

Mémoire involontaire et image tactile chez Proust et Godard

MARILENA KARRA

Université Toulouse II Jean Jaurès

Marilena Karra est docteure en Philosophie (Université Toulouse II Jean Jaurès en cotutelle avec l'Université Panteion d'Athènes). Sa thèse s'intitule *Pour une histoire figurale de la violence. Manifestations dans Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*. Elle a été chargée de cours (2020-2024) à l'Université Toulouse II, à l'Université Panteion à Athènes et à la Sorbonne Nouvelle à Paris. Ses principales études portent sur la théorie de l'image, la théorie du cinéma, et l'esthétique au XX^e siècle.

Dans cet article, nous nous proposons d'étudier la mémoire involontaire en tant qu'élément constitutif d'une réflexion sur le cinématographe, à la fois dans *À la recherche du temps perdu* et dans *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard. Notre but est d'approfondir cette problématique à trois égards : en premier lieu, à propos de Proust, en précisant le rapport entre la mémoire involontaire et sa fonction créatrice, d'une part, et la lanterne magique, la photographie et le cinématographe, de l'autre ; en second lieu, en examinant le rôle et la place de la *Recherche* dans la construction du *magnum opus* de Godard ; et en troisième lieu, en identifiant les affinités entre les deux auteurs au niveau de la construction, par la mémoire involontaire, d'une image tactile. En nous concentrant sur la notion de tactilité, nous visons à montrer les parallèles entre le statut de la temporalité dans les médiums cinématographique et littéraire.

Proust (Marcel), Godard (Jean-Luc), Benjamin (Walter), Deleuze (Gilles), création, montage inhérent, lanterne magique, photographie, tactilité, fragment, perspective

Introduction

Dans l'entrelacement de mondes multiples, de figures, de vues de villes, d'émotions, d'œuvres, de vies – dans cet entrelacement, tel que le donne à penser la *Recherche* – il devient possible de tout retrouver. Pour rappeler la typologie de Deleuze, se déploie pour se croiser à nouveau une série de superpositions de signes mondains, de l'amour, de signes matériels, et de l'art (Deleuze 2003, 10-21). Même si la typologie deleuzienne n'épuise pas entièrement la poétique du signe proustien, elle organise néanmoins une réflexion autour de l'œuvre et met en lumière la primauté de la création. C'est là notre point de départ, l'objet profond de notre

problématique : à savoir le « comment », la manière et l’antiméthode de la création à laquelle invite le texte littéraire. Autrement dit, mais en restant toujours dans l’horizon de la lecture deleuzienne, s’active dans le monde proustien une violence créatrice, une violence qui pousse la pensée à se constituer en tant que telle, en privilégiant la traversée de terres obscures plutôt que l’abstraction lumineuse de la vérité philosophique (Deleuze 2003, 24).

Oeuvre systématique, et pourtant, au cœur même de sa construction, de sa conception et de sa poétique, également œuvre fragmentaire, elle tisse ensemble des thématiques majeures et mineures en se référant constamment à une certaine forme de perspectivisme, qui, au lieu de conférer une stabilité à l’objet de pensée, le rend vibrant et potentiel, changeant à travers l’espace et le temps. Nous ne saurions dire avec certitude si les chercheurs s’accorderaient sur le degré selon lequel la thématique du cinématographe constitue un motif majeur ou mineur de la *Recherche*, ni selon quels critères elle relèverait de l’une ou l’autre catégorie. Il va de soi que cette problématique a suscité un nombre considérable d’études, parmi lesquelles nous ne retiendrons ici qu’un échantillon restreint. Nous nous concentrerons plus particulièrement sur les travaux d’Alain Carou, Sylvain Louet et Bérengère Moriceau-Airaud, tels qu’ils ont été publiés dans deux volumes majeurs consacrés à la pensée cinématographique de Proust : d’une part, dans le numéro *Proust au temps du cinématographe : un écrivain face aux médias* de la *Revue d’études proustiennes* (2016) ; et d’autre part, dans le numéro *Proust e gli schermi / Proust et les écrans* des *Quaderni Proustiani* (2019).

De notre part, nous essaierons aussi de mettre en lumière la place du cinématographe dans le roman, en partant de l’idée qu’il s’agit d’une double position. D’un côté, nous pouvons discerner chez Proust une pensée cinématographique d’un certain type : une pensée tangible, façonnée à la main, reposant sur la projection et le montage. Ces deux opérations jouent un rôle central tant dans l’activation de la mémoire involontaire que dans la fabrication d’une image tactile. De l’autre côté, le cinématographe apparaît dans le roman comme faisant partie de l’univers des dispositifs techniques, autour desquels la réflexion de l’auteur nous livre certaines de ses positions emblématiques sur la vérité et la relation entre œuvre et vie. En conclusion de cette présentation, nous tenterons de montrer brièvement comment un cinéaste tel que Godard peut être perçu comme un héritier singulier de la pensée à la fois systématique et fragmentaire de Proust. En identifiant les affinités entre les deux auteurs au niveau de la construction, par la mémoire involontaire, d’une *image tactile*, nous visons à montrer les parallèles entre le statut de la temporalité des médiums cinématographique et littéraire.

La pensée cinématographique chez Proust

Mémoire et création

La question de la création et de la poétique devient l'objet d'un mouvement et, en même temps, d'une comparaison entre mémoire volontaire et involontaire, autrement dit, entre l'intelligence et le corps comme moteurs de la pensée. La mémoire volontaire n'est pas seulement une fonction de la conscience, entraînant la remémoration préfabriquée du passé, mais elle est également synonyme de la pensée abstraite. Une telle pensée, abstraite et détachée de la matérialité du temps, conviendrait peut-être à une forme de philosophie contemplative, mais non à la poétique littéraire sur laquelle travaille Proust. De manière explicite, dès les premières pages du roman :

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas (*DCS*, I, 44).

