amplifier la réalité vers des dimensions qui demeurent invisibles au regard. Cette sensation d'ampleur est donnée par un « rapprochement » du regard vers l'objet regardé, dans la mesure où la vision du sujet s'inscrit dans l'infinité du détail à l'instar d'une fonction « zoom » qui, au lieu de situer le point de vue en face de l'objet regardé, le projette en son intérieur. Ainsi, le sujet se projetant dans l'objet perçu parvient à explorer une profondeur spatiale inscrite dans la durée au sein de laquelle le sujet participe à l'évolution des formes. Sortir du temps historique implique que le sujet ne se situe plus en termes d'opposition avec le monde extérieur. Il n'est plus devant l'image comme devant le temps, mais plutôt *dans* l'image projetée *dans* le temps. C'est pourquoi dans l'œuvre handkénne, le personnage dit l'impossibilité de s'inscrire dans un espace forgé par l'histoire, qui précède sa propre expérience. Ou encore pourquoi chez Toussaint le présent transmet une sensation d'immobilité intérieure en opposition à l'écoulement incessant du temps destructeur qui entraîne le sujet vers la mort. Dans les récits de Handke et Toussaint, il est question d'un contre-temps au non-temps de l'histoire handkén et au temps destructeur toussaintien qui s'oppose au temps linéaire de l'histoire. Dans le cas de Toussaint, ce contre-temps consiste en un repli total du sujet en lui-même, que Toussaint définit d'ailleurs comme une entéléchie, où ce dernier s'éclipse de la réalité extérieure pour vivre une immobilité immobile dont le mouvement homogène demeure en dehors de toute perspective. Bien qu'image mentale et image de la réalité se confondent, chez Toussaint surgit une ambiguïté non négligeable lorsque le personnage toussaintien, en se repliant sur lui-même, revit le passé par le biais d'une mémoire qu'il amplifie à travers l'imagination. L'évocation d'une image du passé – image tirée d'une réalité externe – advient toutefois à travers la conscience, et non pas à travers la projection du regard dans l'objet perçu. Chez Del Giudice et Handke, c'est l'ouverture du regard qui permet de pénétrer l'espace, – que ce soit le regard handkén partant d'une peinture souvent amplifiée en paysage ou encore le regard de Del Giudice qui par le biais d'instruments technologiques va au-delà de la forme, là

où les choses se métamorphosent en *non-choses*. Il en découle que, pour Toussaint, l'expérience d'une réalité en « sur-plus » ne semble pas dépendre directement du regard, dès lors que le sujet préfère s'isoler et fermer les yeux face à une réalité qui lui est toujours opposée.

Dans le cas de Del Giudice et Handke, la superposition de l'image mentale à l'image de la réalité se crée à partir d'une intériorité projetée dans l'extériorité, où donc dedans et dehors ne sont plus considérés en termes d'opposition radicale, mais plutôt comme « un circuit ininterrompu d'imagination » où la dialectique entre dedans et dehors cesse d'être. Ainsi, le temps se transmute en un flux de différentes temporalités, où le temps linéaire se replie sur lui-même et crée une circularité qui implique la forme dans un processus de devenir constant. Il n'empêche que la dialectique entre temps linéaire et temps circulaire est plus prononcée chez Handke et Toussaint que chez Del Giudice, dès lors que, chez ce dernier, le temps destructeur (temps linéaire) s'inscrit à l'intérieur du temps circulaire de manière probabiliste, à l'instar de l'accélérateur de particules qui implique une double image du lieu complémentaire et non pas oppositionnelle. En d'autres termes, le mouvement destructeur du temps linéaire est prolongé par la rapidité du mouvement circulaire de l'anneau qui transforme la matière en particules vers un devenir virtuel, alors que chez Handke et Toussaint le temps circulaire constitue un contre-temps en opposition au temps linéaire qui permet de s'inscrire dans la durée jusqu'à ce que le champ de visibilité s'éteigne entièrement.

Chapitre 3

Le Vide comme ouverture de l'espace

« In other words, the package itself is the contents. Is that it? »

« Exactly. The characteristics of the package determine the nature of the contents, not the other way around ».

H. Murakami¹

Dans *Philosophie, art et existence*, Henri Maldiney soutient que désormais l'espace ne fait plus l'objet d'une dimension statique, mais contient en lui « des dynamiques qui échappent à toute psychologie positiviste traitant des questions existentielles en termes de représentation ou de causalité objectivante »², suggérant par là qu'une mutation fondamentale s'est opérée dans la perception du monde, et par conséquent dans la configuration de l'espace-temps. Del Giudice, Handke et Toussaint partent d'une approche similaire à savoir que, dans leurs récits, l'espace littéraire se métamorphose en une expérience épanouissante que le sujet peut parcourir. En effet, l'instrument narratif devient une entité dynamique qui ne se borne pas à représenter une certaine image du monde, mais se propose d'articuler un nouveau mode de représentation du présent qui

1. MURAKAMI, Haruki : *1Q84. Book 1*. Traduit du japonais par Jay Rubin et Philip Gabriel. London : Vintage Books, 2012, p. 414.

2. MALDINEY, Henri : *Philosophie, art et existence*. Sous la dir. d'YOUNÈS, Chris. Paris : Les éditions du CERF, 2007, p. 12. Citation empruntée à l'avant-propos présenté par Chris Younès.

redéfinit les notions de spatialité, matérialité et visibilité. Le topos du parcours, omniprésent dans les oeuvres des auteurs, figure comme nouvelle expérience sensible de l'espace où le sujet avance dans un flux de continuité en constante évolution. Ce que Handke définit comme « vertigineuse plongée dans l'immensité [du paysage] »³ est également un élément constitutif de l'exégèse du récit toussaintien, dont la structure enveloppante, elle aussi quelque peu vertigineuse, renvoie à une perception spatiale au-delà de la forme. Chez Del Giudice aussi, l'impossibilité de fixer les phénomènes visuels par le regard s'inscrit également sous le signe d'une visibilité changeante dans la mesure où « [les formes] [ne] gardent ni la limpidité avec laquelle [le sujet] les a perçues [...], ni [n'ont] la solidité d'un point extérieur contre lequel rebondir »⁴.

Regarder au-delà de la forme veut dire rompre avec une vision de l'espace assujettie aux lois de la perspective et donc se libérer des rapports symboliques qui structurent le visible. C'est en ce sens que le regard du sujet « s'ouvre » à une visibilité qui dépasse les limites d'une spatialité conceptualisée au profit d'une expérience spatialisante qui transmet une sensation d'ampleur d'un espace en formation. L'ouverture ainsi définie se veut alors en même temps destruction de la concrétude et matérialité de l'objet dans la mesure où le sujet, en se projetant dans ce dernier, s'inscrit dans la durée dans laquelle la forme évolue, tout en contribuant à modifier sa structure. En effet, dans les œuvres de nos auteurs le point de vue du sujet percevant n'est pas situé en dehors ni même en face de l'objet, mais bien en son intérieur, de telle manière que l'opposition dichotomique entre sujet et objet cesse d'être.

Ouvrir le regard à une visualisation des choses par-delà leurs contours revient donc à questionner la notion de plénitude matérielle dans la mesure où la corporéité des phénomènes apparaissant dans le champ visuel du sujet ne correspond pas à une conception positiviste de l'espace. Il en découle que l'objet ne doit pas être pensé au sens kantien, c'est-à-dire en tant qu'un phénomène « objectivé » réduit à la seule fonction de représentation. Loin de créer une opposition entre le sujet regardant et l'objet regardé, l'apparition du phénomène n'est pas objet de représentation, d'autant moins que l'espace ne fait pas office d'une simple surface de projection. C'est pourquoi l'apparition du phénomène doit être considérée comme acte de présentification

3. HANDKE, Peter, op. cit., p. 25.

4. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 165.

qui émerge dans un espace ouvert. Dès lors que l'objet surgit au sein d'une continuité spatio-temporelle, il est impliqué dans un processus de devenir qui détruit le caractère conceptuel et donc immuable de la forme. De la sorte, l'objet perd sa matérialité en « s'ouvrant » au profit d'une dimension invisible, en « sur-plus », qui métamorphose l'espace en un lieu sensible dont le sujet peut faire l'expérience. Il s'agit toutefois d'une sensibilité qui n'a pas recours au modèle traditionnel d'opposition âme et corps, matière et néant ou encore substance et vide. Nous y reviendrons plus tard.

Elsa Ballanfât soutient que le regard est habitué à se focaliser sur les éléments matériels de l'espace⁵, c'est-à-dire sur les éléments physiques qui « remplissent » l'espace, à défaut de percevoir l'espace en tant que tel. Si « nous ne percevons pas l'espace, mais d'abord sa fonction »⁶, il en découle que le champ visuel du sujet est constitué par des formes « pleines » qui structurent le visible. Cette visibilité est déterminée par un espace qui ne sert que de fond pour représenter des objets matériels. L'espace, étant alors soumis à des structures artificielles qui lui sont superposées, n'est pas le principe constitutif de la forme. La dichotomie entre le fond, en l'occurrence l'espace, et la figure, la conceptualisation de la forme projetée sur l'espace, qui en découle, renvoie en même temps au dualisme plénitude-vacuité dans la mesure où la forme conceptualisée s'inscrit dans l'espace comme forme pleine qui donc remplit en quelque sorte le « vide » spatial. Ainsi, l'espace est régi par une hiérarchie où la figure située au premier plan détermine la fonction du second plan, c'est-à-dire du fond. Il n'en demeure pas moins que la notion d'espace telle qu'adoptée par Del Giudice, Handke et Toussaint recèle des dynamiques qui lui sont propres et qui permettent d'accueillir la forme tout en la faisant évoluer dans la durée. C'est donc dans la fusion de la forme avec l'espace que la dichotomie entre plénitude et vacuité, entre matière et vide peut être dépassée au profit d'une forme impliquée dans un processus de devenir constant. En ce sens, la figure entendue comme représentation visuelle d'un objet se conçoit dans et par son inscription dans l'espace au lieu de constituer une donnée purement intelligible qui ignore son implication spatio-temporelle.

Ceci posé, le rapport dualiste entre les concepts de « plénitude » et « vide » est remis en

5. cf. BALLANFAT, Elsa : *L'espace vide. Phénoménologie et choréographie*. Bukarest : Zeta books, 2021, p. 15.

6. Ibid.

cause dès lors que les objets ne visent pas à remplir l'espace pour éviter le vide, la nature ayant, selon l'école aristotélicienne, « horreur du vide »⁷.

Nous souhaitons à ce propos ouvrir une parenthèse et souligner que l'association du vide au néant dérive d'une approche, nous l'avons dit, dichotomique qui reflète fondamentalement la pensée occidentale. Ballanfàt signale à cet effet que l'existence du vide a été premièrement introduite par Pascal en Occident dans le but de contredire les conceptions traditionnellement admises concernant la consistance de l'air, ainsi que le mouvement des corps⁸. C'est surtout dans la philosophie orientale que la notion de vide occupe un rôle central, notamment à l'égard de questions d'esthétique. Dans un entretien avec Shuzo Kuki, philosophe japonais du XX^e siècle, Heidegger discute de l'esthétique japonaise et en particulier de la question du vide comme condition de l'apparition des phénomènes. À l'exemple du théâtre japonais traditionnel, Kuki évoque la scène comme espace vide où l'apparition de la montagne est simulée par les gestes de l'acteur. En levant la main vers le haut, il désigne le surgissement de la montagne à partir du vide : « Il gesto è il raccogliersi di un portatore, [...] in un contemplare, che per sé sfugge a ogni percezione visiva, il quale si fissa con tanta concentrazione nel vuoto che in questo e per virtù di questo la montagna appare »⁹. La notion de vide transcende en l'occurrence toute dichotomie, en étant à la fois un vide sans nécessairement être vide¹⁰.

Le mouvement circulaire de la forme qui se métamorphose d'une chose en une autre, tout en modifiant sa structure, s'oppose au concept de substance qui ignore l'implication des

7. PASCAL, Blaise : *Traité de la pesanteur de la masse de l'air. Écrit par B. Pascal en 1953. Édition intégrale et annotée*. Independently published, 2020. Kindle edition, cf. Chapitre II : « Que la pesanteur de la masse de l'air produit tous les effets qu'on a jusqu'ici attribués à l'horreur du vide ».

8. cf. BALLANFAT, Elsa, op. cit., p. 38.

9. HEIDEGGER, Martin : *In cammino verso il linguaggio*. Sous la dir. de CARACCIOLLO, Alberto. Milano : Gruppo Ugo Mursia Editore, 1990, p. 96-97. Traduit de l'italien : « Le geste est le rassemblement d'un palier, [...] dans une contemplation, qui en elle-même échappe à toute perception visuelle, qui se fixe avec une telle concentration dans le vide qu'en cela, et en vertu de cela, la montagne apparaît ».

10. Le néant de l'Asie orientale n'est en l'occurrence pas la négation de la présence ni donc de l'être, mais constitue un concept bouddhique qui cadre la pensée cosmogonique orientale : « Non è un nulla come forma a priori, né un nulla inteso come alcunché che viene determinato negativamente da qualcosa di diverso. Il Nulla dello Zen non è quell'aspetto del nulla che nell'espressione "essere e non-essere" si pone di contro all'essere, ma esclude del tutto una definizione che ricorre allo schema essere o non-essere » (HISAMATSU, Hôseki Shinichi : *La pienezza del nulla. Sull'essenza del buddismo Zen*. Traduit par Angelino, Carlo de l'allemand. Titre original : "Die Fülle des Nichts". Genova : il nuovo melangolo s.r.l, 2000, p. 16. Traduit de l'italien : « Il ne s'agit pas du néant en tant que forme a priori, ni le néant en tant que chose déterminée négativement par quelque chose d'autre. Le néant du Zen n'est pas cet aspect du néant qui, dans l'expression "être et non-être", s'oppose à l'être. Il exclut totalement une définition qui recourt au schéma de l'être ou du non-être »).

corps dans la durée. Dans une conférence organisée à Ikebukuro au Japon, Kenya Hara, président du Nippon Design Center à Tokyo et professeur à l'université d'art de Musashino, aborde l'importance du vide dans la culture nipponne à travers des réflexions esthétiques sur la marque MUJI et l'utilisation d'espaces vides dans les affiches publicitaires. Il constate que « MUJI ne représente pas la simplicité, mais le vide. "Vide" signifie que vous pouvez y mettre ce que vous voulez »¹¹. En effet, Hara explique comment la notion de vide est fondamentale pour le sens esthétique japonais, à savoir que dans les temps anciens, les Japonais croyaient que la nature était habitée par différents dieux. Pour entrer en contact avec ces dieux cachés dans les rizières, la mer, les montagnes, etc., et les appeler à l'aide, les Japonais ont créé un espace vide :

« Vous mettez des piquets fins aux quatre coins et vous tendez une corde par-dessus. Vous avez alors une unité vide, ou vide. Le vide est la possibilité même d'être rempli, afin que Dieu puisse le trouver et s'y promener. Dieu est toujours à l'affût. Ce n'est pas une certitude, mais il y a une possibilité qu'il entre. Les anciens Japonais ont joint leurs mains en réponse à cette possibilité ».

« 「四隅に細い杭を立てて、そこに縄を張る。すると空っぽの、つまりエンプティなユニットができあがるわけですね。空っぽというのは満たされる「可能性」そのものとしてあるわけですから、神様はそれを見つけて、ふらりと入るかもしれない。神様は常に目ざといですからね。確実に入るわけではないけれど、入るかもしれない、という可能性がそこにはあります。その「かもしれない」という可能性に対して古代の日本人は手を合わせた。」

»¹².

La création de cet espace vide recèle « la possibilité même d'être rempli » – les termes 「可能性」 (Kanōsei) désignant possibilité, probabilité et potentialité et 「入るかもしれない」 (Hairukamoshirenai) signifiant la possibilité d'entrer, au même titre que Cheng a défini le vide comme « lieu où l'on verse sans jamais remplir et où l'on puise sans jamais épuiser ». De la même façon, les *torii* (「鳥居」), portails traditionnels japonais qui conduisent au centre du sanctuaire shintoïste, constituent également un espace vide et donc ouvert, étant à la fois une

11. Citation traduite du japonais d'un compte-rendu d'une conférence s'étant tenue le 24/09/2009 à Ikebukuro au Japon au sujet de la notion de vide présente dans l'esthétique de la marque MUJI, url = <https://www.muji.net/lab/report/100203-01.html>. Dans l'original : 「無印良品は、シンプルではなく、エンプティネス。"空っぽ"の中には、何でも入れられます」.

12. HARA, Kenya : *MUJI ne représente pas la simplicité, mais le vide. "Vide" signifie que vous pouvez y mettre ce que vous voulez.* 2009. URL : <https://www.muji.net/lab/report/100203-01.html> (visité le 04/09/2021), Titre du compte-rendu dans la langue originale : 「無印良品は、シンプルではなく、エンプティネス。"空っぽ"の中には、何でも入れられます」, url : <https://www.muji.net/lab/report/100203-01.html>.

entrée et une sortie¹³. L'*Isejingū* (「伊勢神宮」), le sanctuaire shinto le plus important du Japon, est situé à côté d'un espace vide. Tous les 20 ans, une cérémonie appelée *Shikinen Sengu* est organisée durant laquelle le sanctuaire entier est démolé et un nouveau est reconstruit. Hara souligne à cet effet à quel point l'idée de continuité et de préservation d'un lieu est différente dans les cultures occidentale et orientale.

La manière orientale dont un héritage du passé est préservé diffère de la manière occidentale dans la mesure où le temple, loin de chercher à conserver sa structure dans le temps, s'inscrit dans un processus circulaire de destruction et reconstruction. Sa préservation dans le temps est assurée par un espace vide qui accueille la forme précédente du temple (l'origine) pour l'ouvrir (la détruire) et en concevoir sa forme successive. À l'instar du maître charpentier qui transmet à son apprenti le savoir-faire pour construire le sanctuaire, ce dernier finit toujours par être une re-construction qui contient en lui les traces du temps. À l'encontre de la notion de substance qui reste immuable, l'héritage du passé, selon la pensée japonaise, peut uniquement être transmis à condition qu'il devienne intelligible pour les futures générations. Pour ce faire, il doit nécessairement s'actualiser dans le présent et donc changer de forme. On peut donc affirmer que le vrai héritage n'est pas le temple, c'est-à-dire l'aspect visible et matériel qui en découle, mais bien le processus qui l'a amené à devenir tel qu'il est à partir d'une connaissance transmise et donc nécessairement réinterprétée.

C'est en ce sens que Del Giudice, Handke et Toussaint conçoivent la définition du récit : ce dernier ne fait pas l'objet d'une forme achevée antérieure au développement du contenu de l'œuvre en question, mais se déploie en réalité lors de son apparition. Son devenir se définit à travers l'acte de sa propre manifestation, à savoir qu'« une œuvre d'art n'est pas l'expression d'un idéal artistique préalable à son existence et qu'on pourrait représenter hors d'elle et avant elle. [...] Elle fixe la norme de sa sphère en naissant à son propre jour »¹⁴.

Dans ce chapitre, nous souhaitons montrer que l'émergence de la forme est intrinsèquement liée à la nature « ouvrante » de l'espace qui fait éclater ses contours et limites. Ainsi, l'ouverture de l'espace se manifeste sous forme d'un vide non pas en termes nihilistes en oppo-

13. cf. *ibid.*

14. MALDINEY, Henri, *op. cit.*, p. 22.

sition radicale à l'être, mais plutôt comme espace amplifié et invisible au regard qui contient en lui le cœur d'un dynamisme qui accueille la forme afin de l'inscrire dans une continuité spatio-temporelle dans laquelle elle peut évoluer. En ce sens, la forme appartient à un espace vide qui empêche de l'objectiver, étant donné qu'elle est constamment impliquée dans un processus de devenir.

3.1 Le récit raconté à partir de l'air

Dans *L'espace vide. Phénoménologie et choréographie*, Ballanfat soutient que « “L'espace-temps” du tableau, - c'est l'exemple sur lequel s'appuie Maldiney -, n'est pas un cadre dans lequel se déploierait la forme de l'œuvre. Espace et temps surgissent dans l'acte même d'apparaître de l'œuvre, dans la mesure où ils sont impliqués par elle. Apparaître implique d'ouvrir une surface spatialisante, selon un certain temps, l'entre-mêlement des deux se nommant “rythme” sous la plume de Maldiney »¹⁵. Il en découle que l'œuvre n'est pas une surface de projection dans laquelle la forme est représentée, mais bien le lieu dans et par lequel cette dernière se déploie. Cette surface spatialisante à laquelle Ballanfat fait référence évoque en l'occurrence une ouverture dans l'espace qui demeure invisible au regard, mais qui en réalité constitue le principe créateur de la forme. À l'encontre de toute hiérarchisation spatiale où le fond (espace vide) ne joue qu'un rôle secondaire par rapport à la figure qui donne visibilité au champ de vision du sujet, la forme de l'œuvre n'est pas déterminée au préalable par le contenu d'une histoire, c'est-à-dire par le concept d'un espace-temps conçu avant même que l'histoire ne se déroule. C'est pourquoi l'ouverture de l'espace doit être saisie au sens d'un déploiement spatio-temporel où l'œuvre – et nous souhaitons y insister – surgit et devient dans et par cette même évolution spatialisante. C'est ainsi que l'espace peut être dit spatialisant, car il se transmue en une dimension plastique, ouverte et donc dynamique. Il ne s'agit alors plus de considérer le fond et la figure comme deux entités séparées, comme constaté par Epstein : « [en] regardant, on ne voit que le fond; en pensant, on ne pense que la figure. Jamais les deux ensemble »¹⁶. Si l'espace-temps surgit en même temps que l'œuvre, cela

15. BALLANFAT, Elsa, op. cit., p. 99-100.

16. DEL GIUDICE, Daniele : *Atlas occidental*. Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Paris : Éditions du Seuil, 1987, p. 73.

implique que « rien » ne précède l'apparition de cette dernière.

Dans *Atlante Occidentale*, les expériences du physicien Brahe se déroulent à une échelle infinitésimale où les objets, désormais devenus immatériels, apparaissent sous forme de particules invisibles au regard. Le champ de visibilité du sujet est alors déterminé par un espace dépourvu de formes matérielles dans la mesure où il n'existe pas d'image pour les choses que Brahe cherche à voir. C'est pourquoi il se sert d'instruments technologiques pour amplifier le regard à l'instar d'écrans capables de détecter le mouvement de particules : « [...] sur l'écran de contrôle, venant du noir, se formait d'abord un cadre avec le numéro de la série, le temps, le sigle de l'expérience ; puis de droite et de gauche arrivaient des lignes très rapides, dont certaines entraient en collision au centre où l'impact générait d'autres lignes continues ou hachurées [...] »¹⁷. Les lignes émergent ici à partir du noir. De la sorte, le noir ou bien l'obscurité s'avèrent être l'état premier à partir duquel le champ de vision du sujet prend une forme.

Le néant semble ainsi être la condition nécessaire pour rééduquer le regard au-delà de toute perception conceptualisante, dès lors que les objets surgissent à partir d'un espace vide qui ouvre la forme et qui met en œuvre les forces dynamiques qui participent à la construction du champ visuel du sujet. Lorsque Brahe et son collègue Rüdiger se rendent au magasin de pièces de rechange, ils parcourent, métaphoriquement parlant, les étapes qui ont amené à des changements radicaux dans le champ de visibilité du sujet. En effet, les deux personnages, « [passent] rapidement entre les rayonnages de rechanges pour le vide poussé »¹⁸. Partant d'instruments d'amplification et de haute focalisation du champ visuel tels que les aimants de focalisation, les aimants de courbure, les klystrons – un tube à vide qui amplifie les micro-ondes – etc., ils passent par des objets qui ne « [concernent] pas les détecteurs, ni même la possibilité de voir, mais seulement la base, de quoi produire ce qui peut-être allait être vu »¹⁹. Brahe et Rüdiger poursuivent leur parcours en passant ensuite par l'étape des pièces de rechange pour la visualisation où le champ de vision émerge à partir de photons, en l'occurrence de petites particules dépourvues de masse qui se déplacent à la vitesse de la lumière dans le vide. Ces « pièces de rechange pour la visualisation » consistent en des photomultiplicateurs, des photodiodes, des phototriodes et

17. Ibid., p. 27.

18. Ibid., p. 89.

19. Ibid., p. 90.

d'autres instruments de ce genre censés convertir la lumière en courant électrique. Il en découle que la matière s'ouvre en permettant d'entrevoir le vide que cette dernière contient en elle. Ce vide renferme en réalité les dynamiques constitutives du champ visuel du sujet, dans la mesure où la matière sous forme de particules se transforme en énergie qui détermine le devenir des formes impliquées dans l'espace-temps. Le parcours des scientifiques culmine avec les pièces de rechange pour la prise de données qui permettent de détecter le mouvement dynamique des particules dans l'espace se déroulant à une vitesse imperceptible par le regard. Les objets s'inscrivent alors sous le signe d'une matérialité changeante, qui conduit à une nouvelle façon de voir, de se rapporter aux choses et surtout de sentir les objets apparaissant dans l'espace, si bien que le sujet ne peut que faire appel à son intuition et à son imagination pour imaginer ce pour quoi il n'existe pas d'image.

L'imagination joue également un rôle central dans *Nel museo di Reims*, sachant que la cécité du protagoniste – métaphore pour la rééducation du regard – a des impacts non-négligeables sur son champ visuel, au point de changer la structure et la consistance des formes dans l'espace. C'est seulement grâce aux descriptions d'Anne que Barnaba parvient à instaurer un rapport avec les peintures du musée et à aller au-delà de la forme afin d'imaginer ce qu'il ne peut pas voir. Ces descriptions sont pourvues de nombreux moments de silence qui évoquent des vides entre l'instant où Anne prononce le titre de la peinture et l'instant où Barnaba laisse libre cours à son imagination : « Elle attend toujours que ce soit Barnaba qui parle le premier, comme d'ailleurs elle attend que ce soit lui qui choisisse les tableaux devant lesquels s'arrêter, ceux devant lesquels passer son chemin »²⁰. Ces temps d'attente sont fondamentaux pour la conception de la forme dont les contours s'ouvrent au profit de nouvelles formes qui, d'une part, ne sont nulle part représentées, ou, dans les termes de Brahe, n'ont pas d'image et permettent ainsi une imagination au-delà du cadre du tableau, et s'inscrivent, d'autre part, dans une dynamique d'apparition au lieu d'être figées dans le temps. Le champ visuel de Barnaba et le récit naissent donc simultanément à partir d'un vide qui apparaît soit sous forme d'un noir soit sous forme d'un silence, à savoir que tous deux évoquent une spatialité dépourvue de structures.

Chez Toussaint, tantôt le noir tantôt la pénombre constituent le point de départ dé-

20. Idem, *Dans le musée de Reims*, p. 24.

clencheur d'instant de repli interne pendant lesquels le sujet donne libre cours à l'imagination. Le protagoniste de *L'Appareil photo* demeure assis dans la pénombre d'une cabine de photomaton, à l'écart du monde extérieur, et s'accorde un moment de méditation pendant lequel il se projette dans le flux de sa pensée :

Toutes les conditions étaient réunies maintenant, me semblait-il, – pour penser. Il y a quelques minutes [...] je m'étais attardé pour regarder la pluie tomber dans le faisceau lumineux d'un projecteur, dans cet espace très précis que délimite la lumière, clos et pourtant aussi dénué de frontières matérielles que le tremblé ouvert d'un contour de Rothko, et, imaginant la pluie qui tombait à cet endroit du monde, et qui [...] passait maintenant dans mon esprit du cône de clarté à la pénombre voisine sans qu'il fût possible de déterminer de limites tangibles entre la lumière et les ténèbres [...] ²¹.

Le photomaton, « dénoué de frontières matérielles », se métamorphose en un espace ouvert, car il se situe entre la lumière (le visible) et les ténèbres (l'invisible). La pénombre est en l'occurrence un endroit interstitiel qui fait office de transition d'un espace de visibilité totale où la forme est circonscrite vers un espace qui ouvre ces mêmes limites, en détruisant par là la corporalité.

Il en va de même du protagoniste de *La Disparition du paysage* qui passe sa convalescence dans une chambre à Ostende après avoir été dans le coma : état interstitiel entre la vie et la mort, et plus concrètement entre la vie matérielle et la mort du corps. Cette expérience est décrite comme un vide, précisément « un grand vide [et comme un] engourdissement, un ralentissement du corps, une léthargie » ²². Il n'empêche que le vide ne se veut pas en opposition radicale à la corporalité, mais s'annonce dans la perspective d'un changement, d'une possibilité d'épanouissement qui franchit la frontière entre matière et vacuité si bien qu' image mentale et image de la réalité finalement se confondent. C'est pourquoi le protagoniste affirme à plusieurs reprises ne plus être en mesure de faire la distinction entre ce qui se déroule dans le monde extérieur, matériel, et ce qui émerge dans l'esprit comme fruit de son imagination : « Je vois [les médecins] s'éloigner, se dissiper lentement sous mes yeux avant de disparaître, au point que je ne sais pas si ces images mentales angoissantes correspondent à une réalité que j'ai vécue ou si elles ne sont que le fruit de l'imagination morbide que je ressasse ici à Ostende depuis des mois » ²³.

21. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'appareil photo*, p. 93.

22. Idem, *La Disparition du paysage*, p. 16-17.

23. Ibid., p. 18.

Ou encore :

Le brouillard ne se dissipe pas de la journée. Au loin, on entend les deux notes régulières d'une corne de brume [...] qui jette dans le vide une mélodie déchirante quia des accents de glas. Rien ne me menace physiquement, mais j'ai peur. Je me sens oppressé devant l'horizon que bouche le brouillard. Parfois, sur la digue, surgit le phare avant rond et blanc d'un vélo fantomatique, qui glisse lentement dans l'atmosphère puis disparaît²⁴.

Le champ de vision du sujet est trouble à cause d'un brouillard qui, au lieu de s'interposer entre le sujet et le monde extérieur comme le fait la fenêtre, les engloutit si bien qu'image mentale et image de la réalité se superposent : « le monde extérieur [s'empare de] la même consistance que [sa] mémoire »²⁵. En tout cas, comme pour le protagoniste de *L'appareil photo*, la condition idéale pour imaginer ou, en termes toussaintiens, pour penser, est donnée par un moment de solitude et de silence ou bien lorsque le sujet ferme les yeux et est enveloppé par le noir qui lui permet de « [se] réfugier dans [son] monde intérieur »²⁶. Soulignons ici que le monde intérieur dont il est ici question ne doit pas être entendu en contre-sens à la superposition des images mentale et de la réalité. Cette forme d'intériorité, aussi très présente dans *Nel museo di Reims*, constitue en réalité une ouverture spatiale dans laquelle le sujet se projette, mais qui ne s'oppose à aucune forme d'extériorité. Nous y reviendrons plus tard. Retenons donc pour l'instant qu'image mentale et image de la réalité se confondent dans la mesure où le sujet devient une partie intrinsèque et donc inséparable de l'espace.

Dans les récits de Handke, le devenir immatériel constitue également un processus à partir duquel se déploie l'imagination. C'est pourquoi dans *Langsame Heimkehr*, Sorger, avant de retourner en Europe, se trouve dans une maison presque vide « sans rideaux ni tapis »²⁷. De nouveau, un changement s'annonce sous le signe d'un espace que Sorger a vidé, lui-même « [cherchant] à devenir immatériel ; [tandis que] [son collègue] Lauffer, allait vers le trop-plein de matière ; son problème à lui c'était "trop de langue", alors que Sorger courait le danger d'être "dépourvu de langue" »²⁸. Le retour en Europe n'est pas un véritable retour au point de départ, mais plutôt une méditation interne de la part du protagoniste, qui fait l'objet d'une évolution,

24. Ibid., p. 19.

25. Ibid., p. 19-20.

26. Ibid., p. 33.

27. HANDKE, Peter, op. cit., p. 128.

28. Ibid., p. 129.

d'une rééducation du regard qui apprend à voir le vide autrement qu'en termes oppositionnels entre matière et néant. Il s'agit donc d'exploiter les énergies souterraines au vide et de comprendre les mécanismes qui participent à la création de la forme, et par là à la formation du récit, bref des mécanismes qui, agissant depuis la sphère de l'invisible, contribuent à déterminer le champ de visibilité. Qu'il soit question « la mort de l'image » dans *Nel museo di Reims*, là où Del Giudice déploie la force du récit à partir d'images qualifiées de « cadavériques », de « la mort du corps » dans les récits de Toussaint ou encore de « la mort de la matière » dans *Atlante Occidentale* et les récits handkéens – cette mort ne se veut aucunement anéantissement total, mais s'annonce en réalité comme ouverture du domaine du visible.

De ce fait, il devient de plus en plus urgent de soulever une question fondamentale : comment raconter l'invisible²⁹ ? Comment parvenir à « raconter » des espaces pour lesquels il n'existe pas d'image et où la visibilité est créée à partir du noir, de l'obscurité, de la pénombre, du rien, bref du vide ? Et surtout, par quel langage ? « [Existe-t-il] une terminologie pour désigner ces instants sans retour qui [laissent] à peine des mots et des images au souvenir »³⁰ ?

3.1.1 Le vide comme possibilité d'accueil de la forme

Dès lors que le rapport entre matière et vacuité ne fait plus l'objet d'une conception dichotomique, il n'est plus question de considérer l'espace comme fond vide auquel se superpose le plein de la forme. De même, la figure n'est pas censée conférer une fonction à l'espace, dès lors qu'elle émerge dans et par l'ouverture de ce dernier. Ceci posé, les objets sont faits d'espace et de temps, à savoir que l'espace vide accueille la forme au sein d'une continuité spatio-temporelle pour la modifier ensuite.

Dans *Atlante Occidentale*, Epstein réfléchit sur la façon de concevoir une histoire et en conclut que l'environnement qui entoure et accueille le personnage impliqué dans un certain vécu est essentiel pour en saisir la sensation. De la sorte, perception et sentiment sont des entités inséparables dans la mesure où la perception du monde extérieur est censée correspondre au

29. cf. DEL GIUDICE, Daniele, « Comment raconter l'invisible », Question empruntée au titre de l'article de Del Giudice.

30. HANDKE, Peter, op. cit., p. 165.

ressenti intérieur du sujet. Epstein constate qu'« [...] il n'était jamais parvenu à concevoir un personnage, une situation ou un sentiment, sinon dans un certain air et dans une certaine lumière, jusqu'à ce qu'il fût convaincu que l'atmosphère fût exactement ce qu'elle était : la masse d'air qui enveloppe une histoire »³¹. De même, la scène se déroulant sur le champ d'aviation annonce une nouvelle forme de spatialité lorsque Brahe est sur le point de piloter l'avion :

À partir de ce moment, l'air n'a plus été le même : il cherchait l'hélice, il cherchait l'avion, adhérait aux ailes et au fuselage et aux plans de queue, formant un voile immobile, une première couche sur laquelle d'autres couches glissaient visqueusement et commençaient à pousser et à opposer une résistance ; des particules d'air s'alignaient en filets fluides de plus en plus épais, en veines d'air de plus en plus fuyantes, se déplaçaient et formaient un vide, accueillant en elles la forme pleine de l'avion [...] ³².

Ce n'est pas l'avion qui pénètre l'air, mais bien l'air qui accueille la forme de l'avion et l'enveloppe en « formant un voile immobile ». Au fur et à mesure que l'avion accélère, d'autres couches d'air se créent autour de l'avion si bien que l'espace s'ouvre au profit d'un vide qui accueille en lui « la forme pleine de l'avion ». Qu'il s'agisse de la façon de concevoir une histoire à l'instar des réflexions d'Epstein concernant l'exégèse d'un récit ou d'un élément intrinsèque à l'histoire comme l'avion, tous deux ont en commun d'être embrassés par une masse d'air accueillante qui fait en quelque sorte interagir l'espace ou bien l'atmosphère avec soit la forme d'une histoire, soit la forme d'un objet. Ballanfat souligne que « la première affirmation de la phénoménologie du pathique commence par la mise en évidence de l'écart pris par rapport à Husserl. Le sentir ne peut se comprendre en termes d'intentionnalité. Sentir ne signifie pas viser, il s'agit encore moins de ramener un objet à la conscience que le sujet en a. Sentir se comprend fondamentalement comme un "s'ouvrir", "communiquer" »³³. En d'autres termes, il ne s'agit pas de faire du vécu une entité exclusivement mentale, ni donc de se référer à l'objet par le biais de la conscience. L'ouverture se comprend comme une nouvelle possibilité du sentir car elle renverse la perspective monoculaire dans la mesure où le point de vue est projeté dans l'objet même qui comporte cette ouverture. Sentir ne signifie pas viser parce que le sujet ne ramène pas l'objet à la conscience – ce qui renforcerait davantage le dualisme entre intériorité et extériorité – mais s'immerge en lui à travers cette même ouverture qui donne lieu à un contact immédiat avec le monde, au-delà de

31. DEL GIUDICE, Daniele, *Atlas occidental*, p. 120.

32. Ibid., p. 124.

33. BALLANFAT, Elsa, op. cit., p. 89.

la séparation entre le sujet et l'objet.

De façon similaire, l'ouverture de l'espace chez Handke advient par le biais d'une immersion du sujet dans le paysage « vers l'arrière-pays inexploré »³⁴. La traduction en français ne saisit pas entièrement le sens de la citation dans l'original : « [...] in ein unerforschtes Landesinnere », car il ne s'agit pas seulement d'aller vers l'arrière-pays, mais bien de le pénétrer. Le mot *Landesinnere* (litt. l'intérieur du pays) a été traduit par « l'arrière-pays » qui, retraduit vers l'allemand, serait *Hinterland*. Ce dernier terme renvoie à plusieurs définitions dont deux que nous souhaitons mettre en exergue : 1. « The remote areas of a country away from the coast or the banks of major rivers » (En français : Les régions éloignées d'un pays, loin des côtes ou des rives des grands fleuves). Cette première définition évoque une notion de paysage vaste et pourrait être interprétée comme un espace dénué de contours, dès lors qu'il est situé loin des côtes et des rives, bref d'éléments naturels qui délimitent ce même espace. 2. « An area lying beyond what is visible or known »³⁵ (En français : Une zone située au-delà de ce qui est visible ou connu). La deuxième définition est d'autant plus intéressante qu'elle dévoile que cette étendue vaste demeure au-delà du visible et implique au même titre que la première définition un espace dépourvu de limites.

Ceci posé, nous ne souhaitons pas remettre en cause le terme choisi dans la traduction française, mais simplement signaler que le terme *Landesinnere* évoque un espace explicitement pénétrable, à l'image d'un intérieur qui peut être franchi, tandis que le mot « arrière-pays » nous semble plus implicite parce qu'il rappelle une notion de distance ou bien de terre éloignée et moins d'espace ample dans lequel le sujet peut se projeter. En l'occurrence, l'ampleur en termes de distance n'implique pas nécessairement un espace plastique, mais pourrait erronément être saisie comme lieu de dispersion, ce qui n'est pas le sens auquel Handke aspire. Dans les œuvres de l'auteur autrichien, la sensation d'ampleur est donnée par l'ouverture de l'image et ainsi de l'espace que le sujet peut intérioriser en s'y projetant. Cette même ouverture sous forme d'un « couloir » à traverser est l'équivalent du vide qui accueille en lui la forme. Dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*, les espaces « vides » ne servent pas de fond, mais constituent des arrière-plans

34. HANDKE, Peter, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 77.

35. Les définitions du terme *hinterland* ont été empruntées du dictionnaire digital LEXICO powered by Oxford, consulté à travers le lien <https://www.lexico.com/definition/hinterland>.

dépourvus de forme qui se métamorphosent dès qu'un objet apparaît à l'intérieur de ce même vide :

« Il y a peu, j'étais sur le sommet de l'Untersberg, dans la neige. Juste au-dessus de moi une corneille flottait au vent, proche à la prendre de la main. Le jaune des serres plaquées contre le corps me parût être l'image même de l'oiseau; le brun doré des ailes irisées de soleil; le bleu du ciel. Ces trois éléments traçaient le sillage d'un vaste espace aérien qui, au même instant, me fit l'effet d'un drapeau tricolore. Un drapeau qui ne prétendait à rien, un simple objet fait de couleurs. Mais grâce à lui les drapeaux d'étoffe qui jusqu'alors n'ont fait que boucher la vue sont devenus au moins quelque chose qu'on puisse regarder : car leur origine pacifique se trouve dans mon imagination ».

« Vor kurzem stand ich im Schnee auf dem Untersberggipfel. Knapp über mir, fast zum Angreifen, schwebte im Wind eine Rabenkrähe. Ich sah das wie ins Inbild eines Vogels gehörende Gelb der an den Körper gezogenen Krallen; das Goldbraun der von der Sonne schimmernden Flügel; das Blau des Himmels. – Zu dritt ergab das die Bahnen einer weiten luftigen Fläche, die ich im selben Augenblick als dreifarbige Fahne empfand. Es war eine Farbe ohne Anspruch, ein Ding rein aus Farben. Durch sie sind aber die stofflichen Fahnen, die bisher den Anblick meist nur verhängt hatten, zumindest etwas Betrachtbares geworden; denn in meiner Phantasie steht ihre friedliche Ursache »³⁶.

Dans l'exemple cité, la forme de l'oiseau est constituée par les éléments qui l'entourent. Ainsi, les ailes n'apparaissent qu'à travers les rayons brun doré du soleil, les serres plaquées contre le corps figurent non pas par le biais de leur forme, mais bien à travers la couleur jaune, tout comme la corneille fait sa première apparition en flottant *dans* le vent³⁷. Il en découle que l'animal est accueilli par un espace vide et dépourvu de forme en ce qu'il se forme à travers des éléments qui lui sont externes et qui l'engloutissent vers une forme d'intériorité spatiale. Cette immersion a pour conséquence que « l'arrière-plan », au lieu de se réduire à une fonction purement fonctionnelle de l'objet qui l'emplit, interagit avec ce dernier, si bien que le « vaste espace aérien » se métamorphose en un espace comblé de couleurs au même titre que l'objet, ayant perdu son caractère matériel, émerge à partir d'une ouverture spatiale « aérienne » et devient « un simple objet fait de couleur ».

Les descriptions des paysages handkéens manifestent une certaine propension pour le dedans, par exemple lorsque le personnage de *Die Lehre der Sainte-Victoire*, en contemplant une peinture du XVII^e siècle, parvient à s'y projeter et à parcourir le paysage vers « le "dedans" de

36. HANDKE, Peter, op. cit., p. 28-29.

37. Bien que la traduction française ait traduit « im Wind schweben » par « flotter au vent », il serait dans ce cas-ci préférable d'opter pour la préposition « dans » (im) afin de mieux saisir l'idée d'immersion de l'oiseau *dans* le vent, *dans* le bleu du ciel et *dans* les rayons du soleil.

l'image » ou encore lorsque l'oiseau émerge dans et par un vide spatial, à partir d'une « intériorité » qui accueille sa forme. Cette intériorité est décrite comme *Inbild* (« [...] wie ins Inbild eines Vogels gehörende Gelb der an den Körper gezogenen Krallen ». Traduction vers le français : « Le jaune des serres plaquées contre le corps me parût être l'image même de l'oiseau »).

Il n'empêche que la notion de *Inbild* – fondamentale pour comprendre la phénoménologie du regard chez Handke – traduite par « l'image même de l'oiseau » nous semble insuffisante, voire quelque peu confuse pour désigner la dynamique d'une ouverture spatiale qui accueille la forme en son sein pour l'impliquer dans un devenir métamorphosant. Il va de soi que la complexité de la phrase allemande peut difficilement être traduite littéralement. Cependant, que faut-il entendre par l'image même de l'oiseau ? S'il est question d'une image qui figure non pas n'importe quel oiseau, mais cet oiseau avec toutes ses particularités et implications spatio-temporelles, alors nous pouvons en effet rapprocher – de manière il est vrai très implicite – cette définition de celle du *Inbild*. Dans un entretien avec Herbert Gamper, Handke tente d'expliquer ce concept comme présentification fidèle de l'objet par le biais de l'imagination, à savoir que cette dernière ne se veut pas, d'après Handke, coloration supplémentaire ou bien déformation de la réalité³⁸. Le *Inbild* constitue à la fois l'intérieur de l'objet (*das Innere des Gegenstands*) et l'image intérieure (*Innenbild*) de l'objet qui reflète son côté subjectif³⁹. Il en découle que l'objet doit nécessairement être impliqué dans un processus de modification constante, dès lors que le vide en tant qu'un espace ouvrant détruit la forme de l'objet ; son intérieur (*das Innere des Gegenstands*) fusionne avec l'espace-temps qui l'entoure de manière à engendrer un « nouvel » objet qui évolue dans la durée. Cette évolution est toutefois intrinsèque à la perception du sujet dont la subjectivité se projette sur l'objet en question, ce qui fait que le *Inbild* consiste à la fois en une forme d'intériorité de l'objet même – en tant qu'objet regardé désormais dénué de limites matérielles – et en une forme de subjectivité provenant du sujet regardant, toutes deux contribuant à modifier l'objet.

38. cf. HANDKE, Peter : *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2016, p. 30. « [...] Würden Sie die Orte nun angehen oder erleben, die ich versucht hab zu erzählen, würden sie die Phantasie glaub ich als Treue spüren und nicht als Färbelung oder nicht als zusätzliche Farbigkeit [...] ».

39. cf. *ibid.*, « Gamper : Das heißt, das Innenbild ist dann auch das "Inbild" ?
Handke : Ja, ich kann dafür "Inbild" sagen.

Gamper : "Inbild" meint aber das Innere des Gegenstands, während das Innenbild Ihre subjektive Seite wiedergibt ».

Del Giudice nous invite également à porter le regard vers une forme d'intériorité qui se propose de réunir perception interne et perception externe, à l'instar de *Nel museo di Reims* dont les tableaux vont vers l'extérieur et emportent le sujet en leur intérieur⁴⁰. Il insiste sur cette notion d'intériorité en soulignant le besoin de travailler depuis le dedans⁴¹. Nous retrouvons cette pensée dans *La Disparition du paysage* lors d'un moment de repli interne où le personnage toussaintien « [parvient] à [se] réfugier dans [son] monde intérieur »⁴². Alors que l'histoire semble dans un premier temps se dérouler dans une chambre à Ostende où le sujet toussaintien passe sa convalescence, le souvenir d'un événement passé surgit et se superpose au présent : « Le regard intense et les yeux rêveurs, je continue de regarder fixement par la vitre et je ne sais plus maintenant si je suis toujours à Ostende ou encore dans l'autobus à Bruxelles aux premières heures de ce matin de mars. Le monde extérieur disparaît progressivement autour de moi, les décors s'estompent »⁴³. Comme chez Handke, le personnage toussaintien « marche vers l'arrière-pays » de ses pensées les plus refoulées qui conduisent vers les profondeurs du récit, sachant que ce dernier manifeste plusieurs couches diégétiques. L'histoire encadrante, en l'occurrence la convalescence à Ostende qui détermine la position physique du protagoniste, s'ouvre au profit d'une autre histoire sous forme d'un souvenir, tout en superposant, et nous l'avons dit, image mentale et image de la réalité. Cette mise en abîme donne lieu à une progression vers « le fond » du récit, car c'est par le biais de ce repli que le sujet accède à une sphère où diégèse et exégèse se croisent. Il serait aussi opportun de désigner ce croisement comme lieu d'origine et de formation de la forme :

Dès que le métro se remet en route, je me replonge dans mes pensées. Peu à peu, bercé par le bourdonnement de la rame dans le tunnel, mes pensées se polarisent sur un point lointain de mon horizon intérieur, et je sens s'esquisser une scène de roman dans mon esprit, encore informe, pas encore complètement sortie de sa chrysalide d'où je la vois émerger lentement. J'évolue dans cette scène en devenir, encore informulée, immatérielle, que je laisse affleurer à ma conscience. Je suis incapable de dire quel en est le sens ni quels en sont les protagonistes [...], mais je suis présent dans cette invocation, je la vis de l'intérieur [...]⁴⁴.

Cette méditation interne permet au sujet de présentifier un vécu déclenché par la mé-

40. cf. DEL GIUDICE, Daniele, *Dans le musée de Reims*, p. 13. « [...] c'étaient des tableaux qui allaient vers l'extérieur, qui vous embrassaient, qui vous emmenaient à l'intérieur ».

41. COLUMMI CAMERINO, Marinella : « Intervista a Daniele del Giudice ». In : *Il verri. Il libro di narrativa* 19 (2002), p. 65-75, p. 76. Dans l'original : « [...] occorre lavorare dal di dentro ».

42. TOUSSAINT, Jean-Philippe, loc. cit.

43. Ibid., p. 34.

44. Ibid., p. 35-36.

moire, de « [replonger] d'un coup dans la réalité vivante [...], dans la substance sensible de ses heures »⁴⁵, bref d'intérioriser et de s'approprier un souvenir. Ce processus d'intériorisation peut être comparé au vide ou bien à la masse d'air qui accueillent la forme pour la faire évoluer vers autre chose, à savoir que le sujet toussaintien s'appuie sur un souvenir pour faire irruption en lui, c'est-à-dire ouvrir sa forme et en créer une nouvelle. La progression vers le « fond » se fait ici depuis la réalité vécue à Ostende, vers un souvenir qui « [ne le fait] exister que mentalement »⁴⁶ de sorte que « le monde extérieur disparaît progressivement autour de [lui] »⁴⁷. Ainsi, le corps se dématérialise au fur et à mesure que le sujet se replie sur lui-même. Par conséquent, cette mise en abîme se veut ouverture qui accueille la forme du souvenir désormais devenue immatérielle. La chrysalide figure alors une dimension interstitielle qui contient la forme en devenir dont le résultat, une fois sortie de son cocon, aura des impacts sur le cours de l'histoire⁴⁸.

De manière générale, l'accueil de la forme implique une ouverture spatiale qui, bien qu'elle crée une sorte d'intériorité, ne s'oppose à aucune extériorité. « Nous sommes non seulement ensemble dans un contenant, mais nous sommes "entre", et ce "entre" n'est pas simplement un "entre-nous". C'est nous qui sommes intégrés dans ce "entre" qui nous déborde de toutes parts »⁴⁹. C'est donc le sujet qui est contenu dans un espace vide souvent qualifié d'interstitiel, car il participe à la formation de la forme, dès lors qu'il se projette dans l'objet en l'ouvrant. De la sorte, sujet et objet deviennent une unité dans la mesure où « tout intérieur s'ouvre vers l'extérieur »⁵⁰ et où « le sujet [se projette], par degré, au dehors; et le dehors [devient] le paysage intérieur du sujet »⁵¹. La perspective étant alors renversée, il n'est plus question de faire l'opposition entre intériorité et extériorité.

45. Ibid., p. 29.

46. Ibid., p. 33.

47. Ibid., p. 34.

48. Cet aspect sera traité en profondeur dans la sous-partie « La métaphore d'Ostende. D'une corporéité vide comme lieu d'émergence du récit ».

49. BALLANFAT, Elsa, op. cit., p. 95. Citation empruntée à Maldiney dans l'entretien publié dans l'ouvrage collectif : *Philosophie, art et existence*.

50. CHENG, François : *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Éditions du Seuil, 1991, p. 100.

51. Ibid., p. 105.

3.1.2 Le vide comme lieu d'origine et de mutation de la forme

Maldiney soutient qu'« [une] forme appartient à l'espace avant d'appartenir à la figure. Elle n'est pas contour, elle est toujours ouvrante. Elle diffuse hors d'elle ce qu'elle accueille en elle. Elle est génératrice d'un espace dont les dimensions s'imposent aux éléments figuratifs ou non comme leurs tensions constitutives »⁵². Une fois que le vide accueille la forme désormais dénuée de ses contours matériels, celle-ci évolue dans une continuité spatio-temporelle. Cette même continuité se veut en l'occurrence ouverture spatiale dans laquelle la forme est à la fois engendrée et impliquée dans un processus de mutation. « La forme diffuse hors d'elle ce qu'elle accueille en elle » dans la mesure où un mouvement circulaire s'instaure entre l'espace ouvert où demeure la forme en devenir et l'espace qui lui est « externe ».

Dans *La Disparition du paysage*, l'ouverture du récit advient par le biais d'une mise en abîme de différentes couches diégétiques. Et il apparaît que les scènes du récit toussaintien sont générées depuis « un point lointain [de l']horizon intérieur [du personnage] »⁵³ dans les profondeurs de son esprit. Le personnage toussaintien constate être « la substance et l'origine [du flux de la pensée], [car] c'est en [lui] qu'il chemine, souterrain, invisible, paisible, intarissable »⁵⁴. Il participe alors à l'évolution de la forme depuis cette ouverture spatiale qui se veut intériorité intime et immédiate avec la forme en devenir, jusqu'à ce qu'une lumière éblouissante interrompe ce processus de mutation. « [...] [Le] monde extérieur s'engouffre [alors] dans [ses] pensées par cette brèche ouverte, en balayant l'univers mental qu'[il] [est] en train de construire dans une volée d'éclats de verre et de débris de fer »⁵⁵. Il en découle que le monde extérieur prend la place de l'univers mental au point de l'éclipser. De cette superposition résulte un processus qui génère des débris, bref qui conduit à la destruction de l'univers mental en « une volée d'éclats » lors de sa construction.

Suite à cette destruction interne intervient également une destruction externe, à savoir que « le paysage [s'éteint] à jamais devant [le sujet toussaintien] », au même titre que « les bruits

52. MALDINEY, Henri, op. cit., p. 24.

53. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 35.

54. Ibid., p. 32.

55. Ibid., p. 36.

du monde s'éteignent progressivement »⁵⁶. Puisqu'image mentale et image de la réalité sont transmuées en une entité inséparable, le monde extérieur prend la même forme que la conscience du sujet. La fusion du monde extérieur avec le monde mental a pour effet que le regard du dehors s'éteint, lui aussi, progressivement : « L'espace commence à se rétrécir, les murs s'ébranlent et se rapprochent de moi. J'étouffe seul dans le noir »⁵⁷. Si « la forme est toujours ouvrante », cela revient à dire qu'elle est impliquée, comme déjà constaté, dans un processus de devenir incessant où, une fois inscrite dans la durée, elle est amenée à évoluer sans jamais pouvoir être figée. C'est ce qu'Epstein dans *Atlante Occidentale* définit comme « forme fluide »⁵⁸, intégrée au sein du « circuit ininterrompu de l'imagination »⁵⁹ qui rend la distinction entre intériorité et extériorité impossible. De la sorte, la fusion des images mentales et de la réalité doit être comprise comme un mouvement circulaire qui fait que ce que la forme accueille en elle, à savoir ici le processus de construction d'une scène de roman dans l'œuvre de Toussaint⁶⁰, est en même temps diffusé hors de la forme, hors « de sa chrysalide d'où [le sujet] la voit émerger lentement »⁶¹. De même que ce processus de mutation de la forme finit par sortir de l'esprit au point d'éteindre la conscience du sujet, de même la matérialité du monde extérieur fait l'objet d'une mutation majeure qui change le champ de visibilité jusqu'à « [achever] le dernier instant visible de la vie [du sujet] »⁶².

Nous retrouvons cette conception circulaire chez Del Giudice, notamment dans *Atlante Occidentale*, lorsque l'anneau, souterrain et donc invisible à la surface, accueille et métamorphose la consistance de la matière en particules en un devenir virtuel. L'accélérateur de particules, tout comme d'autres instruments technologiques du CERN, constituent un moyen d'ouverture de l'espace car il permet d'amplifier le regard vers de profondes étendues spatiales. Cette intériorité immatérielle du champ de visibilité du sujet a des impacts non-négligeables sur l'espace dans l'intégralité du récit, car elle détermine la consistance du champ de visibilité du « dehors » :

Un mince rayon de soleil, concentré et resserré par les fines lames des stores vénitiens, éclaire

56. Ibid., p. 45.

57. Ibid., p. 46.

58. DEL GIUDICE, Daniele, *Atlas occidental*, p. 39.

59. Ibid., p. 86.

60. cf. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 36. « [...] je la vis de l'intérieur, je me déplace en apesanteur dans ses méandres, je combine des ombres en évolution, j'agence des formes – quand je suis interrompue par une lumière blanche aveuglante ».

61. Ibid., p. 35.

62. Ibid., p. 47.

les poussières dans l'air; des grains en suspension, qui bien qu'ils soient partout, semblent venir de la pénombre, bouger lentement dans la lumière et disparaître ensuite vers le plafond ou le sol, au-delà, à nouveau, du seuil de l'ombre. Brahé, à peine éveillé, vers midi, les regarde de son lit; il pense que tout pourrait être visible ainsi [...] ⁶³.

La visualisation de l'espace advient par le biais d'une description infinitésimale de la matière dans la mesure où ce n'est pas la plénitude de la forme qui détermine sa nature, mais bien des énergies dynamiques qui constituent sa plasticité. Les rayons de soleil éclairent les poussières dans l'air provenant de la pénombre et finissent par retourner dans la sphère de l'invisible, à l'instar du mouvement circulaire tel qu'évoqué par l'accélérateur de particules situé à la frontière entre visible et invisible.

Aussi le vide, dans l'œuvre de Handke, contribue-t-il à ôter de la matérialité à l'objet en affectant la consistance de l'espace. Le chapitre *La grande forêt* dans *Die Lehre der Sainte-Victoire* illustre comment le personnage handkéen, en pénétrant dans le bois figuré dans la peinture de Jacob van Ruisdael, parcourt l'ouverture de l'image qui emporte la matérialité du tableau dans le vide accueillant. Le chemin vers la forêt transmet une sensation d'ampleur en même temps que le tableau commence à gagner en plasticité et à croître au-delà de sa forme :

Le bois lui-même apparaît sombre, une plantation d'épicéas pris les uns dans les autres et dont les parties isolées – et le tout avec elles – vont l'instant d'après se mettre à tourner. On entre dans la forêt par le chemin droit et large comme par un véritable portail. La sensation de seuil est quelque chose de calme qui mène au-delà, sans intention. De l'intérieur, la forêt qui au-dehors semble s'étendre dans une plaine, masque le flanc d'une petite colline qui s'étend en direction de l'est [...] ⁶⁴.

Si du dehors la forêt se manifeste comme une masse dense qui permet à peine d'entrevoir les détails de la végétation, une fois qu'on a pénétré à l'intérieur, cette même masse dense d'arbres se métamorphose en une multitude de différentes formes : « Du chemin, on aperçoit d'abord le pied ouest de la colline où s'ouvre en même temps, comme une inclusion colorée dans la masse des épicéas, un espace semblable à un parc fait d'acacias, d'aulnes et de hêtres entre lesquels toutes sortes de chemins montent à la colline [...] » ⁶⁵.

63. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 131.

64. HANDKE, Peter, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 181.

65. Ibid., p. 183.

Par conséquent, le vide se veut ouverture spatiale en mesure de créer un niveau de spatialité « en sur-plus ». Cette dimension pénétrable engendre une certaine forme d'intériorité qui ne se confronte toutefois à aucune extériorité, dans la mesure où « ce que la forme accueille en elle » se répercute sur la consistance de l'espace qui lui est certes externe – mais à la différence près que cette mutation n'intervient que dans et par cette même ouverture. Le rapport entre intériorité et extériorité doit en l'occurrence se comprendre comme une circularité au sein de laquelle la forme évolue sans cesse, à l'image d'une forme dépourvue de structures fixes. C'est ainsi que le vide peut être à la fois contenant et lieu interstitiel, car « [...] nous [...] sommes intégrés dans ce “entre” [...] qui nous déborde de toutes parts »⁶⁶.

66. BALLANFAT, Elsa, op. cit., p. 95. Citation empruntée à Maldiney de son entretien publié dans l'ouvrage collectif : *Philosophie, art et existence*.

3.2 D'une spatialité morphogénétique chez Del Giudice

Atlante Occidentale constitue un récit qui s'inscrit sous le signe d'une « cartographie de la narration » dans la mesure où l'espace présente des caractéristiques morphogénétiques⁶⁷. Dans un article encyclopédique de géomorphologie et géographie, les côtes sont à la fois définies comme « limites [d'espaces géographiques] [pour certains groupes humains] » et comme « ouverture vers le reste du monde »⁶⁸, à savoir que « les rivages sont les lignes le long desquelles s'effectue le contact entre les masses solide, liquide et gazeuse du globe terrestre »⁶⁹. Pour revenir à la question du vide qui affecte la matérialité de l'espace, c'est donc dans les lieux interstitiels situés à la frontière entre deux opposés tels que les masses solides comme la terre et les masses liquides comme la mer que la matérialité des choses évolue d'une forme à l'autre. C'est pourquoi « le long des côtes [...] les phénomènes énergétiques propres à la surface de contact (ou interface) entre la mer et l'air se heurtent aux terres émergées et s'y dissipent dans l'exercice d'une action morphogénétique »⁷⁰. C'est alors précisément dans ces « [surfaces] de contact » que les phénomènes sous-jacents à un champ d'énergies engendrées par le mouvement de la nature même, qu'il soit impliqué par l'eau ou l'air, métamorphosent l'espace en se heurtant par exemple « aux terres émergées », des terres qui se sont formées suite aux forces exercées sur leur corps.

De la même façon, les objets dans *Atlante Occidentale* émergent et évoluent à la frontière entre matérialité et vacuité, à l'instar de la scène d'aviation avec Brahe et Epstein où l'air « ouvre » et « modifie » la matérialité de l'avion qui délimite les contours de son corps. Nous aborderons la question de manière analytique plus tard. Retenons pour l'instant que « l'exercice d'une action morphogénétique », d'après les termes de Jean-Pierre Pinot, évoque un espace empli d'énergie qui n'est pas constitué de matière. Ce champ d'énergie a des impacts considérables sur la consistance des corps puisqu'il façonne l'espace en faisant interagir l'objet comme élément du domaine du visible avec des forces qui lui sont souterraines. C'est en ce sens qu'Epstein parle de choses devenues désormais des « non-choses » car elles s'inscrivent dans une dynamique spatiale

67. cf. DEL GIUDICE, Daniele : « Una narrazione probabile ». In : *Inchiesta* (1998), p. 69-71, p. 70.

68. PINOT, Jean-Pierre : *CÔTES, géomorphologie et géographie*. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/cotes-geomorphologie/> (visité le 15/10/2021), consulté le 15 octobre 2021.

69. Ibid.

70. Ibid.

qui évoque une sorte de mouvement circulaire entre le vide et le plein au sein duquel ces opposés s'influencent mutuellement :

« [...] Vous ne voyez pas comment les choses qui commencent à être là, qui y seront, ne sont que pure énergie, pure lumière, pure imagination ? Vous ne voyez donc pas que les choses commencent désormais à être des *non-choses* ? Qu'elles ne demandent plus des mouvements du corps, mais des sentiments ? Qu'elles ne demandent plus des gestes mais une intelligence, et une perception ? ».

« [...] non vede come le cose che cominciano ad esserci, che ci saranno, sono pura energia, pura luce, pura immaginazione ? Non vede come le cose ormai cominciano ad essere *non-cose* ? Come non chiedono più movimenti del corpo ma sentimenti ? Non più gesti ma intelligenza, e percezione ? (p. 77) »⁷¹.

Nous souhaitons nous concentrer sur cette apparente dichotomie entre la côte qui évoque pour certains une limite spatiale, lorsque pour d'autres elle est perçue comme ouverture. Cette ambiguïté spatiale constitue en réalité un lieu crucial – que nous avons entre autres nommé lieu interstitiel ou « entre » – à partir duquel l'improbable devient probable, où donc la possibilité d'émergence de la forme naît d'une impossibilité (apparente). Lorsque Brahe se sert d'écrans pour visualiser ce qui est invisible au regard, il dit à la fois la limite de la capacité visuelle du sujet à percevoir la matière à une échelle atomique et une ouverture vers la possibilité de voir au-delà de la forme. De même, le château de Voltaire situé au-dessus de l'accélérateur de particules évoque un lieu au croisement entre le visible et l'invisible, qui se veut emblématique du devenir virtuel des objets inscrits dans une continuité spatio-temporelle, ou encore Brahe qui, en sa qualité de physicien, travaille à la limite entre matérialité et disparition totale des choses – où la concrétude de l'objet se métamorphose en particules invisibles, « sur le raccord entre la nuit et le jour, comme si, une fois ce raccord dépassé, il entrait dans une autre continuité : l'aube lui donnait de l'énergie »⁷². Bref, l'ouverture de l'espace se veut lieu interstitiel car elle « dynamise » la matière au point de la convertir en quelque chose d'indéfinissable, devenant donc pure probabilité dans la mesure où elle perd ses caractéristiques préalables avec la possibilité d'évoluer dans toutes les directions. Del Giudice constate à ce propos que

[c'est] dans cette ombre, dans cette zone invisible qui se manifeste dans l'acte même de « rendre visible », qu'adviennent les choses les plus importantes d'une narration ; si une grande précision

71. DEL GIUDICE, Daniele, *Atlas occidental*, p. 86.

72. *Ibid.*, p. 123-124.

est nécessaire pour faire la lumière, il faut prendre un aussi grand soin de cette ombre [...], parce que cette ombre préserve et renouvelle le mystère et nous permet, encore et toujours, d'arracher quelque lambeau à l'invisible, en le laissant renaître dans la même tournure de phrase⁷³.

Le présent chapitre vise à analyser « cette zone invisible » soulevée par Del Giudice et à comprendre les mécanismes narratifs qui donnent visibilité à l'invisible. Dans un premier temps, nous nous consacrerons à la question du vide à la fois origine et lieu de mutation de la forme, afin d'étudier la façon dont les objets désormais impliqués dans un devenir virtuel émergent à partir d'une spatialité « vide ». Les objets étant donc faits de temps et d'espace, cela implique un nouveau rapport avec la matérialité. Comment alors le récit se construit-il, sachant que ce n'est plus la complétude de la forme qui confère une fonction à l'espace, mais bien l'espace qui structure la forme par le biais de forces qui agissent dans l'invisible ? De quelle manière les objets s'inscrivent-ils et « remplissent »-ils la vacuité spatiale ? Si le point de vue est alors constamment réversible dans le récit, créant un va-et-vient entre improbabilité et probabilité, comment le devenir immatériel des choses au niveau diégétique affecte-t-il le niveau exégétique dans la conception du récit ?

3.2.1 Les objets faits de temps et d'espace

Dans un entretien avec Marinella Colummi Camerino, Del Giudice aborde la nécessité d'utiliser une technique narrative en mesure de dire et de transmettre une perception et un sentiment du monde contemporain. Loin de privilégier l'histoire du récit en tant que concept achevé, l'auteur évoque l'importance de faire surgir cette dernière à partir d'un certain environnement et de mettre en lumière les énergies souterraines qui le dominent :

Ho bisogno di spazio, ho bisogno delle strade, del territorio, dei bassifondi delle città, dei basalti, dei residui tellurici, dei fiumi e delle montagne, della geografia, che ho sempre privilegiato sulla Storia. Ho bisogno dell'acqua, dell'aria e di tutti gli elementi naturali, e magari di narrare dal punto di vista degli elementi naturali. [...] Ho bisogno dello spazio e del tempo, i personaggi per me sono fatti di spazio e di tempo, sono il pieno nel vuoto dello spazio⁷⁴.

73. Idem, « Comment raconter l'invisible », p. 136.

74. COLUMMI CAMERINO, Marinella, op. cit., p. 73, traduit vers le français : « J'ai besoin d'espace, j'ai besoin des rues, de la terre, des bidonvilles, des basaltes, des résidus telluriques, des rivières et des montagnes, de la géographie, que j'ai toujours privilégiée par rapport à l'histoire. J'ai besoin d'eau, d'air et de tous les éléments naturels, et peut-être de faire une narration du point de vue des éléments naturels. [...] J'ai besoin d'espace et de

Au début du chapitre IX d'*Atlante Occidentale*, Epstein nous fait part de quelques réflexions sur la question de l'exégèse d'une histoire, donc sur la façon de concevoir un récit. Il conclut que c'est la masse d'air qui contient et modèle la structure du récit :

« [...] Au reste, il n'était jamais parvenu à concevoir un personnage, une situation ou un sentiment, sinon dans un certain air ou dans une certaine lumière, jusqu'à ce qu'il fût convaincu que l'atmosphère fût exactement ce qu'elle était : la masse d'air qui enveloppe une histoire. Il lui suffisait parfois de la penser intensément, sans la décrire, et, alors, même l'air et la lumière finissaient parmi ces échafaudages qui servent de charpente pour un récit et qui sont détachés et jetés dès qu'il se tient debout tout seul ».

« [...] D'altra parte non gli era mai riuscito di concepire un personaggio e una situazione o un sentimento se non in una certa aria e in una certa luce, convinto alla fine che l'atmosfera sia esattamente ciò che è, la massa d'aria che circonda una storia. Certe volte gli bastava pensarla con intensità, senza descriverla, e allora anche l'aria e la luce finivano in quei ponteggi che servono d'impalcatura a una storia e che vengono staccati e buttati via non appena sta in piedi da sola (p. 109) »⁷⁵.

