

L'EXPERIENCE D'ECRIRE: CONSTRUCTION D'UN LIEU EXTRA-TOPIQUE

Céline Masson

Université Paris 7, Paris, França

RÉSUMÉ: Dans cet article, il s'agira de travailler l'écriture comme lieu des reviviscences des événements de temps (sensations anciennes non encore psychisées). Dans ce temps du récit, de *l'écriture de soi*, tout devient image, tout se projette au-devant dans l'espace visible *extime* comme dit Lacan mais pourtant ce *for extérieur* est inaccessible. Les mots sont les témoins de ce temps d'une mémoire ouverte sur les visages mais des visages devenus visages-fantômes. Le temps de l'écriture est le temps du retour des visages en images de mémoire déformées par le travail du temps: ce temps psychique qui modifie les perceptions et offre un autre regard.

MOTS-CLES: écriture, temporalité, sensation, image, traces

A EXPERIÊNCIA DE ESCREVER: CONSTRUÇÃO DE UM LUGAR EXTRA-TÓPICO

RESUMO: Neste artigo, a escrita é abordada como lugar de revivências dos acontecimentos do tempo (sensações antigas e ainda não subjetivadas). Nesse tempo da narrativa, da escrita de si, tudo se torna imagem, tudo se projeta em um espaço visível *extimo*, como diz Lacan, contudo esse foro exterior é inacessível. As palavras são as testemunhas desse tempo de uma memória aberta sobre os rostos, mas rostos que se tornaram rostos-fantasmas. O tempo da escrita é o tempo do retorno dos rostos em imagens de memória deformadas pelo trabalho do tempo: esse tempo psíquico que modifica as percepções e oferece um outro olhar.

PALAVRAS-CHAVE: escrita, temporalidade, sensação, imagem, traços

THE EXPERIENCE OF WRITING: THE CONSTRUCTION OF AN EXTRA-TOPIC PLACE

ABSTRACT: In this article, I will develop ideas of writing as a place of revival time events (old sensations not yet "psychisées"). In this time of the narrative, writing of itself, everything becomes an image, everything is projected in the visible space "extime" as Lacan said but yet this outside forum is inaccessible. Words are the witnesses of that time of a memory open to the faces, but faces that became phantom-faces. The time of writing is the time of the return of faces in images distorted by the work of time: this psychic time changes the perceptions and offers another view.

KEYWORDS: writing, temporality, sensation, image, traces

L'événement est ce qui rend possible le récit ; *ce qui arrive* est l'occasion de la narration. Proust implique dans son écriture toutes les formes de temps qui contribuent à créer un temps du récit. Le récit va ramener à la mémoire les événements oubliés ou simplement inaperçus comme d'ailleurs ils l'occasionnent à l'insu le plus souvent du narrateur. Ce qui revient dans le récit est (re) vécu comme un événement au présent, dans un nouveau moment de temps. Ce qui *arrive* dans le récit est, pour reprendre ce que dit Proust, non pas "un double, une écho d'une sensation passée... mais cette sensation elle-même". Une même présence par "une saisie réelle" de moments incompatibles, l'écriture ramasse différents événements et s'affranchit de l'ordre du temps.

Vivre l'abolition du temps, vivre ce mouvement rapide comme l'"éclair", par lequel deux instants, infiniment séparés, viennent (*peu à peu quoique aussitôt*) à la rencontre l'un de l'autre, s'unissant comme deux présences qui, par la métamorphose du désir, s'identifieraient, c'est parcourir toute la réalité du temps, en la parcourant éprouver le temps comme espace et lieu vide, c'est-à-dire libre des événements qui toujours ordinairement le remplissent. (Blanchot, 1959b, p. 22)

L'écriture est la possibilité d'éprouver ce lieu vide car elle creuse le temps pour accueillir l'événement qui constituera le récit.

L'écriture remet en bouche des sensations anciennes au goût du jour, elle *refait* du corps de temps en actualisant des événements restés latents (non élaborés

ou non psychisés). Le goût de la madeleine dissipait les doutes de Proust au sujet de son talent d'écrivain car ce goût-là était l'essentiel, la matière même du travail d'écriture. Il a éprouvé dans la bouche les sensations de temps, ce temps transformé alors en espace imaginaire, un espace pour penser et rêver. C'est peut-être cela l'espace d'écriture, un espace où l'absence se déploie dans un vide en devenir:

(...) ce lointain et cette distance qui constituent le milieu et le principe des métamorphoses de ce que Proust appelle métaphores, là où il ne s'agit plus de faire de la psychologie, mais où au contraire il n'y a plus d'intériorité, car tout ce qui est intérieur s'y déploie au-dehors, y prend la forme d'une image. (Blanchot, 1959b, p.23)

Dans ce temps du récit, de *l'écriture de soi*, tout devient image, tout se projette au-devant dans l'espace visible *extime* comme dit Lacan mais pourtant ce *for extérieur* est encore plus inaccessible que la pensée intime et très intérieure. Cette pensée mise en image, en récit contient l'énigme tout en étant manifeste, "ir-révélee" dit Blanchot.

(...) l'événement qu'il décrit est non seulement événement qui se produit dans le monde du récit, dans cette société Guermantes qui n'a de vérité que par la fiction, mais événement et avènement du récit lui-même et réalisation, dans le récit, de ce temps originel du récit dont il ne fait que cristalliser la structure fascinante, ce pouvoir qui fait coïncider, en un même point fabuleux, le présent, le passé et même, bien que Proust paraisse le négliger, l'avenir, puisqu'en ce point tout l'avenir de l'œuvre est présent, est donné avec la littérature. (Blanchot, 1959b, p. 25)

L'écriture saisit du temps, un temps qui introduit l'écrivain dans l'espace imaginaire des métamorphoses. Les images qui s'y produisent modifient le temps présent en les mettant en contact avec le passé qui s'ouvre à l'avenir. Dans l'écriture du *Temps perdu*, le souvenir se transmue en une "réalité sentie" comme dit Proust. Ce qui jaillit, c'est un présent pur, le présent de la sensation, l'imagination au service de la mémoire. L'expérience de cette écriture réside dans le phénomène de réminiscence et les changements qu'il augure dans ce sentiment du temps. Cette écriture vient dans le temps recueillir les souvenirs qui se présentent sur la surface du visible et du sensible. Proust dit de manière très juste que "le livre n'a jamais été fait, il a été récolté" (Blanchot, 1959b, p.31) ¹. Cette venue des impressions est cause de jouissance et l'écriture vient éponger ce qui *arrive* au corps dans le temps de la réminiscence autrement dit l'écriture prélève sa matière dans les impressions qui renvoient à des sensations plus primitives. Cette "joie qui l'inspire", cette "vérité qui *palpite*" comme dit Blanchot avec Proust, lui donne aussi cette force de l'évocation, force même de l'écriture. Evocation,

convocation des visages oubliés dans l'ombre du temps pour qu'ils ne meurent pas dans le temps, pour qu'ils demeurent éternellement à l'image.

