

« Ces visages grimés m’avaient donné la notion du temps perdu » : La double extase du visage

par Anne Mounic

En effet, « reconnaître » quelqu’un, et plus encore, après n’avoir pas pu le reconnaître, l’identifier, c’est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c’est admettre que ce qui était ici, l’être qu’on se rappelle n’est plus, et que ce qui y est, c’est un être qu’on ne connaissait pas ; c’est avoir à penser un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est du reste, comme la préface et l’annonciateur.

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*.

Comme il l’explique dans *Le Temps retrouvé*, ouvrage que son auteur commença d’écrire dès 1908, mais qui ne fut publié qu’en 1927, c’est le choc que produisirent sur lui ces « visages grimés » vus et revus à l’hôtel de Guermantes, qui suscita chez Proust le travail de la mémoire et cette quête du merveilleux que crée le souvenir involontaire allié à l’imagination. « Les femmes tâchaient à rester en contact avec ce qui avait été le plus individuel de leur charme, mais souvent la matière nouvelle de leur visage ne s’y prêtait plus. On était effrayé, en pensant aux périodes qui avaient dû s’écouler avant que s’accomplît une pareille révolution dans la géologie d’un visage, de voir quelles érosions s’étaient faites le long du nez, quelles énormes alluvions au bord des joues entouraient toute la figure de leurs masses opaques et réfractaires. »¹ On notera dans ces quelques lignes trois mots significatifs : « individuel », « périodes » et « géologie ». Par ces trois

vocables, la destinée individuelle s’ancre dans l’altérité du temps et de l’espace de la matière. Cependant, par l’alliance du microcosme et du macrocosme que suggère la métaphore d’une « révolution » géologique, l’être se dessine comme sujet au cœur de son drame, que Proust nomme, dans *Le côté de Guermantes*, quand il évoque la mort de sa grand-mère, « l’effroi de la singularité particulière à la mort ». ² Le visage d’autrui initie donc à la connaissance de la tragédie existentielle envisagée du point de vue de l’individu, car, comme le notait dans les tranchées des Balkans durant la Grande Guerre Franz Rosenzweig : « Seul le singulier peut mourir, et tout ce qui est mortel est solitaire. » ³ Emmanuel Levinas souligne lui aussi cet aspect initiatique du visage en ce qui concerne l’éveil en nous de l’inquiétude face à la

² Marcel Proust, *Le côté de Guermantes* II (1921). Paris : Gallimard Folio, 1972, p. 9.

³ Franz Rosenzweig, *L’Etoile de la rédemption* (1921). Paris : Seuil, 2003, p. 20.

¹ *Ibid.*, p. 252.

mort.⁴ En ce sens, le visage est extase de notre propre passivité eu égard à la fatalité de notre condition, et ce mouvement est double. Le visage d'autrui nous arrache à nous-mêmes, mais nous cherchons aussi, en composant le visage des êtres et des choses, à donner son visage au devenir. Tout ce qui est autre renaît alors en nous par nos mots ; tout ce qui est autre connaît dès lors en nous son extase dans l'instant du sujet. Afin de mettre ceci en valeur, considérons tout d'abord ce que dit Albert Camus dans un essai qu'on peut qualifier de poétique : « Le vent à Djémila », second du recueil *Noces* (1938).

Le visage du monde nu

Dans un paysage réduit aux éléments originels, air et lumière, vent et soleil, le jeune natif de l'Algérie se trouve aller à la rencontre du monde en posant tout d'abord un paradoxe : « Il est des lieux où meurt l'esprit pour que naisse une vérité qui est sa négation même. »⁵ Et il se confronte à « un grand silence lourd et sans fêlure – quelque chose comme l'équilibre d'une balance ». Cette promenade acquiert vite une tournure initiatique ; Camus insiste d'ailleurs sur son jeune âge, et cette image de balance, ou de jugement, revêt un aspect apocalyptique, quoique singulier, quand le jeune homme rencontre dans « la désolation de ces lieux » sa propre inquiétude existentielle : « S'il est des paysages qui sont des états d'âme, ce sont les plus vulgaires. Et je suivais tout le long de ce pays quelque chose qui n'était pas à moi, mais de lui, comme un goût de la mort qui nous était commun. Entre les colonnes aux ombres maintenant obliques, les inquiétudes fondaient dans

l'air comme des oiseaux blessés. Et à leur place, cette lucidité aride. L'inquiétude naît au cœur des vivants. Mais le calme recouvrira ce cœur vivant : voici toute ma clairvoyance. »⁶ Dans une perspective nietzschéenne, Camus refuse un discours qui ferait fi du tragique et tenterait de l'édulcorer : « Il ne me plaît pas de croire que la mort ouvre sur une autre vie. Elle est pour moi une porte fermée. Je ne dis pas que c'est un pas qu'il faut franchir : mais que c'est une aventure horrible et sale. »⁷ Il s'ensuit que cette prise de conscience qui se déduit de la contemplation du « beau visage du monde »⁸ instaure un paradoxe, comme annoncé d'emblée : confronté, dans cette « forêt d'ossements »⁹, à l'altérité radicale des éléments qui le tarabustent (« Comme le galet verni par les marées, j'étais poli par le vent, usé jusqu'à l'âme. »¹⁰), le jeune homme en vient à éprouver la fondamentale passivité de l'être, qui se nomme vie : « Tout ce qu'on me propose s'efforce de décharger l'homme du poids de sa propre vie. Et devant le vol lourd des grands oiseaux dans le ciel de Djémila, c'est justement un certain poids de vie que je réclame et que j'obtiens. Etre entier dans cette passion passive et le reste ne m'appartient plus. »¹¹