C'est donc « dans un certain air » et « dans une certaine lumière » que le récit émerge, à partir donc d'éléments naturels, selon les termes de Del Giudice, qui rendent une certaine dynamique à l'espace. Cette même dynamique est ce qui détermine la façon dont les objets et les personnages apparaissent dans l'histoire et interagissent les uns avec les autres, à l'instar d'une totalité qui, au lieu d'ignorer la contingence du temps, fait dialoguer l'ensemble des éléments – la figure et le fond, le plein dans le vide. C'est pourquoi « [à] présent, l'air et la lumière lui semblent importants d'une manière toute différente : non plus fond et contour des choses, mais choses elles-mêmes, et peut-être figures [...] »⁷⁶. Dès lors que c'est l'espace qui conçoit l'histoire « avec son air et sa lumière et ses objets et ses personnages, une histoire dont la précision est une mesure intérieure »⁷⁷, le récit acquiert un certain auto-dynamisme qui fait que la figure du narrateur s'en détache au lieu d'intervenir activement dans le but de conduire l'histoire vers un apogée prédéfini. De la sorte, il est opportun de dire que l'instrument narratif « se tient debout tout seul », « [détaché], comme une bulle de celui qui l'a soufflée »⁷⁸.

La présence du vide est également centrale dans la scène d'aviation du chapitre IX :

temps, les personnages pour moi sont faits d'espace et de temps, ils sont le plein dans le vide de l'espace ».

75. DEL GIUDICE, Daniele, *Atlas occidental*, p. 120.

76. Ibid., p. 120.

77. Ibid., p. 121.

78. Ibid.

une fois que Brahe et Epstein joignent leur force pour faire démarrer l'avion, la consistance de l'espace commence à changer :

« À partir de ce moment, l'air n'a plus été le même : il cherchait l'hélice, il cherchait l'avion, adhérait aux ailes et au fuselage et aux plans de queue, formant un voile immobile, une première couche sur laquelle d'autres couches glissaient visqueusement et commençaient à pousser et à opposer une résistance; des particules d'air s'alignaient en filets fluides de plus en plus épais, en veines d'air de plus en plus fuyantes, se déplaçaient et formaient un vide, accueillant en elles la forme pleine de l'avion; elles se divisaient à l'attache des ailes, passant par-dessus et dessous, plus rapides et libres à courir sur le dos, plus lentes et entravées le long du ventre, elles s'écartaient en heurtant le gouvernail vertical, passant à gauche ou à droite, faisant pression plus sur un côté que sur l'autre [...] ».

« Da quel moment l'aria non fu più la stessa : cercò l'elica, cercò l'aereo, aderí alle ali e alla fusoliera e ai piani di coda formando un velo immobile, un primo strato sul quale gli altri scorrevano con viscosità e cominciarono a spingere e a fare resistenza; particelle d'aria si allineavano in filetti fluidi sempre più sostanziosi, in vene d'aria sempre più sostanziosi, in vene d'aria sempre più fluenti, si spostavano e facevano vuoto accogliendo in sé la forma piena dell'aereo, si dividevano all'attacco delle ali passando sopra e sotto, più veloci e libere di correre sul dorso, più lente e ostacolate lungo il ventre, si divaricavano urtando contro il timone verticale, passando a sinistra o a destra, premendo più su un lato che sull'altro; [...] (p. 113-114) »⁷⁹.

Ce n'est pas l'avion qui confère sa fonction à l'espace en tant que lieu d'aviation, mais bien l'espace même qui forge la forme de l'avion. Ce dernier est enveloppé par un voile d'air qui à l'instar d'une force active cherche les limites matérielles de la machine pour l'accueillir en son vide. Cet accueil est décrit comme une adhérence à la forme de l'objet à l'exemple des ailes, du fuselage ou encore de la queue, de manière à ce que l'air fusionne entièrement avec ses contours matériels qui finissent par disparaître progressivement. Néanmoins, ce processus ne se veut pas anéantissement de l'objet en question, car la superposition de la vacuité sur le corps de l'avion crée une certaine résistance. Les couches d'air glissent autour de l'avion en plein manœuvre de démarrage en parvenant à exercer un impact sur la corporéité de la machine, étant donné qu'elles deviennent substance elles-mêmes : « des couches visqueuses » se transformant en « des filets fluides de plus en plus épais ». Plutôt que le terme « épais » choisi dans la traduction, il serait préférable d'opter pour la notion de « substance », dès lors que ces filets d'air deviennent de plus en plus « substantiels » (sostanziosi) jusqu'à prendre la forme de veines d'air. L'image de l'air ici figurée est en l'occurrence celle d'une masse immatérielle puissante qui fait l'objet d'une énergie

79. *ibid.*, p. 124-125.

vitale sur le point d'émerger et de métamorphoser l'espace. Cette énergie vitale se veut conséquence d'un objet en mouvement qui, étant accueilli par le vide, entre dans une autre continuité spatio-temporelle, s'inscrivant dans la durée et évoluant dans l'espace qui l'entoure. C'est ainsi que l'instrument narratif parvient à libérer les objets d'une représentation qui les immortalise dans le temps, en fournissant une description minutieuse des détails qui disent comment l'avion se déplace dans le ciel, le déplacement de l'objet devenant alors un événement plastique. De même que les masses d'air adhèrent au corps de l'avion, l'enchaînement de multiples phrases en un syntagme conséquent transmet la sensation d'un espace-temps dynamique dans lequel la machine en déplacement évolue. C'est donc par le biais d'une syntaxe hypotaxique que les phrases prennent la même consistance que l'air, en s'attachant autour de l'objet afin de le dynamiser depuis l'intérieur que constitue cette amplitude spatiale :

« [...] l'air entrainait dans les ailerons des cylindres, y créant une continuité froide qui tempérerait la chaleur infernale de l'air qui y explosait en même temps que d'autres vapeurs, exerçait une pression ou une dépression sur le papillon du carburateur, l'ouvrant ou le fermant, pénétrait dans les tuyaux et les prises des instruments, et exerçait une poussée là aussi, se transformant en chiffres de vitesse croissants sous les yeux de Brahé; l'air faisait pression et s'engouffrait suivant des angles fixes le long des parties fixes, suivant des angles mobiles le long des parties mobiles, forçant contre la main d'Epstein sur le petit volant, contre les pieds de Brahé sur le palonnier; l'air est devenu de plus en plus chose et sustentation : aux trois quarts de la piste, il les a soulevés ».

« [...] l'aria entrava nelle alette dei cilindri creando una continuità fredda che temperava il calore infernale dell'aria che vi esplodeva dentro insieme ad altri vapori, esercitava pressione o depressione sulla farfalla del carburatore aprendola e chiudendola, penetrava nei tubi e nelle prese degli strumenti, e spingeva anche lí, trasformandosi in numeri di velocità crescenti sotto gli occhi di Brahe; l'aria premeva e s'ingolfava secondo angoli fissi lungo le pareti fisse, secondo angoli mobili lungo le pareti mobili, forzando la mano di Epstein sul volante, i piedi di Brahe sulla pedaliera; l'aria divenne sempre piú cosa e sustentamento, e a tre quarti della pista li tirò su (p. 114) »⁸⁰.

L'avion est englouti au fur et à mesure par l'air qui finit par pénétrer ses limites matérielles jusqu'à manipuler les pièces internes telles que le papillon du carburateur, les tuyaux ou les prises des instruments. De la sorte, les masses d'air deviennent une partie inhérente de l'avion dont l'évolution de la forme, cette dernière désormais dénuée de frontières matérielles, est assujettie aux changements de l'espace-temps. Ainsi, l'air, en exerçant de la pression sur les pièces internes de la machine, parvient à influencer sur la température, « créant une continuité froide qui

80. *ibid.*, p. 125.

tempérait la chaleur infernale de l'air », à savoir que la vitesse à laquelle se déplace l'avion dans l'espace crée une certaine résistance par le biais de l'air qui se réchauffe au contact avec le corps de la machine. Bref, l'avion est à la fois « dans » et « entre » un vide sous forme de masses d'air qui s'avèrent être des énergies qui lui servent de « système » de support et de maintenance lorsqu'il se propulse dans l'espace-temps. Cette force se traduit en « chiffres de vitesse croissants sous les yeux de Brahe », pour qui c'est la seule manière de garder trace d'un tel dynamisme invisible. Il en découle que le vide est la cause du mouvement et donc du dynamisme interne de l'avion.

La visite du château de Voltaire se déroulant dans le chapitre X évoque une spatialité similaire à celle de l'avion accueilli par l'air. Lorsque Brahe et Gilda entrent dans le château, ils doivent faire face à « une obscurité absolue [...], sans même un point de retour »⁸¹. Entièrement plongés dans le noir, les personnages perdent non seulement le sens d'orientation, mais surtout « le sens de leurs propres limites »⁸², si bien qu'ils sont amenés à établir une nouvelle relation avec l'espace environnant :

« [...] si l'un d'eux avait une canne, il ne saurait dire s'il est en train de la pousser en avant pour ne pas choir sur un divan ou s'il la retient pour qu'on ne la pointe pas contre lui : c'est que l'obscurité n'est pas peur, mais relation différente avec l'espace, garanti jusque-là par une hiérarchie des cinq sens, tandis qu'à présent le toucher, l'ouïe, l'odorat sont appelés à faire le point, à produire aussitôt l'image d'un extérieur qui ne correspond à rien et détermine cependant les positions du corps [...] ».

« [...] se uno dei due avesse un bastone non potrebbe dire se lo spinge in avanti per non cadere su un divano o se lo trattiene affinché non gli sia puntato contro, dato che l'oscurità non è paura ma una diversa relazione dello spazio, fino a un momento fa garantita da una gerarchia dei cinque sensi, mentre adesso tatto, udito, odorato sono chiamati a fare il punto, a produrre subito l'immagine di un esterno che non corrisponde a nulla e però determina posizioni del corpo [...] » (p. 127-128) »⁸³.

L'intérieur du bâtiment constitue un espace dépourvu de confins puisque Brahe et Gilda ne sont en mesure de deviner ni les limites ni les obstacles matériels qui pourraient se manifester sous la lumière. De la sorte, le rapport avec l'espace change en ce qu'il n'y a plus d'opposition directe entre le sujet et le dehors. Les personnages cherchent instinctivement à s'orienter avec les mains, c'est-à-dire à instaurer un rapport tactile avec l'espace, comme pour

81. Ibid., p. 137.

82. Ibid.

83. ibid., p. 137-138.

prévenir une collision possible avec les meubles du château jusqu'à ce qu'ils découvrent que la salle dans laquelle ils errent à l'aveugle est complètement vide :

« [...] Brahé a grand ouvert les volets, il a dit : "Ooooh !" Il s'est tourné, et il a vu Gilda la bouche ouverte. Il regarde là où elle regarde, c'est-à-dire partout, clignant des yeux dans la lumière : il n'y a rien sur les murs, rien sur le sol, rien au centre du salon, ni dans les autres pièces que l'on voit, l'une après l'autre, par les portes ouvertes ».

« [...] Brahe ha spalancato gli scuri, ha detto : "Oooo !" Si è voltato, e ha visto Gilda con la bocca aperta. Guarda dove guarda lei, cioè dappertutto, strizzando gli occhi per la luce : sui muri non c'è niente, niente sui pavimenti, niente al centro del salone, né nelle altre stanze che si vedono attraverso porte aperte una dopo l'altra (p. 128) »⁸⁴.

Dans l'attente de trouver le plein dans le vide, comme les meubles du château, les personnages se retrouvent au milieu d'une salle « où il n'y a rien ». Peut-être serait-il plus opportun de dire que la salle inondée par la lumière du jour ne fait apparaître qu'un vide aux yeux de ceux qui la contemplent. Ce « rien » dont il est à plusieurs reprises question dissimule en réalité une profondeur spatiale qui demeure toutefois invisible au regard du sujet. Le gardien signale à cet effet que l'intérieur du château doit nécessairement rester dans le noir, à l'abri de la lumière, pour qu'au moins les dernières traces des choses qui auparavant étaient dans les salles et qui maintenant, au cours du temps, ont disparu, puissent être conservées. Dans ces traces logent les signes de toute une spatio-temporalité qui a évolué :

« [...] l'empreinte est restée sur les murs et sur les tentures. Chaque meuble a laissé sur l'étoffe le dessin de ce qu'il était. C'est pourquoi ma mère ne veut pas qu'on ouvre les fenêtres, parce que la lumière, avec le temps, pourrait tout égaliser, effacer l'empreinte des tableaux et des trumeaux, rendre l'étoffe et les parois indifféremment jaunes, sans plus aucune trace ».

« [...] è rimasta l'impronta sui muri e sui parati. Ogni mobile ha lasciato sulla stoffa il disegno di com'era. Per questo mia madre non vuole che si aprano le finestre, perché la luce, col tempo, potrebbe pareggiare tutto, cancellare l'impronta dei quadri e dei trumeaux, rendere la stoffa e le pareti indifferente gialle, senza più alcuna traccia (p. 129) »⁸⁵.

Bien que les objets aient perdu leur matérialité, il n'empêche que les empreintes des meubles restées sur les murs figurent des vestiges riches en temps et espace. Ces « multiples couches de temps » intrinsèques à la spatialité du château disent une continuité spatio-temporelle

84. *ibid.*, p. 138.

85. *ibid.*, p. 139.

qui, bien qu'elles soient imperceptibles au regard du sujet, ne cessent d'être. En d'autres termes, l'évolution d'un objet en autre chose – que l'on puisse reconnaître sa forme originale ou non – n'implique pas sa disparition totale, mais se veut plutôt conséquence d'une mutation de la perception et ainsi de la sensation de la matière. Au même titre que le vide constitue le lieu d'origine et de mutation de l'avion (cf. ci-dessus), l'obscurité du château est ce qui a accueilli la plénitude de la forme des meubles en la faisant évoluer dans une continuité spatio-temporelle dématérialisante. C'est ainsi que les choses, outre le fait d'être transmues en des « non-choses » immatérielles, sont devenues des entités faites d'espace et de temps dont l'apparition dépend d'un vide capable de dire une présence invisible.

3.2.2 La réversibilité circulaire du point de vue

Atlante Occidentale est un récit qui joue avec la réversibilité du point de vue narratif. Les personnages principaux, Brahe et Epstein, sont deux figures qui adoptent deux manières de regarder l'espace certes différentes, mais complémentaires. Tandis qu'Epstein est visionnaire de ce qui existe dans la mesure où il est capable de percevoir les énergies dissimulées derrière les objets, Brahe opte pour une visibilité pour laquelle il n'existe pas d'image et qui l'incite à regarder au-delà de la forme. Dans les deux cas, il s'agit d'un regard qui touche à la sphère de l'invisible, où ce n'est plus la plénitude de la forme qui détermine le champ visuel du sujet, mais bien des rapports de force souterrains et imperceptibles à l'œil qui construisent cette nouvelle visibilité. Bien que le récit soit principalement raconté du point de vue de Brahe, il n'empêche que la façon dont Epstein perçoit le monde exerce un impact sur le rapport que le physicien entretient avec l'espace. Il est alors question de deux points de vue qui alternent, se croisent et qui finissent par s'influencer mutuellement. Del Giudice soutient que « le roman est pour [lui] "la zone", une zone de détritibus, de matière chaude et grouillante; une zone d'urgences, de ce qui émerge aux limites du déjà connu, un lieu frontière, à la limite, sur la crête entre les significations déjà partagées et l'informe, le pas encore achevé, la réalité émergente »⁸⁶. C'est donc précisément dans cet entre-

86. COLUMMI CAMERINO, Marinella, op. cit., p. 66. Citation en langue originale : « Il romanzo è per me "la zona", zona di detriti, materia calda e brulicante. Zona delle emergenze, di quel che emerge ai limiti del già conosciuto, luogo di frontiera, sul limite, sul crinale tra i significati già condivisi e l'informe, il non ancora compiuto, la realtà nascente ».

lieu que s'opèrent les processus fondamentaux du récit, à savoir que « cette zone » du roman implique un devenir des formes qui demeure à la base d'une fusion de deux conceptions visuelles qui décentrent la perspective. Le roman peut être dit « zone d'émergence » en ce qu'il manifeste l'acte même de l'apparition des formes qui évoluent dans et par le sujet qui s'y projette. Ainsi, le récit devient « une réalité naissante » dans la mesure où il fait dialoguer deux points de vue déterminants non seulement pour le niveau diégétique, mais également exégétique, étant donné que l'instrument narratif se construit depuis la marge du regard de Brahe, qui enveloppe le point de vue d'Epstein.

3.2.2.1 ...au niveau diégétique

Au début du chapitre IX, Epstein constate que les dynamiques spatiales d'une narration sont déterminées par « une masse d'air », des forces sous-jacentes au champ de visibilité, dont surgit l'histoire du récit. Quelques pages plus tard débute la scène d'aviation qui semble fonctionner selon ces mêmes préceptes qui font que l'avion émerge à partir d'un vide, en l'occurrence d'énergies spatiales dissimulées dans l'air. Force est de constater que cette scène n'a pas de perspective fixe depuis laquelle l'histoire est racontée. Ce ne sont ni Brahe, ni Epstein qui dominent le point de vue de cet événement en train de se déployer, mais bien l'air qui se convertit en lieu d'émergence de la forme de l'avion. Comme nous l'avons noté à plusieurs reprises, l'histoire naît à partir de deux points de vue qui s'influencent mutuellement. Ainsi, la scène de mise en route de l'avion suggère que son déplacement dans l'espace dépend de deux forces conjointes. La manipulation des instruments de la machine alterne de sorte que le point de vue se trouve tantôt chez Brahe tantôt chez Epstein :

« Chacun est monté du côté de son aile, Epstein à gauche et Brahé à droite; une fois dans la carlingue, Epstein trouve d'un coup d'œil la position des instruments, des manettes et des poussoirs, sans les chercher, "comme s'il venait à peine de descendre de cet avion", a pensé Brahé. [...] [Epstein] a fermé le cockpit en le baissant et a bloqué la poignée, coupant ainsi le bruit qui venait de l'extérieur; il a contrôlé la pression d'alimentation et enrichi le mélange. Brahé a réglé l'altimètre sur l'altitude et la pression de l'aéroport, contrôlé la dépression des instruments gyroscopiques, débloquent l'horizon artificiel. Epstein a placé le mélange sur carburant tout-riche, a augmenté le nombre de tours du moteur. Brahé a fait bouger le petit volant dans un sens et dans l'autre, en regardant à droite et à gauche pour voir si les ailerons se levaient et se baissaient, il a appuyé les pieds sur les pédales, se retournant pour voir si le gouvernail fonctionnait. Epstein a attaché sa ceinture, Brahé aussi l'a attachée. Epstein a regardé Brahé; il a donné de la puissance. L'avion s'est mis à avancer ».

« Salirono ciascuno dalla propria ala, Epstein a sinistra e Brahe a destra; e una volta nella carlinga Epstein trova la posizione degli strumenti, delle manette e dei pulsanti a colpo d'occhio, senza cercarli, "come se fosse appena sceso da questo aereo" ha pensato Brahe. [...] [Epstein] tirò giù il cupolino e bloccò la maniglia, tagliando il rumore che veniva dall'esterno; controllò la pressione d'alimentazione, arricchì la miscela. Brahe regolò l'altimetro sull'altitudine e sulla pressione dell'aeroporto, controllò la depressione degli strumenti giroscopici, sbloccò l'orizzonte artificiale. Epstein mise la miscela su tutto-ricca, aumentò i giri del motore. Brahe mosse il volantino in qua e in là, guardando a destra e a sinistra se gli alettoni si alzavano e si abbassavano, mosse i piedi sui pedali voltandosi a guardare se il timone girava. Epstein allacciò le cinture, anche Brahe le allacciò. Epstein guardò Brahe; diede potenza. L'aereo si mosse in avanti (p. 112-113) »⁸⁷.

De la complémentarité de la manipulation des instruments découle une certaine symétrie de mouvements, chacun des personnages étant du côté de son aile, « Epstein à gauche et Brahe à droite ». Tandis que l'auteur centre d'emblée son regard sur la position des instruments de la machine, le physicien en manipule d'autres qui visent à « [débloquent] l'horizon artificiel ». Cette manœuvre a pour but d'insinuer que la perspective – qu'elle soit au niveau diégétique à travers la fluidité des mouvements oscillants entre Brahe et Epstein ou qu'elle soit au niveau exégétique par le biais de l'alternance de la voix narrative – est sur le point de changer. Le champ de visibilité des personnages est alors déterminé par une nouvelle façon de regarder l'espace et de se rapporter aux objets puisqu'Epstein « trouve d'un coup d'œil la position des instruments [...] sans les chercher » en suggérant un rapport plus immédiat avec les objets, tandis que Brahe, en débloquent l'horizon artificiel, ouvre les limites artificielles de l'espace. La façon dont l'avion surgit dans l'air est en l'occurrence emblématique de la façon dont tout objet émerge dans l'espace devenu désormais un lieu dénué de frontières matérielles. C'est lorsqu'Epstein regarde Brahe, donc au croisement de leurs regards, que l'avion se met finalement en route. La fusion de ces deux

87. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 123-124.

manières de regarder prépare le terrain à ce qui va suivre : les rapports de force cachés derrière le devenir de la forme de l'avion. En effet, ce dernier apparaît dans le champ visuel du sujet à partir d'une dimension « vide » mais emplie d'énergies – point de vue d'Epstein qui entend percevoir la vie derrière les objets – en tant qu'objet composé de particules d'air – point de vue de Brahe pour qui la matière est en décomposition. C'est donc « [à] partir de *ce moment* [que] l'air n'a plus été le même »⁸⁸. Au même titre que le point de vue est constamment réversible entre Brahe et Epstein, c'est la vacuité de l'espace qui engendre la forme de l'avion et non pas la plénitude de la forme qui s'impose à l'espace, ce qui implique que le point de vue est nécessairement projeté dans l'objet même. Il en va de même des visions spatiales des personnages qui finissent par se parfaire mutuellement : « Epstein en écoutant s'est penché vers Brahé, et Brahé en parlant s'est penché vers Epstein, et ils étaient tellement absorbés l'un par l'autre, et d'ailleurs le bruit du moteur était si continu et enveloppant, comme l'air, que personne, derrière eux, n'aurait rien pu entendre »⁸⁹. Bref, l'opposition entre sujet et objet est remplacée au profit d'un « circuit ininterrompu de l'imagination »⁹⁰ où dedans et dehors ne figurent qu'au sein d'une continuité spatio-temporelle fluide. De la même façon que le vide accueille la forme en devenir, la perspective du sujet s'inscrit dans l'objet, si bien que regarder implique de modifier l'objet regardé. Le récit se métamorphose en un lieu dépourvu de frontières dès lors que le point de vue d'Epstein est accueilli par le point de vue de Brahe qui, à son tour, accueille à nouveau celui d'Epstein ; et cela indéfiniment.

Dans *Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice*, l'auteur évoque la difficulté des enjeux narratifs à raconter la scène des feux d'artifice. Cette scène figure dans le chapitre XI dans un premier temps comme événement à travers la réaction des deux personnages et dans un deuxième temps depuis le seul point de vue d'Epstein si bien que la vraie manifestation des feux d'artifice se voit uniquement par le biais de son regard⁹¹. Del Giudice parle à cet effet d'un « langage explosif »⁹² en mesure de dire la naissance de la forme des feux d'artifice sur le point d'exploser et de se métamorphoser en autre chose, à savoir que « derrière la lettre il y a une énergie, une tension, qui n'est pas encore forme, mais qui n'est déjà plus sentiment ; et qui sait

88. Ibid., p. 124. C'est nous qui soulignons.

89. Ibid., p. 130.

90. Ibid., p. 86.

91. cf. idem, « Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice, conversazione con S. Bertolucci, T. Gaddi, A. Pastorino e G. L. Saraceni », p. 87.

92. cf. ibid., p. 86.

quelle puissance il faudrait pour déconnecter ce sentiment du mot qui le rend visible [...] »⁹³. La scène des feux d'artifice, outre le fait de transformer le lecteur en spectateur, permet d'assister à un spectacle de l'informel où le mot est évocateur d'une certaine puissance en mesure de donner visibilité par le biais de l'invisible. C'est donc en partant de l'obscurité et de nombreux et de précieux moments de silence qu'Epstein raconte son point de vue :

« [Brahé] attend. Rien ne vient d'Epstein. Nouvelle pause. Nouveau soupir, à côté. Nouveau silence. Après un temps assez long, et une aspiration profonde, Epstein a commencé à dire sur un ton tranquille : "Il y a eu deux coups sec, sans lumière, et le feu d'artifice a commencé" ».

« [Brahe] aspetta. Da Epstein non viene niente. Nuova pausa. Nuovo sospiro, di lato. Nuovo silenzio. Dopo un tempo abbastanza lungo, e un respiro profondo, Epstein cominciò a dire in tono tranquillo : "Ci furono due botti secchi, senza luce, e i fuochi cominciarono"(p. 148) »⁹⁴.

De nouveau, le point de vue est réversible en ce que l'apparition des feux d'artifice dans le champ visuel du sujet se fait à partir d'un « rien ». Ainsi, les feux d'artifice se manifestent sous forme de « lignes traçantes [...] [qui] [entrent] par le bas dans le panneau de ciel sombre, [explosent] en haut avec un grondement perçant [jusqu'à] [s'écarter] en un point où la matière [devient] lumière »⁹⁵. Ce passage raconte la métamorphose de la matière en lumière comme fait d'une histoire naturelle où les choses finissent par se convertir en énergie. De la sorte, « les fleurs étaient devenues lumière, et pas seulement les fleurs mais les animaux aussi, que ce soit du fait de cet insecte indien, dont je ne me rappelle pas le nom, qui sécrète de sa bouche une gomme-laque, apparemment fondamentale pour le mélange pyrotechnique, ou plutôt du fait de la courte salve-intermède qui s'alluma ensuite, formée de feux pas très élevés [...] »⁹⁶. Le processus métamorphosant de la matière se révèle être beaucoup plus complexe que ce qui est suggéré par l'explosion des feux d'artifice, étant donné que le devenir virtuel des choses en non-choses ne s'arrête pas à une simple dématérialisation de l'objet en question à travers l'utilisation d'explosifs. L'évolution de la forme advient certes par le biais d'une ouverture du caractère matériel. Toutefois, il nous semble important de souligner que cette même évolution se répercute sur l'ensemble de l'espace spatialisé qui désormais se transforme en un lieu « spatialisant »⁹⁷.

93. Idem, *Atlas occidental*, p. 158.

94. *ibid.*, p. 159

95. *Ibid.*, p. 160.

96. *Ibid.*, p. 161.

97. La différence entre les notions d'espace spatialisé et d'espace spatialisant implique en l'occurrence

« [...] Mais le fer, a dit Epstein en appuyant le menton sur ses doigts, le fer surtout était sur le point de devenir lumière, il l'était même devenu, dans les jets très hauts, continus, que vomissaient les bouches de lancement du ponton, chargées en rangée de lions, une limaille d'acier et de fonte en aiguilles plus grosses ou plus fines, ou formant poussière, qui se transmuait en colonnes de lumière orangée jusqu'à mi-hauteur du ciel, [...] jets de lumière croisée qui trouaient l'obscurité, aveuglants, tendus et sans rebond, comme des faisceaux photoélectriques mais de rayonnement bien plus fort. Le ponton d'où ils partaient était une mince ligne noire qui coupait l'image en deux, produisaient des remous en bas dans l'eau du lac et la projetant vers le haut en jets de lumière, comme s'il y avait sur le ponton des pompes et non des mortiers, c'est du moins ce qu'il semblait, l'eau semblait devenir lumière en passant à travers le ponton [...] ».

« [...] Ma il ferro, – disse Epstein appoggiando il mento sulle dita, – soprattutto il ferro stava diventando luce, anzi lo era già diventato, nei getti altissimi e continui che eruttavano le bocche di lancio del pontone, caricate a filiera di leone, una limatura di acciaio e ghisa in aghi grossi o più fini o in polvere che si trasformava in colonne di luce arancione fino a metà del cielo, [...] getti di luce incrociata che bucano il buio, tesi e accecanti e senza ricaduta, come fasci di fotoelettriche ma ben più consistenti nel raggio. Il pontone da cui partivano era un riga nera sottile, e tagliava in due l'immagine, risucchiando dal basso l'acqua del lago e sparandola in alto in getti di luce, come se sul pontone ci fossero pompe e non mortai, o almeno così sembrava, sembrava che l'acqua diventasse luce passando attraverso il pontone [...] » (p. 150-151) »⁹⁸.

L'émergence des feux d'artifice crée une sorte de mouvement circulaire entre l'eau du lac qui se propulse en jets de lumière vers le ciel, en emportant la matérialité du ponton qui, à son tour, change de consistance. La lumière devient alors substance de toute chose, sachant qu'elle est accueillie par l'espace vide que constitue le ciel pour ensuite transformer à la fois la dureté du fer du pont et la consistance liquide du lac en substance qui relève de l'ordre de l'informel. En effet, l'émergence des feux d'artifice dans l'espace affecte la nature du lac dans la mesure où les jets de lumière émis par les bouches de lancement « [produisent] des remous en bas dans l'eau » au point d'engendrer d'autres jets de lumière de manière à créer une symétrie entre le haut et le bas, le ciel et le lac. Même si le ponton semble dans un premier temps couper l'image en deux, l'apparition de la lumière se répercute sur l'intégralité de l'espace et contribue à modifier sa forme. En ce sens, le ponton devient un entre-lieu où les choses transitent d'un état formel à un état informel. C'est ainsi que l'espace se métamorphose en « un hémisphère septentrional de feux traçants »⁹⁹

l'ajout d'une composante qu'est le sujet qui, en s'inscrivant dans l'espace, modifie ses relations à l'instar d'Epstein qui se projette dans les feux d'artifice regardés lors de leur description. Merleau-Ponty écrit dans *Phénoménologie de la perception* à ce propos : « Je ressais l'espace à sa source, je pense actuellement les relations qui sont sous ce mot et je m'aperçois alors qu'elles ne vivent que par un sujet qui les décrit et qui les porte, je passe de l'espace spatialisé à l'espace spatialisant », p. 282. Citation empruntée au dictionnaire du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/spatialisant>, consulté en ligne le 24/10/2021.

98. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 162.

99. Ibid., p. 163.

où les jets de lumière vont jusqu'à percer le ciel en « [trouant] l'obscurité ». Ce percement atteint finalement des hauteurs de plus en plus importantes dès lors que les feux d'artifice gagnent « une plus grande profondeur, [se déploient] dans une plus grande multiplicité de dimensions, avec plus d'intensité »¹⁰⁰ de sorte que « des lambeaux entiers d'espace et d'obscurité s'arquaient en enflures de lumière ou se repliaient en gouffres sombres »¹⁰¹. Par conséquent, l'espace vide engloutit la forme des objets, tout en modifiant sa structure. Lorsque le ciel accueille la lumière en son sein, « le dehors » se voit en même temps changer de consistance. C'est pourquoi la distinction entre intériorité et extériorité n'a pas lieu d'être puisque cette opposition dichotomique se comprend en réalité en tant que circularité fluide censée engendrer une continuité spatio-temporelle dans laquelle la nature de la forme est contrainte à évoluer sans cesse.

3.2.2.2 ...au niveau exégétique

Nombreux sont les moments dans *Atlante Occidentale* qui évoquent une certaine symétrie, à l'instar de la scène d'aviation où le surgissement de l'avion dans l'air fait référence à la circularité de l'accélérateur de particules, à savoir que « [Brahe et Epstein] doublaient en l'air, à soixante-dix nœuds environ, la rotation qui se produisait dans l'anneau sous terre, dans le vide d'air et à la vitesse de la lumière »¹⁰². Il en va de même de la scène du château de Voltaire où la disparition des meubles renvoie au processus de dématérialisation qui se déroule dans l'accélérateur – évocateur d'un devenir virtuel où les choses se transforment en non-choses dépourvues de structures formelles, de la même façon que le spectacle des feux d'artifice rend compte d'une spatialité fluide dépourvue de frontières matérielles. Il n'en demeure pas moins que ce dédoublement présent au niveau diégétique a également des impacts non négligeables sur le niveau métatextuel du récit. L'évolution de la forme impliquée dans l'histoire ne se contente pas de modifier la structure des objets dans l'espace environnant, mais conduit surtout, dans un sens plus large, à modifier et donc à repenser la structure de l'instrument narratif même. La réversibilité de la perspective crée un mécanisme enveloppant au sein du récit qui fait que le point de vue se trouve impliqué dans un processus interminable de construction et destruction. Au même titre

100. Ibid.

101. Ibid.

102. Ibid., p. 127.

que le vide accueille la forme pour la libérer de ses limites matérielles si bien qu'elle puisse se métamorphoser en autre chose, le récit, lui aussi, devient en quelque sorte une masse à modeler en fonction de points de vue différents qui, au lieu de s'opposer, fusionnent et lui confèrent une dynamique d'inachèvement. En fait, l'intégralité du roman peut être qualifiée de « circuit ininterrompu de l'imagination » où le dehors (la structure de l'instrument narratif) est intrinsèquement lié au dedans (le cours de l'histoire). S'il est opportun de dire que « la forme diffuse hors d'elle ce qu'elle accueille en elle », alors c'est au sens où le processus de dématérialisation de la forme se traduit par l'ouverture même du récit au niveau exégétique. À la fin de la description des feux d'artifice, Brahe interiorise ce qu'il vient de « voir » à travers les mots d'Epstein :

« Pendant que la lumière redonne tout doucement de l'épaisseur aux plantes et aux formes du jardin, Brahé, resté seul, essaie de retenir les formes qu'il a à peine vues, ou cru voir ; il voudrait qu'elles gardent en lui la limpidité avec laquelle il les a perçues quand il écoutait, qu'elles aient la solidité d'un point extérieur contre lequel rebondir, il voudrait les isoler une à une, les disposer dans un certain ordre, les toucher ; mais il y a là un circuit de fluidité absolue, d'écoulement très rapide, de transformation continue, dans lequel il a l'impression d'être immergé, où il est difficile d'établir un quelconque point fixe [...] ».

« Mentre [Brahe] resta solo, e la luce piano piano ridà spessore alle piante e alle forme del giardino, Brahe cerca di trattenere le forme che ha appena visto, o creduto di vedere ; vorrebbe che li restassero con la limpidezza con cui le ha percepite mentre ascoltava, vorrebbe che avessero la solidità di un punto esterno contro cui rimbalzare, vorrebbe isolarle una per una, disporle con un certo ordine, toccarle ; ma c'è un circuito di assoluta fluidità, di scorrimento veloce, di continua trasformazione nel quale gli sembra di essere immerso, dove è difficile stabilire un qualunque punto fisso [...] (p. 154) »¹⁰³.

Pour conclure, selon Del Giudice le récit est censé évoquer la fluidité du réel avec rigueur et donc donner à voir et surtout permettre de voir le « réel » au sein d'un flux de continuité spatio-temporelle¹⁰⁴.

103. *ibid.*, p. 165.

104. cf. *idem*, « Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice, conversazione con S. Bertolucci, T. Gaddi, A. Pastorino e G. L. Saraceni », p. 88.

3.3 « [...] sans contours, comme ce moi que j'aurais voulu être, dans ce brunrouge qui me permet de me comprendre » : le dehors comme paysage intérieur du sujet chez Handke

Le paysage constitue pour Handke un espace à explorer, dépourvu de frontières où les phénomènes visuels font l'objet d'un apparaître dynamique. Toute manifestation se veut conséquence d'une forme en pleine émergence inscrite dans le présent qui, lui aussi, ne cesse de se redéfinir. L'œuvre de Handke pourrait être caractérisée comme ouverture d'un lieu à parcourir jusqu'au bout, pourvu que ce « bout » ne puisse jamais être atteint. L'ampleur du paysage handkéen joue avec la perspective du spectateur qui, au lieu de prendre une fonction purement contemplative, est littéralement absorbé par le récit, se trouvant en l'occurrence dans l'histoire comme partie intrinsèque de cette dernière. C'est pourquoi le personnage handkéen ne voit pas tout simplement un phénomène situé dans le paysage, mais est amené à aller vers ce même phénomène, donc à se rapprocher de lui par le regard de manière à ce qu'il puisse faire l'expérience d'une nature en pleine émergence.

Ce n'est guère un hasard que dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*, le regard du personnage se porte toujours « vers l'arrière-pays »¹⁰⁵ du paysage comme lieu d'amplification spatiale. L'espace n'émerge alors que par cette même ouverture où tout élément naturel surgit à partir d'un vide, à l'instar du parcours vers la *Sainte-Victoire* où le chemin de la montagne est en montée, où différents niveaux d'altitudes spatiales se déploient au fur et à mesure que le sujet s'en approche, et encore où la montagne apparaît comme phénomène qui se dresse en hauteur – étant elle-même évocatrice d'une spatialité ouvrante. Si le regard en perspective tend à circonscrire le sujet dans l'illusion d'un espace limité, dans les récits de Handke, l'horizon constitue en réalité un lieu de transgression, dans la mesure où c'est dans la finitude de l'espace que le regard handkéen parvient à franchir le seuil vers des étendues infinies. C'est donc ici que la notion d'« accueil de la forme » ou bien d'un « être au-dedans » de l'espace assume pleinement son sens, dès lors que le renversement du point de vue du sujet advient lorsque ce dernier se projette dans l'objet regardé.

105. HANDKE, Peter, op. cit., p. 38.

Ainsi, il peut faire l'expérience de la réalité naissante du récit, en s'inscrivant dans l'acte même de l'apparition de l'objet regardé.

Dans un premier temps, nous nous interrogerons sur les enjeux narratifs qui contribuent à transformer les paysages handkéens en une réalité dynamique et mouvante où les phénomènes visuels font l'objet d'apparitions plastiques inscrites dans la durée. Si le récit rend compte d'un monde dont les formes sont impliquées dans un devenir constant, de quelle façon le dynamisme de la conception de la forme impacte-t-il la matérialité des choses? À supposer que les paysages handkéens montrent une nature en émergence, par quels moyens narratifs le récit permet-il de présentifier la forme au sein d'un flux de continuité spatio-temporelle? Comment la fluidité de la forme influe-t-elle sur les dynamiques spatiales qui font que la matérialité des objets est emportée par le vide pour ensuite être diffusée hors de son sein et régénérée en autre chose?

Dans un second temps, nous centrerons l'intérêt sur la question de l'ouverture de l'espace qui évoque un être au-dedans de l'image. En effet, tout phénomène du champ visuel ne surgit que par le biais du regard du sujet projeté à l'intérieur du paysage. De quelle façon cette intériorité de l'image, ou selon les termes de Handke, le concept du *Inbild*, se manifeste-t-il dans le récit? Comment le sujet parvient-il à devenir une partie intrinsèque du paysage et donc à s'inscrire au sein d'un flux de continuité spatio-temporelle?

3.3.1 De la fluidité de la forme à la substantialisation de l'informel

L'un des enjeux majeurs de l'œuvre handkéenne réside dans l'emploi du langage pour dire l'émergence d'un présent ressenti par le sujet comme un instant réellement vécu qui lui appartient. Transposer cette sensation d'appartenance spatiale en un événement narratif implique toutefois un grand défi sur le plan linguistique, dans la mesure où le langage doit être capable de décrire avec précision le caractère ductile du devenir de la forme sans pour autant la circonscrire. Nous avons à plusieurs reprises souligné à quel point l'allemand permettait d'atteindre un certain niveau de complexité syntaxique grâce à des structures grammaticales qui rendent le flux des phrases hautement flexible. De la sorte, Handke se sert du langage comme une masse à modeler

en mesure de dire la présentification de la forme. Dans ce sous-chapitre, nous nous proposons d'analyser la façon dont l'auteur autrichien exploite le langage pour créer cette fluidité de la forme et de montrer comment il parvient à transformer le langage en une entité qui se reforme constamment.

Dans *Langsame Heimkehr*, Sorger, de retour aux États-Unis, se promène avec son ami Escher au cœur de la nuit dans les rues new-yorkaises après une sortie au restaurant. S'il est vrai que cette scène n'est pas cruciale pour la poursuite de l'intrigue, il n'en demeure pas moins qu'elle s'avère fonctionnelle pour la dynamique narrative quant à la question de la conception de la forme. Cette promenade si pauvre d'action a en effet pour but de décentrer le regard du sujet vers le mouvement des éléments situés au second plan de l'histoire. Au-delà de toute hiérarchisation spatiale, loin de s'emparer d'une seule fonction décorative, l'arrière-plan constitue un niveau spatial depuis lequel l'histoire se voit attribuer un corps, permettant en l'occurrence de dynamiser les quartiers de New York, bref « d'insuffler de la vie » à la matière inerte des bâtiments de la ville. Lors de la promenade, le champ de visibilité du sujet se construit à partir d'une ombre qui, en se superposant aux éléments « décoratifs » de la ville et donc insignifiants pour l'intrigue, inscrit le récit dans une dynamique d'apparition phénoménale qui est générée depuis le fond :

« [...] Or cette nuit-là une ombre toute particulière apparut dans cette rue de New York à l'éclairage jaune où tous deux se raccompagnèrent l'un l'autre du sud au nord, depuis la "downtown" jusqu'à l'"uptown", à travers la moitié de la ville. On pouvait voir cette ombre sur l'un des nombreux nuages de vapeur d'un blanc puissant qui sourdaient tout au long de l'avenue du sous-sol à travers l'asphalte, sentaient le biscuit chaud, sifflaient parfois légèrement et prenaient la silhouette de chiens en train de s'enfuir, s'enfonçant rapidement dans l'obscurité sous le vent de la nuit ».

« Ein besonderer Schatten erschien in dieser Nacht auch auf der gelblich beleuchteten Straße von New York, auf welcher die beiden von Süden nach Norden, von "downtown" hinauf nach "uptown", durch die halbe Länge der Stadt einander heimwärts begleiteten : er wurde sichtbar auf einer der vielen Dampf Wolken, die im Verlauf der Avenue überall, nach warmen Gebäck riechend und oft leise zischend, aus dem Untergrund kräftig-weiß durch den Asphalt quollen und, in den Augenwinkeln die Gestalt von weglaufernden hellen Hunden annehmend, im Nachtwind rasch in die Dunkelheit trieben (p. 188) »¹⁰⁶.

Enfermée dans un jeu entre obscurité et lumière, la ville émerge à la frontière entre le visible et l'invisible depuis « la "downtown" jusqu'à l'"uptown" », par le biais d'un mouvement

106. idem, *Lent retour*, p. 156.

ascendant qui, paradoxalement, suggère que les corps prennent forme depuis la pénombre. De la sorte, l'avenue apparaît lorsque l'ombre, superposée sur un nuage de vapeur, traverse la matérialité de l'asphalte et finit par se métamorphoser en une silhouette de chiens. L'ombre se pose alors à la fois sur des corps solides et immatériels, en transitant d'une consistance matérielle à l'autre jusqu'à se transformer en silhouette de chiens en train de s'enfuir. Outre la ductilité de la forme, la superposition de l'ombre sur les choses permet de conclure au caractère insubstantiel de ces dernières. De la même façon que la silhouette constitue un corps substantiellement vide, l'ombre donne visibilité à l'avenue en suggérant que sa matérialité est amenée à évoluer à l'instar de la figure des « chiens en train de s'enfuir » dont les contours ne sont pas circonscrits, évoquant une forme sur le point d'évoluer en autre chose.

Il n'empêche que la traduction en français du passage cité ci-haut ne permet pas de rendre justice à la ductilité de la forme telle qu'articulée à travers la syntaxe allemande. En effet, l'apparition de l'ombre dans la rue de New York et son parcours le long de l'avenue sont décrits par le biais d'une seule phrase hypotaxique constituée par de nombreuses syntagmes qui s'enchaînent avec des participes présents, s'intercalant entre le sujet de la phrase et son complément d'objet direct. En ce sens, lorsque le français a tendance à situer les syntagmes descriptifs sous forme de propositions relatives après le substantif, la langue allemande permet de créer une simultanéité d'actions par le biais de participes présents capables de dire l'émergence d'une forme impliquée dans un flux de continuité spatio-temporelle : « [...] [der Schatten] wurde sichtbar auf einer der vielen Dampfwolken [...] nach warmen Gebäck *riechend* und oft leise *zischend* [...] die Gestalt von *weglaufenden* hellen Hunden *annehmend* [...] ». L'ombre est en l'occurrence devenue visible sur l'un des nombreux nuages de vapeur [...] *sentant* le biscuit chaud et *sifflant* parfois légèrement [...] *prenant* la silhouette de chiens *s'enfuyant*. La séquence temporelle dictée par la traduction transmet une impression rythmique saccadée par rapport à l'original, alors que les participes présents transformés en subordonnées relatives en français sont censés amplifier la phrase et contribuer à modifier la qualité du substantif – en l'occurrence l'ombre posée sur les nuages de vapeur – au lieu de se positionner derrière ce dernier : « nuages de vapeur [...] *qui* [...] *sentaient* le biscuit chaud, *sifflaient* parfois légèrement et *prenaient* la silhouette de chiens *en train de s'enfuir* ». De cette composition rythmique découle plutôt une succession d'états qui ne semblent pas s'influencer mutuellement. Or, l'évolution de l'ombre superposée sur les nuages

de vapeur en silhouette de chiens fait l'objet d'une mutation fluide au même titre que l'allemand donne lieu à une séquence ininterrompue d'états de la forme en constante évolution.

Le mouvement de l'ombre le long de l'avenue se déroulant au premier plan de l'histoire impacte l'arrière-plan qui, à son tour, évolue avec l'apparition de l'ombre, conduisant à la fusion des deux plans diégétiques. C'est pourquoi les propositions relatives à l'imparfait insérées après le substantif évoquent une concaténation de micro-actions dont l'implication spatio-temporelle n'est pas aussi évidente que dans l'original. Si l'imparfait est plutôt utilisé pour décrire des actions de fond, il n'est pas clair de quelle façon ces dernières interagissent avec le premier plan. Nous souhaitons également signaler que la traduction omet une partie importante de la version allemande, à savoir que « la silhouette de chiens en train de s'enfuir » émerge à partir du coin de l'œil : « in den *Augenwinkeln* die Gestalt von weglaufernden hellen Hunden annehmend [...] ». *Langsame Heimkehr* est un récit dont l'histoire se déploie à partir du regard du personnage hand-kéen. Même si au premier abord, cette omission ne semble constituer qu'un détail, ce dernier est d'une importance non négligeable en ce qui concerne les dynamiques narratives. C'est dans le coin de l'œil, donc à partir d'un point de vue marginal que l'ombre se métamorphose en une silhouette, c'est-à-dire en une forme substantiellement vide qui décentre le regard de la plénitude des objets :

« Au-dessus d'un chantier souterrain, un tuyau d'aération en tôle de dimensions inhabituelles se dressait sur la chaussée; la vapeur s'en élevait plus dense et plus épaisse encore; elle ne se dispersait pas tout de suite mais formait, loin dans les hauteurs, un amoncellement qui se reconstituait sans cesse et sur lequel une de ces lanternes, dont la lumière à New York est particulièrement vive, jetait l'ombre d'un petit arbre. Selon que cet amoncellement de vapeur se gonflait au rythme des bouffées de vent qui soufflaient d'en bas ou se rétrécissait en jaillissant de nouveau, l'ombre de l'arbre s'agrandissait ou rapetissait avec lui, s'enflait jusqu'à devenir informe pour se recroqueviller l'instant d'après, bien découpée et d'un noir profond ».

« An einer unterirdischen Baustelle, aus der ein blechernes Entlüftungsrohr mit ungewöhnlich großem Durchmesser weit über die Straßendecke herausragte, stieg der weiße Rauch viel dichter und dicker empor; verflüchtigte sich auch nicht gleich zur Seite hin, sondern bildete weit in die Höhe hinaus eine beständige, doch unablässig sich neu formende Masse, auf die eine der in New York mit besonders starkem Licht brennenden Laternen den Schatten eines kleinen Gehsteigbaums warf: Indem dieser Dampfkörper, dem Wind und den rhythmischen Ausstößen von unten herauf jeweils nachgebend, sich erweiterte oder neu aufschießend sich verengte, vergrößerte oder verkleinerte sich auch der Baumschatten auf ihm – blähte sich jetzt groß zur Undeutlichkeit auf, und zeigte sich im nächsten Moment eingeschrumpft, tiefschwarz und klar umrissen (p. 188-189) »¹⁰⁷.

d'un ouvrir Dans ce passage, le cycle de l'émergence de la forme recommence. La silhouette, après s'être enfoncée dans l'obscurité de la nuit, se métamorphose de nouveau en vapeur, surgissant d'un chantier souterrain invisible à la surface. Cette fois-ci la vapeur est décrite comme « plus dense et plus épaisse encore » et finit par se transformer en un « amoncellement qui se [reconstitue] sans cesse ». Ce processus métamorphosant de la forme se prolonge à l'infini, au même titre que la syntaxe allemande permet d'ouvrir la phrase avec des syntagmes descriptifs qui lui rajoutent des éléments dynamiques : « [...] eine *beständige, doch unablässig sich neu formende* Masse, auf die *eine der in New York mit besonders starkem Licht brennenden* Laternen den Schatten eines kleinen Gehsteigbaums warf ». Nous avons marqué ces syntagmes descriptifs en italique pour signaler que le découpage de la phrase pourrait se faire à ces endroits, sans que la compréhension en soit gênée. Il n'en demeure pas moins que ce sont précisément ces passages rajoutés qui permettent d'amplifier la phrase et ainsi de conférer une certaine plasticité à l'instrument narratif qui est sur le point de se former. Nous souhaitons à cet effet proposer une traduction en anglais de cette dynamique narrative afin de cerner avec plus de précision ce qui échappe au français : « a constant, *yet incessantly reforming* mass, on which one of the lanterns in New York *burning with particularly strong light*, cast the shadow of a small pavement tree. ». Le gérondif en anglais, bien qu'il ne parvienne pas entièrement à reproduire le rythme de la phrase allemande, permet de donner un aperçu du caractère instantané, voire « en devenir » de la syntaxe allemande. Notamment, l'adverbe *yet* souligne bien le contraste entre la constance de la masse qui, bien qu'elle ne cesse d'être, est amenée à se reformer et donc à se resituer dans une continuité spatio-temporelle éternellement changeante.

Comme déjà constaté, le champ de visibilité se forme par le biais de l'informel qui confère de la plasticité à l'espace. L'avenue apparaît alors comme lieu dont le sujet peut faire l'expérience à travers les nuages de vapeur qui transportent en eux l'odeur de biscuits chauds, ainsi que le bruit sifflant du sous-sol à travers l'asphalte. Aussi, au fur et à mesure qu'elle se densifie, la vapeur éclairée par la lumière d'une lanterne se dynamise en une forme aux contours indéfinissables qui finissent par assumer subtilement les traits de l'ombre d'un arbre, étant « bien découpée et d'un noir profond ». De la sorte, la matérialité de la ville devient en quelque sorte fluide, dans la mesure où la forme, inscrite dans un processus de modification constante, se transforme en

107. *ibid.*, p. 156-157.

une masse immatérielle qui, elle, demeure à la base de toute dynamique spatiale. C'est donc à travers la substantialisation de l'informel que les rues de New York se transforment en un événement narratif épanouissant. C'est pourquoi nous insistons sur le terme de *Dampfkörper* qui a été faussement traduit par amoncellement de vapeur, alors qu'il est réellement question d'un « corps de vapeurs » qui se déplace dans l'avenue, afin de mettre en évidence que la notion de corporéité transite d'un état matériel à son contraire. De même que la ville, plongée dans l'obscurité de la nuit, devient visible à travers l'éclairage des lanternes, l'acte de rendre visible advient à partir de l'ombre. À la frontière entre visible et invisible émerge ce que Handke définit comme « règne du présent »¹⁰⁸ où les corps surgissent par le biais d'une ombre qui dynamise la forme vers un devenir immatériel.

3.3.2 La matérialité de la montagne emportée par le vide : des dynamiques spatiales dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*

Le chapitre *La grande forêt* recèle un parcours à plusieurs niveaux, à partir d'un tableau du XVII^e siècle de Jakob van Ruisdael où la forêt peinte sur une surface bidimensionnelle prend une certaine plasticité¹⁰⁹ jusqu'à devenir un lieu pénétrable par le personnage handkéen. Ce chapitre invite à aller au-delà des limites visuelles et à se projeter dans l'objet regardé, bref à faire l'expérience de la forêt non pas « de la lisière mais déjà de l'intérieur »¹¹⁰. C'est donc par le biais d'un regard immergé dans le tableau que le paysage surgit autour du personnage, lui-même étant une partie intrinsèque de cet événement en émergence, puisqu' « on sent les arbres être là et croître et en même temps qu'eux grandit une aurore calme et universelle »¹¹¹. L'aurore que l'on vient d'évoquer figure bien l'idée d'un paysage à la lisière entre le jour et la nuit, n'étant ni pleinement obscurité ni pleinement lumière, mais un entre-lieu qui permet de faire ressortir le vide d'un champ de visibilité totale tel que figuré par la peinture. Ce vide se manifeste à travers une succession d'arrière-plans « vides » qui conduisent le regard vers les profondeurs de la forêt

108. Ibid., p. 157.

109. cf. idem, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 171. « L'impression d'ampleur est encore renforcée par une particularité des paysages néerlandais du XVII^e siècle : quelque petit que soit leur format, ils se mettent pourtant avec leurs eaux, leurs chemins de dunes et leurs sous-bois sombres [...] à croître pendant qu'on les contemple ».

110. Ibid., p. 171.

111. Ibid.

qui ne sont pas immédiatement visibles. De la sorte, la visite au Musée des Beaux-Arts de Vienne se prolonge en une véritable excursion vers la forêt Morzg située près de Salzbourg, lorsque le personnage handkéen transite d'un espace clos vers un espace naturel ouvert :

« [...] ce n'est pas une de ces forêts urbaines d'aujourd'hui, ce n'est pas la forêt des forêts; et pourtant elle est merveilleusement réelle. Elle s'appelle *Morzg*, comme le village qui se trouve au bord. Le chemin qui y mène commence dans une cuvette semblable à un col, entre le *Mönchsberg* et le *Festungsberg*. Elle s'appelle *Schartentor* et forme une sorte de ligne de partage des chemins entre la ville intérieure et la plaine au sud et ses lotissements qui s'étendent jusqu'au pied du massif de l'Untersberg. Dès la voûte du portail on aperçoit la forêt [...] ».

« [...] kein Stadtwald von heute, kein Wald der Wälder; doch wunderbar wirklich. Er heißt nach dem Dorf *Morzg*, das an seinem Ostrand liegt. Der Weg dahin beginnt in der paßähnlichen Mulde zwischen dem *Mönchsberg* und dem *Festungsberg*, genannt *Schartentor*, das eine Art Wegscheide bildet zwischen der inneren Stadt und der südlichen Flachebene, mit ihren bis an den Fuß des Untersbergmassivs sich erstreckenden Siedlungsausläufern. Der Wald ist schon im Torbogen zu erkennen [...] (p. 172) »¹¹².

L'espace se déploie au fur et à mesure que le sujet handkéen traverse la densité de la ville pour se rendre au massif de l'Untersberg, où la voûte du portail s'ouvre sur la forêt et où les lotissements de la plaine au sud « s'étendent ». De même que « le tableau [ne représente qu'] [...] [un] détail d'une "grande forêt" »¹¹³, le champ de visibilité ne cesse de s'ouvrir, faisant en sorte que le sujet se projette davantage dans une profondeur spatiale accueillante. C'est par le biais de cette mise en abîme que le regard du personnage construit son champ de visibilité à l'intérieur de la forêt si bien que l'objet regardé se transforme en une expérience que le sujet puisse parcourir. En effet, « la forêt telle qu'on la voit [sur le tableau] est petite; tout de suite derrière commence un espace libre »¹¹⁴. Cet espace libre est crucial car il laisse de la place à l'imagination afin d'amplifier ce que le champ de visibilité totale de la peinture immobilise dans le temps.

Or, comment le regard parvient-il à passer d'un acte contemplatif du tableau à l'expérience dynamique d'un espace vécu? Comme évoqué plus haut, le paysage apparaît dans le récit comme un élément en train de surgir autour du sujet, avec « [des] arbres apparemment très hauts, avant même la colline rocheuse [de Hellbrunn] [qui se dresse en deux bosses] »¹¹⁵.

112. *ibid.*, p. 173.

113. *Ibid.*, p. 171.

114. *Ibid.*, p. 172.

115. *Ibid.*, p. 173.

Cette dynamique ascendante du paysage se poursuit au fur et à mesure que le sujet s'approche de l'Untersberg :

« D'un coup le chemin de plaine se met à grimper légèrement – juste assez pour que les cyclistes soient obligés de se lever pour un instant sur leurs selles – et continue au niveau d'une nouvelle plaine : les quelques mètres de dénivellation suffisent à en faire un plateau. La prairie ici n'est plus une prairie de ville mais un champ dégagé avec une ferme isolée ».

« Unversehens steigt dann der in der Ebene dahinführende Weg leicht an – gerade so viel, dass die Radfahrer sich für einen Augenblick aus dem Sattel heben müssen – und läuft auf einer neuen Ebene weiter. Die paar Meter Höhenunterschied machen schon ein Plateau aus. Die Wiese hier ist keine Stadtwiese mehr, sondern ein freies Feld mit einem vereinzelt stehenden Bauernhaus (p. 174) »¹¹⁶.

Plus le chemin monte, plus l'espace se dégage en ouvrant sur de nouvelles plaines qui forment un plateau. Remarquons que le chemin se met à grimper « d'un coup », ce qui évoque le caractère instantané de la formation de l'espace. Tout élément naturel émergeant dans le paysage est un renvoi subliminaire à la montagne qui constitue le vrai moteur des dynamiques spatiales :

« On sent maintenant un vent qui descend de l'Untersberg qui se dresse au fond (et plus nettement encore, comme une bouffée soudaine d'air chaud, on sent sur le chemin du retour la pause du vent au niveau à peine inférieur). Souvent une brume fine s'étend sur la bande marécageuse qui longe le pied de la montagne, pas très loin, dont les couronnes des arbres jaillissent quand elle s'épaissit en brouillard. Le sol, dès avant la prairie, est déjà de la terre des marais : les taupinières sont noires (avec des cailloux blancs dedans); [...] un autre petit canal traverse le chemin par une buse de béton sur laquelle se trouve un bloc de calcaire qui conduit comme un pont au lotissement suivant ».

« Spürbar jetzt auch ein Fallwind von dem im Hintergrund aufragenden Untersberg (noch deutlicher, geradezu als plötzliche Warmluft, auf dem Rückweg die Windruhe im kaum tieferen Niveau). Über dem Moorstreifen am Bergfuß, nicht sehr fern, lagert oft feiner Dunst, aus dem, wenn er sich zu Nebel verdichtet, die Baumkronen aufblühen. Auch der Wiesenvordergrund besteht schon aus Moorerde : die Maulwurfshügel sind schwarz (mit weißen Steinchen darin); [...] Ein anderer kleiner Kanal unterquert in einem Betonrohr den Weg, auf dem ein Kalkblock liegt, der wie über eine Brücke in die folgende Siedlung führt (p. 174) »¹¹⁷.

Bien que le personnage handkéen se met en route vers la montagne, cette dernière ne figure pas l'apogée de son parcours, mais l'origine de la dynamique « émergente » du paysage. Lorsqu'il « se dresse au fond », l'Untersberg engendre un courant d'air chaud qui affecte les zones

116. *ibid.*, p. 175.

117. *ibid.*

montagneuses de basse altitude, à savoir que le vent descendant implique une hausse de température qui influe sur la consistance matérielle du pied de la montagne où une brume fine se pose au-dessus de la bande marécageuse. Cette brume, une fois condensée en brouillard, dégage l'espace jusqu'à donner visibilité aux couronnes des arbres. Nous souhaitons insister sur l'origine de ce courant d'air qui n'est engendré que lorsque la montagne est accueillie par un espace vide. En d'autres termes, cet accueil même est la cause pour laquelle des énergies, ici évoquées par le biais du vent, agissent sur les corps naturels, car elles se créent suite au surgissement de la montagne à l'intérieur d'une vacuité spatiale.

De surcroît, ce vent, bien qu'il soit engendré depuis « le fond » où se dresse l'Untersberg, va jusqu'à impacter le premier plan, dès lors que « le sol, dès avant la prairie, est [aussi] de la terre des marais ». En ce sens, la montagne n'est pas tout simplement un élément du paysage : elle constitue le paysage tout court. Elle symbolise l'émergence de la plénitude de la forme à partir du vide à travers la façon dont elle se dresse en hauteur en perçant la vacuité spatiale. À l'instant où le vide embrasse la montagne en son sein, les énergies qui s'en dégagent se répercutent sur l'intégralité du paysage en créant un mouvement circulaire qui emporte la matérialité de la forêt. De la sorte, les phénomènes naturels qui apparaissent au premier plan sont amenés à évoluer par le biais d'énergies souterraines dissimulées dans l'arrière-plan du récit, de sorte que les deux plans fusionnent en un flux de continuité spatio-temporelle. De nouveau, la syntaxe allemande est d'emblée plus ductile que ce que la traduction en français permet de montrer. Ainsi, le syntagme : « [...] ein Fallwind von dem im Hintergrund aufragenden Untersberg » – traduit vers le français : « un vent descendant de l'Untersberg qui se dresse dans l'arrière-plan » – renvoie à un double mouvement simultané dans la mesure où le courant d'air descend vers des niveaux de paysage plus bas, tandis que la montagne se dresse en hauteur. C'est notamment à travers l'emploi de propositions prépositionnelles intercalées que la syntaxe s'entrouvre, à l'instar de : « ein Fallwind *von dem im Hintergrund aufragenden Untersberg* » (traduit littéralement vers le français : « un vent descendant provenant de – dans l'arrière-plan se dressant – l'Untersberg »), ce qui exprimé avec des subordonnées résulterait en : « ein Fallwind, der *von dem Untersberg, der im Hintergrund aufragt, spürbar wird* » (traduit vers le français : « un vent descendant, qui depuis l'Untersberg, qui se dresse dans l'arrière-plan, devient palpable »). Il en découle que le mouvement du vent est généré à la fois « depuis la montagne » et « dans » le fond (en allemand :

« von dem Untersberg » et « im Hintergrund »), ce qui implique que le courant d'air se déplace « du » fond « vers » le premier plan ou bien le dehors, tout en partant d'une intériorité (« dans » le fond).

Nous retrouvons le même mécanisme syntaxique dans la phrase suivante : « Über dem Moorstreifen *am Bergfuß* [...], lagert oft feiner Dunst, *aus dem* [...] *die Baumkronen aufblühen* » (traduit vers le français : « Au-dessus de la bande marécageuse *au pied de la montagne* se dépose souvent une fine brume *d'où s'épanouissent les couronnes des arbres* »). C'est « au pied » de la montagne – intériorité depuis laquelle le mouvement est engendré – que se pose la brume « d'où » jaillissent les couronnes des arbres – mouvement qui depuis cette intériorité se dirige vers le dehors. La tendance de l'allemand à surdéterminer les mots permet de mieux figurer cette sensation d'ouverture dans l'espace par le biais de verbes à particules séparables tels que *auf-ragen* (se dresser) ou encore *auf-blühen* (s'épanouir) où le préfixe *auf* associe le mouvement ascensionnel des phénomènes à une direction précise. En d'autres termes, le verbe – aussi désigné comme *Zeitwort* (litt. mot du temps) en allemand – est intrinsèquement lié à la direction spatiale *auf*, de sorte qu'espace et temps deviennent une unité inséparable.

Ce processus d'ouverture de la forme fait l'objet d'un schéma répétitif, dès lors que l'ampleur du paysage handkéen demeure à la base d'une mise en abîme récurrente où le fond, loin d'être une limite spatiale, est le lieu d'origine et de mutation de la forme. C'est dans et par l'ouverture du fond que le paysage se transforme en un espace dynamique. De même que dans le tableau figure un espace libre derrière la forêt, au bout du chemin de plaine ascendant où les cyclistes sont obligés de se lever sur leurs selles se trouve un champ dégagé avec une ferme isolée¹¹⁸, ou encore « [à] travers les fenêtres de nombreuses maisons »¹¹⁹. Le regard est ainsi amené à contempler un arrière-pays vide, bref « chaque chemin est une grande allée dans l'ouverture dans laquelle on voit briller, verts, les champs devant la forêt de Morzg »¹²⁰.

L'entrée dans la forêt est en l'occurrence décrite comme un franchissement du seuil, dès

118. cf. *ibid.*, p. 174. Dans l'original : « Die Wiese hier ist keine Stadtwiese mehr, sondern ein freies Feld mit einem vereinzelt stehenden Bauernhaus ».

119. *Ibid.*, p. 177.

120. *Ibid.*

lors qu'« on entre dans la forêt par le chemin droit et large comme par un véritable portail »¹²¹ où le champ de visibilité se libère des limites visuelles imposées par le regard en perspective. Ainsi, « [de] l'intérieur, la forêt qui au-dehors semble s'étendre dans une plaine, masque le flanc d'une petite colline qui s'étend en direction de l'est (et qu'on voit du champ qui précède la forêt seulement lorsque apparaît la pente couverte de neige) »¹²². Si du dehors la forêt apparaît sombre, comme « une plantation d'épicéas pris les uns dans les autres »¹²³, une fois que le sujet handkéen pénètre le bois, ce dernier gagne en plasticité et s'amplifie, ou, dans les termes de l'auteur autrichien, il se met à tourner¹²⁴. C'est donc dans l'ouverture de l'espace que s'inscrit le mouvement du paysage, à l'image de la montagne qui, lorsqu'elle émerge dans l'arrière-plan vide, génère un vent qui se répercute sur les phénomènes naturels du premier plan. Nous avons déjà qualifié ce mouvement de circulaire, dans la mesure où ce surgissement déclenche une succession de réactions en chaîne. De la sorte, la pénétration du tableau se transmue en une sorte de couloir à parcourir, où le paysage, inscrit dans le flux d'une continuité spatio-temporelle, commence à tourner et par là à dire l'évolution de la forme du bois.

3.3.3 « Chaque arbre de la forêt [...] tournant immobile, *toupie éternelle* » : les vestiges du temps cumulés dans l'espace

Le mouvement circulaire dans lequel s'inscrit la genèse du bois dérive d'une part, et nous l'avons évoqué, du caractère fluide de la forme qui est impliquée dans un va-et-vient entre matérialité et insubstantialité et, d'autre part, du fait que tous les éléments, aussi convergents soient-ils, constituent des parties certes isolées, mais qui forment un tout. Il en va de même de la forêt de Morzgg, dont l'origine dissimule nombreuses étapes naturelles par lesquelles celle-ci a été forgée. De la sorte, toute forêt fait l'objet d'une histoire naturelle, dans la mesure où elle raconte le cycle d'un processus de construction et de destruction de la matière. C'est le cas de la forêt de Morzgg qui pousse sur une crête rocheuse qui s'est forgée au cours du temps :

121. Ibid., p. 181.

122. Ibid.

123. Ibid.

124. Ibid.

« Or, cette hauteur est, par sa formation, très proche du rocher civilisé de Hellbrunn : tout comme lui, elle s'est constituée à une époque intermédiaire entre deux glaciations, à partir des masses de gravier que le fleuve de la fonte glaciaire déposa là dans un lac de la taille du lac de Garde et cimentait avec de l'eau calcaire pour en faire le rocher d'aujourd'hui. [...] Représenté schématiquement, ce serait un glacis sur le flanc sud de la ville de Salzbourg, qui monte doucement et puis tombe abrupt (à partir de la croupe, en petites parois rocheuses escarpées). Du chemin, on aperçoit d'abord le pied ouest de la colline où s'ouvre en même temps, comme une inclusion colorée dans la masse des épicéas, un espace semblable à un parc fait d'acacias, d'aulnes et de hêtres entre lesquels toutes sortes de chemins montent à la colline [...] ».

« Dabei ist die Anhöhe dem zivilisierten Hellbrunner Felsen in der Entstehung nah verwandt : wie er hat sie sich in einer Zwischeneiszeit aus den Schottermassen gebildet, die der Schmelzfluß da in einen gardagroßen See ablagerte und mit dem kalkigen Wasser zu dem heutigen Felsen zementierte. [...] In einer schematischen Darstellung wäre er ein der Stadt Salzburg südlich vorgelagertes Schanzwerk, das sanft ansteigt und dann steil (an der Kuppe sogar in jähren kleinen Felswänden) abfällt. Vom Weg aus erscheint von dem Hügel zunächst der Westfluß, wo sich zugleich, wie ein farbiger Einschluß in der Fichtenmasse, ein heller, fast parkähnlicher Bereich aus Akazien, Erlen und Hainbuchen öffnet, zwischen denen überall mögliche Wege hügelan führen [...] (p. 180-182) »¹²⁵.

Le rocher s'est donc formé « à une époque intermédiaire entre deux glaciations ». Le temps de formation de la roche est par ailleurs un temps métamorphosant, en ce que la matérialité des phénomènes naturels est soumise à un processus d'évolution qui rend la forme fluide. Handke décrit ce temps comme intermédiaire, car situé entre deux périodes glaciaires qui évoquent un état d'immobilité de la matière. C'est par le biais du fleuve de la fonte glaciaire que le corps du rocher a littéralement été créé dans et par le flux « décomposant » du fleuve ; notons que le terme allemand *Schmelzfluß* constitue un mot composé par le verbe *schmelzen* (fondre) et le substantif *Fluß* (fleuve). En ce sens, la roche émerge à partir de masses de gravier qui constituent à leur tour un sédiment rocheux non consolidé. Si l'on considère que les masses de gravier sont des phénomènes naturels qui se produisent suite au concassage d'une roche subissant, par voie naturelle, une action abrasive par l'eau et la glace, il nous semble opportun de présumer que la formation de la roche suggère un cycle de reproduction infinie. Le fleuve est évocateur d'une transformation transgressive de la forme dans la mesure où la glace fond par le biais de la fonte glaciaire qui rend la matière fluide jusqu'à ce que l'eau calcaire reconfère une forme au gravier maintenant transmué en rocher. De façon similaire, la végétation sous la forme d'« une inclusion colorée dans la masse des épicéas » s'ouvre au profit de différents genres d'arbres tels que les acacias, les aulnes ou encore les hêtres. « Ce bosquet de feuillus »¹²⁶ évoque une hétérogénéité

125. *ibid.*, p. 181-183.

