

Les écrans du regard, de la mémoire et du Temps. Une projection organique et plastique

SYLVAIN LOUET

Université Paris Sorbonne (Paris III)

À *la recherche du temps perdu* met en œuvre une entreprise de dessaisissement du narrateur et de sa quête d'autrui. C'est à partir de ce manque plural que le roman affirme l'importance de l'écran. Mais celui-ci, plus humain que matériel, ne prend pas la forme d'une radiographie qui verrait le jour à travers une simple traversée des apparences. Les écrans du regard, de la mémoire ou du Temps substituent à cette tentation la possibilité du montage et de la projection des images, seuls capables d'intégrer autrui, soi-même et la temporalité sur les écrans de notre sensibilité individuelle. Le kaléidoscope stéréoscopique que constituent certains passages de la *Recherche* s'émancipe alors de la *mimésis*, en répondant à la quête d'une unité perdue, offrant « la joie du réel retrouvé » dans la beauté révélée après-coup, ou simplement une forme de cénesthésie, qui permet d'explorer la richesse de notre conscience mélangeante.

Regard, mémoire, Temps, montage, projection

« C'était bien la même figure qu'elle avait dessinée ; c'était la muse, c'était le camée, c'était le rêve, et c'était pourtant sa mère ; c'était la réalité trouvée à travers la poésie, le sentiment et l'imagination »
(Sand 1878, 81).

Introduction

À *la recherche du temps perdu* se réfère régulièrement à l'écran matériel (« lanterne magique », « projection », « écran », « radiologie », « vue optique » ou « stéréoscope », notamment¹). Néanmoins l'évocation du regard se multiplie plus encore (Simon 2014, 842-844). On pourrait penser qu'il s'agit là d'une opposition au cinématographe, à toute machinerie optique, voire, de façon plus générale, à la question de la projection des images, toutes choses qui représenteraient, aux yeux de Proust, des moyens inexacts pour rendre compte de la complexité de la réalité. Le Narrateur constate d'ailleurs que :

¹ Voir les entrées de certains de ces termes dans BOUILLAGUET & ROGERS 2014.

« [c]e que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. » (Proust 1989, RTP IV, 468).

La réalité dont il est question ici naît depuis un réel disparu ou secret : après tout, la rédaction de la *Recherche* commence après la fin des événements qui y sont racontés, et la représentation est intégrée à la quête du Narrateur de ce qui fait l'intimité des personnages et de lui-même. Ainsi, l'ouverture du *Temps retrouvé* confirme une déception : « le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui, comme un chirurgien qui, sous le poli d'un ventre de femme, verrait le mal interne qui le ronge. J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais. » (RTP IV, 296-297). Certes, le Narrateur n'écoute ni ne regarde avec la neutralité de l'écran cinématographique. L'écrivain s'en prend ainsi à la littérature de notation du *Journal* des Goncourt et aux théories réaliste ou naturaliste qui, selon Proust, s'intéresseraient à la surface des choses. La vérité serait ailleurs : en profondeur, enfouie. Mais l'évocation de la radiographie emblématise autrement l'entreprise proustienne : voir au-delà de la surface de l'être par une traversée des ombres (là où les Goncourt se bornent à la copie du vernis) fait courir le risque de l'opacité².

Aussi, selon la vocation littéraire du Narrateur proustien, une vérité à écrire ne doit-elle plus être simplement racontée, observée ou annotée, le fût-elle au-delà des apparences, mais bien créée, montée et projetée. En cette nouvelle conception de l'œuvre d'art, l'écran proustien (qui peut aussi bien être celui du regard, de la mémoire ou du Temps) compose une appréhension inouïe du réel. Ce dernier, en effet, serait non plus seulement perçu et rendu en profondeur ou à la surface des êtres ou des choses, mais ferait l'objet d'un montage d'images et de leur projection, attestant une « autoadaptation perpétuelle » (Carrier-Lafleur 2015, 98). En effet, ce que dit aussi la scène de la radiographie, c'est le dessaisissement face à la réification visuelle. Par cet arrêt sur image, le Narrateur voit et ne voit pas : il perçoit et perd à la fois. Il lui faudra d'abord expérimenter le délaissement – la rencontre manquée avec l'autre, avec lui-même ou un objet, dans le mouvement de leurs images – pour découvrir ce que nous sommes sur l'écran du Temps.

L'écran proustien, dynamique, multidimensionnel et plastique, sert donc à sublimer le délaissement, la distance (temporelle ou spatiale) et le deuil. À cette fin,

² En effet, si nous retrouvons ici « l'inversion entre visible et invisible, la transparence normalement attribuée à l'image radiographique ne va cependant plus de soi » (GUINDANI 2016, 31).

l'écran optique ne suffit pas : ce que montre déjà la part belle que le Narrateur fait à l'écran du regard. Ce dernier est d'ailleurs à son tour dépassé par les pouvoirs de l'écran de la mémoire. Mais le « réel retrouvé » ne s'apparente pas non plus au processus d'anamnèse ; il est plutôt assimilé « à une nouvelle manière de percevoir la relation entre le temps, le monde et le sujet sentant » (Simon 2000, 15). C'est pourquoi la sublimation figurale procède de l'écran du Temps, impliquant que l'image soit organique et plastique, et de l'ordre du désir, des peurs, des angoisses et des plaisirs.

De l'écran optique à l'écran du regard

S'il arrive que Proust blâme les appareils optiques, c'est, d'une part, pour célébrer la possibilité de s'initier peu à peu à l'unicité de la vision humaine et aux potentialités induites par sa complexité ; et, d'autre part, pour associer métaphoriquement son projet littéraire à ces instruments (Serça 2014, 709). Ainsi, le Narrateur se fait moqueur en présentant le « stéréoscope » manié seulement par Bloch, le père, comme si l'appareil avait été « de son invention » (*RTP II*, 107). L'appréhension des instruments de vision peut sembler un signe de vanité, lorsqu'ils encouragent, chez ceux qui les manipulent, une forme de passivité face à leur propre sensibilité aux images. Le phénomène est flagrant lorsque le Narrateur aperçoit Brichot et sa prothèse oculaire :

il avait été doté – aussi richement qu'un observatoire – de lunettes nouvelles qui, puissantes et compliquées comme des instruments astronomiques, semblaient visées à ses yeux. Il braqua sur moi leurs feux excessifs et me reconnut. Elles étaient en merveilleux état. Mais derrière elles j'aperçus, minuscule, pâle, convulsif, expirant, un regard lointain placé sous ce puissant appareil, comme dans les laboratoires trop richement subventionnés pour les besognes que l'on y fait, on place une insignifiante bestiole agonisante sous les appareils les plus perfectionnés. J'offris mon bras au demi-aveugle pour assurer sa marche. (*RTP III*, 703).

Si le revirement fait basculer l'objet de la vue de l'éloge vers le blâme, c'est la clairvoyance du regard du Narrateur qui perçoit ce que Brichot devient en cet écran instrumental : dans sa double chute, l'homme-observatoire se métamorphose en « une insignifiante bestiole agonisante » précisément parce que Brichot, « aveugle d'esprit aussi » (*RTP III*, 710), est réduit à ses yeux appareillés et réifiés³.