On notera ici la convergence avec l'approche philosophique de Michel Henry, convergence paradoxale peut-être, puisque le philosophe esquisse ce qu'il nomme une « philosophie du christianisme ». Toutefois, loin d'envisager un discours religieux visant à la souveraineté, Michel Henry, parlant de « seconde naissance », et proche en cela de Kierkegaard, décrit ainsi la position du sujet : « L'homme véritable, on l'a assez montré, n'est pas l'individu empirique aperçu dans

4 Voir Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps* (1993). Paris : Le Livre de Poche, 1997.

5 Albert Camus, « Le vent à Djémila », *Noces*. Paris : Gallimard Folio, 1994, p. 23.

6 *Ibid.*, pp. 26-27.

7 *Ibid.*, p. 27.

8 *Ibid.*, p. 28.

9 *Ibid.*, p. 24.

10 *Ibid.*, p. 25.

11 *Ibid.*, p. 27.

le monde, c'est le moi transcendantal qui s'éprouve constamment comme vivant, comme cet ego qui mène la vie qui est la sienne sans être jamais la source de cette vie. C'est pourquoi il l'éprouve précisément dans cette passivité radicale propre à toute vie qui ne s'apporte pas elle-même en soi. »¹² « Seconde naissance », car, comme l'explique Kierkegaard au début du *Traité du désespoir* ainsi que dans *ou bien... ou bien...*, l'être se choisit en se rapportant à lui-même et au principe qui l'a posé. Le jeune Camus, qui avait écrit son Diplôme d'études supérieures, soutenu en 1936, sur saint Augustin et Plotin : « Métaphysique chrétienne et néoplatonisme »¹³, expérimente bien ici cette passivité radicale de la vie qui s'éprouve comme telle, dans l'immédiat de l'étreinte et, s'il refuse toute édulcoration de sa sensation dans le sens d'une espérance, il paraît – comme Benjamin Fondane proclamant : « C'EST »¹⁴ – faire l'expérience de la vie comme seule vérité, ainsi que l'énonce le philosophe : « La Révélation primordiale qui arrache toute chose au néant en lui donnant d'apparaître et ainsi d'être, se révèle d'abord à elle-même dans une étreinte d'avant les choses, d'avant monde et qui ne doit rien à celui-ci – dans cette auto-jouissance absolue qui n'a d'autre nom que celui de la Vie. »¹⁵

Camus, lui aussi, fait l'expérience des origines en ce monde nu de Djémila : « Bientôt, répandu aux quatre coins du monde, oublieux, oublié de moi-même, je suis ce vent et dans le vent, ces colonnes et cet arc, ces dalles qui sentent chaud et ces montagnes pâles autour de la ville déserte. Et jamais je n'ai senti si avant à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au

monde.

Oui, je suis présent. »¹⁶

Il décrit ici une présence cosmique (« répandu aux quatre coins du monde »), présence du souffle qu'est l'être en sa puissance, mais, au lieu du Je peux que Michel Henry, à la suite de Maine de Biran, déduit de l'étreinte, Camus, enfermé dans un présent sans limites ni repères, de type schopenhauerien, perçoit le visage de la mort : « J'ai trop de jeunesse en moi pour pouvoir parler de la mort. Mais il me semble que si je le devais, c'est ici que je trouverais le mot exact qui dirait, entre l'horreur et le silence, la certitude consciente d'une mort sans espoir. »¹⁷

Dans *Le mythe de Sisyphe*, Camus admet : « Kierkegaard supprime ma nostalgie ».¹⁸ C'est simplement que Kierkegaard, dans l'unité de son choix éthique, puis de son « entendement religieux », écarte le souci en se situant comme sujet non plus dans l'espace en tant qu'objet étranger, ou altérité, mais dans le devenir – non plus le présent « stable », « inébranlable »¹⁹ de Schopenhauer, mais l'instant qui est la greffe du singulier sur l'éternité. A la dualité de la Volonté fatale et autonome, se substitue la dialectique existentielle qui, dans l'individu, rythme dynamiquement la liberté, la responsabilité et la nécessité. Juste avant cette réflexion que je viens de citer, Camus écrivait : « Mon raisonnement veut être fidèle à l'évidence qui l'a éveillé. Cette évidence, c'est l'absurde. C'est ce divorce entre l'esprit qui désire et le monde qui déçoit, ma nostalgie d'unité, cet univers dispersé et la contradiction qui les enchaîne. » Du point de vue du sujet existentiel, il n'est pas de contradiction puisque, grâce au choix que

12 Michel Henry, *C'est moi la Vérité : Pour une philosophie du christianisme*. Paris : Seuil, 1996, p. 192.

13 Voir Jacqueline Lévi-Valensi, « Repères chronologiques », *Albert Camus. Europe*, octobre 1999, n° 846, p. 184.

14 Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes*. Paris : Paris-Méditerranée, 1996, pp. 316-17.