126. *Ibid.*, p. 183.

végétale qui malgré sa diversité constitue un tout, au même titre que le rocher fait l'objet de différents états matériels, tout en faisant partie d'un ensemble. De même, végétation et rocher s'inscrivent dans une continuité d'émergence de la forme, puisqu'une partie de la forêt pousse sur le rocher. Il en découle que chaque phénomène naturel est relié à un tout, dès lors que la transition d'un élément à l'autre advient de façon continue :

« Un hêtre gigantesque se trouve à l'entrée de ce bosquet de feuillus, comme "arbre d'entrée" en quelque sorte; une vieille borne frontière est prise dans ses racines qui descendent comme des flancs rocheux, presque déjà recouverte et ceinturée par les excroissances. Tout de suite derrière, encore contre le socle, un trou d'eau caché sous une épaisse couche de feuilles [...] où l'eau est claire et sourd de la profondeur du sol à travers une vase qu'on remarque à peine sous les feuilles noirâtres; elle est potable [...]. On remarque dès l'entrée du chemin les pierres rondes sous l'herbe, étroitement serrées comme des pavés ».

« Eine mächtige Buche steht an diesem Laubhain gleichsam als der "Anfangsbaum"; in seinen Wurzeln, die wie Felsflanken fallen, ein alter Grenzstein, von den Knorren umschlungen und fast überwuchert. Gleich dahinter, noch am Sockel, ein unter einer dicken Laubschicht verstecktes Wasserloch [...], wo das Wasser klar, in fast unmerklichen Schlieren, durch die schwärzlichen Blätter aus dem tiefen Boden quillt und trinkbar ist [...]. Auffällig, schon auf dem Weg dahin, die rundlichen Steine unter dem Gras, regelmäßig und dichtgefügt, wie ein Kopfsteinpflaster (p. 182) »¹²⁷.

De la sorte, le hêtre gigantesque désigné comme « arbre d'entrée » représente un lieu d'ouverture qui se situe à l'interstice entre forêt et rocher. L'arbre est en l'occurrence ancré dans « une vieille borne frontière » où les racines « descendent comme des flancs rocheux », suggérant la transition entre le rocher et la flore. En effet, ce passage semble insinuer que la végétation s'est superposée à la surface rocheuse. Dans tous les cas, le lac, tout comme le gravier évoqué lors de la formation du rocher se retrouvent sous la forme d'un trou d'eau à l'abri d'une épaisse couche de feuilles, ainsi que sous forme de pierres rondes, elles aussi cachées sous l'herbe. De nouveau, il est question d'une nature qui s'inscrit dans un devenir cyclique, dans la mesure où celle-ci se compose de plusieurs couches d'éléments matériels distincts qui, toutefois, constituent un tout compact :

127. *ibid.*, p. 183.

« [Les pierres rondes] sont multicolores et les mousses ont gravé dans chacune d'elles une nette écriture d'images, totalement différente de l'une à l'autre, comme des vestiges venus de continents différents. Un dos rouge en forme de cloche répète en petit l'Ayers Rock australien, le plus grand mont isolé au monde ; sur un autre on lit un récit de chasse indien. Dans le crépuscule, quand sur elles on ne distingue plus la végétation, ces pierres se révèlent être une écriture secrète et luisent comme une voie romaine d'un blanc obscur qui se dirige vers l'intérieur de la forêt. Dans la montée, le paysage disparaît et la voie romaine devient un chemin creux avec des traces de chariot ».

« [Die Kopfsteinpflaster] sind vielfarbig, und die Moosflechten haben in jeden einzelnen eine deutliche Bilderschrift geätzt, von einem zum anderen völlig verschieden, wie Überlieferungen aus getrennten Erdteilen. Ein roter glockenförmiger Buckel wiederholt im kleinen einmal den australischen *Ayers Rock*, den größten Einzelberg der Erde; auf einem anderen steht eine indianische Jagderzählung. In der Dämmerung, wenn das Pflanzenwerk darüber verschwindet, offenbaren sich diese Steine als Geheimschrift und leuchten als eine düsterweiße, waldeinwärts führende Römerstraße. Hügelan verliert sich die Pflasterung, und die Römerstraße wird zum Hohlweg mit Karrenspuren (p. 184) »¹²⁸.

Dans les pierres est gravée une « écriture d'images » qui renvoie à une succession de couches de spatialités différentes, dès lors que chaque forme évoque une certaine profondeur capable de raconter le flux d'une continuité spatio-temporelle. Ainsi, une petite bosse rouge en forme de cloche figure une partie de l'Ayers Rock. Sur un autre mont on peut lire un récit de chasse indien à travers des « vestiges » qui dissimulent des états de matérialité différente en mesure de raconter une histoire – voire leur histoire naturelle – par le biais d'une corporéité changeante. Il n'empêche que cette « écriture d'images » n'est pas visible en surface, mais est gravée dans une profondeur spatiale en-dessous du champ de visibilité totale. C'est pourquoi les pierres « [ne] se révèlent être une écriture secrète » que dans la pénombre, lorsque la végétation – première couche qui détermine le champ de visibilité totale – disparaît derrière une profondeur spatio-temporelle émergente. En d'autres termes, ce qui apparaît dans le champ de visibilité du sujet ne constitue qu'une partie de l'ensemble, au même titre que la peinture de la forêt de van Ruisdael exposée au Musée des Beaux-Arts de Vienne ne figure qu'un détail de la « grande » forêt. Les pierres se révèlent être une écriture elles-mêmes, puisqu'elles disent l'histoire d'un rocher s'étant décomposé et recomposés en pierres rondes multicolores qui forment désormais un chemin dirigé vers l'intérieur de la forêt. Cette « intériorité » est évocatrice d'une profondeur qui s'appuie sur une certaine sémantique spatiale inscrite dans le paysage dès lors que chaque phénomène naturel dit implicitement sa propre évolution dans l'espace-temps. Handke parle à

128. *ibid.*, p. 185.

cet égard d'une « écriture en déploiement » en mesure de créer un continuum espace-temps dans lequel évolue la forme :

« Espace, temps, milieu, forme : il visait ces quatre-là ; – et en quoi l'espace, le temps, le milieu, la forme devenaient-ils un ? – Dans l'écriture – continue – (celle-ci était le centre du monde ; oui, la littérature est le royaume du centre [...]) ».

« Raum, Zeit, Mitte, Form : auf diese vier war er aus ; – und worin wurden Raum, Zeit, Mitte, Form eins ? – In der – fortlaufenden – Schrift (diese war die Mitte der Welt ; ja, die Literatur ist das Reich der Mitte [...]) »¹²⁹.

De la sorte, l'intérieur de la forêt fait l'objet d'une multitude de couches temporelles cumulées dans l'espace qui ont toutes contribué à former le paysage tel qu'il est à l'heure actuelle. C'est en ce sens qu'« [...] une plantation d'épicéas pris les uns dans les autres et dont les parties isolées – et le tout avec elles – vont l'instant d'après se mettre à tourner », à l'intérieur d'un flux de continuité spatio-temporelle.

3.3.4 L'émergence du paysage handkéen à partir d'une intériorité de l'image (*Inbild*)

Les paysages handkéens s'inscrivent sous le signe de l'inachèvement. Ils constituent des espaces en déploiement dont la forme ne peut pas être figée dans des structures immobiles. De ce fait, l'instrument narratif handkéen naît à partir du regard du sujet qui découvre le monde qui l'entoure en le parcourant, ce qui confère au récit son caractère d'immédiateté. De plus, l'absence d'un narrateur auctorial empêche toute interférence entre le sujet regardant et l'objet regardé, de manière à donner libre cours au devenir de l'histoire. Le sujet se voit alors immergé dans le paysage, dès lors que son point de vue est projeté à l'intérieur de l'objet perçu. Le renversement de la perspective a pour conséquence que l'espace émerge autour du sujet et non pas en face de lui, comme s'il contemplait un tableau. À l'instar de la peinture de « la grande forêt », le sujet handkéen ouvre l'image en y pénétrant. Cette ouverture de l'image se veut en même temps ouverture de l'espace, dans la mesure où le paysage commence à « croître » lorsque le sujet s'y projette. Handke décrit ce processus d'ouverture par le biais du terme *Inbild*, à savoir que le

129. HANDKE, Peter : *Die Geschichte des Bleistifts*. Frankfurt : Suhrkamp, 1985, p. 153.

champ de visibilité se construit à partir d'« une intériorité de l'image ». Être dans l'image veut dire amplifier celle-ci en ce que le sujet projette sa propre subjectivité dans l'objet perçu. C'est ainsi que les objets cessent d'être des objets conceptuels et peuvent être amplifiés au-delà de leur forme. En d'autres termes, la projection du sujet dans l'objet perçu se veut un processus ouvrant en ce qu'il crée des espaces vides dans lesquels l'imagination du sujet commence à opérer, de manière à amplifier l'objet perçu au-delà de sa forme circonscrite. Handke définit ce lieu d'ouverture (*Bruchstelle*) comme un point autour duquel tourne l'imagination (*Drehpunkt*) : « Plus je regardais mon endroit, plus je devenais certain – d'une solution ? d'une découverte ? d'une conclusion ? Peu à peu la cassure sur la crête lointaine prit place en moi et devint un *axe* »¹³⁰.

Un double mouvement simultané a lieu lorsque le sujet se projette dans le paysage, allant d'une forme d'intériorité vers le dehors qui alors devient le paysage intérieur du sujet. C'est pourquoi le personnage handkéen constate que « la cassure sur la crête lointaine prit place en [lui] », de même qu'il commence à « [sentir] la structure de toutes [les choses perçues] en [lui] »¹³¹. Le sujet parvient à une compréhension de soi-même lorsqu'il devient une partie intrinsèque du dehors, en l'occurrence, du paysage : « sans contours, comme ce moi que j'aurais voulu être, dans ce brun-rouge qui me permet de me comprendre »¹³². La superposition des images mentales et de la réalité implique d'une part que l'espace émerge à partir d'une intériorité (*Inbild*) qui renvoie à la fois au côté subjectif du personnage qui travaille l'espace par le biais de son imagination et au caractère insubstantiel de la forme qui est désormais dénuée de limites matérielles. Le fait que le dehors se métamorphose en un lieu personnel et intime du sujet suggère, d'autre part, le dépassement du rapport dichotomique entre sujet et objet, intériorité et extériorité. Si le paysage ne surgit que par le biais de l'imagination du sujet, cela revient à dire que regarder implique de modifier l'objet perçu. La corporéité de la nature handkéenne est en constante évolution, ou mieux encore, en constante émergence, rendant fluide la consistance de la matière des phénomènes en pleine apparition dans le champ visuel. L'être-au-dedans du paysage implique un apparaître des choses sans contours, à l'instar de la corneille dont « le jaune des serres plaquées contre le corps [paraît] être l'image même [*Inbild*] de l'oiseau »¹³³. C'est la

130. Idem, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 163.

131. Ibid., p. 165.

132. Ibid., p. 31.

133. Ibid., p. 29. C'est nous qui précisons.

couleur, et donc l'insubstantiel, qui confère une forme à l'oiseau, tout en partant d'une intériorité (*Inbild*). Si le personnage handkéen parvient à se comprendre dans l'insubstantialité des choses telles que la couleur, c'est en raison de leur être mouvant, de leur nature en constante évolution. Ce n'est qu'à l'intérieur d'un flux de continuité spatio-temporelle que le sujet peut évoluer avec l'espace qui l'entoure et se reconnaître comme participant.

Del Giudice et Handke soulèvent la question de comment donner visibilité aux forces souterraines qui, opérant depuis l'invisible, déterminent « les lois » d'apparition des choses non seulement sur le plan diégétique, mais également en ce qui concerne le devenir du récit. Ainsi, le vide contribue chez les deux auteurs à amplifier l'espace dans la mesure où il se métamorphose en un lieu d'origine et de mutation de la forme. Chez le romancier italien, le vide se manifeste sous la forme de l'air qui accueille et génère en même temps les objets, dont les contours disparaissent, la figure et le fond formant ainsi une unité inséparable, dépourvue de hiérarchie. De la sorte, le vide détruit la matérialité des objets si bien que ces derniers surgissent au sein d'un champ d'énergies où l'air se métamorphose en une entité substantielle qui dynamise l'espace. Il en va de même dans les œuvres handkéennes, où les paysages s'inscrivent sous le signe d'une spatialité ouvrante dans la mesure où la nature se trouve en constant déploiement, où la plénitude de la forme, à l'instar de l'image de la montagne qui se dresse en hauteur, surgit à partir d'un vide. Impliqué dans l'élan d'une dynamique de caractère « émergent », l'espace handkéen conduit vers une intériorité de l'image, aussi définie comme *Inbild*, où le sujet peut faire l'expérience des paysages en les parcourant, plus précisément, où la profondeur devient un lieu pénétrable. Cette intériorité se manifeste en l'occurrence par le biais de mises en abîme qui font irruption dans l'image si bien que cette dernière parvient à se libérer de ses contours matériels, tandis que dans les récits de Del Giudice, c'est le processus dématérialisant des objets – dont la visibilité se joue à une échelle infinitésimale – qui transmet une sensation d'ampleur spatiale. Dans les deux cas, il est question d'un mouvant d'immersion dans l'objet par le regard du sujet, ce qui mène systématiquement au renversement de la perspective. Le sujet se projette dans l'objet regardé et participe ainsi à sa modification, tout en s'inscrivant dans une continuité spatio-temporelle. Dès lors que le vide

constitue un entre-lieu dynamique qui dit à la fois l'origine et la mutation de la forme, les objets, bien qu'ils soient sujets à un processus dématérialisant, s'inscrivent au sein d'un mouvement circulaire qui dit l'évolution du corps des objets en tant qu'histoire naturelle. S'il est vrai que la forme est constamment amenée à évoluer, il n'en demeure pas moins qu'elle garde les vestiges de ses états précédents, même s'ils finissent par disparaître et devenir invisibles au regard. Ceci posé, les deux auteurs se proposent de montrer que le décentrement de la perspective vers un regard au-delà de la forme conceptualisée mène à des étendues spatiales invisibles qui dépassent le champ de vision fondé sur une visibilité totale de nature matérielle.

3.4 L'impossibilité d'accéder à la plénitude du sensible chez Toussaint

Un des thèmes récurrents des récits toussaintiens est l'immobilité du sujet comprise comme une absence de sensation du temps. *La Disparition du paysage* s'inscrit au même titre que *La Salle de bain* et *L'appareil-photo* sous le signe d'un temps dépourvu de substance qui s'écoule sans que le sujet s'en aperçoive, ce dernier n'existant que malgré lui dans une réalité qui lui est opaque. C'est pourquoi il regarde le monde extérieur toujours à travers une vitre qui, métaphoriquement, évoque l'impossibilité de se rapporter au dehors, et donc de s'inscrire dans la durée, dans la mesure où le temps représente une dimension qui lui est externe. Le récit toussaintien a pour objet un sujet qui vit toujours en décalage de son temps, privé de la possibilité de ressentir l'espace comme une expérience vécue. Les œuvres toussaintiennes citées ont en commun de partager une conception discontinue du temps qui convertit le temps vécu en un temps elliptique où l'enchaînement des événements – pour autant que l'on puisse qualifier les segments diégétiques d'événementiels – n'advient pas de manière linéaire.

Or, cette discontinuité soulève en réalité une question encore plus cruciale que la remise en cause du temps comme fait chronologique ; elle nous conduit à nous interroger sur les lacunes temporelles en tant qu'espaces vides que le sujet cherche à emplir avec des expériences sensorielles qui lui restituent la sensation du vécu. Si l'agencement des chapitres dans *La Salle de bain* suggère une organisation aléatoire et discontinue de l'ordre selon lequel procède l'avancement du récit, il n'en demeure pas moins que *La Disparition du paysage* jette une lumière nouvelle sur la question de la discontinuité. Le personnage, bien qu'il constate avoir perdu la sensation du temps ainsi que tout souvenir antérieur à l'accident subi, a « le sentiment qu'il n'y a pas de discontinuité dans [sa] vie [et] que cela fait des mois maintenant qu'[il] [est] immobilisé ici dans un fauteuil roulant, et que les journées se succèdent, identiques, devant la fenêtre de cet appartement »¹³⁴. Il est spectateur de sa propre vie, affecté d'une condition physique qui le condamne à dépérir dans l'immobilité de son corps. Ce corps ne constitue toutefois qu'une enveloppe vide incapable de restituer au sujet la sensation du réel.

134. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 9.

Il n'empêche qu'en dépit de son état léthargique, le personnage toussaintien tente à plusieurs reprises de reconstituer les fragments épars de sa mémoire et par là de conférer un sens aux lacunes vides de son existence. Il convient de souligner que *La Disparition du paysage* fait appel à des références explicites à l'œuvre proustienne, qui accompagnent le personnage toussaintien le long le récit lorsqu'il est « à la recherche du temps perdu ». En effet, une femme du nom de Madeleine lui rend régulièrement visite, sachant que « c'est elle qui a dû être prévenue la première le jour du drame »¹³⁵. C'est en sa présence que le personnage toussaintien tente de recomposer sa mémoire alors qu'il « [se souvient] seulement d'un grand vide et d'un engourdissement, un ralentissement du corps, une léthargie »¹³⁶. Mais « [d]ans ce brouillard indistinct, seules émergent quelques images floues, voilées »¹³⁷, contrairement à *La Recherche du Temps Perdu* où la fameuse scène de la madeleine évoque un moment synesthétique qui fait surgir au fond du sujet proustien « l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à [lui] »¹³⁸.

Si selon Proust, le but de l'écriture consiste dans la « [reconstruction de] la plénitude perdue dans la fragmentation de l'expérience »¹³⁹, le temps perdu constitue en l'occurrence un espace vide dans la mémoire que le sujet entend emplir avec une certaine essence sensorielle des choses telle que la saveur de « [la] cuillerée du thé où [il avait] laissé s'amollir un morceau de madeleine »¹⁴⁰. En effet, l'invocation du souvenir advient après que le sujet proustien « [fait] le vide devant [l'esprit] [afin de remettre] en face de lui la saveur encore récente de cette première gorgée. [Ainsi, il sent] tressaillir en [lui] quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur »¹⁴¹. C'est donc par le biais de la résurrection du souvenir que le sujet parvient à donner un sens au présent, lorsque les sensations éprouvées dans le monde contemporain remplissent les lacunes temporelles du passé¹⁴². Il n'en demeure pas moins que malgré les efforts du personnage toussaintien pour reconstituer les trous

135. Ibid., p. 16.

136. Ibid., p. 16-17.

137. Ibid., p. 17.

138. PROUST, Marcel : *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*. Sous la dir. d'ANDRÉ FERRÉ, Pierre Clarac et. Paris : Éditions Gallimard, 1954, p. 46.

139. VERNA, Marisa : *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*. Bern : Peter Lang Pub Inc, 2013, p. 15.

140. PROUST, Marcel, op. cit., p. 45.

141. Ibid., p. 46.

142. cf. VERNA, Marisa : « La synesthésie comme véhicule d'extase dans *Du Côté de chez Swann* de Marcel Proust ». In : *Proust, une langue étrangère*. Paris : Classiques Garnier, 2020, p. 135-151, p. 138.

de la mémoire, cette entreprise est vouée à l'échec dès lors que le drame subi finit par le « [briser] physiquement avant de s'attaquer à [ses] facultés mentales qui se sont peu à peu embrumées, puis graduellement éteintes »¹⁴³.

Dans cette sous-partie nous voudrions montrer que *La Disparition du paysage* se propose de manifester l'échec de l'approche proustienne au réel. La résurrection du souvenir ne permet ni de retrouver le temps perdu, ni donc de plonger dans la substance sensible du vécu. En effet, le récit toussaintien dit l'impossibilité d'accéder à la plénitude du sensible, dans la mesure où le souvenir ne constitue pas un vide à remplir, mais bien un vide à partir duquel surgit le récit. Ce n'est en l'occurrence pas le concept de plénitude qui réunit les fragments de la mémoire en une continuité temporelle – tentative qui d'ailleurs échoue également chez Proust dès lors qu'il reconstruit le passé à partir du présent de manière discontinue –, mais bel et bien celui du vide qui fait la cohésion entre temps interne et temps externe, image mentale et image de la réalité.

Dans un premier temps, nous étudierons comment *La Disparition du paysage* s'inscrit sous le signe de l'ouverture, sachant que le vécu ne gagne pas en profondeur par le biais d'une plénitude perceptive qui procure au sujet du plaisir physique¹⁴⁴. Le récit fait l'objet d'une série de mises en abîme qui font irruption dans la diégèse, de manière à créer plusieurs cadres narratifs qui amplifient l'espace. Nous analyserons comment ces derniers s'impactent mutuellement, tout en créant un mécanisme narratif « enveloppant » qui dépasse la dichotomie entre intériorité et extériorité, diégèse et exégèse.

Dans un deuxième temps, nous nous interrogerons sur le processus de dématérialisation des objets, sachant que la notion de matière en termes proustiens diffère significativement de celle de Toussaint. Bien qu'Elenora Sparvoli définisse *La Recherche* comme roman immatériel qui s'oppose à la corporéité suite à l'impossibilité d'accéder à la vie physique¹⁴⁵, le processus de dématérialisation ne concerne que les objets qui s'ouvrent au profit d'une substance sensorielle, comme l'odorat ou la saveur, censée traverser à la fois l'esprit et le corps du sujet percevant. Toutefois, pour le personnage toussaintien la dimension de la matière ne touche pas à n'importe quel

143. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 47.

144. cf. VERNA, Marisa, op. cit., p. 145.

145. cf. SPARVOLI, Eleonora : *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*. Milano : Franco Angeli, 1997.

registre du senti, dans la mesure où la perception n'est ni tactile ni gustative, mais demeure une question purement phénoménologique. Il faut alors se demander comment la notion de substance et de consistance de la matière se distingue selon les points de vue de Proust et Toussaint. Qu'en est-il de la dichotomie entre corps et esprit dès lors que dans *La Recherche* « les choses entrent [...] en relation organique avec le moi qui les perçoit »¹⁴⁶, tandis que le corps du personnage toussaintien ne constitue qu'une coquille vide ? Enfin, nous approfondirons la question de la destruction du corps chez Toussaint pour voir comment l'auteur belge joue avec le renversement des valeurs dichotomiques dans la mesure où l'opposition entre intériorité et extériorité, image mentale et image de la réalité cesse d'être. Comment *La Disparition du paysage* parvient-elle à transformer le vide, c'est-à-dire les ellipses diégétiques, en un lieu d'émergence du récit même ?

3.4.1 « À la recherche de la sensation perdue » : l'échec proustien d'une synesthésie comme configuration sensorielle dans *La Disparition du paysage*

Les écritures proustienne et toussaintienne ont en commun de se poser la question de comment dépasser l'opacité du réel. Pour les deux auteurs, le sujet fait face à un monde qui semble dépourvu de profondeur sensorielle, où le vécu manque en quelque sorte d'épaisseur dans la mesure où le temps figure une entité vide et dénuée de sens. L'absence de sensation du temps constitue alors le point de départ de *La Recherche* ainsi que de *La Disparition du paysage*, à la différence près que les deux œuvres traitent la question de profondeur et de l'amplification spatiale depuis deux points de vue diamétralement opposés.

3.4.1.1 « Le monde intérieur du monde extérieur du monde intérieur » toussaintien. Mise en abîme et amplification spatiale

Il va sans dire que chez Proust l'instrument narratif se sert de la synesthésie afin d'amplifier, voire d'« emplir de substance » les souvenirs du passé. En effet, le réel se construit lorsqu'une sensation du présent rappelle à la mémoire un vécu du passé, en se superposant à ce

146. VERNA, Marisa, *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, p. 42.

dernier. De la sorte, au moment où la madeleine trempée dans le thé sollicite une réaction de la part du corps du sujet, un souvenir du passé lié à cette expérience gustative surgit des profondeurs du moi, en transformant la résurrection du souvenir en un événement plastique. Le sujet, « attentif à ce qui se passait en [lui] », se voit attribuer un rôle passif de « récepteur » de la substance de la madeleine qui se décompose dans le thé et s'annonce dans la perspective d'une expérience événementielle qui fait surgir le souvenir « visuel » sous la forme d'une image amplifiée par la sensorialité de la saveur. Comme évoqué plus haut, si le roman proustien se définit comme un roman « contre la matière », c'est au sens où l'écriture contribue à ouvrir la corporéité des objets afin d'en saisir la substance censée remplir la vacuité du temps perdu. C'est notamment le cas avec le corps de la madeleine qui, « [semblant avoir été moulée] dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques »¹⁴⁷, se décompose en miettes lorsqu'elle est plongée dans la cuillère de thé afin de se transformer en une essence palpable.

De même, le corps du sujet apparaît comme substantiellement vide, à l'image de la coquille de Saint-Jacques qui évoque une matérialité opaque, difficilement pénétrable. Il n'empêche que la question du corps est quelque peu plus complexe chez Proust car il fait la distinction entre le corps des objets censés se soumettre à un processus de dématérialisation et le corps du sujet – entité essentiellement vide – qui est censé accueillir la substance des objets dématérialisés. Nous y reviendrons plus tard de manière plus approfondie. Retenons pour l'instant que le sujet proustien parvient à se rapporter au réel par le biais d'une approche synesthétique qui inscrit les objets dans un processus désagréant dont l'essence emplit le vide du corps, si bien que depuis cette même vacuité spatiale émerge le souvenir d'un passé qui devient plastique grâce aux sensations éprouvées. Ainsi, l'impression d'ampleur est donnée par une approche du réel qui vise à la plénitude du corps du sujet.

Chez Toussaint, le temps constitue aussi une dimension externe au sujet, faisant du monde extérieur un lieu impossible à pénétrer. Pour le personnage de *La Disparition du paysage*, l'invocation du passé demeure une entreprise impossible à réaliser, dès lors que la mémoire fait l'objet de coupures temporelles qui empêchent de reconstruire une continuité linéaire des faits advenus. En effet, par moments surgissent des passages narratifs évocateurs de souvenirs distants

147. PROUST, Marcel, op. cit., p. 45.

qui semblent faire irruption dans le cours de l'histoire et se superposer au présent vécu. Ce sont des moments où le personnage toussaintien parvient « à [s']abstraire de la réalité où [il est] en-calminé depuis des mois »¹⁴⁸ par le biais « d'intenses efforts [qui lui permettent de] [s']échapper vers l'imaginaire »¹⁴⁹ afin de fuir l'immobilité à laquelle l'accident subi l'a contraint. C'est alors « aux confins des souvenirs et de l'imagination [...] [que] la ville de Tokyo [lui] apparaît soudain, au loin dans le rectangle de la fenêtre, parsemée de lumières mystérieuses qui viennent de s'allumer à l'horizon »¹⁵⁰.

Il n'empêche que cette manifestation se situe à la lisière entre souvenir et imagination, ce qui rend impossible la distinction entre réalité et fiction. C'est pourquoi le sujet explique se méfier de sa mémoire lorsque des fragments de souvenir lui reviennent à l'esprit : « Ces apparitions, ou ces visions, ces hallucinations ne sont peut-être que de simples réminiscences de mes livres, et plus particulièrement de ce roman qui se passe à Tokyo que j'ai écrit il y a quelques années ici même, dans cette même pièce, [...] lointaines évocations littéraires qui affleurent à la surface de ma mémoire blessée, éparse et dissociée »¹⁵¹. Du fait que la ville de Tokyo apparaît dans le rectangle de la fenêtre à travers laquelle le sujet regarde le monde extérieur, image mentale sous forme de souvenirs et image de la réalité – en l'occurrence déterminée par le champ de visibilité – se superposent et deviennent ainsi indiscernables. Dès lors que « le monde extérieur a la même consistance que [la] mémoire »¹⁵², pour le sujet la notion de plénitude change significativement par rapport à la façon dont elle est conçue chez Proust. En effet, dans *La Recherche* le protagoniste « [fait] le vide devant [l'esprit] » dans le but d'emplir la vacuité de son corps, comme déjà évoqué, avec la sensation de la madeleine métamorphosée en substance.

À l'opposé, chez le personnage toussaintien le monde extérieur et la mémoire – dès lors qu'ils constituent deux entités ayant la même consistance – figurent comme deux corps substantiellement vides. C'est ce qui nous est également suggéré par le champ de visibilité du sujet qui au fur et à mesure devient flou :

148. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 14.

149. Ibid., p. 13.

150. Ibid., p. 15.

151. Ibid., p. 15-16.

152. Ibid., p. 19-20.

Un matin, au réveil, le brouillard a complètement envahi l'encadrement de la fenêtre. [...] À force de scruter l'horizon, je finis par apercevoir dans l'extrême lointain une imperceptible ligne d'écume blanche, vivante et faiblement effervescente. Le brouillard ne se dissipe pas de la journée. Au loin, on entend les deux notes régulières d'une corne de brume qui doit provenir du phare au bout de l'estacade, et qui jette dans le vide une mélodie déchirante qui a des accents de glace [...] ¹⁵³.

De la sorte, l'horizon comme limite spatiale disparaît et se transforme en une « ligne d'écume blanche, vivante [dans l'extrême lointain] ». Plus encore, la régularité des deux notes émises par une corne de brume finit par se déchirer lorsque celles-ci sont jetées dans le vide de cet espace de plus en plus vaste. Le regard ne parvenant plus à délimiter les dimensions spatiales, le brouillard superposé sur l'encadrement de la fenêtre – limites visuelles du regard en perspective – ouvre l'espace vers des profondeurs imperceptibles qui sont essentiellement vides. La progression vers le fond de l'image – en l'occurrence la fenêtre à travers laquelle le sujet regard le monde extérieur comme s'il était assis en face d'un tableau – implique que l'espace gagne en profondeur par le biais du vide, c'est-à-dire d'une vacuité nécessairement insubstantielle ¹⁵⁴. C'est pourquoi les deux notes régulières finissent par jeter dans le vide spatial une mélodie déchirante : évocatrice d'une distorsion de l'espace-temps conventionnel conformément au regard en perspective.

Ainsi, l'image de la réalité figurée par un champ de visibilité de nature ouvrante évoque en même temps le caractère vide de la mémoire voire de l'image mentale. *La Disparition du paysage* présente par ailleurs une structure narrative assez complexe dans la mesure où elle consiste en plusieurs cadres narratifs qui ne cessent d'ouvrir le récit. En ce sens, le premier cadre narratif semble dans un premier temps contenir l'objet principal de la trame et donc encadrer l'intégralité de l'histoire, dans la mesure où le récit raconte l'histoire d'un personnage qui après avoir subi un attentat demeure immobilisé dans un fauteuil roulant dans une chambre à Ostende, où il passe sa convalescence. Au fur et à mesure que l'on avance dans le récit, on apprend des informations qui fournissent des renseignements sur le ressenti et l'état d'âme du personnage, à savoir qu'il fait face à une réalité fragmentée dont il a perdu tout souvenir et qui lui paraît donc inaccessible. C'est pourquoi il tente à plusieurs reprises d'invoquer les événements du passé par le biais de sa

153. Ibid., p. 18-19.

154. Nous utiliserons les termes *insubstantiel* et *insubstantialité* conformément à la définition empruntée au dictionnaire CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) : « Qui manque de substance, de consistance, qui n'est pas substantiel ». <https://www.cnrtl.fr/definition/insubstantiel>. Site consulté le 9 mai 2023.

mémoire. Il est donc question d'une certaine progression vers l'intériorité du sujet, qui cherche à restituer du sens aux lacunes vides de son passé :

[...] je ne suis jamais parvenu à revivre cette matinée de l'intérieur pour retrouver mon état d'esprit de l'époque, jusqu'à ce qu'aujourd'hui, à Ostende, l'alarme de mon téléphone se mette à vibrer à côté de moi sur la table de la grande pièce où je me tiens depuis des mois. J'ignore pourquoi cette alarme s'est déclenchée, je n'ai pas souvenir de l'avoir programmée, mais, en entendant ce tintinnabulement de cloches aigu et cristallin de la sonnerie *carillon* de mon téléphone qui emplît l'atmosphère de la grande pièce d'Ostende, je me retrouve en pensée à Bruxelles à l'aube du 22 mars 2016, quand j'ai entendu ce même son d'alarme insistant monter dans l'obscurité de la chambre à coucher. En entendant, à Ostende, cet appel venu de lointain qui semble me faire signe à travers le temps, je suis alors replongé d'un coup dans la réalité vivante de ce matin de mars, dans la substance sensible de ses heures, et je n'ai plus qu'à me lever mentalement et à me laisser glisser en imagination dans l'écoulement de cette journée en devenir, pour retrouver, intactes, mes pensées de l'époque¹⁵⁵.

Le souvenir de mars est en l'occurrence déclenché par la sonnerie du portable qui « emplît l'atmosphère de la grande pièce d'Ostende ». À l'encontre de la notion de plénitude proustienne, la sonnerie ne figure pas une substance sensorielle censée remplir le vide existentiel ressenti par le protagoniste. L'invocation de ce souvenir ne prend aucune forme matérielle, mais est beaucoup plus subtile car elle emplît non pas la chambre comme vide spatial mais bel et bien l'atmosphère de cette dernière. De cette manière, la notion d'« emplissage » évoque un sens à première vue paradoxal, car l'atmosphère s'emplît sans que la chambre le soit. Chez Toussaint, toute manifestation d'« emplissage » laisse en réalité une marge, c'est-à-dire un espace vide qui ne conduit nullement à la plénitude matérielle à laquelle aspire Proust, dès lors que le vide devient « [un] lieu où l'on verse sans jamais remplir et où l'on puise sans jamais épuiser »¹⁵⁶. Nous étudierons la question de la matière en détail plus tard, retenons pour l'instant que si le souvenir semble se superposer au présent « insubstantiel » du personnage toussaintien. Il n'en demeure pas moins que cette superposition n'advient pas dans le but de remplir ni donc de substituer la vacuité existentielle ressentie par le personnage toussaintien par le biais d'une expérience qualifiée de « pleine » sur le plan matériel. Au contraire, cette vacuité existentielle coexiste avec l'émergence du souvenir, dans la mesure où la notion de vide chez Toussaint ne représente pas un espace vide de sens, mais bien un lieu qui ouvre l'espace, sans pour autant le priver de sens. Plus le récit avance, plus l'espace s'ouvre à des dimensions « internes » au sujet :

155. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 28-29.

156. CHENG, François, op. cit., p. 57.

Où que je sois, je réussis à m'éloigner du lieu où je me trouve physiquement pour bientôt ne plus exister que mentalement, plus vaste, plus fécond, plus étoffé, comme dilaté d'une vie qui engloberait l'ensemble de mes pensées, des mes aspirations, des émotions secrètes qui me traversent, des inquiétudes qui m'étreignent, sans compter les odeurs, enfouies, disparues, oubliées, qui accompagnent les heures de ma vie, et que je reconnais parfois, à l'improviste, comme cette odeur que j'ai retrouvée il y a quelques mois avec un serrement de cœur quand on m'a transporté ici à Ostende au début de ma convalescence, cette odeur d'Ostende où se mêlent le grand air, le vent, l'iode et le sable mouillé ¹⁵⁷.

Le sujet se retrouve alors impliqué dans un processus de dématérialisation, dès lors qu'il parvient à s'abstraire « du lieu où [il se trouve] physiquement », voyageant mentalement vers les profondeurs de sa mémoire où « [le] monde extérieur disparaît progressivement autour de [lui] » ¹⁵⁸ et où le paysage devient de plus en plus flou, immatériel. Le souvenir de Bruxelles finit par se décomposer entièrement dans la mesure où l'instant après lequel le personnage monte dans le métro conduit à un « vide diégétique » : « Peu à peu, bercé par le bourdonnement de la rame dans le tunnel, mes pensées se polarisent sur un point lointain de mon horizon intérieur [...] » ¹⁵⁹. Dans le magazine *Diacritik* Denis Podalydès se propose d'interpréter l'œuvre de Toussaint par le biais d'une approche biographique et relie l'accident subi par le sujet à l'un des attentats jihadistes commis à la station belge Maelbeek le 22 mars 2016 :

Ce jour-là Toussaint avait deux rendez-vous successifs, le premier au consulat de Chine, le second avec un professeur au Café Métropole. Selon le présent roman, il ne vécut que le premier des deux puisque, ayant pris le métro à la station Schuman, il fut victime de l'explosion de la bombe et se retrouva dans le coma puis conduit à l'hôpital où il séjourna longuement avant de se retrouver dans l'appartement d'Ostende ¹⁶⁰.

En effet, on pourrait supposer que l'explosion de la bombe conduit une fois pour toutes à la destruction de la matière voire du corps à tous les niveaux, dans la mesure où le sujet, en invoquant le souvenir, s'évade de son corps pour « ne plus exister que mentalement ». Mais même à l'intérieur de ce souvenir, la force destructrice de l'explosion emmène le sujet encore plus loin vers des profondeurs immatérielles « sur un point lointain de [son] horizon intérieur », ce qui démontre plus clairement encore que la résurrection du souvenir ne vise pas la plénitude mais

157. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 33-34.

158. Ibid., p. 34.

159. Ibid., p. 35.

160. PODALYDÈS, Denis : *Jean-Philippe Toussaint : l'appartement d'Ostende, métaphore ou parabole ? (La Disparition du paysage)*. <https://diacritik.com/2021/01/08/jean-philippe-toussaint-lappartement-dostende-metaphore-ou-parabole-la-disparition-du-paysage>. (Visité le 04/01/2023).

bien la destruction et par là l'ouverture de la matière. En ce sens, l'instrument narratif toussaintien est fondé sur une technique d'enveloppement où chaque niveau diégétique renvoie à un autre d'autant plus profond. C'est donc par le biais de mises en abîme que le récit s'ouvre et s'amplifie au profit d'espaces dont la vacuité n'est toutefois pas censée être emplie. Le caractère fragmentaire de *La Disparition du paysage* s'inscrit donc sous le signe de l'ouverture. Plus encore, la frontière entre le sujet et l'objet disparaît si bien que la description du monde extérieur se révèle être intrinsèque à la description du monde intérieur, de la conscience de l'auteur, et inversement¹⁶¹.

3.4.1.2 « L'édifice immense du souvenir », un vide : fragmentation de la perception et perméabilité de la matière

Le roman proustien évoque la nécessité de nourrir le désir de plénitude, dès lors que le vécu du sujet figure comme une réalité substantiellement vide. C'est pourquoi *La Recherche* contient de nombreux passages synesthétiques où l'écriture fait appel à une dimension sensorielle¹⁶². Dans *Proust et le monde sensible*, Jean-Pierre Richard soutient que la dimension de la matière occupe une place primordiale dans *La Recherche*, à savoir que des objets émane quelque chose de rassurant dans la mesure où ils figurent une densité énigmatique¹⁶³ capable de dépasser l'opacité du réel. Il n'empêche que le sujet proustien peut accéder au monde du sensible seulement si les objets s'ouvrent au profit de substances sensorielles telles que l'odeur ou la saveur, qui s'inscrivent dans le cadre d'un devenir immatériel. La destruction de l'objet et sa métamorphose en une entité inconsistante renvoie à de nouveaux modes de densité et donc d'expérience sensorielle¹⁶⁴. C'est pourquoi la madeleine ne parvient à solliciter une expérience épanouissante chez le sujet que lorsqu'elle se décompose en miettes dans le thé, car l'opacité de la matière conduit à des « souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire [où] rien ne survivait [puisque] tout s'était désagrégé; les formes [...] s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force

161. cf. KEPPLINGER-PRINZ, Christoph, KASTER, Klaus et PEKTOR, Katharina : *Handkeonline*. URL : <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1345> (visité le 10/01/2022), « Ergebnis ist, daß die satzweise Beschreibung der Außenwelt sich zugleich als Beschreibung der Innenwelt, des Bewußtseins des Autors erweist, und umgekehrt und wieder umgekehrt ».

162. cf. VERNA, Marisa, op. cit., p. 15.

163. cf. RICHARD, Jean-Pierre : *Proust et le monde sensible*. Paris : Éditions du Seuil, 1974, p. 10.

164. cf. ibid., p. 97.

d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience »¹⁶⁵. La prise de conscience du vécu n'advient que par le biais de la mémoire dont le souvenir évoque une expérience fragmentée et appauvrie qui manque d'ampleur et de densité sensorielle. Dès lors que la conscience fait l'objet d'une entité elliptique, le processus de dématérialisation des objets se révèle nécessaire afin de restituer au corps vide de la mémoire l'essence du vécu :

[...] quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir¹⁶⁶.

Ce n'est guère un hasard si Proust définit le souvenir comme un édifice car il s'érige par le biais de l'immatériel qui, à son tour, permet de reconstituer une unité de sens lorsque l'essence des objets emplit la vacuité du corps du souvenir. De la sorte, le nouveau mode de densité et d'ampleur spatiale consiste dans un processus dématérialisant où le consistant s'ouvre, devient immatériel pour enfin redevenir solide. Pour ce faire, la décomposition de la matière est une étape nécessaire puisque le sujet est incapable de se rapporter à l'objet sinon par voie sensorielle : « La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté »¹⁶⁷. Il en découle que « les choses entrent de cette manière en relation organique avec le moi qui les perçoit »¹⁶⁸ de sorte que la perception englobe des étendues plus vastes que l'étude des phénomènes par le biais du regard, de manière à impacter tous les domaines du senti. Il n'en demeure pas moins que cette dimension du senti évoque un rapport dichotomique entre intériorité et extériorité, dès lors que le corps (entité extérieure) ne constitue qu'un vide qui est censé être empli par le biais d'une substance interne des objets qui, par son être immatériel, a la faculté de « [rester] encore longtemps, comme des âmes » en opposition au corps.

Dans *La Disparition du paysage*, la question de la matérialité est perçue de manière différente. S'il est vrai que le récit s'inscrit, lui aussi, dans un processus de dématérialisation, les objets ne constituent pas des corps opaques qui contiennent des substances sensibles. De fait, la

165. PROUST, Marcel, op. cit., p. 47.

166. Ibid.

167. Ibid.

168. VERNA, Marisa, op. cit., p. 42.

dimension du sensible ne touche pas à tous les domaines du senti, ni ne se rapporte de manière organique au sujet. Au contraire, ce dernier fait l'expérience d'une désintégration totale de la matière et par là du corps. La résurrection du souvenir entre-ouvre la diégèse de façon récursive, si bien qu'une multitude de couches diégétiques finissent par se contenir les unes les autres, sans pour autant créer de hiérarchie entre elles. En ce sens, l'invocation du souvenir ne mène qu'à d'autres dimensions qui s'avèrent être substantiellement vides. Dès lors que les fragments de la mémoire ne peuvent pas être emplis, ils ne suscitent ni des expériences épanouissantes chez le sujet toussaintien, ni ne constituent des unités pourvues de sens que l'on pourrait détacher du reste de la diégèse comme des parties indépendantes. Le souvenir demeure une entité fondamentalement vide, tout comme le sujet. Chez Proust, l'expérience gustative de la madeleine procure au personnage un plaisir qui l'envahit de l'intérieur : « Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi »¹⁶⁹. Nous retrouvons un passage similaire chez Toussaint dont le sujet, projeté dans le cours inépuisable de sa pensée, parvient à se réfugier dans son monde intérieur :

J'ai beau mettre [le cours de la pensée] parfois en veilleuse pour me consacrer un instant à des tâches pratiques de la vie quotidienne, dès que je m'y plonge à nouveau, je retrouve le courant à l'endroit où je l'ai laissé, où à peine plus loin, il est toujours disponible car c'est en moi-même qu'il se trouve, j'en suis la substance et l'origine, c'est en moi-même qu'il prend sa source et c'est en moi qu'il chemine, souterrain, invisible, paisible, intarissable¹⁷⁰.

En effet, ces deux passages semblent suggérer une certaine proximité en ce qu'ils disent la volonté de la part du sujet de s'écarter du monde extérieur et de ne vivre une expérience épanouissante que mentalement. L'émergence du souvenir de l'incident subi dans le métro conduit finalement vers « un point lointain de [l'horizon intérieur du sujet] [où se polarisent ses pensées] »¹⁷¹. C'est en l'occurrence dans l'ouverture d'une autre dimension diégétique – encore plus profonde que la précédente – que quelque chose d'indéfinissable finit par émerger :

[...] et je sens s'esquisser une scène de roman dans mon esprit, encore informe, pas encore com-

169. PROUST, Marcel, op. cit., p. 45.

170. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 32.

171. Ibid., p. 35.

plètement sortie de sa chrysalide d'où je la vois émerger lentement. J'évolue dans cette scène en devenir, encore informulée, immatérielle, que je laisse affleurer doucement à ma conscience. Je suis incapable de dire quel en est le sens ni quels en sont les protagonistes, ni même précisément où elle se passe, mais je suis présent dans cette invocation, je la vis de l'intérieur, je me déplace en apesanteur dans ses méandres, je combine des ombres en évolution, j'agence des formes [...] ¹⁷².

Ce passage se rapproche quelque peu de la notion de substance proustienne, dans la mesure où il est question d'un vide qui se métamorphose en un moment esthétisant qui se construit à l'intérieur du sujet. En effet, *La Recherche* transforme les lacunes vides du temps en des événements esthétiques où l'on passe de la vie à l'œuvre, donc de la réalité vécue à un moment de plénitude artistique. Cette approche semble dans un premier temps également se maintenir chez Toussaint, à l'instar de la chrysalide – état intermédiaire entre l'origine et l'achèvement de la forme – qui accueille une scène de roman. Cependant, il ne faut pas se laisser induire en erreur, car ce moment d'introspection apparente est aussi vite bouleversé par « l'intrusion intolérable du réel dans [l'] univers personnel [du sujet] [...], [où] le monde extérieur s'engouffre dans [ses] pensées par cette brèche ouverte, en balayant l'univers mental [qu'il était] en train de construire, dans une volée d'éclats de verre et de débris de fer » ¹⁷³. De la sorte, l'instant d'épanouissement artistique chez Toussaint se distingue par le fait qu'il n'apporte pas de plénitude, étant donné que le monde extérieur se superpose au monde intérieur qui se détruit « dans une volée d'éclats de verre et de débris de fer ». La scène de roman dans laquelle le personnage toussaintien est en train d'évoluer demeure informe jusqu'à la fin, sans avoir le temps de prendre un corps solide. Bref, la succession de mises en abîme mène certes vers l'intériorité du sujet qui, toutefois, ne se veut aucunement en opposition radicale au monde extérieur. Les profondeurs de l'univers personnel du sujet finissent par s'ouvrir de nouveau au monde réel, d'où la structure narrative enveloppante du récit qui, en superposant monde intérieur et monde extérieur, ne crée pas de rapport dichotomique entre corps et âme. Comme déjà évoqué plus haut, image de la réalité et image mentale sont indissociables, dès lors qu'elles ont la même consistance immatérielle.

172. Ibid., p. 35-36.

173. Ibid., p. 36.

3.4.2 La métaphore d'Ostende. D'une corporéité vide comme lieu d'émergence du récit

Dans *La Recherche*, le personnage proustien ne parvient à un moment de plénitude sensuelle que lorsqu'il se replie sur lui-même, en plongeant dans les profondeurs les plus reculées de son âme. C'est donc à l'écart du monde extérieur qu'il peut conférer un sens au temps perdu et donc au vide existentiel. Nous avons déjà évoqué à quel point l'introspection du sujet concédait un moment de déploiement artistique dans la mesure où les vides figurés par les ellipses de la mémoire se proposent d'être des lieux de construction d'une esthétique de l'existence dans le roman. En effet, l'œuvre proustienne rend compte du processus exégétique lorsque « l'édifice immense du souvenir »¹⁷⁴ s'érige grâce à l'écriture dont la dimension sensorielle emplit les vides de l'expérience fragmentée¹⁷⁵. La synesthésie permet alors de transformer le réel en art¹⁷⁶, dans la mesure où l'écriture pénètre l'objet et devient ainsi porteuse de différents états de matière qui emplissent l'espace, à l'instar de la scène où Swann écoute une pièce musicale jouée au piano et au violon :

D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie — il ne savait lui-même — qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines [...]¹⁷⁷.

L'écriture transforme les sons en une qualité matérielle de l'ordre gustatif qui prend tout de suite après la forme d'une ligne « mince, résistante, dense et directrice ». De même, la matérialité du piano « s'élève en un clapotement liquide ». Ces manifestations sensuelles sont transportées par la structure hypotaxique des phrases qui transmettent une impression de fluidité de la forme des objets. C'est pourquoi le sujet décrit la musique comme « phrase ou harmonie [...]

174. PROUST, Marcel, op. cit., p. 47.

175. cf. VERNA, Marisa, op. cit., p. 15.

176. cf. ibid., p. 54.

177. PROUST, Marcel, op. cit., p. 208-209.

qui lui avait ouvert plus largement l'âme ». Bref, l'écriture vise à imiter la matière qui est rendue visible par le biais de substances sensorielles pour ainsi créer une mémoire corporelle¹⁷⁸ ou bien, dans les termes de Proust : ériger l'édifice du souvenir. Il n'empêche que cet édifice émerge dans le for intérieur du sujet proustien, et nous l'avons dit, qui s'oppose au monde extérieur. Si le personnage dans *La Recherche* dit en l'occurrence devenir lui-même la substance des choses¹⁷⁹, il n'en demeure pas moins que cette notion diffère fondamentalement de ce que le sujet toussaintien entend lorsqu'il constate, lui aussi, « [être] la substance et l'origine » du courant de ses pensées. Il va sans dire que *La Disparition du paysage* propose aussi une réflexion métatextuelle en ce qui concerne la conception du récit.

Toutefois, le mécanisme qui en découle est tout autre, à commencer par le fait que Proust oppose le sujet et l'objet, tout comme le monde intérieur et le monde extérieur. Le dépassement de cette dichotomie est en l'occurrence cruciale pour comprendre la structure d'enveloppement du récit toussaintien. En effet, le principe de plénitude du corps chez Proust implique, comme déjà évoqué, un repli intérieur de la part du sujet. Afin de retrouver le temps perdu et de dépasser l'opacité du réel, il est nécessaire que des objets émane l'essence sensuelle de leur matérialité pour que le corps – récepteur vide – puisse l'accueillir en son sein. Il en découle un mouvement de la matière qui va de l'extérieur vers l'intérieur, si bien que la substance des choses parvienne à impacter la conscience. Chez Toussaint, la résurrection du souvenir maintient sa qualité fragmentaire, au même titre que la récursivité de la mise en abîme renvoie à une spatialité de caractère ouvrant et donc impossible à emplir. Dès lors qu'image mentale et image de la réalité se superposent, il n'y a pas de dichotomie entre intériorité et extériorité. C'est pourquoi le sujet toussaintien opère dans une intériorité de l'image qui ne s'oppose à aucune extériorité et dans laquelle il ne peut pas « entrer » :

Dans l'image du Café Métropole qui me revient parfois à la conscience comme un fragment décisif de ce puzzle hermétique, je suis assis près de la fenêtre au fond de la salle sur une banquette en cuir capitonnée. J'ai commandé un café, et j'attends la personne avec qui j'ai rendez-vous. [...] Chaque fois que la porte s'ouvre, je relève la tête pour guetter qui entre, mais ce n'est jamais la personne que j'attends. La scène est presque figée dans mon esprit, à la manière d'un arrêt sur image. Si j'insiste pour la faire vivre davantage, si j'essaie [...] de savoir comment je suis arrivé ce matin-là au Café Métropole ou ce que j'ai fait par la suite en sortant, l'image se

178. cf. VERNA, Marisa, op. cit., p. 59.

179. cf. PROUST, Marcel, op. cit., p. 45. « [...] cette essence n'était pas en moi, elle était moi ».

brouille immédiatement, ses contours se diluent, et la salle s'estompe [...]. Avec effroi, je prends conscience que la personne que j'attends ainsi ce matin-là au Café Métropole, c'est moi. C'est moi-même que j'attends, et que j'attendrai en vain, car je ne suis jamais arrivé au rendez-vous ce matin-là¹⁸⁰.

Chez Toussaint ne subsiste en l'occurrence aucune nécessité d'entrer dans l'image pour l'amplifier, à l'encontre du personnage proustien pour qui il est nécessaire d'emplir la vacuité du souvenir pour ainsi conférer de la profondeur à l'image. Maldiney soutient à ce propos que « le "là" de l'ouverture ne s'ouvre que dans l'ouvert déjà. [...] Je suis le "là" de cette ouverture. Il n'y a pas de porte à ouvrir pour entrer *dans* l'ouvert. La porte n'apparaît qu'en lui »¹⁸¹. C'est pourquoi la notion d'intériorité toussaintienne ne s'oppose pas à une extériorité, dès lors que l'ouverture du récit advient par le biais de mises en abîme qui, de fait, forment une continuité spatio-temporelle. Dans *La Recherche*, chaque expérience synesthétique constitue une unité de sens qui représente une manifestation événementielle à part entière et qui rompt donc avec le concept de linéarité du roman, d'où la discontinuité temporelle entre l'expérience vécue dans le passé et le souvenir qui en surgit dans le présent. De ce fait, Toussaint ne cherche pas à combler les lacunes du temps, ni donc à re-trouver le temps perdu tout court. S'inscrire dans la durée ne veut pas dire, comme c'est le cas chez Proust, substituer au temps externe le temps interne, mais bien superposer ces derniers de manière à dépasser la dichotomie entre subjectivité et objectivité.

Le sujet toussaintien affirme au début du récit ne pas avoir la sensation d'avoir une discontinuité dans sa vie. En effet, la fusion des images mentale et de la réalité ont non seulement pour conséquence d'évoquer un espace en voie de disparition, plus précisément, un processus de dématérialisation qui affecte le monde extérieur aussi bien que la conscience du sujet, mais surtout de rendre compte du processus de création à partir duquel se déploie le récit. Dès lors que le souvenir du passé s'actualise incessamment dans le présent, ce dernier, au lieu de viser à reconstruire le temps perdu, fait en sorte que le récit s'inscrive dans un processus de formation et par là de recréation constante. Comme évoqué à plusieurs reprises, l'invocation du souvenir chez Toussaint laisse toujours une marge ou bien un vide, étant donné que le souvenir est de nature ouvrante. C'est ainsi que se crée une continuité spatio-temporelle, lorsque le vide se convertit en un entre-lieu qui dit à la fois l'origine et la mutation de la forme du récit. Les récits tous-

180. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 26-27.

181. MALDINEY, Henri, op. cit., p. 23.

saintiens tels que *La salle de bain* ou encore *L'appareil-photo* ont tendance à affaiblir la notion d'intrigue ainsi que le concept de linéarité. Il en va de même de *La Disparition du paysage* dont l'enchaînement des fragments diégétiques ne s'inscrit aucunement en une succession des faits.

Mais plus encore, il devient nécessaire de s'interroger sur l'ordre du récit : ce dernier commence-t-il vraiment par la scène d'entrée où le sujet demeure immobilisé dans un fauteuil dans une chambre à Ostende ou bien cette scène constitue-t-elle, comme suggéré par le sujet même, « une métaphore du drame qui [l']a brisé physiquement avant de s'attaquer à [ses] facultés mentales [...] »¹⁸² ? Cette question est cruciale pour comprendre le mécanisme dissimulé derrière le récit. C'est pourquoi on ne peut y répondre ni de manière affirmative ni négative, dans la mesure où cette scène revêt une fonction double. Elle se révèle importante sur le plan diégétique et exégétique. L'invalidité du personnage toussaintien renvoie non seulement à une dysfonction du corps, mais évoque métaphoriquement la mort de la corporéité qui se veut vacuité. En ce sens, bien que le corps du sujet soit substantiellement vide, ce dernier parvient toutefois à exister dans une dimension immatérielle. Il faut différencier entre la notion de vide entendue en termes nihilistes et la notion de vide qui dit la possibilité de s'inscrire dans un processus incessant de recreation et donc d'identification.

La Disparition du paysage se sert du vide comme point de départ et de construction du récit, à l'encontre du roman proustien où la mémoire corporelle figure la source de toute création artistique. Au même titre que le sujet « vit » à l'intérieur d'un corps vide, l'instrument narratif surgit à partir d'une intériorité vide lorsque le sujet « [sent] s'esquisser une scène de roman dans [son] esprit, encore informe, pas encore complètement sortie de sa chrysalide d'où [il] la [voit] émerger lentement »¹⁸³. Il en découle que le vide amplifie l'image, dans la mesure où il permet d'accéder à des profondeurs spatiales qui dépassent le champ de visibilité, en l'occurrence un champ dont la visibilité est déterminée par la matière, ne serait-ce que par une écriture sensorielle qui donne visibilité à la matérialité en tant qu'entité palpable. C'est ce que Toussaint tente de dire à travers les lignes en évoquant l'édifice en béton situé en face de la chambre du sujet qui finit par ôter toute visibilité à ce dernier en opposition à « l'édifice immense du souvenir » dans *La*

182. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 47.

183. Ibid., p. 35.

Recherche qui, au contraire, vise à construire le champ de visibilité du personnage proustien. En effet, vers la fin de *La Disparition du paysage*, le bâtiment en face de la chambre est en travaux :

Le niveau du bâtiment monte toujours plus devant moi, lentement, inexorablement, et ma vue se bouche à mesure que la construction prend de la hauteur. Un mur se dresse maintenant dans ma champ de vision, et je ne vois déjà plus la partie la plus basse de la plage qui a complètement disparu de l'encadrement de ma fenêtre. [...] Jour après jour, l'édifice s'élève toujours plus haut. La progression des travaux a quelque chose de lent et de crépusculaire, je vois la bâtiment gagner inéluctablement de la hauteur, comme la mer monte, mais verticalement, c'est une marée de béton qui monte à la verticale le long de ma fenêtre¹⁸⁴.

La matérialité du mur finit par se superposer au champ de vision du sujet jusqu'à couvrir l'encadrement de sa fenêtre. Nous souhaitons ouvrir une parenthèse et rappeler que la fenêtre – élément récurrent et crucial dans les récits de Toussaint – figure comme une barrière qui s'intercale entre le personnage et le monde extérieur de manière à positionner ces derniers dans un rapport d'opposition radicale. Le sujet toussaintien regarde alors le monde extérieur par le biais d'une surface vitrée qui rend la réalité opaque. Lorsque l'édifice en béton s'érige en hauteur, il couvre dans un premier temps l'encadrement de la fenêtre, en l'occurrence le champ de visibilité du sujet délimité par le biais du regard en perspective, et va jusqu'à noircir intégralement la vision du personnage toussaintien :

Le jour n'entre quasiment plus dans l'appartement maintenant, la lumière est devenue sépulcrale, mon horizon a été scellé. La fenêtre de l'appartement fait face à ce mur de béton aveugle, et il n'y a désormais plus de différence pour moi entre le jour et la nuit. Cela fait des semaines que je n'ai plus de visite de Madeleine¹⁸⁵.

La matérialité du mur s'impose au champ de visibilité du sujet, si bien que tout point de repère du regard en perspective tel que l'horizon disparaît entièrement. De la sorte, la nature du champ de visibilité change et se métamorphose en un espace immatériel. La porosité de la matière – indépendamment de son état, qu'elle soit solide ou insubstantielle – n'exerce plus aucun impact sur la construction du champ visuel. C'est la raison pour laquelle Toussaint évoque l'œuvre proustienne à travers les lignes en constatant que le personnage toussaintien n'aurait plus de visite de Madeleine depuis des semaines :

184. Ibid., p. 43-44.

185. Ibid., p. 44.

Le paysage s'est éteint à jamais devant moi, je ne peux plus compter sur le secours éphémère de la contemplation passive du ciel ou de la mer. Les bruits du monde s'éteignent progressivement. L'air, alors, en même temps que la pensée amenuisée, que l'imagination raréfiée, vient à manquer. L'espace commence à se retrécir, les murs s'ébranlent et se rapprochent de moi. J'étouffe, seul dans le noir¹⁸⁶.

.

Le monde extérieur disparaît et le sujet est enveloppé par une obscurité qui le prive de tout point de repère, emprisonné « seul depuis longtemps dans cet appartement, avec un mur de béton aveugle pour seul horizon »¹⁸⁷. C'est à ce moment-là que le sujet toussaintien se pose des questions cruciales quant à la place qu'il occupe dans le monde extérieur :

Alors, commence de s'insinuer dans mon esprit le soupçon que la réalité que je suis en train de vivre dans cet appartement d'Ostende depuis plusieurs semaines est une fiction, ou tout au moins une chimère, une métaphore du drame qui m'a d'abord brisé physiquement avant de s'attaquer à mes facultés mentales qui se sont embrumées, puis graduellement éteintes dans l'obscurité de cette pièce¹⁸⁸.

En effet, la réalité vécue à Ostende renvoie à une profondeur de significations dans la mesure où elle constitue un cadre narratif à partir duquel le récit se déploie sur le plan diégétique. De ce fait, elle endosse en même temps une fonction exégétique, puisque l'incident survenu et l'immobilité du corps qui en résulte soulèvent la question d'un sujet dépourvu de mémoire comme si son existence, son être « là » au monde étaient paradoxalement fondés sur la non-existence, en l'occurrence, le vide. Cela implique que les trous de mémoire se rapportent de manière symétrique au « vide existentiel » ressenti par le personnage, que ce soit sur le plan diégétique ou exégétique. Le récit est en l'occurrence dépourvu de forme dès lors qu'il est substantiellement vide et donc constamment impliqué dans un processus de recréation, au même titre que le sujet affirme être « un vide, une absence »¹⁸⁹ qui, toutefois, ne renvoie pas au néant. Ce que le personnage toussaintien définit comme « mort » constitue en réalité une renaissance car elle l'amène vers une rééducation du regard dans la mesure où « [sa] dernière vision consciente, la dernière intuition, le dernier instant visible de [sa] vie [...] s'achève »¹⁹⁰ : en l'occurrence une

186. Ibid., p. 45-46.

187. Ibid.

188. Ibid., p. 46-47.

189. Ibid., p. 45.

190. Ibid., p. 47.

visibilité fondée sur les préceptes de la perspective qui pensent la réalité en termes d'opposition radicale entre le sujet et l'objet. Pour conclure, la scène d'Ostende fait fonction de métaphore car elle dit la mort de la matière et par là du corps non seulement du sujet, mais aussi du processus de création et de mise en forme du récit en termes traditionnels. L'instrument narratif se métamorphose en une scène d'origine et de mutation de la forme.

En guise de conclusion, nous souhaitons souligner que le vide n'est pas à mettre en équivalence avec une dimension de nature nihiliste qui s'opposerait au réel. Au contraire, il figure une source féconde depuis laquelle se construit le champ de visibilité du sujet. En effet, le vide permet de faire l'expérience d'une réalité en « sur-plus ». L'espace s'amplifie alors grâce à un processus de dématérialisation qui détruit le corps des objets afin de les ouvrir. La destruction de la matière s'articule en l'occurrence par le biais de la mise en abîme : à travers le devenir virtuel des choses chez Del Giudice, la contemplation de peintures qui se dilatent en des paysages à parcourir chez Handke ou encore les ellipses diégétiques comme lieu d'ouverture du récit chez Toussaint.

Dans les trois cas, le regard du sujet se rapproche de l'objet regardé en s'y projetant, de manière à renverser la perspective. De la sorte, le champ de visibilité s'amplifie lorsque la focalisation d'un détail se convertit en une vision panoramique par le biais d'un regard qui va au-delà de la forme. En ce sens, les choses dans *Atlante Occidentale* deviennent des non-choses immatérielles dès lors qu'elles sont perçues à une échelle infinitésimale. De même, les paysages handkéens émergent par-delà le cadre perspective du tableau, tout comme le champ de vision du sujet toussaintien s'étend au-delà de la fenêtre et donc de l'horizon fixé par le regard en perspective. Bref, chaque phénomène fait l'objet d'une apparition en déploiement. C'est pourquoi le vide ne figure pas une entité à emplir, mais bien un lieu d'émergence des phénomènes. C'est ce que *La Disparition du paysage* met particulièrement en évidence, dès lors qu'elle établit un contre-discours à la *Recherche* concernant la question de la plénitude des corps. De fait, si pour Proust la résurrection du souvenir (entité vide) comme configuration sensorielle devient un évé-

nement plastique, chez Toussaint, l'espace ne s'amplifie que dans et par l'ouverture et non pas en étant comblé. En ce sens, l'expérience événementielle figure par l'émergence d'une situation en déploiement, une situation qui, en l'occurrence, est substantiellement vide. C'est pourquoi le récit se propose avant tout d'être un lieu de présentification des phénomènes où il n'est pas question de re-trouver le temps perdu ni de re-construire le vécu d'une réalité opaque, mais de faire l'expérience des choses inscrites dans la durée. Ce n'est que lorsque les objets sont impliqués dans un processus circulaire de construction et destruction qu'ils peuvent évoluer au sein d'une continuité spatio-temporelle qui dit la fluidité de la forme. Nous souhaitons également signaler que le processus d'ouverture et donc de dématérialisation des objets en termes proustiens diffère significativement de l'approche de nos auteurs, à savoir que l'ouverture de la matière ne répond pas à la dichotomie extériorité opaque et intériorité sensuelle.

Dans *La Recherche*, la porosité des corps a pour conséquence que les objets dégagent une sorte d'essence une fois leur matérialité ouverte. L'œuvre proustienne peut sans aucun doute être qualifiée de roman « contre la matière », mais il devient alors nécessaire de nuancer. L'essence dissimulée dans les objets renvoie tout de même à une consistance dense, dès lors que l'ouverture des corps n'advient que dans le but d'emplir, tandis que l'ouverture des objets ou des paysages chez nos auteurs aboutissent à une destruction matérielle totale. C'est pourquoi, la substantialisation de l'informel n'a rien de dense, ni de sensuel, et elle ne contient pas non plus une essence que l'on pourrait « matérialiser » ou bien rendre visible par le biais de l'écriture. C'est donc en transgressant la conceptualisation de la forme que le rapport dichotomique entre sujet percevant et objet perçu, intériorité et extériorité peut être dépassé au profit d'une « intériorité » de l'image (*Inbild*) entendue en termes d'amplification spatiale dans laquelle le sujet est immergé. Ainsi, le dehors devient le paysage intérieur du sujet, étant donné qu'image mentale et image de la réalité se superposent. Cependant, il ne reste qu'à poser une question cruciale : comment déterminer ce qui peut être qualifié de réel ? L'opacité du monde extérieur a poussé Proust à chercher une esthétique de l'existence dans l'art en mesure d'établir un rapport authentique avec le réel. En effet, dans *La Recherche*, l'auteur se donne pour objectif de trouver sa vérité personnelle face à un monde qui serait inaccessible :

Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ?

Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière. Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence, de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient¹⁹¹.

Si la recherche du temps perdu évoque un désir de plénitude, dans la mesure où la résurrection du souvenir est censée aboutir au remplissage du corps vide par la mémoire, cette même entreprise de remplissage exige en réalité la création d'un moment qui soit épanouissant pour le sujet. Le plaisir sensoriel qui traverse le corps du sujet afin d'exercer un impact sur la conscience semble suffire comme critère d'authenticité et de vraisemblance selon la définition proustienne de la notion de réel. Il n'en demeure pas moins que, dans un contexte contemporain où la question de l'imagination n'est pas subordonnée à un système qui pense en termes dichotomiques, où la notion de réel n'est pas déterminée en fonction d'une réalité dite vraie ou non, la définition de cette même notion pose quelques difficultés. L'imagination de Del Giudice, Handke et Toussaint contribue-t-elle à re-constituer ou bien à reinventer le réel ? Ou, pour le dire avec les termes de Handke, « réchauffer le déjà existant »¹⁹², c'est-à-dire réveiller les liens entre les objets comme mise en rapport fidèle au sein de la réalité ? Et qu'en est-il de la sensation du réel dès lors que le sujet ne se rapporte plus de manière organique aux objets ? Dans quelle mesure est-il légitime de parler d'une sensation dès lors qu'elle provient du vide ?

191. PROUST, Marcel, op. cit., p. 45.

192. cf. HANDKE, Peter : *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2016, p. 30-31.

Deuxième partie

Une nouvelle ère de visibilité sans précédent

我々は虚ろに建っている

Nous sommes constructions de néant

H. Furukawa

Chapitre 4

Le réel, une poétique de l'absence

Attraper un chat noir dans l'obscurité de la nuit est, dit-on, la chose la plus difficile qui soit. Surtout s'il n'y en a pas. Je veux dire : surtout s'il n'y a pas de chat dans la nuit où l'on cherche. Ainsi parle un vieux proverbe chinois à la paternité incertaine. Du Confucius. Paraît-il. J'aurais plutôt pensé à un moine japonais. Ou bien à un humoriste anglais. Ce qui revient à peu près au même. Je crois comprendre ce que cette phrase signifie. Elle dit que la sagesse consiste à ne pas se mettre en quête de chimères. Que rien n'est plus vain que de partir à la chasse aux fantômes. Qu'il est absurde de prétendre capturer de ses mains un chat quand nul ne saurait discerner, même vaguement, sa forme absente dans l'épaisseur de la nuit.