L'intelligence, en tant que principe de fonctionnement de la philosophie contemplative, vise la recherche d'une vérité dont le seul statut temporel est celui de l'éternité. Cependant, dans le mouvement spiralé et minutieusement élaboré du roman, nous reconnaîtrons que l'éternité ne saurait convenir à l'apprentissage de la poétique littéraire, puisque le statut temporel de cette dernière est celui du temps vécu de la création. Ainsi, Proust, en décrivant l'autre rive du mouvement mnésique quelques lignes plus loin que l'extrait précédent, évoquera la mémoire involontaire du point de vue d'une création matérielle, tangible et immanente.

Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière (*DCS*, I, 45).

Beaucoup reconnaîtront dans le passage précédent une inversion ou, si l'on préfère, une relecture du mythe platonicien de la caverne. Nous préférons envisager toute corrélation sous l'angle d'une mise en scène proustienne, dans la mesure où ce qui sépare Proust de Platon est l'abîme de l'immanence. En effet, l'écrivain décrira comme un « pays obscur » le chercheur lui-même, contournant la voie qui mènerait à une vérité éternelle dont la connaissance doit être conquise par la mé-

thode philosophique, c'est-à-dire par la collaboration harmonieuse des fonctions de l'esprit. Le chercheur est lui-même un pays obscur, soumis au hasard et au chaos, et s'il œuvre à quelque chose, c'est à la création d'une œuvre qui s'accomplira dans l'immanence même de sa propre lumière.

La poétique du montage inhérent

La poétique de la mémoire involontaire révèle, comme l'a aussi souligné Deleuze, une visée profonde de l'écrivain : la quête d'un apprentissage de la création (Deleuze 2003, 10-11). Bien que Deleuze oppose largement une lecture du roman fondée sur la mémoire à une autre qui donnerait la priorité à l'apprentissage et à la création, nous estimons qu'une telle opposition – ou, du moins, sa compréhension simplifiée dans un premier temps – risquerait d'obscurcir le caractère palpitant de la poétique proustienne. Dans *Du côté de chez Swann*, lorsque Proust s'apprête à décrire le Bois de Boulogne, il nous livre tous les éléments nécessaires pour entrevoir non seulement en quoi consiste la double fonction de la mémoire involontaire – à la fois comme création et comme apprentissage poétique, comme reconstitution créatrice d'un passé vécu et comme théorie de l'art –, mais aussi la manière dont ces dimensions s'articulent l'une avec l'autre.¹ Pour reprendre une belle expression formulée par Roland Barthes dans le texte *Les vies parallèles* : on ne trouve pas la vie de Proust dans son œuvre – comme ce serait le cas dans une autobiographie – mais l'œuvre dans sa vie (Barthes 2000).

Cet apprentissage au cœur de la dynamique créatrice de la mémoire involontaire, nous le désignons ici par l'expression *montage inhérent*. Il constitue une interruption de la durée dans le déploiement du roman, une interruption qui ne se contente pas de suspendre le temps linéaire pour le charger d'un nouveau statut temporel, non prédéterminé, affranchi du mouvement, mais qui se caractérise aussi par une description synthétique : une description tissée à travers des différences, des oppositions, des perspectives multiples, des juxtapositions. Sur le Bois de Boulogne, nous lisons :

Ainsi c'était la saison où le Bois de Boulogne trahit le plus d'essences diverses et juxtapose le plus de parties distinctes en un assemblage composite. Et c'était aussi

¹ La complexité de la mémoire involontaire et de la réminiscence appelle une analyse et une présentation approfondies que nous ne saurions prétendre épouser ici. Il en va de même pour la singularité proustienne, pour son originalité littéraire autant que linguistique, toujours considérée dans son rapport aux processus mémoriels et réminiscents. Nous renvoyons à l'analyse que Geneviève Henrot Sostero (2013) a menée avec rigueur dans son étude « La réminiscence comme événement : saillance, agentivité, transformation ». En s'appuyant sur un vaste corpus de plus de cent soixante occurrences de réminiscences, de Rousseau à Chamoiseau, l'auteure met en évidence la dimension linguistique et événementielle du phénomène, ainsi que les constantes qui marquent sa mise en discours.

l'heure. Dans les endroits où les arbres gardaient encore leurs feuilles, ils semblaient subir une altération de leur matière à partir du point où ils étaient touchés par la lumière du soleil, presque horizontale le matin, comme elle le redeviendrait quelques heures plus tard, au moment où dans le crépuscule commençant elle s'allume comme une lampe, projette à distance sur le feuillage un reflet artificiel et chaud, et fait flamber les suprêmes feuilles d'un arbre qui reste le candélabre incombustible et terne de son faîte incendié. Ici, elle épaisseait, comme des briques, et, comme une jaune maçonnerie persane à dessins bleus, cimentait grossièrement contre le ciel les feuilles des marronniers, là au contraire les détachait de lui, vers qui elles crispaient leurs doigts d'or. À mi-hauteur d'un arbre habillé de vigne vierge, elle greffait et faisait épanouir, impossible à discerner nettement dans l'éblouissement, un immense bouquet comme de fleurs rouges, peut-être une variété d'œillet. Les différentes parties du Bois, mieux confondues l'été dans l'épaisseur et la monotonie des verdures, se trouvaient dégagées (DCS, I, 415).