15 Michel Henry, *op. cit.*, p. 67.

16 Albert Camus, « Le vent à Djémila », *Noces, op. cit.*, p. 26.

17 *Ibid.*, pp. 27-28.

18 Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe* (1942). Paris : Gallimard Folio, 1986, p. 73.

19 A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* (1819-1859). Paris : P.U.F. Quadrige, 2004, p. 355.

l'individu fait de lui-même, le devenir devient l'infini dans lequel se déploie sa liberté, ou sa simple puissance d'être. En d'autres termes, le singulier ne découvre dans le présent que le seul visage de la mort s'il se tient dans ce dualisme du sujet et de l'objet qui le prive à la fois, dans un même mouvement, de lui-même et du monde, le cantonnant dans la clôture de la tragédie et de son dédoublement cathartique, le spectacle, qui est objet, mettant en suspens la capacité du sujet à éprouver de l'empathie. En d'autres termes, le spectacle rompt le lien d'intersubjectivité.

Il semble que Camus entrevoie les limites du dualisme quand il reconnaît que sa vision du monde tient pour l'instant à sa jeunesse.²⁰ « Il faut dix ans pour avoir une idée bien à soi – dont on puisse parler. Naturellement, c'est un peu décourageant. Mais l'homme y gagne une certaine familiarité avec le beau visage du monde. Jusque-là, il le voyait face à face. Il lui faut alors faire un pas de côté pour regarder son profil. Un homme jeune regarde le monde face à face. Il n'a pas eu le temps de polir l'idée de mort ou de néant dont pourtant il a mâché l'horreur. Ce doit être cela la jeunesse, ce dur tête-à-tête avec la mort, cette peur physique de l'animal qui aime le soleil. »²¹ La bonne extase consisterait-elle à faire renaître en soi le visage du monde, mais de profil, en faisant « un pas de côté », en se résignant à lutter, comme il est dit dans le fameux passage de *Genèse* 32 : « 25. Et se résigna Jacob à rester seul et lutter enlacé avec lui un homme dans la poussière jusqu'à la montée de l'aube : » ?²² Car la lutte s'est effectuée « visage contre visage » : « 31. et appela Jacob le nom du lieu Peniël, faces d'El, « car j'ai vu Elohim visage contre visage, et mon âme a été sauvée » :

32. et se leva [rayonna] sur [pour] lui le soleil alors qu'il passait Penouël, et lui claudique [boite] sur sa cuisse [hanche]. »

Il est vrai que Jacob, quand il étreint ainsi le négatif, est un homme mûr. La liberté s'oppose dans l'étreinte à la nécessité, mais ne l'abolit pas. Jacob boite, mais s'approprie cette vie qu'il a d'abord passivement éprouvée. Son dialogue avec Dieu débute en songe, à l'heure de sa jeunesse, et l'âge adulte lui donne sa réalité, mais toujours dans la nuit, en une sorte de dédoublement où chacun ne se différencie qu'à peine : « 27. et il dit : 'renvoie-moi [laisse-moi aller], puisqu'est montée l'aube', et il dit : 'Non, je ne te renverrai que tu ne m'aies béni !' » Entre le Je et le Tu, le Il et le Il, on retrouve les composantes du sujet ayant surmonté le désespoir, selon Kierkegaard : « Voici donc la formule qui décrit l'état du moi, quand le désespoir en est entièrement extirpé : en s'orientant vers lui-même, en voulant être lui-même, le moi plonge, à travers sa propre transparence, dans la puissance qui l'a posé. »²³ Il est « un rapport qui se rapporte à lui-même et, ce faisant, à un autre ». En ce rapport, le visage connaît, dans la demeure intérieure, sa bonne extase. Je reviens à Michel Henry : « C'est précisément parce que nous ne percevons pas la Vie en elle-même que nous ne l'atteignons que sous la forme d'une signification vide [...]. »²⁴ Pas en elle-même, mais comme objet extérieur – extérieur à soi, comme seul spectacle, dans une extase à sens unique qui nous arrache à nous-mêmes dans l'objet.

A côté de cela, la perspective de Gustave Roud, qui préférerait l'horizontalité rimbaldienne à l'absolu mallarméen, tend beaucoup plus vers le profil que vers

²⁰ Il écrivit *Noces* en 1936 et 1937, ayant donc vingt-trois et vingt-quatre ans.

²¹ Albert Camus, « Le vent à Djémila », *Noces*, *op. cit.*, p. 28.

²² Traduction de Claude Vigée.

²³ Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*. Paris : Gallimard Tel, 1990, p. 352.

²⁴ Michel Henry, *op. cit.*, p. 55.



Visage du roc. Photographie d'Alfred Dott.

le face à face. Et ceci est peut-être dû à ce rythme de la marche qui le guidait parmi les reliefs des environs de Carrouge, son village natal, près de Lausanne. Le poète écrit, dans *Essai pour un Paradis* (1932), en un poème en prose intitulé « Regard » :

« ... un regard nous donne la vie ; nous brûlons dans ce brasier bleu comme d'ineffables flammes.