P. Forest¹

Transformer la littérature en un moyen capable d'articuler l'émergence de la forme en temps réel revient non seulement à questionner le mode de représentation d'un présent en devenir, mais surtout à s'interroger sur le statut de la forme. Les récits de Del Giudice, Handke et Toussaint intègrent cette réflexion dès lors qu'ils cherchent à exploiter la puissance de l'instrument narratif afin de restituer une image authentique de la réalité. En effet, les auteurs revendiquent une poétique de retour à la nature qui refuse de conceptualiser la réalité vécue par le sujet.

1. FOREST, Philippe : *Le chat de Schrödinger*. Paris : Folio, 2014, p. 6.

Dans *Die Lebre der Sainte-Victoire*, il est question de « constructions et des harmonies parallèles à la nature »², suggérant par là une conception d'art qui ne vise pas à imiter, ni à reproduire une réalité en dehors de l'instrument narratif même. C'est sous cette prémisse que l'imaginaire handkéen se déploie en dialogue avec les préceptes artistiques cézaniens, en quête d'un « *nunc stans* : [d'un] instant d'éternité »³. Cet instant est à entendre en tant que l'expression d'un sentiment de proximité et d'immersion dans le réel comme « sensation d'être tout près »⁴ (*Nahgefühl*) du vécu.

Cette quête de proximité demeure aussi très présente dans les récits de Del Giudice et Toussaint, dans la mesure où le rapport au monde extérieur est souvent compromis, comme le thématise le protagoniste de *Nel museo di Reims* qui, en vue de l'imminente perte de la vue, exprime à quel point « [...] il est [devenu] difficile d'éprouver un sentiment envers quelque chose d'extérieur »⁵. Il en va de même chez Toussaint qui, à l'instar de la métaphore de la fenêtre qui s'interpose comme barrière entre le sujet et le monde, évoque l'impossibilité d'accéder au monde extérieur, tout en faisant l'objet d'un « combat entre [le sujet] et la réalité »⁶. Ce combat abordé par le sujet toussaintien évoque l'écart engendré par les mots, incapables de produire une sensation de simultanéité de la chose décrite. Le reproche porte en l'occurrence sur l'utilisation du langage qui, étant au service des objets, sert uniquement de moyen de représentation, négligeant la puissance intrinsèque du langage, qui est en mesure de constituer à lui seul une réalité qui n'est pas censée être vérifiée en fonction des choses décrites, mais en fonction de l'effet que le langage produit pour dire le monde. Ceci posé, l'emploi de métaphores ou d'analogies a pour effet de décrire une chose par le biais d'une autre, de manière à ce que l'objet perçu devienne un objet quelconque qui peut être facilement remplacé. La perception des choses est alors médiante, le rapport avec le monde devient irréel. Ulrich Wesche parle à cet effet du « risque du relativisme » où la métaphorisation des choses, au lieu de se référer au réel, a plutôt tendance à dire la négation de la réalité⁷. Handke rejoint cette critique en constatant que l'imitation en tant que mode de représentation a pour effet un éloignement du réel, dans la mesure où

2. HANDKE, Peter, *Die Lebre der Sainte-Victoire*, p. 115.

3. Ibid., p. 25.

4. Ibid., p. 115.

5. DEL GIUDICE, Daniele, *Dans le musée de Reims*, p. 7.

6. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'appareil photo*, p. 50.

7. cf. WESCHE, Ulrich : « Metaphorik bei Peter Handke ». In : *Monatshefte* 89 (1997), p. 61.

[...] [l'] on ne tient pas compte du fait qu'une méthode, inventée un jour pour montrer la réalité, perd littéralement son effet « avec le temps ». Une fois cette méthode acquise, on n'y réfléchit pas de nouveau à chaque fois : on se contente de la reprendre sans réflexion. On fait comme si la description de ce qui est positif (visible, audible, sensible...) grâce à des phrases familières linguistiquement, et construites selon la convention, était une méthode naturelle – ni factice, ni éprouvée. De manière générale, on prend la méthode pour la nature. On tient pour attribut de la nature une variété du réalisme, en l'occurrence la description. On définit d'ailleurs ce genre de littérature comme « non littéraire », « non précieux », « objectif », « naturel » (l'expression « pris sur le vif », quant à elle, ne semble pas s'être imposée). Mais, en réalité, ce genre de littérature 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 déjà 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 société⁸.

De la sorte, le langage sert pour décrire, en faisant abstraction du rapport que le sujet entretient avec les objets décrits. C'est ainsi que « [le] langage reste mort, sans mouvement, servant seulement d'enseigne aux choses. On rapporte les choses, on ne les bouge pas »⁹. Plus encore, « [cette conception de réalité] ne voit pas le clivage entre l'histoire inventée subjectivement, arbitrairement – histoire qu'elle continue à attendre de la littérature – et la réalité sociale, nécessairement adaptée à cette histoire inventée, qu'on montre ainsi déjà déformée »¹⁰.

Cette mise à l'écart de la réalité est abordée chez les trois auteurs à travers le thème de la mort qui accompagne le sujet tout au long du récit de manière souterraine. Epstein constate que « tout ce qu'il y a déjà [...] est en train de disparaître », dans *Die Lehre der Sainte-Victoire* Cézanne incite à « se dépêcher si on veut encore voir quelque chose »¹¹ et Toussaint va jusqu'à affirmer l'achèvement « [du] dernier instant visible de [sa] vie »¹². Mais qu'est-ce qui est en train de disparaître ? Et surtout, de quelle visibilité et de quel « voir » est-il véritablement question ? Toute tentative de représentation de la réalité renvoie-t-elle nécessairement à la question de la finitude de l'être ? Ou pour le formuler avec les termes de Handke, dire le réel équivaut-t-il à raconter « les mauvaises conditions et les événements néfastes [...], [dans la mesure où] les arts ne seraient dès lors fidèles à la réalité que si leur ressort premier est le mal ou le désespoir plus ou moins

8. HANDKE, Peter : *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1972, p. 20-21. Passage cité de l'œuvre originale et traduit vers le français.

9. Ibid., p.30.

10. Ibid., p. 24-25.

11. Idem, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 117.

12. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La Disparition du paysage*, p. 47.

comique qui en résulte »¹³ ? Il est vrai que la disparition des choses va de pair avec la perte de l'image, et donc, dans une certaine mesure, avec la perte du monde. Les récits de nos trois auteurs ont en commun de présenter une réalité difficile d'accès où le devenir immatériel des choses conduit à un changement dans la perception de la réalité. C'est pourquoi le sujet handkéen est à la recherche de « quelque chose qu'on puisse regarder »¹⁴, d'espaces dont « les surfaces reculent et prennent forme de façon sensible; [où] l'air entre elles et l'œil devient palpable »¹⁵, au même titre qu'Epstein perçoit la forme des objets « [...] d'une manière différente de ce que l'on entend normalement par percevoir : [il] [sentait] comment le filament d'une ampoule se sent dans le vide d'air de sa poire [comme si] [...] chaque objet avait sa propre vie; non seulement celle de la matière travaillée en une forme; sa vie était la pensée qu'il y avait derrière et le comportement dans lequel il se prolongeait »¹⁶. De la même manière, le sujet toussaintien, « en [regardant] fixement par la vitre [...] [constate que] le monde extérieur disparaît progressivement autour de [lui] »¹⁷, parvenant à trouver confort uniquement dans « [le refuge de] [son] monde intérieur »¹⁸. Il n'en demeure pas moins que ce changement qui est sur le point de se produire dans la perception incite Del Giudice, Handke et Toussaint à chercher d'autres moyens pour retrouver l'accès au réel. Handke affirme à ce propos : « [...] qu'il faille mourir, ce sera toujours ce qui me guidera, mais ce ne sera plus [...] mon thème principal »¹⁹, tandis que Del Giudice entend exploiter « [la] puissance d'une image, son rôle actif [...] [qui] se développe [justement] à partir de cette nature morte [afin de] produire un sentiment vrai »²⁰.

Ainsi, le retour à la nature ne peut se réaliser que par le biais d'une rééducation du regard qui s'éloigne « d'une mesure standard de la perception et de la sensibilité »²¹. Nous reviendrons sur la question de la sensibilité plus tard. Retenons pour l'instant que le retour aux phénomènes n'advient qu'en dépassant les préjugés classiques. Merleau-Ponty constate à cet effet que « [nous] construisons par l'optique et la géométrie le fragment du monde dont l'image

13. HANDKE, Peter, op. cit., p. 39-40.

14. Ibid., p. 29.

15. Ibid., p. 73.

16. DEL GIUDICE, Daniele, *Atlas occidental*, p. 74-75.

17. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 34.

18. Ibid., p. 33.

19. HANDKE, Peter, op. cit., p. 41.

20. DEL GIUDICE, Daniele, « Comment raconter l'invisible », p. 128.

21. Idem, *Atlas occidental*, p. 131.

à chaque moment peut se former sur notre rétine. Tout ce qui est hors de ce périmètre, ne se reflétant sur aucune surface sensible, n'agit pas plus sur notre vision que la lumière sur nos yeux fermés »²². Le philosophe décrit la perception d'un monde dont la visée objectivante impose une structure à ce dernier, de sorte que la nature disparaît derrière le signe d'un monde sémiotisé par l'optique et la géométrie. C'est ce qui transparait également comme critique dans l'essai *Le doute de Cézanne* de Merleau-Ponty lorsque le philosophe condamne la rationalisation du regard, en refusant la perspective géométrique dans le but de parvenir à accéder au réel de manière sensible. Il est donc nécessaire de cesser de représenter la nature sous l'emprise des lois scientifiques afin d'initier le retour vers une perception qui permette de faire une expérience primordiale du monde²³. Merleau-Ponty met en évidence le paradoxe qui serait inhérent à la peinture de Cézanne : « [...] rechercher la réalité sans quitter la sensation, sans prendre d'autre guide que la nature dans l'impression immédiate, sans cerner les contours, sans encadrer la couleur par le dessin, sans composer la perspective ni le tableau »²⁴. En d'autres termes, revenir à la nature implique en même temps un retour à la pureté des choses, dont la représentation s'affranchit des formules scientifiques, et ainsi de toute mise en image.

Maldiney soutient que « l'objectivation est l'acte propre de la perception [...] [dans la mesure où] [cette dernière] désamorce le sentir de sa signifiante, elle lui substitue la signification d'un état de choses par lequel nous sommes agis »²⁵, puisque « la tonalité esthétique d'une œuvre d'art, en effet, est inhérente à son apparaître et ne peut être ramenée à l'impression produite par un objet constitué »²⁶. Le retour à la nature se veut en l'occurrence un retour à la pureté d'un espace dont la genèse précède toute assimilation mathématique. L'œuvre d'art n'est pas censée intervenir comme intermédiaire entre le sujet et le monde, ni donc servir de signifiant et renvoyer à une signification ultérieure en dehors d'elle-même. L'œuvre d'art est signification tout court dans et par son apparition même, dans la mesure où perception et sensation contribuent conjointement à générer « l'espace du paysage comme lieu d'événements [qui] s'origine au sentir »²⁷. Bref, l'espace devient mise en scène de la nature lorsque la perception de la forme est

22. MERLEAU-PONTY, Maurice : *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 2015, p. 11.

23. cf. MERLEAU-PONTY, Maurice : *Sens et non-sens*. Paris : Gallimard, 1996, p. 29.

24. Ibid., p. 36.

25. MALDINEY, Henri : *Ouvrir le rien, l'art nu*. Paris : Éditions Les Belles Lettres, 2010, p. 131.

26. Ibid.

27. Ibid., p. 132.

intrinsèquement liée au mouvement sensible par lequel la forme surgit dans le champ visuel du sujet. Loin de s'arrêter à la composition de l'espace circonscrite par la perspective comme forme symbolique qui structure les rapports au monde extérieur, l'œuvre d'art se métamorphose en une entité dynamique capable de dire l'émergence de la forme.

L'instant d'éternité tel qu'il est entendu chez Cézanne ne vise pas à immortaliser l'instant présent comme état, mais bien à montrer le caractère oxymorique de la présentification de la forme qui, dans le mouvement, manifeste sa nature éphémère – signe d'une forme inscrite dans la durée. Le regard du peintre perçoit donc la nature impliquée dans un état de création, dans l'instant même de son épanouissement, résultant en un regard qui va bien au-delà d'une impression générée par ce qui demeure en surface. L'objectif de Cézanne consiste dans le dévoilement de ce qui est justement invisible au regard, dans le saisissement de l'essence (fluide) des paysages. Convaincu que ces derniers ne se révèlent pas par eux-mêmes, l'artiste tâche de montrer la nature dans son essence par le biais de la peinture, seul moyen capable de donner visibilité à ce que le regard ignore. L'art se métamorphose en l'occurrence en un mode de vie²⁸ qui permet de connaître (et non pas re-connaître) la réalité dans sa pureté. C'est pourquoi, pour Handke aussi, le retour à la nature se fait par l'accès à la forme qui dit la genèse de l'œuvre d'art, au même titre qu'il décrit « [la] sensation d'être tout près » de la réalité par le biais « d'un événement de portée mondiale [...] [qui] était le tableau même »²⁹, c'est-à-dire la naissance ou bien la création de l'œuvre. Del Giudice affirme à son tour que la sensation du réel inclut la perception comme une forme de connaissance qui découle d'une relation dynamique entre le sujet et les choses³⁰. C'est pourquoi Epstein affirme à plusieurs reprises être intéressé par la vie qui demeure derrière les objets et qui, en devenant des non-choses, recèlent « des lignes de force intimement reliées à nos lignes de force »³¹. Loin de vouloir imiter la réalité, Toussaint aussi préfère rester au cœur de la littérature et puiser dans la force poétique inhérente au langage afin d'évoquer une sensation de réel par le biais de « [...] descriptions réalistes, [de] détails, [de] sensations, physiques, de froid,

28. cf. BOEHM, Gottfried : *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1988, p. 9. Dans l'original : « Lebensform ».

29. HANDKE, Peter, op. cit., p. 115.

30. cf. DEL GIUDICE, Daniele, « Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice, conversazione con S. Bertolucci, T. Gaddi, A. Pastorino e G. L. Saraceni », p. 78.

31. Idem, *Atlas occidental*, p. 86.

d'humidité, de lumière [...] »³².

En ce sens, les trois auteurs parviennent à une sensation de réel par le biais de l'imagination. Le sujet handkéen précise à ce propos que « [chaque] instant de [sa] vie coïncide avec chaque autre – sans liaisons. Il existe un rapport immédiat : il [lui] suffit de le dégager par l'imagination »³³. Chez Del Giudice, l'imaginaire est ce qui permet au sujet de « voir » ce qui, d'habitude, demeure invisible au regard. C'est donc par l'amplification du champ visuel du sujet que ce dernier accède à une réalité fluide dans laquelle il se projette et où donc la forme s'inscrit, elle aussi, dans un processus de devenir incessant. L'auteur italien soutient à ce propos que

la narration, le récit, les mots sont des filets pour saisir la réalité, pour l'inventer ; mais cette procéduralité a une relation très probabiliste avec le monde qui nous entoure [...]. [...] Nous pourrions alors utiliser cet outil dans une dimension de probabilité, et avec un certain étonnement, l'étonnement que le langage et les histoires accrochent chaque fois probablement, et peut-être même mystérieusement, ce que nous appelons « réalité »³⁴.

L'étonnement dérive d'une réalité inscrite sous le signe de l'incertitude qui empêche de déterminer au préalable ce qui se manifeste dans le champ visuel du sujet, de manière à ce que la réalité, par son caractère imprévisible, devienne quelque chose de mouvant, fluide et en l'occurrence sensible.

De façon similaire, nous constatons que l'imaginaire toussaintien ne refait surgir le monde que pendant des moments de repli interne où le sujet peut donner libre cours au flux de la pensée, plonger, en l'occurrence, dans des profondeurs abyssales afin de vivre « la substance des heures sensibles »³⁵. Bref, l'imaginaire sert d'ouverture et d'amplification spatiale censées conférer de la visibilité à ce que le regard normalisé par les préceptes classiques parvient uniquement à saisir dans l'immobilité. En ce sens, il devient opportun de s'interroger sur les termes de « réalité » et « réel » dès lors que l'imagination fait appel à une rééducation du regard et par là à une réadaptation du sujet face à la sensation de ce que l'imaginaire fait émerger comme réel. Toussaint voit la

32. TOUSSAINT, Jean-Philippe : *C'est vous l'écrivain*. Paris : Éditions Le Robert, 2022, p. 61.

33. HANDKE, Peter, op. cit., p. 145.

34. DEL GIUDICE, Daniele : *In questa luce*. Torino : Einaudi, 2013, cf. p. 31. Dans l'original : « La narrazione, il racconto, le parole sono reti per agganciare la realtà, per inventarla ; ma tale proceduralità ha col mondo che ci circonda un rapporto molto probabilistico [...]. [...] Questo strumento potremmo usarlo allora in una dimensione di probabilità, e con un certo stupore, lo stupore che il linguaggio e le storie aggancino ogni volta probabilmente e forse anche misteriosamente, ciò che chiamiamo "realtà" ».

35. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La Disparition du paysage*, p. 29.

nécessité de s'éloigner du monde « – non pas pour le fuir ou le rejeter – mais pour l'atteindre »³⁶ dans la mesure où, pour lui, l'écriture constitue un acte de création. En effet, le repli interne s'avère être nécessaire pour le sujet de *La Disparition du paysage* afin de plonger dans son monde imaginaire et se mettre à construire *sur* le paysage réel qu'il a sous les yeux : « Je me mets alors à construire sur ce canevas ostendais [...] des paysages asiatiques, des villes japonaises qui viennent se superposer à la plage réelle que j'ai sous les yeux »³⁷. L'imagination serait-elle donc une pure invention de la réalité ? Handke affirme dans *Die Geschichte des Bleistifts* que l'imagination n'est pas une création, mais un « réchauffement » du déjà existant et signale l'importance de bien faire la distinction entre ce qui relève de l'imaginaire et ce qui est invention³⁸. Dans *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, il va encore plus loin et définit l'imagination comme une purification du lieu qui vise à reconnaître et relier les phénomènes visuels qui se présentent sous forme de fragments, à savoir que le sujet n'a accès qu'à une image partielle de la chose impliquée dans une mutation constante. C'est pourquoi l'imagination n'est pas une invention mais une prise de conscience de la forme comme substance dynamique émergente, ainsi que de la façon dont cette forme, évoluant dans le temps, crée une continuité spatio-temporelle³⁹. Dans les récits de Del Giudice, l'imaginaire conduit également le sujet à la *Erkenntnis* et constitue donc une forme de connaissance qui lui permet de voir la réalité autrement que par la perception « standard ». C'est pourquoi la description des tableaux dans *Nel museo di Reims* par Anne reflète non seulement « ce qu'il n'y a pas dans les tableaux [mais surtout] ce que seulement le désir ou l'imagination de Barnaba produisent »⁴⁰. L'imaginaire d'*Atlante Occidentale* recèle une volonté sous-jacente au champ de visibilité lorsque le scientifique Wang répète à plusieurs reprises que « [pour] voir, il faut avoir la force de produire ce que l'on veut voir »⁴¹.

À supposer que chaque imaginaire soit spécifique et implique une vision des choses

36. Idem, *C'est vous l'écrivain*, p. 53.

37. Idem, *La Disparition du paysage*, p. 14.

38. cf. HANDKE, Peter, *Die Geschichte des Bleistifts*, p. 278. Dans l'original : « Die Phantasie ist kein Schaffen. Die Phantasie ist ein Erwärmen dessen, was schon da ist. Es gibt kein Schaffen » et « Wichtig also : dass man aufs schärfste auseinanderhält Phantasie und Einfälle ». Nous souhaitons mettre en évidence que Handke utilise le terme de fantaisie pour évoquer l'imagination.

39. cf. idem, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper*, p. 30-31. Dans l'original : « [...] bei mir ist die Phantasie [...] mehr ein Reinigen des Ortes : also dass ich die Einzelheiten, die unverwechselbar da sind, erkenne und miteinander verknüpfe, das ist meine phantasierende Arbeit ».

40. DEL GIUDICE, Daniele, *Dans le musée de Reims*, p. 27.

41. Idem, *Atlas occidental*, p. 51.

qui est intrinsèque au langage, il devient difficile de déterminer ce qui peut être qualifié de « réalité » entendue comme une représentation universelle des choses. En effet, le terme « réalité » est relativement peu employé par les auteurs. Handke se réfère au monde comme ce qui est déjà « là », alors que Toussaint évoque le dehors comme « monde extérieur », c'est-à-dire comme lieu matériel, qui fait face à l'abstraction de la réalité créée dans le temps même de l'écriture⁴².

Ce chapitre s'attachera à étudier en détail la notion de réel chez chaque auteur afin de comprendre par quels moyens émerge le monde. De quelle nature relèvent les éléments aptes à restituer une sensation de réel ? Qu'en est-il du terme de réalité, sachant qu'il présuppose une certaine autorité idéologique qui transparait dans la mise en image du monde ? Dans un deuxième temps, nous nous interrogerons sur la question du sensible, dès lors que le réel se constitue par le biais de l'informel, qui ne vise pas à se rapporter de manière organique au sujet. De quelle sensation est-il donc question dès lors que la dichotomie entre sujet et objet, ainsi qu'intelligible et sensible cesse d'être ? Plus encore, si le réel renvoie à une notion de fluidité de la forme, comment parvenir à dire la volatilité d'une présence qui ne cesse de se transformer ?

4.1 La fluidité de la forme comme principe constitutif de l'espace littéraire

Selon Maldiney, « le percevoir n'est pas l'issue destinale du sentir. Il en est une interprétation seconde qui détermine l'être de ce qui s'y rencontre, dans la forme de l'objectivité »⁴³. En effet, la perception objectifiante implique une vision qui dit le monde à travers le prisme positiviste, c'est-à-dire par le biais d'une visibilité construite et donc artificielle. C'est la raison pour laquelle la réalité concrète si rejetée par le sujet toussaintien évoque des formes géométriques dont le caractère immuable empêche le sujet de se rapporter au monde de manière sensible :

42. cf. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *C'est vous l'écrivain*, p. 47. « C'est de la maison à l'île d'Elbe, *Il Molino*, que je garde peut-être le souvenir le plus précis de ce bureau fantôme où mon père aurait écrit ses romans. Car si ce bureau, dans mon souvenir, est totalement absent géographiquement [...], il a quand même pour moi une réalité abstrait, comme si c'était le temps même de l'écriture qui avait constitué le bureau dans lequel mon père avait écrit son livre ».

43. MALDINEY, Henri, op. cit., p. 36.

« Je ne fais rien, j'éprouve la monotonie des heures, mon œil construit des figures géométriques, assemble les éléments épars qui sont à ma disposition [...]. Il n'arrive vraiment rien dans ma vie pour que la seule présence d'un chien sur le rivage fasse figure d'événement »⁴⁴. Ces formes géométriques évoquent en l'occurrence une réalité perçue par le biais d'un regard fixateur, qui restitue une image rigide et inerte du monde, privé d'événements.

Maldiney soutient à ce propos que « la science qui exclut le rien ne connaît pas d'événement-avènement mais seulement des états de choses »⁴⁵, impliquant par là que la perception des choses en termes positivistes se traduit en une visualisation du champ phénoménal qui comprend une certaine organisation rationnelle de l'espace perçu. Ceci résulterait en une image ferme et stable de la réalité. Si depuis la Renaissance, le but de l'art a été de transmettre une sensation de réel par le biais d'une représentation tridimensionnelle des choses, force est de constater que cette même approche rationaliste de l'art a été conservée jusqu'au positivisme du XIX^e siècle. De fait, la perspective constitue une forme symbolique qui structure les rapports du sujet au monde, à savoir que cette même structure s'impose sur le réel comme signifiante fermée. S'affranchir des normes classiques veut en l'occurrence dire libérer l'espace des rapports symboliques de manière à révéler la « vraie » nature des phénomènes apparaissant dans le champ visuel du sujet. Cette « vraie » nature, nous tenons à le souligner, n'a rien d'objectivant, ne renvoie donc pas à une essence qui serait dissimulée dans l'objet et que la mise en image de ce dernier aurait cherché à cerner. Dans un contexte contemporain, il est possible de constater que la nature, tout comme la fonction de l'art a fait l'objet d'une mutation non-négligeable dès lors qu'une œuvre d'art n'est plus censée renfermer en elle une signification qui renvoie à un dehors. Handke parle à cet égard de certains tableaux « [dont] les couleurs et les formes [...] n'étaient guère perçues pour elles-mêmes. Ce qui comptait, c'était toujours l'objet particulier; couleurs et formes sans objet, c'était trop peu [...]. Les exemples qui me viennent sont sans exception des paysages; de ceux qui correspondent à ces images de menace, images dépeuplées, silencieusement belles, images du demi-sommeil »⁴⁶, et qui en l'occurrence, constituent des lieux métaphysiques vides qui recèlent une essence à découvrir. Si l'œuvre s'empare d'une fonction révélatrice lorsqu'elle est censée montrer les choses

44. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La Disparition du paysage*, p. 11-12.

45. MALDINEY, Henri, op. cit., p. 61-62.

46. HANDKE, Peter, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 37.

telles quelles dans leur état de *natura naturans*, alors c'est au sens où elle se révèle elle-même dans l'instant de sa manifestation. Toute tentative de cerner et transmettre l'essence d'un objet n'est pas chose évidente, car selon Handke l'art aurait pour but de « [transmettre], dans la paix, ce qui est », sachant que « [...] cela même qui fait sentir la vie fait problème quand on veut le transmettre »⁴⁷.

Ainsi, il en découle une approche de l'art qui pour dire « ce qui est » ne recourt pas à une quête de signification qui lui soit extérieure. Plutôt que de parler de signification, il serait probablement plus opportun d'employer le terme de signifiante, dans la mesure où l'œuvre d'art produit dans le moment même de son apparition du sens – à l'instar de la montagne qui par sa posture ascendante manifeste une entrée sensible dans la présence. Ainsi, la montagne aux contours « fluides » n'est pas délimitée par l'encadrement d'une forme objectivante nommée « montagne » puisque le mouvement ascensionnel emporte le regard du sujet au point où ses bords se convertissent en un lieu vertigineux⁴⁸. C'est en ce sens que la montagne fonde la vérité du sentir, par sa propre manifestation qui fait événement⁴⁹. De ce fait, son essence n'est pas une donnée en soi, mais est générée par l'entrée en présence de la montagne, faisant l'objet d'une présence d'absence : « Elle a l'immutabilité de ce qui se transforme en soi-même et consiste de cette transformation constitutive »⁵⁰.

4.1.1 L'étoffe de laquelle est faite la réalité

L'œuvre d'art peut être dite essence en ce qu'elle exprime par sa manifestation son implication spatio-temporelle dans l'ici et le maintenant. C'est précisément sous ce signe que s'inscrivent les récits de Del Giudice, Handke et Toussaint, à savoir que pour eux, l'instrument narratif fait l'objet d'une cartographie de l'être qui se propose d'articuler le caractère oxymorique d'une présence éphémère. C'est ce à quoi Epstein fait référence dans *Atlante Occidentale* lorsqu'il décide d'écrire à la fin du récit un Atlas de la lumière comme nouveau mode d'orientation et d'approche de l'espace :

47. Ibid., p. 41.

48. cf. MALDINEY, Henri, op. cit., p. 49.

49. cf. ibid., p. 36.

50. Ibid., p. 415.

« Il a soupiré légèrement, en passant une main dans ses cheveux blancs ; il a dit : “J’écrirai un *Atlas de la lumière*, ce sera probablement la dernière chose que j’écrirai...” Brahe l’a fixé un instant, surpris. Epstein a secoué la tête, en souriant : “Je l’écrirai pour moi seulement, un petit livre à emmener avec moi, dans ma poche. Je m’en servirai comme les ornithologues se servent des leurs pour reconnaître et distinguer les oiseaux, ou comme les géographes se servaient des cartes. J’ai parfois l’impression que la géographie est la science la plus fondamentale, liée comme elle l’est à la terre par son nom, et aux personnes pour l’orientation [...]” “Qui sait, a-t-il repris, j’apprendrai peut-être à la fin une géographie différente, où, quand on soulève les yeux de la carte que l’on a en main, on regarde et voit devant soi, autour de soi, une énorme carte à grandeur naturelle, et malgré cela on est capable de placer le doigt en un point quelconque et de dire “là” et de dire “moi” [...]” ».

« Ha sospirato leggermente, passandosi una mano tra i capelli bianchi, ha detto : “Scriverò un *Atlante della luce*, forse sarà l’ultima cosa che scriverò...” Brahe lo ha fissato un attimo, sorpreso. Epstein ha scosso la testa, sorridendo : “Lo scriverò soltanto per me, un libretto da portarmi appresso, in tasca. Lo userò come gli ornitologi usano quelli per riconoscere e distinguere gli uccelli, o come i geografi usavano le carte. Certe volte mi sembra che la geografia sia la scienza più fondamentale, legata com’è alla terra per via del nome, e così legata alle persone per via dell’orientamento [...]” “Chissà, – ha ripreso, – forse alla fine imparerò una geografia diversa, in cui uno, sollevando gli occhi dalla carta che ha in mano, guarda e vede davanti a sé, un’enorme carta a grandezza naturale, e nonostante questo è capace di mettere il dito in un qualsiasi punto e dire “qui” e dire “io” [...]” (p. 157-158) »⁵¹.

Il en va de même chez Toussaint qui, lui aussi, reconnaît l’œuvre d’art comme lieu de création, comme espace littéraire et mental « d’une géographie romanesque »⁵², sachant que *La Disparition du paysage* configure par sa structure enveloppante le parcours de l’exégèse de l’œuvre. Handke, à son tour, ne manque pas non plus d’aborder la question de l’espace d’un point de vue métatextuel lorsque dans *Langsame Heimkehr*, Sorger, en sa qualité de géographe, explore la nature « ne pensant plus qu’avec la terre, pensant avec la terre et la pensant comme monde pensant sans fin »⁵³. Ou encore dans *Die Lebre der Sainte-Victoire* :

« Là (et non pas alors) le monde s’ouvrit. “Là”, c’était aussi ailleurs. Le monde, une assise ferme ».

« Da (nicht “plötzlich”), mit der Straße und den Bäumen, stand die Welt offen. “Da” wurde auch woanders. Die Welt war ein festes tragendes Erdreich »⁵⁴.

Faire du récit une cartographie de la narration censée dire l’« ici » et le « maintenant » ne revient pas à fixer le temps et l’espace du regard. Dire la présence, et nous souhaitons pointer

51. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 168-169.

52. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *C’est vous l’écrivain*, p. 137.

53. HANDKE, Peter, *Lent retour*, p. 57.

54. idem, *Die Lebre der Sainte-Victoire*, p. 42-45.

cette nuance, ne veut pas dire capturer l'instant et le rendre immuable mais, au contraire, dire le caractère éphémère d'un instant qui, paradoxalement, figure l'être par l'absence de l'être, plus précisément, par l'absence d'une essence éternelle appelée présence. Le regard chez Del Giudice et Handke ne fixe pas la réalité comme c'est le cas dans les récits toussaintiens. La nature de leur regard implique, au contraire, une immersion du sujet dans le perçu et par conséquent une modification de ce dernier. Pour rappel, Del Giudice et Handke opèrent avec des imaginaires qui se confrontent à d'autres modalités de représentation du présent qui sortent de l'instrument narratif. Lorsque le premier accorde un intérêt particulier à la physique quantique, le dernier se consacre aux préceptes artistiques cézaniens. Toussaint semble, quant à lui, plutôt vouloir rester « au cœur de la littérature »⁵⁵ où l'écriture constitue une quête de soi dont « le monde se met en place dans [l'esprit de l'écrivain] »⁵⁶. En effet, la question de la fluidité de la forme au sein d'un flux de continuité spatio-temporelle est soulevée différemment chez les trois auteurs dans la mesure où Del Giudice et Handke semblent créer une circularité entre intériorité et extériorité, où le dehors se métamorphose en un paysage intérieur du sujet. Toussaint aussi parvient à dépasser la dialectique entre dedans et dehors, à la différence près que son idée d'imaginaire implique un repli du sujet lui-même voire un éloignement de la réalité⁵⁷. Retenons pour l'instant que le devenir virtuel des choses impacte le rapport au dehors de telle manière que l'immatérialisation du champ visuel conduit le sujet à faire l'expérience d'un réel fluide et mouvant.

La mutation des choses, désormais intégrées dans un processus de dématérialisation, a un impact non seulement sur la configuration de l'espace-temps, mais aussi sur la question de la visibilité. En effet, l'ouverture de la forme par-delà ses contours conduit à de nouveaux modes de représentation du présent qui remettent en cause la réalité matérielle, tout autant que la façon dont le sujet parvient à une expérience sensible de l'espace. Les récits de Del Giudice, Handke et Toussaint se proposent d'explorer la spatialité comme une matrice virtuelle qui n'assume de forme que lors de son déploiement, dans la mesure où l'instrument narratif crée une réalité qui lui est inhérente. Avant de s'interroger sur les implications d'une réalité qui est propre au récit, il est nécessaire de comprendre en quoi cette nouvelle visibilité consiste, si ce n'est en matière.

55. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 61.

56. Ibid., p. 64.

57. Cette question sera abordée davantage dans le chapitre 4.4 « *Mundus est fabula* » : être au cœur de la littérature chez Toussaint.

Pour Handke, les objets constituent « une matière pour les yeux »⁵⁸. Plus précisément, il est question d'objets de pure couleur :

« La couleur du sol est en tout cas ce qui subsiste de cet incident. Quand je cherche maintenant à me rappeler cet instant, ce n'est plus moi le jeune homme qui suis là debout, mais je me retrouve hors du temps, sans contours, comme ce moi que j'aurais voulu être, dans ce brun-rouge qui me permet de me comprendre [...] ».

« Die Farbe des Bodens ist jedenfalls das an dem Vorfall Nachwirkende. Wenn ich den Augenblick jetzt suche, stehe ich nicht mehr als der Jugendliche davor, sondern finde mich zeitlos, ohne Umriss, als mein Wunsch-Ich ganz in dem Rotbraun drin, als einer Klarheit [...] »⁵⁹.

Ce qui fait événement n'est pas l'objet dans sa matérialité, mais bien un élément informe. En ce sens, la couleur – entité insubstantielle – parvient à subsister dans le temps par son manque de substance, qui lui permet d'évoluer et donc de changer de forme dans le flux d'une continuité spatio-temporelle. Il en va de même de la scène des feux d'artifice dans *Atlante Occidentale* où la matière se transforme en lumière. Del Giudice parle à ce propos d'une géométrie devenue lumière :

« [...] grenades en forme de petits serpents qui traçaient dans le noir des ellipses lumineuses, et d'ailleurs même en géométrie l'ellipse a ses foyers, grenades rayonnantes qui explosaient en striant le ciel de lignes parallèles, convergentes ou divergentes autour de la concentration d'un feu, grenades en forme de pluie à une infinité de points lumineux, chacun suivant sa propre trajectoire [...] ».

« [...] granate a serpentelli che tracciavano nel buio ellissi luminose, e del resto in geometria anche l'ellisse ha i suoi fuochi, granate raggianti che esplodendo striavano il cielo di linee parallele convergenti o divergenti a partire dalla concentrazione di un fuoco, granate a pioggia con un'infinità di punti luminosi ciascuno secondo la propria traiettoria [...] (p. 152) »⁶⁰.

Loin de mettre en image un spectacle, cette mise en scène suscite plutôt le sentiment de l'émergence d'un feu d'artifice en train de se déployer en temps réel, dans le temps même de l'écriture. L'imaginaire de Del Giudice diffère de l'imaginaire handkéen en ce qu'il se confronte à une modalité du présent qui puise dans le domaine scientifique. Ceci posé, nous souhaitons évoquer deux définitions de la science qui renvoient à deux façons de se rapporter au réel. D'après

58. HANDKE, Peter, op. cit., p. 119.

59. ibid., p. 30-31.

60. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 163.

Maldiney, « la science qui exclut le rien ne connaît pas d'événement-avènement, mais seulement des états de choses »⁶¹. En effet, la notion de science envisagée par Del Giudice n'est pas de l'ordre positiviste, mais au contraire inclut « le rien » dans la mesure où il est impossible de fournir une image pour décrire les phénomènes qui se déroulent dans l'invisible, plus concrètement, s'agissant de phénomènes qualifiés de *non-choses*. L'émergence des feux d'artifice dans le champ visuel du sujet peut se dire événement-avènement dès lors que leur entrée en présence se voit impliquée dans un flux de continuité spatio-temporelle qui les amène à évoluer et donc à changer de forme, cela incessamment. Ainsi, rien de véritablement circonscrit ne se manifeste, étant question d'un rien qui toutefois ne se veut pas nullité, mais événement. D'une façon similaire, la façon dont Brahe perçoit l'espace comme un champ de particules en est assez exemplaire :

« Un mince rayon de soleil, concentré et resserré par les fines lames des stores vénitiens, éclaire les poussières dans l'air ; des grains en suspension, qui bien qu'ils soient partout, semblent venir de la pénombre, bouger lentement dans la lumière et disparaître ensuite vers le plafond ou le sol, au-delà, à nouveau, du seuil de l'ombre ».

« C'è un raggio di luce sottile, concentrato e messo a fuoco dalle lamelle delle veneziane, che illumina il pulviscolo dell'aria ; granelli in sospensione, che pure sono dappertutto, sembrano entrarvi dalla penombra, muoversi piano nella luce e poi sparire verso il soffitto o il pavimento, di nuovo oltre la soglia dell'ombra (p. 121) »⁶².

Une telle vision des choses, voire des non-choses, est évocatrice du vide parce qu'elle articule la présence en disant l'absence de la matière. Brahe perçoit une réalité qui se compose de particules et poussières. C'est en ce sens que la physique quantique – ou plutôt la thématization de la physique quantique comme système métaphorique dans *Atlante Occidentale* – se veut sensation du monde à un niveau très subtil qui ne relève pas du toucher mais d'une intuition issue d'une présence invisible, absente et tout de même « là ».

Donc pour revenir à la question initiale, de quelle étoffe la réalité est-elle faite ? D'une étoffe dépourvue de contours et de forme. « Et n'est-ce pas le vide parfait, sans formes ni couleurs, auquel on peut donner la vie la plus merveilleuse ? »⁶³, s'interroge Handke à l'égard de la réalité et de la façon dont on peut transmettre la sensation. En effet, c'est la pureté d'un phénomène naissant qui rend dans l'immédiat la sensation du réel, une pureté qui, de fait, n'est justement pas

61. MALDINEY, Henri, op. cit., p. 61-62.

62. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 131.

63. HANDKE, Peter, op. cit., p. 35.

prédéterminée par une signification préalable à sa naissance⁶⁴. Ce n'est guère un hasard si dans *Die Lehre der Sainte-Victoire* l'auteur évoque la théorie des couleurs de Goethe qui, elle aussi, renvoie à la pureté du sensible. Le sujet handkéen constate à cet effet : « Parfois mes couleurs, je les vois, et ce sont les bonnes »⁶⁵. La perception s'articule en l'occurrence comme vérité d'un sentir qui est propre au sujet, ainsi qu'à la chose perçue impliquée dans une continuité spatio-temporelle. Il en va de même des écrans dans les laboratoires du CERN dans *Atlante Occidentale* qui détectent le caractère fluide de la réalité, rendant une idée pure des phénomènes dépourvus de forme qui figurent dans l'espace. C'est en ce sens que la vérité du sentir n'est pas une vérité universelle, ni objective, mais émerge dans l'instant où perception et réalité se croisent et finissent par se superposer.

De façon similaire, Toussaint confronte le lecteur avec une réalité abstraite. S'il fallait déterminer l'essence de *La Disparition du Paysage*, on parviendrait à une réponse à première vue assez contradictoire, car son essence consiste dans le fait qu'elle n'en a point. Le récit constitue une réalité fondamentalement vide de substance dans la mesure où le sujet tente de faire ressusciter les souvenirs de son passé sans y parvenir. Réalité et rêve finissent par se confondre à l'instar d'« un puzzle dont l'image finale nous est inaccessible, et dont on essaie en tâtonnant de reconstruire la figure, en assemblant dans [l'] esprit des pièces éparses plus ou moins élucidées, qui ont, comme de vraies pièces de puzzle, les bords irréguliers – et déchiquetés »⁶⁶. Ces fragments de réalité relèvent toutefois d'une continuité dès lors qu'ils figurent une succession d'images « aux bords déchiquetés » qui simulent une certaine fluidité parmi les images. Il n'empêche que cette succession ne tient pas par le biais d'un rapport causal qui justifierait une chronologie des faits. C'est pourquoi Toussaint parle à cet effet « d'un rêve [qui] n'est pas linéaire »⁶⁷ qu'il décrit comme « une expérience visuelle »⁶⁸. Cette expérience visuelle, nous l'avons dit, demeure toutefois fragmentaire, incomplète. Le lecteur ne parvient à saisir aucun des souvenirs dans leur complétude, sachant qu'au cœur du récit ne figure pas l'objet d'une histoire, mais le processus de sa création. C'est pourquoi l'inachèvement en termes de vides elliptiques parmi les souvenirs articule la

64. cf. MALDINEY, Henri, op. cit., p. 18.

65. HANDKE, Peter, op. cit., p. 29.

66. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La Disparition du paysage*, p. 25.

67. Ibid.

68. Idem, *C'est vous l'écrivain*, p.138.

manifestation de « la chose en train de se faire [ce qui reviendrait à] privilégier la vie »⁶⁹.

Or, bien que Toussaint conçoive le rêve comme une expérience visuelle, il n'en demeure pas moins que le récit ne se déploie pas à partir du regard du sujet, d'autant moins que l'auteur aborde la perception de la forme comme question à proprement parler phénoménologique. Il s'agit plutôt d'une méditation intérieure de la part du sujet dont le repli lui permet de donner libre cours à la pensée, tout en restant à l'abri du monde extérieur.

Bref, chez les trois auteurs, le réel doit être compris comme mouvement à l'instar d'une continuité fluide, immatérielle, impossible à circonscrire en une forme dans la mesure où cette dernière est substantiellement vide et en constante évolution.

4.1.2 « L'art ne rend pas le visible – il rend visible »

Les phénomènes apparaissant dans le champ de visibilité du sujet ne constituent pas des données préalables à la vision – qu'il soit question d'une visibilité générée par le biais d'une approche phénoménologique comme chez Del Giudice et Handke ou par la pensée dans le cas de Toussaint. C'est pourquoi la constitution de la forme doit être appréhendée en termes de processus au cours duquel cette dernière assume un sens. De la sorte, « un signe signifie mais une forme se signifie. Elle n'est pas signitive. Elle n'a pas de sens en ce qu'elle occuperait une place déterminée dans un système de possibles préalables à sa formation. Elle s'ouvre à partir de rien »⁷⁰. Ainsi, pour reprendre la citation de Paul Klee, l'art ne rend pas *le* visible mais a pour vocation de dévoiler les processus dissimulés derrière l'émergence de la forme. En ce sens, l'art n'aurait pas des prétentions à dire le vrai mais bien à *faire sentir* le vrai. Les imaginaires de Del Giudice, Handke et Toussaint s'inscrivent sous le signe de l'inachèvement parce qu'ils sont à l'origine d'un moment d'épanouissement qui fait événement⁷¹. Le réel fait alors l'objet d'une sensation produite par la poétique d'une présence d'absence.

69. Ibid., p. 11.

70. MALDINEY, Henri, *Philosophie, art et existence*, p. 165.

71. cf. BOEHM, Gottfried, op. cit., p. 27. « Die Begegnung von Blick und Realität ist das eigentliche, auslösende Ereignis, in ihm zeigt sich was ist ». Traduit vers le français : « La rencontre entre regard et réalité est le véritable événement déclencheur, c'est en lui que se révèle ce qui est ».

Chez Handke, cette poétique se manifeste par le biais d'objets faits de couleur qui apparaissent avec une certaine dynamique :

« Le jaune des serres plaquées contre le corps me parut être l'image même de l'oiseau; le brun doré des ailes irisés de soleil; le bleu du ciel ».

« Ich sah das wie ins Inbild eines Vogels gehörende Gelb der an den Körper gezogenen Krallen; das Goldbraun der von der Sonne schimmernden Flügel; das Blau des Himmels »⁷².

Les serres ne sont pas tout simplement jaunes, ni les ailes brun doré. Bien davantage, c'est le jaune qui se métamorphose en serres plaquées contre le corps et c'est le brun doré qui engendre la forme des ailes irisées. La couleur ne s'arrête pas à décrire la qualité d'une chose, mais est impliquée dans le processus de formation de la forme. Elle devient le principe constitutif de la chose. C'est justement ce qu'Epstein formule comme critique à l'égard d'une description qui échoue à saisir les choses inscrites dans la durée :

« Je ne sais pas. – Epstein retenait son sourire. – En regardant, on ne voit que le fond; en pensant, on ne pense que la figure. Jamais les deux ensemble. Quelqu'un dit : "Je suis heureux" ou : "Je suis triste", mais un autre pourrait lui demander : "Heureux comment? Assis? Debout? Dans quelle position? En touchant quoi?" ».

« Non lo so, – ha detto Epstein, smorzando il sorriso. – Guardando si vede solo lo sfondo, pensando si pensa solo la figura. Mai le due cose assieme. Qualcuno dice "Sono felice" o "Sono triste" ma un altro potrebbe chiedergli : "Felice come? Seduto? In piedi? In quale posizione? Con che cosa attorno? Facendo cosa? Toccando cosa?" (p. 65) »⁷³.

Similaire à la dynamique d'apparition qui conduit à des « sensations colorantes » chez Handke, le caractère infinitésimal du détail dans la perception de l'espace⁷⁴ chez Del Giudice évoque aussi une description mouvante. Le mouvement des poussières dans l'air renvoie à un espace matériellement vide, et, nous l'avons dit, qui toutefois expose une dynamique d'éléments qui rendent l'espace vivant, susceptible de mutations temporelles. Il est alors question de « sensations atomiques », d'un espace devenu en l'occurrence sensible par le biais du mouvement qui accompagne l'émergence de la forme en termes de particules invisibles au regard. De la sorte, l'acte

72. HANDKE, Peter, op. cit., p. 28-29.

73. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 73.

74. cf. le passage cité d'*Atlante Occidentale* à la p. 195.

de rendre visible doit être compris comme un dévoilement des processus naturels qui donnent naissance aux objets au-delà de toute représentation conceptuelle, à partir d'une intériorité de l'image qui se conçoit par le biais de substances informes. C'est l'une parmi les raisons qui motivent Toussaint à « s'éloigner de la surface visible du monde et [à] plonger en soi-même »⁷⁵ comme l'expression d'un recul de tout ce qui est de l'ordre du matériel. Tout comme chez Del Giudice et Handke, pour l'auteur belge le champ visuel du sujet ne relève pas du formel. Le monde littéraire qui émerge dans la pensée du sujet toussaintien figure comme informulé et fragmentaire :

Dès que le métro se remet en route, je me replonge dans mes pensées. Peu à peu, bercé par le bourdonnement de la rame dans le tunnel, mes pensées se polarisent sur un point lointain de mon horizon intérieur, et je sens s'esquisser une scène de roman dans mon esprit, encore informe, pas encore complètement sortie de sa chrysalide d'où je la vois émerger lentement. J'évolue dans cette scène en devenir, encore informulée, immatérielle, que je laisse affleurer doucement à ma conscience. Je suis incapable de dire quel en est le sens ni quels en sont les protagonistes, ni même précisément où elle se passe, mais je suis présent dans cette invocation, je la vis de l'intérieur, je me déplace en apesanteur dans ses méandres, je combine des ombres en évolution, j'agence des formes [...] ⁷⁶.

Le récit devient la mise en scène du mouvement qui dit l'émergence de la forme. L'entrée en présence, c'est-à-dire l'apparition de la chose dans le champ phénoménal du sujet, se veut aussi une entrée dans le sensible. Il n'empêche que cette notion de sensible ne renvoie en aucun cas au fait de se rapporter de manière organique au réel, ni ne s'oppose à l'intelligible. Elle est ce qui découle de l'élan ascendant par lequel la forme apparaît dans le champ visuel du sujet. En ce sens, l'origine d'une forme renvoie à « l'ouverture d'un lieu d'être qui appelle à être – sans savoir encore quoi ni même ce que cela veut dire »⁷⁷. Le sentir dérive donc du rien, autrement dit, d'une ouverture spatiale où le ressentir du monde n'équivaut pas à dire un retour du moi sur soi ⁷⁸. C'est la raison pour laquelle il est important de distinguer entre un sensible-sensuel et un sensible beaucoup plus subtil qui dit que « le monde s'ouvre dans la moindre sensation »⁷⁹. Derrière cette dynamique d'apparition de la forme se dissimule un mode de vie – au même titre que la peinture de Cézanne s'empare d'une fonction dévoilatrice, que Del Giudice et Handke

75. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 54.

76. Idem, *La Disparition du paysage*, p. 35-36.

77. MALDINEY, Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, p. 445.

78. cf. *ibid.*

79. *Ibid.*

voient dans l'imaginaire d'un monde présentifié par des sensations atomiques une nouvelle manière de s'approcher du réel et par là un nouveau mode de connaissance (*Erkenntnis*). Ou encore que Toussaint, à l'instar de Proust perçoit l'écriture comme une quête de soi, du monde et de la langue⁸⁰. Sa plus récente œuvre *L'instant précis où Monet entre dans l'atelier* soulève la question du rapport entre art et vie en donnant un aperçu quelque peu biographique de la vie de Monet :

[...] ce que [Monet] dépose [...] sur la toile, ce n'est pas tant des couleurs mouillées d'huile [...], c'est la vie même, dans ces infimes variations, métamorphosées en peinture. Ce que Proust avait fait avec des mots, en transformant ses sensations et son observation du monde en un corps immatériel de caractères d'imprimerie, Monet le fera avec des couleurs et des pinceaux⁸¹.

Cet acte de transformation est ce que Toussaint décrit comme transsubstantiation qui opère « la conversion de la substance éphémère et palpitante de la vie en une matière purement picturale »⁸². Bref, qu'il s'agisse d'un imaginaire conforme aux préceptes cézaniens, scientifique tel qu'exposé dans le récit de Del Giudice ou encore d'un imaginaire qui se déploie par le biais de la pensée, ces trois approches ont en commun de manifester un mode de représentation du présent qui se métamorphose en un mode de vie.

80. cf. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *C'est vous l'écrivain*, p. 106.

81. TOUSSAINT, Jean-Philippe : *L'instant précis où Monet entre dans l'atelier*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2022, p. 17.

82. Ibid., p. 18.

4.2 « Puis un jour dans les couleurs, je me suis senti chez moi » : les paysages handkéens conçus à partir d'un vide sans formes

Dans l'œuvre handkéenne, la réalité est événement. Elle constitue un monde dont la manifestation s'origine à partir du regard. On pourrait même aller jusqu'à dire que la réalité est en l'occurrence purement un événement du regard, dans la mesure où aucun élément ne figure comme donnée préalable au récit et que tout émerge dans une rencontre entre le sujet percevant et l'objet perçu. Il s'agit alors d'une réalité qui manque à dire le tout et donc à fournir une image intègre des paysages parcourus par le personnage handkéen, dès lors que ces mêmes paysages n'ont pas de contours circonscrits. De fait, le monde handkéen devient visible par le biais de détails qui, inscrits dans la durée, forment un flux de continuité spatio-temporelle. La réalité se veut en l'occurrence mouvante et apparaît par le biais d'une dynamique ascensionnelle qui amène l'artiste à percevoir la nature à son état de création, impliquée dans le processus de son devenir même. Dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*, la qualité informelle de la couleur est ce qui permet à l'écrivain d'articuler les « non-choses » – pour utiliser le terme employé par Del Giudice, donc de s'affranchir de la rigidité de la forme des choses pour qu'elles puissent se métamorphoser en « quelque chose qu'on puisse regarder »⁸³. Handke soulève la question de la visibilité non pas en termes positivistes, mais comme une nouvelle possibilité d'accéder au réel qui permettrait de pénétrer l'objet perçu. À l'instar du titre de l'œuvre de Didi-Huberman : *L'homme qui marchait dans la couleur*, pour le sujet handkéen faire l'expérience du paysage revient à « parcourir » la nature de l'intérieur, tout en se projetant dans la couleur des phénomènes apparaissant dans le champ visuel du sujet. C'est donc par le biais d'une perception qui, loin d'objectiver le monde, renouvelle l'approche du monde, où percevoir implique de restituer au sujet la sensation d'une présence – aussi indéfinissable soit-elle.

Ce sous-chapitre se propose d'étudier les mécanismes dissimulés derrière l'apparition du monde handkéen et de mettre en lumière comment Cézanne, perçu par Handke comme maître des temps contemporains, a été source d'inspiration l'ayant guidé tout le long de *La leçon de la Sainte-Victoire*. Nous nous interrogerons sur le rapport entre peinture et écriture dès lors que

83. HANDKE, Peter, op. cit., p. 29.

le principe de réalisation cézanien figure dans le récit handkéen comme principe constitutif de la forme. Comment la réalité s'inscrit-elle dans un flux de continuité spatio-temporelle à partir de taches colorées informelles qui, au lieu d'établir l'unité de l'image, ont plutôt tendance à amener le regard vers une visualisation du détail? Dans quelle mesure le surgissement de la forme dans le champ visuel du sujet se veut-il processus sensible? Et surtout, de quelle sensibilité est-il véritablement question dès lors que le paysage perçu émerge à partir d'éléments qui ne se laissent guère déterminer, où « l'être là au monde » figure par le biais d'une présence absente?

4.2.1 Du principe de réalisation : l'émergence du réel par le biais de taches colorées atomiques

Dans la préface de *Die Lebre der Sainte-Victoire*, Erika Tunner écrit que « les mots ont une portée profonde comme les formes et les couleurs chez Cézanne »⁸⁴. En effet, cette portée profonde constitue une caractéristique qui demeure tout au long du récit, dans la mesure où les mots s'inscrivent dans un flux aboutissant à des hypotaxes qui restituent le mouvement du sujet projeté dans le paysage en temps réel. Le langage employé par Handke peut donc être dit profond en ce qu'il part d'une intériorité de l'image pour articuler la genèse du monde. Nous avons déjà mentionné que le récit se propose d'exposer des réflexions métatextuelles concernant l'instrument narratif même, tout en sortant du fait littéraire pour s'acheminer vers la peinture. Force est de constater que le dialogue entre écriture et peinture – ici entendue selon les préceptes de Cézanne – pose des questions cruciales en ce qui concerne la constitution de l'œuvre d'art en tant qu'œuvre qui donne à voir un monde par ses propres moyens, indépendamment de sa nature, qu'elle soit littéraire ou non. Derrière cette pensée se dissimule la notion d'un art qui n'est pas réduit à la seule fonction de re-présentation, mais de présentification du réel par le biais d'une force visuelle inhérente aux éléments que l'œuvre met en acte pour dire la présence. Il en découle une énergie qui est propre et unique à l'œuvre et que Cézanne, ainsi que Handke, ont cherché à dévoiler à travers leurs créations artistiques.

Or, pourquoi le récit handkéen se veut-il leçon? De quelle façon l'auteur vise-t-il à

84. Ibid., p. 7. Citation tirée de la préface de l'œuvre.

transmettre sa conception du monde, sans prendre le risque de tomber dans le piège de la contradiction et faire de l'instrument narratif un fait conceptuel soumis à des normes qui finiraient par imposer une certaine vision des choses? *Die Lebre der Sainte-Victoire* ne se pose pas pour objectif d'enseigner, mais plutôt de montrer comment les choses émergent dans le champ visuel du sujet. C'est pourquoi le récit constitue un parcours initiatique où le sujet parcourt les paysages par le biais du regard, tout en en faisant une expérience sensible.

Cette nouvelle approche du réel ne prétend à aucune connaissance objective, du fait que sa nature s'oppose à toute circonscription de la forme. Il est alors question d'une connaissance en quelque sorte sensible qui n'est pas à l'origine d'un enseignement. La notion de leçon doit être saisie dans le sens d'un itinéraire qui au fur et à mesure dévoile sa propre nature, sans qu'aucune explication ne soit nécessaire. De la sorte, le cheminement vers la montagne fait l'objet de deux approches simultanées, lorsque le personnage handkéen parcourt la montagne « dans l'espace intérieur de la pensée [qui] suit le rythme même du cheminement dans l'espace extérieur du paysage »⁸⁵. Image mentale et image de la réalité forment une unité intrinsèque dans la mesure où l'écriture conduit au dévoilement d'une réalité dynamique parce qu'elle transporte en son sein la substance volatile du devenir du paysage. Quant à la question de la substance, nous y reviendrons plus tard de manière plus détaillée. Retenons pour l'instant que les paysages handkéens s'inscrivent dans une double continuité d'images fluides, dans la mesure où ces dernières font l'objet d'une « continuité d'un sentir où le moi et le paysage coexistent en telle sorte que "je deviens en tant que quelque chose arrive et que quelque chose arrive en tant que je deviens" [...], [ainsi que d'une] continuité formelle [qui est en même temps] une continuité rythmique immanente à la genèse des formes »⁸⁶.

S'il est vrai que les phénomènes visuels s'inscrivent dans une continuité à la fois sensible et formelle, permettant au sujet de faire l'expérience de la sensation du vécu, il n'en demeure pas moins que cette même expérience n'est pas considérée comme purement subjective. Nous reviendrons sur la notion de subjectivité plus tard. Nous souhaitons pour l'instant insister sur le fait que même si « la sensation vraie efface la mesure du temps, [et] que chaque instant de notre

85. Ibid., p. 8-9. Citation tirée de la préface de l'œuvre.

86. MALDINEY, Henri, op. cit., p. 93.

vie coïncide avec chaque autre, que nous sommes dans la durée, que l'œuvre d'art se "réalise" »⁸⁷, l'inscription dans le flux d'une continuité spatio-temporelle n'est à entendre ni en termes d'éloignement de la réalité, ni d'expérience intemporelle comme soutenu par Ralph Zschachlitz⁸⁸. La sensation vraie telle qu'entendue par Handke efface justement *la mesure* du temps, mais pas le temps en tant que tel. Il s'agit d'une nuance cruciale pour la compréhension de l'imagination handkéen, car si le paysage se déploie en dehors du temps historique, en l'occurrence d'un temps non-conceptuel, il s'inscrit néanmoins dans la durée qui se veut continuité temporelle. Or, que faut-il alors entendre par le terme « réaliser » ? Selon les préceptes de Cézanne, « réaliser » se comprend comme acte de pureté qui présentifie la forme dans son état naturel par le biais du mouvement ascensionnel qui la fait émerger dans le champ visuel du sujet, au-delà de toute question d'idéologisation de l'histoire comme fait de représentation :

« Avec le temps, le seul problème [de Cézanne] [...] ce fut la "réalisation" de l'innocence et de la pureté terrestres : la pomme, le rocher, un visage humain. La réalité, c'est donc l'accès à la forme et celle-ci n'est pas regret de ce qui est anéanti par les alternances de l'histoire, mais elle transmet, dans la paix, ce qui est. – Dans l'art, il ne s'agit de rien d'autre ».

« [...] Aber mit der Zeit wurde [Cézannes] einziges Problem die Verwirklichung ("réalisation") des reinen, schuldlosen Irdischen : des Apfels, des Felsens, eines menschlichen Gesichts. Das Wirkliche war dann die erreichte Form ; die nicht das Vergehen in den Wechselfällen der Geschichte beklagt, sondern ein Sein im Frieden weitergibt. – Es geht in der Kunst um nichts anderes »⁸⁹.

Derrière l'acte de réalisation se dissimule l'idée d'un « saisissement » de la réalité compris comme un dévoilement qui dit l'authenticité de la forme en plein processus d'émergence. Dans *Langsame Heimkehr*, le dessin constitue une forme de connaissance qui présentifie la nature à son état pur, étant donné que c'est lorsque Sorger dessine que le paysage se révèle à lui :

87. HANDKE, Peter, op. cit., p. 9. Citation tirée de la préface de l'œuvre.

88. cf. ZSCHACHLITZ, Ralph, op. cit., p. 256. L'auteur soutient l'idée que l'imaginaire handkéen est « un moyen de fuir l'histoire et le présent afin d'échapper à l'aliénation du quotidien et de s'installer dans la forme paisible d'une éternité esthétique intemporelle ». Nous développons cette question davantage dans le sous-chapitre « 2.2.3 Le paysage transformé en une voûte du temps. « L'instant d'éternité » : une événementialité spatiale et épisodique », p. 82-83.

89. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 40-41.

« Dessiner fit naître en lui une sensation de chaleur et l'eau de la baie à l'arrière-plan se rapprocha. Rien ne le détournait de ce qu'il faisait, il avait le temps, ce qu'il dessinait commençait à répondre à son regard. Sans expression lui-même, il attendait "la figure" dans le paysage : "Ce n'est qu'absorbé que je vois ce qu'est le monde." Il fit le croquis d'un coin de terre que la secousse avait culbuté, retournant les couches souterraines à la surface, les minces extrémités des racines des anciens arbres se voyaient encore parmi les herbes nouvelles comme ces restes emportés par les avalanches. [...] – en dessinant on pouvait, au changement d'orientation le plus minime, revivre la puissance de la grande catastrophe ».

« Im Zeichnen wurde ihm warm, und das Wasser der Bucht im Hintergrund rückte näher. Nichts lenkte ihn ab, er hatte Zeit. Das Gezeichnete begann seinen Blick zu erwidern. Selber ausdruckslos, wartete er in der Landschaft auf die "Gestalt" : "Nur versunken sehe ich, was die Welt ist." Er skizzierte eine Erdstelle, die durch das Beben aus dem tieferen Untergrund an die Oberfläche gekehrt worden war : die dünnen Wurzelenden von den ehemaligen Bäumen zeigten noch zwischen den neugewachsenen Gräsern empor, wie oft Mitgerissenes aus Lawinen. [...] – im Abzeichnen war noch an dem winzigsten Richtungswechsel die Gewalt der grossen Katastrophe erlebbar (p. 116) »⁹⁰.

L'acte de dessiner ne vise aucunement à représenter une image de la réalité, mais bien à faire surgir « les figures dans le paysage », le sujet étant « absorbé » par la nature qu'il est en train de contempler. En effet, la traduction transmet une impression différente par rapport à l'original qui projette le sujet *dans* le dessin, lui faisant prendre part à ce à quoi il est sur le point de donner forme. Ce n'est pas seulement le fait de dessiner qui « [fait] naître en lui une sensation de chaleur », c'est plutôt « en dessinant », donc en étant en quelque sorte dans le dessin même (*im Zeichnen*) que cette sensation de chaleur envahit le sujet. Il en découle que le dessin se comprend comme processus ou bien acte de création dans lequel le sujet se voit impliqué. « Ce n'est qu'absorbé que je vois ce qu'est le monde » affirme le personnage handkéen. Le paysage n'apparaît alors que lorsque Sorger se projette en lui afin de révéler l'énergie dissimulée derrière la grande catastrophe dont il est ici question. Ce n'est donc pas un événement dont le sujet « [revit] la puissance » car il se produit à l'instant même où le dessin prend forme. Cette puissance fait l'objet d'une expérience que Sorger peut « vivre » (*erleben*) tout court :

90. HANDKE, Peter, *Lent retour*, p. 98-99.

« Le dessinateur était sur la piste de quelque chose et ses traits, d'abord étroitement disposés les uns à côté des autres, presque de manière tatillonne, se mirent à s'écarter davantage; ils visaient plus que l'événement. Excité il vit le tas de glaise informe se transformer en grimace et il sut alors que cette grimace il l'avait déjà vue dans la maison de l'Indienne sous la forme d'un masque représentant "le tremblement de terre". [...] Sorger pourtant ne retrouva pas immédiatement le masque dans la nature mais dans le dessin qui en naissait; au fond il n'y redécouvrit pas ce masque en particulier mais prit conscience de ce qu'était un masque en général, et cette secousse, à son tour, le conduisit à se figurer une succession de pas de danse : ainsi, en un seul instant, Sorger vécut et le tremblement de terre et la danse humaine du tremblement de terre. "Il y a un rapport possible", écrivit-il sous son dessin; "tout instant isolé de ma vie va de pair avec tout autre sans maillons intermédiaires. Il y a un lien immédiat qu'il me faut simplement imaginer en toute liberté." ».

« Der Zeichner war etwas auf der Spur, und seine Striche, zuerst eng nebeneinandergesetzt, fast pedantisch, zeigten breitere Abstände; waren nur noch auf das Ereignis aus. Aufgeregt merkte er, wie sich der formlose Lehmhaufen verwandelte und zu einer Fratze wurde; und er wusste dann, dass er sie schon gesehen hatte : im Haus der Indianerin, als hölzerne Tanzmaske, welche das "Erdbeben" darstellen sollte. [...] Sorger fand die Maske jedoch nicht unmittelbar in der Natur wieder, sondern erst in seiner davon entstehenden Zeichnung; und eigentlich geschah darin auch kein Wiederfinden jener besonderen Maske –vielmehr war es ein ruckhaftes Innewerden von Masken überhaupt; und dieser Ruck leitete zugleich weiter zur Vorstellung einer Folge von Tanzschritten : in einem einzigen Moment erlebte Sorger das Erdbeben und den menschlichen Erdbeben-Tanz. "Der Zusammenhang ist möglich", schrieb er unter die Zeichnung. "Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung : ich muss die nur freiphantasieren" (p. 116-117) »⁹¹.

Nous souhaitons d'abord signaler ce qui nous paraît être une erreur de traduction, à savoir que les traits qui « se mirent à s'écarter davantage » *ne* visent plus que l'événement (« [...] waren *nur noch* auf das Ereignis aus »). En effet, Sorger projette sa propre imagination dans le dessin de sorte que « le tas de glaise informe se [transforme] en grimace [...] [qu'] il avait déjà vue dans la maison de l'Indienne sous la forme d'un masque représentant "le tremblement de terre" ». Le masque relève d'une nature immatérielle, n'étant pas une réminiscence du passé que le sujet aurait re-construit ou bien re-trouvé dans la nature. Il s'agit d'un phénomène qui émerge dans le dessin, qui vient en l'occurrence d'une intériorité de l'image et qui crée une cohérence entre le vécu du passé qui surgit sous une autre forme au sein d'une continuité spatio-temporelle. Plus encore, les traits du dessin qui semblent s'écarter davantage expriment le caractère fluide de la forme qui évolue à travers le temps. Cette même évolution est ce que Handke définit comme « succession de pas de danse » qui transmettent une sensation de vertige au sujet. Pour revenir à la question de la « réalisation » d'après Cézanne, réaliser veut en ce sens dire percevoir et donc appréhender

91. *ibid.*, p. 99-100.

(au sens d'*Erkenntnis*) l'état pur d'une chose dépourvue de forme qui évolue dans l'espace et le temps. De la sorte, l'imagination du sujet permet justement de voir ce qui se déroule *entre* les différents états d'une chose, à l'instar « [d'] une succession de pas de danse ». Il n'en demeure pas moins qu'il n'est pas question « d'imaginer en toute liberté » le lien immédiat entre les choses. De nouveau, nous nous devons de signaler une autre imprécision de la traduction, étant donné que le terme *freiphantasiere*n implique la libération de la forme de toute circonscription. C'est ainsi que la forme devenue immatérielle parvient à créer une continuité, parce qu'elle s'affranchit de toute mise en image, ce qui va bien plus loin d'« [une imagination] en toute liberté ».

Die Lehre der Sainte-Victoire se propose aussi de restituer au sujet l'accès au réel à travers les tableaux de Cézanne où le percevoir est intrinsèquement lié au sentir. Le regard handkéen se focalise davantage sur des paysages pour signaler un retour à l'état pur de la nature, d'où l'approche d'un réel constitué de couleurs. Handke constate que « c'est au peintre Cézanne qu'[il doit] de [s'être] trouvé entouré de couleurs en ce lieu dégagé entre Aix-en-Provence et le Tholonet et que la route asphaltée [lui] soit apparue comme une substance colorée »⁹². Si ces apparitions dérivent de l'imagination du sujet, qu'en est-il du processus de réalisation dès lors qu'il vise à dévoiler ce qui est ? Le personnage handkéen répond à cette question de la manière suivante :

« Ce n'est pas "inventer" que je devais, mais "réaliser", selon la leçon (pour cela, dans le détail, il fallait sans cesse inventer); et ma certitude intérieure, elle aussi, c'était celle du "bon moi" de Goethe, cette lumière intérieure du récit; la clarté, l'élévation qui seules donnent confiance quand on lit. Rien d'autre ne vaut d'être lu ».

« Nicht "erfinden" sollte ich ja, gemäss der Lehre, sondern "realisieren" (wozu im einzelnen immer wieder die Erfindung gehörte); und auch meine persönliche Gewissheit war ja die vom "guten Ich" Goethes als dem inneren Licht der Erzählung; als dem Hellen und Erhebenden, das beim Lesen erst den Geist des Vertrauens gibt. Nichts anderes ist lesenswert »⁹³.