On a maintes fois souligné, analysé et éclairé la manière dont Proust compose son œuvre à partir d'une pensée fragmentaire et d'une attention soutenue portée à l'entrelacement de passages inattendus, de constructions créatives, autrement dit, à une superposition de montages inhérents, multiples et vivants. C'est précisément ce que Barthes décrit, entre autres, dans l'un des cours qu'il a consacrés à Proust et plus spécifiquement, à la préparation du roman. Barthes souligne que Proust compose son œuvre par fragments et qu'il valorise le Morceau dans la fabrication du roman, ce qui amène le lecteur de garder à l'esprit des flocons provenant des épisodes différents de la *Recherche*; ce lecteur reste donc libre de se les remanier selon son propre temps (Barthes 2020). Pour Barthes, cela n'est autre que le résultat du fonctionnement du roman comme un kaléidoscope où, chaque fois que l'on donne une secousse à l'appareil, les morceaux de verre s'assemblent différemment. Car, comme le met en lumière Morigeau-Airaud, dans l'entre deux siècles où Proust grandit, les objets liés à la vision, tels que le kaléidoscope ou le monocle, modifient le rapport même de l'homme avec la représentation et cristallisent plusieurs enjeux concernant la création littéraire (Morigeau-Airaud 2019, 119). Avec ses propres mots, Proust rappelle le principe de fonctionnement du kaléidoscope dans le *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*: « Le génie artistique agit à la façon de ces températures extrêmement élevées qui ont le pouvoir de dissocier les combinaisons d'atomes et de grouper ceux-ci suivant un ordre absolument contraire, répondant à un autre type » (JFF, II, 216).

Cette structure fragmentaire et kaléidoscopique du roman se reflète dans les régimes de la mémoire volontaire et involontaire que nous avons évoqués précédemment : tout comme le lecteur recombine les morceaux du roman, la mémoire proustienne réorganise les images et les expériences selon des logiques distinctes

de saisissement et de projection. Ainsi, le rapprochement de la mémoire volontaire et involontaire révèle deux modes opposés de projection et de montage. Le premier, volontaire et analytique, exprime la perte, l'incomplétude et la mort à travers un montage maîtrisé des images (Louet 2016, 145-146). Le second, involontaire, relève du saisissement et du désir, faisant surgir une présence élargie à « tous les temps » (Louet 2016, 145-146). Ces deux régimes mémoriels s'excluent : l'un engage une projection consciente, l'autre une expérience sensible de revenance. Le modèle mimétique de la restitution laisse place à un travail fragmentaire de recomposition de l'image, comparable à un écran de paperoles (Louet 2016, 145-146). Pourtant, cette mémoire demeure inachevée : la réminiscence proustienne, selon Deleuze, reste « de la vie », donc « une mauvaise métaphore » (Louet 2016, 146). La madeleine ne résout pas la fracture du moi, et la tentation proustienne s'apparente à un assentiment à la crise du sujet (Louet 2016, 146).

Cinématographe(s) et appareils photographiques dans la *Recherche*

Lanterne magique

La poétique de l'art, telle qu'elle se déploie chez Proust, ne contient pas seulement la perspective créatrice de l'apprentissage, à laquelle nous avons déjà fait référence. Elle comporte également une dimension polémique et critique à l'égard de toute forme qui se réduit à un réalisme incomplet et appauvrissant, qu'il s'agisse de littérature, de photographie, ou de cinématographe.² Cependant, dans certaines des pages où Proust revient au mécanisme de la lanterne magique, il formule des observations qui non seulement anticipent des problématiques majeures de la théorie des XX^e et XXI^e siècles, mais remettent aussi en question des motifs cinématographiques qui élèvent le médium au rang d'art singulier, pionnier, distinct de toute poétique antérieure à 1895. Deux de ces motifs sont la distraction et la matérialité du temps dans l'espace intermédiaire des figures cinématographiques, c'est-à-dire dans l'espace de projection de ces figures. Dans *Du côté de chez Swann*, nous lisons :

² Dans son article « “Cinéphobie” et “cinéphilie” dans les milieux littéraires de la Belle Époque », *Revue d'études proustiennes*, 199-215, Alain Carou met en lumière le paradoxe entre l'apparent voisinage esthétique de l'œuvre proustienne avec le cinéma et la rareté, voire la tonalité négative, de ses références au septième art. Il situe cette réserve dans un contexte plus large de méfiance littéraire et culturelle envers un spectacle populaire encore en quête de légitimité, en retracant la constitution polémique des notions de « cinéphobie » et de « cinéphilie » au début du XX^e siècle.

On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de sur-naturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané (*DCS*, I, 9).

Proust attribue à la lanterne magique une révolution de la perception, sans toutefois la lui reconnaître explicitement ni insister davantage. Observant exactement le même déplacement perceptif provoqué par le médium cinématographique, quelques années plus tard, Walter Benjamin rédigera son texte pénétrant *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, où il soulignera :

[...] des tâches qui s'imposent à la perception humaine aux grands tournants de l'histoire, il n'est guère possible de s'acquitter par des moyens, purement visuels, autrement par la contemplation [...] il faut recourir à la perception tactile, c'est-à-dire à l'accoutumance. [...] La réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice (Benjamin 2000, 312-313).