L'intemporalité et survivance dans la langue

"(...) au-dessus de nos fronts le Temps roule en tempête, / mais les yeux des défunts ignorent ces spectacles" (Hölderlin, 1943, p. 287)

L'écriture de Proust est l'écriture de l'intemporalité des images et des sensations, un "temps pur" d'écriture qui exprime "(...) les mouvements les plus intimes de la métamorphose du temps." (Blanchot, 1959b, p. 33) Cet espace d'écriture portait toute l'intensité de ce temps pur, le pouvoir de la métamorphose et la recherche, comme dit Blanchot, de l'origine de l'œuvre. La métaphore trouvée par Blanchot pour évoquer l'écriture de Proust est exemplaire. Il parle de *sphère*:

(...) et en effet tout son livre, son langage, ce style de courbes lentes, de fluide lourdeur, de densité transparente, toujours en mouvement, merveilleusement fait pour exprimer le rythme infiniment varié de la giration volumineuse, figure le mystère et l'épaisseur de la sphère, son mouvement de rotation, avec le haut et le bas (...). (Blanchot, 1959b, p. 33)

Afin de montrer la justesse de ce propos, je cite un passage de Proust dans *Le Temps retrouvé*:

(...) entre le souvenir qui nous revient brusquement et notre état actuel, de même qu'entre deux souvenirs d'années, de lieux, d'heures différentes, la distance est telle que cela suffirait, en dehors même d'une originalité spécifique, à les rendre incomparables les uns aux autres. Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus. (Proust, 1989, p. 177)

Et plus loin:

(...) j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais ; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel (...). (Proust, 1989, p. 178)

On voit là ce mouvement de “la giration volumineuse” dont parle Blanchot : ce bruit de la cuiller qui résonne dans le temps présent est un temps retrouvé, un temps éloigné mais qui touche à sa pointe extrême le “présent réminiscent” (Fédida, 1995). Les couleurs temporelles se côtoient jusqu’à la confusion, l’hésitation du temps qui “empiète”. Toute son écriture est un long moment d’enroulement, de mouvements “retardés” (Blanchot, 1959b), d’instant en devenir. Par l’écriture *il s’est donné le temps*.

La temporalité propre à l’économie du visible relève d’un ordre qui tient compte de la pulsativité de l’image à savoir: présence d’une absence, visibilité qui renvoie à l’invisible. Le poète est celui qui rend compte de la “souffrance x” (expression d’une patiente) c’est-à-dire cette part innommable que nous portons avec nous et qui nous rend voyant à la vie : voyant au vif de l’image qui a brûlé et qui nous rend sourd de l’œil. Le poète est celui qui, brûlé à l’œil, voit des ombres se projeter contre la surface visible. Le temps est en suspension et l’acte d’écrire est alors commémoration de l’acte fondateur de l’inconscient, expérience du sublime à travers l’expérience d’une Autre jouissance.

Dans un de ses poèmes, Celan (1998, pp. 97-98) écrit “je te dégage / de l’amen qui nous stupéfie, / (...) / en deça et au-delà du mourir : / tu restes, tu restes, tu restes / l’enfant d’une morte, / consacré au Non de ma désirance, / marié à une crevasse du temps / devant laquelle m’a conduit le mot-mère (...)”. Les poèmes de Celan témoignent remarquablement de cette dialectique entre la présence et l’absence, le visible et l’invisible, les morts sur soi dissimulés dans les plis de la mémoire. Il interroge les “chemins vers là-bas” (*Wege dorthin*), l’aller-venir de la répétition qui fait image de mémoire. Il me semble que la force de telles images contient un mort en survivance ou pour reprendre l’expression de Pierre Fédida “*un mort gardé en vie par le psychique*.” (Fédida, 1995, p. 40) La force encore du poétique (travail même du temps) est la transformation de la parole en figure aspirant à une présence.

Et que seraient les images pour lors? / Ce qui une fois, une nouvelle fois toujours, ici seulement, un instant seulement, se vérifie et doit pour nous comme tel se vérifier. Et le poème à son tour serait le lieu où tous les tropes et métaphores nous pressent de les conduire à l’absurde. (Celan, cité par Derrida, 1986, p. 26)

Derrida écrit que si le poème absolu n’a pas lieu, il y a l’image et plus loin “le secret de la rencontre.” (Derrida, 1986, p. 26) Une rencontre qui a mis Celan en présence de lui-même. Le poème tient à la présence, écrit Celan, cette présence ponctuelle. Un contact entre l’histoire et le corps par l’écriture poétique où la *présence* se révèle et où les langues du dessous surgissent: “Treize février. Dans la bouche du cœur / s’éveille un

schibboleth.” (Celan, cité par Derrida, 1986, p. 44) Derrida appelle ce mot “mot hébraïque” qui désigne tout à la fois “fleuve, rivière, épi de blé, ramille d’olivier”. Au-delà de ces multiples sens *schibboleth* est un mot de passe utilisé au passage d’une frontière dans les temps de guerre. C’est la prononciation du mot qui importait davantage que son sens: afin d’empêcher les soldats vaincus de s’échapper en passant par la rivière, on demandait de dire *schibboleth*; les Éphraïmites disaient *sibboleth* et se dénonçaient ainsi à leurs ennemis au péril de leur vie. L’écriture poétique se joue à cette frontière-ci où les mots sont des *schibboleths* et où le sujet est mis à l’épreuve de la langue parce que confronté à l’épreuve de l’histoire. Être confronté à l’histoire c’est être confronté au contretemps², c’est-à-dire aux *passages* (voir Benjamin) dans l’indépassable, mais aussi aux contresens, c’est-à-dire aux lectures paradoxales et aux arrêts. Les événements qui ponctuent l’histoire sont toujours déjà là, venus trop tôt et expulsés aussi vite mais laissant une ombre portée sur l’histoire-spectre. L’histoire c’est aussi l’histoire des différences, entre le *sch* et le *si* par exemple, il ne suffit pas de *savoir* la différence mais de *savoir la faire*, la *dire* c’est-à-dire la marquer de sa langue d’histoire (Derrida parle de “marque différentielle”). Cette marque d’histoire est une marque du corps, d’un corps de langue qu’il s’agit pour chacun non seulement de connaître mais de parler, de prononcer pour s’inscrire dans l’histoire.