La question de l'imaginaire et par là le principe de réalisation font l'objet d'une nature quelque peu contradictoire, dans la mesure où l'imagination s'empare de la fonction de dévoiler la réalité ou bien de « réchauffer » ce qui est déjà existant. Le but serait alors de rendre visible ce que le regard ne parvient pas à visualiser, notamment ce qui relève de l'informel. Il n'empêche que réaliser veut dans une certaine mesure aussi dire inventer : « [non pas au sens d'] inventer

92. Idem, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 35.

93. *ibid.*, p. 146-147.

puis commencer, puis achever. Réaliser, c'est inventer sans cesse »⁹⁴. Force est de constater que la création d'une œuvre d'art selon Cézanne ne se fait pas « d'après la nature » [à savoir que] ses tableaux étaient bien plutôt des « constructions et des harmonies parallèles à la nature »⁹⁵. De la sorte, « réaliser » va de pair avec « inventer » et « concrétiser », et porte aussi l'idée de construire et de découvrir. Dès lors que l'art se veut une construction parallèle à la nature, cela implique dans un premier temps un effort visant à s'affranchir du champ de visibilité traditionnel dans la mesure où le regard du sujet perçoit le monde à partir d'une vision proche de l'objet perçu, qui offre une vision panoramique du détail. Ainsi, il devient nécessaire d'outrepasser le déjà connu et donc d'inventer pour imaginer ce qui échappe au regard. Dans un deuxième temps, le principe de « réalisation » évoque en même temps la notion de construction, dès lors que les tableaux de Cézanne ne visent pas à imiter la réalité, mais révèlent la fonction de la couleur comme principe constitutif du processus et des lois de la nature :

« [...] et je le compris par la toile elle-même : les objets, pins et rochers s'étaient entrecroisés en une écriture d'images sur la simple surface, en cet instant historique – fin désormais irréversible de l'illusion de l'espace –, mais c'était en leur lieu même [...] tel qu'il rendait obligatoires couleurs et formes, ils s'étaient entrecroisés en une écriture d'images cohérentes, unique dans l'histoire de l'humanité ».

« Und dann verstand ich, durch die Praxis der Leinwand : die Dinge, die Kiefern und die Felsen, hatten sich in jenem historischen Moment auf der reinen Fläche – nicht mehr ruckgängig zu machendes Ende der Raumillusion –, aber in ihren dem Ort und der Stelle [...] verpflichtenden Farben und Formen!, zu einer zusammenhängenden, in der Menschheitsgeschichte einmaligen Bilderschrift verschränkt »⁹⁶.

Handke décrit la symbiose entre couleur et forme comme une danse. Les objets et éléments de la nature finissent par s'entrecroiser « en une écriture d'images » qui manifeste la fluidité de la forme, dès lors que les couleurs en tant que substance informelle créent une continuité :

94. Ibid., p. 9. Citation empruntée de la préface de l'œuvre.

95. Ibid., p. 115.

96. ibid., p. 114-115.

« La Sainte-Victoire n'est pas le point culminant de la Provence mais, à ce qu'on dit, le plus escarpé. Elle n'est pas fait d'un seul sommet mais d'une longue chaîne dont la crête dessine une ligne à peu près droite, à une hauteur constante d'environ mille mètres. [...] Cette chaîne qui s'élève vers le nord en pente douce et retombe presque verticalement en plateau vers le sud, est un puissant plissement calcaire dont l'arête est l'axe longitudinal supérieur. Vues de l'ouest, ces trois pointes prennent quelque chose de dramatique, car elles figurent en quelque sorte une vue en coupe de l'ensemble du massif et de ses divers plissements, au point que quelqu'un qui ne saurait rien de cette montagne en devinerait la genèse, sans même le vouloir, et y verrait quelque chose d'exceptionnel. Autour de ce bloc vertigineusement dressé dans le ciel il y en a beaucoup d'autres plus aplatis que les cassures ont détachés les uns des autres et que l'on peut distinguer par les changements de couleur de la roche et du dessin de la pierre; plissés eux aussi aux endroits où ils avaient été comprimés latéralement et prolongeant ainsi dans la plaine, en modèle réduit, la forme de la montagne ».

« Die Sainte-Victoire ist nicht die höchste Erhebung der Provence, aber, wie man sagt, die jähesten. Sie besteht nicht aus einem einzigen Gipfel, sondern aus einer langen Kette, deren Kamm in der fast gleichmässigen Höhe von tausend Metern über dem Meer annähernd eine Gerade beschreibt. [...] Diese von Norden sanft ansteigende und nach Süden fast senkrecht in eine Hochebene abfallende Kette ist eine mächtige Kalkschollenauffaltung, und der Grat ist deren obere Längsachse. Zusätzlich dramatisch wirkt die westliche Ansicht des Dreispitzes, weil sie gleichsam einen Querschnitt des gesamten Massivs mit seinen verschiedenen Faltenschichten darstellt, so dass auch jemand, der nichts von dem Berg weiss, unwillkürlich eine Ahnung von dessen Entstehung kriegt und ihn als etwas Besonderes sieht. Um diese eine, aus der Ebene himmelhoch ragende Scholle liegen noch viele flachere, die durch Brüche voneinander abgehoben sind, unterscheidbar durch den Wechsel der Felsfarben und des Gesteinsmusters; auch sie, wo sie eins seitlich eingeengt wurden, aufgefaltet und so die Formen des Berges im kleinen in die Ebene fortsetzend »⁹⁷.

La forme de la montagne de la Sainte-Victoire figure dans ce passage comme une masse de matière qui émerge au fur et à mesure que le sujet change le point de vue depuis lequel il la perçoit. Outre le mouvement ascensionnel de la chaîne, le massif possède divers plissements qui font deviner le devenir de la montagne et par là sa genèse. De ce fait, la Sainte-Victoire apparaît comme un phénomène naturel en quelque sorte « construit » car il manifeste les traces de la mutation de la matière. Ces traces sont marquées par un mouvement vertigineux qui est à l'origine de la forme de la montagne dressée dans le ciel. De surcroît, c'est grâce aux changements de la couleur – indice de la mutation de la Sainte-Victoire au cours du temps – que l'on parviendrait à distinguer les cassures dans les plissements du massif.

97. *ibid.*, p. 62-65.

4.2.2 **Rendre visible, donner à sentir la plénitude du vide : le déploiement de la forme comme processus sensible**

Dans l'œuvre handkéoenne, l'acte du dévoilement est intrinsèque au regard du sujet qui saisit les objets perçus dans leur diversité phénoménologique, plus précisément dans leur dynamique émergente, si bien que percevoir et sentir deviennent deux jumeaux inséparables. Au même titre que Sorger explore l'espace dans *Langsame Heimkehr* et que le personnage handkéoenn de *Die Lehre der Sainte-Victoire* pénètre la nature du regard, l'approche du réel se présente comme une rencontre immédiate avec le monde qui se soustrait à toute organisation spatio-temporelle, au-delà de toute topographie géographique qui chercherait à circonscrire le lieu. Le retour à la nature tel qu'il est entendu par Handke se veut en l'occurrence un événement épanouissant qui se déploie dans l'instantanéité, où les formes interagissent les unes avec les autres, de sorte qu'elles créent une continuité spatio-temporelle. En ce sens, le chemin vers la montagne fait l'objet d'un parcours sensible dans la mesure où les phénomènes visuels semblent fusionner en une continuité d'images où la couleur devient élément de cohésion :

« C'est seulement après le Tholonet que la trépointe se découvre en tant que chaîne allant d'ouest en est. La route l'accompagne quelque temps, en bas, dans la plaine, sans ondulations ni tournants, puis monte en lacets vers une plaque calcaire qui forme un plateau au pied du versant abrupt. Elle y court ensuite, parallèle à la ligne de crête. Il était midi lorsque je montai les lacets; le ciel bleu profond. Les parois rocheuses formaient une voie continue d'un blanc éclatant jusqu'au fond de l'horizon. Dans le sable rouge d'un lit de ruisseau desséché, les empreintes de pieds d'enfants. [...] Je mordis dans une pomme de pin vert frais, déjà picorée par un oiseau et qui sentait la pomme. L'écorce grise du tronc était fendillée selon ce modèle polygonal que je retrouvais partout depuis qu'il était une fois montré dans la boue desséchée d'un rivage de fleuve. De l'une de ces plaques provenait un crissement tout proche; mais la cigale correspondante était aussi grise que l'écorce et je ne la vis que lorsqu'elle bougea et descendit le tronc à reculons. Les longues ailes étaient transparentes avec des épissures noires. Je lançais un petit morceau de bois dans sa direction et deux s'envolèrent [...]. Quand on la regardait à nouveau, la paroi de la montagne répétait, avec les buissons obscurs dans les fentes, les motifs des ailes des cigales ».

« Erst nach Le Tholonet wird der Dreispitz als die westostreichende Kette sichtbar. Die Straße begleitet diese eine Zeitlang unten in der Ebene, ohne Wellen und Kurven, steigt dann in Serpentinien zu einer Kalkscholle an, die ein Plateau am Fluss des Steilabfalls bildet, und läuft darauf parallel neben dem in der Höhe gezogenen Gratkamm weiter. Es war Mittag, als ich die Serpentinien hinaanstieg; der Himmel tiefblau. Die Felswände bildeten eine stetige hellweiße Bahn bis hinten in den Horizont. Im roten Mergelsand eines ausgetrockneten Bachbetts die Abdrücke von Kinderfüßen. [...] Ich biss von einem frischgrünen Zapfen ab, der schon von einem Vogel angenagt war und nach Apfel roch. Die graue Rinde des Stamms war aufgebrochen im natürlichen Vielmuster, das ich, seit es sich einmal im getrockneten Schlamm eines Flußufers gezeigt hatte, überall wiederfand. Von einer dieser Schollen kam ein besonders nahes Geschrill; aber die zugehörige Zikade war so gleichgrau wie die Rinde, dass ich sie erst sah, als sie sich bewegte und rückwärts den Stamm hinabstieg. Die langen Flügel waren durchsichtig, mit schwarzen Verdickungen. Ich warf ein Holzstückchen nach ihr, und es waren dann zwei, die davonflogen [...]. Im Nachschauen wiederholte sich an der Bergwand, mit den in den Felsritzen wachsenden dunklen Büschen, das Muster der Zikadenflügel »⁹⁸.

Ce passage décrit non seulement le surgissement de la montagne à l'instant même où le regard du sujet handkéen perçoit la nature, mais transmet également une impression sensible du mouvement ascensionnel de celle-ci. Les parois rocheuses, loin de ressembler à une forme circonscrite, « [forment] une voie continue d'un blanc éclatant jusqu'au fond de l'horizon ». De même, la couleur rouge du sable s'associe au lit de ruisseau desséché contenant les empreintes de pieds d'enfants, tout comme la morsure dans une pomme de pin vert frais évoque le picotement de cette même pomme par un oiseau qui, lui aussi, sentait la pomme. Bref, tous ces éléments ne sont pas liés par voie causale, mais font l'objet d'une concaténation qui est assurée par le biais de la couleur, cette dernière constituant une continuité à la fois formelle et sensible. Par conséquent, la continuité dans les choses ne se veut pas correspondance d'un objet à un autre, dès lors que

98. *ibid.*, p. 74-77.

les éléments apparaissent dans le champ visuel du sujet comme des phénomènes uniques qui ne pourraient aucunement être échangés à l'instar du caractère universel d'un objet conceptualisé. Elle dit plutôt l'impossibilité de tracer des contours fermes autour des éléments qui émergent dans la nature, suggérant ainsi une certaine fluidité matérielle qui porte en elle les vestiges des formes précédentes.

Le sujet handkéen constate « [se sentir] chez [lui] [dans les couleurs] »⁹⁹ parce qu'elles figurent un lieu informel dans lequel il peut se projeter et évoluer dans la continuité qu'elles créent. Il n'empêche que l'acte de se projeter dans la couleur et de saisir le monde par le biais de sensations atomiques colorantes n'implique en aucun cas un rapport organique avec le dehors. Dans *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Martina Kurz soutient que le sujet handkéen fusionne avec le monde lors d'une rencontre sensible avec les couleurs. Plus encore, elle qualifie cette rencontre avec les couleurs de corporelle parce que le sujet finit par former une unité avec le monde¹⁰⁰. Or, de quelle sensibilité s'agit-il lorsque le personnage handkéen s'achemine vers la montagne et en retient une impression qui, d'après Kurz, le touche en quelque sorte corporellement ? Il est vrai que le parcours dans la nature restitue une sensation authentique du réel dans la mesure où le sujet appréhende le monde par le biais de couleurs qui, elles, configurent à leur tour l'espace parcouru. Cependant, il ne faut pas négliger le fait que le récit naît à partir du regard du sujet. De fait, ce n'est pas le sujet à proprement parler qui interagit avec le paysage, dès lors qu'aucun contact physique qui relèverait du toucher ne se manifeste lors de cette expérience. Au contraire, ce sont les couleurs qui interagissent avec la matière et qui donnent par conséquent naissance à une forme qui ne cesse d'évoluer. En ce sens, le récit handkéen fait l'objet d'une transsubstantation, dans la mesure où l'écriture transporte en elle les sensations du monde dérivant du regard :

99. Ibid., p. 25.

100. cf. KURZ, Martina : *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 2003, p. 130. « Elementar an jenem Farberlebnis des Erzählers auf der "Route Paul Cézanne" ist jene quasi-mystische Zeiterfahrung des "Nunc stans". Hervorzuheben an diesem *Nunc-stans*-Erlebnis ist die Formulierung "in den Farben [...] gewesen zu sein", die modifiziert noch an anderen Stellen in der "Lehre der Sainte-Victoire" auftritt. [...] Diese außergewöhnliche Erfahrungsweise geht über das impressionistische Registrieren von Farbeindrücken an der Oberfläche deutlich hinaus. Stattdessen wird hier eine unmittelbare, geradezu körperliche Begegnung mit den Farben geschildert, die an eine *unio mystica* gemahnt ».

« Cette image, c'était un objet dans un réceptacle particulier, dans un vaste espace : l'objet, c'était le ciboire avec les azymes qui, consacrés, s'appellent des hosties, et son réceptacle, c'était le tabernacle doré ménagé dans l'autel et qui s'ouvrait et se fermait comme une porte tournante. Ce qu'on nomme le "Saint des Saints" était en son temps, pour moi, le *Réel des Réels*. Un moment de ce réel revenait périodiquement, aussi souvent en effet que les fragments de pain devenus pour ainsi dire, par les mots de la transsubstantiation, corps divin étaient remis, ainsi que leur ciboire, à l'abri, dans le tabernacle. Le tabernacle s'ouvrait en tournant; le tabernacle se refermait – et voici l'éclat d'or de la voûte concave close. C'est de cette manière que je vois aussi les "accomplissements" de Cézanne [...] : métamorphose et préservation des objets en danger – non pas dans une cérémonie religieuse mais dans cette forme de foi [...] ».

« Dieses Bild war ein Ding, in einem bestimmten Behältnis, in einem großen Raum. Der Raum war die Pfarrkirche, das Ding war der Kelch mit den weißen Oblaten, die geweiht Hostien heißen, und sein Verhältnis war der in den Altar eingelassene, wie eine Drehtür zu öffnende und zu schließende vergoldete Tabernakel. –Dieses sogenannte "Allerheiligste" war mir seinerzeit das *Allerwirklichste*. Das Wirkliche hatte auch seinen wiederkehrenden Augenblick : sooft nämlich die durch die Worte der Wandlung sozusagen Gottes Leib gewordenen Brotpartikel mitsamt ihrem Kelch im Tabernakel geborgen wurden. Der Tabernakel drehte sich auf; das Ding, der Kelch, wurde, schon unter den Tüchern, in die Farbenpracht seiner Stoffhöhle gestellt; der Tabernakel drehte sich wieder zu – und jetzt der strahlende Goldglanz der verschlossenen konkaven Wölbung. Und so sehe ich jetzt auch Cézannes "Verwirklichung" [...] : Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr – nicht in einer religiösen Zeremonie, sondern in der Glaubensform [...] »¹⁰¹.

Handke illustre par le biais de la métaphore du tabernacle la mutation du corps. En effet, les fragments de pain – représentatifs pour la matière – se métamorphosent en un corps divin à l'abri dans le tabernacle, suggérant que le processus de transsubstantion se dissimule en-dessous de la surface visible. C'est donc par le biais d'un mouvement à la fois ouvrant et tournant que l'objet devient d'une part immatériel et s'inscrit d'autre part dans une continuité fluide qui restitue « [un] moment de [...] réel ». Ce réel fait l'objet d'une apparition oxymorique lorsqu'il est à la fois « métamorphose et préservation » où l'objet demeure identique à lui-même tout en changeant de forme. Ceci posé, la fluidité de la forme est à saisir comme rythme d'un ouvrir et donc d'un devenir qui renvoie au sensible.

101. HANDKE, Peter, op. cit., p. 122-123.

4.2.3 Le regard emporté vers l'infini du détail : de la ductilité syntaxique comme rythme et mouvement d'une ouverture

La nature visible doit être saisie à partir de la plénitude de l'espace vide et lumineux. Nous avons à plusieurs reprises indiqué le caractère ductile de la syntaxe allemande, capable de saisir ce même rythme oxymorique selon lequel le réel émerge au sein d'une continuité mutationnelle qui parvient à articuler la présence de la forme à travers son absence. Handke décrit le cheminement vers la montagne comme un parcours initiatique du sujet qui s'ouvre : « Da (nicht "plötzlich") [...] stand die Welt offen »¹⁰². De fait, il s'agit bien plus d'une ouverture, sachant que même la traduction en français – « Là (et non pas alors) le monde s'ouvrit »¹⁰³ – échoue à saisir cette idée oxymorique dissimulée derrière une forme qui à la fois « est » et « n'est pas » parce qu'elle ne cesse d'évoluer dans le flux d'une continuité spatio-temporelle. Force est de constater que le monde « se tient debout » (*stand* : forme conjuguée au prétérit dont l'infinitif est *stehen*) et « est ouvert » plutôt que « s'ouvre » si l'on suit l'original, étant donné que le verbe *offen* constitue un participe présent. Il en va de même de la scène du tabernacle lorsqu'il « s'ouvre en tournant », ce que l'allemand parvient à articuler avec un seul verbe : *aufdrehen*.

Or, en quoi consiste la particularité de l'imaginaire handkéen capable de dire la présentification de la forme comme une puissance inhérente au langage allemand que la langue française ne parvient à saisir qu'à l'aide de périphrases ? En effet, chez Handke, la ductilité syntaxique se veut en l'occurrence rythme et mouvement d'un ouvrir dans la mesure où le caractère surdéterminant et précis de l'allemand permet d'articuler à la fois l'amplification du regard emporté vers l'infini (ouverture) et le rapprochement du détail (fixation). C'est en ce sens que « [les arbres] de la forêt, [visibles], tournant [immobiles], [figures comme des] *toupiés éternelles* »¹⁰⁴. De nouveau, la traduction en français ne parvient pas à cerner la notion de *stehend* (être debout) et opte pour le terme « immobile », alors que les arbres sont *stehend sich drehend* (debout en se tournant). L'œuvre handkéenne offre toute une variété d'exemples concernant ce phénomène linguistique. D'un côté figurent des syntagmes – tels que : « In einem von [den Bildern des *Le*

102. Ibid., p. 42.

103. Ibid., p. 43.

104. Ibid., p. 163.

grand pin] [...] winkt ihr unterer Ast sozusagen in die Landschaft hinein und formt mit den Zweigen einer Nachbarkiefer einen Torbogen für die Ferne, in der sich in den hellen Farben des Himmels das Massiv des Sainte-Victoire-Gebirges erstreckt »¹⁰⁵ ou encore « eine beständige, doch unablässig sich neu formende Masse, auf die eine der in New York mit besonders starkem Licht brennenden Laternen den Schatten eines kleinen Gehbaums warf »¹⁰⁶ – où le rythme de la syntaxe tend à amplifier et donc à ouvrir la phrase par le biais de propositions relatives insérées¹⁰⁷. De l'autre côté, l'allemand permet d'employer des verbes avec des particules séparables tels que *ein-marschieren* (entrer dans) ou encore *auf-drehen* (ouvrir en tournant) qui expriment de manière précise la direction du mouvement d'un verbe.

Bref, nous avons constaté de nombreuses imprécisions de traduction dans la version française qui, en effet, ne font pas seulement l'objet d'une question purement linguistique, mais qui, de fait, dévoilent la puissance et la ductilité de la langue allemande en mesure de dire une présence en constante évolution. Ce sont en particulier l'élasticité et la flexibilité de la syntaxe fusionnées au caractère surdéterminant de la langue qui donnent naissance à un imaginaire étant à la fois ouverture et fixation qui propose au sujet une vue panoramique du détail impliqué dans le mouvement.

105. Ibid., p. 50. Traduit vers le français : « Sur l'un [des tableaux du grand pin] [...], sa plus grande branche basse fait, pour ainsi dire, signe jusqu'au cœur du paysage et forme, avec les branches d'un pin voisin, l'arc d'un portail ouvert sur le lointain où s'étend, dans les couleurs claires du ciel, le massif de la Sainte-Victoire ».

106. Idem, *Langsame Heimkehr*, p. 188. Traduit en français : « un amoncellement qui se reconstituait sans cesse et sur lequel une de ces lanternes, dont la lumière à New York est particulièrement vive, jetait l'ombre d'un petit arbre ».

107. Pour une analyse plus approfondie de la question, nous renvoyons le lecteur au sous-chapitre « 3.3.1 De la fluidité de la forme à la substantialisation de l'informel ».

4.3 La narration à l'image d'une expérience quantique dans *Atlante Occidentale*

Que devient le champ de visibilité du sujet dont la perception atteint des profondeurs virtuelles infinitésimales, où les particules constituent des composantes qui ne sont guère visibles, sinon sous forme de poussières dans l'air ? Dans quelle mesure est-il légitime de qualifier de réel le monde virtuel auquel Del Giudice nous expose dans *Atlante Occidentale* ? Et surtout, par quels moyens l'écriture permet-elle de restituer la sensation d'une telle réalité, en dépit de sa nature si abstraite et insaisissable ? Bref, comment saisir l'invisible et comment parvenir à transporter le sentiment d'une chose à peine perceptible ? Toutes ces questions demeurent au centre d'*Atlante Occidentale* puisqu'elles constituent les enjeux métatextuels concernant la conception de l'instrument narratif. De fait, Del Giudice opte pour une approche du réel à double tranchant parce qu'il essaie de montrer que la nature du réel a fait l'objet d'une mutation importante avec la naissance d'internet et la virtualisation des rapports humains¹⁰⁸. C'est pourquoi l'auteur considère l'artificiel comme partie intégrante de la réalité moderne.

De même, le thème de la physique quantique tel qu'abordé par Del Giudice, tout comme l'utilisation de certains instruments sophistiqués comme les détecteurs de particules s'annoncent dans une perspective de changement du rapport entre le sujet percevant et les choses perçues. Dans ce cas aussi, l'artificiel semble jouer un rôle important dans la perception du monde et se convertir en chose naturelle, à l'instar de Brahe qui cherche à dévoiler les éléments qui, en se déplaçant à la vitesse de la lumière, participent à la construction de l'espace. Il n'empêche que derrière l'idée de l'artificiel qui devient peu à peu partie intégrante du naturel transparait une opposition implicite. Depuis la remise en cause du positivisme, l'opposition entre artificiel et naturel s'est effondrée. En effet, l'objectification des choses n'a rien de naturel, mais se propose plutôt de dire l'échangeabilité des choses qui, à travers une représentation conceptuelle, implique un éloignement d'une réalité inscrite dans la durée. En quoi l'approche du réel chez Del Giudice serait-elle donc à double tranchant ? En ce qu'elle dit d'une part que l'artificiel, introduit par les

108. C'est notamment dans l'œuvre *Mania* que le récit *Evil Life* dépeint un univers virtuel où les échanges entre les personnages sont immatériels, où aucune interaction entre les protagonistes ne fait l'objet d'un contact corporel.

machines et instruments du XX^e siècle, fait désormais partie de la nature, sans négliger le fait que la perception dite « standard », conforme aux préceptes de la perspective et de la visibilité totale a, elle aussi, contribué à fournir une vision immuable et donc artificielle des choses.

Ce sous-chapitre se propose de s'interroger sur la notion de science employée dans *Atlante Occidentale* pour savoir comment Del Giudice construit le champ de visibilité du sujet. En effet, nous allons voir que les phénomènes visuels figurant dans l'espace n'ont pas la même rigidité des formes que celle que définit la géométrie euclidienne. Del Giudice parle à cet égard d'une géométrie sensible, capable de dire le réel impliqué dans le mouvement. Il devient donc nécessaire d'étudier comment ces formes géométriques dans *Atlante Occidentale*, au lieu d'être circonscrites dans le temps, parviennent à restituer la sensation du réel, sans pour autant faire l'objet d'un positivisme scientifique. Dans un deuxième temps, il sera également nécessaire de voir comment les imaginaires scientifiques et littéraires interagissent entre eux. Dans quelle mesure la métaphorisation de la physique quantique telle qu'opérée par Del Giudice peut-elle être qualifiée de poétique et de forme esthétique de la sensation du vide ?

4.3.1 **Entre calcul, intuition et imagination : le réel construit à partir d'une géométrie sensible**

Dans *Atlante Occidentale*, la rencontre entre Brahe et le physicien Wang dissimule une première réflexion sur la question d'une visibilité qui dépasse les capacités du regard, en l'occurrence d'une visibilité au-delà de la forme conceptualisée. En effet, Brahe, réticent à accorder au physicien Wang vingt centimètres de l'anneau lors des négociations dans le cadre d'une collaboration internationale entre la Suisse et l'Allemagne, cherche à tromper son collègue en apportant des modifications au bleu d'usine sur lequel figure le dessin de l'accélérateur de particules. Le physicien entend redessiner la machine, tout en changeant sa structure afin de créer l'illusion d'un espace amplifié. La tromperie consisterait à « faire semblant de [donner à Wang les vingt centimètres], sans les lui donner réellement »¹⁰⁹. Il n'empêche que la correction du dessin affecte non seulement la structure visible de la machine, mais également le bruit de fond :

109. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 44.

« Ceci est le seul bleu d'usine. [Wang], il n'a que les mesures générales de la machine, et le détail de la partie qui est la sienne. Je pourrais même redessiner mes éléments, mais le problème, c'est la petite poussière. Si j'efface, ça entraîne aussi la poussière. As-tu une idée sur la manière de refaire ça ? »
« Le bruit de fond ? » [Eileen] a-t-elle dit : c'est ainsi qu'ils appelaient désormais n'importe quel trouble dans la perception nette d'une chose, sans plus de frontière entre l'acoustique et l'optique ».

« Questo è l'unico blu d'usine. [Wang] ha soltanto le misure generali della macchina, e il dettaglio della sua parte. Io posso anche ridisegnare i miei elementi, ma il problema è il pulviscolo. Se cancello, viene via anche il pulviscolo. Hai idea di come si possa rifarlo ? »
« Il rumore di fondo ? »
ha detto [Eileen], come ormai chiamavano senza più confine tra acustica e ottica qualunque disturbo nella percezione netta di una cosa (p. 36) »¹¹⁰.

Le bleu d'usine sert en l'occurrence de métaphore pour désigner une réalité que le sujet assimile en fonction de ses convenances, autrement dit, en fonction de l'image qu'il se fait de la réalité, au détriment de sa nature mouvante. C'est pourquoi la petite poussière s'enlève du dessin car elle figure ce qui, normalement, affecterait la netteté dans la perception de la chose, ce que le narrateur détermine d'ailleurs comme trouble émergeant dans le champ visuel du sujet. Wang, « [au] regard distant et très proche, tout ramassé en lui-même et tout contre Brahe, comme s'il le touchait »¹¹¹ finit par découvrir la tromperie en constatant qu'« à certains endroits les petits points [étaient] clairsemés, dans d'autres plus intenses et groupés. [Et qu'] il y [avait] même quelques petits points plus grands »¹¹². Bien que le scientifique n'ait jamais véritablement reçu d'image de la machine, à l'exception de ses mesures générales et des coordonnées censées représenter sa partie, l'observation scrupuleuse par le biais d'un regard à la fois « distant et proche » le fait intuitivement douter de l'authenticité du bleu d'usine. Or, que faut-il entendre par une perception qui se veut distante et proche en même temps ? À l'encontre d'un regard qui en regardant la forme fait abstraction du fond, le regard de Wang s'aperçoit de l'incongruence de la structure de la machine par rapport au fond, justement parce qu'il imagine l'accélérateur à la fois dans l'ensemble et ses détails. Brahe parcourt le bleu d'usine par le biais d'un crayon en montrant les éléments qui auraient donné naissance à un champ de visibilité amplifié :

110. *ibid.*, p. 44.

111. *Ibid.*, p. 51.

112. *Ibid.*, p. 55.

« Brahe, penché au-dessus de la feuille, indiquait avec un crayon les lignes pleines et les lignes hachurées, les profils vides ou hachurés, qui allaient devenir succession de plaques, de lames et de pétales [...], éléments denses de matière, matière aux dimensions énormes pour percevoir une matière infinitésimale et virtuelle, points d'énergie pour percevoir des points d'énergie, champs de force pour révéler des champs. Chaque élément du bleu d'usine sur lequel Brahe appuyait son crayon, en regardant le regard de Wang, était perméable à une intensité et non à une autre, à une luminosité déterminée et seulement à celle-là, à une vitesse, une légèreté, une durée, une densité et pas à d'autres, et les différences n'étaient que celles-là, étant donné que les éléments destinés à faire voir étaient faits de la même matière qui peut-être se laisserait voir [...]. Ainsi, chaque zone de la machine, dont Brahe était en train de donner les mesures, correspondait à une zone de l'événement [...] ».

« Brahe, sporgendosi al di sopra del foglio, indicava con una matita le linee piene e le linee tratteggiate, i profili vuoti o campiti, che sarebbero diventate piastre e lamine e spicchi in successione [...], elementi densi di materia, dimensioni enormi di materia per percepire una materia infinitesimale e virtuale, punti di energia per percepire punti di energia, campi di forza per rivelare campi. Ogni elemento del bleu d'usine su cui Brahe poggiava la matita, guardando lo sguardo di Wang, era permeabile a un'intensità e non un'altra, a una luminosità e solo a quella, a una velocità e leggerezza e durata e densità e non ad altre, e solo queste erano le differenze dato che gli elementi per vedere erano fatti della stessa materia che forse sarebbe stata vista [...]. Così ogni zona della macchina, di cui Brahe stava dando le misure, corrispondeva a una zona dell'evento [...] (p. 46) »¹¹³.

Les lignes pleines ou hachurées du dessin représentent des plaques ou des lames, en l'occurrence, la structure de l'anneau conçu à partir d'une matière dense qui aurait amené le sujet vers une perception des choses à un niveau infinitésimal et virtuel. Brahe va en ce sens du plus dense au plus subtil, partant de la description d'une ligne qui ne s'arrête pas à dire la forme de l'accélérateur, mais qui trace, de fait, un parcours de mutation de la matière où « chaque zone de la machine [...] [correspond] à une zone de l'événement ». Remarquons que Brahe se sert des mesures non pas pour décrire l'anneau comme un objet statique, mais bien comme un objet qui, dans son intérieur, génère une énergie qui s'empare d'une portée événementielle. Ce qui, en revanche, suscite des doutes chez Wang, c'est « la frontière bien marquée [parmi les zones différentes] sur le bleu d'usine comme la limite sur laquelle Brahe bloque [...] son crayon [...] »¹¹⁴, évocatrice de la façon dont l'espace a été artificiellement délimité au gré du physicien. On pourrait dire que cette limite interrompt en quelque sorte la fluidité du parcours évoqué, sachant qu'à côté des lignes pleines ou hachurées qui, elles, figurent une transition continue du devenir immatériel de la matière, « les petits points [...] clairsemés, [...] intenses et groupés » perçus par Wang gênent l'harmonie du dessin. En fait, ils figurent comme des éléments isolés.

113. *ibid.*, p. 53-54.

114. *Ibid.*, p. 54.

Nous avons constaté plus haut que le scepticisme de Wang naît d'une intuition, d'un quelque chose de non-dit, mais qui se manifeste à travers les lignes dans la conversation entre les deux scientifiques. Dans le récit, il est à plusieurs reprises question d'un regard pénétrant avec lequel Wang observe Brahe. Nombreuses sont, en outre, les répétitions de certains syntagmes tels que : « Vous êtes donc là, vous avez été très gentil de venir », « Vous avez vraiment été gentil de venir » ou encore « Ainsi, vous êtes là »¹¹⁵. Ces répétitions créent une ambiance quelque peu ludique qui, à son tour, génère une tension à travers des éléments relevant du non-dit et du non-vu, déterminant par là implicitement le rapport des personnages. C'est, en effet, dans les échanges des regards des physiciens et dans la façon dont Wang scrute avec soin le dessin que cette tension non-verbale se crée ; signe d'un implicite qui renvoie à la duperie. Il n'empêche que la fonction du personnage Wang va bien au-delà de la simple découverte d'une tromperie, car il invite à une perception hors du commun. Son regard touche à des étendues qui ne demeurent pas dans le champ du visible. C'est pourquoi il constate à plusieurs reprises que :

« “Pour voir, a repris Wang, un grand dessein et une grande énergie sont nécessaires, avant et après ; car ce qui a été produit pour pouvoir être vu, on ne le voit pas pendant qu'il advient : on le voit avant comme intention, et après comme résultat.” Il a fixé Brahe dans les yeux, avec intensité, a dit : “Vous et moi, c'est ainsi que nous voyons” ».

« “Per vedere, – ha ripreso Wang, – ci vogliono grande intenzione e grande energia, prima e dopo, perché ciò che è stato prodotto per poterlo vedere non lo si vede mentre accade : si vede prima come intenzione, si vede dopo come risultato”. Ha fissato Brahe negli occhi con intensità, ha detto : “Lei e io vediamo così” (p. 44) »¹¹⁶.

Afin de parvenir à voir quelque chose, il serait primordial d'opérer avec « une grande intention et une grande volonté », dans la mesure où la perception du non-visible, en l'occurrence, de particules, requiert « une grande énergie » et un grand effort d'imagination. Nous souhaitons à cet effet ouvrir une parenthèse et faire une remarque sur le terme « dessein » choisi par le traducteur pour traduire *intenzione*, qui nous semble évoquer un jeu de mots avec le terme « dessin ». En effet, lorsque Wang constate qu'il faut une grande intention (un grand dessein) pour voir ce que l'on veut voir, on pourrait en déduire un certain ton ironique en ce que la falsification du dessin de la part de Brahe reflète dans une certaine mesure l'intention de ce dernier de lui faire

115. Ibid., p. 50.

116. Ibid., p. 52.

voir quelque chose qui n'est pas, « [de] faire semblant de [donner à Wang les vingt centimètres, sans les lui donner réellement] ».

Dès lors qu'il n'existe pas d'image pour représenter les processus qui sont en jeu dans la construction du champ de visibilité du sujet, le recours à une interprétation métaphorique de la physique quantique, et par là à une visualisation des choses transformées en particules, constitue pour Del Giudice un moyen d'embrasser ce qui au regard apparaît comme rien ou bien comme vacuité. Epstein constate à cet effet que le rapport aux non-choses demande une réadaptation quasiment comportementale du sujet envers celles-ci :

« [...] Vous ne voyez donc pas que les choses commencent désormais à être des *non-choses*? Qu'elles ne demandent plus des mouvements du corps, mais des sentiments? Qu'elles ne demandent plus des gestes mais une intelligence, et une perception? Ne sentez-vous pas que ce sont des lignes de force intimement reliées à nos lignes de force, des trajectoires qui coïncident avec nos trajectoires, sans plus d'objets au milieu? ».

« [...] Non vede come le cose ormai cominciano ad essere *non-cose*? Come non chiedono più movimenti del corpo ma sentimenti? Non più gesti ma intelligenza, e percezione? Non sente che sono linee di forza intimamente connesse alle nostre linee di forza, traiettorie coincidenti con le nostre traiettorie, senza più oggetti in mezzo? (p. 77) »¹¹⁷.

Le rapport entre sujet percevant et objet perçu se manifeste en l'occurrence comme une masse d'énergie sous forme de lignes de force qui, à leur tour, se traduisent en sentiments. Ce sont précisément ces trajectoires que le regard ne parvient pas à saisir car elles figurent le processus de « ce qui [se] produit pour pouvoir être vu ». La façon dont Epstein déploie son argumentation par le biais d'un certain choix de termes explique également comment la perception se veut une approche sensible :

« Aurais-je pu lui dire : *Voyez-vous*, c'est comme si une soupape s'était percée, c'est comme si j'avais enfoncé une porte en croyant d'entrer, et que, au contraire, je sois sorti? Arrivez-vous à *comprendre*? Arrivez-vous à *sentir*? ».

« Avrei potuto dirgli [a Brahe] : *vede*, è come se si fosse sfondata una valvola, è come se io avessi aperto una porta credendo di entrare, e invece sono uscito? Lei riesce a *capire*? Riesce a *sentire*? (p. 77) »¹¹⁸.

117. *ibid.*, p. 86.

118. *ibid.*, p. 86. C'est nous qui soulignons.

Afin d'exposer le caractère contre-intuitif du rapport entre le sujet et les non-choses, Epstein recourt à une image qui véhicule d'abord un contre-sens à l'instar de la porte par laquelle le sujet sort alors qu'il croit être entré. Pour ce faire, il utilise le verbe voir, en l'occurrence « voyez-vous », pour ensuite évoquer cette image de la porte à contre-sens dont l'appréhension ne relève pas d'une connaissance objective, mais sensible. Le voir se superpose au comprendre qui se superpose à son tour au sentir. Il en découle que la connaissance des non-choses advient par le biais d'une approche sensible qui, toutefois, n'implique pas « des mouvements du corps », ni « des gestes », ni donc un rapport organique aux choses en dehors de toute question de matière. Les lignes de force abordées par Epstein font l'objet d'une manifestation en quelque sorte subtile à l'instar de « [la] lumière matinale [qui] filtre à travers les fenêtres d'en haut [et qui] se mêle à l'odeur de caoutchouc fin, de plastiques, de métaux légers »¹¹⁹. Il s'agit d'un voir *sensible* puisque la lumière s'unit à une composante immatérielle ici figurée par l'odeur de différents matériaux. D'ailleurs, cette lumière figure en réalité comme *une* lumière parmi d'autres, au même titre que « chaque élément du bleu d'usine sur lequel Brahe appuyait son crayon [...] était perméable à une intensité et non à une autre, à une luminosité déterminée et seulement celle-là », rendant une sensation particulière et propre à l'instant qui est en train de se produire et qui ne serait pas échangeable avec une autre.

Force est de constater que ces accumulations d'énergie dans l'espace renvoient à une vision qui non seulement va au-delà de la forme, cela va de soi, mais qui requiert un instrument capable de détecter la présence des dites énergies. Impliquées dans un processus de mutation incessante, c'est seulement par la puissance visuelle des machines que le sujet parvient à garder « des traces de ce qui déjà était passé, transmises à l'ordinateur, [dont] il était seulement possible d'avoir une intuition et d'imaginer, imaginer avec des preuves et de la rigueur, ce qui s'était engendré pour se transformer en tout autre chose aussitôt »¹²⁰. Nous souhaitons évoquer rapidement une autre imprécision dans la traduction, lorsque dans l'original il est question de « traces – transmises par l'ordinateur – de ce qui s'était décomposé (et non pas de ce qui était passé) »¹²¹. Du syntagme original découle l'idée d'une décadence de la matière qui transite d'un état concret

119. Ibid., p. 89.

120. Ibid., p. 90.

121. cf. idem, *Atlante occidentale*, p. 80. « [...] tracce computerizzate di ciò che era decaduto ».

vers un état informe. La formulation « des traces de ce qui déjà était passé » pose problème parce qu'elle est relativement vague et ne parvient pas à transmettre la notion d'une matière saisie dans l'instant de sa mutation. En effet, la traduction pourrait même induire en erreur et laisser croire que la mutation de la matière mène vers le néant, le passé renvoyant à quelque chose qui n'est plus présent. De plus, le syntagme « des traces [...] transmises par l'ordinateur » relève aussi de quelques ambiguïtés puisque l'on pourrait déduire que l'ordinateur sert uniquement de moyen pour représenter ce que le regard ne parvient pas à voir. Cependant, les ordinateurs, et nous approfondirons la question plus tard, font l'objet d'une réalité certes artificielle mais qui avec la modernisation de la technologie se veut faire partie du naturel. Si image mentale et image de la réalité se superposent chez Del Giudice, alors c'est au sens où les écrans fournissent en temps réel, et non médiat, un aperçu du mouvement fluide de la forme. C'est pourquoi Del Giudice parle à cet effet de « *tracce computerizzate* »¹²², en l'occurrence de traces informatisées ou bien numérisées, qui rendent mieux l'idée du devenir virtuel des choses.

En tout cas, la matière en décomposition ne laisse, de fait, que des traces virtuelles dont les expériences de Brahe, nous l'avons constaté à plusieurs reprises, donnent lieu à des non-visibilitys. C'est pourquoi le physicien affirme au début du récit que rien n'est encore visible. Il n'en demeure pas moins qu'au fur et à mesure que Brahe apprend à voir les choses autrement qu'à travers le prisme d'une mesure standard de la perception, la visibilité des expériences prend une nouvelle forme. À la question de savoir s'il y a des nouveautés, le collègue Mark réplique que « [rien] de particulier ne [s'était produit]. Les événements [étaient] encore très brouillés, mais [qu'on] [voyait] quelque chose. Ou du moins les chiffres [donnaient] quelque chose »¹²³. Il est curieux de voir que la visibilité chez Del Giudice est intrinsèquement liée aux chiffres qui, toutefois, ne sont pas à entendre en termes de mesure abstraite imposée sur le réel. Lors d'une conversation entre les scientifiques Brahe, Rüdiger et Mark, ce dernier décrit les chiffres comme une entité virtuelle qui représente une accumulation d'énergies évocatrice de la fluidité de la forme :

122. Ibid.

123. Idem, *Atlas occidental*, p. 95.

« [...] Mark lui avait répondu : “Je n’achève jamais le calcul, je n’aurais pas le temps de le faire. Les chiffres donnent des chiffres, il suffit de les sentir.” [...] “Tu n’as pas les visualisations?” demande Rüdiger. “Non, je n’ai que les chiffres”, dit Mark, montrant les chiffres qui descendent rapidement en colonne, de manière tout à fait inaternelle. Tous les trois regardent l’écran dans une réverbération turquoise; ils s’arrêtent un instant sur quelques chiffres, effleurant du doigt la surface perlée; ils voient ou croient voir ce qui est arrivé, chaque chiffre permet d’imaginer une quantité et une énergie et un mouvement, chaque chiffre est le rayon d’un petit cercle ou la longueur d’une ligne droite ou la trajectoire d’une ellipse ou un angle d’entrée et de sortie ou un indice de temps; chaque chiffre est en accord avec la symétrie dans le temps et dans l’espace et avec sa rupture, avec l’invariance et avec la variation, avec ce qui est libre et ce qui est limité, avec le passage continu de l’onde à la forme, et à l’onde de nouveau [...], à cette échelle où la Loi n’interdit pas ce qui peut arriver, et n’indique pas non plus un mode unique pour ce qui peut arriver, elle reconnaît que peut arriver tout ce qui arrive, sauf ce qui est interdit ».

« [...] Mark aveva risposto : “Non faccio mai il calcolo fino in fondo, non ne avrei il tempo. I numeri danno numeri, bisogna sentirli”. [...] “Non hai le visualizzazioni?” dice Rüdiger. “No, ho soltanto i numeri”, dice Mark, indicando le cifre che scendono in colonne rapide, del tutto innaturali. Guardando tutti e tre i monitor, in un riverbero turchese; si soffermano su qualche numero, sfiorando col dito lo schermo perlinato; vedono o pensano di vedere quello che è accaduto, dato che ogni numero lascia immaginare una quantità e un’energia e un movimento, ogni numero è il raggio di un cerchietto o la lunghezza di una linea retta o l’andamento di un’ellisse o l’angolo di entrata e di uscita o un indice del tempo; ogni numero è in accordo con la simmetria nel tempo e nello spazio e con la sua rottura, con l’invarianza e con la variazione, con ciò che è confinato, col passaggio continuo dall’onda alla forma all’onda [...], lì dove la Legge non proibisce quello che può accadere, né indica un modo unico in cui può accadere, ma riconosce che può accadere tutto ciò che accade, tranne quello che è vietato (p. 86) »¹²⁴.

Au même titre qu’Epstein cherche à dévoiler « la vie » derrière les objets, les chiffres figurent en l’occurrence ce qui permet de « voir » la forme en train d’évoluer. Il n’empêche qu’il s’agit d’une visibilité qui, loin de représenter la concrétude de la chose, ouvre à un champ virtuel où les chiffres correspondent à une certaine quantité d’énergie capable de dire la mutation de la forme. En effet, Mark dit ne jamais achever le calcul car il n’en a pas le temps. De ce fait, les chiffres font voir ce qui se produit en temps réel dans le champ visuel du sujet, sous forme « [d’un] petit cercle ou de la longueur d’une ligne droite ou la trajectoire d’une ellipse etc. ». De la sorte, les chiffres restituent la sensation du mouvement de la forme. Il s’agit en l’occurrence de formes géométriques qui, inscrites dans la durée, se déplacent dans l’espace, sujettes à évoluer dans le flux d’une continuité spatio-temporelle. Force est de constater que ces chiffres ne renvoient pas en dehors d’eux-mêmes, à savoir que « les chiffres [ne] donnent [que des] chiffres ». Ils figurent plutôt une intuition qui se dissimule derrière la quantité d’énergie qu’ils font sentir par le biais

124. *ibid.*, p. 96.

de cette géométrie sensible. C'est d'ailleurs aussi la raison pour laquelle Wang, avec les seules mesures de la machine comme référence, parvient à pressentir le piège que Brahe lui a tendu en modifiant le bleu d'usine. Ce qui distingue, finalement, cette géométrie du sensible de la géométrie euclidienne consiste dans son caractère mouvant qui implique « le passage continu de l'onde à la forme, et à l'onde de nouveau [...], à [une] échelle où la Loi n'interdit pas ce qui peut arriver, et n'indique pas non plus un mode unique pour ce qui peut arriver ». Bref, il ne s'agit pas de chiffres qui confèrent une mesure à la perception, mais qui gardent les propriétés de leur nature abstraite. Et c'est alors dans cette même abstraction qu'émerge un champ de visibilité dépourvu de visualisations concrètes ou matérielles. Ce qui se produit avant que le regard en perspective ne parvienne à le saisir dans sa structure immuable ne ressemble à rien. C'est pourquoi le physicien Wang est incapable de donner un nom à « ce qui se produit », dès lors que ce « ce » fait l'objet d'une nature que l'on ne peut ni objectiver, ni déterminer. Toussaint parlerait à ce propos « [d'une] scène en devenir [...] [dont il est] incapable de dire quel en est le sens »¹²⁵. Il en va de même dans *Atlante Occidentale* lorsque les scientifiques communiquent entre eux pour décrire ce qui se passe dans l'expérience :

« Mark s'est retourné, il a dit lentement : "Alors, qu'est-ce que vous en dites?" "Là, ça ouvre bien. Mais ça ferme aussitôt", a dit Rüdiger. "Ça monte de ce côté-ci, tu vois?" "Oui, mais ça fait une bosse. – Rüdiger regardait Brahe du coin de l'œil. – Et toi, Pietro?" "C'est là que c'est trop bas. Et là, c'est trop court", a répondu Brahe en montrant les chiffres ».

« Mark si è girato, ha detto piano : "Allora, cosa vi pare?" "Qui apre bene. Però chiude subito", ha detto Rüdiger. "Ma sale da questa parte, vedi?" "Sì, però fa un rigonfio, – ha detto Rüdiger, guardando con la coda dell'occhio Brahe. – E tu, Pietro?" "È qui che è troppo basso. E poi qui è troppo corto", ha detto Brahe indicando le cifre (p. 87) »¹²⁶.

Le lecteur est complètement dans le noir face à cette description qui refuse de fournir une idée concrète de ce qui se déroule dans l'expérience. L'imprécision du langage par l'emploi de termes tels que « ça » et « là » empêchent le lecteur de se faire une image, ce qui de toute façon serait une entreprise vouée à l'échec dès lors que les éléments émergeant dans l'espace constituent des *non-choses*. Ce passage révèle en l'occurrence la difficulté intrinsèque au langage même d'articuler ce pour quoi il n'existe pas de représentation. L'imagination demeure donc le dernier recours, permettant de *voir* et donc de *sentir* les formes, tout en parvenant à une intuition du

125. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La Disparition du paysage*, p. 35-36.

126. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 97.

perçu. La détection des formes par les écrans va de pair avec l'imagination du sujet qui est censé se rapporter au réel par le biais d'une approche contre-intuitive. De fait, il devient impossible d'associer la notion de physique quantique que Del Giudice se fait avec une conception de la science qui vise à proclamer le vrai dans le réel en fonction d'une image positiviste du monde. Au contraire, elle véhicule une idée de réel dont l'authenticité se dévoile dans la détection du mouvement de la forme. Il s'agit alors d'une vérité qui est inhérente à l'apparition même des éléments dans l'espace. Lors d'un entretien avec Marinella Colummi Camerino, Del Giudice explique de manière quelque peu simpliste le concept de la physique quantique : « C'est ainsi que le monde fonctionne dans "l'infiniment petit", et parfois même dans les histoires : il n'y a pas de point de vue "extérieur" ou privilégié dans un système quantique [...]. Si l'on veut préserver la force intacte des histoires, on ne peut qu'en être une partie, déterminée par toutes les parties en action »¹²⁷.

Considérant que la physique quantique permet une visibilité des choses numérisées, d'éléments qui se déplacent à un niveau infinitésimal dans l'espace, dans quelle mesure est-il légitime d'en déduire une sensation authentique de réel? Force est de constater que l'instrument utilisé pour donner visibilité à l'invisible est un détecteur, voire dans la version originale : *rivelatore* (traduit vers le français : révélateur) qui au lieu de falsifier la réalité ou de lui imposer une structure artificielle, repère le mouvement de la forme dans le flux d'une continuité spatio-temporelle en temps réel :

« [Brahe] a regardé les échafaudages et les câbles autour de leur "expérience", comme ils appelaient le détecteur, réunissant sous un même nom la machine, les intentions et peut-être les résultats, dans cette relation étrange et absolue où tout était en même temps déterminé et déterminant, y compris lui-même ».

« [Brahe] guardò i ponteggi e i cavi attorno al loro esperimento, come chiamavano il rivelatore, unendo in uno stesso nome la macchina e le intenzioni e forse i risultati, in quella strana e assoluta relazione in cui tutto era simultaneamente determinato e determinante, compreso lui (p. 88) »¹²⁸.

Comme impliqué par le terme, la machine révèle ou bien dévoile ce qui échappe au regard, sans pour autant modifier la réalité d'une manière quelconque. Plus encore, le flux de

127. cf. COLUMMI CAMERINO, Marinella, op. cit., p. 68. C'est nous qui avons effectué la traduction vers le français.

128. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 98.

continuité détecté par l'instrument est ce que Del Giudice définit comme « cette relation étrange et absolue où tout était en même temps déterminé et déterminant ». Autrement dit, le sujet percevant se projetant dans l'objet perçu fait partie du processus. Si regarder implique de modifier le perçu, alors c'est au sens où le sujet évolue, lui aussi, au sein de cette continuité qui ne cesse de changer sa forme. Il n'est donc pas question d'un regard qui, délibérément, distord la réalité en fonction de la volonté du sujet. Le constat du physicien Wang est à appréhender avec prudence lorsqu'il proclame qu'il faut une grande énergie pour produire ce que l'on veut voir. S'il est vrai qu'il faut une grande intention pour voir, alors c'est au sens où le sujet percevant doit être déterminé dans son entreprise à franchir le seuil d'une visibilité totale et donc à aller contre tous les préceptes auxquels le regard en perspective a été assujetti, croyant s'approcher du réel.

4.3.2 Des poussières dans l'air et des particules lumineuses : la théorie quantique comme poétique et forme esthétique de la sensation du vide

La détection des particules dans l'air par le biais d'écrans permet d'obtenir une image fluide de la forme, nous l'avons dit à plusieurs reprises, qui n'est pas circonscrite par sa structure mais qui émerge avec une certaine dynamique qui fait événement. Il en découle que le principe constitutif de l'espace (littéraire) se dissimule dans ce que le regard appréhende comme vide, à savoir la masse d'air qui, en réalité, s'avère être objet de cohésion parmi les éléments qui surgissent dans le champ visuel du sujet. Cette notion de vide joue non seulement un rôle crucial dans le cadre des expériences de Brahe, mais apparaît de manière récurrente tout au long du récit, dans d'autres contextes tels que la scène de pilotage de l'avion ou encore des feux d'artifice. Nous souhaitons montrer que Del Giudice s'approprie la théorie quantique pour la transformer en une poétique de l'espace :

« À partir de ce moment, l'air n'a plus été le même : il cherchait l'hélice, il cherchait l'avion, adhérait aux ailes et au fuselage et aux plans de queue, formant un voile immobile [...]; des particules d'air s'alignaient en filets fluides de plus en plus épais, en veines d'air de plus en plus fuyantes, se déplaçaient et formaient un vide, accueillant en elles la forme pleine de l'avion, [...] [la chaleur infernale de l'air] pénétrait dans les tuyaux et les prises des instruments, et exerçait une poussée là aussi, se transformant en chiffres de vitesse croissants sous les yeux de Brahe; l'air faisait pression et s'engouffrait suivant des angles fixes le long des parties fixes, suivant des angles mobiles, forçant contre la main d'Epstein sur le petit volant, contre les pieds de Brahe sur le palonnier [...] ».

« Da quel momento l'aria non fu più la stessa : cercò l'elica, cerco l'aereo, aderí alle ali e alle fusoliera e ai piani di coda formando un velo immobile [...]; particelle d'aria si allineavano in filetti fluidi sempre più sostanziosi, in vene d'aria sempre più fluenti, si spostavano e facevano vuoto accogliendo in sé la forma piena dell'aereo, [...] penetrava nei tubi e nelle prese degli strumenti, e spingeva anche lí, trasformandosi in numeri di velocità crescenti sotto gli occhi di Brahe; l'aria premeva e s'ingolfava secondo angoli fissi lungo le parti fisse, secondo angoli mobili lungo le parti mobili, forzando la mano di Epstein sul volantino, i piedi di Brahe sulla pedaliera [...] (p. 113-114) »¹²⁹.

À l'instar des particules détectées par l'accélérateur, la puissance de l'air se répercute sur les instruments de l'avion qui, eux, traduisent à leur tour cette énergie en chiffres de vitesse. Elle va jusqu'à affecter le mouvement de la main d'Epstein et des pieds de Brahe, créant une symbiose entre la dynamique du mouvement des particules d'air et le mouvement du corps des personnages.

De même, les feux d'artifice font l'objet d'une géométrie devenue lumière : des ellipses lumineuses, des lignes parallèles convergentes ou divergentes ou encore des grenades en forme de pluie couvrent le ciel. L'espace se plie au rythme « des tourbillons lumineux, des courbes et spirales dessinant une symétrie parfaite [...] [de] pure forme »¹³⁰. Toutes ces manifestations surgissent par le biais d'un élan qui emporte leur forme, dans la mesure où les lignes et les parallèles finissent par se courber et générer une contre-force qui dit à la fois la naissance et la mort de la forme. Cette même tension se retrouve également dans le langage qui articule la succession frénétique d'une apparition à l'autre, tout en transmettant l'impression d'une présentification des feux d'artifice en temps réel. Epstein parle à cet égard de « temps verbaux [comme] des joints pour encastrier les phrases en sorte qu'elles tiennent l'une contre l'autre, comme sous l'effet d'une contre-poussée »¹³¹. De la sorte, la mutation des feux d'artifice est symétrique au flux du langage,

129. *ibid.*, p. 124-125.

130. *Ibid.*, p. 163.

131. *Ibid.*, p. 158.

à savoir que « derrière la lettre il y a une énergie, une tension, qui n'est pas encore forme, mais qui n'est déjà plus sentiment; et qui sait quelle puissance il faudrait pour déconnecter ce sentiment du mot qui le rend visible, de la pensée qui le pense instantanément [...] »¹³². D'une telle dynamique découlent des forces qui sont à la fois fugitives et fixatrices dès lors que l'émergence de la forme dure aussi peu que le passage d'un mot à l'autre. L'agencement des phrases contribue à ouvrir l'espace, puisque le langage devient une entité puissante, emplie d'énergie et donc capable de restituer des sensations.

Pour conclure, la théorie quantique peut être qualifiée, *in primis*, de poétique parce qu'elle implique une vision immatérielle des choses qui, en s'inscrivant dans la durée, dit le flux d'une continuité spatio-temporelle. À l'encontre de l'opposition traditionnelle entre art et sciences, Del Giudice montre que la physique quantique figure comme un mode de représentation du présent en mesure de produire des sentiments par le biais de l'imagination – faculté nécessaire pour atteindre un niveau de visibilité au-delà de la forme. Ce mode de représentation se veut en l'occurrence mode de vie dans la mesure où la physique quantique sort du cadre purement théorico-abstrait et se convertit en une forme de connaissance qui touche à tous les domaines de la vie, qu'il s'agisse d'une expérience aéronautique, d'une visite dans un château – nous faisons ici référence à la visite du château de Voltaire où Brahe et Gilda font l'expérience d'un nouveau rapport à l'espace lorsqu'ils tâtonnent à l'aveugle dans le noir – ou encore de la vision d'un spectacle de feux d'artifice.

Outre le fait de relever d'une poétique de l'espace, la théorie quantique contribue à redéfinir les notions d'espace, de temps et de « l'être-là » au monde. La mutation de la forme implique une vision éphémère des choses qui, en devenant des non-choses, s'apprêtent à changer leur morphologie. Le champ de visibilité devient virtuel, de même que les choses désormais devenues non-choses ne sont perceptibles que par leur caractère informel. La fluidité de la forme dit donc la présence d'une absence dans la mesure où l'objet perçu émerge dans le champ visuel du sujet par le biais d'un élan à la fois fixateur et fuyant. Il s'agit en l'occurrence d'un instant qui, à l'instant même où il surgit, se déconstruit pour évoluer en autre chose. Ce caractère paradoxal est ce qui détermine non seulement le surgissement de la forme, mais la nature de l'être qui, pour dire

132. Ibid.

la présence, « l'être-là », ne peut le faire qu'en termes oxymoriques en ce que cette même présence fait l'objet d'une matière décomposée et donc en quelque sorte absente. Dire le réel revient alors à dire une présence insaisissable, sinon par les traces qu'elle laisse lors de sa mutation.

Del Giudice et Handke optent pour une approche du réel qui, en sortant du cadre positiviste, remet en cause une perception qui ne vise qu'à représenter les choses de manière objective. Ainsi, le retour à la nature se caractérise par une expérience authentique du monde qui restitue une sensation de réel plutôt qu'elle ne vise à rendre une image fidèle de la réalité. De fait, la réalité s'amplifie au point de dire le monde à partir d'une visualisation informelle des choses, devenues désormais non-choses, dans l'espace. Le réel se métamorphose en un lieu pur de couleurs chez Handke ou de particules dans le cas de Del Giudice, et le recours à l'imagination s'avère être nécessaire afin d'outrepasser la vision conventionnelle assujettie aux préceptes d'une visibilité totale. Le sujet percevant fait l'expérience d'une réalité virtuelle, insaisissable par la simple puissance du regard en perspective, où tout élément participe à la construction du champ visuel du sujet. En effet, la visualité devient en quelque sorte une composition de sensations atomiques que l'imaginaire se propose de dévoiler. Percevoir le monde à une échelle infinitésimale au point que la mutation des particules devient visible revient à prêter attention aux détails invisibles qui se dissimulent derrière l'apparition de la forme. Son émergence se veut en l'occurrence mouvement ascensionnel. Plus précisément, percevoir, c'est sentir, pas en termes charnels où le sujet entrerait en contact avec la matière par le biais du toucher. Aucun geste n'est nécessaire pour que le sujet fasse l'expérience sensible du monde qui l'entoure, étant donné que la perception chez les deux auteurs devient un moyen qui permet de détecter la présence de la forme en termes d'absence. Dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*, la couleur devient un élément de cohésion qui fait fusionner tous les phénomènes visuels en un flux de continuité spatio-temporelle dont la fluidité dit l'impossibilité de circonscrire la chose perçue. Il en va de même des particules dans *Atlante Occidentale*, dont la détection par le biais de machines sophistiquées renvoie à un cycle incessant de naissance et mort de la forme, où la présence de la forme ne peut être dite que par la détection de traces éphémères. En ce sens, Del Giudice et Handke se proposent de sortir de l'instrument

narratif et de confronter leur imaginaire à d'autres modalités de représentation du présent – telles la physique quantique pour l'un et la peinture de Cézanne pour l'autre.

L'imagination se veut donc amplification spatiale capable de transmettre au sujet une sensation de réel. Cette même sensation fait l'objet d'une forme qui fait événement dans et par sa propre manifestation. Le rythme ascensionnel avec lequel la forme apparaît dans le champ visuel du sujet est ce que les auteurs définissent comme sensible, une notion de sensible qui en l'occurrence est beaucoup plus subtile que le fait de se rapporter de manière organique aux choses. Il n'en demeure pas moins que l'imagination chez Del Giudice inclut l'artificiel comme partie intégrante du naturel. Si pour Handke le retour au naturel implique une perception des choses qui s'affranchit des préceptes mathématiques et géométriques à l'instar de la perspective, pour l'auteur italien la géométrie devient l'expression sensible de la fluidité de la forme.

4.4 « Mundus est fabula » : être au cœur de la littérature chez Toussaint

Le sujet toussaintien se retrouve en lutte constante contre la réalité. Nombreuses sont les références dans ses œuvres où le sujet préfère s'éloigner du monde extérieur et se mettre à l'abri dans un espace fermé tel que la salle de bain, le photomaton dans *L'appareil photo* ou encore la chambre à Ostende dans *La Disparition du paysage*. Le rapport au dehors est conditionné par la médiation d'une vitre qui fait transparaître le monde comme un lieu inhabitable. En effet, le topos de la fenêtre figurant dans *La salle de bain* et *La Disparition du paysage* évoque l'impossibilité d'accéder à la réalité et ainsi de faire l'expérience d'une sensation quelconque. Le sujet demeure en l'occurrence toujours en face du monde, se rapportant au réel comme s'il s'agissait de contempler un tableau. À la différence de Del Giudice et Handke, le regard chez Toussaint ne vise pas à s'ouvrir vers de nouvelles étendues spatiales imaginaires, ni donc à fournir une expérience épanouissante. Regarder le monde implique pour l'auteur belge une approche du réel qui s'arrête à dire le monde perçu à travers le prisme positiviste. C'est ce que le personnage toussaintien évoque par le biais du jeu de fléchettes dans *La salle de bain*, comme métaphore d'un regard qui fixe la réalité au même titre que la fléchette perce la cible :

Mes cauchemars étais rigides, géométriques. Leur argument était sommaire, toujours lancinant : un tourbillon qui m'englobe et m'emporte en son centre, par exemple, ou des lignes droites placées devant mes yeux dont je tâche infiniment de modifier la structure, remplaçant un segment par un autre, procédant à des corrections sans fin pour les épurer. Depuis quelques jours, je jouais tellement aux fléchettes que pendant la nuit, à la surface de mon sommeil, surgissaient des images obsédantes de cibles¹³³.

Contrairement à la géométrie sensible chez Del Giudice, où les lignes et courbes n'ont rien de rigide, les formes géométriques suscitent un sentiment angoissant chez le sujet toussaintien, dans la mesure où elles suggèrent un mouvement linéaire qui conduit vers la cible comme point ultime. Cette notion de linéarité apparaît également dans la perception du mouvement de la pluie, à savoir qu'

[il] y a deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi, derrière une vitre. La première

133. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La salle de bain*, p. 84-85.

est de maintenir son regard fixé sur un point quelconque de l'espace et de voir la succession de pluie à l'endroit choisi; cette manière, reposante pour l'esprit, ne donne aucune idée de la finalité du mouvement. La deuxième, qui exige de la vue davantage de souplesse, consiste à suivre des yeux la chute d'une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu'à la dispersion de son eau sur le sol. Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité¹³⁴.

Le sujet de *La Disparition du paysage* demeure dans cette même mobilité : assis dans un fauteil roulant, il est condamné à « [éprouver] la monotonie des heures [lorsque] [son] œil construit des figures géométriques [et] assemble des événements épars »¹³⁵. Loin de percevoir la réalité comme un flux de continuité, le sujet en garde toujours une vision fragmentée. L'instrument narratif toussaintien ne se déploie pas à partir du regard du sujet, dès lors qu'il n'y a pas d'instantanéité entre la perception et le temps de l'écriture¹³⁶. C'est pourquoi la constitution du récit ne fait pas, nous souhaitons le souligner, l'objet d'une question phénoménologique. Toussaint, grand lecteur de Descartes, agit en littérature en adoptant une approche quelque peu cartésienne. Force est de constater que nombre d'éléments propres à la philosophie cartésienne surgissent au long de ses œuvres, en commençant par le repli du sujet lui-même que l'auteur définit comme entéléchie de l'esprit :

[...] il ne me fallait pas dix secondes pour que je m'éclipse dans le monde délicieusement flou et régulier que me proposait en permanence mon esprit, et quand, ainsi, épaulé par mon corps au repos, je m'étais chaudement retranché dans mes pensées, pour parvenir à m'en extraire [...]. Il n'y avait pas de raison de se hâter de mettre fin à cette entéléchie. La pensée, me semblait-il, est un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement [...] ¹³⁷.

La pensée représente en l'occurrence un flux de continuité en opposition à la perception fragmentée de la réalité. Si l'imaginaire relève pour Del Giudice et Handke d'un regard amplifié, chez Toussaint, c'est la pensée dont le flux est décrit comme « mise en branle de l'esprit [ou encore] désancrage mental »¹³⁸ qui est à l'origine du monde (littéraire). Une autre référence typiquement cartésienne réside dans l'opposition entre corps et esprit dans la mesure où l'écou-

134. Ibid., p. 36.

135. Idem, *La Disparition du paysage*, p. 11-12.

136. cf. idem, *C'est vous l'écrivain*, p. 52.

137. Idem, *L'appareil photo*, p.31-32.

138. Idem, *C'est vous l'écrivain*, p. 65.

lement du temps évoque le mouvement intérieur du corps qui au fur et à mesure s'achemine vers la destruction, cela à l'insu de l'esprit qui ne s'aperçoit pas de cette mutation. Il n'en demeure pas moins que Toussaint évoque Descartes à travers les lignes de ses œuvres non pas pour dépeindre un monde qui, dans les temps contemporains, serait encore piégé dans la dialectique entre corps et esprit. Bien au contraire, l'auteur s'attarde sur une interprétation post-moderne des conceptions cartésiennes qui dévoilent le caractère paradoxal d'un sujet qui revendique son inscription dans la présence par le biais de la pensée, conformément à la formule célèbre : « Je pense donc je suis ». De fait, la référence plus ou moins implicite à Descartes met en place un contre-discours qui ridiculise la souveraineté du sujet. Toussaint se sert en l'occurrence de l'ironie pour montrer la contradiction du dit syllogisme, dans la mesure où la pensée articule d'emblée le caractère éphémère de l'être et par là l'effacement du sujet. Nous y reviendrons plus tard.

En tout cas, si dans les récits de Del Giudice et Handke, la question du sujet évolue d'une question ontologique à une question phénoménologique, Toussaint, aussi, montre comment le monde littéraire, en tant que fabrication de l'esprit, émerge dans le temps de l'écriture qui s'avère être le temps d'écoulement de la pensée du sujet même. En d'autres termes, « mundus est fabula », le récit s'empare de la faculté de dire l'être impliqué dans le flux d'une continuité qui ne cesse d'articuler son propre effondrement. Nous y reviendront de manière plus approfondie. Retenons pour l'instant que Toussaint se réfère à Descartes pour exposer son caractère paradoxal. De fait, le paradoxe constitue un élément qui persiste tout au long des récits de l'auteur, ressortissant entre autres dans le rapport oppositionnel entre un corps se déplaçant vers la mort et un regard fixateur qui transmet l'impression d'une immobilité. Ou de manière plus frappante, à travers la complexité de la structure narrative enveloppante dans *La Disparition du paysage* qui, inscrite sous le signe du paradoxe, articule la constitution du récit par le biais de son propre effondrement. De même, plutôt que de retrouver la réalité perdue, Toussaint préfère se réfugier dans l'instrument narratif afin de créer un effet de réel. Considérant que l'on n'est pas dans la réalité, mais au cœur de la littérature¹³⁹, le repli du sujet figure, dans un premier temps, comme un retour au récit même, et dans un deuxième temps, comme l'entrée dans le sensible par le biais de la destruction du corps. Le recul est en l'occurrence un autre topos dans l'œuvre toussaintienne, qu'il soit question d'un éloignement de la réalité, de la surface visible du monde

139. cf. *ibid.*, p. 106.

ou du corps sous-entendus comme éléments qui relèvent du matériel. Ce retrait advient au profit d'une réalité abstraite, inventée et construite à l'intérieur du récit même.