Le monde entier descend dans ces deux lacs entre leurs rives de peau mince et se relève purifié. O délivrance du monde ! Autour du visage d'Aimé s'élargit une sorte de silence comme un parfum ; les choses y naissent une à une, toutes pures, jamais vues ... L'eau magique de ce paradis baigne bientôt l'horizon.

Comment peindre la contagion de l'innocence ? Le cœur qu'elle a touché se tait. L'extase, lèvres closes ou cri, c'était donc notre vie éternelle avant le Chérubin de la Porte ? »²⁵

Cette extase dans le regard de l'autre (le regard est en quelque sorte ce qui fait que le visage participe de l'invisible, puisqu'il manifeste le feu du puits intérieur) relie l'instant d'intersubjectivité à l'origine en une continuité sans rupture qui est tout simplement rythme, réflexion et réciprocité : « *Le monde entier descend dans ces deux lacs entre leurs rives de peau mince et se relève purifié. O délivrance du monde !* » Le monde trouve alors son extase dans l'unité du sujet qui transcende toute forme de fragmentation. Roud lui aussi supprime notre nostalgie.

L'extase du visage, en son profil, dans l'oblique d'un rapport dialectique plutôt que dans la dualité de l'affrontement, permet que le devenir se déploie comme une continuité sans rupture – non pas mort de l'individu et régénérescence de la collectivité, sur le mode tragique du sacrifice, mais progression en forme de spirale. La spirale paraît en effet revenir sur elle-

même, mais c'est en allant au-delà. Nous retrouvons là les trois composantes de notre sujet ayant surmonté le désespoir.

Le visage et la spirale

C'est chez le poète anglais Robert Graves que j'ai trouvé pour la première fois cette intuition du devenir sous la forme apaisée de la spirale. Au chapitre 6 de *La déesse blanche* (1948), ouvrage écrit durant la seconde guerre mondiale, il décrit les ornements d'un site funéraire renommé de l'âge du bronze, à New Grange, en Irlande, au Nord de Dublin : « Au seuil de New Grange se trouve, formant une partie de la clôture de pierre, une large dalle où sont ciselées des spirales. Celles-ci sont doubles : suivez-en du doigt les lignes de l'extérieur à l'intérieur et vous verrez que, une fois que vous avez atteint le centre, débute une autre spirale, enroulée dans le sens inverse, qui vous permet de sortir à nouveau du labyrinthe. C'est ainsi que le motif représente la mort et la résurrection. »²⁶ Du point de vue individuel, la spirale symbolisera le « temps vécu », selon l'expression d'Eugène Minkowski, c'est-à-dire une alternance rythmique de repos et d'élan créateur. Du point de vue collectif, elle implique un sens de la durée sans rupture, grâce à la transmission de génération en génération. Telle est l'œuvre du mythe, qui ne revient pas sur lui-même, mais ménage, au sein du temps destructeur, une figure qui donne son unité au déploiement de ses manifestations au sein du devenir. Le singulier, dès lors, ne s'abolit pas dans un universel qui le nie, mais devient le point d'ancrage du sens existentiel dans le grand temps. Et c'est le récit lui-même qui se fait visage. Lorsque Imre Kertész nous dit que le contrat avec ce qu'il nomme, empruntant

²⁵ Gustave Roud, *Essai pour un Paradis. Ecrits 1*. Publié par Philippe Jaccottet. Lausanne : Bibliothèque des Arts, 1978, pp. 263-64.

²⁶ Robert Graves, *The White Goddess*. London : Faber, 1986, p. 103. Ma traduction.

l'expression à Thomas Mann, « esprit du récit », a été rompu à la fois, mais de façon différente, par les nazis et par les bolcheviques, il suggère par là que le tragique se fonde sur la rupture au sein du devenir humain. « J'ai parlé de rupture de contrat, car depuis que la vision de la loi est apparue dans le Buisson ardent de la culture morale européenne, puis s'est gravée dans la pierre sous forme de mots, nous mesurons tous les événements à l'aune de ces mots, et tout acte est évalué au vu du contrat. Nous ne comprendrions pas le sérieux de l'atmosphère du crime, en quelque sorte, le changement du rôle moral des criminels si l'esprit du récit ne connaissait pas Caïn, le Juif errant, Torquemada, Hitler et Staline. »²⁷ Et c'est tout à fait ce que suggère la lecture de l'œuvre de Shakespeare. Hamlet ne se plaint-il pas, soupçonnant fortement la présence du crime au royaume de Danemark, que le temps est désarticulé (« *out of joint* », I, 5, 196) ? Le fratricide, en effet, pareil en cela au meurtre d'Abel par Caïn, rompt la continuité du devenir et le lien toujours renouvelé aux origines. Il pourrait en être de même dans *Comme il vous plaira*, qui met en scène également l'hostilité de deux frères, mais le retrait du monde et le passage des personnages dans la forêt d'Ardenne, en renouant ce lien, élude la tragédie, grâce au pouvoir rédempteur de la parole, sous la houlette, si je puis dire dans ce monde pastoral, de Rosalind, comparable en cela à la « femme vaillante » de la Bible (*Proverbes*, 31, 10) : « Parée de force et de dignité, elle pense en souriant à l'avenir. Elle ouvre la bouche avec sagesse, et des leçons empreintes de bonté sont sur ses lèvres. » (31, 25-26) Transcendant par son art (elle joue le rôle d'un véritable metteur en scène) la rupture, Rosalind ouvre à nouveau l'avenir, dans l'amour et le mariage.