La marque de la différence qui nous déporte dans la langue et qui fait qu’on ne parle qu’une langue propre, singulière qui nous différencie comme sujet de la langue et comme sujet de l’inconscient. Chaque langue a ses frontières mais celles-ci sont fixées par l’histoire de celui qui la parle, par sa filiation, son clan qui ont marqué la langue d’une *prononciation*. En prononçant, je marque ma différence de sujet dans l’histoire et c’est cette différence qui ne cesse d’émigrer en transportant ses frontières de langue. Ce qui se déplace dans l’histoire et donc dans le temps, ce sont ces petites différences qui font la différence (sexuelle, identitaire, sociale...). C’est avec cette différence que travaille le poète, cette différence insignifiante qui est la condition du sens. Ce corps de langue ne peut prendre sens que depuis ce *lieu* du créer, ce *site de l’étranger* ou encore comme l’écrit Derrida le lieu comme rapport à la frontière, au seuil. C’est bien par ce rapport au seuil qu’il y a rapport à un impossible, à une aporie car toute langue comme porteuse d’images fonctionne autour d’énigmes et d’impasses (la traduction en est le révélateur car traduire une langue relève de l’impossible). Certains mots comme celui de *schibboleth* résiste à la traduction en raison de son caractère secret et énigmatique, de son caractère d’étrangeté et de sa marque de part et d’autre de la frontière. Certains passeront, d’autres ne passeront

pas parce que certains diront avec la "bouche du cœur" (Celan, cité par Derrida, 1986, p.44)

Le poème célèbre une seule langue, celle créée par l'écrivain avec toutes ses images d'histoire, images de cœur faites d'énigmes et de contradictions. Mais encore une fois, c'est la multiplicité des énigmes qui fondent l'œuvre et c'est parce qu'il y a une façon pour chacun de *dire* un mot de passe (d'histoire) qu'il y aura aussi des créations singulières. Chaque œuvre (de temps) ne témoignerait-elle pas de la prononciation d'un mot secret gardé dans les plis de la mémoire – de la mémoire d'un peuple qui se passe des petits mots de générations en générations? Le poète est à l'écoute de ces (ses) mots de passe d'histoire, ils constituent et contribuent à se faire une langue propre. Et comme l'écrit Derrida "Dans la langue, dans l'écriture poétique de la langue, il n'y a que du *schibboleth*." (Derrida, 1986, p. 61) L'écriture est le lieu des restes de mémoire, des présences subsistantes des restes et le texte consigne en lui cette mémoire et l'énigme de ses mots d'histoire. "[...] Leur – 'énigme cela, / qui est pur / jaillissement' –, leur / mémoire de / tours Höderlin nageant, d'un battement de mouettes / serties. / [...]". (Derrida, 1986, p. 62) Le *schibboleth* circule de bouche à oreille et de mains en mains au plus près des mots de la langue. Ce mot de l'énigme est un mot qui ouvre au plus intime de la langue d'histoire; c'est un mot perdu traversant les frontières. Mots-fantômes traversant les mémoires et qui reviennent dans l'ombre des mots de la langue agissant sur les sons de la langue.

Ô GOUFFRE ! l'âme plonge et rapporte le doute. /
 Nous entendons sur nous les heures, goutte à goutte,
 / Tomber comme l'eau sur les plombs; / L'homme est
 brumeux, le monde est noir, le ciel est sombre; / Les
 formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre; Et
 nous, pâles, nous contemplons.
 Nous contemplons l'obscur, l'inconnu, l'invisible,
 / Nous sondons le réel, l'idéal, le possible, / L'être,
 spectre toujours présent. (Hugo, 1985, p. 430)

Ce que le poète suit du regard c'est cette ombre indéterminée, tremblante dit Hugo, c'est-à-dire que l'œil ne peut la fixer au risque de s'y brûler. L'ombre de la chose, pourrait-on reprendre après Freud et Lacan, pèse sur le moi autrement dit une présence survivante informe s'est emparée du moi du sujet qui s'identifie à l'objet perdu au point de perdre son regard dans le vide de la disparition et du désespoir. Une ombre portée pèse sans que le sujet puisse identifier l'objet qui porte l'ombre. La forme est dissimulée et le sujet comme l'écrit Hugo contemple "l'obscur, l'inconnu, l'invisible..." en quête d'un idéal, d'un possible. Et ce spectre qui veille, "toujours présent", une apparition de la mort dans l'image de veille et "des bruits dans ces vides funèbres"

(Hugo, 1985, p. 430). Des bruits et des souffles dit Hugo, signes d'une présence absente que le poète guette dans les mots qui lui arrivent de loin et à la fois de près puisque qu'il est ouvert à l'écriture à vif. Les mots sont les témoins de ce temps d'une mémoire ouverte sur les visages mais des visages devenus visages-fantômes. Le temps de l'écriture est le temps du retour des visages en images de mémoire déformées par le travail du temps : ce temps psychique qui modifie les perceptions et offre un autre regard. "Ô fantôme, laisse-toi voir!" (Hugo, 1985, p. 432) et plus loin "Sois un regard dans mon ciel noir!": apparitions fantomales qui sont autant de traits mnésiques qui font retour dans le "ciel noir" de la mélancolie. Retour pesant des ombres de l'histoire, d'un éternel présent que le poète sent sur son visage: "Je te sens sur mon front fatal, / Bouche de l'Inconnu d'où tombe / Le pur baiser de l'Idéal." (Hugo, 1985, p. 433) Formes obscures qui sont la matière même où va puiser le poète. A propos encore de ces formes de temps, c'est-à-dire de ces formes incertaines et sans cesse revenantes dans le cours de l'histoire rompue à l'image, nous pouvons citer ce magnifique poème de Hugo appelé "Ce que dit la bouche d'ombre" (Hugo, 1985, p. 484) : "Le spectre m'attendait ; l'être sombre et tranquille / Me prit par les cheveux dans sa main qui grandit, / M'emporta sur la haut du rocher, et me dit: (...) L'apparition effrayante d'un mort apparaît et lui parle du sens de la vie. Ce spectre c'est aussi cette "forme de toi", l'ombre "horrible, sombre, / Qui, liée à tes pas comme un spectre vivant, / Va tantôt en arrière et tantôt en avant (...)". (Hugo, 1985, p. 487) Qu'est-ce que *Les Contemplations*, se demande Hugo, les Mémoires d'une âme, "ce sont, en effet, toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes vagues, rians ou funèbres, que peut contenir une conscience... C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil (...)." (Hugo, 1985, p. 487)

Écrire, cette petite mort au présent toujours déjà passée

"L'écriture me protège. J'avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. (...) Il faudra bien, un jour, que je commence à me servir des mots pour démasquer le réel, pour démasquer ma réalité." (PEREC, 1990, p. 73)

Écrire, c'est ne plus mettre au futur la mort toujours déjà passée, mais accepter de la subir sans la rendre présente et sans se rendre présent à elle, savoir qu'elle a eu lieu, bien qu'elle n'ait pas été éprouvée, et la reconnaître dans l'oubli qu'elle laisse et dont les tra-

ces qui s'effacent s'appellent à *s'excepter de l'ordre cosmique*, là où le désastre rend le réel impossible et le désir indésirable. (Blanchot, 1980, pp. 108-109)