Dans le cinéma, le principe de reproductibilité cesse d'être extérieur et devient inhérent à l'œuvre d'art cinématographique, pour le dire explicitement, il fait partie de son médium. Par conséquent, les éléments de fragmentation et de discontinuité deviennent aussi inhérents et même soulignent ce que le philosophe entend par le fait que la reproductibilité implique la nouveauté : Benjamin affirmera que la reproductibilité, en tant que principe de l'art, révolutionne la perception en général. Ainsi, Benjamin nous donne une de plus précieuses remarques sur la tangibilité du cinéma. Ce dernier exerce un tel effet sur le spectateur – par la métamorphose et le montage d'images fragmentaires – qu'il ne peut être épousé par la perception visuelle.

La distraction, sur laquelle Proust et Benjamin s'accordent, ouvre la voie à la possibilité pour le cinéma d'échapper à un réalisme vulgaire, de s'ouvrir, en d'autres termes, à l'inconscient et à la mémoire involontaire. Cela n'échappe non plus à l'attention de Proust, qui écrit dans *Le Côté de Guermantes* sur la peinture d'Elstir :

Seulement une fois en tête à tête avec les Elstir, j'oubliai tout à fait l'heure du dîner ; de nouveau comme à Balbec j'avais devant moi les fragments de ce monde aux couleurs inconnues qui n'était que la projection de la manière de voir particulière à ce grand peintre et que ne traduisaient nullement ses paroles. Les parties du mur couvertes de peintures de lui, toutes homogènes les unes aux autres, étaient comme les images lumineuses d'une lanterne magique laquelle eût été, dans le cas présent,

la tête de l'artiste et dont on n'eût pu soupçonner l'étrangeté tant qu'on n'aurait fait que connaître l'homme, c'est-à-dire tant qu'on n'eût fait que voir la lanterne coiffant la lampe, avant qu'aucun verre coloré eût encore été placé. Parmi ces tableaux, quelques-uns de ceux qui semblaient le plus ridicules aux gens du monde m'intéressaient plus que les autres en ce qu'ils recréaient ces illusions d'optique qui nous prouvent que nous n'identifierions pas les objets si nous ne faisions pas intervenir le raisonnement. Que de fois en voiture ne découvrons-nous pas une longue rue claire qui commence à quelques mètres de nous, alors que nous n'avons devant nous qu'un pan de mur violemment éclairé qui nous a donné le mirage de la profondeur ! Dès lors n'est-il pas logique, non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine même de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle ? Les surfaces et les volumes sont en réalité indépendants des noms d'objets que notre mémoire leur impose quand nous les avons reconnus. Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait ; son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision (CG II, 712).

Comme le souligne Pierre Macherey, par la rencontre avec la peinture d'Elstir, l'écrivain exprime ce qu'il pense sur le style, la manière à travers laquelle le conçoit c'est-à-dire comme une organisation des données contingentes fournies par la sensibilité sans s'appuyer sur des idées préconçues (Macherey 2013, 25). Les tableaux d'Elstir mettent l'accent sur le noyau de la poétique proustienne qui réside dans le renoncement d'un monde tel qu'il se sert de modèles conceptuels abstraits et le refus de l'intervention d'une intelligence préfabriquée (Macherey 2013, 25). Pour reprendre une belle formulation de Macherey : « On pourrait dire que Proust, lorsqu'il écrit son roman, se propose de "peindre" l'action du temps avec des mots, ce qui suppose au préalable, comme dans l'art d'Elstir, une mise à l'écart de toutes les théories permettant de comprendre à l'avance et en conséquence de diriger cette action » (Macherey 2013, 25).

Proust reconnaît ici aussi, de manière incidente, la révolution perceptive à laquelle nous introduit l'histoire des médias techniques, depuis la lanterne magique jusqu'à la photographie et au cinématographe. Il admet également qu'au cœur de l'image projetée – qu'elle soit cinématographique ou non – et de l'œuvre peinte, réside la fonction même de la projection. Comme si Proust revenait ici au mythe de l'invention de la peinture, tel qu'il fut consigné par Pline dans son *Histoire naturelle*.

Le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projeté sur le mur par la lumière d'une lanterne (Pline 2018, 133).

Chez Pline, le visage (*facies*) de la personne aimée était projeté sur un mur (*in pariete*) à l'aide d'une lampe (*lucerna*). Deux fonctions essentielles de cette image de substitution sont ainsi réunies : la ressemblance (qui est essentiellement une question de visage) et sa verticalité (Stoichita 1999, 16). Les détails lapidaires relatifs au mécanisme de la verticalisation sont extrêmement importants, car Pline l'Ancien devait certainement connaître toute une métaphysique ancienne sur l'ombre (notamment sur l'ombre couchée sur la terre) et ses liens avec la mort (Stoichita 1999, 16). En conséquence, la première image picturale n'aurait pas été le résultat d'une observation directe d'un corps humain et de sa représentation mais de la capture de la projection de ce corps (Stoichita 1999, 12). Mais ce qui importe davantage, c'est l'insistance de Pline sur le fait que l'origine de la peinture est la trace d'un corps vivant et non mort.

En déplaçant ainsi la question concernant les lanternes magiques du point de vue de l'acceptation ou du rejet des nouveaux médias techniques de l'époque de Proust, nous sommes confrontés à une symétrie : celle qui existe entre la mémoire et la projection. Comme dans le passage du premier tome relatif à la création et au chercheur conçu comme un pays obscur, la projection se distingue par sa double fonction : soit elle est abstraite et préfabriquée, soit elle est incarnée et immanente, plongée dans sa propre lumière. Au contraire, chaque fois que Proust n'identifie au cinématographe qu'une seule perception visuelle, il ne lui voit aucun avenir (Lagarde 2016, 149-150). Car c'est là où Proust identifie au cinématographe une tendance qu'il dénonce par une critique sévère ; la tendance de l'illusion réaliste ou, comme l'a reformulé Gerard Genette, *l'illusion référentielle ou sémantique* dans le cadre de laquelle réside la « croyance naturelle en une relation naturelle entre le signifié et le signifiant » (Genette 1969, 248).