27 Imre Kertész, « La pérennité des camps », *L'Holocauste comme culture*. Préface de Péter Nádas. Traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 2009, p. 46.

Sa notion du temps, de plus, subjective et intérieure, ou active, s'oppose à la conception désespérée, toute transcendante et extérieure au sujet, de Jaques. De façon semblable, dans *Le Conte d'hiver*, le monarque qui accuse son épouse d'infidélité répudie ainsi, lui-même le premier infidèle, la ressemblance entre fils et père, le lien continu de la descendance et des générations, son lien aux origines, par lequel l'avenir témoigne du passé tout autant que celui-ci se projette dans l'avenir. Cette réflexivité du temps dans l'esprit du sujet est l'origine – tout à la fois fondement et effet du choix éthique.

Il s'ensuit que ces visages du récit – ces figures de l'humain – ne reviennent pas sur elles-mêmes en un éternel retour du Même, comme serait tenté, dans une certaine mesure, de le penser Thomas Mann, suivant en cela Schopenhauer et Nietzsche, dans ses *Histoires de Jacob* : « Bien que le cas soit peu fréquent, la répétition d'un récit dans le but de fortifier sa véracité n'est pas trop surprenante. »²⁸ La répétition serait une forme de réincarnation : « En ce cas, nous nous trouverions devant un phénomène que nous serions tentés de qualifier d'imitation ou de succession, une conception de la vie selon laquelle le rôle de chacun consiste à ressusciter certaines formes données, certains schémas mythiques établis par les aïeux et à leur permettre de se réincarner. »²⁹ Toutefois, l'esprit du récit ouvre l'avenir en renouvelant le motif, et nous retrouvons la spirale chère à Graves, car, dans le personnage du fils de Jacob et de Rachel, Joseph, fils de l'amour, « répétition et évolution sont mêlées en une unité créatrice ». ³⁰ Voici ce que dit Thomas Mann de l'esprit du récit : « Fête de la Narration, tu es l'habit de parade du mystère vital, car pour l'entendement du peuple, tu représentes le non-temps et tu évoques le mythe afin qu'il se déroule

28 Thomas Mann, *Les Histoires de Jacob*. Paris : Gallimard l'Imaginaire, 1980, p. 108..

29 *Ibid.* p. 109.

30 *Ibid.*, p. 241.

peut être

- 204 -



Lune triste dans le parquet. Photographie d'Alfred Dott.

exactement dans le présent !

Fête de la mort, descente aux enfers, tu es vraiment fête et volupté pour l'âme charnelle qui n'est pas en vain attachée au passé, aux sépulcres et à un pieux « Ce-Fut ». (Que l'Esprit aussi t'assiste et te pénètre, pour que te favorise la grâce qui tombe des cieux et la bénédiction qui monte des profondeurs souterraines ! »³¹

Il ne s'agit pas à mon sens de « non-temps », mais plutôt de devenir, puisque l'œuvre sans cesse tend vers l'autre, comme l'a remarquablement exprimé Emmanuel Levinas dans *Humanisme de l'autre homme* : « L'œuvre est donc une relation avec l'Autre, lequel est atteint sans se montrer touché. », ou bien : « L'œuvre pensée jusqu'au bout exige une générosité radicale du mouvement du Même vers l'Autre. Elle exige, par conséquent, une *ingratitude* de l'Autre. La gratitude serait précisément le retour du mouvement à son origine. »³² L'œuvre, ainsi tournée vers l'infini sans toutefois rompre avec les origines, mais les réactualisant, authentifie le visage du devenir, visage singulier, esquissé dans l'instant qui se greffe sur l'éternité. Elle est en elle-même le sens de l'existence.

Visage et origine

Les poètes romantiques anglais, Coleridge notamment, ont bien perçu, faisant de l'imagination un bond dans l'inconnu, que cette faculté intuitive était bien la faculté en nous du devenir. « Voyons ce que nous faisons quand nous bondissons. Nous opposons d'abord une résistance au pouvoir de gravitation par un acte purement volontaire, puis, par un second, en partie volontaire, nous y cédon de sorte à atterrir à l'endroit

que nous avions au préalable envisagé. »³³ Notons que s'associent dans ce processus résistance et soumission, liberté et nécessité, pourrait-on dire, comme dans la lutte de Jacob avec l'ange. Coleridge note d'ailleurs que l'imagination est une faculté intermédiaire, à la fois active et passive. Cette passivité, Keats lui donne une résonance intersubjective dans sa conception empathique de l'acte poétique. On le sait, le poète est chez lui « caméléon ». ³⁴ Voici comment il aborde l'esprit du récit : « Une vie humaine d'une quelconque valeur est une allégorie continuelle – et peu d'yeux voient ce mystère d'une vie pareille aux écritures, figurative – que de tels gens ne sont pas plus capables de percevoir qu'ils ne comprennent la bible hébraïque. »³⁵ Et le poète romantique n'est pas loin de Kierkegaard quand il affirme : « Rien ne peut devenir réel avant qu'on en ait fait l'expérience ». ³⁶ Proust lui fait un peu écho, si l'on admet que l'expérience ne peut s'avérer que singulière, quand il écrit, dans *Contre Sainte-Beuve*, écrit en 1908-1910 : « Pour moi la réalité est individuelle ». ³⁷