Blanchot parle du *mourir* comme sujet-déjà-mort dans un passé immémorial, mais d'une mort qui ne lui appartient pas "sous la menace de laquelle tu te crois appelé à vivre" (Blanchot, 1980, p. 108) comme une mort attendue dans un avenir en construction pour la rendre possible. Écrire avec la mort dans le dos, mort incertaine dit Blanchot et toujours antérieure, elle a déjà eu lieu et l'écrivain ne fait que l'exhumer en la situant car à proprement dit elle est insituable. L'écriture est encore travail de l'oubli (l'oubli précédant la mémoire) c'est-à-dire travail de ce qui n'a jamais eu *de lieu*, insituable renvoyant à des formes non historiques du temps en somme travail de l'informe touchant à cette matière de l'angoisse. L'écriture est le souffle coupé de la mémoire fondée par l'oubli, une avant-scène constituant un non-lieu tendu vers le Lieu de *la Chose (Das Ding)*. Le langage est demeure et l'écriture le désabrite car elle est un au-delà du langage toujours déjà *en avant* du langage. L'acte d'écrire ne supporte aucun lieu, aucune demeure, il est travail du négatif, ce qui n'est pas encore et qui pourtant pointe déjà, c'est ce que nous entendions par *tension* entre le là/pas là, présence/absence. Écrire c'est entraîner avec soi les morts passés, fantômes habitant la parole et desquels nous sommes rendus dépendants: l'écrire est une manière de régler des comptes avec nos morts mis en circulation à vie. L'écriture fait événement et devient ce qui fait advenir le sujet au lieu du nom.

Écriture et nomination: rapprochement incertain et pourtant se vérifiant dans l'expérience d'écriture. S'il est un Lieu c'est celui du nom, un nom de fond qui un jour a sombré. Écrire, c'est relever le nom du fond, face à face avec l'infini. Tâche incessante laissant autant de déchirures et de trouées qui sont des "solutions de continuité" (Roger Laporte). Tirer une ligne afin de relier ces trous, tirer le secret de ces trous de l'histoire là où il y aurait encore quelque chose à dire. C'est en ce sens qu'écrire c'est mourir un peu car c'est laisser derrière soi les trous de l'histoire. L'écriture fait passer de l'avant vers l'après en passant par les trous laissant autant de lignes. L'écrivain fait ses lignes et relie ainsi les trous de mémoire au bord de l'histoire. Écriture: solution de continuité. Installer un Lieu pour mesurer l'espace qui sépare d'un passé, espace davantage que temps. L'écriture traçant ses lignes retisse sa trame d'histoire essentiellement par la *reprise* de ces trous d'histoire. Écrire sur un fil face à face avec l'infini, dans le flux ininterrompu des sensations. Cette nécessité d'écriture, "étrange passion de l'incessant" (Blanchot, 1959a, p. 65) est la condition même d'un travail de mémoire et d'image, une œuvre de temps dans le temps d'écriture de

l'histoire. Écrire remet sans cesse sur le métier à tisser de la mémoire, les événements d'histoire.

"*Et que tout sorte des entrailles, tout jusqu'à la moindre expression. C'est peut-être un inconvénient, mais c'est une nécessité: je la subis.*" (Joubert, cité par Blanchot, 1959a, p. 73) Un jour, Joubert dira "*Je n'ai plus de surface.*" Blanchot relève admirablement cette difficulté de manquer, en quelque sorte, de point de vue car l'écriture demande à Joubert une pénétration de plus en plus intense dans ses pensées. Blanchot écrit: "Comment parler à partir de la seule profondeur, dans cet état d'enfoncement où tout est ardu, âpre, irrégulier? Chose intérieure, chose enfoncée." (Blanchot, 1959a, p. 73) Cet écrivain a été confronté à l'impossible écriture, l'impossibilité d'écrire mais aussi l'écriture impossible, l'écriture qui ne saisit suffisamment la surface, l'éclat car aux prises avec les profondeurs. L'écriture vient alors comme recherche de l'énigme, recherche de ce qu'il ignore comme dit Blanchot. Joubert écrit:

(...) représenter avec de l'air, circonscrire dans peu d'espace de grands vides ou de grands pleins, que dis-je ? l'immensité même et la matière tout entière, telles sont les merveilles incontestables et faciles à vérifier qui s'opèrent perpétuellement par la parole et l'écriture. (Joubert, cité par Blanchot, 1959a, pp. 78-79)

L'écrivain représente "avec de l'air" cet espace impossible, en rendant visible l'informe, en contournant l'absence, en la désignant. L'écriture de l'air est l'écriture du temps, de la mise en *œuvre* de l'informe et du temps de la parole.

Cette collaboration du temps, écrit Blanchot, cette rencontre, nécessaire pour qu'il puisse écrire, de l'espace du dedans et de celui du dehors, voilà ce qui l'a conduit à ne penser que dans le cadre d'un Journal, en s'appuyant sur le mouvement des jours et en demandant à ce mouvement le passage de lui-même à lui-même (...) dont il est l'attente patiente, souvent déçue, de même que la harpe est l'attente silencieuse du vent. (Blanchot, 1959a, p. 88)

Mais toute écriture n'est-elle pas ce mouvement de l'espace du dedans et de celui du dehors où les temps se rejoignent en constellation? L'écriture est le mouvement même, le passage de lieux, de seuils, "le cadre d'un Journal" c'est-à-dire la figure d'un temps incessant, d'un temps *autographique*. L'écriture va permettre ce travail de transformation par le temps car elle agit sur les événements et les impressions et en modifie le cours, en dévie l'usage. Ce qui est modifié c'est le souvenir dans son lointain, un souvenir déplacé topologiquement. Joubert a cette phrase très lumineuse que reprend Blanchot: "*Il ne faut pas s'exprimer comme on sent, mais comme on se souvient.*" (Joubert cité par Blanchot, 1959a, p. 89) Autrement dit l'écriture a son point d'ancrage dans la mémoire des souvenirs et

des événements qui *prennent lieux* au moment de leur éclosion. Alors vient le temps du contact entre dedans et dehors dans un moment furtif de vérité du désir. C'est dans les mots et *par* les mots que se joue la puissance de métamorphose des événements. Et l'écriture est, en ce sens, un travail de temps. Un travail de reprise et de tissage à partir d'une trame d'histoire.

Par l'écriture, le sujet fait l'épreuve du temps en tournant autour de l'événement, pour désigner la chose *éprouvée*, passée par le temps (rappelons-nous que désigner vient du latin *designare*, dessiner). Comme dit Perec à propos de son texte *Je me souviens*, "Ce sont des chemins qui ne sont pas tout à fait parallèles, mais qui se rejoignent quelque part et qui partent d'un même besoin de faire le tour de quelque chose pour le situer." (Perec, 1990, p. 84) Ce n'est pas donné d'emblée, écrit-il, "Ça doit rester tout le temps enfoui!" (Perec, 1990, p. 84) Travailler avec le souvenir comme le fait Perec tient au désir d'inscription, "au besoin d'inscrire", de s'inscrire.