De la photographie

Nous savons comment Proust décrit, dès les premières pages de *La Recherche*, l'opposition entre mémoire volontaire et involontaire et même la centralité de ce motif. Dans *Le Côté de Guermantes*, où plusieurs passages sont consacrés à sa grand-mère, à son vieillissement, et au rapport que le narrateur détient avec elle, nous verrons que la comparaison entre mémoire volontaire et involontaire sera envisagée sous le prisme de la tension d'une photographie imaginaire que Marcel a conservée dans sa mémoire intelligible, photographie mentale représentant sa grand-mère plus jeune et vivante, et sa véritable image soudainement apparue devant lui, image brutale dont le noyau n'était autre que le rappel de la mort à venir.

Le passage où il la trouvera assise sur le canapé, en train de lire un livre, fonctionne comme révélateur de cette tension dont nous parlons, mais aussi de ce que

Siegfried Kracauer définit comme *estrangement* dans sa *Théorie du film* et *L'Histoire des avant-dernières choses*. Nous commençons par Proust pour passer ensuite à l'analyse proposée par Kracauer :

Hélas, ce fantôme-là, ce fut lui que j'aperçus quand, entré au salon sans que ma grand-mère fût avertie de mon retour, je la trouvai en train de lire. J'étais là, ou plutôt je n'étais pas encore là puisqu'elle ne le savait pas, et, comme une femme qu'on surprend en train de faire un ouvrage qu'elle cachera si on entre, elle était livrée à des pensées qu'elle n'avait jamais montrées devant moi. De moi – par ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence – il n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie. Nous ne voyons jamais les êtres chéris que dans le système animé, le mouvement perpétuel de notre incessante tendresse, laquelle, avant de laisser les images que nous présente leur visage arriver jusqu'à nous, les prend dans son tourbillon, les rejette sur l'idée que nous nous faisons d'eux depuis toujours, les fait adhérer à elle, coïncider avec elle (CG II 438-439).

Kracauer souligne que Proust commence par l'idée que l'amour nous aveugle et par conséquent, on ne perçoit pas les transformations que le cours du temps inflige à l'objet de notre affection (Kracauer 2010, 43). Ce qui s'installe donc n'est autre qu'un certain détachement, tel que l'on peut aussi découvrir dans le fonctionnement de la photographie (Kracauer 2010, 43). Pour reprendre les propres mots de Kracauer : « La photographie telle que Proust la conçoit, est le produit d'un complet *estrangement* » (Kracauer 2010, 43).

Pour Kracauer, qui insiste pour lire le passage précédent à travers le prisme de la méthode photographique, Proust découvre à juste titre une condition d'*estrangement* dans la photographie (Kracauer 2010, 45). En effet, comme l'explique le philosophe, le photographe ne peut extérioriser son regard intérieur qu'à la condition que celui-ci soit, dans une certaine mesure, impliqué et en accord avec les circonstances extérieures (Kracauer 2010, 45).

Toutefois, même si l'on suit les observations de Kracauer – observations qui mènent à la conclusion selon laquelle « Proust, de diverses façons, reconnaît l'importance du cinéma ; et en même temps, en sa qualité d'écrivain, il l'ignore complètement » (Kracauer 2010, 341) –, l'appareil photographique, et par extension cinématographique, en tant qu'ils ne relèvent pas de dispositifs mentaux mais bien de techniques, nous conduisent à un autre niveau de distinction entre mémoire volontaire et involontaire.

Ce niveau de distinction pourrait être résumé par l'opposition entre le fantôme – soit une certaine présence de l'absence (ce qu'est, pour Roland Barthes aussi, la photographie) – et la résurrection, c'est-à-dire la reviviscence créatrice (ce qu'est, pour Proust, l'écriture, et pour Godard, le cinéma). « Ce fantôme-là... ce fut bien une photographie », écrit-il Proust, dont le regard déconstruit la présence de l'absence à travers un rattachement violent au tourbillon du temps vécu, dans sa cruauté et sa texture charnelle, dans l'ici et maintenant.

Kracauer estime, à tort, qu'une telle capacité de déconstruction de la présence de l'absence n'est pas accessible au cinéma, et c'est en ce sens qu'il conclut que le roman ne constitue en aucun cas une forme cinématographique (Kracauer 2010, 341). Pourtant, la théorie du cinéma d'après-guerre – et en particulier les travaux de Deleuze sur le cinéma moderne – s'éloignera d'une telle approche, afin de construire la possibilité d'un dégagement de la pensée cinématographique hors des limites de la représentation (Deleuze 1985, 10 sq.).

Kracauer lui-même, d'ailleurs, en contradiction avec sa propre analyse, identifie la description d'un baiser entre Marcel et Albertine comme un exemple paradigmatic de *gros plan*, au moment même où Proust reconnaît les multiples possibilités perspectives, offertes par la photographie, ainsi que la naissance d'une nouvelle manière de percevoir qui l'accompagne. On lit dans *Le Côté de Guermantes* :

Les dernières applications de la photographie – qui couchent aux pieds d'une cathédrale toutes les maisons qui nous parurent si souvent, de près, presque aussi hautes que les tours, font successivement manœuvrer comme un régiment, par files, en ordre dispersé, en masses serrées, les mêmes monuments, rapprochent l'une contre l'autre les deux colonnes de la Piazzetta tout à l'heure si distantes, éloignent la proche Salute et dans un fond pâle et dégradé réussissent à faire tenir un horizon immense sous l'arche d'un pont, dans l'embrasure d'une fenêtre, entre les feuilles d'un arbre situé au premier plan et d'un ton plus vigoureux, donnent successivement pour cadre à une même église les arcades de toutes les autres – je ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyions une chose à aspect défini, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime. Bref, de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant – comme si, en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes des autres, comme d'un étui, toutes les possibilités qu'il enferme dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre. (CG II, 660).