L'œuvre est donc en nous l'extase du devenir et la conversion, tout à la fois, de cette autre extase qui nous fait, individus mortels que nous sommes, envisager la mort avec un effroi particulier en ce face à face qui scellerait notre impuissance, et notre seul martyr (dans la perspective de T.S. Eliot), si nous n'accomplissions ce bond entre passivité et activité, entre élan et repos, liberté et nécessité, afin d'accéder à l'existence. Pour Keats, les âmes ne deviennent pleinement elles-mêmes qu'en acquérant une identité, en devenant personnellement

- 205 -

31 *Ibid.*, p. 47.

32 Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme* (1972). Paris : Le Livre de Poche, 2000, p. 44.

33 S.T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817). London : Everyman, 1993, p. 72.

34 John Keats, *Selected Letters*. Edited by George Gittings. Revised, with an Introduction and Notes by John Mee. Oxford: Oxford World's Classics, 2002, p. 232.

35 *Ibid.*, p. 203.

36 *Ibid.*, p. 214.

37 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (1954)

elles-mêmes au sein de notre monde : « ou plutôt, il s'agit d'un système de création de l'Esprit ».³⁸ Voici donc l'esprit du récit, qui donne figure au singulier au sein du devenir, comme le fait Proust dans sa *Recherche du temps perdu*, dont Anne Henry met en valeur le pouvoir unificateur pour le narrateur : « La discontinuité qu'il éprouvait comme démultiplication de lui-même n'était qu'une erreur, le hasard qui lui a fait vivre simultanément deux situations identiques, l'une présente, l'autre passée enlève sa raison d'être à la crise du sujet : je suis le support consistant de tous ces moi. »³⁹ Le récit est donc le visage de l'expérience : « Nous sommes dans la vie et point à l'extérieur. 'Cette essence n'était pas en moi, elle était moi', constate le narrateur quand pour la première fois il entrevoit de façon fugitive la vérité, c'est-à-dire que ce soi, qui est la vie, est indétachable de ses expériences. »⁴⁰ Catherine Pozzi, dans *Peau d'âme*, voit dans l'esprit le lieu de la conversion entre le non-sens de l'objet s'offrant en son immédiateté, dans « l'univers in-sensé »⁴¹ de la connaissance scientifique, et la « SOMME ENCHANTEE qui a précisément la valeur du paradis perdu. »⁴² Le lien intersubjectif avec le monde, son extase en nous, comme le dit Rilke dans sa Neuvième élégie de Duino (« afin que toute chose avec leur sentiment, oui toute chose entre en extase »⁴³), nous offre son visage et le nôtre tout à la fois.

L'origine serait dès lors cette intériorité qui trouve dans le monde nu son répondant – monde

nu, c'est-à-dire sans les artifices de la civilisation, ses usures, ses routines, ses rivalités mimétiques ; le retour, ou le détour, par la forêt d'Ardenne, chez Shakespeare. Dans « Le vent à Djémila, à la fin de ce poème en prose, Camus affirme : « Le monde finit toujours par vaincre l'histoire. »⁴⁴ En mettant en relation cette réflexion avec celle d'Emmanuel Levinas, nous allons pouvoir envisager le visage du singulier tel qu'il émane de l'œuvre : « L'indépendance à l'égard de l'histoire affirme le droit que possède la conscience humaine de juger un monde mûr à tout moment pour le jugement, avant la fin de l'histoire et indépendamment de cette fin, c'est-à-dire un monde peuplé de personnes. »⁴⁵ On assiste là à une sorte d'apocalypse du singulier, semblable à celle que décrit Camus dans « Le vent à Djémila », mais dont il n'exprime pas là tout à fait la dimension éthique – qui le mènerait peut-être du face à face au profil. En effet, en cette prise de distance à l'égard du mécanisme universel rassasié de sa clôture tragique, la subjectivité rétablit tout à la fois sa responsabilité et sa liberté. Elle réintroduit, dans l'enchaînement des causes et des effets, ce « Je peux » qui anime Jacob, ce possible ouvert à la puissance subjective, tout à l'opposé des injonctions du « gardien de la loi » : « C'est possible, mais pas maintenant. »⁴⁶ Camus admet ce fait dans la structure même de son poème, puisque c'est le visage qui surgit à la fin dans le dépouillement de l'histoire (« Le miracle, c'est que les ruines de leur civilisation soient la négation même de leur idéal. »⁴⁷) – et pas n'importe quel visage, mais une figure.