La description de l'œil technique de Brichot sert de repoussoir à ceux qui, *a contrario*, deviennent les projectionnistes de leur propre regard. En effet, sur le

³ Un phénomène assez proche opère avec un autre objet de vue : le monocle (SIMON, 2014, 641-642). Voir, par exemple, *RTP I*, 321-322.

petit théâtre du monde, un individu peut créer, par ses yeux, une certaine atmosphère, une harmonie corporelle, un rôle à sa mesure. Mme des Laumes murmure : « “[c]’est toujours *charmant*”, avec un double *ch* au commencement du mot qui était une marque de délicatesse et dont elle sentait ses lèvres si romanesquement froissées comme une belle fleur, qu’elle *harmonisa instinctivement son regard avec elles en lui donnant à ce moment-là une sorte de sentimentalité et de vague.* » (RTP I, 327. Nous soulignons). Avers et revers, pourrait-on dire : celle qui regarde forme société avec ce qu’elle regarde tout en se séparant, par le jeu de l’artifice, de l’objet de son regard. L’œil maîtrisé, par les images qu’il projette de lui-même, a le statut de moyen de mise en scène et de conquête de l’autre par la suggestion.

Le regard devient donc une modalité de la projection des images. Il est un possible écran donateur de la grand-mère du Narrateur, dont la tendresse :

pour les autres et le peu de cas qu’elle faisait de sa propre personne et de ses souffrances, se conciliaient dans son regard en un sourire où, contrairement à ce qu’on voit dans le visage de beaucoup d’humains, il n’y avait d’ironie que pour elle-même, et pour nous tous comme un baiser de ses yeux qui ne pouvaient voir ceux qu’elle chérissait sans les caresser passionnément du regard. (RTP I, 12)

En cette stéréoscopie se dessine un double regard dont le relatif retraits loin de l’altérité formule un passage possible vers autrui. La figure du *regard projecteur* implique les spectateurs avertis. Aussi le Narrateur trouve-t-il sur l’écran de ce regard une formule morale, une ouverture à l’autre et un don de soi dans l’abnégation. Si une chose peut être sauvée de cette ironie pour soi-même, ce n’est que l’expression généreuse de l’amour et la tendresse qui prend la forme d’un regard ayant gardé sa capacité à enchanter le monde environnant.

L’écran du regard est également hybride. Il arrive qu’il fonctionne comme un objectif dont la variation de focale, à son gré, peut diminuer l’objet visé, dans le décor de sa propre existence, comme le dévoile

cette perspective du regard particulière aux personnes qui ne veulent pas être aimables et qui, du fond subitement prolongé de leurs yeux, ont l’air de vous apercevoir comme au bout d’une route interminable et à une si grande distance qu’elles se contentent de vous adresser un signe de tête minuscule pour le proportionner à vos dimensions de marionnette. (RTP I, 118).

Par l’écran du regard, Proust manipule ses personnages pour suspendre leurs mouvements, agrandit un angle de leur perception, crée des stéréoscopies saisissantes – ce qui rapproche son écriture de l’art cinématographique du cadrage. Mais si le regard hérite des capacités offertes par les appareils optiques, il possède encore plus de souplesse.

C'est que l'écran du regard bénéficie d'une aura spécifique qui ressortit à la projection du désir. Certes, le regard proustien est conçu comme une membrane transparente derrière laquelle se pressent tous les sens, notamment lorsque le Narrateur contemple Gilberte, une fillette d'un blond roux qui tenait à la main une bêche de jardinage : « Je la regardais, d'abord de ce regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui » (*RTP I*, 139). Le regard semble une fenêtre qui pourrait s'ouvrir sur un double paysage intérieur : celui de soi-même et celui de l'autre. Depuis ce paysage, le regard des sens est assorti d'un sentiment qui les domine, eux-mêmes dévoilant le moment où le regard se rêve en chasseur qui entend capturer l'autre. Un glissement opère ainsi dans l'appréhension du regard que l'analogie associe à l'image prédatrice. Il n'est pas seulement agi mais possiblement agissant, prêt à subtiliser, à démonter puis à remonter les images d'autrui pour les projeter dans son petit jardin intime. Cependant la supposée puissance haptique du regard (qui, fantasmatiquement, pourrait emmener le corps et l'âme) ne se confond pas avec son pouvoir vérifié (somme toute, *a priori* assez limité).

Bien entendu, nous pouvons souhaiter immobiliser une image. Mais le « vertigineux kaléidoscope » (*RTP IV*, 100) nous empêche souvent de rien distinguer des « êtres de fuite » (*RTP III*, 600). Le sujet du regard n'est donc plus dans les yeux, le regard n'est plus asservi à la valeur symbolique des yeux qu'il représente, il se met au service de la profondeur du sujet, de ce qui formule non pas la réalisation du désir mais l'énoncé pulsionnel, et rend possible le dévoilement des profondeurs du désir par sa projection. De la stase des images données par le regard à leur mobilité, il n'y a que l'écart du désir et du réel. De ce fait, le regard, assimilé à un « phare », aux « brillants signaux » lancés par Albertine (*RTP III*, 245), perçants, lumineux, à l'éblouissement alternatif, signifiant le désir et ses appels, semble le lieu par excellence du montage des images et de la mobilité de leur projection. Le regard kaléidoscopique (notamment du jaloux) signale aussi la relativité du point de vue (Serça 2014, 543-544), rappelant le spectateur au théâtre qui semble regarder « comme dans un stéréoscope un décor qui [ne serait] que pour lui, quoique semblable au millier d'autres que regardait, chacun pour soi, le reste des spectateurs » (*RTP I*, 72).

L'écran du regard possède ainsi un effet métamorphique, ce que signale la forme de fétichisme du Narrateur qui veut recueillir une image cachée. Ainsi, lorsqu'il croise Mme Swann qui a revêtu « spécialement pour ce jour-là une toilette champêtre » (*RTP I*, 626), le Narrateur découvre parfois :

dans la chemisette mille détails d'exécution qui avaient eu grande chance de rester inaperçus comme ces parties d'orchestre auxquelles le compositeur a donné tous

ses soins, bien qu'elles ne doivent jamais arriver aux oreilles du public ; ou dans les manches de la jaquette pliée sur mon bras je voyais, je regardais longuement, par plaisir ou par amabilité, quelque détail exquis, une bande d'une teinte délicieuse, une satinette mauve habituellement cachée aux yeux de tous, mais aussi délicatement travaillée que les parties extérieures, comme ces sculptures gothiques d'une cathédrale dissimulées au revers d'une balustrade à quatre-vingts pieds de hauteur, aussi parfaites que les bas-reliefs du grand porche, mais que personne n'avait jamais vues avant qu'au hasard d'un voyage, un artiste n'eût obtenu de monter se promener en plein ciel, pour dominer toute la ville, entre les deux tours. (RTP I, 627)

Sur les écrans mobiles du regard de l'artiste, un vêtement peut devenir une « cathédrale », à l'œil du seul élu qu'est le Narrateur dans ces moments-là, sublimes et secrets. L'écran du regard, interstitiel, autorise une synesthésie : un détail d'exécution vestimentaire fait songer à une partie musicale. Scission, élévation, expansion, à travers des prises de vue asymétriques et des angles insolites qui se détournent de la construction autour d'une ligne de fuite centrale au tableau : la fragmentation labile rejoint le décentrement des sens.