(...) ce que je cherche à atteindre dans mon travail, c'est la manière dont cette enfance m'est redonnée. Tout le travail d'écriture se fait toujours par rapport à une chose qui n'est plus, qui peut se figer un instant dans l'écriture, comme une trace, mais qui a disparu. (Perec, 1990, p. 91)

L'écriture est alors travail du temps, travail avec le temps, avec la disparition, avec ce qui n'est plus comme dit Perec mais que l'écriture peut retenir encore un bref moment. L'écriture permet alors la réappropriation d'un lieu d'histoire, le lieu de l'absence de lieu, le "lieu de la dispersion" (Perec, 1990, p. 98) (ce lieu de l'émigration que fut Ellis Island).

Ce que je suis allé chercher sur Ellis Island, c'est l'image même de ce point de non-retour, la conscience de cette rupture radicale. Ce que j'ai voulu interroger, mettre en question, mettre à l'épreuve, c'est mon propre enracinement dans ce non-lieu, cette absence, cette brisure sur laquelle se fonde toute la quête de la trace, de la parole, de l'Autre. (Perec, 1990, p. 102)

D'une certaine façon, l'écriture est ce point de non-retour, ce seuil où tous les possibles se rejoignent, un lieu pour la question.

Emporté, culbuté dans le croulement et le tohu-bohu de la Mer incompréhensible, perdu dans le clapotement de l'Abîme, l'homme mortel de tout son poids cherche quoi que ce soit de solide à se prendre. Il n'y a point autour de moi de solidité, je suis situé dans le chaos, je suis perdu à l'intérieur de la Mort... J'ai perdu ma proportion, je voyage au travers de l'Indifférent. Je suis à la merci des élations de la profondeur et du Vent, la force du Vide. (Claudel, cité par Blanchot, 1959a, pp. 100-101)

L'écriture vient alors comme point fixe dans ce "chaos", elle est ce sol sur lequel les événements vont

pouvoir s'inscrire. Peut-on dire comme Blanchot le dit pour le désert que l'écriture n'est encore ni le temps, ni l'espace "mais un espace sans lieu et un temps sans engendrement." (Blanchot, 1959a, p. 111). Là on peut errer comme il dit, errer pour créer du temps et se donner un lieu. L'écriture est une mise à distance avec soi-même et avec l'histoire, elle fait l'épreuve du vide, elle est cet écart nécessaire avec les événements. C'est au cœur même de l'œuvre que les événements sont éprouvés et que se rencontre le dehors absolu comme dit Blanchot. C'est avec ce dehors extrême (l'extrême distance) que l'œuvre se forme, car ce point d'extériorité est aussi le point le plus intime. Le plus loin entre en résonance avec le plus près car ces lieux là ne sont pas perceptibles par la vue, ils ont à voir avec l'histoire et avec la mémoire. Ces lieux sont des points de butée, contre quoi on percute. C'est pourquoi le travail d'œuvre nécessite une posture du corps, une tenue dans l'espace vers l'extrême limite: "(...) là où il ne peut plus continuer: c'est là qu'il [l'écrivain] doit se tenir, sans céder, et afin que, là, à un certain moment, tout commence." (Blanchot, 1959a, p. 126) Ce qu'il vise, c'est la vérité, *sa* vérité et celle-ci se niche dans les plis de la mémoire. Il doit se tenir à ces limites là, à ces écueils qui sont aussi des seuils qui permettront l'émergence d'une vérité (du désir).

Ce point là comme dit Blanchot, à cet instant là, est une "Terre inconnue", une "image ineffable" (Blanchot, 1959a, p. 126)

S'il était obligé, pour spécifier l'expérience qui lui est propre, d'employer un autre mot, ce serait plutôt le mot simple d'*image*, car souvent il est pour lui-même comme un homme qui a rencontré une image, se sent lié à elle par une étrange passion, n'a plus d'autre existence que de séjourner auprès d'elle, séjour qui est son œuvre. (Blanchot, 1959a, pp. 126-127)

Blanchot donne l'exemple du récit de Casares, *L'Invention de Morel* (Casares, 1973) où il nous est raconté l'histoire d'un homme qui se retrouve sur une île déserte; toutefois un jour, l'homme aperçoit une jeune femme qui l'attire mais cette femme, comme d'autres personnes qui ont réoccupé les lieux, ne sont que des images, c'est-à-dire des doubles de la réalité fomentés par un savant qui les a filmés pendant une semaine et qui projette ce film à l'aide d'appareils de projection. L'homme vit donc auprès d'images et de la fascinante jeune femme mais il veut pénétrer dans son monde et dès lors il se fait filmer avec les autres et devient image mais il va se brûler aux rayons du leurre et mourir. Blanchot écrit alors:

Bonheur, malheur de l'image. Dans cette situation, l'écrivain ne serait-il pas tenté de reconnaître, rigoureusement décrits, beaucoup de ses rêves, de ses illusions et de ses tourments, et jusqu'à la naïve, l'insinuante

pensée que, s'il en meurt, il fera passer un peu de sa vie dans les figures éternellement animées par sa mort? (Blanchot, 1959a, p. 128)

Écrire est un acte qui implique l'image et le temps et l'écrivain, comme l'artiste d'ailleurs, va jouer son va-tout par cet acte qui le mobilise narcissiquement.

Il en va certainement de sa vie psychique car il ne manque pas de faire des va-et-vient de l'autre côté du miroir. Le doute est ce qui va le miner mais c'est aussi une position d'instabilité qui peut-être féconde car elle déloge le moi et permet le surgissement de multiples identifications. Claudel écrit à Gide: "L'expérience passée ne sert à rien ; chaque nouvelle œuvre pose des problèmes nouveaux, devant lesquels on sent toutes les incertitudes et toutes les angoisses d'un débutant (...)." (Blanchot, 1959a, p. 137) Chaque nouvelle œuvre confronte l'écrivain à un basculement de ses assises narcissiques, chaque œuvre nécessite des renégociations pulsionnelles. L'écrivain se confronte au vide fondamental et chaque geste, chaque tentative de *faire* une histoire, un récit, est un acte conjuratoire pour s'en détourner après l'avoir rencontré. Écrire, c'est voir en face l'ampleur de ce vide, c'est l'explorer et en prendre la mesure.