Kracauer reconnaît bien que dans le cinéma comme dans le roman le « gros plan révèle des formations matérielles, nouvelles et insoupçonnées » (Kracauer 2010, 90) d'une telle manière que notre monde non seulement s'agrandit littéralement mais aussi il s'affranchit de la réalité convenue et nous permet d'explorer de nouveaux espaces. Il s'agit d'un monde qui se déploie dans la superposition des montages inhérents, qu'ils concernent la littérature ou le cinéma, des superpositions que nous appelons images tactiles, car, suivant l'invitation de Benjamin, nous y voyons un éloignement par rapport à une conception qui placerait la vision au centre. Ces superpositions cristallisent des aspects étrangers à la perception dite naturelle ou intellectuelle d'un réalisme vulgaire.

La pensée avec les mains : mettre en lumière l'héritage de Proust à Godard

Nous passons à la dernière partie de cet article. Il existe un point de rencontre entre Proust et Godard qui dépasse les motifs, le contenu de leur œuvre et l'espace linguistique dans lequel ils créent : ce point de rencontre concerne la construction d'une théorie de la poétique à travers l'acte poétique lui-même. Il s'agit, plus précisément, de deux gestes poétiques qui recherchent le temps perdu de la création à travers des superpositions de compositions du monde fragmenté, c'est-à-dire à travers le montage et à travers le perspectivisme projectif.

Dans son œuvre de maturité, le cinéaste efface tous les aspects imitatifs de sa représentation, il dépasse les limites de son individualité, sans jamais la perdre, en s'orientant vers l'actualisation virtuelle des rencontres imprévisibles, en se plaçant lui-même dans une série de conjonctions plus longue et multiple. Pour le créateur des films expérimentaux tels qu'*Histoire(s) du cinéma*, le cinéma est une immense mémoire car celui-ci était fait pour penser et hériter des images du monde. La mémoire, en montant et démontant sa matière, nous déterritorialise, nous incite à participer à la construction d'une certaine vérité, non plus présupposée, mais construite par la manifestation de rapports violents entre les minuscules détails des éléments hétérogènes. Pour cette raison, le cinéma, dans la tragédie de l'histoire du XX^e siècle, devrait avoir une mission rédemptrice. L'œuvre godardienne devient donc une épreuve tâchant de remonter tout ce qui est mort et oublié. Jacques Aumont souligne que toute l'œuvre de Godard se focalise sur la pratique du montage, puisqu'il est à la fois la machine de la construction d'un souvenir et la vraie invention du cinéma (Aumont 1999, 13-14). Pour le dire autrement, la figure cinématographique propre à l'œuvre godardienne devient le geste d'une conjonction, qui n'est ni évidente ni manifeste. Dans cette conjonction, ni hiérarchique

ni homogène, le sens ne concerne plus une synthèse close, mais un espace dans lequel l'histoire se transforme de manière violente en une pensée dangereuse d'un processus poétique.

L'histoire figurale chez Godard prend le style d'un moi-histoire, voire le style d'une figure qui pense concrètement, en relation avec le monde matériel. Car pour le cinéaste « la vraie condition de l'homme c'est de penser avec les mains » et, en conséquence, le cinéma construit une vérité concrète, transformant le monde, et élaborée de façon tangible sur la table de montage. Le rôle crucial de la tangibilité, du geste en soi comme moyen d'un espace « entre-deux » nous permet, non seulement de repenser le concept d'intermédialité au cinéma, mais la possibilité elle-même d'un acte de création. La manière dont Godard extrait les figures de leurs contextes, c'est-à-dire des histoires dans lesquelles nous avons pris l'habitude de les voir, constitue une manifestation importante de cet apprentissage transformé en un devenir sans finalité ni but et constituant un acte violent au cœur même de la poétique de l'œuvre.

De plus, l'opération de mémoire créative est rendue synonyme de résurrection en constituant le souvenir comme un processus poétique d'assemblage et de projection des fragments du passé. La résurrection perd ses connotations religieuses, trouve sa place dans le monde sensible du travail humain, se transforme en une force corporelle provenant d'une machinerie complexe. Cette dernière concerne plutôt un devenir pluriel et un processus créatif qui n'est rien de moins qu'une expérimentation sans but, toujours inachevée. Vivante et multiple, la machinerie manifeste des affects, au sens de qualités intensives et de puissances, et, par ce geste, mobilise une philosophie mécanisée qui pense avec ses propres moyens. Pour le dire autrement, toute image subit une transformation spectaculaire au cours d'*Histoire(s) du cinéma* : d'un emblème de résurrection chargé de sens biblique à un symbole historiquement significatif du cinéma hollywoodien classique, en passant par une forme abstraite qui remet en question le statut ontologique de l'image cinématographique elle-même (Heywood 2010, 48-49).