Les regards fabriquent ainsi les images qu'ils contemplent à l'aune du désir radieux. L'œil peut embraser, créer une envolée de lumière qui métamorphose le réel, faire briller un rayon, comme l'explique le Narrateur lorsque :

[s]on regard en bougeant eût promené à travers la verrière tour à tour éteinte et rallumée, un mouvant et précieux incendie, l'instant d'après elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon, puis elle tremblait et ondulait en une pluie flamboyante et fantastique qui dégouttait du haut de la voûte sombre et rocheuse, le long des parois humides, comme si c'était dans la nef de quelque grotte irisée de sinueux stalactites [...]. (RTP I, 59)

De la jaquette à la cathédrale, de la verrière à la nef, le passage d'un seuil visuel opère donc une conversion qui décuple le pouvoir de transformation que possède le regard. Ainsi, Swann :

n'estima plus le visage d'Odette [...] d'après la douceur purement carnée qu'il supposait devoir leur trouver en les touchant avec ses lèvres si jamais il osait l'embrasser, mais comme un écheveau de lignes subtiles et belles que ses regards dévidèrent, poursuivant la courbe de leur enroulement, rejoignant la cadence de la nuque [...]. (RTP I, 220)

L'écran du regard compose à même l'image du corps désiré le blason des lignes et des rythmes, plutôt que celui des formes établies, et rend hommage à la femme aimée à travers une image vibratile.

Les paroles elles-mêmes peuvent devenir un écran du regard porté sur le corps. Certes, le Narrateur se sent souvent éloigné d'autrui. Néanmoins, le symptôme

joue un rôle important dans la *Recherche*, comme le note Deleuze : « Tout symptôme est parole mais d'abord toutes les paroles sont des symptômes ». Il commente ainsi Proust qu'il cite :

« Les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble [...] ». On ne s'étonnera pas que l'hystérique fasse parler son corps. Il retrouve un langage premier, le vrai langage des symboles et des hiéroglyphes. [...] Les mimiques de Mme Verdurin, sa peur que sa mâchoire ne se décroche, ses attitudes artistes qui ressemblent à celle du sommeil, son nez goménolé forment un alphabet pour les initiés. (Deleuze [1964] 2007, 110-111)

Si le symptôme figural rend les êtres perceptibles, lisibles à autrui mieux que leurs seules paroles, c'est précisément parce que la parole, en *faisant corps*, devient un écran de projection de l'intimité du personnage sur la scène publique. Ainsi en est-il, dans un regard, du trait « qui trace dans les prunelles comme le sillon d'une fêlure et qui provient d'une pensée que nos paroles à leur insu ont agitée en l'être à qui nous parlons, pensée secrète qui ne se traduira pas par des mots, mais qui montera des profondeurs remuées par nous, à la surface un instant altérée du regard. » (*RTP III*, 113). Face à l'écran optique, l'écran du regard s'avère plus subtil par l'engagement corporel, conscient ou inconscient, qu'il implique.

Mais l'écran du regard permet aussi à Proust de réécrire le motif du mystère et de l'emprisonnement charnel qui caractérise bien des contes. Dans la scène de l'agonie de la grand-mère du Narrateur, le corps est ainsi ravalé à l'état animal qui semble d'abord signaler la perte d'autrui et le montage impossible des temps de l'amour dans le regard du témoin :

Courbée en demi-cercle sur le lit, un autre être que ma grand-mère, une espèce de bête qui se serait affublée de ses cheveux et couchée dans ses draps, haletait, geignait, de ses convulsions secouait les couvertures. Les paupières étaient closes et c'est parce qu'elles fermaient mal plutôt que parce qu'elles s'ouvraient qu'elles laissaient voir un coin de prunelle, voilé, chassieux, reflétant l'obscurité d'une vision organique et d'une souffrance interne. Toute cette agitation ne s'adressait pas à nous qu'elle ne voyait pas, ni ne connaissait. Mais si ce n'était plus qu'une bête qui remuait là, ma grand-mère où était-elle ? On reconnaissait pourtant la forme de son nez (*RTP II*, 631-632)

En somme, l'être (le sujet ou l'objet du regard) se trouve sur un seuil qui partage et fait se rejoindre des mondes. L'écran du regard est donc ce qui permet une suspension ou un passage, un arrêt ou l'élan d'un mouvement, un trait ou un retrait entre des univers. De ce fait, il est un lieu depuis lequel s'élanche l'imaginaire de la prise – qu'il atteigne ou non la réalité visée. Le tracé du regard n'est donc pas un

pur dessin de ce que diraient les yeux, le regard n'est pas que l'inscription d'un dessein, ce n'est pas une simple ligne séparatrice, mais une fine et labile membrane de contact, fût-il seulement illusoire et rêvé. Il peut donc être une parenthèse, un « seuil digressif » (Bayard 1996, 20). L'écran du regard paraît néanmoins supérieur à l'écran matériel car le premier est le moyen d'une dialectique, qui rapproche le réel et l'imaginaire, la surface et la profondeur, le désir et les images, pour les enrichir à leur jonction. Alors que le regard de l'écran est, aux yeux de Proust, une borne et une cloison, l'écran du regard est une frontière et un passage de frontières, ce qui absente et rend présent : la lance qui atteint Téléphe et le sauve⁴.

L'écran de la mémoire : une expérience de l'écart ontologique

Cependant, il arrive que l'écran du regard se confronte à son tour à une aporie, comme l'a montré la perception de l'agonie de sa grand-mère par le Narrateur. Le jeu de la mémoire peut alors prendre le relais pour racheter l'éventuelle abjection malheureuse de la chair. Dès lors, l'écart ontologique, perceptible dans l'absence de correspondance entre l'intérieur et l'extérieur, tend à s'effacer tout en étant présent. Après une piqûre de morphine reçue par sa grand-mère, le Narrateur est ainsi le témoin d'une transfiguration de celle-ci :

Comme au temps lointain où ses parents lui avaient choisi un époux, elle avait les traits délicatement tracés par la pureté et la soumission, les joues brillantes d'une chaste espérance, d'un rêve de bonheur, même d'une innocente gaieté, que les années avaient peu à peu détruits. La vie en se retirant venait d'emporter les désillusions de la vie. Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand-mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille. (*RTP II*, 640)

La représentation sublime de l'altérité (la grand-mère semblait une « bête ») prend naissance dans le regard de la mémoire qui se refermait d'abord sur le vide, dans l'étreinte déçue qui, désormais, se transmue en pensée, écriture et songe éveillé. Dans ce cadre, « si le corps entre dans une structure sémiotique, il est censé constituer le signe d'autre chose, et pour un autre. Ce report définit précisément le corps sublime comme celui dont la révélation réserve toujours, au-delà de sa matérialité, un sujet différent de lui-même. » (Reichler 1983, 113). Une *relation* s'établit au lieu de la fusion désirée. En ce *contact*, la chair se fait verbe et image, dans le moment du délaissement et de l'irréductible séparation dont Proust prolonge le

⁴ En effet, « chacune des lances de Proust pourrait être une lance de Téléphe », (BECKETT 1990, 21). Blessé par Achille, Téléphe guérit par ce qui l'avait blessé : la rouille provenant du fer de la lance.

motif littéraire. Si autrui, en effet, n'est que le substitut instable du corps sublime dont le Narrateur poursuit fréquemment l'impossible appropriation, il en allait déjà ainsi sur les écrans de *L'Énéide* à travers le motif du corps impalpable et fuyant : Énée veut contempler Didon qui se dérobe à la vue et Anchise lui apparaît comme un souffle léger. Autant de corps offerts et retirés, approchés et rêvés. Autant, aussi, d'écritures d'écrans qui conjuguent la présence et l'absence de l'autre, à l'aune de l'inscription de l'évanescence de celui-ci dans le Temps.