Ce sous-chapitre se propose de montrer que pour Toussaint le réel se métamorphose en un lieu de repli, où donc l'accès au réel se fait, paradoxalement, en s'éloignant de la réalité. Nous allons étudier comment l'auteur joue avec les dichotomies dans la mesure où feindre revient à dire le vrai lorsque le récit se métamorphose en un discours qui articule l'être dans le temps de l'écriture. Dans quelle mesure le fait de dire que quelque chose « est » équivaut-il à dévoiler le caractère éphémère et mortel de l'être ?

4.4.1 Le réel, un non-lieu : l'espace comme lieu de repli, d'espacement, de virtualités

Dans *C'est vous l'écrivain*, Toussaint raconte ses premiers contacts avec l'écriture, évoquant le bureau de son père où ce dernier écrivait ses livres. Ce bureau aurait été un lieu écarté du monde, car « [il] [n'avait] aucune réalité matérielle [dans le souvenir de l'auteur] »¹⁴⁰. Plus encore, il constate que la particularité de ce lieu consistait justement dans le fait de ne pas être circonscrit dans l'espace mais dans le temps, « comme si c'était le temps même de l'écriture qui avait constitué le bureau »¹⁴¹. Ainsi, cet espace clos qui semble dans l'apparence un lieu abstrait et fictif en opposition au dehors, au monde que l'on aurait plutôt tendance à associer à ce qui relève du réel et du vivant, constitue en vérité une réalité à lui seul. Toussaint a, de fait, gardé cette « coutume » d'écrire dans un lieu fermé à l'instar du bureau qui figure un espace à l'abri, « protégé du monde extérieur »¹⁴², s'agissant d'« un refuge *contre le monde* »¹⁴³. De la façon dont l'auteur décrit le bureau découle une sorte de rivalité avec la réalité qui demeure en dehors de la portée de ce non-lieu. Il n'est donc pas surprenant de voir qu'au même titre que l'écrivain préfère des pièces fermées pour donner libre cours à la conception du récit, les personnages dans ses récits se trouvent aussi dans la plupart des cas dans des espaces clos que nous venons d'évoquer dans

140. Ibid., p. 46.

141. Ibid., p. 47.

142. Ibid., p. 43.

143. Ibid., p. 50. C'est nous qui soulignons.

l'introduction de ce sous-chapitre¹⁴⁴. Ce recul se veut en l'occurrence l'expression d'un écart avec le monde extérieur qui serait inaccessible et qui n'offrirait guère les prérequis nécessaires pour concevoir le récit comme une écriture impliquée dans un processus de création. C'est pourquoi la réalité relève d'une connotation négative lorsqu'elle figure comme obstacle « [contre laquelle] [le sujet] [se heurte], [de la même façon qu'] on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette »¹⁴⁵. C'est aussi avec une grande fatigue que le sujet toussaintien parvient à sortir de ces espaces clos, à l'instar de *La salle de bain* dont le personnage ne sort qu'en prenant le risque de compromettre sa vie abstraite¹⁴⁶ ou encore dans *L'appareil photo* où le sujet, avant de sortir de la cabine, incite « [au] combat entre [soi-même] et la réalité [d'être] décourageant »¹⁴⁷.

Il n'empêche que le refuge dans un lieu clos n'implique pas une négation totale de la réalité, mais donne, au contraire, lieu à une ouverture qui est « interne » au sujet, à savoir que Toussaint entend « refaire surgir le monde dans les profondeurs abyssales du je »¹⁴⁸. De la même façon que le regard chez Handke et Toussaint contribue à ouvrir et donc à détruire en quelque sorte la matérialité de l'objet perçu, le repli du sujet toussaintien doit être appréhendé comme ouverture et destruction du corps. C'est ainsi que le sujet fait l'expérience d'une réalité immatérielle qui émerge dans et par le flux de la pensée retranscrite par le biais de l'écriture. Ce processus de dématérialisation permet l'entrée dans un espace sensible, virtuel et impossible à circonscrire. De fait, l'espace se métamorphose en espacement, en un lieu ouvert et elliptique dans lequel le sujet peut se projeter.

4.4.1.1 **Entre imagination et rêve : le souvenir comme matrice d'oubli et lieu d'une figurabilité sans figures**

Dans *L'homme qui marchait dans la couleur*, Didi-Huberman soutient que « le rêve [...] nous [donne] l'évidence bouleversante du lieu [tandis que] l'éveil nous en dépossède aussitôt,

144. cf. « *Mundus est fabula* » : être au cœur de la littérature chez Toussaint, p. 213.

145. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'appareil photo*, p. 14.

146. cf. idem, *La salle de bain*, p. 15.

147. Idem, *L'appareil photo*, p. 50.

148. Idem, *C'est vous l'écrivain*, p. 54.

puisque l'évidence du lieu [est] faite d'abord de la matière – la matière somatique – de notre sommeil »¹⁴⁹. S'il fallait parler d'une évidence ou d'une certitude que nous transmet *La Disparition du paysage*, il n'y aurait, en effet, guère d'éléments à mentionner, étant donné que le protagoniste n'a aucun souvenir de son passé, ni ne parvient à refigurer une image dans son intégrité, échouant finalement à raconter une histoire entière, voire une histoire tout court. Le récit fait l'objet de plusieurs petits fragments d'histoire qui, cependant, s'avèrent être insuffisants par eux-mêmes car ils nous ne racontent strictement rien de cohérent. De la sorte, le lecteur finit par plonger non pas dans l'histoire, mais dans les vides elliptiques qui encadrent cette dernière : « Je me souviens seulement d'un grand vide et d'un engourdissement, un ralentissement du corps, une léthargie. Dans ce brouillard indistinct, seules émergent quelques images floues [...] »¹⁵⁰. À la lisière entre rêve et réalité, le sujet toussaintien tente d'unir les fragments épars de sa mémoire, sans succès. Tout ce qu'il garde dans l'esprit est la sensation de l'absence d'un quelque chose qui s'est passé. De même que Didi-Huberman constate que « l'éveil nous dépossède [de l'évidence du lieu] », le réveil du coma et donc le retour à la réalité privent le sujet de la possibilité de reconstruire ses souvenirs figurant désormais comme des vides.

Au fur et à mesure que l'image de la réalité, en l'occurrence déconnectée de l'image mentale au début du récit, disparaît derrière « [un] brouillard indistinct », le sujet toussaintien perd le lien au monde extérieur, qui finit par s'écrouler progressivement. Ce n'est que lors de sa première tentative de s'évader vers l'imaginaire que le sujet « [parvient] à s'extraire de la réalité où [il est] encastré depuis des mois [et finit par se mettre alors] à construire, sur [le] canevas ostendais, sur [les] fondations flamandes, des paysages asiatiques, des villes japonaises qui viennent se superposer à la plage réelle [qu'il a] sous les yeux »¹⁵¹. C'est donc à partir de ce moment que le personnage toussaintien franchit la limite entre réalité et imagination, où donc le réel fusionne avec la fiction. Image mentale et image de la réalité se superposent et ne forment qu'une seule réalité. « L'espace [...] [s'évide] pour devenir un lieu du repli et de l'imminence concernant le regard lui-même : *a looking into* [...] à l'opposé de tout regard en quête d'objet (*a looking at*) »¹⁵².

149. DIDI-HUBERMAN, Georges : *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2001, p. 39.

150. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La Disparition du paysage*, p. 17.

151. Ibid., p. 14.

152. DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., p. 42.

La progression du récit se révèle être en même temps une progression vers l'intériorité du sujet qui, par le biais de l'imagination, s'est délivré de son corps afin de plonger dans des profondeurs virtuelles. En effet, lorsque le sujet déclenche des moments imaginaires, il cesse de fixer la réalité à travers la fenêtre (a looking at) au profit d'une méditation interne qui enchaîne une succession d'images contenues les unes dans les autres (a looking into). Fiction et réel deviennent les deux revers d'une même médaille, dès lors que le récit ne vise pas à représenter une réalité : il devient objet de réalité. C'est en l'occurrence l'instrument narratif qui dit le réel lors de son déploiement. Toussaint affirme à cet effet que on n'est pas dans la réalité, mais dans la littérature. De fait, on est dans la réalité qui est inhérente à la littérature, non pas au sens d'une réalité-objet à regarder, mais d'une méta-réalité qui permet de faire l'expérience de la constitution du récit. Ainsi, *La Disparition du paysage* consiste en un agencement d'images à l'instar de la ville de Tokyo, du café Métropole de Brouckère ou encore de l'attentat à Bruxelles du 22 mars 2016. Toutes ces scènes se caractérisent par leur inachèvement dans la mesure où chacune d'entre elles échoue à raconter des faits accomplis agencés en ordre chronologique par le biais d'un rapport de causalité. De fait, elles ne renvoient à aucune signification en dehors d'elles-mêmes, mais figurent plutôt comme des lieux construits par le biais de l'imagination dans l'esprit du sujet. C'est donc dans le temps de l'écriture que ces scènes émergent comme des constructions immatérielles et virtuelles. La ville de Tokyo apparaît alors

au loin dans le rectangle de la fenêtre, parsemée de lumières mystérieuses qui viennent de s'allumer à l'horizon, néons et réverbères, enseignes, éclairages des rues et des artères, des ponts, des voies ferrées, autoroutes métropolitaines et réseau d'avenues surélevées enchevêtrées, miroitement de pierreries et bracelets de lumière piquetée, guirlandes et lignes brisées de points lumineux dorés, souvent minuscules, stables ou scintillants, proches et lointains, signaux rouges des balises aériennes qui clignotent dans la nuit aux sommets des antennes et aux angles des toits¹⁵³.

La description de la ville part d'une certaine intériorité de l'image, dès lors qu'elle ne consiste guère en des éléments concrets qui la structurent. La ville émerge alors par le biais de l'informel sous forme de lumières, « néons et réverbères, enseignes, éclairages des rues et des artères », illustrant « un réseau d'avenues surélevées », qui rendent ainsi une image dynamique capable de faire événement. L'intérêt majeur de cette image ne consiste pas à fournir une re-

153. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 15.

présentation concrète de Tokyo, mais bien à montrer la puissance du lieu ressortissant d'une description immatérielle qui dit l'émergence de la ville par le biais d'éléments impossibles à circonscrire.

De même, l'image du Café Métropole figure comme « un fragment décisif de ce puzzle hermétique »¹⁵⁴, dans la mesure où l'évocation de ces scènes semblent être « [des rêves] qu'on essaie ainsi de reconstituer [de manière non-linéaire], [à l'instar d'] un puzzle dont l'image finale nous est inaccessible, et dont on essaie en tâtonnant de reconstruire la figure, en assemblant dans son esprit des pièces éparses ou plus ou moins élucidées »¹⁵⁵. Plus le sujet cherche à reconstruire sa mémoire corporelle et plus la matérialité de ses souvenirs lui échappe. C'est pourquoi la scène du Café Métropole semble avoir un sens caché¹⁵⁶, comme remarqué par le sujet qui, en attendant que quelqu'un arrive, se rend compte : « [c'] est moi que j'attends, et que j'attendrai en vain, car je ne suis jamais arrivé au rendez-vous ce matin-là »¹⁵⁷. Il en découle que le récit ne fait pas événement par le biais d'une action reconstruite par le sujet – c'est ce qui est suggéré par le sens dissimulé derrière l'attente du sujet dans la scène comme métaphore pour désigner l'entrée dans la présence. En d'autres termes, l'espace littéraire n'est pas un lieu qui doit être atteint ni ne contient une porte figurative qui donnerait accès à l'événement. Au contraire, le lieu, à l'opposé de l'histoire, est autosuffisant car il se conçoit dans l'instantanéité de l'imagination, et donc du temps de l'écriture. Ainsi, le sujet est amené à vivre l'œuvre de son intérieur, qui se configure par le biais de formes immatérielles qui convertissent le récit en un lieu « d'une figurabilité sans "figures" »¹⁵⁸.

D'une telle conception narrative découle que, pour figurer la puissance inhérente au lieu, il est nécessaire de dépouiller le champ de visibilité du sujet de tout ce qui, paradoxalement, relève du visible. Dans une représentation objective des choses, le regard tend à se focaliser avant tout sur les éléments concrets qui occupent l'espace, au lieu de percevoir ce dernier impliqué dans le flux d'une continuité qui dit également sa genèse, d'où la nécessité de s'éloigner de la surface visible du monde.

154. Ibid., p. 25.

155. Ibid.

156. Ibid., p. 27.

157. Ibid.

158. DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., p. 46.

4.4.1.2 L'imaginaire toussaintien, une mise en branle de l'esprit : le corps du récit créé par le flux de la pensée

L'absence de causalité parmi les images évoquées dans *La Disparition du paysage* implique des espacements qui accordent au lecteur la liberté de compléter l'image à son gré par le biais de son imagination :

Lorsque j'écris, je situe toujours les personnages que je décris. On sait toujours très précisément où ils sont dans l'espace. On pourrait presque dire qu'on voit les gestes qu'il font. Parce que j'aimerais en effet que cela apparaisse dans l'esprit du lecteur, que le lecteur, en me lisant, vive une expérience visuelle. J'ai l'impression que cette succession d'images que l'on trouve dans mes livres s'apparente à une sorte de monologue intérieur visuel. À bien y réfléchir, c'est très proche de ce qui se passe dans le rêve. La nuit, quand on rêve, les images qui se présentent à nous défilent à la manière d'un continuum visuel. Et ces images ont toujours un rapport très étroit avec notre histoire personnelle, avec notre intimité, avec notre sensibilité. C'est ce que j'essaie de faire quand j'écris, j'essaie de proposer un monologue intérieur visuel qui a un lien très fort avec ma propre sensibilité, mais que j'essaie aussi, comme écrivain, de relier à la sensibilité du lecteur, non pas du lecteur en général, mais de chaque lecteur en particulier, d'une seule personne à la fois. Ce que je demande à chaque lecteur, c'est d'apporter son propre esprit et sa propre sensibilité. [...] Certes, c'est moi qui propose une image, mais l'image ne sera véritablement achevée que si le lecteur la complète¹⁵⁹.

Ainsi, ces vides elliptiques constituent des lieux marginaux – conformément à l'image des « pièces de puzzle [aux] bords irréguliers – et déchiquetés » – depuis lesquels s'origine le récit. L'instrument narratif se métamorphose en un lieu de construction où, d'après Toussaint, il est nécessaire de dépasser la réalité pour restituer une sensation de réel : « C'est peut-être ça que j'ai toujours particulièrement aimé dans l'écriture, le fait, pour atteindre le monde, de devoir s'éloigner du monde. Non pas pour le fuir ou le rejeter, mais, précisément, pour l'atteindre »¹⁶⁰. Pour atteindre le monde et transmettre une sensation de réel, la mise à l'écart de la réalité, nous l'avons dit, s'accompagne d'une mise à l'écart de la vie matérielle. Et c'est la pensée qui constitue la matière créatrice du flux visuel des images. En ce sens, il n'est pas question de reconstruire la réalité, mais de *construire* sur la réalité pour susciter un effet de réel. Lorsque le sujet toussaintien manifeste l'impossibilité de remonter à l'image finale du souvenir, il dit en même temps l'impossibilité d'atteindre son fondement.

159. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *C'est vous l'écrivain*, p. 138-139.

160. Ibid., p. 54.

Dans *Ego Sum*, Nancy se propose de réinterpréter *Les Principes de la Philosophie* de Descartes, en en faisant une œuvre littéraire qui véhicule un contenu philosophique. Selon la formule *mundus est fabula*, le monde figure comme une pièce de théâtre, à savoir comme une mise en scène fictionnelle censée exposer la vérité du monde par l'explication de sa propre constitution¹⁶¹. D'une telle approche découle que l'invention d'une fable revient à établir une réalité propre à l'instrument narratif qui ne demande pas à se confronter à une vérité objective en dehors du monde qu'elle crée. Nancy comprend « la fable [comme] l'histoire de la vie pensante de Descartes »¹⁶², dans la mesure où *mundus est fabula* fait l'objet d'une formule qui redéfinit la notion d'ontologie du sujet : « [Depuis] Descartes, le sujet c'est le monde, et réciproquement mundus est fabula : le sujet, la pure propriété de soi du Soi, est une fable »¹⁶³.

Le récit de Toussaint s'inscrit dans cette même perspective qui pense l'écriture comme une réalité à part, ou mieux, comme une réalité parmi d'autres. Remarquons que, chez Toussaint, pensée et écriture figurent comme deux synonymes, étant donné que l'écriture articule et présentifie (et ne représente pas) le flux de la pensée du sujet. Nous étudierons la question du sujet plus tard. Retenons pour l'instant que le monde fictif n'est pas une imitation du réel, ni ne vise à établir une vérité absolue. Au contraire, le monde de la fiction véhicule une vérité qui est propre à sa création et qui peut seulement être dite vraie lorsqu'on demeure à l'intérieur de ses paramètres. Le sujet intervient dans ce cas en tant qu'inventeur de son propre récit¹⁶⁴. *La Disparition du paysage* fait de la pensée du sujet « [un] discours de la vérité en acte, de l'action de la vérité »¹⁶⁵, dans la mesure où le fait de parcourir le récit revient à faire l'expérience « [d'une] vérité en acte ». De la sorte, le récit toussaintien fait discours « [parce] qu'il ne se propose aucun enseignement de vérité, son écrit doit être pris comme une fable : et c'en est aussi toute la leçon »¹⁶⁶.

En ce sens, ce n'est pas une histoire qui constitue le contenu de l'œuvre, mais bien la pensée qui détermine son action, d'où le constat que le sujet, c'est le monde. Il n'empêche que

161. cf. NANCY, Jean-Luc : *Ego Sum*. Paris : Flammarion, 1979, p. 102.

162. Ibid., p. 97.

163. Ibid., p. 100.

164. cf. ibid., p. 103.

165. Ibid., p. 105.

166. Ibid., p. 109.

du moment où la constitution du monde se comprend en termes de réalité fluide qui surgit par le biais de l'écoulement de la pensée, il devient non seulement impossible d'accéder à l'image finale – comme c'est le cas dans *La Disparition du paysage* – mais aussi de remonter dans la mémoire afin de saisir l'essence d'une réalité vécue. En règle générale, la tentative d'appréhender le principe propre qui se dissimule derrière l'être constitue une entreprise qui, jusqu'à présent, a posé problème. De fait, la question de l'essence est ce qui demeure à l'origine de la dialectique entre corps et esprit, dans la mesure où le sujet en quête d'une vérité absolue a, paradoxalement, creusé davantage l'écart entre soi-même et le monde, entre subjectivité et objectivité.

En effet, fixer la réalité en quête d'une vérité absolue revient finalement à s'éloigner davantage de la substance des choses. C'est pourquoi les espaces interstitiels, autrement dit, « les bords déchiquetés », entre les scènes dans *La Disparition du paysage* figurent comme des lieux du retranchement. Plus l'on tente de saisir l'image et plus elle nous échappe. La limite se transforme en l'occurrence en un lieu de transgression dès lors que l'extrémité n'est pas à proprement parler une clôture, ni un point ultime d'achèvement, mais une limite qui, paradoxalement, « [ex-cède] [...] cette clôture et [défait] sur [elle-même son] propre achèvement »¹⁶⁷. Si l'on suit le développement du récit par étape, le sujet toussaintien commence par déclencher un moment imaginaire pour se projeter dans l'écoulement de sa pensée. Après la scène de Tokyo, le sujet « s'y plonge à nouveau, [il] retrouve le courant à l'endroit où il [l'avait] laissé [...] »¹⁶⁸. Il constate que « c'est en [lui-même] que [le courant] se trouve [et qu'il] en [est] la substance et l'origine, c'est en [lui-même] qu'il prend sa source et c'est en [lui] qu'il chemine, souterrain invisible, paisible, intarissable. Pour l'activer, [il n'a] besoin que d'un moment de solitude et de silence [...] »¹⁶⁹. Plus loin, il parvient enfin à se réfugier dans son monde intérieur :

Peu à peu, bercé par le bourdonnement de la rame dans le tunnel, mes pensées se polarisent sur un point lointain de mon horizon intérieur, et je sens s'esquisser une scène de roman dans mon esprit, encore informe, pas encore complètement sortie de sa chrysalide d'où je la vois émerger lentement. J'évolue dans cette scène en devenir, encore informulée, immatérielle, que je laisse affleurer doucement à ma conscience. [...] je la vis de l'intérieur, je me déplace en apesanteur dans ses méandres, je combine des ombres en évolution, j'agence des formes – quand je suis interrompu par une lumière blanche aveuglante¹⁷⁰.

167. Ibid., p. 115.

168. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La Disparition du paysage*, p. 32.

169. Ibid.

170. Ibid., p. 35-36.

À l'extrémité du lieu le plus intérieur du sujet, cette scène en devenir se déroulant dans l'univers mental finit par être « [balayée] [...] dans une volée d'éclats de verre et de débris de fer »¹⁷¹. Il n'empêche que cette intériorité, aussi reculée soit-elle, ne fait pas l'objet d'une dimension fermée, mais ouvrante. Conformément au constat de Maldiney que « [la forme] diffuse hors d'elle ce qu'elle accueille en elle [et qu'elle] est génératrice d'un espace dont les dimensions s'imposent aux éléments figuratifs ou non comme leurs tensions constitutives »¹⁷², ce processus de construction de la forme qui se déroule dans « l'horizon intérieur [du sujet] » affecte simultanément la réalité matérielle extérieure au sujet. C'est pourquoi « le monde extérieur s'engouffre dans [les] pensées [du sujet] par cette brèche ouverte »¹⁷³. Après cette scène s'ensuit une autre qui semble dans un premier temps resituer le sujet dans le monde extérieur, étant donné qu'il observe les travaux sur le toit du casino en face de sa fenêtre. Cependant, avec la progression des travaux le champ de vision du sujet se rétrécit, suggérant par là une mutation dans le rapport au dehors : « Le niveau du bâtiment monte toujours plus devant moi, lentement, inexorablement, et ma vue se bouche à mesure que la construction prend de la hauteur. Un mur se dresse maintenant dans mon champ de vision, et je ne vois déjà plus la partie la plus basse de la plage qui a complètement disparu de l'encadrement de ma fenêtre »¹⁷⁴. Le sujet finit par perdre tout lien avec le monde extérieur lorsque, « seul dans le noir »¹⁷⁵, il se retrouve face à un vide où « cette longue évocation grise et mélancolique de la vue de cet appartement d'Ostende est [sa] dernière vision consciente, la dernière intuition, le dernier instant visible de [sa] vie qui s'achève »¹⁷⁶.

Même si dans une première approche les mondes intérieur et extérieur du sujet semblent faire l'objet d'une dichotomie, il n'en est ainsi qu'en apparence. La chambre d'Ostende est non seulement un lieu clos qui serait propice à déployer l'imagination, mais figure surtout un lieu de retranchement. De la sorte, la scène en devenir dans laquelle le sujet évolue excède cette même clôture que comporte son repli. Elle évoque un moment d'ouverture qui fait s'écrouler le champ de visibilité du monde extérieur. En ce sens, ce n'est pas à proprement parler le monde extérieur qui s'effondre, sachant que le sujet demeure jusqu'à la fin du récit à l'intérieur de la chambre – lieu

171. Ibid., p. 36.

172. MALDINEY, Henri, *Philosophie, art et existence*, p. 24.

173. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit.

174. Ibid., p. 43.

175. Ibid., p. 46.

176. Ibid.

de clôture qui, par le biais de l'imagination, finit par s'ouvrir. Et il n'est pas non plus question de la mort du sujet en tant que telle puisque « le dernier instant de [sa] vie qui s'achève » renvoie au champ de visibilité qui est encadré par la fenêtre. Plutôt, les phénomènes visuels disparaissent progressivement « de l'encadrement de [la] fenêtre » du sujet, ce qui implique un changement dans la vision des choses. La prise de recul de la réalité de la part du sujet toussaintien l'amène dans un premier temps à un moment d'épanouissement imaginaire qui, dans un deuxième temps, l'éloigne de la vie matérielle, et finit par lui ôter la visibilité en termes positivistes. En ce sens, la fenêtre ou bien la barrière s'interposant entre le sujet et le monde extérieur ne rend pas une image de la réalité en termes dialectiques, mais se convertit en un lieu transgressif où s'origine le devenir virtuel du champ de visibilité.

Si pour Toussaint, imaginer revient à construire *sur* la réalité, la surélévation du bâtiment figure métaphoriquement parlant cette construction imaginaire, à savoir que « [le] toit du casino a été préparé pour accueillir une dalle de béton, il a été comme creusé et désossé et présente l'allure d'une piscine vide »¹⁷⁷ – à l'instar des espacements elliptiques du récit qui constituent des vides censés représenter des lieux d'épanouissement imaginaire. Bref, l'édifice s'élevant en hauteur prépare l'entrée dans une réalité virtuelle qui n'a plus rien en commun avec le monde matériel, où intériorité et extériorité se comprennent dans un cycle de construction et destruction. De nouveau, Toussaint joue avec la dichotomie du terme *mort*, dans la mesure où il ne renvoie pas au néant, mais suggère plutôt le début d'une nouvelle approche du réel.

Or, si la matière est en voie de disparition, que faut-il entendre quand le sujet toussaintien dit « [replonger] d'un coup dans la réalité vivante [...], dans la substance sensible des heures »¹⁷⁸ après s'être transposé dans un moment imaginaire ? De quelle substance est-il ici question ? Nancy soutient à ce propos que « la fiction n'est rien en effet, (outre qu'elle est ici la fiction que rien n'existe) – sinon que je fictionne [...] »¹⁷⁹. Nous avons déjà évoqué que la substance de *La Disparition du paysage* consiste paradoxalement en son manque de substance. Au même titre que l'extrémité du récit figure un lieu de retranchement qui, au lieu de fermer, éclate, le récit s'inscrit sous le signe d'un devenir constant. Il en découle qu'aucune substance ne peut

177. Ibid., p. 40.

178. Ibid., p. 29.

179. NANCY, Jean-Luc, op. cit., p. 117.

s'établir dans la mesure où l'instrument narratif ne renvoie à aucun sens qui lui serait extérieur : il est sens tout court dans et par sa manifestation. La substance sensible à laquelle le sujet toussaintien fait référence consiste dans le mouvement vertigineux dissimulé derrière l'apparition de l'œuvre. Le récit fait discours, car son être s'origine simultanément lors du temps de l'écriture. Il n'empêche que cela aboutit à la conclusion paradoxale de Nancy où fictionner revient à dire que rien n'existe, sachant qu'au fur et à mesure qu'avance le récit, l'écriture articule le caractère éphémère de l'existence. Dire la présence implique en l'occurrence de dire l'absence d'un quelque chose qui s'est manifesté mais qui désormais n'est plus, ne serait-ce que sous forme d'une matière fluide aux bords irréguliers, vertigineux. C'est *cela* – dont l'essence demeure énigmatique – qui fait la substance du récit : le mouvement (l'écoulement de la pensée, le temps de l'écriture) même qui participe à la genèse de l'instrument narratif.

4.4.2 Le sujet, un infini de l'énonciation comme structure de l'être

La notion de substance dans l'œuvre toussaintienne ne relève pas du matériel, mais représente le mouvement sensible qui vient avec la constitution de l'instrument narratif. Mais qu'en est-il du sujet à partir du moment où il prend part au devenir du récit ? Le sujet toussaintien définit la notion de pensée de la manière suivante :

La pensée est un cours inépuisable. J'ai beau le mettre parfois en veilleuse pour me consacrer un instant à des tâches pratiques de la vie quotidienne, dès que je m'y plonge à nouveau, je retrouve le courant à l'endroit où je l'ai laissé, ou à peine plus loin, il est toujours disponible car c'est en moi-même qu'il se trouve, j'en suis la substance et l'origine, c'est en moi-même qu'il prend sa source et c'est en moi qu'il chemine, souterrain, invisible, paisible, intarissable¹⁸⁰.

Dans ce passage, le sujet affirme être lui-même à la fois « la substance et l'origine » du courant de la pensée, étant donné que « c'est en [lui-même] qu'il prend sa source et c'est en [lui] qu'il chemine ». De ce constat s'ensuit que la pensée s'écoule dans le temps de l'écriture qui, lui, détermine à son tour le temps du devenir de l'œuvre. En d'autres termes, ce que Toussaint définit comme « la substance sensible des heures » évoque le temps de l'existence même où l'être se manifeste dans et par le biais de l'écriture. Le sujet n'existe que si le récit se poursuit. Nancy

180. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 32.

constate à cet effet que la substantialité du cogito n'est rien d'autre que son extrémité¹⁸¹, dans la mesure où la pensée doit être saisie en tant que flux de continuité qui dit son propre effacement lors de son écoulement. De la même façon, le sujet, évoluant dans le récit au sein d'une scène qui est sur le point de se générer, n'existe qu'en faisant part de sa propre négation. Ainsi, l'extrémité figure un entre-lieu à double tranchant parce qu'il fait la transition d'une forme à l'autre, en disant l'absence d'une présence. C'est précisément cette caractéristique paradoxale qui fait l'unité du récit. Il en découle que « l'essence se trouve pour ainsi dire re-tirée par sa propre décloison, [à savoir que] la substantialisation doit s'effectuer comme subjectivité »¹⁸², dans la mesure où le sujet échoue à s'établir en tant qu'entité intègre.

À la différence de Del Giudice et Handke, le récit de Toussaint ne se déploie pas à partir du regard du sujet, ni ne constitue une question phénoménologique à proprement parler. Au contraire, ce dernier préfère s'écarter du monde extérieur et donner libre cours à son imagination dans des lieux, qui, généralement, sont clos. Si pour Del Giudice et Handke, c'est le regard qui s'ouvre au profit de dimensions virtuelles, dans les récits de l'auteur belge, l'ouverture advient par le biais d'un repli intérieur où le sujet plonge dans les profondeurs de son je. Il n'empêche que chez les trois auteurs, le sujet fait l'expérience d'un espace impliqué dans un processus dématérialisant, dans la mesure où Brahe et le personnage handkéen, en se projetant dans l'objet perçu, détruisent la matérialité de ce dernier pour un regard au-delà de la forme. Il en va de même pour le sujet toussaintien qui, en plongeant en soi-même, s'éloigne non seulement de la surface visible et matérielle du monde extérieur, mais également de sa propre corporéité. Ces deux approches se distinguent alors par le fait que l'imaginaire des deux premiers auteurs manifeste un mouvement qui semble plutôt tendre vers l'extérieur, lorsque le sujet se projette dans le perçu, à savoir que regarder implique forcément un rapport au dehors. À l'opposé, Toussaint voit la nécessité de prendre recul par rapport au monde afin de retrouver l'accès perdu à la réalité. Il n'en demeure pas moins que dans les deux cas, la dialectique entre intériorité et extériorité cesse d'être dès lors que

181. NANCY, Jean-Luc, op. cit., p. 115.

182. Ibid., p. 116.

l'ouverture sous-entendue en termes d'un processus dématérialisant fait en sorte que, d'une part, image mentale et image de la réalité se superposent et, d'autre part, qu'il n'y ait plus de véritable barrière physique entre le sujet et le monde. Ainsi, le dehors figure comme paysage intérieur du sujet handkéen, au même titre que la mécanique quantique dans *Atlante Occidentale* se veut mode de représentation du présent qui permet de présentifier la fluidité de la forme en temps réel par le biais d'écrans capables d'amplifier la puissance du regard. L'émergence de la forme figure ici un événement sensible inscrit dans la durée dans lequel le sujet évolue. De même, le sujet toussaintien parvient à un moment d'épanouissement imaginaire lorsqu'il se réfugie dans son intériorité la plus enfouie qui, en réalité, constitue un lieu de retranchement qui finit par s'excéder lui-même. C'est ainsi que le sujet toussaintien devient à la fois substance et origine du réel, dans la mesure où il se trouve projeté dans une réalité qui est objet de sa propre imagination. À l'encontre de Del Giudice et Handke qui, eux, se proposent d'opérer avec des modes de représentation du présent qui se confrontent à des imaginaires qui sortent du fait littéraire, Toussaint préfère demeurer au sein de la littérature afin de produire un effet de réel qui soit inhérent à l'instrument narratif. En tout cas, ce qui permet de rendre cette sensation de réel se dissimule dans le mouvement fluide de la forme en constante évolution qui ne peut dire la présence que par sa propre négation. De fait, « l'être là au monde » ne relève d'aucune vérité objective ni absolue, mais perdure autant que la forme évolue au sein d'un flux de continuité spatio-temporelle. C'est ce qui transparaît à travers la nature cyclique de naissance et de mort des lignes détectées par les machines dans *Atlante Occidentale*, à travers les paysages en pleine émergence dans *Die Lebre der Sainte-Victoire*, ou encore l'écoulement de la pensée dans le temps de l'écriture même chez Toussaint. Bref, dire la présence revient à articuler la fluidité de la forme. C'est précisément dans cette perspective que prend forme le récit, dans la mesure où il se métamorphose en un mode de vie. Il n'est donc plus question de faire la distinction entre fiction et réel, ni de penser ces deux notions en termes dichotomiques, puisque la substance de l'être, et donc du réel, n'apparaît qu'au moment où le récit devient discours. Plus précisément, l'œuvre devient objet de réalité qui ne demande pas à être confrontée à une réalité qualifiée d'objective. Elle est la création d'une réalité à part entière dont la puissance « d'être » lui est intrinsèque, impliquant qu'elle est donc une réalité possible parmi d'autres.

Chapitre 5

L'instrument narratif libéré des rapports symboliques

Chaque mode est à soi seul un art d'exister.

É. Souriau¹

La vision d'un monde déterminée par des préceptes scientifiques a des implications cruciales sur la question de l'être et de son identité. Faire de la nature une construction de l'esprit projetée sur le monde extérieur revient paradoxalement à déclarer celle-ci transcendante, bien qu'elle dérive de lois qui sont en réalité immanentes à l'esprit. Qu'il s'agisse donc de la nature ou de l'esprit, tous deux figurent en réalité comme de « pures qualités ontologiques »². Loin de parvenir à une maîtrise du monde, l'imposition des lois de la science sur la nature n'a fait que rendre le monde opaque et inhabitable par le sujet. C'est pourquoi les imaginaires de Del Giudice, Handke et Toussaint posent la question du sujet et de son identité par le biais d'une approche qui cesse de penser le monde en termes d'ontique stable. Pour les auteurs, la réalité vécue par le

1. SOURIAU, Étienne : *Les différents modes d'existence*. Sous la dir. de LATOUR Bruno et Stengers, Isabelle. Paris : PUF, 2009, p. 111.

2. LATOUR, Bruno : *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte, 2006, p. 77.

sujet n'est pas fondée sur des vérités absolues proclamées par la science. Ils refusent l'idée d'une nature bâtie sur des principes universaux, et par là le concept du fondement, qui prétend expliquer l'apparition des choses dans le champ phénoménal du sujet par le biais d'une substance dissimulée en-dessous des phénomènes. Ils invitent plutôt à repenser l'anthropogenèse autrement qu'en termes d'opposition radicale à l'objet et par le biais d'une « pensée de la matière »³, à partir de la diversité, plus précisément de différents modes tout aussi capables de décrire la nature et donc de dire l'existence. Del Giudice, Handke et Toussaint optent pour une notion irréductible de réel, où la nature se montre dans toute sa diversité phénoménologique qui ne peut pas être contrainte dans les limites d'une forme. Dans *Enquête sur les modes d'existence*, Latour soutient que la quête de la substance conduit à une aporie, ce qui l'amène à questionner l'autorité de la science et la conception naturaliste du monde qui en découle. Il s'agirait donc d'adopter une solution qui s'éloigne de la notion de substance et

de dire que la subsistance se monnaye toujours en altération, faute de pouvoir justement s'adosser à une substance. Le paysage ainsi découvert semble au premier abord surprenant, mais il a l'immense avantage d'être délivré de tout ultramonde – la substance – sans pour autant qu'on ait perdu la continuité de l'être – la subsistance. Il n'y a rien dessous, ni derrière ni au dessus⁴.

Il devient alors opportun de s'interroger sur la façon dont la forme subsiste et assure la continuité de l'être, dès lors que la nature n'est pas réduite à une ontique stable. La question de la substance constitue un thème qui transparaît tout au long des récits de nos auteurs. Ainsi, Del Giudice évoque une substance volatile en termes d'un « circuit de fluidité absolue, où il est difficile d'établir un quelconque point fixe »⁵. Chez Toussaint, il est question de « [plonger] [...] dans la réalité vivante [...], dans la substance sensible [des] heures »⁶. Les deux auteurs y sous-entendent une notion de flux qui se déploie dans une continuité spatio-temporelle et dit le monde impliqué dans une succession de transformations, à la différence près que cette continuité évoque une autre forme de temporalité. Si tout est en mouvement, les choses ne peuvent subsister et donc durer uniquement parce qu'elles changent constamment de forme. De la sorte, au lieu de viser une continuité qui cherche à conserver les choses dans le temps en faisant paradoxalement

3. LATOUR, Bruno : *Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des Modernes*. Paris : La Découverte, 2012, p. 110.

4. Ibid., p. 114.

5. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 165.

6. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 29.

abstraction de la contingence du temps, il s'agit de viser une autre continuité qui s'inscrit dans la durée parce que les choses ne perdurent justement pas, ni ne sont éternelles. Il en découle que les choses doivent nécessairement muter et s'actualiser dans le temps pour continuer à exister, ce qui interdit de réduire le réel à l'idée d'une image universelle. C'est pourquoi Toussaint parle d'une « substance sensible [des] heures » et non pas d'une substance de la réalité, cette dernière n'ayant pas, dans *La Disparition du Paysage*, de consistance. Au contraire, le récit figure un monde immatériel car il ne contient pas d'histoire. Au fur et à mesure que le personnage toussaintien plonge dans l'intériorité de son corps, il s'éloigne de la vie matérielle, et ainsi du monde extérieur perçu à travers la fenêtre. Avec la disparition du paysage disparaît également l'opposition entre intériorité et extériorité, à savoir que le récit n'est plus censé servir de lieu de configuration d'une réalité spatio-temporelle, ni ne figure plus comme lieu de projection d'une histoire, mais devient lui-même objet de réalité.

Il en va de même chez Handke, pour qui la notion de substance se voit remplacée par le concept du *Inbild*. Dans les récits de l'auteur autrichien, on constate également une certaine progression vers l'intériorité de l'image, par exemple avec les promenades du personnage vers « l'arrière-pays » ou encore la contemplation du tableau *La Grande Forêt* qui s'ouvre au profit d'un événement « pénétrable »⁷ dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Bien que ces deux expériences évoquent l'idée d'un « aller au cœur des paysages », cette progression vers le « fond » ne se veut pas quête de substance. Elle plutôt désigne une ouverture comme lieu d'origine et de mutation de la forme⁸. C'est en ce sens que « chaque arbre de la forêt [...] [tourne] immobile [à l'instar d'une] toupie éternelle »⁹ : le paysage perdure dans le temps parce qu'il ne dure pas, conformément au concept de subsistance de Latour. Chaque arbre tourne, c'est-à-dire évolue et change de forme, pour rester tout de même à sa place, mais inscrit dans la durée. La notion de *vraie* immobilité toussaintienne renvoie à cette même idée de temporalité, à savoir qu'elle ne désigne pas un arrêt dans le temps, mais « l'absence de toute perspective de mouvement »¹⁰. C'est ainsi que l'auteur

7. À défaut de trouver une traduction aussi précise que dans l'original, nous avons opté de traduire le terme « begehbar » par « pénétrer », ce qui renvoie à l'idée d'un lieu dans lequel on peut entrer et que l'on peut parcourir. Il s'agit du sens qui est dissimulé derrière la notion d'« arrière-pays », voire plus précisément *Landesinnere* dans les récits handkéens.

8. cf. Le chapitre *Le Vide comme ouverture de l'espace*, p. 111

9. HANDKE, Peter, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 163.

10. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La salle de bain*, p. 84.

parvient à dépasser la dialectique entre temps interne et temps externe, en ce que la forme évolue dans une temporalité homogène qui fait continuité par-dessus des discontinuités.

Loin de chercher à aller en-dessous des choses et à définir leur substance, il s'agirait donc non pas d'expliquer mais de présentifier la façon dont subsistent les choses sans pour autant avoir la nécessité de passer par un fondement. De la sorte, plonger « dans la substance [des] heures sensibles » ou faire irruption dans l'intériorité de l'image (*Inbild*) revient à détruire la matérialité d'une nature construite par « la pensée de la matière » au profit d'une expérience du monde capable de dire son propre déploiement dans le temps de l'écriture. C'est la raison pour laquelle les récits manquent de substance diégétique – *La Disparition du Paysage* étant parmi les œuvres la plus emblématique – dans la mesure où la construction du récit devient objet de substance lui-même. La formation de l'espace se révèle alors être le principe constitutif de l'œuvre, conformément au constat d'Epstein selon lequel le récit naît à partir de l'air, puisque c'est « [une] masse d'air qui enveloppe une histoire, [sachant que] même l'air et la lumière [finissent] par ces échafaudages qui servent de charpente pour un récit et qui sont détachés et jetés dès qu'il se tient debout tout seul »¹¹. Il en découle une notion d'espace qui est autosuffisante et détermine dans l'instant même de sa propre manifestation un régime de véridiction qui lui est inhérent. Nous reviendrons sur la question de la pluralité des modes d'existence et leur régime de véridiction plus tard. Attardons-nous d'abord sur le concept d'autosuffisance spatiale qui transforme le récit en un monde à part.

L'instrument narratif ne se charge plus, nous l'avons dit à maintes reprises, de représenter le monde, ni ne succombe aux pièges de la naturalisation et de l'idéologie scientifique, mais est à l'origine de sa propre modalité d'être. Nancy soutient que « [nous] ne sommes ni “dans” ni “devant” le monde, mais celui-ci se dérobe et déporte de manière vertigineuse la consistance de sa réalité “en soi” »¹². Il ne s'agirait donc plus de situer le sujet ni devant ni dans le monde dans un rapport de contenu et contenant¹³, dès lors que le sujet ne figure pas comme entité indépendante de l'espace, mais bien comme partie intégrante de celui-ci qui justement « participe à la formation du paysage ». Plus encore, « ce n'est pas le monde en soi qui évolue de telle sorte

11. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 120.

12. NANCY, Jean-Luc et BARRAU, Aurélien : *Dans quels mondes vivons-nous ?* Paris : Galilée, 2011, p. 12.

13. Ibid.

qu'il modifie nos savoirs et nos pensées »¹⁴ car le réel ne constitue pas une extériorité objective, et il n'existe pas non plus un monde irréel comme dans le rêve. De la sorte, « [pénétrant] en [la matière du monde] nous faisons aussi bien toujours plus irruption au-dehors : là précisément où il n'y a plus d'opposition entre "dedans" et "dehors" et "non-monde". [...] Nous sommes le monde et le monde se rapporte en nous à lui-même »¹⁵. Si le dehors devient le paysage intérieur du sujet et, inversement, le sujet s'implique dans le processus de formation du paysage, cela nous amène à penser le monde au-delà de la construction et déconstruction. Ce que Del Giudice définit comme « circuit ininterrompu de l'imagination »¹⁶ renvoie à l'idée d'un co-partage entre sujet et objet. Ces derniers cessent d'être des propriétés ontologiques parce qu'ils forment une unité qui se déploie dans l'espace, voire deviennent l'espace même. Dire sujet revient à dire objet, qui revient à dire le monde, qui, à son tour, revient à dire le récit. Tous ces termes constituent une entité intrinsèque qui fonctionne comme une machine. De fait, le récit se métamorphose en une machinerie de la narration. C'est en cela que le cours inépuisable de la pensée se trouve dans le sujet, « [qu'il] en [est] la substance et l'origine [car] c'est en [lui-même] que [le courant] prend sa source et c'est en [lui-même] que [le courant] chemine, souterrain, invisible, paisible, intarissable »¹⁷.

Quel serait donc le rapport entre le sujet et l'œuvre dès lors que tous deux co-existent au même degré sans qu'il y ait de prédominance de l'un sur l'autre? Dans *Les différents modes d'existence*, Souriau opte pour une définition de l'œuvre d'art « en train de se faire », dans la mesure où « [rien], pas même nous, ne nous est donné autrement que dans une sorte de demi-jour, dans une pénombre où s'ébauche de l'inachevé, où rien n'a ni plénitude de présence, ni évidente patuité, ni total accomplissement, ni l'existence plénière »¹⁸. Ceci posé, nous souhaitons insister sur la notion de pénombre, qui névoque justement pas « un néant qui n'est en rien pacifique »¹⁹, ni donc un lieu qui cacherait une substance, mais bien un espace ouvert « où s'ébauche de l'inachevé », bref, un vide. Ainsi, image mentale et image de la réalité se conçoivent ensemble et parviennent

14. Ibid., p. 15.

15. Ibid., p. 16.

16. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 86.

17. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La Disparition du paysage*, p. 32.

18. SOURIAU, Étienne : *Les différents modes d'existence*. Sous la dir. de LATOUR Bruno et Stengers, Isabelle. Paris : PUF, 2009, p. 195-196.

19. HANDKE, Peter, op. cit., p. 47.

à être simultanément, impliquant « qu'il n'y a pas de ressemblance mais coïncidence, abolition de la distance entre l'œuvre à faire et l'œuvre faite »²⁰. Au même titre que l'idéal du sujet maître du monde s'est écroulé face à son impuissance à dominer la nature, l'œuvre d'art ne constitue pas une création de l'auteur. Le fait que la constitution du récit n'exige plus le rôle d'un créateur ou réalisateur n'est pas à entendre comme remise en cause de l'autorité du sujet qui conduirait à être sous l'emprise de forces qui le dominent depuis l'inconscient.

Pour rappel, chez Handke, « [c]'est seulement dehors, auprès des couleurs du jour, que [le sujet est] »²¹. La conscience du sujet devient en l'occurrence sentiment d'une forme, au même titre que « le monde extérieur [assume] la même consistance que [la] mémoire [du personnage toussaintien] »²². Il en va de même chez Del Giudice où Brahe, en regardant l'écoulement rapide des transformations de la matière « a l'impression d'être immergé » en elles²³. S'il est vrai que la déconstruction de l'anthropogenèse de l'homme a mené à une remise en question du sujet, le privant de ses certitudes sur le monde, il n'empêche que les récits de nos auteurs ne visent pas à rendre une image d'un sujet déconstruit. Bien au contraire, considérer l'anthropogenèse par le biais d'une nouvelle approche qui pense le monde à partir de la diversité et d'autres manières de dire l'existence implique de dépasser, et nous souhaitons y insister, la dichotomie entre sujet et objet. L'instrument narratif ne vise pas à dire l'impuissance du sujet, ni à rappeler les obstacles auxquels se heurtent la littérature depuis des siècles. La littérature n'a pas perdu son pouvoir de dire les choses. C'est juste la façon *dont* elle articule le monde qui a changé. Souriau parle à cet égard d'une pluralité de modes d'existence, c'est-à-dire qu'il s'interroge sur la notion d'existence comme question qui relèverait de l'ordre ontologique, mais comme notion qui en fonction de son emploi pourrait éventuellement aboutir à d'autres modes avec d'autres régimes de vérité.

La remise en cause des rapports symboliques est à entendre comme ouverture spatiale qui donne visibilité à ce que la matière cache et rend opaque au regard : le mouvement de la forme. C'est ainsi que la pensée du vide s'articule dans les œuvres de Del Giudice et Handke, sachant qu'ils mobilisent les forces sous-jacentes aux dépouilles de la matière par le biais de

20. SOURIAU, Étienne, op. cit., p. 25. Citation empruntée à la préface rédigée par Bruno Latour.

21. HANDKE, Peter, loc. cit.

22. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 20.

23. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 165.

l'instrument narratif, où le sujet parvient à se définir précisément dans ces creux d'ouverture spatiale où l'immatériel règne. À la question de savoir si la littérature ne courait pas justement « un danger de saturation induit par une vision parfaite [et totale] [...] [qui rendrait] superflue l'écriture », Del Giudice affirme le besoin de l'instrument narratif de raconter le visible :

« En fait, on pourrait dire que tout le chemin de l'histoire humaine est le chemin de la visibilité. Il y a un théoricien américain, Walter Ong, qui soutient cette thèse, à savoir que toute la fin de l'évolution culturelle et cognitive telle qu'elle s'est produite est une fin de la visibilité qui a commencé avec Gutenberg. C'est là que la visibilité affirme sa première grande victoire, et là que nous passons de la narration orale dans laquelle tout était confié à l'imagination et au mot occasionnel à la page imprimée dans laquelle la visibilité est révocable à volonté; et de là nous arrivons jusqu'à aujourd'hui, jusqu'à l'image. Le fait est que nous vivons aujourd'hui dans une ère de visibilité telle qu'il n'y en a jamais eu. [...] Je voulais raconter l'histoire de ce qui se passe pour nous à une époque où, d'une part, tout est visible, ce qui crée le problème de l'invisible, où se constitue la non-visibilité, et où, d'autre part, tout devient lumière. L'histoire d'Epstein [...] est l'histoire d'un homme qui ne considère pas que le mot est dépassé, il ne considère pas que la forme est dépassée; il en est simplement sorti, peut-être parce qu'il était intimement lié dans son travail à la perception de la mutation des rapports entre les hommes. Et lorsque les choses ont changé, il s'est lui aussi retrouvé en dehors de l'écriture. [...] Quand il dit "Je suis un visionnaire de ce qui est là", il est clair qu'il avait l'habitude de créer cette vision par l'écriture, maintenant il l'a en temps réel. Cela n'exclut pas nécessairement l'écriture, en fait je crois que plus il y a de visibilité, plus il y aura d'écriture. Plus vous avez de visibilité, plus vous avez besoin de non-visibilité, plus vous avez de représentation en termes immédiats, comme la télévision, plus vous avez besoin d'espaces dans lesquels la vision est médiatisée, est construite à travers d'autres formes de représentation et d'expression ».

« In realtà si potrebbe dire che tutto il cammino della storia umana è il cammino verso la visibilità. C'è un teorico americano, Walter Ong, che sostiene questa tesi, che tutto il fine dell'evoluzione culturale e conoscitiva quale c'è stato è un fine di visibilità che comincia con Gutenberg. È lì che la visibilità afferma la sua prima grande vittoria, e lì che si passa dalla narrazione orale in cui tutto era affidato alla immaginazione e alla parola occasionale alla pagina stampata in cui la visibilità è revocabile ogni volta che tu vuoi; e da lì si arriva fino ad oggi, fino all'immagine. Il fatto è che oggi noi viviamo in un'epoca di visibilità quale non c'è mai stata. [...] Volevo raccontare che cosa succede per noi in un'epoca in cui da un lato tutto è visibile, quindi si creano il problema di che cosa è l'invisibile, dove si costituisce la non-visibilità, e dall'altro in cui tutto sta diventando luce. La storia di Epstein [...] è la storia di un uomo che non considera superata la parola, non considera superata la forma; lui semplicemente ne è uscito fuori, forse perché ne è stato intimamente connesso, nel suo lavoro, proprio alla percezione di come le cose mutavano i rapporti tra gli uomini. E una volta mutate le cose, anche lui si è trovato fuori della scrittura. [...] Quando dice "sono un visionario di quello che c'è", è evidente che prima questa visionarietà la creava attraverso la scrittura, adesso ce l'ha in tempo reale. Non è detto che questo escluda la scrittura, anzi io credo che tanto più ci sarà visibilità tanto più ci sarà scrittura. Quanto più tu avrai visibilità tanto più avrai bisogno di non visibilità, tanto più avrai rappresentazione in termini immediati, come la televisione, tanto più avrai bisogno di spazi in cui la visione è mediata, è costruita attraverso altre forme di rappresentazione e di espressione »²⁴.

24. idem, « Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice, conversazione con S. Bertolucci, T.

En effet, la mutation du champ de visibilité du sujet entraîne un nouveau rapport avec l'espace et c'est ce dont le personnage toussaintien rend compte lorsque « [sa] dernière vision consciente, la dernière intuition, le dernier instant visible de [sa] vie [...] s'achève »²⁵. Il n'empêche que ce constat constitue la quintessence du récit, à savoir que des changements se sont produits dans la façon de percevoir le monde, des changements qui en l'occurrence affectent la question non seulement du visible, mais surtout du lieu où s'origine l'invisible. *La Disparition du Paysage* présente un monde devenu immatériel qui, toutefois, resurgit sous une autre modalité au-delà de la matière – celle du cours de la pensée comme « substance » constitutive de la narration chez Toussaint –, avec pour conséquence que le récit se métamorphose en un lieu en mesure de donner visibilité à l'invisible. Le récit lui-même se métamorphose en un objet constitué de lumière comme dirait Epstein, ou de couleurs comme c'est le cas chez Handke, bref, d'une matière insubstantielle qui constitue à la fois diégèse et exégèse.

De fait, s'il fallait déterminer le but de l'art moderne, il consisterait non plus à rendre *le* visible, mais à rendre visible tout court ce qui échappe au regard en perspective. En d'autres termes, décentrer le regard d'un mode d'existence basé sur l'ontologie des choses revient à donner visibilité à d'autres manières d'exister qui, au cours des siècles, avec la prédominance de la culture occidentale et l'hégémonie de la Science, ont été marginalisées voire opprimées. Il en découle que la virtualisation des choses et donc la remise en cause de la pensée de la matière permet de penser le monde au-delà des catégories. Latour soutient à ce propos qu'« une frontière indique moins une limite entre deux ensembles homogènes qu'une intensification des trafics inter-frontaliers entre éléments étrangers »²⁶, ce qui rend impossible de catégoriser et de séparer les choses comme si elles étaient des entités parfaitement indépendantes les unes des autres. C'est pourquoi le philosophe parle d'« erreurs de catégorie » qui ont constitué le système de valeurs des sociétés occidentales pendant des siècles.

Pour revenir à la question littéraire, nous voudrions montrer dans ce chapitre que sortir de l'instrument narratif, dans le cas de Del Giudice et Handke, permet de sortir en même temps de la tradition du Beau et de conférer à l'art le pouvoir de réfléchir sur son temps et de repenser la

Gaddi, A. Pastorino e G. L. Saraceni », p. 80-81.

25. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 47.

26. LATOUR, Bruno, op. cit., p. 41.

question de la représentabilité de la forme en étroite relation avec la question du sujet. Il s'agira donc de s'interroger sur la façon dont l'art peut devenir un moyen qui nous permet de comprendre le rapport du sujet avec l'objet qui, jusqu'à l'époque contemporaine, a été pris pour acquis. Il en va de même chez Toussaint qui, bien qu'il préfère se réfugier au sein du récit, pose la question de la littérature comme nouveau mode pour inscrire le sujet dans l'espace, où sujet et espace ne sont, comme déjà évoqué, plus opposés mais se conçoivent mutuellement au sein d'un régime de vérité dans lequel fictionner revient à dire le vrai dans le temps d'une écriture qui participe à la constitution de l'être et par là de l'identité du sujet.

5.1 Penser le monde au-delà des catégories, donner visibilité à une pluralité de modes d'existence

Lorsque Del Giudice soutient que « nous vivons dans une ère de visibilité telle qu'il n'y en a jamais eue », il sous-entend, et cela va de soi, un changement dans notre rapport avec le dehors et avec la matérialité des objets. La question à poser maintenant est de savoir comment cette mutation a impacté le sujet et la façon dont il conçoit son identité. Il est évident qu'un tel questionnement relève d'un défi puisqu'il fait appel à nombreux enjeux tels le rapport à l'histoire et la dialectique entre sujet et objet qui en découle, ainsi qu'à la place occupée par le premier dans le monde. « Notre ère de visibilité » n'a pas de précédent puisqu'elle sort du cadre idéologique de l'Occident dans le but de redéfinir la question du sujet, cela au-delà d'une pensée qui circonscrit l'être dans des catégories préétablies et préalables à l'existence même. Ce qui au cours des siècles s'est manifesté comme prédominance de la culture occidentale suite à des modes de connaissance qui, sous l'emprise de la Science, se sont imposés à d'autres cultures avec un régime de vérité absolue, relève aujourd'hui d'une grande contradiction qui nous oblige à nous interroger sur les fondements d'un Occidentalisme incapable de maintenir la promesse d'un homme dit moderne.

Les œuvres de Del Giudice, Handke et Toussaint posent la question du sujet et de son rapport avec l'espace non pas en termes généraux, mais en adoptant un point de vue quelque peu anti-occidental. La remise en cause du regard en perspective ne se veut pas simple basculement

des points de repères qui ont servi d'orientation au sujet dans l'espace, mais elle est à saisir surtout comme une réflexion sur les valeurs idéologiques inhérentes à ce même système de pensée et de configuration spatio-temporelle. C'est pourquoi Handke situe ses personnages dans un lent retour à la culture occidentale, à savoir que *Langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte-Victoire* et *Der Chinese des Schmerzes* s'inscrivent dans une continuité de lecture centrée sur le thème de l'appartenance du sujet à l'espace. En ce sens, le sujet handkéen, après avoir mené des enquêtes de terrain dans la nature sauvage d'Alaska et avoir fait l'expérience d'un espace « pur », appréhende son retour en Europe dans la perspective d'un changement un peu vertigineux qui l'amène à repenser la nature autrement que par un langage logocentrique. En effet, le personnage dans *Die Lehre der Sainte-Victoire* vise une « purification » de la langue censée se réapproprier son pouvoir de décrire les choses inscrites dans le temps, au lieu de les réduire en image. Comprendre le langage comme un flux capable de représenter une idée par le biais d'un symbole graphique, à l'image d'un idéogramme – tel est le retour au monde occidental prémédité par Handke. Penser le monde comme une réalité naissante et faire du récit une cartographie de la narration se trouve également comme approche du réel chez Del Giudice et Toussaint. Tandis qu'*Atlas Occidental* se métamorphose en un *Atlas de la Lumière* avec « [...] une géographie différente, où, quand on soulève les yeux de la carte qu'on a en main, on regarde et voit devant soi, autour de soi, une énorme carte, en grandeur naturelle, et malgré cela on est capable de placer le doigt en un point quelconque et de dire "là" et de dire "moi" »²⁷, *La Disparition du Paysage* aborde l'espace littéraire aussi comme géographie romanesque que « [le sujet] [vit] de l'intérieur, [en se déplaçant] dans ses méandres »²⁸. Le retour en Occident advient en l'occurrence sous le signe d'une découverte spatiale nouvelle qui requiert une réadaptation comportementale de la part du sujet lorsqu'il rompt avec les préceptes traditionnels d'une nature pensée au moyen d'un langage scientifique.

Même si les œuvres de nos auteurs s'inscrivent sous le signe d'un retour à la culture occidentale, ce retour ne se veut pas « restauration » des valeurs traditionnelles mais bien ouverture à d'autres manières de concevoir le rapport entre le sujet et le monde. C'est dans la rencontre entre la notion de sujet en termes occidentaux et la perception du monde par le biais d'un regard rééduqué non-dialectique que l'instrument narratif se métamorphose en un lieu d'échanges fruc-

27. DEL GIUDICE, Daniele, *Atlas occidental*, p. 169.

28. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 36.

tueux qui permettent de questionner la formation de l'identité du sujet par le biais de l'Autre. L'identité du sujet post-moderne occidental naît en l'occurrence dans un espace interstitiel qui renverse le propos d'une anthropologie censée penser la différence à partir « d'un processus de modernisation d'origine européenne »²⁹.

5.1.1 Le sujet occidental, un exilé de l'intérieur

Soulever la question de la visibilité revient en même temps à s'interroger sur les modes de connaissance et d'appréhension de la nature qui, dans la tradition du Beau, ont été sujets à une approche « matérialisante ». Il n'empêche que cette nature ne relève pas d'un lieu habitable par le sujet. C'est pourquoi le sujet handkéen est tout au long du récit en quête d'un espace qu'il peut dire sien. Ayant « le besoin de sentir, à chaque instant, où il se trouvait »³⁰, le personnage de *Langsame Heimkehr* exprime un sentiment d'aliénation envers le monde, sentiment qu'il cherche à combler « [en] se [fabriquant] d'abord des espaces, comme de "simples formes sur le papier", à l'aide desquelles, pour un bref moment, tout au moins, il s'ajustait à lui-même et se rendait invulnérable »³¹. Ce que Brahe définit dans *Atlante Occidentale* comme « mesure standard de la perception et de la sensibilité »³² résulte en une vision du monde occidentalisée qui s'impose au sujet et dont il ne peut s'affranchir qu'avec de grandes difficultés. C'est pourquoi le personnage toussaintien se heurte à la réalité du monde extérieur et ne parvient qu'en fermant les yeux et en s'éloignant du champ de visibilité totale à retrouver l'accès perdu à l'espace.

Latour parle à cet égard d'un « idéalisme du matérialisme »³³ qui a dominé la pensée occidentale au cours de l'histoire et qui n'a fait que déloger l'homme de sa propre terre. « Ce qu'on appelle réalité manque encore cruellement de réalisme »³⁴, car considérer la nature comme construction matérielle va de pair avec l'idée d'un sujet connaissant capable de décrire le monde comme lieu intelligible projeté en dehors de la conscience. C'est justement ce monde extériorisé

29. LATOUR, Bruno, op. cit., p. 25.

30. HANDKE, Peter, *Lent retour*, p. 16.

31. Ibid., p. 16.

32. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 131.

33. LATOUR, Bruno, op. cit., p. 112.

34. Ibid., p. 12.

qui pose problème, car non seulement il présuppose l'opposition entre sujet et objet, mais surtout parvient à « exister » sans que le sujet en fasse partie. Penser le monde comme une construction de l'esprit tout en faisant abstraction du rôle joué par son propre créateur paraît tout à fait paradoxal, ce qui explique d'une part l'origine des incertitudes prononcées au début du XX^e siècle à l'égard de ce même monde impénétrable et d'autre part la crise du sujet : « C'est cette étrange série d'inventions qui a rendu les Modernes opaques à eux-mêmes et, ce qui est plus grave, qui a rendu incompréhensible la saisie des "autres cultures", lesquelles s'étaient fort bien passées aussi bien du "monde matériel" que des "sujets" »³⁵. Latour va plus loin et définit la pensée dialectique comme « paradoxe de l'Occidentalisme », à savoir que

[L'homme occidental] cherche depuis plusieurs siècles à s'installer, mais il s'est lui-même volontairement déplacé, exilé, dans une Terre Incognita. Comme si les Blancs, partout où ils débarquaient, laissaient des blancs sur les cartes ! Parce qu'ils se croient vivre dans un monde à 3+1 dimensions justement. Est-ce qu'on les aurait chassés de chez eux ? Non, ils se sont auto-expulsés ! En pensée du moins car en pratique, au contraire, ils se sont installés partout...ils ont conquis le monde et trouvent qu'ils manquent de place ! Ces exilés de l'intérieur en sont toujours à lutter pour leur « espace vital »³⁶.

Ainsi, le sujet handkéen entend s'approprier la nature sauvage en « se "fabriquant" son propre espace », ce qui se veut réaction symptomatique d'un sujet qui, incapable de définir son identité par simple affiliation à son histoire, est affecté par un « sentiment de culpabilité de ne [pas] être "à sa place" »³⁷. De fait, lorsque Sorger explore les vastes étendues qui s'offrent à lui dans cette nature intouchée, il constate qu'il est dominé par le regard en perspective qui le catapulte dans ce sentiment de non-appartenance spatiale : « Aussitôt après ce premier moment de naïve familiarité avec l'espace du nouveau cadre, celui-ci dût-il se révéler au premier regard uniformément visible ou pittoresquement contrasté, venait cette sensation atone d'être mis à l'écart une fois de plus »³⁸. Il en va de même dans *La Disparition du Paysage*, qui montre un personnage dépaycé qui, ayant perdu tout lien avec son passé, n'a plus aucun souvenir à l'égard de sa propre identité : « je ne me souviens plus très bien de moi, de qui je suis, de qui j'étais plutôt. Pourtant, ma conscience du présent n'est pas altérée, elle est même particulièrement aiguë, comme si la mise à l'arrêt forcée de l'ensemble de mes autres facultés me faisait soudain percevoir,

35. Ibid., p. 112.

36. Ibid., p. 116.

37. HANDKE, Peter, op. cit., p. 17.

38. Ibid.

avec une attention décuplée, affûtée, acérée, l'instant visible »³⁹. De même que chez Handke, le personnage toussaintien ne fait que fixer l'instant visible du regard, la conscience du présent étant particulièrement aiguë et donc contrainte à un état d'arrêt. Percevant le monde extérieur comme un tableau immobile, « ce n'est qu'au terme d'intenses efforts que [le sujet] [parvient] enfin à [s'] échapper vers l'imaginaire »⁴⁰. C'est donc lors de moments de mise à l'écart du monde extérieur, que le sujet ne parvient de toute façon pas à pénétrer, que la quête d'un lieu habitable peut avoir lieu, à savoir qu'« [en construisant], sur ce canevas ostendais, sur ces fondations flamandes, des paysages asiatiques, des villes japonaises qui viennent se superposer à la plage réelle qu'[il] [a] sous les yeux »⁴¹.

L'homme occidental semble encore devoir apprendre à « faire son espace » au-delà des formules de la science qui « [obligent] de penser [le monde] au moyen d'une langue forgée par l'histoire humaine [occidentale] »⁴². En même temps que la quête d'un « refuge dans les espaces [du passé] »⁴³ semble vouée à l'échec, s'accroît aussi l'exigence de « s'absorber en la nature si [le sujet] ne [veut] point se perdre »⁴⁴, faute d'une place *dans* le monde. Latour soutient à cet égard que l'homme occidental n'a jamais questionné sa façon de concevoir le monde, d'où l'opposition entre les sociétés occidentales qualifiées de modernes et les autres cultures qui se sont érigées par le biais d'une pensée « moins rationnelle et moins cultivée » : « Plus ils s'auto-expulsent de toute terre habitable, plus les Modernes ont cru découvrir chez les "autres" des peuplades qui seraient, contrairement à eux, solidement attachées, ancrées, enracinées, oui, comme on dit, "autochtones", ou mieux encore "natifs" »⁴⁵. Cet ancrage spatial décrit par Latour évoque l'idée d'une appartenance à l'espace pour ainsi dire naturelle, c'est-à-dire en vertu d'un droit inné qui définirait l'homme dès sa naissance. Il n'empêche que l'homme occidental s'est privé lui-même de ce droit au moment où il a déclaré la nature comme sa possession depuis l'extérieur.

Quelle serait à présent la solution à ce dilemme? D'après le philosophe, « il [faudrait] désidéologiser la matière pour parvenir à l'immanence et parvenir, enfin, à suivre l'expérience.

39. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 10.

40. Ibid., p. 13.

41. Ibid., p. 14.

42. HANDKE, Peter, op. cit., p. 20. C'est nous qui soulignons.

43. Ibid., p. 17.

44. Ibid., p. 18.

45. LATOUR, Bruno, loc. cit.

Quand tout est noyé sous la matière, il n'y a pas de matériau, pas de réalité qui soit accessible, pas d'expérience qui puisse guider. La reconquête de "l'espace vital" nécessaire au déploiement de l'ensemble des valeurs modernes est à ce prix »⁴⁶. C'est ainsi dans la perspective d'un monde dématérialisé que Del Giudice, Handke et Toussaint s'appliquent à atteindre cette immanence, dans la mesure où la narration devient un instrument censé produire un sens de spatialité qui se forme au fur et à mesure que le sujet parcourt le récit. Ainsi, dans les laboratoires du CERN d'*Atlante Occidentale*, le champ de visibilité se construit à partir de l'invisible. Les particules donnent en l'occurrence à voir *quelque chose* impossible à représenter en image, mais qui manifeste une certaine dynamique de la décomposition de la matière, qui renvoie à l'inscription des choses devenues « des non-choses » dans la durée. Par exemple, la symétrie du récit entre monde visible et monde invisible figurée par l'anneau situé dans le souterrain nous signale, à travers le processus de dématérialisation des objets, que derrière la concrétude de la forme se dissimule une énergie créatrice d'un monde auto-suffisant. Bien que Del Giudice perçoive l'artifice comme partie inhérente à la nature en ce que « l'état pur » de la chose est constitué de lumière, c'est-à-dire de particules invisibles, il n'en demeure pas moins que ce monde auto-suffisant ne se déploie que lorsque le sujet percevant participe à sa constitution par le regard. Cependant, pour accéder à une telle vision des choses, le regard a besoin d'être amplifié vers des étendues plus vastes de l'espace et donc d'être amené vers une profondeur spatiale qui se veut justement ouverture de la matière. En effet, le registre lexical employé par Del Giudice renvoie à une notion de réalité pénétrable à l'instar de la scène dans laquelle Brahe monte en ascenseur dans le souterrain du CERN :

46. Ibid., p. 118.

« en regardant sur les parois de métal les adhésifs colorés portant réclame pour leur expérience [...] Brahe montait et il imaginait, derrière la paroi de métal suivi de la paroi de béton, la première couche de mollasse, fendue verticalement par sa montée, avec la consistance des petits éclats de quartz et de feldspath et peut-être l'empreinte fossile d'un petit animal, un *Lytoceras loricatum* ou quelque autre radiolaire ou échinoderme du jurassique, période qui tient son nom précisément du Jura au pied duquel il était en train de remonter; la couche suivante devait être de moraine avec des rochers et limon plissés dans le temps par les glaciers; encore plus haut, la couche de surface avec les tubercules, herbes et racines des latifoliées et conifères qui poussaient dans les bois en ces premières heures de l'aube ».

« [...] Brahe saliva guardando sulle pareti di metallo gli adesivi colorati con la reclam del loro esperimento [...]. Saliva, e immaginava dietro la parete di metallo e dietro la parete di beton il primo strato di molassa, spaccato in verticale dal suo salire, e la consistenza delle piccole scaglie di quarzo e di feldspato e forse l'impronta fossile di un animalletto, un *lytoceras loricatum* o qualche altro radiolare o echinoderma del giurassico, periodo che prendeva nome dal Giura alle cui falde stava risalendo, e poi lo strato successivo di morena con rocce e limo rastremati nel tempo dai ghiacciai, e più su ancora lo strato di superficie con tuberi e erbe e radici delle latifoglie e delle conifere che spuntavano dal bosco nelle prime luci d'alba (p. 24-25) »⁴⁷.

Cette remontée en surface représente une coupure diachronique dans le temps à travers l'empilement de couches de terres différentes qui, finalement, racontent métaphoriquement comment le sujet est arrivé au sommet, et donc dans la réalité présente. D'une façon similaire, le personnage handkéen est amené à « descendre en imagination tous les étages d'un immeuble étranger, du grenier à la cave, et d'y poursuivre ainsi des rêves éveillés, comme de retracer en pensée le socle de granit »⁴⁸ afin d'atteindre une profondeur spatiale qui évoque la fluidité de la matière qui s'est transformée dans le temps. En général, Handke insiste d'emblée sur cette idée de progression vers le fond, en ce qu'il évoque le *Inbild* comme intériorité de l'image qui se métamorphose en un lieu ample, comme la visualisation de la peinture cézannienne de la Sainte-Victoire qui se transforme en un espace habitable que le sujet peut parcourir. Toussaint, lui aussi, parvient à une immanence spatiale lorsque le personnage de *La Disparition du Paysage* décrit sa prise de recul par rapport au monde comme entéléchie de l'esprit, à savoir que la conscience, au lieu de projeter une réalité en dehors d'elle-même, devient l'objet même du monde extérieur. De fait, le monde du récit n'émerge que lorsque le sujet se replie sur lui-même, c'est-à-dire à partir d'une intériorité qui se métamorphose en un lieu vital.

Bref, s'il est vrai que « les Blancs, partout où ils débarquaient, laissaient des blancs sur les cartes », comme soutenu par Latour, il n'empêche que ces vides géographiques, bien qu'ils ne

47. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 30-31.

48. HANDKE, Peter, op. cit., p. 16.

figuraient auparavant que des lieux inhabitables par l'homme occidental, se présentent désormais comme des lieux capables d'accueillir le sujet. En effet, la notion de vide revêt un sens entièrement nouveau dans la mesure où elle est à saisir en termes d'ouverture spatiale qui rompt avec les conceptions traditionnelles d'un monde construit par le biais de lois scientifiques. C'est en cela que notre ère de visibilité est particulière, parce qu'elle cesse de penser la matière en opposition au vide, dès lors que le champ de visibilité se construit à travers des forces invisibles au regard.

5.1.2 Être-en-tant-qu'autre. Poser la question de l'identité occidentale à travers le regard de l'Autre

Si le vide au sens d'une ouverture spatiale constitue un lieu fertile à partir duquel s'origine le monde diégétique de l'œuvre dont la narration assume une fonction spatialisante, qu'en est-il de l'identité du sujet qui émerge depuis un tel espace? Comment la question du sujet est-elle définie chez Del Giudice, Handke et Toussaint, sachant que l'appartenance spatiale ne fait pas l'objet de valeurs transmises par l'Histoire et que l'espace n'émerge pas non plus comme construction assujettie à « un idéalisme du matérialisme »? Et est-il encore légitime de parler d'une identité « occidentale » dès lors que les récits de nos auteurs soulèvent la question du sujet dans un contexte qui sort de la dialectique corps-esprit? Il apparaît que l'altérité semble être un élément constitutif de l'identité du sujet, dans la mesure où les espaces vides dans les récits de nos auteurs permettent d'embrasser un point de vue qui n'est pas propre aux valeurs occidentales, saisissant le rapport à la nature comme le feraient les cultures dites autochtones, selon l'anthropologie.

En effet, chez Del Giudice, les énergies qui participent à la constitution de la forme sont décrites comme « une manifestation de forces séparées, différentes, [qui] pouvait être considérée comme l'unification d'une grande loi, une seule et la plus simple, une loi simultanée de la différence et de l'identité »⁴⁹. S'il est vrai qu'une forme subsiste parce qu'elle ne dure pas, il en découle que celle-ci est obligée de muter pour garder paradoxalement sa place dans le monde. Il en va de même dans les récits handkéens lorsque le sujet, en parcourant le paysage, fait l'expé-

49. DEL GIUDICE, Daniele, *op. cit.*, p. 176.

rience d'une nature en pleine mutation où les phénomènes visuels, nous l'avons dit, « tournent comme des toupies éternelles » en disant le caractère fluide de la forme. C'est justement cette fluidité qui d'une part rend impossible de circonscrire les choses et de catégoriser le perçu en fonction d'une idée abstraite. D'autre part, elle relie le tout « en une grande Loi » qui crée une continuité en passant par des discontinuités⁵⁰.

Certes, on pourrait argumenter que l'Histoire n'a fait qu'agencer des événements historiques dans une continuité chronologique, comme si la répartition d'éléments représentatifs d'une époque pouvait se faire en passant justement *par-dessus* de telles discontinuités. Mais ce que l'Histoire a admis comme chronologie des faits aboutit en réalité à une temporalité non-linéaire. La différence d'approche réside alors dans la tentative de rendre visible ce qui fait discontinuité, permettant ainsi d'aller au-delà « d'une dialectique de l'existence ». Rappelons que *La Disparition du Paysage* débute à partir d'une rupture avec le passé, lorsque le personnage toussaintien, bien qu'il ait perdu tout sens de chronologie, « [a] le sentiment qu'il n'y a pas de discontinuité dans [sa] vie »⁵¹. De ce fait, la continuité du récit est justement assurée par des vides elliptiques qui laissent à l'imagination du lecteur de l'espace de concevoir les points de connexion entre un segment d'histoire et l'autre. Il en découle que le sujet émerge alors dans et par le flux du récit où il « [évolue] dans [une] scène en devenir, encore informulée, immatérielle [...] »⁵².

Or, soulever la question de l'identité de l'homme occidental par le biais d'un regard décentré qui ne relève pas de valeurs strictement occidentales nous incite à nous interroger sur l'origine des dites valeurs. Il faut bien admettre que Del Giudice, Handke et Toussaint laissent apparaître des références plus ou moins implicites qui dénoncent une certaine forme du logos occidental : le décentrement du regard en perspective à l'origine d'un eurocentrisme, la destruction du caractère conceptuel et immuable de la forme, et surtout l'amplification spatiale par le biais d'une ouverture qui s'affranchit de la notion d'un espace circonscrit par l'Hégémonie de la Science – cette nouvelle approche de la réalité trouve résonance dans le concept du vide. Mal-diney soutient en effet que « [la] pensée occidentale a horreur du vide. L'Ouvert ne lui est que

50. cf. LATOUR, Bruno, op. cit., p. 52.

51. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 9.

52. Ibid., p. 35.

vertige »⁵³, sachant que toutefois

[à] l'art lui-même on [demanderait] une contenance. À la différence de la peinture chinoise, la peinture occidentale, depuis le XVI^e siècle apparaît vouée au plein. Cette repartition en deux aires ne signifie pas toutefois que le sens du vide soit une exclusivité chinoise et qu'il dépende de conditions historiques et locales. L'exigence du vide ne procède pas du social variable mais de l'humain constant. Il lui arrive d'ignorer les frontières socio-culturelles⁵⁴.

Sans établir de comparaison entre l'art chinois et l'art occidental sur la question du vide, nous souhaitons nous attarder sur « l'exigence du vide » comme fait qui transcende « les frontières socio-culturelles » et surgit comme phénomène qui relève de « l'humain constant »⁵⁵. Partant d'une telle perspective, nous ne souhaitons pas appliquer le concept esthétique du vide comme méthode orientale à la littérature de nos auteurs, qui s'inscrit tout de même dans un cadre européen, ni nous approprier de la vision du vide dans l'espace comme fait occidental. De fait, nous voudrions sortir des catégories « orientale » et « occidentale » pour montrer que l'identité se conçoit désormais dans un partage de valeurs qui impliquent la différence. Soulignons néanmoins que le vide fait partie d'une esthétique qui n'est d'ailleurs pas limitée à l'Asie, mais qui se retrouve de manière subtile dans les récits de nos auteurs.

Dans une des scènes des feux d'artifice d'*Atlante Occidentale*, Brahe et Epstein échangent sur le caractère moderne de la science abordée à travers le prisme de la mécanique quantique ; pour eux, l'idée de continuité en tant que flux spatio-temporel ne relève pas d'une question de

53. MALDINEY, Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, p. 113.

54. Ibid.

55. L'étude de la présence du vide dans les deux arts ferait indubitablement l'objet d'un travail comparatiste tout à fait fructueux. Il serait, en effet, intéressant de savoir s'il existe quelque chose comme un dénominateur commun parmi ces deux visions d'ouverture spatiale qui nous permettrait de penser la représentation du présent sous le mode d'existence du vide. Ce que Del Giudice, Handke et Toussaint définissent comme « invisible » pourrait potentiellement se rapprocher de la notion de vide telle qu'entendue dans les arts de l'Asie orientale et éventuellement aboutir à une pluralité de sens du terme d'existence. La nouveauté d'une telle comparaison consisterait dans le fait de considérer la différence non pas en termes d'un rapport d'opposition à la mêmété. C'est ce à quoi Philippe Daros a fait référence dans son intervention intitulée « État présent de la recherche en littérature générale et comparée » s'étant tenue le 16/02/2021 dans le cadre de Conférences internationales de l'école doctorale 120 à la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, en constatant que l'approche à l'autre s'est souvent faite soit « [en réduisant] l'altérité à mon propre comportement culturel » soit en en faisant une « extériorité absolue de moi-même ». C'est notamment dans la dialectique entre appropriation de l'autre et donc annulation de la différence et « hypostase de la différence » que les questions de l'identité et de l'altérité auraient été traitées jusqu'au XX^e siècle. Soulever la question de l'Ouvert – qu'on la définisse par *le vide* ou *l'invisible* – au-delà des frontières historiques relève d'un projet qui mériterait d'être approfondi davantage, faute de temps dans le cadre de cette thèse. Il n'en demeure pas moins que le thème du vide apparaît de manière récurrente dans les œuvres de nos auteurs, ce qui nous concède de l'effleurer en surface pour mieux comprendre la nature de ce décentrement du regard.

progressisme, ni de matière, ni de positivisme, car pour avancer il faut en même temps reculer :

« [...] Et [Epstein] a ajouté : “Mais, en fait de lumière, je m’attendais à quelque chose de plus récent de la part d’un physicien des hautes énergies.” “Plus récent de combien?” a dit Brahe, en plaisantant, comme si c’était une question de progrès. “Eh bien, plus récent qu’une invention chinoise du XIII^e siècle.” ».

« [...] Poi Epstein ha aggiunto : “Però, in fatto di luce, da un fisico delle alte energie mi aspettavo qualcosa di più recente”. “Quanto più recente?” ha detto Brahe, scherzando, come se fosse una questione di progresso. “Beh, più recente di un’invenzione cinese del tredicesimo secolo” (p. 146) »⁵⁶.

La notion de science employée par Del Giudice s’arrête justement avec la pensée de la matière, car elle manifeste un monde en constante évolution par le biais de particules qui dynamisent la nature de l’espace au point d’engendrer un flux de continuité spatio-temporelle où l’Un n’émerge qu’en interdépendance avec des phénomènes qui embrassent la diversité. Il serait, en effet, intéressant de voir comment Del Giudice opère avec la notion de « la modernité », sachant que pour avancer dans le temps, il faut en même temps reculer. D’ailleurs, la scène des feux d’artifice ne constitue pas la seule référence à la philosophie orientale. En effet, le rôle joué par le scientifique Wang qui, avec son attitude incrédule face au progrès que Brahe ne souhaite pas lui révéler, est emblématique de la façon qu’il a de regarder son entourage. De fait, lors d’une conversation, Brahe définit le manque de progrès comme un « non-voir », tandis que Wang sous-entend que derrière ce « non-voir » se dissimule quelque chose que Brahe ne lui dévoilerait pas :

« “Comment ça va à Échenevex? Vous avez certainement déjà vu quelque chose”, a dit Wang. “Non, nous n’avons encore rien vu.” “Oh! que si – Wang a plissé légèrement les yeux –, vous avez certainement vu quelque chose, mais vous ne me le diriez pas” ».

« “E come va a Echenevex? Avrete certamente già visto qualcosa”, ha detto Wang. “No, non abbiamo visto ancora niente”. “Oh sí – ha detto Wang piegando leggermente gli occhi, – avrete certamente visto qualcosa, ma lei non me lo direbbe” (p. 42) »⁵⁷.

56. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 156-157.

57. *ibid.*, p. 50.

Il en va de même dans ce passage :

« [...] Je crois, au contraire, que vous, à Hambourg, vous voyez beaucoup plus que nous autres ici. » « Oh non. A Hambourg on ne voit rien. Pratiquement rien, a dit Wang en se résignant à laisser sa cravate telle qu'elle était. Rien qui n'ait déjà été vu. » Il y a eu un court silence; le Chinois avait un regard distant et très proche, tout ramassé en lui-même et tout contre Brahe, comme s'il le touchait ».

« [...] Anzi, credo che vediate molto di più voi ad Amburgo che noi qua ». « Oh no. Ad Amburgo non si vede niente. Praticamente niente, – ha detto Wang rassegnandosi alla cravatta così comè. – Niente che si sia già visto ». C'è stato un silenzio breve; il cinese aveva uno sguardo distante e vicinissimo, tutto ritratto in sé e tutto a ridosso di Brahe, come se lo toccasse. (p. 43) »⁵⁸.

Le scientifique chinois « regardant [...] Brahe avec des yeux liquides »⁵⁹, confère au « non-voir » un nouveau sens : si « à Hambourg on ne voit rien » revient, cela signifie « rien qui n'ait déjà été vu », ce qui suggère que sans doute quelque chose s'est manifesté. La nature de ce quelque chose, comme impliqué par la conversation entre Brahe et Epstein, n'est rien de nouveau, ni ne se veut progressiste. Au contraire, si le but de l'instrument narratif est de donner visibilité à ce qui se meut dans l'invisible, il en découle que le voir, en termes scientifiques, assume plutôt une fonction révélatrice du déjà existant – ce qui nous fait penser à la notion d'imaginaire entendue par Handke, qui ne vise pas à inventer de nouvelles choses, mais bien à « réchauffer ce qui existe déjà » dans le champ visuel du sujet. C'est pourquoi Wang a « un regard distant et très proche, tout ramassé en lui-même et tout contre Brahe », car il symbolise le co-partage de deux visions – en l'occurrence celle progressiste, moderne de l'Occident et celle « fluide » et unificatrice de la philosophie orientale – qui permettent de penser la constitution du monde au-delà des frontières géographiques et donc des critères socio-culturels, comme annoncé par Maldiney.

Dans l'œuvre handkéenne aussi, il existe plusieurs moments qui renvoient à des éléments culturels issus de la culture chinoise. L'auteur évoque la fluidité de la forme du paysage lorsqu'il parle de la *Ding-Bild-Schrift*. Cette écriture d'images que le personnage handkéen compare à « un caractère d'écriture chinoise »⁶⁰ devient un outil capable de penser le temps dans les lieux et donc de combler l'écart entre les mots et les choses. C'est surtout dans *Der Chinese des Schmerzes* que Handke se propose de montrer un monde décentré de la perspective occiden-

58. *ibid.*, p. 51.

59. *Ibid.*

60. HANDKE, Peter, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 115.

tale, où le personnage perçoit la réalité à travers « [des] yeux réduits à des fentes »⁶¹. Les seuils semblent ici jouer un rôle crucial : le personnage se trouve souvent dans des entre-lieux comme la fente de la porte qui affectent le regard du sujet. La quintessence du récit est résumée dans un des derniers syntagmes lorsque le personnage a un rêve qui lui dévoile que « le narrateur est le seuil »⁶². Ce sont justement ces lieux interstitiels qui font irruption dans la continuité par le biais de *gaps*, d'espacements vides qui permettent de sortir des paramètres d'une pensée qui a tendance à catégoriser le vécu. Plus encore, Handke affirme quasiment explicitement que le narrateur et donc le sujet surgissent à la lisière entre deux visions du monde, tout en en créant un nouveau mode d'existence. Il en va de même chez Toussaint, dont le rapport entre intériorité et extériorité dans *La Disparition du Paysage* n'émerge pas seulement comme la question du rapport entre le sujet et l'objet, mais aussi entre la mêmeté et l'autre. Pour rappel, le sujet toussaintien se met à construire sur la réalité qu'il a sous les yeux, en l'occurrence, sur le paysage d'Ostende. Ce même paysage finit par se voir superposer un paysage asiatique de villes japonaises qui s'origine à la frontière entre dedans et dehors. Toussaint exploite la fenêtre non plus comme lieu qui sépare monde intérieur et monde extérieur, mais comme seuil depuis lequel le paysage asiatique se superpose au paysage européen. En ce sens, si la fenêtre avait pour but de délimiter le champ visuel du personnage toussaintien, cette même limite finit par s'excéder elle-même dans la mesure où la superposition des deux paysages, c'est-à-dire de l'image mentale et de la réalité, offre une vision des choses en co-partage qui se transcende. En ce sens, l'instrument narratif de nos auteurs s'inscrit sous le signe d'une contradiction, d'un renversement constant des valeurs que l'on croyait établies – à l'image de la structure narrative enveloppante de *La Disparition du Paysage*.

Les auteurs situent le sujet dans des lieux intermédiaires souvent figurés par une ouverture spatiale où il est amené à passer outre la pensée dichotomique, en parcourant la diégèse du récit qui se fait exégèse. De fait, c'est précisément dans ces lieux qui nous semblent embrasser des éléments incompatibles – comme la substitution de la substance au profit d'une subsistance des choses qui perdurent parce qu'elles ne durent pas éternellement – et dans lequel le sujet affirme sa présence dans le monde à travers sa propre négation – dans la mesure où l'absence de la présence figure comme ultime preuve de l'être inscrit dans un présent métamorphosant – que

61. HANDKE, Peter : *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt : Suhrkamp, 1986, p. 218.

62. Ibid., p. 242.

le régime de véridiction d'un mode d'existence « occidental » est perçu d'un point de vue critique. Ce que Latour désigne comme « paradoxe de l'Occidentalisme » constitue une prise de conscience au sujet de l'idéologie d'un sujet maître du monde qui, toutefois, échoue à réaliser ses propos modernistes.

Nous souhaitons, cependant, insister sur le fait que le décentrement du regard en perspective n'implique pas l'appropriation d'un concept d'esthétique d'une autre culture, d'autant moins que nous ne visons pas à approfondir le sujet, ni à proposer une archéologie de la question du vide, pour des raisons évidentes de temps. Opter pour un autre point de vue sur notre culture nous permet d'étudier la forme d'existence qu'assume le sujet, une fois dépassée la dialectique entre corps et esprit. Il est donc question d'adopter un autre regard sur le monde qui ne s'impose pas comme vérité universelle à l'instar du regard souverain, mais qui permet de nous interroger sur l'homme occidental. La remise en cause d'une histoire qui a été sous l'emprise de la Science pendant des siècles ne se veut cependant pas non plus suppression de l'idéologie occidentale, dans la mesure où la notion de sujet subsiste toujours, même si elle se présente sous un autre mode d'existence, la volonté de fixer le monde par le regard demeurant jusqu'aux temps contemporains un comportement propre à l'homme occidental. Ce qui fait la différence maintenant se manifeste sous forme d'un décalage des paramètres qui ont piégé la question de l'identité dans le concept d'une ontologie stable. Nous allons montrer comment Del Giudice, Handke et Tournier renversent les dites valeurs pour parvenir à une « ontologie régionale » où le sujet parvient à l'existence tout en étant libéré des contraintes.

5.2 « [...] à cette échelle où la Loi n'interdit pas ce qui peut arriver ». D'une métaphorisation de la théorie quantique comme mode d'existence dans *Atlante Occidentale*

L'exploration du monde atomique et subatomique au XX^e siècle ouvre à une spatialité virtuelle qui dépasse les limites du concept de matière. La remise en cause de la pensée positiviste invalide non seulement les anciens préceptes de la visibilité du monde, mais nous amène aussi à analyser les concepts utilisés en Occident par la science pour décrire la nature. Il s'agit bien d'un questionnement qui touche au fondement de l'épistémologie sous l'emprise du rationalisme. L'emploi métaphorique de la théorie quantique par Del Giudice propose une vision de la science moderne qui sort du cadre de l'objectivité et des vérités universelles. De fait, les phénomènes visuels apparaissent dans l'espace selon un principe d'interdépendance auquel est inhérente une dynamique de mouvement.

Lorsqu'on s'interroge sur les parutions littéraires des 30 dernières années, il semble que la littérature s'est beaucoup intéressée aux sciences modernes telles que la physique quantique ou encore les neurosciences. Le courant du *Quantum fiction* figure d'emblée comme l'une des nouvelles tendances littéraires qui accordent un intérêt particulier aux notions de réalité et de matérialisme inspirées par les théories de la physique quantique. Ce faisant, l'imagination d'un monde quantique est employée comme modèle narratif dans la mesure où la perception du sujet a une répercussion directe sur le rapport à la réalité physique. C'est notamment à travers le récit « Flight : A quantum fiction novel » de Vanna Bonta qu'ont été abordés des thèmes tels que l'observation de la réalité comme prise de conscience sur la mutation de la matière dans l'espace ou encore la justification scientifique d'une force d'animation indépendante de l'esprit comme source fertile pour la configuration spatio-temporelle. Nombreux auteurs comme Greg Egan, A.A. Attanasio, Michael Crichton et d'autres inscrivent leurs récits dans une perspective similaire.

À défaut de pouvoir mener une étude fondée sur les conceptions spatiales dans la théorie quantique, nous souhaitons montrer qu'*Atlante Occidentale* contient des éléments qui ouvrent

au dialogue avec une notion de spatialité qui semble suggérer une vision critique à l'égard du logos, où les préceptes d'une visibilité totale sont remis en cause. À côté du courant du *Quantum fiction*, le récit de Del Giudice se propose lui aussi de présenter un nouveau mode d'existence qui affiche la mutation comme propriété intrinsèque de la matière, en opposition au concept d'immuabilité de l'être proclamé depuis Aristote. Au même titre que Del Giudice se sert de la mécanique quantique comme nouvelle vision des choses dans *Atlante Occidentale*, ce chapitre vise à s'interroger sur la métaphorisation de la théorie quantique entendue comme un nouveau mode d'existence et une autre approche du réel capable de dépasser la nature dialectique occidentale. À l'encontre du regard en perspective qui a plutôt tendance à classer et séparer les choses perçues en des choses singulières et distinctes, dans le récit de Del Giudice les phénomènes visuels se proposent de dire le monde à travers une fluidité de la forme qui inscrit tout phénomène dans un rapport d'influence mutuelle. Plus encore, cette notion de fluidité du réel s'oppose aux notions de progressisme et de modernisme selon l'acception occidentale. La question qui se pose maintenant est de savoir comment la mécanique quantique figure comme science « moderne » chez Del Giudice, tout en considérant le fait que l'auteur intègre des éléments implicites qui font référence à la pensée orientale, à l'instar des feux d'artifice ou encore de la visite du physicien Wang.

5.2.1 Au-delà de la dichotomie entre réalité et représentation. « Le naturel » comme espace autosuffisant

Une des particularités de la physique quantique consiste dans le dévoilement d'une vision de réalité qui prend forme à travers la fluidité des choses inscrites dans la durée. En ce sens, la transition de la concrétude de la forme vers un devenir virtuel des objets entraîne une image du monde, nous l'avons dit, qui se déploie à l'intérieur d'un flux de continuité spatio-temporelle. Il s'agit maintenant de comprendre comment la théorie quantique comme mode d'existence fait réalité. Comment faut-il qualifier la nature de cette réalité désormais devenue immatérielle, en opposition avec les préceptes cartésiens d'une nature édifiée par le biais d'« une pensée de la matière »? La réalité fait-elle alors l'objet d'une spatialité construite?

Dans *Atlante Occidentale*, c'est surtout le personnage Epstein qui s'interroge à plusieurs reprises sur les mécanismes qui participent à la constitution du récit, en déplaçant l'intérêt d'une simple re-présentation de la réalité comme fait construit vers une narration qui devient capable de faire espace elle-même, et où donc le terme de « construire » assume une nouvelle fonction par rapport à l'esthétique traditionnelle. Les réflexions d'Epstein quant au processus de création littéraire réveillent un sens du réalisme qui assume une certaine plasticité :

« “Très tôt, a dit Epstein, je me suis rendu compte que j'avais une autre passion, en plus de celle des gens, et c'étaient les objets. Je me savais capable de sentir comment une chose est faite, capable de percevoir sa forme d'une manière différente de ce que l'on entend normalement par percevoir : je sentais comment le filament d'une ampoule se sent dans le vide d'air de sa poire. Il me semblait que chaque objet avait sa vie propre ; non seulement celle de la matière travaillée en une forme ; sa vie était la pensée qu'il y avait derrière et le comportement dans lequel il se prolongeait” ».

« “Molto presto, – disse Epstein – mi sono reso conto che avevo un'altra passione oltre alle persone, ed erano gli oggetti. Ero capace di sentire come è fatta una cosa, ero capace di percepire la sua forma in un modo diverso da ciò che normalmente si intende per percepire : io sentivo come si sente il filamento di una lampadina nel vuoto d'aria della sua pera. Mi sembrava che ogni oggetto avesse una sua vita ; non solo quella della materia, lavorata in forma, la sua vita era il pensiero che c'era dietro e il comportamento in cui si prolungava”(p. 66-67) »⁶³.

Doté d'une sensibilité aigüe, l'écrivain semble être capable de sentir les choses au-delà de leur matérialité, c'est-à-dire comme inscrites dans une certaine spatialité apte à en transmettre les propriétés par le biais du vide. C'est pourquoi la sensation de l'ampoule n'est pas réduite à « celle [d'une] matière travaillée en une forme », mais se déploie « dans le vide d'air de sa poire ». Dans cette description n'apparaissent pas de contours, la forme semble en l'occurrence « exister » dans une sorte d'intériorité figurée par le vide. De surcroît, elle assume des caractéristiques qui lui sont propres, car le filament d'une ampoule se manifeste dans le vide de sa poire. C'est ce qu'Epstein décrit par la suite comme « [la] vie propre » de l'objet, qu'il explique à son tour par « la pensée qu'il y [a] derrière le comportement dans lequel [l'objet] se prolonge ». De la sorte, l'ampoule figure comme objet qui « se tient debout tout seul »⁶⁴. C'est donc « dans un certain air et dans une certaine lumière »⁶⁵ que les phénomènes apparaissent dans le champ visuel, ce dernier constitue un lieu qui dissimule une certaine puissance. De fait, « l'énergie » du récit demeure

63. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 74-75.

64. Ibid., p. 120.

65. Ibid.

littéralement entre les lignes, dans des espaces qui, au premier abord, ne semblent que servir de transition d'un passage à l'autre, alors qu'en réalité ils assurent la continuité et la cohérence de l'instrument narratif. Il y a de nombreux exemples pour un tel phénomène à partir de la scène du magasin de pièces de rechange où « [une] lumière matinale filtre à travers les fenêtres d'en haut; elle se mêle à l'odeur de caoutchouc fin, de plastiques, de métaux légers »⁶⁶, créant une atmosphère assez plastique qui montre comment le déplacement des personnages entre les rayons impacte l'environnement et, inversement, comment les instruments situés dans les rayons sont, à leur tour, impactés dans leur rapport avec l'espace lorsqu'ils sont regardés « à la lumière »⁶⁷. Pour rappel, Brahe et Rüdiger traversent le magasin en commençant par des pièces de rechange pour la visualisation jusqu'à aller vers des instruments qui détectent et amplifient ce que le regard ne parvient pas à voir.

Nous constatons une transition similaire entre la fin du chapitre IX et le début du chapitre X, où la lumière devient en quelque sorte substance du vide elliptique. En effet, la lumière donne visibilité à des énergies dissimulées dans l'espace, à l'instar des poussières dans l'air qui se déplacent dans la pénombre, puis surgissent dans le rayon de soleil pour enfin disparaître à nouveau dans l'ombre. Ce cycle de déplacement entre les sphères du visible et de l'invisible crée de la sorte une continuité par le biais de discontinuités, c'est-à-dire d'espacements vides qui suggèrent la fluidité de la forme et qui préparent donc, sur le plan diégétique, le terrain d'une scène qui est sur le point de muter. Brahe décrit ces espaces internes comme des lieux capables de « faire chez soi », à l'instar du vide qui devient possibilité d'accueil de la forme :

« [Brahe, Rüdiger et Mark] se trouvaient dans un de ces volumes intérieurs que des panneaux blancs arrivaient à créer jusque dans ce grand tunnel de béton, divisant les espaces en autant de périmètres, délimitant les mouvements, concentrant la lumière, bref, en faisant un "chez soi", et Brahe avait toujours été étonné par cette capacité de "faire chez soi" partout ».

« [Brahe, Rüdiger e Mark] erano in uno di quegli interni che le pannellature bianche creavano anche in un grande tunnel di beton, perimetrando gli spazi, delimitando i movimenti, raccogliendo la luce, in breve facendo "casa", e di questo poter "fare casa" ovunque Brahe era sempre stupefatto (p. 85) »⁶⁸.

66. Ibid., p. 89.

67. Ibid., p. 91.

68. Ibid., p. 95.

Ces volumes intérieurs d'espace se présentent comme des points de convergence en mesure de réunir atmosphère et mouvement des personnages, à savoir que « cette capacité de “faire chez soi” » implique un sentiment spatial qui naît non pas des choses, mais bien de la dynamique entre sujet et objet. Ainsi, le grand tunnel de béton accueille la lumière qui, elle, crée un lieu vital, « un chez soi », au même titre que « la masse d'air [...] enveloppe une histoire »⁶⁹, se métamorphosant elle aussi en un espace fertile où s'origine l'histoire. En ce sens, le récit figure « [un] flux [d'air] [dans lequel les personnages avancent], dans une vision élargie qui rassemble leurs profils et la ville moderne »⁷⁰. En effet, Brahe semble impressionné par la façon dont Epstein se rapporte aux objets :

« Et [Brahe] a été encore une fois saisi par la précision et le naturel avec lesquels Epstein ôtait le papier plastifié autour du goulot de la bouteille, avec un geste rapide des doigts, ou par la façon dont il tenait la bouteille et tournait le tire-bouchon sans prendre appui sur la table, comme si ses mains en mouvement contraire servaient simplement à annuler le poids des choses tout en les maintenant debout au sein de l'espace ».

« E ancora una volta [Brahe] fu colpito dalla precisione e dalla naturalezza con cui Epstein toglieva la cartina plasticata torno torno al collo della bottiglia, con un giro veloce delle dita, o da come teneva la bottiglia e girava il cavatappi senza appoggiarsi sul cristallo, come se le mani in movimento contrario servissero soltanto ad annullare la gravità delle cose tenendole in piedi nello spazio (p. 140) »⁷¹.

Le geste d'Epstein d'ôter le papier plastifié autour de la bouteille est en l'occurrence décrit comme « naturel », impliquant un déplacement de sens du terme « nature ». Le rapport dynamique entre le mouvement des mains du personnage et la façon dont le tire-bouchon ouvre la bouteille « sans prendre appui sur la table » évoque une sensation de « légèreté matérielle » qui « [annule] le poids des choses ». En effet, il est question d'un mouvement contraire qui, toutefois, fait que les choses restent « debout au sein de l'espace ». La « perte de poids des choses » renvoie à un processus de dématérialisation qui suggère un nouveau mode de présentification de la forme dans le champ visuel du sujet. Les objets s'inscrivent dans l'espace par le biais d'une force intrinsèque, d'où une vision des choses qui d'une part se tient debout toute seule sans que l'intervention d'une instance ultérieure soit nécessaire et qui d'autre part fait appel à une notion de spatialité suffisante par elle-même. Il en découle que le monde fictif n'est pas pensé par un

69. Ibid., p. 120.

70. Ibid., p. 104.

71. ibid., p. 151.

sujet qui guide l'action, ni par un narrateur omniscient qui anticipe le déroulement de l'histoire. Au contraire, c'est le récit lui-même qui, puisant « sa force d'être » depuis son intériorité, fait émerger le rapport du sujet aux objets.

La narration assume ainsi une fonction spatialisante en ce qu'elle crée un monde fictif suffisant pour lui-même qui n'exige pas l'intervention d'un narrateur, ni donc un concept de monde prémédité et projeté sur l'instrument narratif. La consistance « fluide » du réel et la mutabilité de la forme nous permettent de remettre en cause la notion de nature cartésienne et d'opter pour une réalité capable de raconter l'inépuisabilité de la forme. La nature telle qu'entendue par Del Giudice assume en ce sens une fonction « mécanique », dans la mesure où le récit figure comme construction inachevée dont le mouvement et la mutation de la forme dérivent d'une puissance immanente à l'instrument narratif même.

5.2.2 Sortir de l'horizon progressiste : « Tout est lié et en transformation »

Si le regard phénoménologique rend une image authentique de l'inépuisabilité de la nature, c'est en raison du caractère fluide de la matière qui comprend les choses comme intégrées à l'intérieur d'un flux mutationnel. Ce flux crée une continuité spatio-temporelle qui articule la mutation des objets en tant que transformation constante où tout est lié, même les éléments qui, d'habitude, sont considérés en termes oppositionnels. L'évolution de la concrétude de la forme vers un état virtuel ou bien immatériel relève d'emblée d'une telle opposition, à savoir que c'est précisément cette transition entre le visible et l'invisible qui fait continuité au long le récit. S'inscrivant dans cette même perspective, la symétrie entre la géométrie du « haut » et les forces souterraines du « bas » figurent comme les deux revers de la même médaille, à savoir que le château de Voltaire situé au-dessus de l'accélérateur de particules du CERN évoque une notion de temporalité à double tranchant. L'intérieur du château s'est vidé au cours du temps, ne laissant que « l'empreinte [...] sur les murs et les tentures. Chaque meuble a laissé sur l'étoffe le dessin de ce qu'il était »⁷². Il en découle que le château s'est maintenu à travers le temps en évoluant dans la durée, exposant les meubles et les objets disposés dans son intérieur à un processus de

72. Ibid., p. 139.

dématérialisation. Cette idée de subsistance figure littéralement et métaphoriquement par le biais de l'anneau « [...] qui [passe] dans le cœur de la machine, au flux qui [passe] normalement dans le cœur de l'anneau [...], à tout ce que le flux ne [laisse] pas voir de lui-même »⁷³. Le flux dissimule donc bien une continuité qui évoque à son tour la fluidité de la forme qui, elle, subsiste comme principe vital de toute chose. Cette fluidité ne passe pas seulement dans le cœur de la machine, mais est à l'origine de la réalité créée dans *Atlante Occidentale*, dans la mesure où le récit est lui-même objet d'un monde en déploiement. En d'autres termes, le processus exégétique de l'œuvre se superpose au devenir de la diégèse. C'est pourquoi le flux est à saisir comme une subsistance tandis que la substance du récit consiste en sa propre mise en scène qui, dans les termes de Souriau, aboutit au processus d'« [une] œuvre en train de se faire »⁷⁴ :

« C'est si beau. Si incroyablement beau », et ce ton de respect ne pouvait pas être destiné à ce que [Rüdiger] avait directement sous les yeux, les lignes qui naissaient et mouraient à grande vitesse, engendrant dans leur collision et dans leur croisement de petits faisceaux de lignes droites, de cercles et de tourbillons : mais à ce que ces traces laissaient imaginer en disparaissant, une symétrie si radicale et surprenante, en vertu de laquelle ce qui apparaissait jusque-là comme une manifestation de forces séparées, différentes, pouvait être considéré comme l'unification d'une grande loi, une seule et la plus simple, une loi simultanée de la différence et de l'identité, dont en ce moment ils voyaient la preuve et l'accomplissement, de la façon dont ils avaient l'habitude de voir ».

« È così bello. Così incredibilmente bello », e il tono di rispetto non poteva essere destinato a ciò che direttamente [Rüdiger] aveva sotto gli occhi, le linee che nascevano e morivano rapidissime, generando nella collisione e nel reciproco attraversamento piccoli fasci di rette e di cerchi e di vortici, ma a quello che le tracce sparendo lasciavano immaginare, una simmetria così radicale e sorprendente per cui ciò che prima appariva come manifestazione di forze diverse e separate poteva essere considerato nell'unificazione di una grande legge, una sola e la più semplice, una legge simultanea della differenza e dell'identità, di cui in quel momento vedevano, come erano abituati a vedere loro, la prova e il compimento (p. 164) »⁷⁵.

C'est donc « dans l'unification d'une grande loi [...] simultanée de la différence et de l'identité » que se génère le flux de continuité spatio-temporelle dans lequel s'inscrivent les objets. L'altérité devient partie intégrante de la formation de l'identité, à savoir que si « tout est lié et en transformation » et que le sujet se projette dans l'objet perçu en contribuant à sa constitution, il en découle un co-partage d'éléments assuré par le caractère réversible de la perspective. Ce co-partage non seulement permet de dépasser la dialectique entre sujet et objet, mais aussi renvoie

73. Ibid., p. 30-31.

74. SOURIAU, Étienne, op. cit., p. 195.

75. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 176.

à une continuité des choses qui ne parviennent à subsister que par des discontinuités. La chose, nous l'avons dit, doit changer de forme pour perdurer dans le temps. De fait, elle se libère de sa structure matérielle et donc de son caractère conceptuel. Dès lors que les objets sont désormais constitués de lumière, c'est-à-dire d'une matière insubstantielle, surgit la question de savoir comment cette « nouvelle nature » des choses peut être qualifiée. La virtualisation du champ visuel du sujet fait-elle l'objet d'un fait moderne à partir du moment que la physique quantique comme nouveau mode de représentation du présent est dite elle-même science moderne en opposition à la physique classique ?

« Il était beau, le feu d'artifice, n'est-ce pas ? » « Eh oui. Il était beau », a dit Epstein, prudent. « Vous ne l'avez pas aimé ? » « Puisqu'il s'agissait d'un hommage, je ne peux pas me plaindre », a dit Epstein en souriant. Et il a jouté : « Mais, en fait de lumière, je m'attendais à quelque chose de plus récent de la part d'un physicien des hautes énergies. » « Plus récent de combien ? », a dit Brahe, en plaisantant, comme si c'était une question de progrès. « Eh bien, plus récent qu'une invention chinoise du XIII^e siècle. » « C'est ce que Genève s'offre en été », a dit Brahe, allongeant dans le noir la main vers le plateau. « Je sais. Mais c'est vous qui avez insisté pour que je voie le feu d'artifice. Je l'ai suivi très attentivement. Ce n'est pas mon domaine, mais j'imagine que du point de vue de la physique on a avancé, depuis le temps » ».

« Brahe ha detto : "Erano belli i fuochi, no ?" "Eh sí. Belli", ha detto Epstein, prudente. "Non le sono piaciuti ?" "Dato che erano un omaggio, non posso lamentarmi", ha detto Epstein sorridendo. Poi ha aggiunto : "Però, in fatto di luce, da un fisico delle alte energie mi aspettavo qualcosa di piú recente". "Quanto piú recente ?" ha detto Brahe, scherzando, come se fosse una question di progresso. "Beh, piú recente di un'invenzione cinese del tredicesimo secolo". "È quello che offre Ginevra d'estate", ha detto Brahe, allungando nel buio la mano verso il vassoio. "Lo so. Però è stato lei a insistere perché vedessi i fuochi. Io li ho seguiti con molta diligenza. Non è il mio campo, ma posso immaginare che dal punto di vista della fisica siano stati fatti dei passi avanti nel frattempo" (p. 145-146) »⁷⁶.

D'autant que la question de la lumière apparaît de manière récurrente au sein du récit : qu'il s'agisse de la matière accélérée sous forme de particules dans l'anneau, des vestiges des meubles comme poussières sur les murs du château de Voltaire ou encore des feux d'artifice, ces scènes ont en commun de véhiculer une image du temps dont les vecteurs avancent autant qu'ils reculent. Lorsqu'Epstein pose la question de la matière désormais devenue insubstantielle, il remarque la contradiction d'une science censée apporter du progrès par le biais d'inventions nouvelles. Les feux d'artifice semblent contenir la même puissance visuelle que les particules travaillées dans l'anneau, dans la mesure où tous deux affichent une spatialité morphogénétique.

76. *ibid.*, p. 156-157.

Cela explique la question d'Epstein qui, en pensant à la mécanique quantique comme science progressiste, s'attendait une découverte plus « moderne » de ce qu'une invention du XIII^e siècle était déjà capable de faire : représenter le présent sous le signe d'une dématérialisation de la forme au-delà de ses contours pour permettre une visualisation des choses inscrites dans la durée, et donc parvenir à une image de réel authentique. Brahe explique que son travail ne consiste pas tant à découvrir de choses entièrement nouvelles, mais à travailler sur la symétrie du déjà-existant, tout en sortant du cadre progressiste qui pense le passé en termes d'opposition avec le présent, et surtout du rationalisme comme seul mode d'existence possible pour décrire la nature :

« [...] [La langue] dont je me sers est un peu plus complexe, mais c'est bien mon travail, et comme vous le voyez il est fait de choses encore plus vieilles que les feux d'artifice. L'enthousiasme des gens va tout entier aux machines, petites ou grandes, mais au fond je m'occupe essentiellement de géométrie. Une géométrie appliquée et particulière, bien sûr. Mon travail est symétrie, une symétrie très, très poussée. C'est toujours surprenant que l'on arrive à saisir quelque chose de la fluidité, de la vitesse et de l'insaisissable avec la symétrie. Mais de ce point de vue la lumière aussi est une symétrie, et celle que vous avez vue dans le ciel tout à l'heure n'est pas si différente après tout de celle que je vois là-bas, à Échenevex ».

« [...] [La lingua] che uso io è un po' più complessa, però è il mio lavoro, e come vede è fatto di cose ancora più vecchie dei fuochi artificiali. L'entusiasmo della gente è tutto per le macchinette, piccole o grandi, ma in fondo io mi occupo sostanzialmente di geometria. Certo una geometria applicata e particolare. Il mio lavoro è simmetria, una simmetria molto molto spinta. Che con la simmetria si riesca a prendere qualcosa della fluidità e velocità e inafferrabilità è sempre sorprendente. Ma da questo punto di vista anche la luce è una simmetria, e quella che lei ha visto nel cielo poco fa non è poi così diversa da quella che vedo io giù a Echenevex » (p. 146-147) »⁷⁷.

C'est par la symétrie que Brahe explique la continuité d'une chose dans le temps, bien qu'elle puisse changer de forme. De la sorte, l'apparition des formes dépourvues de substance lors des feux d'artifice comme invention du passé se rapporte de manière symétrique à l'exploration atomique menée dans le souterrain, dans la mesure où seule la façon de parvenir à une telle vision des choses a changé. C'est la raison pour laquelle Del Giudice voit la nécessité de sortir de l'instrument narratif dans le but de trouver une autre modalité de représentation du présent capable de redonner à la littérature son pouvoir de dire les choses de son temps :

L'innovation ne pouvait plus s'effectuer par rapport à la littérature précédente, elle se situait, tout au moins pour moi, dans la confrontation avec les autres langages. Les nombreuses autres

77. *ibid.*, p. 157-158.

formes de description du présent allaient, pour ainsi dire, au cœur de notre époque. Ces autres modalités descriptives n'avaient nullement renoncé à dire, à montrer, à décrire le présent. La narration qui, pour moi, est une forme de la connaissance, devait faire la preuve qu'elle était capable de reconquérir cette possibilité de représentation dont je viens de parler, elle devait le faire en se confrontant aux autres modalités de représentations du présent. Pour cela, je cherchais, moi, en dehors de la littérature, non en son sein. C'était en acceptant de se mesurer avec le non littéraire que la narration pouvait s'essayer à cette représentation probable, donner à entendre sa propre plausibilité. Tout avait changé, non seulement la réalité mais sa perception⁷⁸.

En effet, Brahe aborde la science comme une question de langage, ce qui nous amène à saisir la mécanique quantique comme un nouveau mode d'existence en mesure de dire le présent. C'est donc en sortant de l'objet littérature que Del Giudice est parvenu à approcher le récit comme « mode de vie », à savoir que la représentation quantique du monde figure comme une parmi d'autres possibilités de décrire les phénomènes dans le champ visuel du sujet. L'auteur ne puise pas seulement dans le domaine de la physique moderne, mais également dans les savoirs de la philosophie orientale quant à la représentation de l'espace. Si un changement s'est produit dans la perception de la réalité, alors c'est au sens où cette mutation concernerait *in primis* l'Occident et ses préceptes d'optique et de configuration spatio-temporelle. En ce sens, *Atlante Occidentale* se métamorphose en un « Atlas de la lumière »⁷⁹ à la lisière entre les visions occidentale et orientale en ce qui concerne la spatialité et la notion de continuité et de préservation des choses à travers le temps. À l'instar de la locomotive en couverture d'*Atlante Occidentale*, qui peut soit avancer soit reculer, le flux de continuité spatio-temporelle transcende le concept de chronologie, ainsi que celui de substance. Lors d'une des conversations les plus emblématiques du récit, Brahe et Epstein échangent sur la question du temps décrit comme ligne qui relie toutes choses dans l'espace :

78. DAROS, Philippe, op. cit., p. 9. Citation empruntée à Del Giudice.

79. cf. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 168.

« Je me souviens que nous avons parlé du temps, a dit Brahe en souriant comme s'il ne se souvenait que de cela. Vous avez dit que le temps peut se dérouler dans un sens et dans l'autre, et je vous ai dit que c'était vrai, mais seulement au-dessous d'un certain seuil, qui est au fond le seuil de la probabilité. Il y a comme une ligne de démarcation qui traverse toutes les choses, et cette ligne, c'est le temps, c'est-à-dire c'est la mémoire. Vous avez dit que les objets sont en train de disparaître, et c'est vrai. J'ai réfléchi ces derniers mois et j'ai essayé de comprendre ce que vous vouliez dire. Une table a ses lois, depuis celles grâce auxquelles elle se tient debout jusqu'à celles sur les manières de table, qui sont, aujourd'hui encore, parfaitement valables. Sauf que, comment dire ? les parties dont une table est faite, au-dessous d'un certain seuil, ont des lois tout à fait différentes de celles de la table même. Les objets qui existent déjà, et ceux qui viendront, seront faits directement de ces parties-là ».

« Ricordo che parlammo del tempo, – ha sorriso Brahe, come se ricordasse solo quello. – Lei disse che il tempo poteva andare in un senso e nell'altro, e io le dissi che era vero, ma solo al di sotto di una certa soglia, che in fondo è la soglia della probabilità. C'è una specie di linea di demarcazione che attraversa tutte le cose, e questa linea è il tempo, cioè la memoria. Lei disse che gli oggetti stavano sparando, ed è vero. Ho riflettuto in questi mesi, e ho cercato di capire che cosa voleva dire. Un tavolo ha le sue leggi, da quelle per cui stava in piedi a quelle di come si sta a tavola, che sono perfettamente valide, tuttora. Solo che, come dire ?, le parti di cui è fatto il tavolo, sotto una certa soglia, hanno leggi del tutto diverse da quelle del tavolo stesso. Gli oggetti che già ci sono, che ci saranno, saranno fatti direttamente di quelle parti lì » (p. 154-155) »⁸⁰.

Lorsque l'identité de la chose se constitue à travers une diversité d'apparitions phénoménologiques, les lois des dites choses relèvent d'une nature qui leur est inhérente. Si auparavant l'objet était régi par les lois de la visibilité totale, Epstein nous signale que les objets qui viendront, en l'occurrence, les non-choses, seront constituées d'autres lois « au-dessous d'un certain seuil ». La dialectique entre réalité et construction de la réalité est ici remplacée par l'opposition entre visible et invisible, et surtout, entre probable et improbable. Loin de pouvoir déterminer les contours d'une forme pour ainsi parvenir à sa substance, les phénomènes ne pourront être décrits qu'impliqués dans un flux de mutation constante. C'est pourquoi « les parties dont une table est faite, au-dessous d'un certain seuil, ont des lois tout à fait différentes de celles de la table même » qui, bien entendu, est située dans le champ de visibilité du sujet. La symétrie entre les champs du visible et de l'invisible que nous avons évoquée plus haut relève justement de deux registres de véridiction différentes, à savoir que « les lois de la table même » – perçue comme objet substantiel dans l'espace – diffèrent des lois de cette même table au-dessous d'un certain seuil, car ce qui se déroule au-dessous de ce même seuil est régi par les règles du domaine de l'invisible. Il sera donc nécessaire de s'interroger sur *la façon* dont cette table entre dans la présence,

80. *ibid.*, p. 157-158.

ce qui nous amène à penser qu'il existe tout à fait une pluralité de modes d'existence avec des régimes de véridiction qui leur sont propres. C'est donc ainsi que la théorie quantique peut être considérée comme science « moderne », dans la mesure où elle figure comme un parmi d'autres modes possibles de dire les choses, sans pour autant sortir de la continuité de la « pensée de la matière ». L'artificiel devient ainsi partie intégrante du naturel, ce qui change est alors la façon dont nous définissons la notion de *nature*. Même si les objets perdent leur caractère conceptuel, il n'en demeure pas moins qu'ils continuent d'exister, mais seulement sous un autre mode que le récit s'efforce de reconnaître comme une autre modalité de représentation du présent.

5.3 « Le narrateur, c'est le seuil ». L'identité du sujet occidental conçue dans les espaces intermédiaires chez Handke

Les récits *Langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte-Victoire* et *Der Chinese des Schmerzes* s'inscrivent dans une continuité de lecture qui dit l'évolution d'un sujet à travers des espaces-temps différents, parcours initiatique qui s'avère être en même temps une quête identitaire. Ces trois œuvres ont en commun d'exprimer une volonté de retour à sa propre culture, où la confrontation avec l'Autre figure comme étape nécessaire à franchir. En ce sens, la compréhension de soi et de manière plus générale l'identité du sujet relèvent d'une question qui exige la confrontation avec d'autres modes d'existence. C'est pourquoi Sorger, en quête d'un espace qu'il peut dire sien, se trouve dans la nature sauvage « [...] tout pénétré de la recherche des formes, de leur distinction et de leur description, par-delà le paysage »⁸¹. Dès les premières pages, le propos du récit tel qu'annoncé par le titre du livre d'un *lent retour* vers sa propre terre s'avère être quelque peu déroutant en ce que le personnage handkéen affirme à plusieurs reprises, et ce avec insistance, que sa quête des formes doit nécessairement se réaliser dans une nature intouchée, située loin de la civilisation occidentale « par-delà le paysage ». Ressentant un manque d'appartenance à une « terre vitale », le sujet handkéen cherche à « se fabriquer d'abord des espaces, comme de “simples formes sur le papier” »⁸² :

« À Sorger il fallait la nature, non simplement laissée à l'état de “nature” mais il lui suffisait d'apercevoir, par exemple, dans quelque grande ville, des bosses et des creux à peine perceptibles dans les pavés des sols d'église ou des escaliers de pierre évasés par les siècles [...] ».

« Sorger brauchte die Natur, jedoch nicht nur als das “Natur”-Belassene – sondern es genügte ihm zum Beispiel, in beliebigen Großstädten der kaum wahrnehmbaren, auch asphaltüberzogenen Buckel oder Mulden innezuwerden, sachter Senkungen oder Hebungen im Straßenpflaster, der durch die Jahrhunderte eingetretenen Kirchenböden und Steintreppen [...] (p. 13) »⁸³.

Le retour se comprend alors comme nouvel accès à la nature, bien entendu à une forme de nature « non simplement laissée à l'état de “nature” ». Derrière cette volonté d'appropriation

81. HANDKE, Peter, *Lent retour*, p. 13.

82. Ibid., p. 16.

83. ibid., p. 16.

spatiale se dissimule en réalité une critique quant à la configuration de l'espace telle qu'elle a été imaginée dans la culture occidentale depuis la Renaissance. Le sujet handkéen n'est justement pas en quête d'un paysage « à conquérir », ni auquel soumettre une vision d'espace préalable à l'expérience. Au contraire, si le personnage opte pour une approche spatiale par-delà le paysage, c'est qu'il entend justement s'éloigner d'une vision objectifiante de la réalité sous l'emprise des formules scientifiques. Pour Handke, faire de l'espace un lieu vital revient à chercher « [les] bosses et [les] creux à peine perceptibles » dans la nature et à les pénétrer dans leur intérieur. C'est ce que le texte original parvient mieux à expliciter avec le verbe *innewerden*, dont la traduction « s'apercevoir » semble désigner une prise de conscience comme fait de connaissance, tandis que le sens visé par l'auteur évoque un sentiment d'intériorisation spatiale qui va bien au-delà d'une simple révélation.

En tout cas, pour revenir à la question de l'appartenance spatiale, il en découle que le personnage se réfère à une notion de nature non pas construite ou érigée par le biais d'un langage mathématique ou géométrique, mais « aux formes premières » par le biais d'un langage en quelque sorte « naturel » et en l'occurrence non-conceptualisant. Cette « naturalité » n'est pas à chercher en dehors de ce à quoi le langage renvoie pour représenter un paysage vraisemblable, mais demeure à l'intérieur du langage même, dès lors que le flux de la syntaxe reflète en temps réel le flux du fleuve perçu par le sujet. Il n'empêche que cette fluidité de la forme perçue par le regard est retranscrite par la syntaxe dans le temps de l'écriture, impliquant que l'emploi du langage joue un rôle tout aussi central dans la constitution de l'espace. En effet, vers la fin de *Langsame Heimkehr*, le sujet parvient à une expérience épanouissante de l'espace qui lui permet de pénétrer son intérieur, « [d'être] partie de l'histoire des formes [...] [évoluant] en elles tout comme les gens à l'intérieur du café et ceux qui passaient dehors dans la rue »⁸⁴. Lors de cette expérience que Sorger annonce comme *second retour* dans le monde occidental, il constate que le langage se heurte à ses limites en décrivant un tel événement :

84. Ibid., p. 148.

« La lumière se fit matière et le présent devint histoire; Sorger, de manière douleusement convulsive d'abord (c'est qu'il n'existait pas de langage pour un tel moment) puis avec calme et objectivité prit des notes pour donner force de loi à ce qu'il avait vu, avant que cela ne se disperse : "C'est un instant qui fonde la loi [...]" ».

« Das Licht wurde Stoff, und die Gegenwart wurde Geschichte; und Sorger, erst in qualvoller Konvulsion (es gab für diesen Moment ja keine Sprache), dann in Ruhe und Sachlichkeit, schrieb auf, um das Gesehene, bevor es sich wieder verflüchtigte, rechtskräftig zu machen : "[...] Das ist ein gesetzgebender Augenblick"(p. 176-177) »⁸⁵.

Dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*, la question du langage se poursuit lorsque le personnage découvre une autre forme de langage, la *Ding-Bild-Schrift* qu'il compare à « un caractère d'écriture chinoise »⁸⁶. Cette nouvelle forme d'écriture que Handke définit d'ailleurs comme « danse-trait-écriture-image-objet »⁸⁷ implique une notion de langage qui crée un rapport harmonieux entre le signe et l'espace. Günter Nitschke explique à cet égard la fonction d'un idéogramme – en l'occurrence japonais, quoique l'emploi ne change pas tant d'un caractère chinois, du fait que la langue japonaise a été fondamentalement influencée par le chinois – qui est bien plus riche que celle impliquée dans le rapport entre signifié et signifiant : « The proper appreciation of calligraphy also takes note of the dimension of time, for calligraphy is more than simple painting or drawing. It is an intricate mixture of poetry, dance and action painting. It is not only the placing of form into space, but also the marking of rhythm in time – the traces of the movement and speed of the brush »⁸⁸. Le caractère rythmique du langage fait écho à la façon dont les objets apparaissent dans le champ visuel du sujet, sachant que conformément au concept de subsistance de Latour objet et représentation fusionnent. L'écriture subsiste alors par le mouvement qui lui est inhérent, tout en s'inscrivant dans la durée. Bref, elle dit l'existence en même temps qu'elle se déploie. En ce sens, l'événement spatialisant de l'instrument narratif devient en l'occurrence « l'instant [fondateur de] la loi » qui se dissimule derrière la nature exégétique de l'œuvre. Le « retour » dans le monde occidental atteint son apogée dans *Der Chinese des Schmerzes* où le sujet perçoit le monde, en l'occurrence l'Autriche, à travers « un regard quelque peu chinois ». Par conséquent, le personnage est constamment en quête d'espaces interstitiels comme les fentes qui s'avèrent être des lieux vitaux et qui lui procurent une sensation de paix et d'appartenance

85. *ibid.*, p. 147.

86. *Idem*, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 115.

87. *cf. ibid.*, p. 117. Dans l'original, c'est noté comme « Ding-Bild-Schrift-Strich-Tanz ».

88. NITSCHKE, Günter : « *ma- place, space, void* ». In : *Kyoto Journal. Insights from Asia. Ma : a measure of infinity* 98 (2020), p. 8-23, p. 19.

spatiale.

Nous nous proposons de montrer que le seuil figure comme espacement fructueux, étant lieu constitutif non seulement du récit mais également de l'identité du sujet. En ce sens, le retour en Occident n'est pas un véritable retour à la culture occidentale en tant que telle, mais invite à une réflexion critique quant à la question du sujet maître du monde qui demeure cependant dans l'incapacité de s'approprier un espace.

5.3.1 La nature « sauvage », un espace personnel, une forme de paix

Lors de son exploration en Alaska, Sorger fait l'expérience d'une nature qu'il décrit comme « sauvage ». Bien que le sujet soit en quête d'une appartenance spatiale, son entreprise ne fait aucunement l'objet d'une appropriation violente en termes colonialistes. En effet, c'est « [...] au cours de [...] mois d'observation et d'(approximative) expérience de ses formes et de leur naissance »⁸⁹ que cet espace aux « formes premières » manifeste « [une] force interne bénéfique [qui] [sous l'emprise de ses propres lois] participe à la formation du paysage »⁹⁰. Le personnage handkéen, en sa qualité de géologue, dit « [être] sûr de sa science, parce qu'elle l'aiderait à sentir où il se trouvait »⁹¹. La volonté d'appartenir à un espace s'articule alors comme un besoin de se sentir inscrit dans le monde. C'est pourquoi Sorger s'est délibérément éloigné de l'Occident, c'est-à-dire d'une terre « fermée » et contrainte par les formules d'une science qui impose une certaine vision du monde, sans laisser au sujet l'espace nécessaire à l'épanouissement de son individualité. Soulignons que le sujet handkéen n'a aucune prétention à s'approprier l'espace par voie extérieure. Il cherche bien plus à se projeter comme partie intégrante de l'évolution des formes dans le paysage, d'où l'évocation d'une force interne qui opère avec ses propres lois lors de la constitution de cette nature sauvage. Nombreuses sont les références où Handke renvoie à une certaine intériorité du paysage qui conduit le sujet vers l'immanence, cette même immanence que, selon Latour, l'homme occidental aurait cherché à atteindre en vain et qu'il ne serait parvenu à reconnaître que chez les peuples autochtones :

89. HANDKE, Peter, *Lent retour*, p. 15.

90. Ibid., p. 13.

91. Ibid., p. 15.

« C'était par un de ces premiers jours d'automne, dans une maison dont l'intérieur, avec le mobilier et les instruments techniques, était intime car c'était un lieu pour tout le monde, pratique et sans secrets. Lorsqu'on jetait un coup d'œil fortuit au-dehors il en naissait ce sentiment noble et angoissant en même temps, cette vertigineuse plongée dans l'immensité du Grand Nord qui s'étendait à l'extérieur; et même sans regarder dehors, en mangeant ou en buvant, on voyait du coin des yeux une lumière inhabituelle qui donnait leur caractère aux objets mais qu'on ne percevait vraiment comme clarté indépendante que par ce minuscule et fantastique soubresaut intérieur par lequel on prenait conscience d'être vraiment "très, très loin", "tout à fait ailleurs", dans un autre continent ».

« Es war einer der ersten Herbsttage, in einem Haus, dessen Inneres, mit den Einrichtungsgegenständen und den technischen Geräten, als geheimnislos praktischer Allerweltsplatz anheimelte : erst bei einem wenn auch achtlosen Blicks ins Freie passierte vielleicht jenes erhabene und zugleich bange Gefühl, eine schwindelerregende Raumflucht in den draußen weltfern sich dehnen den Hohen Norden; und auch ohne den Blick hinaus konnte doch, selbst beim Essen und Trinken, in den Augenwinkeln ein befremdendes Licht einfallen, das an den Gegenständen zwar beständig mitwirkte, als eigene Helligkeit aber erst erlebbar wurde in dem phantastischen kleinen Ruck von innen her, mit dem das Bewusstsein erfuhr, dass es tatsächlich "weit, weit weg" war, "ganz woanders", in einem anderen Erdteil (p. 24-25) »⁹².

Ce que Handke décrit comme un « lieu pour tout le monde » fait l'objet d'un espace « ouvert » qui est ni assimilé en fonction de lois dites objectives, ni donc soumis à l'idéologie d'une vision du monde. Comme suggéré dans *Die Lehre der Sainte-Victoire*, la tentative d'« aller par le rêve au cœur des objets [...] au point de les voir apparaître dans leur essence »⁹³ n'aboutit à rien de positif, à savoir que dans leur intérieur « il y a un néant qui n'est en rien pacifique »⁹⁴. Bien au contraire, cette intériorité spatiale, une fois que le sujet s'y projette, transmet un sentiment vertigineux qui ouvre à une spatialité amplifiée. Nous souhaitons souligner que dans la version originale il est question d'une « schwindelerregende Raumflucht », en l'occurrence d'une enfilade vertigineuse d'espaces que le sujet est amené à parcourir l'un après l'autre. L'équivalent choisi par la traduction renvoie à une « plongée vertigineuse dans l'immensité », ce qui s'approche certes de la notion de spatialité handkéenne, à l'exception près que cette immersion dans la nature est également à saisir comme fuite (*Raumflucht*) hors d'un paysage « spatialisé ». C'est en ce sens que le sujet handkéen fait l'expérience d'une spatialité événementielle qui rompt avec l'image d'un espace conceptualisé :

92. *ibid.*, p. 25-26.

93. *Idem*, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 47.

94. *Ibid.*

« Mais cette eau plane, encastrée de bancs de sable, ne reposait plus en elle-même mais se déversait, sans délimitation précise dans le ciel qui barraient tout l'horizon comme un symbole du cercle polaire : les minces filets de nuages pouvaient aussi bien être les îles ultimes du bassin fluvial et la clarté du ciel qui tout en haut se divisait de part et d'autres des nuages n'était peut-être que le fleuve, encore, qui s'écoulait vers l'ouest. Sorger avait stoppé, il voulait fixer cet événement de l'espace. Déjà il n'y avait plus d'espace mais, se dégageant devant lui alors que la perspective se perdait enfin, quelque chose d'ouvert qui se levait doucement, puissamment, sans arrière ni avant-plan [...] ».

« Aber auch diese Wasserfläche mit den eingelagerten Sandbänken ruhte nicht mehr in sich, sondern ging ohne unterscheidbare Grenzlinie in den die ganze Horizontferne einnehmenden und wie ein Sinnbild für den Polarkreis stehenden lichten Himmelsstreifen über : die dünnen schwarzen Wolkenbänder darin konnten auch die hintersten Inseln im Stromland sein, und die oben um die Wolken sich gabelnde letzte Himmelshelligkeit war vielleicht immer noch der westwärts fließende Strom. Sorger hatte gestoppt und wollte dieses Raumereignis festhalten. Aber es gab schon keinen Raum mehr, nur noch, ohne Vorder- und Hintergrund, bei endlich sich verlierender Perspektive, eine mächtig und sanft sich erhebende Offenheit vor ihm [...] (p. 27-28) »⁹⁵.

Au même titre que dans *Atlante Occidentale* le sujet « [sent] le mot "espace" se fendre »⁹⁶, dans le récit handkéen le paysage perd ses contours de sorte qu'« il n'y a plus d'espace ». L'eau plane se déverse et emporte avec elle l'intégralité de l'espace dans son mouvement, à savoir qu'elle finit par se confondre avec le ciel. La perspective se perd, ainsi que tous les points de repères qui délimitent et structurent le paysage tel le haut et le bas. Il en découle que le paysage s'empare d'une propre dynamique dont le devenir ne dépend pas d'un créateur, ni donc d'un sujet se croyant maître de la nature. Ce dernier devient partie intrinsèque du paysage, impliquant que l'espace ne constitue pas une construction réalisée par l'homme. Outre celle de « nature sauvage », divers termes ont été employés pour évoquer le retour à une nature « pure », à l'instar de « forêt vierge » ou « paysage de la préhistoire »⁹⁷.

De fait, ce n'est qu'en ouvrant le regard à des étendues spatiales inédites que Sorger cesse de se considérer comme l'intrus ou l'autre et parvient à « être naturel »⁹⁸ avec les habitants indiens. Le personnage de l'Indienne occupe dans ce contexte un rôle crucial en ce qui concerne la confrontation avec l'autre, dès lors que c'est « [à] travers elle [qu'il] semblait [à Sorger] de

95. idem, *Lent retour*, p. 28.

96. DEL GIUDICE, Daniele, op. cit., p. 177.

97. cf. HANDKE, Peter, op. cit., p. 41.

98. Ibid., p. 50.

faire l'expérience de ce qui était la gravité terrestre »⁹⁹. « [Étant] l'un pour l'autre le monde »¹⁰⁰, l'altérité est ici perçue comme possibilité de combler le vide ressenti par l'homme occidental qui « [...] cherche depuis plusieurs siècles à s'installer, [alors qu'] il s'est lui-même volontairement déplacé, exilé, dans une Terre Incognita »¹⁰¹ :

« [...] [Sorger] eut la vision de la femme et de lui-même, s'inclinant l'un devant l'autre et poursuivant chacun leur chemin : être ensemble comme ils l'étaient maintenant, c'était être unis pour toujours. En prenant congé, il se sentit à l'aise dans l'autre langue sans pourtant chercher, par l'intonation ou l'argot, à donner l'illusion d'être du pays. En parlant, il perdait la conscience de sa propre voix; de la même façon qu'il était comme aboli dans le paysage automnal, il paraissait maintenant parler à l'unisson des autres. Les langues étrangères, d'ailleurs, lui donnaient un plaisir renouvelé et il aurait aimé en apprendre d'autres encore. Il disait : "Dans mon pays d'origine, il était impossible d'imaginer qu'on puisse faire partie du pays et des gens. Il n'existait même pas de manière possible de se représenter un pays-et-ses-gens. Or, ici c'est la nature sauvage, qui m'aide à concevoir ce que peut être un village. Pourquoi faut-il qu'un lieu étranger soit une demeure possible?" ».

« [...] und in einem Bild sah [Sorger], wie die Frau und er sich voreinander verneigen und ihrer Wege gehen würden : wie sie jetzt zusammen sein konnten, war es eine Vereinigung für immer. Abschiednehmend bewegte er sich auch mühelos in der anderen Sprache, ohne freilich mit besonderem Slang oder Tonfall ein Heimatrecht vorzutauschen. Er verlor beim Reden das Bewusstsein der eigenen Stimme; wie er als Wesen gleichsam in der herbstlichen Landschaft verschmerzt war, so schien sein Reden mit dem der anderen jetzt mitzulauten. Er hatte überhaupt ein neues Vergnügen an fremden Sprachen und wollte noch welche dazulernen. Er sagte : "In meinem Ursprungsland war nie auch nur die Vorstellung möglich, zu dem Land und den Leuten zu gehören. Es gab nicht einmal eine Land-und-Leute-Vorstellung. Und gerade die Wildnis hier verhilft mir zu der Idee, was ein Dorf sein kann? Warum zeigt sich erst diese Fremde als eine Bleibemöglichkeit? (p. 60)" »¹⁰².

« Parler à l'unisson de l'autre » est ce qui permet au sujet de « perdre conscience de sa propre voix ». Le fait de penser au moyen d'une langue étrangère ouvre à de nouvelles possibilités de percevoir le monde, dans la mesure où chacune des langues a sa propre manière de faire espace, à l'instar des idéogrammes qui figurent simultanément signifié et signifiant, où espace, temps, sujet et objet sont des entités constituées par la même matière. De la sorte, la dichotomie entre sujet et objet n'a plus raison d'être, au même titre que l'altérité devient un élément intégrant dans la constitution de l'identité du sujet. En effet, dans *Langsame Heimkehr* figure une scène

99. Ibid., p. 53.

100. Ibid.

101. LATOUR, Bruno, op. cit., p. 116.

102. HANDKE, Peter, op. cit., p. 53-54.

où les étrangers envahissent la nature sauvage d'Alaska avec un impact violent qui s'oppose au sentiment d'intimité et d'immanence ressenti par Sorger :

« Les traces de pneus dans la boue du chemin pouvaient être les ornements d'une écriture pictographique secrète des Indiens; et les bois de rennes [...] tournaient peut-être en dérision les étrangers qui avaient pénétré ici sans y être autorisés. "Oui, c'est ouvert". Cette formule plutôt pan-continentale [...] avait une autre et étrange signification et dans la voiture de police qui faisait sa ronde [...] paraient les visages fermés et anonymes d'une puissance d'occupation contre laquelle la population faisait seulement aboyer ses chiens ».