Mais quelle est donc la place de Proust dans cet apprentissage ? Dans *Histoire(s) du cinéma*, Godard met en place une méthode complexe qui traverse la philosophie et la littérature, la peinture et le cinéma, la géométrie projective, l'histoire, et la biologie. Chaque fois qu'il rencontre l'un de ces domaines, il en rencontre parallèlement un autre, provoquant une série d'événements, de rencontres successives d'images et de problèmes que nous n'avons pas encore appris à voir vivre ensemble. Il provoque des symbioses ; et c'est cela qu'il faut entendre par « vie cinématographique », c'est cela la traduction de l'appel obstiné qu'il nous adresse : l'appel à apprendre à voir. Dans *Histoire(s) du cinéma*, les symbioses, en tant que

constructions façonnées à la main, concernent à la fois une relation au moi et une relation au nous, sans être tout à fait ni l'une ni l'autre. Dans *Histoire(s) du cinéma*, Godard s'approche du Proust de la *Recherche*. Tous deux approfondissent le rapport du « je » et du « monde », entre les couches personnelles de la mémoire et leur perspectivisme tourné vers le dehors. Comme le souligne Thomas Carrier-Lafleur, cette posture souligne la dramatisation du statut de l'artiste, d'un artiste qui tire richesse de sa solitude (Carrier-Lafleur 2013). Pourtant, ni Proust ni Godard ne sont des artistes de la solitude abstraite (Carrier-Lafleur 2013). En réalité, la *Recherche* ne raconte pas la retraite d'un héros se coupant du monde, mais bien au contraire la redécouverte de la mondanité, cet espace où les lumières de la lanterne magique du temps transfigurent les corps des convives et produisent des images sensibles, presque tactiles, que l'écrivain en devenir devra ensuite assembler (Carrier-Lafleur 2013). C'est dans cette expérience du monde et des images que se fonde la vocation artistique. La solitude n'intervient qu'à une étape ultérieure, celle du montage, où le travail de composition exige le retrait et la concentration du créateur (Carrier-Lafleur 2013).

Dans l'épisode 3a – *La monnaie de l'absolu* d'*Histoire(s) du cinéma* nous entendons Godard qui prononce la phrase : « j'étais seul, comme on dit, dans mes pensées » et puis, nous voyons un véritable bombardement des œuvres de Manet, qui était, d'après le cinéaste, le premier auteur du nouvel art du cinématographe.³ De cet art qui, dans la mesure où il est lié aux « objets que nous avons sous les yeux », se définit aussi par les voix mêlées de Delphy et de Godard en tant qu'« un album de famille, c'est-à-dire de Proust et de Manet ».⁴ Le film devient donc un portrait, une figure autobiographique dans et à travers le cinéma. En réussissant à tenir ensemble le « je » et le « nous », il propose de vivre intimement notre histoire dans l'Histoire. Godard suit le geste de Proust : l'œuvre est inscrite dans la durée d'une vie dont le parcours est celui du temps qui demande à être ressaisi et, de ce point de vue, la vie ne rencontre pas l'autobiographie, au sens strict du terme, mais l'apprentissage qui s'enregistre dans un double mouvement : d'une part, la perception de ce qui regarde et interprète et, d'autre part, celle des personnages qui s'intègrent dans l'œuvre (Lagarde 2016, 19-23).

C'est pourquoi cette figure cinématographique manifeste la possibilité de penser ou, pour le dire avec les mots de Godard : « Il n'y a que Langlois pour qui montrer était une forme de pensée. On a très vite refusé que le cinéma était fait pour penser, et c'est de là que viennent tous nos malheurs ». Godard, en effet, imagine toujours que la pensée et le film avaient en commun d'être tous les deux constitués de cé-

³ J.-L. GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 11'21.

⁴ J.-L. GODARD, *op. cit.*, 1b 17'27.

sures et de coupes, de collures et de colles, de rapprochements et rapports glissés. La pensée se donne dans l'apparence continue d'un défilement, elle n'existe cependant jamais autrement que comme le résultat d'un travail de montage. Aumont en a souligné la difficile hypothèse, à la fois intuitivement séduisante et sans doute un peu trop généreuse pour être pleinement opératoire, en disant que : « peut-être, dans la pensée humaine, s'agit-il d'une espèce de montage. Le montage est ce qui, de ce qu'il assemble et connecte, délivre des virtualités, mais à la condition obscure d'en oublier d'autres, d'en vouer d'autres à l'oubli » (Aumont 1999, 26). Mais cette forme est sans doute plus encore une manière de contraindre ou de réclamer que le sujet de l'œuvre n'échappe pas au paradoxe de sa mémoire, qui tient à sa capacité d'être désormais prise, inséparablement, dans le savoir raisonné d'une histoire qui n'est pourtant ni exactement la sienne ni totalement hors de sa portée.

Deleuze nous rappelle une formule de Godard suivant laquelle il n'y a pas d'images justes, mais juste des images. Pour Deleuze, juste des idées ou justes des images, c'est la *rencontre* ou le *devenir*, cet « entre-deux » des solitudes (Deleuze et Parnet 1996, 15). Godard fait un usage riche de sa solitude, il le fait encore avec son épouse, Anne-Marie Miéville, en construisant un bloc entre deux personnes, et en montrant ce qu'est la *conjonction* (Deleuze et Parnet 1996, 16). Pour être plus précise : en créant une idée ou une image, une construction est engendrée dans le champ de forces d'une conjonction ou d'une rencontre, une construction qui a perdu toute relation de simple similitude ou reproduction des deux termes précédents du bloc. Le troisième terme qui est le résultat de la conjonction se distingue par sa multiplicité. Par un geste analogue, comme le souligne Heywood, dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur de Proust découvre que le lien entre la mémoire involontaire et l'art réside dans le pouvoir de la métaphore. Un écrivain, nous dit Marcel, doit utiliser la métaphore pour extraire l'essence commune de deux sensations, « en les réunissant l'une à l'autre, libérées des contingences du temps ». Sans approfondir ici le concept de métaphore chez Proust ou Godard, nous souhaitons insister sur cet acte de conjonction qui fait appel à la mémoire créative et ramène au temps retrouvé.