Ainsi l'écran de la mémoire invente-t-il d'autres corps sublimes, notamment celui de la cage d'escalier éclairée par la bougie que tient la mère. Tout Combray apparaît au Narrateur comme une « sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres » (*RTP I*, 43). Combray, une fois métamorphosé en cet écran d'ombre que sectionne la lumière, devient pour lui « un décor strictement nécessaire » à ce moment rituel qu'il nomme « le drame de [s]on déshabillage ». Pour autant, face à ce souvenir, le constat du Narrateur est amer : « Tout cela était en réalité mort pour moi. ». Cette mémoire « volontaire » a quelque chose d'abstrait, d'incomplet car elle ressortit à « l'intelligence » chargée de raccorder les éléments épars. Cette mémoire-là est marquée par l'incomplétude, ce qui retire au Narrateur l'« envie » de retrouver Combray. S'affirme donc, sur cet écran d'un certain type de mémoire, la déception de ne pas recouvrer le passé, apparentée au deuil d'une plus profonde réalité.

Toutefois le célèbre épisode de la madeleine fait ensuite éprouver « ce qui palpite » au fond du Narrateur, « l'image, le souvenir visuel » (*RTP I*, 45) qui, lié à cette saveur, tente de le rejoindre mais « se débat trop loin, trop confusément » avant de constituer enfin « l'édifice immense du souvenir » (*RTP I*, 46). L'expérience ontologique passe alors par l'image puisque le Narrateur assiste à une forme de surimpression ou de stéréoscopie (« aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents », *RTP I*, 47). L'imagerie et la mémoire sont associées à la projection par la matière même du papier, comme pour signifier que le Narrateur doit apprendre à profiter de sa mémoire involontaire et la convertir en un équivalent littéraire, constitué, à travers le prisme délicatement ironique du japonisme,

de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (*RTP I*, 47)

Le rapprochement de ces deux écrans de la mémoire⁵ introduit une opposition entre deux perspectives et deux pensées du montage et de la projection. D'un côté, la perte de l'envie, l'incomplétude de la résurgence, la mort, la psychologie et la quête d'un moment de la journée (sept heures du soir), dans un ferme découpage et un montage volontaire des images ; de l'autre, l'expression du désir, l'absence d'analyse psychologique, le saisissement, l'expérience déchirante du délaissement et de sa résilience concomitante, la conquête inattendue de la présence de « tous les temps » (*RTP I*, 47), dans l'étonnement d'une expansion, la grâce d'une apparition et un montage involontaire⁶. Ces deux écrans de la mémoire sont exclusifs l'un de l'autre : le premier prend en charge un acte mémoriel, une représentation, un dessin, une projection de lumière qui sectionne dans l'édifice, alors que le second formule un état de présence, plus sensible que raisonné, une libre revenance à travers une projection de film d'animation. Le modèle de visualisation restituante est modifié, en ce qu'il substitue, à la transparence mimétique, un travail de l'image composite en ses lambeaux réunis, comme sur un écran de paperoles.

Néanmoins, il manquera toujours quelque chose à cet écran de la mémoire. « Les réminiscences dans la mémoire involontaire », comme l'écrit Deleuze, « sont encore de la vie : de l'art au niveau de la vie, donc de mauvaises métaphores » (Deleuze [1964] 2007, 70). De fait, la madeleine n'empêche pas le morcellement identitaire. Dès lors, la tentation de Proust « n'est autre que celle d'un acquiescement à la crise du sujet, ce fleuron du nihilisme moderne. » (Henry 2000, 1-2).

Or, selon le Narrateur, la vérité recherchée est « en moi », et pas dans telle ou telle chose (*RTP I*, 45). Aussi le Narrateur vise-t-il la cohésion de soi à travers l'apprentissage d'une littérature de projection, de cadrage et de montage, qui impliquerait le passage du temps. Cette forme de littérature serait une modalité moderne de la figuration qui recomposerait « peu à peu les traits originaux de mon moi. » (*RTP I*, 6). Cette démarche est essentielle puisque le moi peut aussi être le siège d'un écran qui diffracte son regard et sa mémoire, ce qui perd le Narrateur dans les ténèbres :

quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait.

⁵ Il n'est pas question ici de rendre compte de la richesse du motif de la mémoire. Pour une synthèse éclairante à ce sujet, voir « Réminiscence » (HENROT 2014, 850-854).

⁶ Pour autant, cette distinction entre deux mémoires ne rejoint pas celle de Bergson. Voir DE LATTRE 1993, 269-288.

Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu' autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. (RTP I, 6)

Certes, les sièges corporels de la mémoire se multiplient dans une vision qui ressortit au cubisme (Vago 2012, 40) et, dès les premières pages, le sujet est tourmenté par le malaise de la fragmentation de son être dans le « kaléidoscope de l'obscurité » (RTP I, 4). Mais l'écran de la mémoire est une ouverture autant qu'un surgissement : il constitue le surgissement d'une ouverture du signifiant corporel (comme le trait de la lettre est le surgissement d'une ouverture du signifiant graphique). Quelque chose est exprimé que la mémoire amène sur le terrain de l'énonciation corporelle, et le corps devient ainsi « le mesurant des choses » (Merleau-Ponty 1979, 197, 297, 308).

C'est ainsi que Proust cherche dans le motif de l'écran mémoriel une résolution à l'aporie de l'écran matériel. Celui-ci se compose d'images spatialement et temporellement planes. Mais, *a contrario*, notre œil mémoriel peut saisir ce que Merleau-Ponty nommera une « rêverie zénonienne sur le mouvement »⁷, observant, par exemple, un cheval en sa course et « les positions successives que nous montre le kinétoscope. » (RTP I, 7). Si l'image de l'écran matériel tend à être temporellement plate, avec la chronophotographie, comme l'écrit Michel Frizot, « le temps travaille les formes et les structures de l'image » (Frizot 2001, 102). Aussi le Narrateur se tourne-t-il vers l'image cinématographique seulement lorsqu'elle advient à travers le prisme de sa propre sensibilité et donne lieu à un miroitement mémoriel des images – ne serait-ce que par l'effet phi. Ainsi, « reconnue au fond de la transparence liquide et du vernis lumineux de l'ombre que versait sur elle son ombrelle, Mme Swann était saluée par les derniers cavaliers attardés, comme cinématographiés au galop sur l'ensevelissement blanc de l'avenue » (RTP I, 629). Si l'écran matériel est directionnel (en noir et blanc), l'écran de la mémoire propose un regard multidimensionnel (et coloriste). Ce dernier est souvent un soulèvement d'image, un ébranlement de la page au-delà de ses propres limites : une conquête de son être dans la prise de vue qui à la fois unit et sépare, au sein des secousses du temps, y compris au cœur des contradictions et des tourmentes de ses désirs. Ainsi, dans l'attention soutenue par Proust à la fabrique des images par le corps (pulsionnel et désirant) et par l'écrit (informé des techniques cinématographiques), en un combat que se livrent le présent et le passé, opèrent un montage et une projection par lesquels