« Die Reifenspuren im Wegschlamm konnten Ornamente einer geheimen indianischen Bilderschrift sein; und die ausladenden Elchgeweihe oben auf den niedrigen Holzaborten verhöhnten vielleicht die Fremden, die ohne Recht hier eingedrungen waren. "Ja, wir haben geöffnet" : diese sonst so gesamtcontinentale Formel an der Supermarkttür hatte an dem Staats-Feiertag eine andere, sonderbare Bedeutung, und in dem Polizeiwagen, der vorbeipreschte [...] paradierten die verschlossenen, anonymen Gesichter einer Besatzungsmacht, gegen die das Volk nur seine Hundebellen ließ (p. 67-68) »¹⁰³.

Il convient de s'attarder sur cette différence entre appropriation et appartenance spatiales, car le dépassement de la dichotomie entre sujet et objet implique d'une part un « être là » au monde « pacifique » où la multiplicité des formes et visions du monde par le biais de langages différents fait appel à une « commune forme d'existence »¹⁰⁴. Ainsi, la conscience du sujet devient sentiment d'une forme¹⁰⁵, sachant que « c'est seulement dehors, auprès des couleurs du jour, que [le sujet *est*] »¹⁰⁶.

À la fin de son parcours dans *Langsame Heimkehr*, le personnage arrive à la conclusion qu'« [il] doit abandonner les recoupements de sa discipline »¹⁰⁷ pour que « la conscience [cesse de] se ménager ses propres espaces »¹⁰⁸. C'est grâce à la confrontation avec l'autre que Sorger parvient à « perdre conscience de sa propre voix » et par là à percevoir la nature d'un nouveau regard capable de franchir les limites imposées par la pensée.

103. *ibid.*, p.59-60.

104. *Idem*, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 105.

105. *cf. idem*, *Lent retour*, p. 59.

106. *Idem*, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 47.

107. *Idem*, *Lent retour*, p. 95.

108. *Ibid.*

5.3.2 Percevoir le monde occidental à travers « [des] yeux [européens] réduits à des fentes »

L'expérience dans le coffee-shop de New York dans *Langsame Heimkehr* fait l'objet d'un instant historique épanouissant pour le sujet handkéen, dans la mesure où cet événement assume « une forme inaugurale de paix que chacun peut prolonger »¹⁰⁹. Sorger qui, « [s'est] toujours tenu en dehors de tout [...] [commence à] faire partie de l'histoire des formes [...] [en trouvant] la conscience de ses formes terrestres »¹¹⁰. Or, il nous semble opportun de soulever la question posée par le sujet handkéen lui-même : « Pourquoi faut-il qu'un lieu étranger soit une demeure possible ? » Nous avons déjà pu constater ce que Latour définit comme « paradoxe de l'Occidentalisme » : la volonté d'une maîtrise du monde par le biais d'une approche rationaliste adoptée par le sujet d'une part et l'échec d'un monde construit par le biais de « la pensée de la matière » qui présuppose la présence d'un sujet placé en face de ce même monde impénétrable. Il devient en effet légitime de se demander non seulement pourquoi « un lieu étranger » devient une demeure possible, mais surtout par quels moyens l'altérité permet à l'homme occidental de rompre avec les contraintes d'une identité constituée au moyen d'« une langue forgée par l'histoire humaine (occidentale) »¹¹¹. Au premier abord, les récits handkéens semblent conduire à tout sauf à un retour au monde occidental, dès lors que le sujet parvient à l'existence par le biais d'une approche diamétralement opposée aux préceptes idéologiques de l'Occident. Ce n'est en l'occurrence qu'en l'absence de perspective que le regard parvient enfin à percevoir « quelque chose qu'on puisse regarder »¹¹², dans la mesure où l'espace « devient une matière pour les yeux » (*Augenstoff*)¹¹³. Il n'empêche que « [cette] matière pour les yeux » fait l'objet d'une entité insubstantielle à l'instar de la lumière « qui [donne] leur caractère aux objets ». Ainsi, la dichotomie entre sujet et objet, vide et plénitude de la forme disparaît au profit de nouvelles lois qui unifient ces contraires en une force qui participe à la constitution d'une réalité « [de] choses concomitantes et pourtant inconciliables »¹¹⁴. Outre la rééducation du regard du sujet qui s'articule selon d'autres paramètres par

109. Ibid., p. 148.

110. Ibid., p. 148-149.

111. Ibid., p. 21.

112. Idem, *Die Lebre der Sainte-Victoire*, p. 29.

113. Ibid., p. 119.

114. Idem, *Lent retour*, p. 33.

rapport au regard en perspective, la remise en cause du langage logocentrique, qui auparavant visait une représentation des choses en tant que mise en image conceptualisante, permet au sujet de s'éloigner d'un mode de représentation du présent qui impose une certaine vision du monde par le biais du regard souverain. Il en découle que lorsque la quête identitaire du sujet va de pair avec la quête des formes du paysage, le langage comme premier moyen d'articulation des choses au sein du récit devient lui-même simultanément objet de quête, à savoir que la présentification du phénomène dans le champ visuel du sujet requiert une mise en forme qui doit nécessairement être réfléchi par le langage. C'est pourquoi la syntaxe assume un rôle primordial dans la constitution de l'espace littéraire, en ce qu'elle détermine le rythme de l'émergence de la forme au sein du récit. Le co-partage d'une langue étrangère permet justement d'accéder à la réalité par le biais d'une autre approche, ce qui est suggéré par le décentrement du regard du personnage handkéen :

« On a nommé l'État "la somme de ses normes". Moi, en revanche, 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 objets" et où toute forme a force d'exemple (même si les artistes, dans les États contemporains, ne sont "qu'à demi des ombres, presque inconsistants") ».

« Der Staat ist die "Summe seiner Normen" genannt worden. Ich dagegen 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", und jede Form machtvoll ist als Beispiel (wenn auch die Künstler selber in den neueren Staaten "halbe Schatten und jetzt, in der Gegenwart, fast vollständig wesenlos" sind) »¹¹⁵.

« [Un] autre ordre » serait donc à l'origine « du royaume des formes » en mesure de combler l'écart entre les mots et les choses. S'il est vrai qu'un changement dans la perception des choses a eu un impact crucial sur l'emploi du langage, alors c'est au sens où le caractère « vrai » du signe disant la chose se mesure à l'authenticité de l'objet en pleine concordance, c'est-à-dire en étant en parfaite symbiose et simultanément avec l'objet en train d'émerger dans l'espace. C'est ainsi que le langage perd son caractère conceptualisant et cesse de créer une image pour dire la chose. De fait, le langage se métamorphose d'emblée en la matière qui, au lieu de renvoyer à des formes pleines situées *dans* l'espace, devient le principe constitutif même de l'espace. Le personnage de *Die Lehre der Sainte-Victoire* dit à cet égard ne vouloir créer « rien de neuf [...] [en se posant la

115. idem, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 46-48.

question de savoir si] [ce n'est] pas bien plutôt le retour de quelque chose qu'[il] [pouvait], dans ce retour même, saluer comme "le Réel" »¹¹⁶.

« [...] j'ai dû continuer mon chemin dans un état de calme et de joie, pénétré de nouveau de mon bon droit d'écrire, avec une foi nouvelle en l'écriture et le récit. Pourquoi dis-je : *droit* d'écrire ? Cela vint à un instant d'amour indéterminé, sans lequel il n'existe pas d'écriture véritable. Dans le creux du chemin j'avais en effet vu un mûrier (en fait, seulement les taches du jus rougeâtre dans la poussière claire du chemin) en unisson frais et lumineux avec le rouge fruit des mûres de l'été 1971 en Yougoslavie où j'avais, pour la première fois, pu m'imaginer une joie raisonnable ; et quelque chose, le paysage ? la vue ? devint plus soutenu, chaque détail, rond et net ; un silence où le moi coutumier n'était plus personne. La secousse de la métamorphose : je n'étais plus simplement invisible : *écrivain*. Oui, ce chemin creux dans la pénombre m'appartenait maintenant et je pouvais lui donner un nom. Le moment de l'imaginaire (où seul je suis entièrement réel pour moi-même et où je sais la vérité) ne rassembla pas seulement les fragments épars de ma vie dans l'unité de l'innocence mais m'apparenta de nouveau à d'autres vies inconnues et agit comme un amour indéterminé, avec en plus l'envie de le transmettre, grâce à une forme qui ferait naître la fidélité. [...] il serait notre commune forme d'existence [...] ».

« [...] ich bin wohl ohne anzuhalten weiter ; doch im Zustand der Ruhe und der Freude ; neu durchdrungen von meinem guten Recht, zu schreiben ; neu überzeugt von Schrift und Erzählung. Warum sage ich : Recht, zu schreiben ? – Es kam da zu dem Augenblick unbestimmter Liebe, ohne den es rechtens kein Schreiben gibt. – In der Tiefe des Seitenwegs sah ich nämlich einen Maulbeerbaum (eigentlich nur die rötlichen Fruchtsaftflecken im hellen Wegstaub) in frischer, leuchtender Einheit mit dem Saffrot der Maulbeeren vom Sommer 1971 in Jugoslawien, wo ich mir erstmals eine vernünftige Freude hatte denken können ; und etwas, der Anblick ?, meine Augen ?, dunkelwobei zugleich jede Einzelheit rund und klar erschien ; dazu ein Schweigen, mit dem das gewöhnliche Ich rein Niemand wurde und ich, mit einem Ruck der Verwandlung, mehr als bloß unsichtbar : *der Schriftsteller*. Ja : dieser dämmernde Seitenweg gehörte jetzt mir und wurde nennbar. Mit den Maulbeerenflecken im Staub vereinte der Augenblick der Phantasie (in dem allein ich ganz und mir wirklich bin und die Wahrheit weiß) nicht bloß die eigenen Lebensbruchstücke in Unschuld, sondern eröffnete mir auch neu meine Verwandtschaft mit anderen, unbekanntem Leben, und wirkte so als unbestimmte Liebe, mit der Lust, diese, in einer treuestiftenden Form !, weiterzugeben [...] als unsere gemeinsame Daseinsform [...] »¹¹⁷.

Le retour au monde occidental, tout comme le retour à la nature sous-entend en même temps un retour au récit et à l'écriture comme quelque chose qui ne représente « rien de neuf », d'après Handke. En effet, l'instrument narratif est censé opérer dans le langage et retrouver sa capacité à produire un effet de « réel ». C'est dans cette perspective que le sujet handkéen revient à l'écriture, par le biais d'une approche en quelque sorte intime « où le moi coutumier n'était plus personne ».

116. Ibid., p. 49.

117. ibid., p. 106-107.

Deux processus simultanés se produisent dans cet instant : en premier, le sujet cesse d'être en opposition radicale à l'objet perçu, lorsqu'il se projette « [dans] le creux du chemin », en se situant « dans le dehors » chez les couleurs du mûrier. En second, cette projection a pour conséquence que le sujet surgit en l'occurrence dans un rapport de co-partage avec l'objet perçu qui lui confère sa place dans le monde. C'est pourquoi il n'est plus invisible, mais se voit impliqué dans l'espace-temps. Ces deux mouvements relèvent d'une dynamique qui participe à la création de l'espace littéraire, d'où l'exclamation *écrivain*. Il n'en demeure pas moins que même si le sujet semble être parvenu à s'inscrire dans un lieu vital, il ne figure pas comme seul créateur du récit. En tout cas, ce moment épanouissant de création constitue « un moment de l'imaginaire » qui se veut suffisant par lui-même, car ce n'est qu'ainsi que « [le sujet] [est] entièrement réel pour [lui-même] et où [il] [sait] la vérité ». C'est en l'occurrence au sein d'« [une] commune forme d'existence » que le sujet parvient à exister, « dans l'unité de l'innocence [qui] [l'apparenta] [...] à d'autres vies inconnues ». Il en découle que l'imaginaire handkéen est capable de concevoir son propre espace à partir d'une force immanente au récit qui dit l'émergence d'une réalité pourvue d'un propre régime de véridiction. Il est intéressant de voir que le lieu d'origine et de mutation de la forme semble souvent se situer dans un creux en mesure d'accueillir « des choses concomitantes et pourtant inconciliables »¹¹⁸. En effet, les phénomènes apparaissant dans le champ visuel du sujet figurent dans un rapport d'interdépendance de la forme :

118. Idem, *Lent retour*, p. 33.

« Oui, cette sensation d'être tout près, c'était aussi un acte de connaissance [...]. Cézanne, prié un jour de décrire ce qu'il entendait par "motifs", rapprocha "très lentement" les doigts écartés des deux mains, les plia et les croisa. Lorsque je lus cela, je me rappelais qu'à la vue du tableau, les pins et les blocs de rochers m'étaient apparus en caractères d'écriture entremêlés, aussi nets qu'indéfinissables. Dans une lettre de Cézanne je lus qu'il ne peignait nullement "d'après la nature" – ses tableaux étaient bien plutôt des "constructions et des harmonies parallèles à la nature" – et je compris par la toile elle-même : les objets, pins et rochers s'étaient entrecroisés en une écriture d'images sur la simple surface, en cet instant historique [...]. Objet – image – écriture en un : [...] c'est le lieu de parler de cette plante d'appartement que je vis un jour par une fenêtre devant le paysage comme un caractère d'écriture chinoise : les rochers et les arbres de Cézanne étaient plus que de simples caractères d'écriture ; plus que de simples formes, sans trace terrestre – ils devenaient des conjurations disposées par le *trait* dramatique de la main même du peintre [...]. C'étaient les *objets* ; c'étaient les *tableaux* ; c'était *l'écriture* ; c'était le *trait* – et c'était tout cela à l'unisson ».

« Ja, das Nähegefühl war auch eine Erkenntnis [...]. Cézanne, einmal gebeten zu beschreiben, was er unter "Motiv" verstünde, führte "sehr langsam" die gespreizten Finger beider Hände gegeneinander, faltete sie und verschränkte sie. Als ich davon las, erinnerte ich mich wieder, dass ich beim Anblick des Bildes die Kiefern und Felsblöcke als verschlungene Schriftzeichen gesehen hatte, so eindeutig wie unbestimmbar. – In einem Brief Cézannes las ich weiter, er male keinesfalls "nach der Natur" – seine Bilder seien vielmehr "Konstruktionen und Harmonien parallel zur Natur". – Und dann verstand ich, durch die Praxis der Leinwand : die Dinge, die Kiefern und die Felsen, hatten sich in jenem historischen Moment auf der reinen Fläche [...] zu einer zusammenhängenden, in der Menschheitsgeschichte einmaligen Bilderschrift verschränkt. Ding-Bild-Schrift in einem : [...] Hierher gehört nun jene einzelne Zimmerpflanze, die ich einmal durch ein Fenster vor der Landschaft als chinesisches Schriftzeichen erblickte : Cézannes Felsen und Bäume waren mehr als solche Schriftzeichen ; mehr als reine Formen ohne Erdenspur – sie waren zusätzlich, von dem dramatischen *Strich* (und dem Gestrichel) der Malerhand, ineinandergefügt zu Beschwörungen [...]. Es waren die *Dinge* ; es waren die *Bilder* ; es war die *Schrift* ; es war der *Strich* – und es war das alles im Einklang »¹¹⁹.

Handke explique la fluidité de la forme par le biais d'un entrecroisement des choses qui, dépourvues de leurs contours matériels, s'impliquent dans un rapport d'influence réciproque, à l'image des doigts écartés de Cézanne. De cette fluidité découle une notion d'espace « parallèle à la nature » qui recèle, comme mentionné plus haut, une dynamique qui lui est inhérente. Articuler les objets par le biais d'une écriture d'images à l'instar d'un caractère chinois revient en l'occurrence à comprendre la forme, le signe et sa représentation « à l'unisson », le tout s'inscrivant dans une danse rythmique d'émergence de la forme. Cette forme d'unisson, aussi désignée comme « commune forme d'existence », dit la possibilité de penser le monde au-delà des catégories, et donc au-delà des oppositions dichotomiques. Lorsque le personnage handkéen pose

119. idem, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 114-116.

la question de savoir « quelle était la loi de [son] objet »¹²⁰, il réplique que « le vrai [...] n'était perceptible que dans les transitions entre les phrases »¹²¹. De fait, « [il] existe un rapport immédiat [qu'il] [...] suffit de dégager par l'imagination »¹²². Handke définit ce qui demeure dans les transitions entre les phrases comme des cassures entre deux couches différentes (Bruchstelle) autour desquelles se déploie l'imagination. L'auteur accorde un intérêt particulier à la question de l'entre-deux, sachant que « la transition [...] doit séparer clairement et être à la fois dans l'un et dans l'autre »¹²³.

Ces espaces intermédiaires surgissent d'emblée sous différentes formes dans les récits handkéens – qu'il s'agisse du tableau « La grande forêt » du peintre néerlandais van Ruysdael ou encore des leçons sur la question de l'art chez Cézanne. Leur dénominateur commun consiste dans la présence d'une ouverture spatiale qui permet d'accueillir et d'embrasser la diversité. Ces lieux de transitions montrent en l'occurrence la forme dans un état insubstantiel, parce qu'elle est impliquée dans un processus de devenir. C'est en ce sens que « la transition [...] doit séparer clairement et être à la fois dans l'un et dans l'autre ». Dans *Der Chinese des Schmerzes*, le propos du récit mène à la conclusion que « le narrateur, c'est le seuil »¹²⁴. En effet, le seuil constitue un thème récurrent non seulement dans ce récit, mais tout au long de la trilogie *Langsame Heimkehr* et *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Percevoir le monde par le biais de « yeux réduits à des fentes » revient en l'occurrence à adopter un regard décentré des préceptes de l'optique pour une ouverture d'espace qui donne lieu à la rencontre avec divers modes d'existence. C'est donc en se confrontant à l'autre que le sujet adopte un regard critique sur sa propre culture anthropocentrée, dans le but de s'embarquer dans un lent retour au monde occidental qui lui permet de trouver une place habitable. L'identité relève alors d'une question individuelle, dans la mesure où le sujet devient « entièrement réel pour lui-même » au sein d'une réalité qui parvient à exister selon son propre régime de véridiction. De la même façon, le récit naît à partir de ce même seuil, à la lisière entre les visions occidentale et de l'Autre, dans la mesure où du sens se produit dans et par ces espaces intermédiaires. Au même titre que l'identité du sujet se conçoit dans un dialogue avec l'altérité,

120. Ibid., p. 143.

121. Ibid.

122. Ibid., p. 145.

123. Ibid., p. 169.

124. HANDKE, Peter : *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt : Suhrkamp, 1986, p. 242.

la forme désormais fluide et dépourvue de contours dit un monde impliqué dans une mutation constante. C'est en ce sens que la narration émerge depuis un lieu d'ouverture, tout en conférant à l'instrument narratif une fonction spatialisante.

Chez Del Giudice et Handke, l'instrument narratif se métamorphose en un lieu métatextuel en quête d'un mode de représentation du présent qui permette de restituer une sensation authentique de réel. Les auteurs se proposent de remettre en jeu la notion de réalité, au-delà des préceptes scientifiques qui imposent une certaine vision du monde. Ce sont surtout les récits de Handke qui s'inscrivent sous le signe d'un retour à la nature, dans la mesure où le sujet handkéen, partant d'une position marginalisée, parvient progressivement à retrouver l'accès perdu au monde occidental. De fait, l'inscription dans une spatialité qui s'affranchit des normes naturalistes permet au sujet d'explorer la nature dans son caractère sauvage et donc libérée des rapports symboliques. Ainsi, le récit fait l'objet d'un parcours spatialisant puisque le sujet s'ouvre à l'espace même, en s'éloignant d'une vision objectifiante de la réalité. Il en va de même chez Del Giudice, qui saisit l'espace comme un lieu « naturel » dont le principe constitutif est une propriété inhérente à l'instrument narratif même. La fluidité de la forme manifeste son caractère inépuisable de manière à ce que l'espace parvienne à exister, tout en puisant dans une force qui lui est innée. En effet, Del Giudice se sert de la théorie quantique à titre métaphorique pour mettre en scène le principe d'interdépendance de tout phénomène visuel. De ce principe découle une loi unificatrice qui réunit tout élément, aussi opposé soit-il, en un flux de continuité, ce qui permet à Del Giudice de soulever la question de la science dans un contexte actualisé qui montre la transition d'une pensée matérialiste vers une conception de la matière inscrite dans un processus d'évolution constante. Handke s'affranchit aussi de cet idéalisme du matérialisme, à savoir qu'il pose la question de l'espace par le biais d'un langage non-conceptualisant. Force est de constater que les deux auteurs adoptent une approche au réel qui dénonce une certaine forme du logos occidental dans la mesure où le récit accueille l'altérité pour remettre en cause la position anthropocentrée du sujet occidental, ainsi que le statut hégémonique et absolutiste du rationalisme. La réalité dans les récits de Del Giudice et Handke se conçoit, en effet, en dehors de ces concepts. Elle

relève d'un mode d'existence propre à l'imaginaire des auteurs respectifs et offre une manière de faire espace plus authentique que n'importe quelle mise en image conformément à des lois proclamées universelles.

5.4 Le récit en train de se faire. De l'inachèvement chez Toussaint

Pour Toussaint, l'écriture constitue un terrain d'exploration. Rien n'est déterminé au préalable, tout comme le lecteur ne sait pas ce qui l'attend lorsqu'il commence sa lecture. Les personnages des récits toussaintiens sont tous impliqués dans une quête de sens au même titre que le lecteur. Ainsi, les déplacements du protagoniste de *La salle de bain* n'ont pas de but pré-déterminé, dans *L'appareil photo* la ligne de conduite du sujet « [tend] [...] vers la connaissance de ce qui est »¹²⁵, tout comme le personnage de *La Disparition du paysage* fait l'expérience de la constitution du récit. Toussaint décrit l'écriture comme « une recherche de soi-même, du monde et de la langue »¹²⁶ puisque le récit trace le parcours d'un devenir qui est incertain sur le plan diégétique, lorsque l'espace littéraire se forme au fil de l'histoire, et sur le plan exégétique, lorsque les mots servent de « briques » pour construire l'instrument narratif. Il en découle que la langue est travaillée comme une matière première qui donne substance au fondement de la narration ; elle est créatrice de sens. Toussaint opère ici un renversement de valeurs, dans la mesure où le langage n'est plus au service de l'image et ne crée pas de métaphores destinées à évoquer une signification. Bien plus, l'auteur se sert de l'image à titre métaphorique pour présenter le pouvoir inhérent au langage, à l'instar de la construction de l'édifice dans *La Disparition du paysage*.

Outre le fait que l'écriture devient un outil capable de réfléchir l'instrument narratif au niveau métatextuel, elle ouvre également la question du sujet : qu'il s'agisse du personnage, du narrateur ou de l'auteur, aucune de ces instances ne constitue pas la force motrice du récit. Au contraire, c'est le discours narratif même qui contribue à constituer le sujet, ce dernier étant constitué seulement à l'issue d'un processus de formation.

Il convient de souligner que le récit toussaintien opère avec un lexique en rapport avec la construction où le caractère inachevé du récit, tout comme les vides elliptiques situés à l'intérieur de l'histoire transmettent l'impression d'une œuvre sur le point de se faire en temps réel. Dans un premier temps, nous nous proposons de montrer que la dynamique constitutive

125. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'appareil photo*, p. 35.

126. Idem, *C'est vous l'écrivain*, p. 106.

de l'instrument narratif dérive d'une force poétique de l'image chez Toussaint. Cette dynamique puise sa force dans un centre en quelque sorte vide qui, toutefois, s'avère être source d'origine et de déploiement de la forme dans l'espace. Dans un deuxième temps, nous voudrions approfondir le thème de la construction par le biais de la métaphore de l'édifice dans *La Disparition du paysage*, afin de montrer que les vides elliptiques qui surgissent dans l'écriture toussaintienne constituent des lieux d'ouverture où le récit pourrait se poursuivre infiniment.

5.4.1 La force poétique de l'image

La prise de recul par rapport au monde extérieur constitue une étape nécessaire à franchir pour Toussaint, non pas pour le fuir, mais pour l'atteindre¹²⁷. Cet éloignement de la réalité que nous avons avant tout abordé comme une technique de retrait du sujet toussaintien qui lui permet de donner libre cours à son imagination, recèle une deuxième fonction, plus fondamentale, celle de conduire à un centre vide comme lieu d'émergence de la forme. Dans *C'est vous l'écrivain*, Toussaint explique que pour créer une sensation de réel, il est nécessaire d'exploiter la puissance du langage, même si cela veut dire produire une image qui dans la vie réelle n'existerait pas en tant que telle :

Dans *La Vérité sur Marie*, c'est vraiment une image qui est à l'origine du roman, l'image d'un cheval qui vomit dans les soutes d'un avion en vol. C'est l'image initiale, l'image fondatrice du livre : un pur-sang qui vomit à dix mille mètres d'altitude dans les soutes d'un Boeing 747. Le livre est parti de cette image, qui mêle le contemporain, un Boeing 747, à l'intemporel, l'animalité universelle d'un cheval. Mais dès que j'ai commencé à réunir de la documentation pour le livre, patatras, je me suis rendu compte que les chevaux ne vomissent pas. [...] Je n'ai pourtant pas renoncé à l'image qui me semblait avoir une grande force poétique. Non seulement j'ai gardé l'image, mais je l'ai assumée, je l'ai revendiquée, je disais en quelque sorte au lecteur : « Je sais très bien que dans la réalité les chevaux ne vomissent pas, mais, dans mon livre, il vomit. » Cela m'a alors amené à aller vers quelque chose de beaucoup plus radical que prévu. Ce qui, au départ, était une infortune devenait potentiellement une aubaine. [...] J'ai mis toute mon énergie pour créer un effet de réel¹²⁸.

Il n'est pas question que la figure d'un cheval vomissant sur un avion soit réaliste, mais qu'elle soit authentiquement représentée par le biais du langage. Toussaint part d'une approche

127. cf. *ibid.*, p. 54.

128. *Ibid.*, p. 60-61.

similaire dans *La Disparition du paysage* lorsqu'il évoque une série d'images incomplètes qui se superposent. En effet, en s'abstrayant de la réalité qu'il a sous les yeux, le sujet « [se met] alors à construire, sur [le] canevas ostendais, sur ces fondations flamandes, des paysages asiatiques, des villes japonaises qui viennent se superposer »¹²⁹. Ce qui fait ici fondement dans l'image n'est plus le champ de visibilité du sujet, mais bien l'imagination de la ville de Tokyo « qui [apparaît] soudain au loin dans le rectangle de [la fenêtre] »¹³⁰. Cette image est décrite comme vibrante en ce qu'elle figure un paysage constitué de lumière où les rues ressemblent à des artères palpitantes.

Il en va de même du brouillard qui envahit l'encadrement de la fenêtre de telle manière que la vision de la plage est remplacée par « une imperceptible ligne d'écume blanche, vivante et faiblement effervescente »¹³¹ qui ne serait visible que « dans l'extrême lointain »¹³². Ou encore de la chrysalide, comme point le plus intérieur du sujet, d'où émerge une scène en devenir¹³³. Toutes ces images ont en commun de revendiquer une force qui leur est innée, dans la mesure où la progression vers leur intériorité conduit le sujet à un lieu plus « réel », où il est catapulté « dans [une] réalité vivante [...], dans [sa] substance sensible »¹³⁴. En d'autres termes, la force poétique de l'image réside dans son caractère inachevé puisque le sujet n'a d'autre choix que d'assumer ce monde imaginaire comme sa réalité à lui. Il est donc absorbé dans l'incomplétude de l'image pour se l'approprier, la faire sien; elle devient donc réelle pour le sujet à l'instant même où il se projette dans ce vide elliptique. C'est pourquoi *La Disparition du paysage* est décrit comme « un puzzle dont l'image finale nous est inaccessible »¹³⁵, puisque c'est la possibilité de construire sur « la réalité » qui restitue une sensation de réalisme et d'authenticité. Cela explique aussi pourquoi il n'est pas important de savoir si le personnage est « réellement » situé dans une chambre à Ostende, avec une vue sur la plage, ou si l'histoire n'est que chimère. Au même titre que l'image du cheval vomissant évoqué par Toussaint revendique une vérité qui est propre à la force de l'image créée par le langage, l'expérience de l'agencement frénétique d'images dépourvues de lien causal constitue une réalité qui peut être dite vraie pour le sujet. Il s'agit en l'occurrence d'une

129. Idem, *La Disparition du paysage*, p. 14.

130. Ibid., p. 15.

131. Ibid., p. 19.

132. Ibid.

133. cf. ibid., p. 35.

134. Ibid., p. 29.

135. Ibid., p. 25.

réalité parmi d'autres et qui ne s'impose pas. En effet, selon les termes de Toussaint, *c'est [nous] l'écrivain* dès lors que l'écriture permet au lecteur de se projeter dans ces lieux interstitiels vides qui demandent à être comblés.

5.4.2 L'écriture, « un édifice en construction »

La scène finale de *La Disparition du paysage* est cruciale pour la compréhension de l'intégralité du récit parce qu'elle pose explicitement la question de la métatextualité du récit. Le lecteur, une fois parvenu à la fin du livre, est en effet confronté à des questions qui l'amènent à s'interroger davantage sur l'expérience narrative qu'il vient de parcourir :

Alors, commence de s'insinuer dans mon esprit le soupçon que la réalité que je suis en train de vivre dans cet appartement d'Ostende depuis plusieurs semaines est une fiction, ou tout au moins une chimère, une métaphore du drame qui m'a d'abord brisé physiquement avant de s'attaquer à mes facultés mentales qui se sont peu à peu embrumées, puis graduellement éteintes dans l'obscurité de cette pièce, et que, si ce n'est pas vraiment une métaphore, c'est un contrecoup, une répercussion, c'est la conséquence même du drame dont j'ai été victime [...]¹³⁶.

Le sujet toussaintien compare la réalité qu'il est en train de vivre à une fiction, une chimère, voire une métaphore. Il véhicule des interprétations de l'œuvre qui évoquent le champ lexique de l'irréel, à savoir que si la réalité vécue à Ostende n'est rien qu'une expérience imaginaire qui s'est déroulée dans l'esprit du sujet, cela impliquerait plutôt un détachement total de la réalité. Il n'en demeure pas moins que Toussaint dit explicitement que son imaginaire requiert une prise de recul par rapport à la réalité, mais uniquement dans le but d'atteindre cette dernière. La figure de la métaphore semble dans ce contexte mieux expliquer la fonction du récit, dans la mesure où la concaténation quelque peu confuse des images fragmentées et donc le caractère inachevé de l'histoire évoquent à titre métaphorique le devenir du récit. Plus précisément, il est question d'une métaphorisation du processus même d'écrire, comme si Toussaint était en train de concevoir le récit en temps réel dans son bureau. Nombre d'éléments symétriques tels que l'ouverture de chaque image, le regard toujours porté au loin, bref la répétition d'éléments qui ne font que renverser le déjà-dit est une méthode utilisée tout le long du récit pour évoquer cet

136. Ibid., p. 46-47.

édifice de l'écriture – littéralement et métaphoriquement.

Le paysage que le sujet a sous les yeux, en l'occurrence cette vision encadrée et intemporelle du monde, est en voie de disparition puisque l'écriture s'est transformée en une entité dynamique capable d'articuler le caractère éphémère des phénomènes visuels, et plus encore de la pensée sous-entendue comme flux qui ne cesse de muter.

La scène de construction de l'édifice illustre métaphoriquement la remise en cause de la représentation d'une chose en image au profit d'une visibilité au-delà de la forme. Lorsque le sujet toussaintien observe par la fenêtre les travaux, il remarque « quelque infime fluctuation du paysage »¹³⁷. Le bâtiment se trouve dans un état de délabrement, au même titre que le champ de visibilité du sujet est sur le point de muter. Le personnage toussaintien dit à ce propos « [ne plus avoir] de visite de Madeleine »¹³⁸ lorsque le mur de béton monte progressivement en hauteur et finit par lui boucher la vue. La figure de Madeleine étant un renvoi quasiment explicite à Proust, le sujet toussaintien suggère un changement qui s'opère dans l'imaginaire, sachant qu'« en l'absence de la moindre sollicitation extérieure, [son] imagination commence à dépérir »¹³⁹. Il en découle que la métaphore de la construction de « l'édifice narratif », à savoir la succession d'une image à l'autre dans le récit, ne dépend pas d'un imaginaire qui serait déclenché par des expériences extérieures, à l'instar de la scène de la madeleine où le sujet proustien ne parvient à une expérience épanouissante qu'en contact immédiat avec l'objet. Bref, la source d'origine du récit, ainsi que son principe constitutif sont situés en son intérieur, sans pour autant exiger une quelconque stimulation extérieure.

Il n'empêche que *La Disparition du paysage* ne se réduit pas à un flux de conscience. Il serait, en effet, fallacieux de faire du récit toussaintien une expérience purement cognitive, dès lors que le sujet n'est pas à proprement parler le créateur de cette réalité à lui. Il assume le rôle de participant dans la mesure où pour lui, créer veut dire être saisi par le récit sous un certain mode¹⁴⁰. C'est donc en construisant sur le déjà-dit et sur le déjà-vu que le sujet peut s'accomplir soi-même et parvenir à une vérité qui lui est propre. Souriau soutient que « le trajet de l'œuvre

137. Ibid., p. 38.

138. Ibid., p. 44.

139. Ibid., p. 45.

140. cf. préface rédigée par Bruno Latour SOURIAU, Étienne, op. cit., p. 27.

d'art n'est pas un projet »¹⁴¹, au même titre que, métaphoriquement parlant, les ouvriers sur le toit du casino « ont du mal à contenir les plans qu'ils ont déployés devant eux, qui se tordent dans leurs mains, le papier calque ployant sous la rafale »¹⁴². Autrement dit, le sujet n'impose pas sa vision des choses à la réalité, c'est, au contraire, cette dernière qui resurgit dans les profondeurs du *je*, sachant qu'« [il n'est] plus qu'un vide, une absence »¹⁴³ prête à concevoir son identité au fur et à mesure qu'il avance dans son itinéraire. Pour le formuler dans les termes de Latour, le sujet n'a pas de substance, mais subsiste dans le temps en prenant part aux mutations de la vie. C'est précisément sous cette prémisse que s'inscrit le récit de Toussaint, dans la mesure où le caractère inachevé de l'œuvre correspond au flux de la réalité : « J'aime cette idée que la vie soit un chemin. Le chemin de ma vie est un chemin d'écriture, je n'ai jamais su où il menait, je ne le saurai sans doute jamais, la destination finale ne se révèle peut-être qu'au moment où le chemin prend fin. L'accomplissement, ce n'est pas la destination finale, c'est le chemin parcouru »¹⁴⁴.

Les récits de nos auteurs adoptent certes des approches différentes dans leur façon de « faire réalité », mais ils se rejoignent tous sur le fait d'instrumentaliser la narration pour articuler en temps réel son processus de création. Del Giudice et Handke se servent l'un de la théorie quantique, l'autre des préceptes artistiques de Cézanne à titre métaphorique, tandis que Toussaint, préférant demeurer au cœur de la littérature, opère avec la métaphore de la construction de « l'édifice narratif ». Il s'agit en l'occurrence de métaphorisations de concepts qui rendent justement visible le principe constitutif de l'instrument narratif, se transformant en un mode de vie. De la sorte, le récit parvient en quelque sorte à « exister » par le biais de nouvelles modes de représentation du présent qui revendiquent leur propre régime de véridiction. C'est pourquoi l'inachèvement constitue une propriété cruciale de l'écriture de nos auteurs, dans la mesure où le récit se conçoit lors du temps de lecture, les mots s'inscrivant dans un flux de continuité censé former l'espace littéraire. C'est en ce sens que la narration subsiste, conformément au concept

141. Ibid., p. 196.

142. TOUSSAINT, Jean-Philippe, op. cit., p. 37.

143. Ibid., p. 45.

144. Idem, *C'est vous l'écrivain*, p. 106-107.

de Latour, en ce qu'elle se déploie, fait des détours, revient sur elle-même, sans jamais cesser d'évoluer. L'écriture chez nos auteurs doit alors être saisie en tant que flux qui articule la forme en devenir parce qu'elle cesse de renvoyer à une image préméditée de la réalité. Les récits de Del Giudice, Handke et Toussaint montrent qu'il est désormais impossible de concevoir la réalité en fonction d'un idéal dans la mesure où ce même idéal manque de substance. C'est pourquoi le principe constitutif de leurs œuvres dépend d'un centre vide qui permet d'imaginer la notion de réel à son gré. C'est ce que Del Giudice montre par le biais de particules dont l'immatérialité confère une forme aux phénomènes visuels pour lesquels il n'existe pas d'image, ou encore ce que Handke et Toussaint illustrent à travers soit le concept du *Inbild*, soit les ellipses diégétiques comme signe d'une intériorité vide. Pour conclure, au lieu de poser la question de savoir comment la réalité est censée *être*, il faudrait plutôt se demander comment le récit parvient à représenter différents modes d'existence, déplaçant la question de la représentabilité de la chose d'une clé ontologique « absolutiste » vers une ouverture et pluralité de sens de la notion d'existence.

Conclusion

Dans les œuvres de Del Giudice, Handke et Toussaint, le sujet est en quête d'une place dans le monde et tente de redéfinir son rapport avec l'espace-temps. La perception visuelle joue un rôle central, dans la mesure où les auteurs montrent que la visualisation des choses dans l'espace advient par le biais d'une nouvelle approche qui questionne les dispositifs traditionnels de représentation établis depuis la Renaissance, tels que le concept de visibilité totale défini par Alberti, ou encore la redécouverte de la perspective géométrique. La mutation de la fonction du regard bascule, de fait, d'une question ontologique à une question phénoménologique et conduit finalement au rejet d'une vision anthropocentrique du monde. L'objectif de ce travail était d'analyser cette mutation et d'étudier le lien causal entre la mutation de la perception de l'espace et la déconstruction de la notion de sujet.

Del Giudice, Toussaint et Handke proposent une nouvelle piste de réflexion concernant la métatextualité du récit, à savoir que leurs œuvres à partir des années 1980 témoignent de la mutation phénoménologique du regard en relation avec le sujet percevant, le monde perçu et, plus généralement, l'espace-temps. De fait, les auteurs expriment une critique face à la mise en image naturaliste fondée sur le concept de mimesis, dans la mesure où elle non seulement fait de la perception un acte objectifiant, mais restitue, de surcroît, une représentation conceptuelle et réduite des choses. Nos auteurs visent une rééducation du regard qui permette de saisir l'évolution de la forme au sein d'un flux de continuité spatio-temporelle. Ceci posé, il n'est pas question de suivre le chemin progressiste qui vise à « moderniser » et donc à déconstruire les vieilles formes d'esthétique au profit de nouvelles, mais de détruire le caractère matériel et conceptuel de la forme. Une telle destruction permet de dépasser la tendance du regard perspective à catégoriser

le perçu, et de transformer ainsi le récit en un moyen capable de dire l'existence du sujet en temps réel.

La question de la figuration de l'espace restant un thème d'actualité, force est de constater que sa valeur devient de plus en plus obsolète. C'est pourquoi la notion d'espace chez Del Giudice, Handke et Toussaint n'est pas à l'origine d'un concept de nature subordonnée à la pensée de la matière, ni à une dialectique. Au contraire, l'espace et le récit se transforment en un lieu inscrit dans la durée. C'est par le biais d'une dévalorisation des pouvoirs symboliques que l'espace se métamorphose d'un concept analytique et abstrait en un espace habitable, dans lequel la fluidité de la forme perçue par le regard engage le sujet dans le processus de création du récit même.

Ce sont précisément ces dynamiques, invisibles au regard, qui participent à la constitution de l'espace et que nous avons, dans le cadre de nos analyses, cherché à mettre au jour. Les objets dans le champ visuel du sujet sont, en l'occurrence, des objets qui émergent dans un espace ouvert. Au même titre que l'objet phénoménal se déploie dans et par sa manifestation dans l'espace, le récit se voit également impliqué dans ce processus de devenir. L'oeuvre devient à la fois lieu d'origine et de mutation de la forme, dès lors que la forme évolue dans et par cette ouverture. Il en découle que la forme n'a pas de contours circonscrits, mais qu'elle est toujours ouvrante au sens d'une transformation constitutive. Dès lors que les objets deviennent immatériels, leur « substance » est marquée par une absence de substance. L'ouverture de l'espace constitue une dimension vide depuis laquelle se construit le champ de visibilité du sujet; elle figure comme un « être au-dedans » qui origine toute chose sans pour autant s'opposer à une extériorité. Si, au cours de l'histoire, le sujet occidental « [s'est] auto expulsé » de sa propre terre en quête d'un « espace vital », c'est en raison d'un colonialisme et d'un idéalisme matérialiste qui l'ont empêché de s'inscrire dans l'espace-temps, ce dernier ayant été considéré comme lieu construit et maîtrisé par l'esprit sans liens immédiats avec le sujet.

C'est pourquoi « être-au-dedans » de l'espace implique non pas un sujet créateur qui se positionne en face de ce dernier, mais un sujet qui co-émerge avec la naissance de l'espace. Cette intériorité spatiale fait l'objet de forces immanentes qui participent à la construction du

dehors selon d'autres lois (autre que celles mathématiques ou géométriques) qui demandent la participation du sujet et non pas un sujet « maître du monde ». Puisque la genèse de l'espace est antérieure à la constitution en objet de la réalité apparaissante, l'espace du paysage comme lieu d'événements trouve sa source dans le sentir. L'émergence de la forme peut être dite événement « sensible » non pas en termes d'opposition avec l'intelligible, ni donc comme forme de connaissance du corps face à l'esprit, mais en tant que surgissement sous-entendu comme mouvement ou bien rythme. Ainsi, l'opposition entre réalité et construction de la réalité, vérité et fiction ne fait plus sens, dès lors que chaque mode d'existence conçoit ses propres lois qui ne peuvent être vérifiées par aucune forme d'objectivité – chaque mode existant à sa manière sans avoir la prétention d'articuler une vérité absolue et universelle.

Suite à la déconstruction de la vision anthropocentrique du monde, de nouveaux modes de représentation du présent ont vu le jour. La littérature revêt désormais une fonction anthropologique qui appréhende la question du sujet impliquée dans un processus d'identification incessante. La remise en cause de la souveraineté du sujet, qui conçoit l'espace comme un lieu intelligible, conduit alors à un décentrement du regard en perspective sur la réalité et, par conséquent, à une ouverture de configurations spatiales. « Le paradoxe de l'Occidentalisme », tout comme l'incapacité de l'homme occidental à s'approprier l'espace à partir d'un sentiment d'immanence (à l'encontre de toute pensée colonialiste), le dépassement de ce que Daniel Payot appelle l'aporie de l'art moderne et donc de la dialectique sujet-objet, ainsi que la théorie de Jean-Luc Nancy sur la formation de l'identité négative et la représentation de l'existence par son absence : toutes ces théories figurant dans la littérature européenne postmoderne dénoncent une certaine forme du logos occidental et invitent à penser l'anthropogenèse à partir d'une nouvelle perspective.

Chez nos auteurs, le récit se métamorphose en un lieu de réflexion permettant d'interroger l'histoire de l'Occident, ainsi que la formation de l'identité du sujet. C'est pourquoi le sujet handkéen prépare un « Lent Retour » dans le monde occidental, sachant qu'il lui faut deux tentatives (la première dans « Interdiction d'espace », la seconde dans « Loi ») pour « retrouver » l'accès perdu à la « nature occidentale ». De même, dans « Atlas Occidental », Del Giudice « revient » à la culture occidentale en décentrant la perspective et en pensant le monde à travers le prisme d'une métaphorisation de la physique quantique, où pour être « moderne », il faut à la

fois faire « un pas en avant qui aille en même temps aussi en arrière ». Toussaint est beaucoup plus implicite, mais dit à travers les lignes que le sujet parvient à définir son identité par la négation de son être, puisque l'absence de présence est la vérité ultime de l'existence. Bref, le retour dans le monde occidental semble s'inscrire sous le signe de la contradiction – le monde perçu en termes dialectiques –, alors qu'en réalité cette même contradiction relève d'un mode d'existence qui perçoit le monde par d'autres lois qui lui sont inhérentes. Plus encore, ce mode d'existence nous permet de penser le monde occidental à travers le regard de l'Autre qui, loin d'aliéner le sujet de sa propre culture, lui permet de se comprendre et de retrouver sa place dans le monde. Enfin, le rejet d'une représentation rationalisée de l'espace ne remet pas seulement en question le principe d'une image construite de la nature, mais implique une nouvelle représentation de l'espace, d'une part, dé-dialectisée et, d'autre part, fondée sur l'absence d'un centre ontologique.

La conclusion majeure tirée de notre travail est que dans les temps contemporains, la question de l'espace s'inscrit dans un contexte globalisé, en dehors de toute perspective d'héritage historique, d'où l'exigence du vide comme centre d'origine de la forme. Ceci posé, la constitution du récit équivaut à une cartographie de la narration, dans la mesure où l'identité se conçoit en parcourant le mot écrit. Au-delà de la production littéraire de Del Giudice, Handke et Toussaint, nombre de récits reflètent l'idée du déploiement du sens dans les marges.

C'est le cas de certains auteurs germanophones dont les romans, publiés après la chute du mur de Berlin en 1989, font du vide une question centrale. Ulrich Peltzer avec *Stefan Martinez* (1995) ou *Alle oder keiner* (1999) se demande comment raconter le présent, le sujet étant exposé à un « vide physiquement perceptible » qui se répercute sur le langage dont « la forme [...] ressemble à [un] bruit vide »¹⁴⁵. Peltzer s'interroge ainsi sur la manière de raconter le présent d'une réalité fragmentée. Les œuvres de Robert Menasse s'inscrivent également dans la lumière postmoderne du décentrement. La trilogie *Sinnliche Gewissheit* (1988), *Selige Zeiten, brüchige Welt* (1991) et *Schubumkehr* (1995) se caractérise par un manque de cohérence qui reflète le désir de totalité et d'unité du sujet. Ses récits proposent, en effet, des images instables du monde, qui parlent de déracinement et de nostalgie, et dans lesquelles la conscience régresse vers le néant. Chez Marta Barone, *Città sommersa* (2020) constitue un récit dont le corps s'érige par le biais du mot écrit,

145. cf. PELTZER, Ulrich : *Alle oder keiner*. Frankfurt am Main : Fischer Verlag, 1999.

tout un partant d'un centre vide.

La question du vide est, par ailleurs, aussi très présente dans la littérature asiatique, notamment dans les dystopies post-Fukushima où le vide semble être le principe constitutif de l'œuvre. Des auteurs comme Hideo Furukawa, Izumi Shiga, Seikō Itō et Yōko Tawada font, en ce sens, appel à une force d'expression inhérente au langage pour créer un espace littéraire issu de l'imaginaire. La fiction et la réalité s'entremêlent, car la représentation de la réalité est placée sous un signe négatif. Suite à la triple catastrophe du tremblement de terre, du tsunami et de l'accident nucléaire, le moi fragmenté est exposé à une menace radioactive invisible. Dans le cadre de futures recherches, il serait donc intéressant d'approfondir la notion du vide – fondamentale dans l'esthétique japonaise – afin de voir sous quel mode de représentation du présent celle-ci s'affiche par rapport à la littérature européenne. S'il est opportun de parler d'une mondialisation de la question de l'espace littéraire, et si depuis l'ère Meiji, l'esthétique japonaise a été fortement influencée par l'Occident, il est aussi vrai que le naturalisme, ainsi que le « roman du Je » se voient depuis remis en cause. Ce serait donc une piste tout à fait fructueuse d'analyser cette « regression » ou bien retour à la question du vide, tout en prenant en compte cet échange de valeurs sous forme d'influence, désormais très manifeste, des concepts d'espace et de temps asiatiques sur notre littérature.

Bibliographie

Corpus littéraire

DEL GIUDICE, Daniele : *Atlante occidentale*. Torino : Einaudi, 1980.

— *Atlas occidental*. Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

— *Dans le musée de Reims*. Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Paris : Éditions du Seuil, 2003.

— *Mania*. Torino : Einaudi, 1997.

— *Nel museo di Reims*. Torino : Einaudi, 2010.

HANDKE, Peter : *À ma fenêtre le matin. Cahiers du rocher 1982-1987*. Lagrasse : Verdier, 2006.

— *Der Bildverlust*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2019.

— *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt : Suhrkamp, 1986.

— *Die Geschichte des Bleistifts*. Frankfurt : Suhrkamp, 1985.

— *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Édition bilingue. Traduit de l'allemand par Georges-Arthurs Goldschmidt. Paris : Gallimard, 1991.

— *Langsame Heimkehr*. Frankfurt am Main.

— *Lent retour*. Traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt. Paris : Gallimard, 1982.

TOUSSAINT, Jean-Philippe : *L'appareil photo*. Paris : Les éditions de minuit, 1988.

— *L'instant précis où Monet entre dans l'atelier*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2022.

— *La Disparition du paysage*. Paris : Les éditions de Minuit, 2021.

— *La salle de bain*. Paris : Les éditions de minuit, 1985.

Corpus élargi

- BARONE, Marta : *Città sommersa*. Milano : Bompiani, 2020.
- BENIGNI, Corrado : *Tempo riflesso*. Novara : Interlinea srl edizioni, 2018.
- BUSON, Yosa : « Haiku 117 ». In : *Kyoto Journal. Insights from Asia. Ma : a measure of infinity* 98 (2020). Traduit par Paul Magee & Kinoshita Yuko, p. 173.
- CALVINO, Italo : « Dall'opaco ». In : *Romanzi e racconti III*. Sous la dir. de MILANINI, Claudio. Milano : Mondadori, 1994.
- FOREST, Philippe : *Le chat de Schrödinger*. Paris : Folio, 2014.
- FURUKAWA, Hideo : *Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente*. Traduit du japonais par Patrick Honoré. Arles : Éditions Philippe Picquier, 2018.
- MENASSE, Robert : *Schubumkehr*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995.
- *Selige Zeiten, brüchige Welt*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991.
- *Sinnliche Gewißheit*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988.
- MURAKAMI, Haruki : *1Q84. Book 1*. Traduit du japonais par Jay Rubin et Philip Gabriel. London : Vintage Books, 2012.
- PELTZER, Ulrich : *Alle oder keiner*. Frankfurt am Main : Fischer Verlag, 1999.
- *Stefan Martinez*. Frankfurt am Main : Fischer Verlag, 1995.
- PROUST, Marcel : *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*. Sous la dir. d'ANDRÉ FERRÉ, Pierre Clarac et. Paris : Éditions Gallimard, 1954.

Ouvrages

- BERNARD, Émile : « Paul Cézanne ». In : *Gespräche mit Cézanne*. Diogenes, 1904, p. 47-61.
- CALLE-GRUBER, Mireille : « Peter Handke : Analyse du temps ». In : *Peter Handke. Analyse du temps. Colloque de Cerisy*. Sous la dir. de CALLE-GRUBER Mireille et Oster-Stierle, Patricia. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 15-26.
- DAROS, Philippe : « Anthropologie, Littérature générale et comparée ». In : *Perspectives comparatistes*. Sous la dir. de BESSIÈRE Jean et Pageaux, Daniel-Henri. Paris : Honoré Champion, 1999.

- DEL GIUDICE, Daniele : *In questa luce*. Torino : Einaudi, 2013.
- « L'occhio che scrive ». In : *Italo Calvino. Enciclopedia : arte, scienza e letteratura*. Milano : Marcos y Marcos, coll. « Riga, 9 », 1984.
- GAMPER, Herbert : « “Um diese Speise führte kein Weg herum.” Zu Handkes quasisakraler Poetik ». In : *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Sous la dir. de KLAUS AMANN, Fabjan Hafner et Karl Wagner. Wien, Köln, Weimar : Böhlau Verlag, 2006, p. 35-46.
- LANTER, Judith Sarfanti : « Peter Handke : Analyse du temps ». In : *Une poétique de la métamorphose : l'écriture démiurgique de Peter Handke*. Sous la dir. de CALLE-GRUBER Mireille et Oster-Stierle, Patricia. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 313-324.
- MALDINEY, Henri : *Philosophie, art et existence*. Sous la dir. d'YOUNÈS, Chris. Paris : Les éditions du CERF, 2007.
- MAZZONI, Guido : « Auerbach : une philosophie de l'histoire ». In : *Erich Auerbach. La littérature en perspective*. Sous la dir. de TORTONESE, Paolo. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- VERNA, Marisa : « La synesthésie comme véhicule d'extase dans *Du Côté de chez Swann* de Marcel Proust ». In : *Proust, une langue étrangère*. Paris : Classiques Garnier, 2020, p. 135-151.
- WAGNER, Karl : « “Von den Rändern her”. Eine Einführung ». In : *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Sous la dir. de KLAUS AMANN, Fabjan Hafner et Karl Wagner. Wien, Köln, Weimar : Böhlau Verlag, 2006, p. 7-20.
- ZSCHACHLITZ, Ralph : « Peter Handke et Walter Benjamin : Écriture et analyse du temps ». In : *Peter Handke. Analyse du temps. Colloque de Cerisy*. Sous la dir. de CALLE-GRUBER Mireille et Oster-Stierle, Patricia. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 253-264.

Articles critiques

- COLUMMI CAMERINO, Marinella : « Intervista a Daniele del Giudice ». In : *Il verri. Il libro di narrativa* 19 (2002), p. 65-75.
- DEL GIUDICE, Daniele : « Comment raconter l'invisible ». In : *L'atelier du roman* (1993), p. 127-136.
- « Elogio dell'ombra ». In : *Il Corriere della sera* (1999), p. 3.

- DEL GIUDICE, Daniele : « Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice, conversation con S. Bertolucci, T. Gaddi, A. Pastorino e G. L. Saraceni ». In : *Palomar - Quaderni di Porto Venere* 1 (1986), p. 67-97.
- « Una narrazione probabile ». In : *Inchiesta* (1998), p. 69-71.
- HANDKE, Peter : *J'écris pour ouvrir le regard*. Date de publication 04 mai 2006. URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/05/04/peter-handke-j-ecris-pour-ouvrir-le-regard_768082_3260.html.
- NIRENSTEIN, Susanna : « Conversazione con Ian McEwan ». In : *La Repubblica* (2000).
- NITSCHKE, Günter : « *ma- place, space, void* ». In : *Kyoto Journal. Insights from Asia. Ma : a measure of infinity* 98 (2020), p. 8-23.
- WESCHE, Ulrich : « Metaphorik bei Peter Handke ». In : *Monatshefte* 89 (1997).

Monographies

- BALLANFAT, Elsa : *L'espace vide. Phénoménologie et choréographie*. Bukarest : Zeta books, 2021.
- BARTHES, Roland : « De l'œuvre au texte ». In : *Oeuvres complètes/Roland Barthes*. Sous la dir. de MARTY, Éric. Éditions du Seuil, 1994.
- BOEHM, Gottfried : *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1988.
- CHENG, François : *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Éditions du Seuil, 1991.
- DAROS, Philippe : *Fictions de reconnaissances. L'art de raconter après la fin des mythologies de l'écriture*. Paris : Hermann, 2016.
- *L'art comme action : pour une approche anthropologique du fait littéraire*. Paris : H. Champion, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges : *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Éditions de minuit, 2000.
- *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2001.
- FAURE, Élie : *Histoire de l'Art*. Paris : Éditions Bartillat, 2016.
- HANDKE, Peter : *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1972.

- HEIDEGGER, Martin : *In cammino verso il linguaggio*. Sous la dir. de CARACCILO, Alberto. Milano : Gruppo Ugo Mursia Editore, 1990.
- HISAMATSU, Hôseki Shinichi : *La pienezza del nulla. Sull'essenza del buddismo Zen*. Traduit par Angelino, Carlo de l'allemand. Titre original : "Die Fülle des Nichts". Genova : il nuovo melangolo s.r.l, 2000.
- JAMES, William : *Le pragmatisme : Un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser*. Sous la dir. de MADELRIEUX, Stéphane. Paris : Flammarion, 2011.
- KURZ, Martina : *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 2003.
- LATOUR, Bruno : *Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des Modernes*. Paris : La Découverte, 2012.
- *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte, 2006.
- MALDINEY, Henri : *Ouvrir le rien, l'art nu*. Paris : Éditions Les Belles Lettres, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice : *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 2015.
- *Sens et non-sens*. Paris : Gallimard, 1996.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène : « Enseigner avec civilité? Trigger warning et problèmes de partage de la littérature ». In : *Transitions* (2018).
- NANCY, Jean-Luc : *Ego Sum*. Paris : Flammarion, 1979.
- NANCY, Jean-Luc et BARRAU, Aurélien : *Dans quels mondes vivons-nous?* Paris : Galilée, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich : *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*. Sous la dir. de COLLI, Giorgio et MONTINARI,azzino. Berlin : Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1980.
- PANOFSKY, Erwin : *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Traduction de l'allemand sous la direction de Guy Ballangé. précédés de la question de la perspective par Marisa Dalai Emiliani. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.
- PASCAL, Blaise : *Traité de la pesanteur de la masse de l'air. Écrit par B. Pascal en 1953. Édition intégrale et annotée*. Independently published, 2020. Kindle edition.
- PAYOT, Daniel : *Après l'harmonie : Benjamin, Adorno et quelques autres*. Belfort : Circe, 2000.
- *Effigies. La notion d'art et les fins de la ressemblance*. Paris : Éditions Galilée, 1997.
- PROUST, Françoise : *L'histoire à contre-temps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris : Les éditions du CERF, 1994.

- RICHARD, Jean-Pierre : *Proust et le monde sensible*. Paris : Éditions du Seuil, 1974.
- RICŒUR, Paul : *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil, 1985.
- SEBALD, W. G. : *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. Traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau. Paris : Actes Sud, 2004.
- « Entre histoire et histoire naturelle. Sur la description de la destruction totale ». In : *Campo Santo*. traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau et Sibylle Muller. Arles : Actes Sud, 2009.
- SOURIAU, Étienne : *Les différents modes d'existence*. Sous la dir. de LATOUR Bruno et Stengers, Isabelle. Paris : PUF, 2009.
- SPARVOLI, Eleonora : *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*. Milano : Franco Angeli, 1997.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe : *C'est vous l'écrivain*. Paris : Éditions Le Robert, 2022.
- VERNA, Marisa : *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*. Bern : Peter Lang Pub Inc, 2013.
- ZÉPHIR, Jacques : *La personnalité humaine dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris : Minard, 1969.

Sources consultées en ligne

- HARA, Kenya : *MUJI ne représente pas la simplicité, mais le vide. "Vide" signifie que vous pouvez y mettre ce que vous voulez*. 2009. URL : <https://www.muji.net/lab/report/100203-01.html> (visité le 04/09/2021).
- KEPPLINGER-PRINZ, Christoph, KASTER, Klaus et PEKTOR, Katharina : *Handkeonline*. URL : <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1345> (visité le 10/01/2022).
- PINOT, Jean-Pierre : *CÔTES, géomorphologie et géographie*. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/cotes-geomorphologie/> (visité le 15/10/2021).
- PODALYDÈS, Denis : *Jean-Philippe Toussaint : l'appartement d'Ostende, métaphore ou parabole ? (La Disparition du paysage)*. <https://diacritik.com/2021/01/08/jean-philippe-toussaint-lappartement-dostende-metaphore-ou-parabole-la-disparition-du-paysage>. (Visité le 04/01/2023).

Table des matières

Remerciements	2
Introduction	3
I Le regard inscrit dans le flux d'une continuité spatio-temporelle	17
1 Une stratégie du regard à caractère dialectique	19
1.1 L'impuissance du regard à visualiser l'unité de la forme	22
1.1.1 D'une visibilité totale à une « totalité négative »	23
1.1.2 Un regard au-delà de la forme	27
1.2 Une perception antithétique chez Handke et Toussaint	29
1.2.1 Le sujet handkéen piégé entre un espace enfermé dans une lecture géométrique et un espace libéré de toute modélisation mathématique	30
1.2.2 Le sujet toussaintien piégé entre le mouvement du temps extérieur et la sensation d'une immobilité intérieure	38
1.3 D'une dialectique de « contre-force » chez Del Giudice	46

1.3.1	Un regard, deux expériences visuelles	47
1.3.2	La perception de la forme conditionnée par des forces à la fois fugitives et fixatrices	51
2	La sortie du temps historique	56
2.1	En route vers la destruction de la beauté du monde?	62
2.1.1	« L’instant d’éternité » avant la catastrophe. Temps destructeur et temps imaginaire	67
2.1.2	L’ouverture de l’image. Être dans l’image, être dans le monde	77
2.2	L’impossibilité d’une identité forgée par l’Histoire chez Handke. De l’absence de forme du temps historique et de l’inscription dans un temps de l’histoire des formes	82
2.2.1	« L’Interdiction d’espace » : le temps historique – un <i>non-temps</i>	82
2.2.2	L’écriture d’images : inscrire le récit dans la durée	89
2.2.3	Le paysage transformé en une voûte du temps. « L’instant d’éternité » : une événementialité spatiale et épisodique	92
2.3	L’immobilité, créatrice de l’instant : l’absence de toute perspective de mouve- ment chez Toussaint	99
2.3.1	L’hétérogénéité du temps : immobilité dynamique et immobilité immobile	100
2.3.2	« Replonger dans la réalité vivante, [...] dans la substance sensible des heures ». La durée comme une entéléchie de l’esprit	104
2.4	La réversibilité du temps chez Del Giudice	113
2.4.1	« L’image double du lieu » : relativité et probabilité	114

2.4.2	Le circuit ininterrompu de l'imagination : le temps comme continuité fluide de particules d'air	121
2.4.3	Le repliement de l'espace sur lui-même : l'actualisation du passé dans le présent	124
3	Le Vide comme ouverture de l'espace	133
3.1	Le récit raconté à partir de l'air	139
3.1.1	Le vide comme possibilité d'accueil de la forme	144
3.1.2	Le vide comme lieu d'origine et de mutation de la forme	151
3.2	D'une spatialité morphogénétique chez Del Giudice	155
3.2.1	Les objets faits de temps et d'espace	157
3.2.2	La réversibilité circulaire du point de vue	163
3.2.2.1	...au niveau diégétique	164
3.2.2.2	...au niveau exégétique	169
3.3	Le dehors comme paysage intérieur du sujet chez Handke	171
3.3.1	De la fluidité de la forme à la substantialisation de l'informel	172
3.3.2	La matérialité de la montagne emportée par le vide : des dynamiques spatiales dans <i>Die Lebre der Sainte-Victoire</i>	177
3.3.3	« Chaque arbre de la forêt [...] tournant immobile, <i>toupie éternelle</i> » : les vestiges du temps cumulés dans l'espace	182
3.3.4	L'émergence du paysage handkéen à partir d'une intériorité de l'image (<i>Inbild</i>)	186

3.4	L'impossibilité d'accéder à la plénitude du sensible chez Toussaint	190
3.4.1	« À la recherche de la sensation perdue » : l'échec proustien d'une synesthésie comme configuration sensorielle dans <i>La Disparition du paysage</i> .	193
3.4.1.1	« Le monde intérieur du monde extérieur du monde intérieur » toussaintien. Mise en abîme et amplification spatiale .	193
3.4.1.2	« L'édifice immense du souvenir », un vide : fragmentation de la perception et perméabilité de la matière	199
3.4.2	La métaphore d'Ostende. D'une corporéité vide comme lieu d'émergence du récit	203
II	Une nouvelle ère de visibilité sans précédent	213
4	Le réel, une poétique de l'absence	215
4.1	La fluidité de la forme comme principe constitutif de l'espace littéraire	223
4.1.1	L'étoffe de laquelle est faite la réalité	225
4.1.2	« L'art ne rend pas le visible – il rend visible »	231
4.2	« Puis un jour dans les couleurs, je me suis senti chez moi » : les paysages hand-kéens conçus à partir d'un vide sans formes	235
4.2.1	Du principe de réalisation : l'émergence du réel par le biais de taches colorées atomiques	236
4.2.2	Rendre visible, donner à sentir la plénitude du vide : le déploiement de la forme comme processus sensible	244

4.2.3	Le regard emporté vers l'infini du détail : de la ductilité syntaxique comme rythme et mouvement d'une ouverture	248
4.3	La narration à l'image d'une expérience quantique dans <i>Atlante Occidentale</i> . . .	250
4.3.1	Entre calcul, intuition et imagination : le réel construit à partir d'une géométrie sensible	251
4.3.2	Des poussières dans l'air et des particules lumineuses : la théorie quantique comme poétique et forme esthétique de la sensation du vide . . .	261
4.4	« Mundus est fabula » : être au cœur de la littérature chez Toussaint	266
4.4.1	Le réel, un non-lieu : l'espace comme lieu de repli, d'espacement, de virtualités	269
4.4.1.1	Entre imagination et rêve : le souvenir comme matrice d'oubli et lieu d'une figurabilité sans figures	270
4.4.1.2	L'imaginaire toussaintien, une mise en branle de l'esprit : le corps du récit créé par le flux de la pensée	274
4.4.2	Le sujet, un infini de l'énonciation comme structure de l'être	279
5	L'instrument narratif libéré des rapports symboliques	282
5.1	Penser le monde au-delà des catégories, donner visibilité à une pluralité de modes d'existence	290
5.1.1	Le sujet occidental, un exilé de l'intérieur	292
5.1.2	Être-en-tant-qu'autre. Poser la question de l'identité occidentale à travers le regard de l'Autre	297

5.2	« [...] à cette échelle où la Loi n'interdit pas ce qui peut arriver ». D'une métaphorisation de la théorie quantique comme mode d'existence dans <i>Atlante Occidentale</i>	304
5.2.1	Au-delà de la dichotomie entre réalité et représentation. « Le naturel » comme espace autosuffisant	305
5.2.2	Sortir de l'horizon progressiste : « Tout est lié et en transformation » . .	309
5.3	« Le narrateur, c'est le seuil ». L'identité du sujet occidental conçue dans les espaces intermédiaires chez Handke	316
5.3.1	La nature « sauvage », un espace personnel, une forme de paix	319
5.3.2	Percevoir le monde occidental à travers « [des] yeux [européens] réduits à des fentes »	324
5.4	Le récit en train de se faire. De l'inachèvement chez Toussaint	332
5.4.1	La force poétique de l'image	333
5.4.2	L'écriture, « un édifice en construction »	335
	Conclusion	340
	Bibliographie	345

Titre : De la perception de la forme : pour une phénoménologie de l'espace dans les œuvres de Daniele del Giudice, Peter Handke et Jean-Philippe Toussaint

Résumé : Si durant la Renaissance, le concept de visibilité totale d'Alberti et, en particulier, la redécouverte de la perspective comme moyen artificiel de domination de l'espace ont conduit à une figuration du monde « à l'image de l'homme », il n'empêche que la fonction et la nature du regard porté sur le monde par le sujet ont depuis subi une mutation fondamentale. Cette thèse vise à étudier le rapport causal entre la modification du regard dans le domaine de l'art et la mutation de la question du sujet comme conséquence d'une déconstruction anthropogénique progressive, tel que reproblématisé dans les œuvres de Daniele del Giudice, Jean-Philippe Toussaint et Peter Handke à partir des années 1980. Nos auteurs tentent de penser la question du regard autrement que selon la tradition issue du moment historique du hic et nunc, marqué par la réponse forte du sujet dans son opposition radicale à l'objet. Leurs stratégies perceptives reflètent donc la mutation phénoménologique du regard dans son rapport au sujet regardant, au monde regardé, plus généralement dans son rapport à l'espace-temps, en faisant basculer la question du sujet d'une problématique d'ordre ontologique vers une problématique d'ordre phénoménologique. C'est ainsi que ces trois auteurs tentent de restituer au sujet une vision continue de l'espace-temps. La rééducation du regard implique en l'occurrence que le sujet sorte du temps historique et qu'il rompe avec la notion d'un regard en perspective, fixateur pour enfin s'inscrire dans le flux d'une spatio-temporalité qui lui apporte une sensation d'appartenance au monde.

Mots clés : Phénoménologie du regard – anthropologie – histoire de l'art – perception de l'espace-temps – perspective – récit

Title : Form perception : a phenomenology of spatiality in the works of Daniele del Giudice, Peter Handke and Jean-Philippe Toussaint

Abstract : During the Renaissance, Alberti's concept of total visibility and, more specifically, the rediscovery of perspective as artificial instrument of space construction led to a representation of spatiality created 'in the Image of Man'. Since then, our understanding of the subject's perception changed, both in function and in nature as a consequence of a progressive antropogenetic deconstruction. By focusing on the works of Daniele del Giudice, Peter Handke and Jean-Philippe Toussaint from the 1980s onwards, my research aims to study the causality between the modification of perception in arts and its impact on the subject. My comparative exploration of these authors questions perspective perception as a non-dualistic subject-object matter from a conceptual, epistemological, ideological and ontological common ground. The respective visual strategy of each author thus shows this phenomenological mutation of perception to both in its relation to the perceiving subject and the perceived object, and therefore, through its space and time relation. By shifting the question of the subject from an ontological to a phenomenological point of view, the authors intend to reeducate the subject's gaze through which space and time are perceived as a continuum. In order to create a sense of spatial belonging, it is thus necessary to break free from the concepts of historical time and perspective.

Keywords : Phenomenology of perception – antropology – history of art – perception of space and time – perspective – narrative