Comme le met en lumière Alessia Ricciardi, Godard répète avec insistance le nom de l'amour disparu et mystérieux de Marcel, Albertine (Ricciardi 2001, 656). À l'écran, l'expression « le temps perdu » apparaît à plusieurs reprises. Cette évocation de la protagoniste féminine énigmatique de Proust survient non par hasard au cours d'une méditation sur la nature du cinéma, que Godard identifie non pas à une forme d'art ni à une technique, mais à un mystère (Ricciardi 2001, 656). Cependant, cette insistance même sur la valeur du film en tant qu'incarnation du temps retrouvé peut également se lire comme un aveu de la condition anachronique, ou

intempestive, du médium (Ricciardi 2001, 656). La vision historique de Godard découle d'un sentiment anxieux de la singularité et de la fragilité de la mémoire personnelle, et c'est à cette lumière que ses ambitions peuvent être dites proustiennes (Ricciardi 2001, 657). Son effort ne consiste pas à établir un catalogue systématique de souvenirs cinématographiques donnant un accès immédiat à l'histoire, mais à retrouver quelques fragments emblématiques qui, comme les souvenirs involontaires chez Proust, rédiment le passé par le biais de l'indication ou de la suggestion.

Cette multitude énonciative est en effet primordiale pour la structure de ce que Proust nomme « recherche » et Godard « histoire » (Carrier-Lafleur 2013). Multiplier les « je » n'est en aucun cas une stratégie pour annoncer le retour de la subjectivité comme levier du discours, même si le roman de Proust comme le film de Godard demeurent profondément « personnels » (Carrier-Lafleur 2013). L'image tactile, par sa spirale dialectique – où les corps se virtualisent et les temps pluriels s'actualisent – est entre autres ce qui rend possible cette multiplicité (Carrier-Lafleur 2013).

Conclusion

Godard rencontre Proust dans ce pays obscur où la pensée devient l'objet d'une antiméthode, se transforme en une pensée *impure*, à juste titre affective et émotionnelle, qui renvoie aux descriptions, à la fabulation, aux images montées, démontées, tissées et enfin, tactiles. Comme l'avait souligné à propos de Proust le philosophe Pierre Macherey – et dont la réflexion pourrait être élargie dans la direction du cinéma godardien –, « la littérature n'accueille la pensée que sous des formes vivantes, dans un champ où elle se produit concrètement comme pensée en acte » (Macherey 2013, 10). À la place de la contemplation, Proust et ses héritiers paradoxaux, parmi lesquels Godard, instaurent une philosophie pratique qui consiste en un mélange de l'objet de recherche et du chercheur lui-même et, par extension, de son propre mouvement par la mémoire involontaire et créative, vers la *terra incognita* de la pensée elle-même.

Bibliographie

- AUMONT, J. (1999), *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L.
- BARTHES, R. (2020), *Mélanges*, Paris, Seuil.
- BENJAMIN, W. (2000), *Oeuvres*, tome III, Paris, Gallimard.

- CAROU, A. (2016), « “Cinéphobie” et “cinéphilie” dans les milieux littéraires de la Belle Époque », in Th. Carrier-Lafleur & J.-P. Sirois-Trahan (dir.), *Proust au temps du cinématographe*, Revue d’études proustiennes, 2016-2, n° 4. 199-215.
- CARRIER-LAFLEUR, Th. (2013), « Gester avec Godard. Fictions de l’histoire et vies de l’image », *Entrelacs*, 2 août, <http://entrelacs.revues.org/428>, 1^{er} octobre 2016.
- DELEUZE, G. (2003), *Proust et les signes*, Paris, Paris, P.U.F.
- DELEUZE, G. (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. & C. PARNET, *Dialogues*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.
- GENETTE, G. (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.
- GODARD, J-L. (1998), *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard.
- GODARD, J-L. (1988-1998), *Histoire(s) du cinéma*, 266 min.
- HENROT SOSTERO, G. (2013), « La réminiscence comme événement : saillance, agentivité, transformation », in E. Ballardini, R. Pederzoli, S. Reboul-Touré & G. Tréguer-Felten (éds.), *Les Facettes de l’événement : des formes aux signes*, mediAzioni 15, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.
- HEYWOOD, M. (2010), « True Images: Metaphor, Metonymy and Montage in Marcel Proust’s *À la recherche du temps perdu* », *Paragraph*, 33 (1), 37-51.
- KRACAUER, S. (2010), *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion.
- LAGARDE, L. (2016), *Proust à l’orée du cinéma*, Lausanne, L’Âge d’homme.
- LOUET, S. (2019), « Les écrans du regard, de la mémoire et du Temps. Une projection organique et plastique », *Quaderni Proustiani*, 13, 137-158.
- MACHEREY, P. (2013), *Proust. Entre littérature et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam.
- MORICHEAU-AIRAUD, B. (2019), « L’écran du monocle dans *À la recherche du temps perdu* », *Quaderni Proustiani*, 13, 119-136.
- PLINE (2018), *Histoire naturelle XXXV. La peinture*, Paris, Les Belles Lettres.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RICCIARDI, A. (2001), « Cinema Regained : Godard Between Proust and Benjamin », *Modernism/modernity*, 8(2), 643-661.
- STOICHITA, V. I. (1999), *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books.