⁷ MERLEAU-PONTY 1964, 78. Le philosophe se réfère à Marey.

ces résurrections du passé, dans la seconde qu'elles durent, sont si totales qu'elles n'obligent pas seulement nos yeux à cesser de voir la chambre qui est près d'eux pour regarder la voie bordée d'arbres ou la marée montante. Elles forcent nos narines à respirer l'air de lieux pourtant lointains, notre volonté à choisir entre les divers projets qu'ils nous proposent, notre personne tout entière à se croire entourée par eux, ou du moins à trébucher entre eux et les lieux présents, dans l'étourdissement d'une incertitude pareille à celle qu'on éprouve parfois devant une vision ineffable, au moment de s'endormir. (RTP IV, 453)

L'image du lieu actuel se bat avec celles de lieux passés qui cherchent à se mêler à lui, en une force vitale et synesthésique de la figuration. Proust démultiplie ainsi le « *Blickpunkt* » (Beckett, 1990, 98) – le terme signifiant le « point de vue », mais aussi le « centre d'attention », et ce qui est « rendu visible » – pour montrer que son Narrateur n'a pas la maîtrise des images, ni de leurs liens, ce qui indique qu'il ne domine pas non plus le temps. Ainsi, tout ce qui vient vers lui en image, sur l'écran mémoriel, peut disparaître en son apparition :

Je suis persuadé que c'est Albertine que je retrouve, la même que celle qui s'arrêtait souvent, au milieu de ses amies, dans sa promenade, dépassant l'horizon de la mer ; mais toutes ces images restent séparées de cette autre *parce que je ne peux pas lui conférer rétrospectivement une identité* qu'elle n'avait pas pour moi au moment où elle a frappé mes yeux ; quoi que puisse m'assurer le calcul des probabilités, cette jeune fille aux grosses joues qui me regarda si hardiment au coin de la petite rue et de la plage et par qui je crois que j'aurais pu être aimé, au sens strict du mot revoir, je ne l'ai jamais revue. (RTP II, 201-202, nous soulignons)

Ce qui vient ici à l'écran de la mémoire semble d'abord advenir comme une épi-phanie, avant de se transmuier en une perte irrémédiable. Il aurait fallu que le Narrateur donne autrefois une plus claire identité à Albertine. Sur l'écran de la mémoire, il semble parfois impossible d'établir un pont entre l'image contemporaine et celles de jadis.

C'est que la déliaison ne procède pas simplement du manque à voir, de la difficulté de revoir pour ravoier et posséder par le regard. En effet, selon Proust, l'œil des hommes forme toujours une image en retard par rapport à ce que serait l'image pleine et « exacte » des individus dans le moment où nous les observons. Cet écart est d'abord dû à des « erreurs optiques » qui sont, de ce fait, à l'origine d'un premier décalage, formel. Mais celles-ci induisent aussi un retard temporel. En effet, « [i]l y a des erreurs optiques dans le temps comme il y en a dans l'espace. » (RTP IV, 173). Aussi convient-il, à l'instar d'Elstir, de témoigner du monde et des êtres « selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite » (RTP II, 194). Et ce, même si se faire une image « exacte » d'un individu s'apparente à la course infinie de la flèche de Zénon dans l'espace et le temps. Ce

défaut de connaissance – et la croyance en la possible rémission de celle-ci – sont à la base d'un désir de reconnaissance qui est lui-même confronté à un échec ultérieur.

Ainsi ce n'est qu'après avoir reconnu non sans tâtonnements les erreurs d'optique du début qu'on pourrait arriver à la connaissance exacte d'un être si cette connaissance était possible. Mais elle ne l'est pas ; car tandis que se rectifie la vision que nous avons de lui, lui-même qui n'est pas un objet inerte change pour son compte, nous pensons le rattraper, il se déplace, et, croyant le voir enfin plus clairement, ce n'est que les images anciennes que nous en avons prises que nous avons réussi à éclaircir, mais qui ne le représentent plus. (RTP II, 229)

Certes, sur l'écran de la mémoire, l'échec de la reconnaissance a une origine : la perception d'un individu ne surgit jamais du même bain d'images, comme on ne se baigne jamais dans le même fleuve. Mais, au-delà de ce constat, il apparaît que le rapport entre les images anciennes, saisies par notre œil, et les images nouvelles, présentes à nos yeux, est toujours celui de l'échec de la reconnaissance, car un plan chasse constamment l'autre.

Ce constat annonce l'idée du cinéaste Tarkovski selon laquelle la pression du temps s'éprouve dans l'image d'un plan cinématographique, de sorte que le passage au plan suivant se fait lorsque la pression est devenue trop forte (Tarkovski 1989, 113). Ainsi,

pour Balbec, dès que j'y étais entré, ç'avait été comme si j'avais entrouvert un nom, qu'il eût fallu tenir hermétiquement clos et où, profitant de l'issue que je leur avais imprudemment offerte en chassant toutes les images qui y vivaient jusque-là, un tramway, un café, les gens qui passaient sur la place, la succursale du Comptoir d'Escompte, *irrésistiblement poussés par une pression externe et une force pneumatique*, s'étaient engouffrés à l'intérieur des syllabes qui, refermées sur eux, les laissaient maintenant encadrer le porche de l'église persane et ne cesseraient plus de les contenir. (RTP II, 21)

Ainsi, comme il existe un écran de la mémoire, l'écran du Temps advient aussi. Le montage des images actuelles, qui se substituent aux anciennes, ne permet pas de mettre au jour une vérité figée de ce qui est observé. Il y faut conserver le mouvement des images *in statu nascendi*. Dès lors, le montage des images projetées procède du passage d'un seuil qui fait surgir cette seule vérité : celui qui regarde ne peut jamais saisir l'objet de son regard tel qu'il est, sans s'affranchir des contingences et de l'immanence de l'écran optique, tout en impliquant corporellement l'écran du regard ou de la mémoire, au profit du Temps qui devient le sujet central de l'écran proustien.

L'écran du Temps : la sublimation figurale

Il arrive que le Temps soit perçu derrière un voile. Jean-Pierre Richard pointe ainsi l'exploitation de ce motif pour mettre au jour le renversement de la valeur usuelle de l'écran : « Voilé, le sens se retire derrière un écran d'opacité : mais ce retrait en accroît encore, selon la fascination propre à tout caché, le caractère excitant et désirable. » (Richard 1974, 175). Dans un mouvement dialectique, l'écran, d'abord opaque, suscite le désir de venir à la rencontre d'une vue nouvelle, qui implique le Temps. En effet, « le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. » (*RTP IV*, 503). La métaphore de la lanterne magique marque l'inscription du Temps (Serça 2014, 553), en sublimant les effets conjugués de projection, de surimpression et d'instabilité : ainsi, des prunes passent du vert au bleu et du bleu à l'or (*RTP II*, 224).