Jadis: avec Quignard

"Je ne vis rien. Rien ne se leva, venant d'autrefois." (Quignard, 2002, p. 10) L'écriture est alors une tentative pour que *quelque chose* vienne d'autrefois, afin que *quelque chose* de nouveau vienne de "jadis". L'image est relevée, portée à la lumière du jour, dévoilée dans le maintenant du souvenir. "Un pêcheur jeta son filet dans la mer Morte. Il remonta un vase en cuivre jaune." (Quignard, 2002, p. 13) Jeter son filet là justement où rien ne se lève d'autrefois et pourtant un fragment de vie remonte de l'oubli. Le passé arrive devant, avec les mots qui l'y amène. "Le passé est un immense corps dont le présent est l'œil. Ce corps rêve. La voix l'a abandonné." (Quignard, 2002, p. 20) Mais l'écriture le nomme, le scrute, ramène dans ses images-reliques les fragments perdus, la voix devenue muette dans la pénombre. L'écriture prend corps et en fait un corps *éprouvé*, un corps de jouissance, un corps *de jadis* dans l'actuel. "Nous sommes à la merci d'images, écrit Quignard, qui n'ont aucune source visuelle en nous. Nous avons vécu avant de naître." (Quignard, 2002, p. 28) Les images nous précèdent car le fantôme nous a engendrés: à partir de là le temps se construit et le sujet s'oriente dans l'histoire. "Échos d'images. Échos d'images nocturnes. A la fois des fantômes que l'aube chaque jour foudroie et des fantasmes que chaque veille déteste." (Quignard, 2002, p. 29) Les échos des fantômes résonnent dans le temps au fond de la

mémoire et réapparaissent lors de tremblements psychiques, de cahots d'histoire et de mémoire. "Le temps n'est pas une donnée objective de l'existence animale (...). Pendant des millénaires le temps fut un pur sortir. L'espace sortant. Le temps fut pur 'issir' dans l'ici." (Quignard, 2002, p. 32) Le premier temps est à venir (le printemps dit Quignard), un premier temps comme une origine du temps: "Le printemps est la *phanie* elle-même." (Quignard, 2002, p. 32) L'éclat du temps à venir comme apparition, fiction et pourtant rappel d'un *jadis*. C'est en ce sens que le passé se remémore, devient image ici et maintenant qu'il surgit comme moment *épiphanique*. Un éclat dans le présent est un passé qui éclot dans l'image actuelle. "En japonais est temps tout ce qui trace. Le temps dans le lieu est tout ce qui le trace. Cette Trace est devenue Site." (Quignard, 2002, p. 34) Il y a site à partir du moment où il y a une configuration temporelle, un nouage de temps qui amène un point de vue. "Les événements passés sont tous contemporains de l'*altérité étrange* qui y vit. Tel est l'Autrefois." (Quignard, 2002, p. 36) Cet autrefois nourri par les fantômes du temps et les formes passantes énigmatiques, des formes appelant les figures disparues, des formes appelant des figures à venir. L'écriture, en portant ses fantômes, sépare les morts des vivants: "Il faut faire vivre le vivant signifie: Il faut faire mourir les morts." (Quignard, 2002, p. 37) Pour vivre, il faut se séparer du mort et en garder l'image, l'effigie, la surface visible et non la corpulence, non la chair qui fait présence (les morts nous restent en mémoire par les images) sinon nous sommes hantés par les morts-vivants et il y a déni de la mort si le mort reste en chair.

Le "jadis", écrit Quignard, éclaire tout tel un mythe (le mythe porte sur l'origine et sur la fin et tient l'une et l'autre en tension si bien que ce point d'origine est en perpétuelle résonance avec ce point d'un possible, projeté en avant). Avec jadis, *il y a (eu) lieu et il y aura lieu*. "Tel est le jadis: le passé à l'instant où il s'ajoute à l'origine." (Quignard, 2002, p. 44) Ce point de passage, c'est-à-dire le "ce qui passe" rejoint l'exil, le hors-soi, l'*ex*, le "déplaçant". "Les êtres vivants sont truffés de morts, de fantômes affamés de vie, d'êtres beaucoup plus anciens que nous-mêmes qui engloutissent à peu près tout ce que nous portons à leur bouche et déversons dans leurs yeux." (Quignard, 2002, p. 61) La mémoire suppose le passage, le franchissement des morts, la mort du mort c'est-à-dire la séparation des lieux, celui des vivants et celui des morts. Elle est la caisse de résonance des souvenirs et des images qu'ils suscitent. Les images de mémoire sont des images qui manquent, toujours en arrière fond du visible, et servant aussi à *voir* dans le maintenant. Ces images sont des images rétinienne car elles tapissent le fond de la mémoire visuelle. Elles transportent avec elles

tous les états du corps. Ce temps de la mémoire est un temps qui suit la ligne du désir et cette ligne est sur la crête du passé qui ne cesse de se mouvoir: "(...) c'est le passé qui s'étend, congèle les vestiges, immobilise les âgés, tue, refroidit sans cesse la lave que l'explosion déverse par à-coups imprévisibles dans l'univers externe. Seul le jadis broie le passé et rend sa matière à la liquidité originaire." (Quignard, 2002, p. 73) Ce passé qui rend les images aux rêves de la nuit et aux rêveries du jour. Et ces images qui font alors resurgir ce *jadis* et ces vestiges de temps, "l'épiphanie du jadis" comme dit Quignard. Le passé est sans avant car il est maintenant au loin, projeté vers l'horizon. Les actes le portent et le réactualisent sans cesse comme dans les images de rêve. Ces dernières ramènent les événements de temps en les modulant au goût du jour, de la veille et de l'avant-veille: "(...) le présent s'enivre du passé." (Quignard, 2002, p. 92) Ce passé qui est le temps du rêve et des images. Et les images nous font éprouver une jouissance qui met l'appareil psychique en crise. Comme dit Nietzsche,

(...) l'homme doué de sens artistique se comporte à l'égard de la réalité du rêve comme le philosophe à l'égard de la réalité de l'existence. Il se plaît à la considérer, et à la considérer exactement: ces images lui servent à interpréter la vie, à travers ces événements il se prépare à la vie. (Nietzsche, 1964, pp.18-19)

Ces images de jadis servent à la construction de lieux psychiques, elles permettent d'interpréter les images de maintenant. "(...) notre être le plus intime, ce fonds qui nous est commun à tous, se prête au rêve comme à un profond plaisir et à une heureuse nécessité." (Nietzsche, 1964, p. 19) Cette "heureuse nécessité du rêve" comme dit Nietzsche est aussi ce qui met le passé en perspective, en devenir. C'est avec les images du fond que nous construisons l'à-venir et que les événements arrivent. Ces événements de temps ne surgissent que sur une toile de fond, un support de temps.

Quelle langue parle le passé? La langue des images, celle des rêves, celle qu'on nommerait une langue hallucinatoire. On ne revient pas du passé, on *n'en* revient pas car on *n'y* était pas. Ce passé est le temps pur, un pur instant de temps, un temps hallucinatoire.

Dans la langue naturelle, écrit Quignard, (...) toute émotion, saveur, perception, envie est aussitôt rétroactive. Le langage humain engage le corps qui l'apprend dans la rétroaction. (...) Avec le langage on quitte le 'présent pur' pour le 'passé simple'./ Pour la scène invisible./ Sédimentation active. (Quignard, 2002, p. 131)

Ce qui ne se voit et ne s'entend pas (encore) est inouï, relève du jadis, des traces de jadis, de ce temps hors lieu. "Le jadis par rapport au passé a pour premier trait de ne pas avoir nécessairement été." (Quignard,

2002, p. 149) Il est un surgissant et il distingue le "jadis immémorial" du "passé ayant été présent". Il y a un passé qui manque comme une image manque à l'origine, à la source comme dit Quignard. Et c'est dans ce manque du passé que se fonde la mémoire car elle travaille à partir de *ce qui n'est pas*, à partir d'images-traces. Elle travaille encore à partir de ce qui n'est pas localisé afin de *donner lieu*. Donner lieu à l'invisible pour donner lieu à un passé, à l'immémorial. En donnant lieu à l'invisible, il s'agit de donner une sépulture aux morts qui définissent le passé. Jadis n'est pas le passé pour Quignard, il est distinct de l'ontogénèse et de la phylogénèse, jadis est sans lieu mais pourtant il contribue à donner lieu au passé. Il me semble, à entendre Quignard, que le rêve touche au jadis, à une temporalité hétérogène et hallucinatoire. "Houle, mort, non-forme au-delà de toute décomposition et de toute recomposition. C'est ainsi que la racine du vivant dans le mort est arrachée au-delà de toute saison et par-delà tout printemps." (Quignard, 2002, p. 169) C'est la déclinaison des temps qui disparaît du mort, qui est arrachée au mort, il n'y a plus qu'un hors-temps. Il n'y a plus un "avoir à mourir" comme dit Quignard et avec ce temps qui s'extirpe du corps mort c'est aussi "l'image qui manque" qui se retire.

Créer du temps et du lieu par l'œuvre

L'invention d'une narration est la création du temps humain ; par la création, le sujet crée une temporalité qui lui est propre. Le pouvoir de l'imaginaire est le pouvoir de créer un monde par le temps qu'elle met littéralement en œuvre. L'œuvre est un temps singulier, une temporalité psychique venant de la mémoire la plus ancienne. Quignard écrit que "la temporalité ne peut pas devenir humaine si elle n'est pas articulée sur un mode narratif." (Quignard, 1987, p. 63) Le temps se raconte et se met en-forme, ces formes qui suivent les courbes de niveaux de la mémoire. Les formes racontent l'énigme du sujet, les voix perdues du sujet avant le langage, ces "êtres morts signifiants" comme dit Quignard. L'événement d'apparition relève aussi de cette logique narrative car pour que quelque chose *arrive* il faut des formes pour s'inscrire. Arriver au regard et disparaître du regard dans un mouvement pulsatif, telle est la loi de l'événement. Une sorte d'inquiétude du regard, le temps d'une apparition car le regard voudrait fixer, distinguer, maintenir et l'apparition est indistincte, énigmatique, fugitive. Rencontre incertaine entre le regard et l'image qui arrive, entre une mémoire visuelle *orientée* et un phénomène. C'est bien de cet *incertain* là, de ce point indistinct et si incontrôlable que se soutient l'acte de peindre car c'est de l'incrédé que cet acte tire sa force.

Là où *ça* ne (me) voit pas, l'image peut advenir et une image où *je* est dans l'image.

C'est donc de l'invisibilité et de l'indivisibilité qu'un sujet fait un acte de coupure et s'institue à l'image (est-ce le principe de l'acte de création? C'est ce que nous suggérons). Et l'écriture comme la peinture doivent trouver leur *lieu* et ce lieu ne peut surgir que d'un non-lieu. Il n'y a pas d'avant formé (ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a rien mais qu'il y a *rien*) pour le sujet qui crée mais une surface de possibles, d'éléments de temps. C'est du silence que surgit le bruit des couleurs et des formes dans un mouvement *anadyomène*³, de naissance-émergence et de chute-disparition, flux et reflux, vie et mort dans une sorte de vague puissante qui roulerait son pesant de "vestiges inconnus" comme l'écrit Proust dans *Les Plaisirs et les Jours* (Proust, 1973, p. 193). Ces vestiges qui viennent d'une "mer [qui] a le charme des choses qui ne se taisent pas la nuit (...)" (Proust, 1973, p. 209) Le bruit des vagues qui ramènent ces choses inconnues se poursuit même dans la nuit, ce sommeil de la mémoire qui est au plus vif de ses réminiscences. Donc émergence et disparition d'images dans un flux discontinu sans répit pour les yeux qui ne cessent de voir car même dans la nuit noire du sommeil, les yeux fermés ne cessent de voir les images qui *arrivent* du dedans comme en plein jour elles arrivent du dehors⁴. La pose de la matière sur la toile joue aussi de ces temps de flux et reflux mémoriels, d'éclosion de formes et d'émergence de couleurs qui sont des intensités.

Cette émergence — ces formes en errance et en quête de lieu et ces couleurs de matière informe et intense — est l'expérience du fond de l'image, là où passent les corps absents, là où errent les fantômes du temps. Véritable expérience ontologique de corps à corps avec la mémoire des images, véritable expérience visuelle dans le temps. Cette expérience est encore une expérience de l'*infans* au plus près de la peau, du grain de la peau au contact de l'œil du nourrisson qui tète le sein et fait l'expérience du monde des images. L'image a l'odeur de la peau, du lait, elle est l'unité matricielle qui compose l'espace du voyant et à partir de quoi les corps se forment dans l'espacement du regard (le regard se détache de la peau et fait l'épreuve de la perte du contact: ainsi naît un regard dans l'espace après un collage œil-sein-peau, pré-regard organique). Ainsi, le sujet peut-il voir autre chose qu'un objet charnel (Augustin)? Voir c'est toucher la chair comme un reste de ce contact premier où l'œil est *pris* dans la peau, littéralement à *fleur de peau*. La peau comme cause, *causa*, instance d'origine qui invente un *lieu*, au-delà même des images mais qui en est leur matrice. Pour faire une image il faut de l'innommable, mieux de l'inouï, un espace d'infinité où toutes les formes ont la possibilité

d'apparaître. Lieu de l'errance, lieu du mouvement au cœur du temps, à faire le temps. L'informe de ce lieu comme matière et espace premiers, géographie humaine d'un espace contenant une logique agissant contre la forme, à défaire la forme. L'origine de l'art se situe dans un lieu sombre où les limites sont indistinctes et où les possibilités sont infinies. Sans haut ni bas mais haut et bas ensemble (aplatissement du vertical sur l'horizontal) où les mouvements sont chaotiques, insaisissables et produisent non pas des formes mais des masses *orientées*, des densités *altérées*, des intensités *ramassées*.

Surface d'apparition-disparition où les images avancent et reculent jusqu'à se fixer et convoquer les fantômes. Cette surface est *inquiétée* et *empreintée* par ces errances et c'est bien ce contact entre un lieu et une matière évanescence qui provoque la forme. Dans cette écriture de formes, tout le corps fait résonner la mémoire du temps. Et l'image comme présence des figures de revenance ou de ressouvenance est l'émotion du temps et témoigne du drame de la vue, retour de l'image en nous. Cette image qui (*se*) déchire en revenant et en (*se*) dévoilant. *Vue traversante* qui *pass*e au travers du temps et de ses ombres. L'image est un précipité, le lieu d'une chute et le renouvellement des paroles, c'est-à-dire un renouvellement de temps. A chaque retour de l'image, un remaniement de temps à la manière des mouvements du kaléidoscope. Du grec *kalos*, "beau", *eidos*, "aspect" et *skopein*, "examiner, observer". Sens 1, Petit instrument cylindrique, dont le fond est occupé par des fragments mobiles de verre colorié qui, en se réfléchissant sur un jeu de miroirs angulaires disposés tout au long du cylindre, y produisent d'infinies combinaisons d'images aux multiples couleurs. Le mouvement rotatoire du kaléidoscope métaphorise ce retour de l'image brisée. L'image-percept composée de fragments de couleurs se décompose et se recompose à la mesure du mouvement, mais chaque mouvement récupère l'image et donne à voir une autre figuration colorée et fragmentée. Ainsi, l'image tend au morcellement mais le principe même du miroir unifie et fait tenir les bouts de verre mobiles.

Chaque image qui *arrive*, *se brise* et *traverse* le temps, produit un jeu de signes d'ouverture et de signes de fermeture. Donner des signes visibles et lisibles d'un temps immémorial, un éternel présent retenu dans les choses connues de tous. Chaque image dont les signes sont *en reste*, instaure une relation entre un devant visible et un dedans qui ne l'est pas. Et ce devant visible est souvent la présence d'objets liés à l'angoisse des corps, angoisse innommable et irréprésentable amenée au-devant dans l'image. Devant les yeux se dispose une mémoire figurative, véritable dialectique du temps passé et du temps futur où l'image comme *actualité* opérerait comme une interface. Là apparaissent les *figures* qui ne

sont autres que des relations temporelles. Tension entre passé et futur, dans ce mouvement dialectique entre l’autrefois et l’à-venir, figures brassant “des petites choses précises de sensualité ou de tendresse sur presque rien des circonstances de sa vie” comme l’écrit Proust (Proust, 1973. p. 173). La figure est ce pont entre les morts passés et la vie à venir, un vecteur pour lire les visages qui se projettent sur la surface de l’actuel. La mélancolie des figures est issue du contraste entre l’immensité d’un amour passé (tension affective intense) et la relative indifférence présente (tension affective relâchée). Le sujet ne sait pas *ce* qu’il a perdu dans la personne aimée (Freud, 1968, p.151). Voilà pourquoi Freud suggère que la mélancolie pourrait se rapporter à une perte d’objet soustraite à la conscience, à la différence du deuil dans lequel rien de ce qui concerne la perte n’est inconscient. “L’ombre de l’objet tomba sur le moi” qui peut alors être jugé comme un objet délaissé. Ainsi la perte d’objet s’est transformée en perte du moi. Proust toujours dans un bref récit intitulé “L’étranger” (Proust, 1973, pp. 188-190) a bien repéré cet état mélancolique où une voix surmoïque et fantomale, un “étranger d’une allure vague et saisissante”, une “autorité mélancolique et certaine” surgit dans la pénombre de la conscience.

Pour voir, il faut un *lieu*, se donner un lieu où les traces visuelles seront apparaissantes et non fixées. Ce lieu est instable parce que lieu du visible, inattendu et toujours au bord de figurer. Là où *ça voit*, une masse informe attend sa révélation dans un lieu mouvant. Les formes s’agitent avant de *rendre* la figure. Il aura fallu la découverte de l’inconscient ou plutôt sa métapsychologisation pour comprendre qu’une relation figurale (relation à un objet *pris en vue*) est par essence subversive en ce qui concerne les bords de l’externe et de l’interne, du devant et du dedans.

Notas

- ¹ Proust évoquant son livre *Jean Santeuil*.
- ² Je pense au livre de Françoise Proust, *L’histoire à contretemps — Le temps historique chez Walter Benjamin*, Éditions du Cerf, Collection dirigée par Jean-Paul Enthoven, Paris, 1994.
- ³ C’est à Georges Didi-Huberman que nous devons d’avoir attiré notre attention, dans ses travaux, sur ce mot intéressant par son caractère d’étrangeté.
- ⁴ L’ingénieur et photographe slovène Evgen Bavcar devenu aveugle à l’âge de 12 ans dit justement “il faut distinguer le visuel, ce que voient nos yeux, du visible, ce que voit notre esprit.”, in *Journal du CNRS*, n°160-161, avril/mai 2003, p.33.

References

- Belaud, S. (2003, avril/mai). Chercheur d’images. *Journal du CNRS*, n°160-161, p. 33.
- Blanchot, M. (1959a). La question littéraire. In *Le Livre à venir* (pp. 39-144). Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1959b). Le chant des Sirènes. In *Le Livre à venir* (pp. 7-37). Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1980) *L’écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- Casarès, A. B. (1973). *L’invention de Morel* (Collection Domaine Étranger). Paris: 10/18.
- Celan, P. (1998). *Choix de poèmes réunis par l’auteur* (Edition bilingue). (J-P. Lefebvre, trad.). Paris: Poésie/Gallimard.
- Derrida, J. (1986). *Schibboleth: pour Paul Celan*. Paris: Galilée.
- Fédida, P. (1995). L’oubli du meurtre dans la psychanalyse. In *Le site de l’étranger: la situation psychanalytique* (pp 17 – 51). Paris: P.U.F.
- Freud, F. (1968). *Deuil et mélancolie* (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, trad.). In *Métapsychologie* (pp 145 – 171). Paris: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1915).
- Hölderlin, (1943). Les grandes élégies. In *Poèmes* (Geneviève Bianquis, trad., pp. 283-347). Paris: Aubier Montaigne.
- Hugo, V. (1985). *Les Contemplations, livre sixième*. Paris: Librairie Générale Française.
- Nietzsche, F. (1964). *La Naissance de la tragédie* (C. Heim, trad.) Paris: Denoël.
- Perec, G. (1990). *Je suis né*. La librairie du XX^e siècle. Paris: Seuil.
- Proust, M. (1973). *Les Plaisirs et les Jours* suivi de *L’indifférent*. Paris: Folio/ Gallimard.
- Proust, M. (1989). *Le temps retrouvé: A la recherche du temps perdu VII*. Paris: Gallimard.
- Proust, F. (1994). *L’histoire à contretemps: Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris: Éditions du Cerf.
- Quignard, P. (1987). *La leçon de musique*. Paris: Hachette.
- Quignard, P. (2002). *Sur le jadis: Dernier royaume, II*. Paris: Folio/Gallimard.

Céline Masson é Psicanalista, professora na Université Paris-Diderot (Paris-7), Membro do CRPM (*Centre de Recherches Psychanalyse et Médecine*) da École doctorale “*Recherches en psychanalyse*”. Endereço para correspondência: 3 allée Jean Giraudoux 78420 Carrières-sur-Seine.
E-mail : celine.masson@free.fr

L’expérience d’écrire: construction d’un lieu extra-topique
Céline Masson

Recebido em: 19/10/2008

Revisão em: 06/06/2009

Aceite em: 07/06/2009