« Le cœur se serre devant cette grandeur que nous quittons déjà. Djémila reste derrière nous avec l'eau

38 John Keats, *Selected Letters*, op. cit., pp. 232-33.

39 Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust*. Paris : P.U.F., 2000, p. 148.

40 Ibid., p. 149. Anne Henry cite *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard Pléiade, 1988, p. 45, à propos de la madeleine.

41 Catherine Pozzi, *Peau d'Âme*. Préface et notes de Lawrence Joseph. Paris : Edition de la Différence, 1990, p. 119.

42 Ibid., p. 110.

43 R.M. Rilke, *Les Élégies de Duino, Les Sonnets à Orphée*. Edition bilingue. Traduction d'Armel Guerne. Paris : Seuil, 1974, pp. 85-86.

44 Albert Camus, « Le vent à Djémila », *Noces*, op. cit., p. 32.

45 Emmanuel Levinas, *Difficile liberté* (1963 et 1976). Paris : Le Livre de Poche, 1984, p. 281.

46 Kafka, « Devant la loi », *La métamorphose*, Paris, Folio Gallimard, 1981, p. 136.

47 Albert Camus, « Le vent à Djémila », *Noces*, op. cit., p. 31.

triste de son ciel, un chant d'oiseau qui vient de l'autre côté du plateau, de soudains et brefs ruissellements de chèvres sur les flancs des collines et, dans le crépuscule détendu et sonore, le visage vivant d'un dieu à cornes au fronton d'un autel. »⁴⁸

L'effroi se surmonte dans la promesse du chant – sa transmission, par cet infini qui s'entrebâille dans l'oreille d'autrui. Il n'est dès lors pas de « leurre du seuil »⁴⁹, selon l'expression d'Yves Bonnefoy, mais c'est l'œuvre elle-même qui se fait seuil et visage – chaque visage, un accès à une facette, dans l'instant, de l'expérience, vécue et donc individuelle, dans le monde, parmi nous, non un éternel présent, mais un kaléidoscope de « moments d'être », pour reprendre l'expression de Virginia Woolf.

Si nous acceptons de suivre patiemment du doigt la spirale, le singulier ne s'abolit plus dans l'universel, comme le voudrait une certaine philosophie idéaliste, mais lui imprime son sceau, son sens. Et tout ceci, tout compte fait, une fois qu'on est parvenu à le concevoir, est très simple. Le labyrinthe du tragique, dans lequel la conscience scindée nous entraîne, s'ouvre dès que

nous nous percevons, comme voix ou sujets, en cette empathie qui nous unit au monde, comme créatures singulières liées les unes aux autres en leur singularité, ainsi que le poète anglais G.M. Hopkins concevait l'univers. Ce lien réciproque, corrélat de subjectivité chez Emile Benveniste, Je/Tu chez Martin Buber, sans cesse renoue avec l'origine – ce visage sans cesse en devenir et Un en sa multiplicité, singulière, infinie. « Chaque

grand artiste », écrivait Proust, « semble, en effet, si différent des autres, et nous donne tant cette sensation de l'individualité que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne. »⁵⁰ Il parle quelques pages plus loin, dans le même tome de la *Recherche*, de « ce chant singulier dont la monotonie – car quel que soit le sujet qu'il traite, il reste identique à soi-même – [qui] prouve chez le musicien la fixité des éléments composants de son âme. »⁵¹ Puis il se demande : « Mais alors, n'est-ce pas que ces éléments, tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre de l'ami

- 207 -

à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en

48 *Ibid.*, p. 32.

49 Yves Bonnefoy, « Dans le leurre du seuil » (1975), *Poèmes*. Paris : Gallimard Poésie, 1994, p. 257.

50 Marcel Proust, *La prisonnière*. Paris : Gallimard Folio, 1972, p. 187.

51 *Ibid.*, p. 308.

se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais ? »

Le lien qu'établit Henri Meschonnic, dans *Demain dessus demain dessous*, avec les masques, suggère combien ce visage du singulier tend sans cesse vers la figure, afin de la renouveler dans son rythme propre :

« quand je vois un masque
je suis ce masque
que devient mon visage
il est dans tous les masques
les masques sont la danse
de mon visage »⁵²

Se conjuguent ainsi, chez Claude Vigée, l'incessante quête épique de « l'inconnu sans visage »⁵³ et la « danse vers l'abîme ».⁵⁴ D'ailleurs, dans ce recueil, *Danser vers l'abîme*, un poème a pour titre « La spirale de l'extase », qui vient, me semble-t-il, en répons aux réflexions d'Albert Camus en 1936 et 1937. Le poète, en sa maturité, ne parle pas de « face à face », mais de « rencontre »⁵⁵, sans rien renier de ce que Proust nomme « l'effroi de la singularité particulière à la mort », mais en tirant tout son espoir de sa propre « violence spirituelle »⁵⁶ qui, par empathie, mène à l'unité avec le monde et soi-

même, d'un même élan : « Embrasse le monde afin de traverser le monde, d'absorber en toi tout l'espace et son temps ».⁵⁷ En cette « spirale de l'extase », nul arrachement, nulle rupture, mais un acquiescement conscient qui s'accommode des limites existentielles pour ouvrir, dans l'acte subjectif lui-même, l'infini. Et nous retrouvons le bond dont nous parlait Coleridge :

« Ton cœur fait monde, esprit, sans rien en
[retenir,
Par la grâce du saut léger te voilà sauvé de toi-
[même.
Mais le don ne s'achève qu'en te livrant à ce
[monde triste avec joie,
En t'y abandonnant dès aujourd'hui au risque
[de ta perte totale.
Au cœur de l'orage il y aura peut-être un
[instant de rencontre :
Un seul éclair suffit, avant ma dispersion
[mortelle dans la nuit. »

Le choix éthique supprime ma nostalgie, aurait pu dire Camus. La « spirale de l'extase » est cette conversion en nous du devenir en puissance fécondante. Le « poète-caméléon » prend les visages du monde, en favorise en lui l'extase, et ce chant initiatique crée en lui, par éclairs, sa propre plénitude :

« Esprit, fais-toi mer pour franchir la mer,
[nature pour surmonter la nature,
Mortel et agonisant pour devancer la mort et
[l'agonie. »

L'imagination est donc bien cette faculté en nous du devenir, auquel elle donne, en perpétuelle métamorphose, les visages de la joie et de l'effroi. L'instant prend alors dans l'œuvre le visage de l'étoile, qui pétille au firmament de feux que prolonge la

52 Henri Meschonnic, *Demain dessus demain dessous*. Paris : Arfuyen, 2010, p. 54.

53 Claude Vigée, « L'amandier sous la lune », *Mon heur sur la terre*. Paris : Galaade, 2008, p. 689.

54 Claude Vigée, *Danser vers l'abîme*. Paris : Parole et Silence, 2004.

55 Claude Vigée, « La spirale de l'extase », *Mon heur sur la terre*, op. cit., p. 723.

56 Claude Vigée, *La lune d'hiver* (1970). Paris : Honoré Champion, 2002, p. 96.

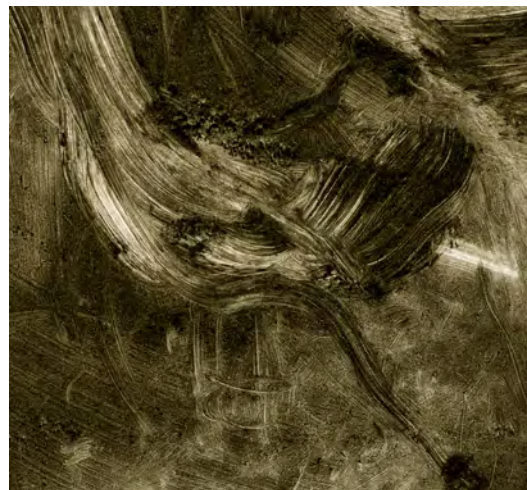
57 Claude Vigée, « La spirale de l'extase ».

distance, par-delà de toute mesure.

Si Camus, dans l'appendice au *Mythe de Sisyphe*, « L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka », oppose cette « lucidité » à laquelle il tient farouchement à « ce saut qui caractérise toute pensée existentielle »,⁵⁸ et qui est « la marque d'une lucidité qui se renonce », il n'en achève pas moins son « essai sur l'absurde » par ces mots célèbres : « Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux. »⁵⁹ Et cette joie qui se conquiert dans l'acte d'exister me paraît loin de la joie tragique dont parle Camus à propos de Kafka, et de Nietzsche (« l'œuvre tragique pourrait être celle, tout espoir futur étant exilé, qui décrit la vie d'un homme heureux »⁶⁰). Elle est au moins son dépassement dans la « fidélité » aux choses de ce monde et à la condition humaine. Dans cette lutte dont parle Camus, verrons-nous une étreinte ? Sisyphe se fait visage du singulier, en une sorte de réévaluation proustienne du « temps perdu » : « A cet instant subtil où l'homme se retourne sur sa vie, Sisyphe, revenant vers son rocher, contemple cette suite d'actions sans lien qui devient son destin, créé par lui, uni sous le regard de sa mémoire et bientôt scellé par sa mort. Ainsi, persuadé de l'origine tout humaine de tout ce qui est humain, aveugle qui désire voir et qui sait que la nuit n'a pas de fin, il est toujours en marche. »⁶¹ L'« esprit du récit » prend le visage du marcheur terrestre – « Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou. Et je les écoutais, assis au bord des

routes ». ⁶² Le monde se confond avec le chant lui-même, dont le rythme de la marche est la palpitation – « je tirais les élastiques / De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur ! » Ce Je en mouvement et perpétuelle métamorphose est le visage toujours renouvelé de l'épopée singulière.

Chalifert, 3 octobre 2010.



Guy Braun, *Ange de Bergame*. Monotype, 2009. Détail.
De même p. 207.

58 Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 184.

59 *Ibid.*, p. 168.

60 *Ibid.*, p. 185.

61 *Ibid.*, p. 168.

62 Arthur Rimbaud, « Ma bohème », *Œuvres complètes*.
Paris : Gallimard Pléiade, 1963, p. 69.



Morgestraich à Bâle. Photographie d'Alfred Dott.