L'écran proustien opère aussi par le « marcottage » (Barthes 2003, 155) qui désigne habituellement le mode de multiplication d'un végétal par lequel une tige aérienne s'enterre et prend racine ailleurs, ce qui implique la temporalité. Dans le domaine littéraire, le nom se rapporte à la « composition par enjambements qui fait que tel détail insignifiant [...] se retrouve à la fin, comme poussé, germé, épanoui. » (Barthes 2002, 656). Ainsi, « comme ces plantes qui se dédoublent en poussant » (*RTP III*, 615), l'« intangible beauté » de la Vierge de Balbec, vue sur une photographie, diffère dans son environnement réel : elle est alors « métamorphosée [...] en une petite vieille de pierre » (*RTP II*, 21). Comme à travers un kaléidoscope, il s'agit bien de mêmes fragments, mais assemblés en une figure toujours différente. La photographie de la grand-mère du Narrateur, des années après le décès de celle-ci, est aussi interprétée différemment par son petit-fils : « cette photographie continuera à “développer” sa vérité progressivement par les filtres de la douleur [...] » (Guindani 2013, 84). Le phénomène peut porter sur un objet social : loin des écrans réifiant de l'affaire Dreyfus, il peut advenir, à son sujet, que « le kaléidoscope renvers[e] une fois de plus ses petits losanges colorés. » (*RTP I*, 508). La perception chromatique se pose comme une essence de la temporalité, en scandant d'un coloris singulier chaque étape de la maturation du Narrateur (Vago 2012). Le marcottage rappelle donc la prégnance du Temps, puisque, par un effet de montage *cut* ou de fondu enchaîné, observer longuement une image fixe révèle la mobilité de celle-ci : « un même homme [...] semble successivement un homme, un homme-oiseau ou un homme-insecte » (*RTP III*, 8). Et le Narrateur de se glisser derrière un écran d'entomologiste :

il me semblait que l'être humain pouvait subir des métamorphoses aussi complètes que celles de certains insectes. J'avais l'impression de regarder derrière le vitrage instructif d'un muséum d'histoire naturelle ce que peut être devenu l'insecte le plus rapide, le plus sûr en ses traits, et je ne pouvais pas ressentir les sentiments que m'avait toujours inspirés M. d'Argencourt devant cette molle chrysalide, plutôt vibratile que remuante. (RTP IV, 501).

Ainsi, les gestes corporels, qui restent suspendus, même lorsqu'ils sont portés par le mouvement mémoriel du désir, oscillent dans leur immobilité, « comme nos rêves en fournissent si souvent l'expérience » (Didi-Huberman 2015, 103). Aussi, dans le rêve du Narrateur à Balbec, par la soudaine conscience du deuil, perçoit-il la disparue qui lui demeure toutefois invisible :

Monde du sommeil où la connaissance interne, placée sous la dépendance des troubles de nos organes, accélère le rythme du cœur ou de la respiration, parce qu'une même dose d'effroi, de tristesse, de remords, agit, avec une puissance centuplée si elle est ainsi injectée dans nos veines ; dès que pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes. Je cherchai en vain celle de ma grand-mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres ; je savais pourtant qu'elle existait encore, mais d'une vie diminuée, aussi pâle que celle du souvenir ; l'obscurité grandissait, et le vent ; mon père n'arrivait pas qui devait me conduire à elle. (RTP III, 157)

L'expérience de ce qui *fait écran* peut alors déboucher sur des activités fantasmatiques, inscrites dans le Temps et productrices de simulacres. Les individualités proustiennes, en effet, viennent souvent à l'image comme des survivances, chacune apparaissant alors telle une figure « faite tout en brouillard » (Sand 1878, 23). Il convient ici de les relier aux nymphes peintes à l'antique chez George Sand qui rapproche la patiente venue au jour du corps sublime de la mère morte (naissant du travail du deuil de sa fille, Diane, chasseresse de coloris) et le mûrissement d'une esthétique picturale (impliquant la projection du Temps). Diane, en effet, devient peintre pour restituer une figure à l'apparition de celle dont le visage était d'abord demeuré caché par une gaze et qui, plus tard, sera effectivement reconnue comme sa mère. Dès lors, l'expérience angoissante de l'irréparable séparation peut être levée, par la projection de la « muse », du « rêve » et du « camée », au cœur de l'appréhension de la « poésie » et du « sentiment », de « l'imagination » et du Temps. La projection, conçue comme un fait poétique, livre une réserve de réalité. C'est ce que constate le Narrateur qui, après avoir contemplé des aquarelles d'Elstir, demeure seul à table et, cherchant « à retrouver dans la réalité [...] quelque chose de poétique », perçoit dans les huîtres « de petits bénitiers de pierre » (RTP II, 224).

Aussi l'esthétique de l'image proustienne se rapproche-t-elle moins de l'écran cinématographique que de la projection elle-même et du mouvement des ombres dans la lumière puisque, sous la plume de l'écrivain, une image est souvent créée par le cheminement de quelques éléments figuraux dans la distance, spatiale ou temporelle. L'image, telle une expérience du passage, naît de la mise en mouvement de ce tréfonds, comme l'explique le Narrateur : « je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait *désancré*, à une grande profondeur [et qui] monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends *la rumeur des distances traversées*. » (RTP I, 45, nous soulignons). En ce sens, l'écran proustien est une projection organique constituée psychiquement par son lien avec le désir et le Temps.

Ce qui se dépose sur cet écran est souvent un élément qui a été touché par quelque événement souverain, par un symptôme. Albertine après sa mort, par exemple, apparaît telle la femme selon Junichirô, « inséparable de l'obscurité » (Junichirô 1977, 77), ou telle la ligne d'ombre rendue à la vie, après avoir été projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne qui permet à la fille de Dibutade de Sicyone de conserver la trace de l'amant après son départ : sur la scène de son regard, le Narrateur imagine que, si Albertine vivait encore, il verrait soudain « se détacher du mur noir une de ses chères robes grises, ses yeux souriants » (RTP IV, 314). Le jeu flaubertien « des couleurs mentales et affectives » (Debray-Genette 1980, 122) est sensible dans ces yeux qui se détachent de la paroi, comme le gris naît ici du noir mêlé de lumière. La couleur est un « revêtement » mais aussi une « onde lumineuse » (Simon 2000, 169) qui montre l'« animation interne » du visible (Merleau-Ponty 1964, 71). C'est là, évidemment, un travail de l'imagination, mais aussi une appréhension du réel par « assonances chromatiques » (Vago 2012, 60) : ainsi, sur la page suivante, comme dépliée dans une « pénombre dorée », se laisse entrevoir une femme dont la figure naît depuis « une chambre d'un étage, n'ayant pas fermé ses volets [qui] apparaissait, ayant l'air de se soutenir tout seul sur d'impalpables ténèbres, comme une projection purement lumineuse, comme une apparition sans consistance. » (RTP IV, 314) L'imaginaire de l'écran opaque, translucide ou transparent, d'ombre et de lumière, comme de cire, mêle l'imagination et la réalité, la distance et la proximité, une condensation de l'être dans l'image en même temps que son évaporation, en un double mouvement centrifuge et centripète qui peut faire de l'absence une présence et d'une présence une absence.

En somme, l'écran proustien est toujours un reliquat, une stéréoscopie en relief⁸ (qui donne la sensation de la profondeur) et un kaléidoscope (qui suggère

⁸ Le signe proustien par excellence est « en relief » (RTP IV, 458). Sur l'importance de la stéréoscopie, voir SERÇA 2014, 961.

le passage du temps). En ce sens, il porte présence – en l’expression même de l’absence qu’il exprime – et se rapproche ainsi de la relique. Dans cette formule d’épreuves organiques psychiquement élaborées, l’image apparaît ou disparaît et peut constamment réapparaître sous de nouvelles fixations temporaires. Il a une vertu tantôt gratulatoire (dans le temps de la satisfaction d’un vœu), tantôt propitiatoire (dans le temps de l’expectative ou du désir non accompli). Il permet, si l’on peut dire, un gain de chair – cette chair d’image qu’il imite si parfaitement (celle de la femme aimée, par exemple) et à quoi il revient si obstinément. Cette chair qu’il substitue et qu’il fait subsister : par ressemblance ou par contact, lorsque le Temps lui donne forme en sa plasticité. Gain d’absence et de présence : la projection des images depuis l’écran proustien fonctionne comme un matériau malléable du désir.

Dans ce mouvement contraire de la perte et du gain, qu’elle soit forme d’un vœu et, par-delà, d’un désir, la projection depuis cet écran est marquée par le jeu prismatique du Temps et par un montage de la distance : ou, plutôt, un remontage d’images *par* la distance, à l’instar de « cette *immigration* dans un hôtel de Paris d’une plage normande » que perçoit le Narrateur proustien. Ce « plongeur qui sonde » constate qu’il vise à clarifier jusque dans leurs profondeurs les impressions qui se trouvent en lui puisque « [n]e vient de nous-même que ce que nous tirons de l’obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres. » (*RTP* IV, 453, 458, 459. Nous soulignons). Ce qui se façonne ainsi, c’est d’abord *là* où le Narrateur disparaît et *là* où il est apparaissant, ce qui ne fait plus de l’obscurité simplement un fond sans limites, mais un fonds, capable de *donner forme* au temps psychique – une forme non plus seulement figurée mais figurante – révélant, du même coup, l’enjeu, la cause finale, la nécessité même de l’écran projectif chez Proust : apaiser, émerveiller, voire guérir, convertir, *là* où s’éprouve la chair des images, dans le mouvement même du Temps.

Le corps est indexé d’images latentes et le symptôme se forme pour exprimer une vérité figurale toujours elle-même en mutation. Ce phénomène illustre notamment « les puissances psychiques du regard » (Didi-Huberman 1998, 161), capables de faire apparaître des images à la surface des choses, ce qui n’est pas sans rappeler « la théorie du point de repère » inconscient (Binet 1900, 92). Dans ce cas, celui qui répète les paroles de l’hypnotiseur crée une image à partir des mots, qui persiste dans sa propre mémoire. Puis il « reconnaît » quelqu’un ou quelque chose sur une surface blanche, par une « hyperesthésie du support [...] ». Ce sont comme des clous qui fixent le portrait imaginaire sur la surface blanche. » (Didi-Huberman 1998, 163-164). Ces *stigmata* viennent des profondeurs et des mouvements secrets de celui qui est hypnotisé. Ainsi, lors de la rencontre orchestrée par Elstir entre le Narrateur et Albertine, en ce « moment sacramental », le peintre semble

un « génie [qui] ordonne soudain à une personne d'en être soudain une autre » et « le regard conscient, la pensée reconnaissable [sont] remplacés par notre propre image peinte comme au fond d'un miroir qui sourirait » (*RTP II*, 227). Un espace de la survivance se dessine : en cet écrin reviennent les « restes et les « empreintes », « ces paradoxales choses du temps, à peine existantes, indestructibles pourtant, qui nous viennent de très loin et sont incapables de mourir tout à fait » (Didi-Huberman 2002, 11). De fait, le Narrateur venait de méditer à propos d'un verre à moitié vide et, sous l'influence des aquarelles d'Elstir, y avait perçu « la transmutation » opérée par la « condensation du jour » (*RTP II*, 224). De l'écran de verre à l'écran corporel et réfléchissant du Temps, s'affirme l'idée que l'image ruinée nous dit ce qui est vrai de toute image (Proust évoque alors des « natures mortes ») : à savoir qu'elle témoigne de la relation entre la destruction et la préservation, le deuil et la mémoire, l'absence et la présence (Cadava 2011, 204-222).

C'est là adapter le jeu du *Fort/Da* : en ses images réfléchissantes, mais aussi diffractives, sincères ou mensongères, un objet, autrui ou soi-même paraît présent et, soudain, le voilà absent, mais tout près de réapparaître. Cet écran est une membrane émotionnelle, un lieu où appréhender l'objet, l'autre et soi-même en mouvement : un motif dialectique, une ouverture et une fermeture, étant entendu que le mouvement d'un pôle à l'autre secrète un accès aux êtres.

L'écran proustien naît donc d'une *camera lucida*, cette « chambre claire » que Barthes reprend à son compte pour évoquer l'étreinte impossible de la mère et la quête de l'« air » de celle-ci, au-delà du « corps stérile » (Barthes 1980, 169). Intermittent, incisif ou enchevêtré, un tel écran projette les désirs, les peurs, les angoisses et les plaisirs, pris en ce qui se dérobe ou se donne à percevoir dans l'après-coup de ce que saisit une *camera obscura* (« cette chambre noire intérieure dont l'entrée nous est 'condamnée' tant qu'on voit du monde », *RTP II*, 227). De ce fait, l'image du corps sublime – réfugié au cœur même de sa matérialité – prend naissance à l'orée de la perte de celui-ci. Proust montre ainsi comment le sujet contemporain éprouve la conservation, l'expérimentation et l'intensification de soi ou d'autrui en luttant, par l'invention poétique, contre l'évidement des images matérielles.

Conclusion

À l'écran cinématographique, Proust préfère donc l'apprentissage continu du visuel par son propre regard, sensible à l'invisible, aux épanchements de l'imaginaire ou du temporel, et « qui va au-delà de la vision » (Simon 2014, 843). En effet, l'accès à l'immédiat du palimpseste structurel des images, qui n'est jamais donné *a priori*, doit être conquis *de et par* l'écriture qui consiste à interroger les signes

(Barthes 1967, 122) : la trame dramatique du roman fait découvrir, à travers la conscience de son protagoniste, le sentiment vague que le contact avec le monde et ses images est une initiation (Aubert 2011, 136).

La *Recherche* formule donc une synthèse quant aux différents écrans qui apparaissent dans le roman, en insistant sur l'analogie entre celui-ci et des instruments optiques et, de ce fait, sur le point de contact mobile qu'il offre entre lui et ses lecteurs : « [i]ls ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. » (*RTP IV*, 610). Cette voie de passage, de l'auteur au lecteur et du lecteur à lui-même, ferait de ce roman un *écrit-écran* « réfléchissant » (*RTP I*, 545).

Ce kaléidoscope stéréoscopique que constituent certains passages de la *Recherche*, qui apparaît perpétuellement ouvert, disponible, mobilisable et mobile, est métamorphique et polyvalent. Explorer ses potentialités vise à mieux comprendre les enjeux symboliques et fantasmatiques, temporels et figuraux, de sa plasticité au regard de la labilité des symptômes qu'il a charge de représenter d'une part, de conjurer d'autre part (en essayant de les involuer, de les guérir, de les transfigurer). À travers son Narrateur-miroir (Rogers 2001), Proust élabore ainsi des écrans intermittents sur lesquels la mémoire et le Temps apparaissent comme les lieux d'une ontologie de la Présence.

L'émancipation de l'écran à l'égard de la mimésis conduit Proust à mettre l'accent sur le motif de la projection ; c'est moins la surface de l'écran qui lui importe que le trajet, dans l'espace et le temps de l'après-coup et du retard, d'éléments figuraux (couleurs, formes, matières frémissantes, par exemple). Un tel écran, en tant que projection, n'est plus une technique, un moyen matériel, mais l'occasion d'une réflexion esthétique et sensible et d'une *fictio* de l'image.

L'écran proustien, en effet, qui fragmente sans séparer, engendre un empiètement de sensations mobiles, de lieux et de temps. Il symbolise la possibilité et l'impossibilité pour l'être humain de s'approprier l'intégralité du langage et des images affectives, irrévélees et pourtant manifestes, dont il fait sa demeure idéale et vitale. Ainsi, l'auteur et le lecteur pénètrent le langage de l'autre, sur l'écran composite de leur propre voix où ils recherchent une unité perdue, « la joie du réel retrouvé » (*RTP IV*, 458) dans la beauté révélée, ou simplement une forme de cénesthésie⁹. Aussi Proust développe-t-il une figure du spectateur pour lequel la *Recherche* est

⁹ La cénesthésie est le « sentiment d'ordre général qui résulte de la conscience obscure que nous avons de l'ensemble de nos sensations internes. » (GUILBERT, LAGANE & NIOBEY 1989, 629).

tour à tour un projecteur et un écran¹⁰ : un dispositif qui permet d'explorer la richesse de ce que Bachelard nomme notre « conscience mélangeante »¹¹.

Bibliographie

- Aubert N. (2011), « Proust et Bergson : la mémoire du corps », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, 338, 133-149.
- Bachelard G. ([1953] 1972), *Le Matérialisme rationnel*, Paris, PUF, « Nouvelle encyclopédie philosophique ».
- Barthes R. (2003), « Séance du 10 mars 1979 », in *La Préparation du roman, I et II. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, Imec, « Traces écrites », 143-161.
- Barthes R. (2002), *Œuvres Complètes, V, 1977-1980*, Paris, Éditions du Seuil, Imec, « Traces écrites ».
- Barthes R. (1980), *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, Gallimard, « Cahiers du cinéma ».
- Barthes R. (1967), « Proust et les noms », in *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, « Essais », 118-130.
- Bayard P. (1996), *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe ».
- Beckett S. (1990), *Proust*, traduction d'Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit.
- Binet A. (1900), *La Suggestibilité*, Paris, Schleicher frères, « Bibliothèque de pédagogie et de psychologie ».
- Bouillaguet A. & Rogers B. G. (éds.) ([2004] 2014), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques » (éd. revue et corrigée).
- Cadava E. (2011), « *Lapsus Imaginis* : L'image en ruines », *Ligeia*, vol. 105-108, 1, 204-222.
- Carrier-Lafleur T. (2015), *L'Œil cinématographique de Proust*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne ».

¹⁰ À l'image du *cinématographe*, le célèbre appareil inventé en 1895 par les frères Lumière, qui servait à la fois de caméra de prise de vue et de projecteur de cinéma.

¹¹ « Il faudrait dans une philosophie complète du matérialisme évoquer une *conscience mélangeante*, conscience qui accompagne plusieurs objets, plusieurs matières, qui participe à tout ce qui se fonde, à tout ce qui s'insinue, conscience qui se trouble devant toute matière qui se trouble. » (BACHELARD 1972, 15. L'auteur souligne).

- Debray-Genette R. (1980), « Thème, figure, épisode : genèse des aubépines », in G. Genette & T. Todorov (éds.), *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 105-142.
- De Lattre A. (1993), « La mémoire retrouvée », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3, 269-288.
- Deleuze G. ([1964] 2007), *Proust et les signes*, Paris, PUF, « Quadrige. Grands Textes ».
- Didi-Huberman G. (2015), *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard, NRF, « Art et artistes ».
- Didi-Huberman G. (2002), *Ninfa moderna, Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, NRF, « Art et artistes ».
- Didi-Huberman G. (1998), *Essais sur l'apparition*, 1, *Phasmes*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe » .
- Frizot M. (2001) *Étienne-Jules Marey : chronophotographe*, Paris, Nathan, Delpire.
- Guilbert L., Lagane R. & Niobey G. (éds.) (1989), *Grand Larousse de la Langue Française*, vol. 1, Paris, Larousse.
- Guindani S. (2016), « Proust à la Salpêtrière : entre cliché photographique et cliché social », in M. Piazza & S. Guindani (éds.), *Effetti di verità : documenti e immagini tra storia e finzione*, Roma, RomaTre-Press, 23-35.
- Guindani S. (2013), « Voir le temps : un mythe entre philosophie, littérature et fantasmagorie. Proust au fil du xx^e siècle », in J.-P. Jaccard & Ioulia Podoroga (éds.), « *Temps ressenti* » et « *Temps construit* » dans les littératures russe et française du xx^e siècle, Paris, Éditions Kimé, 81-96.
- Henrot G. ([2004] 2014), « Rémémoration », in A. Bouillaguet & B. G. Rogers (éds.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques » (éd. revue et corrigée).
- Henry A. (2000), *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques ».
- Junichirô T. (1977), *Éloge de l'ombre*, traduction de R. Sieffert, Paris, Publications orientalistes de France, « D'étranges pays ».
- Merleau-Ponty M. ([1964] 1979), *Le Visible et l'invisible*, suivi de *Notes de travail*, édition de Claude Lefort, Paris, Gallimard, « Tel ».
- Merleau-Ponty M. (1964), *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, NRF.
- Reichler C. (1983), « La création du corps sublime », in *Le corps et ses fictions*, Paris, Éditions de Minuit, « Arguments », 109-127.

- Richard J.-P. (1974), *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique ».
- Rogers B. G. (2001), « Proust's Narrator », in Richard Bales (éds.), *The Cambridge Companion to Proust*, Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge Companions to Literature ».
- Sand G. ([1872] 1878), *Le château de Pictordu*, in *Contes d'une grand-mère*, Paris, Calmann-Lévy.
- Serça I. ([2004] 2014), « Kaléidoscope », « Lanterne magique », « Optique (Instruments d') », « Stéréoscope », in A. Bouillaguet & B. G. Rogers (éds.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques » (éd. revue et corrigée).
- Simon A. ([2004] 2014), « Monocle », « Regard », in A. Bouillaguet & B. G. Rogers (éds.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques » (éd. revue et corrigée).
- Simon A. (2000), *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture ».
- Tarkovski A. (1989), *Le Temps scellé : de L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, traduction d'Anne Kichilov & Charles H. de Brantes, Paris, Édition de l'Étoile, Cahiers du cinéma.
- Vago D. (2012), *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes ».