

CINCINNATI
ROMANCE REVIEW

Xth ANNIVERSARY SPECIAL ISSUE

1991

L'IMPENSABLE IMAGINAIRE
THE UNTHINKABLE IMAGINARY

Edited By

Sanford Ames, Yvan Bamps, Ralph Heyndels

Co-produced by: the Department of Romance Languages and Literatures at the University of Cincinnati/the Taft Foundation at the University of Cincinnati/ the Department of Foreign Languages at the University of Miami/the Michel de Certeau International Center for Critical Studies at the University of Miami.

The Cincinnati Romance Review is an annual publication of the Department of Romance Languages and Literatures of the University of Cincinnati. It publishes articles selected from papers read at the annual Cincinnati Conference on Romance Languages and Literatures. Essays focus on topics of French, Hispanic, Italian or Portuguese literature, and the teaching of Romance languages or literatures.

Office of Publication: Department of Romance
Languages and Literatures
University of Cincinnati
Mail Location 377
Cincinnati, Ohio 45221

Copyright 1991 by
Cincinnati Romance Review
ISSN 0883-9816ab

Production: Yvan Bamps (Princeton University)
assisted by:
Thomas Vinton (University of Miami)

ACKNOWLEDGEMENTS

This Xth Anniversary Special Issue of the Cincinnati Romance Review is the initiative of Ralph Heyndels, Taft Lecturer at the University of Cincinnati in 1987. Two other distinguished Taft Lecturers, George Bauer and Andrew McKenna, have kindly accepted to contribute to this volume.

The texts were presented at the Tenth Annual Cincinnati Conference on Romance Languages and Literatures in sessions organized and chaired by Sanford Ames, Yvan Bamps and Ralph Heyndels.

Our gratitude goes to the Board of the Taft Foundation at the University of Cincinnati and the Executive Board of the Michel de Certeau International Center for Critical Studies at the University of Miami for their support and sponsorship.

We would also like to thank Professor Judith Muyskens, Chairperson of the Department of Romance Languages and Literatures at the University of Cincinnati, Professor Jean-Charles Seigneuret, Editor in Chief of the Cincinnati Romance Review, and Josiane Riboni, Organizer of the Tenth Annual Cincinnati Conference on Romance Languages and Literatures.

Sanford S. Ames
University of Cincinnati

EDITORIAL BOARD

University of Cincinnati

Sanford S. Ames

Susan Bacon

Paul Burrell

Edward V. Coughlin

Enrique Giordano

James Hamilton

Kornel Huvos

Patricia W. O'Connor

Armando Romero

Jean-Charles Seigneuret

Michèle Vialet

René A. Campos, University of Missouri-Columbia

Salvador Fajardo, Illinois Wesleyan University

James Gaines, Southeastern Louisiana University

Ralph Heyndels, University of Miami

Bettina Knapp, Hunter College

Kevin Larsen, Brandeis University

Bart L. Lewis, Texas A&M University

Deborah Nelson, Rice University

Jo Ann Recker, Xavier University

Murray Sachs, Brandeis University

Charles J. Stivale, Tulane University

Jill K. Welch, Brandeis University

Julia Wescott, Canisius College

Fred Worth, Randolph Macon College

| | |
|--|-----|
| <i>L'Impensable imaginaire</i> Yvan Bamps..... | vii |
| <i>On Becoming Imperceptible: Lines of Flight</i> Sanford S. Ames..... | 1 |
| <i>De l'Inauguration. Réflexion sur Blaise Pascal</i> Yvan Bamps..... | 9 |
| <i>Writing Out the Arts</i> George Bauer..... | 18 |
| <i>Zola, Huysmans et Gide, fascinations et reniements</i> Françoise Calin..... | 28 |
| <i>The Improper Name: Swann's Odette</i> Tom Conley..... | 43 |
| <i>L'Infondable mirage. Condition post-moderne de l'image: Sartre, Barthes, Blanchot, Derrida</i> Ralph Heyndels..... | 62 |
| <i>Defaced Portraits</i> Stephen Infantino..... | 72 |
| <i>Writing Off Art</i> Andrew McKenna..... | 79 |
| <i>L'Impensé et l'oubli</i> Jean-Pol Madou..... | 95 |
| <i>Postface. La chambre noire du beau ténébreux (à partir de Julien Gracq)</i> Ralph Heyndels..... | 103 |

L'IMPENSABLE IMAGINAIRE

De ce dont je parle je suis séparé ¹: ce qui demeure de l'art après la mort de l'art c'est encore le seul signe radical de me renvoyer à ça -- que je ne suis pas là, présent à l'intérieur (de la voix, de la parole, de l'image), que je suis disjoint de tout ce qui importe, et qui, de ce fait même, seul importe. Les textes réunis dans ce volume sont venus se placer dans l'ombre de ce qui nous reste de l'Être, dans la lumière produite par l'effet paradoxal de son retrait ². La question s'obstine: dans l'extériorité la plus absolue, que reste-t-il de parole à proférer, d'intériorité à saisir?

Et cependant ce dont je parle, je parle: c'est bien tout l'enjeu de l'herméneutique. De ce qui demeure, je suis habité, ou plutôt c'est à présent ma seule demeure, mon seul lieu à vivre, à savoir là où j'en parle, de tout ce qui importe, qui n'est pas: là -- où je suis: l'impensable imaginaire.

L'image, à vrai dire, n'est en fin de compte que la mémoire de ce qui ne fut pas, qui nous impose un ça a été imaginaire ³, et par là nous livre l'impensable, nous force à penser. Ce qui ne peut se penser, ce qui ne peut se vivre à l'intérieur-même, ce qui ne peut se voir de présence lumineuse, s'impose dans le chiffre de sa présence énigmatique, dans les fissures du pensable, dans les ombres jetées par ce qui ne se laisse pas prévoir.

Ce que la culture du capitalisme nous apprend, dans la réification même de l'ontologie, c'est que le sens ne renonce pas ⁴, mais que son obstination même devient inconcevable, prise dans les jeux du signifiant, que ce soit celui du nom propre ⁵ ou celui de la botanique ⁶.

Ce que la modernité nous a laissé, ce sont lambeaux, épaves et vestiges, et le vertige de ce que fut l'art dans les œuvres brisées ⁷.

Cependant, de ce dont je suis séparé, de ce dont je parle, de ce que je pense, de ce que j'apprends, de ce qui m'est laissé, je perçois la béance qu'indexe pour moi,

désormais, l'inouï serti dans l'*impensable imaginaire* -- qu'il ne nous reste que cette résistance signifiante pour soutenir notre parole.

Yvan Bamps
Princeton University

NOTES

¹ On pense ici au texte de George Bauer qui pose cette question de la séparation d'avec ce dont on parle, et cela, plus spécifiquement dans les rapports qu'entretiennent image et texte, pratique artistique et commentaire.

² Jean-Pol Madou, dans son exégèse de *L'Attente l'oubli* de Maurice Blanchot, développe subtilement cette idée de retrait de l'être et sa relation à l'oubli qui inaugure l'impensable, et par là-même le pensable.

³ Ralph Heyndels envisage cette problématique dans son interprétation essayistique du statut moderne et post-moderne de l'image. Par là, se pose aussi toute la question de l'instauration et de l'inauguration de cet imaginaire que Andrew MacKenna rapporte à une hypothèse anthropologique, celle d'une symbolisation du rituel sacrificiel et d'une désacralisation de l'art.

⁴ Sanford Ames examine les possibles paradoxaux de la culture du capitalisme, et ce à partir de Baudrillard, Deleuze et Guattari.

⁴ On songe à l'essai que Tom Conley consacre ici aux réseaux signifiants ouverts par le nom d'Odette de Crécy dans *Un Amour de Swann*.

⁵ Françoise Calin analyse minutieusement la portée significative de l'intertexte botanique dans *Paludes* d'André Gide ainsi que le statut plus général de l'intertextualité dans la production littéraire moderne.

⁶ Voir le texte de Stephen Infantino sur la défiguration et la fragmentation des portraits.

ON BECOMING IMPERCEPTIBLE:
LINES OF FLIGHT

Sanford S. Ames

As of this writing, music television, MTV, "will be beamed to 88 million Soviet households on primetime TV ... the latest in a string of U.S. cultural icons welcomed by the Soviets: others include McDonald's and Pizza Hut" (*Cincinnati Enquirer*, 9/13/90). A society of extreme eclecticism in which all forms of life are available to each individual as client king, in which all "cultures" are equally legitimate, is Alain Finkelkraut's nightmare, in *La Défaite de la pensée*, and a working definition of a "culture of capitalism." Finkelkraut taxes Deleuze and Guattari with nihilism for suggesting that this is an opportunity for each to seek his or her own level of under-development, their own jargon, their own desert and "animal" burrow (150-152). Yet their "nomad thought" charts new territories as it leaves behind old-fashioned notions of self-cultivation and individual autonomy. While we still think of humans as "embodied consciousnesses", coherent subjectivities; personal "terminals" are increasingly difficult to contact. The proper name or "self symbol" still signals a location or bodily envelope, but this designation is not that of the personal accident, but rather a zip code, a target area for marketing strategies. Packed full of images, pixilated "imagemes", these human containers are increasingly drafty "fantasist-surrogates", as Thomas Pynchon put it of one such in *Gravity's Rainbow*, "he had known for a while that certain episodes he dreamed could not be his own" (13). Simulated reality invades every private moment, orchestrates the public ones in the aestheticization of politics. The end of the social as agora or forum is followed by "cool memories", appetite dreams stimulating incessant displacement and purchase. It may be that the extensions of man from the deluge of audiovisual programming to the mountains of garbage, from satellite transmissions to the concrete roaring surf of freeways have produced a new "genesis porridge" in which unimaginable aggregate entities are beginning to pull us out of ourselves to new lines of flight. Given the ecological and demographic predictions, this may be just in time. Kurt Vonnegut speaks of "humanity itself [as] an unstoppable glacier made of hot meat, which ate up everything in

sight and then made love and then doubled in size again" [As reported by John Leonard in "Black Magic, "The Nation (10/15/90) 421-425].

French theory now has given us visions of radical developments and potential mutations that we might accelerate and explore. Erik Davis writes that, "a figure like Jean Baudrillard, while so acutely recognizing the reign of simulation, also seems perfectly content to ironically proclaim the hopelessness of action in a world where the individual is now 'only a pure screen, a switching center for all the networks of influence.' But capitalism is not a closed system and Deleuze and Guattari want to take advantage of the zones that open themselves to cross-wirings, to new organizations of cultural politics, to real change -- that is, a change in reality. They aim not to make us more humane, but more super-human, 'a new form that is neither God nor man and which, it is hoped, will not prove worse than its two previous forms'" (19).

The *National Enquirer* reports, "Unbelievably, you can make more money watching cars than watching kids! In 1989 the average fulltime parking lot attendant earned \$240 a week, while the average child-care worker was paid only \$183 a week" (9/4/1990). For Jean Baudrillard this is to be expected: "All the great humanist criteria of value, all the values of a civilization of moral, aesthetic and practical judgement, vanish in our system of images and signs. Everything becomes undecidable...This is the generalized brothel capital: not the brothel of prostitution but the brothel of substitution and interchangeability" (128). Baudrillard, in his essay, *Amérique*, makes much of what he calls "The Fourth World", made up of the disenfranchised, those who have fallen through the "safety net", who don't figure in the determinations and terminations of a "structural law of value". Thomas Pynchon explored this "Fourth world" in *The Crying of Lot 49*, cast-off parts and people under freeway overpasses, down-on-the-surface streets serviced by an underground alternative postal system, W.A.S.T.E. The contrast between worlds of information and energy and those of people and unproductive lives continues in Pynchon's latest, *Vineland* (1990).

Lives are erased from computer fields, they drift and grope for meaning amid the din of TV re-runs, music piped into shopping malls. Pynchon writes of these disappearances, "it would all be done with keys on alpha numeric keyboards that stood for weightless, invisible chains of electronic presence or absence. If patterns of ones and

zeroes were 'like' patterns of human lives and deaths, if everything about an individual could be represented in a computer record by a long string of ones and zeroes, then what kind of creature would be represented by a long string of lives and deaths? It would have to be up one level at least -- an angel, a minor god, something in a UFO. It would take eight human lives and deaths just to form one character in this being's name -- its complete dossier might take up a considerable piece of the history of the world" (91).

In *Vineland*, the "predigital" sixties are remembered in 1984, a time when attention spans are shorter and there are more and more images to process. There is nostalgia for a "mellow" time lost in a fragmentation of selves and experiences, leaving aging hippies despondent, "Give us too much to process, fill up every minute, keep us distracted, it's what the Tube is for, and though it kills me to say it, it's what rock and roll is becoming -- just another way to claim our attention, so that the beautiful certainty we had starts to fade, and after a while they have us convinced all over again that we really are going to die. And they've got us again" (314).

Readers have too often understood too quickly that Pynchon regretted this state of affairs, while his writing may be carrying another message. This would be the stirring of hitherto unthinkable "realities", whose journey has yet to be completed, but for which we are temporary hosts, those "fantasist-surrogates", switching points for out-of-body experiences. The prominence of cultural refuse, of counter-narratives or marginalized histories in Pynchon's work is provocative. Waste produced by routinization and rationalization is the inevitable by-product of a society for whom quantifiable abstraction is the Real, or the real obsession. The basis of this ubiquitous sorting is digitalization, for Pynchon as well as for Baudrillard, who says, "always 0/1, the binary scansion that affirms itself as the metastable or homeostatic form of contemporary systems" (143). There is a paranoia loose in the human project/ant hill, as the thought dawns that we may be collectively forming or dreaming a creature/entity whose configuration we cannot, dare not conceptualize. Some critics lament the phasing out of the humanities' traditional preoccupations with the speaking subject's private development. Peter Schjeldahl writes in the *Village Voice*, "Today's culture of sullen fragmentation, incurious about the inner lives of images and people alike, undermines any ambition to make painting an encompassing and fine-grained

public symbol of subjectivity. (We have no minds or souls anymore, just group identities and job descriptions)" (107). Many have criticized Pynchon in this vein for not developing "fine-grained subjectivity" in his characters, who are held to be cartoon-like, without depth. But in Baudrillard's desert, in Pynchon's "Zone", we might discover what Leo Bersani does in *The Literature of Redemption*, reading Pynchon's *Gravity's Rainbow* (1973), referring to the disappearance of Tyrone Slothrop, that "the privilege of the human extends no further than its perception or consciousness of a relational mode that ignores the hierarchical privileges of humanity. The contribution of popular culture to this perspective is its preciously reductive view of the human; as Rocketman, Slothrop has the paradoxical freedom of a cardboard being, a being no longer constrained by the targetlike singleness of a rich and unique selfhood" (197). Baudrillard, on the other hand, professes to be appalled by such developments which do away with "teleological myths, with the revolution itself. What the revolution always held out for was the triumph of the generic human reference, the original potential of man. If capital scratches generic man himself from the map (in favor of genetic man?), what then? The golden age of revolution was also the era of capital, when myths of origin and end were still in circulation. The irony is that the major historical threat to capital lay in the mythic imperative of rationality that characterized it from the beginning. But once it has short-circuited those myths in a factual operationalism, undermined rational discourse, and become its own myth, or more precisely, the indeterminate random machine that it is today...then capital eliminates the opportunity for a determinate reversal. This is the essential violence of capital today" (141). This is, as well, the crux of the confrontation we have been deploying: a "determinate reversal" would recuperate, reconstitute "targetlike singleness", that "oneness" ("Il y a de l'un," teased Lacan), that is the prized possession of the "generic human". Bersani, on the other hand, reads Pynchon as proposing, "a dazzling argument for shared or collective being -- or, more precisely, for the *originally replicative nature of being*. Singularity is inconceivable: the original of a personality has to be counted among its simulations" (194). There is, then, an alternative to regretting our dispersion, our loss of determinate reversal. For Bersani, Tyrone Slothrop is the symbol of a new freedom, "reconstituted as a free if unlocatable subject by the incommensurability of his stored images with any controlling designs. If modern technology has made it possible for human beings to be bombarded with more types of infor-

mation than ever before in the world's history, and if this means that we are mainly constituted not as private selves, but as collections of alien discourses, it is also true that we are thereby conditioned beyond any uses that such conditioning might be made to serve. In this absolute, indeed mythic otherness, Slothrop manifests the constitutive (and not merely reflective) nature of his massive absorptions" (196).

Baudrillard's "brothel of substitution and interchangeability" produces the Pynchonian paranoia about plots and interconnections, the panic induced by the incommensurable, the overdetermined, and the cast-aside. Within the simulacra of popular culture, within the media surround, it is increasingly difficult for guilty, oedipalized subjects to triangulate their suffering selves. The identifications do not cohere, the scattering is finally unreadable, opaque, unknowable. The superficial and frivolous images of the human that are proposed to us make for a new mobility, one not mired, says Bersani, in "fixed psychological or moral positions" (197).

Pynchon's Slothrop is a postmodern Oedipus: at the crossroads where Oedipus kills his father, Slothrop becomes a crossroad, disappears as an intersection, an intertext. Bersani echoes both Deleuze and Guattari's lines of flight and Baudrillard's simulations, in explaining that "there is a horizontalizing of the replicative process, a displacement of the hidden double from its privileged position as the original reality behind the deceptive appearance to serial positions along phenomenal lines that have neither endings nor beginnings. Rather than Real Text imperfectly designated by ontologically inferior signs, we have a replicative series of underived simulacra" (196-197). It is perhaps television that provides the most easily grasped and most effective example of what is happening and which may even be largely responsible for it. "As a whole", Deena and Michael Weinstein write, "television takes all the materials of vital activity and re-presents them to the viewer in a context or situation that has been voided of any necessity of reference to an ulterior object, opening up a field for a play of images in which nothing is essential" (15). No image can dominate or provide meaning from outside. Inside, in the image factory, there might be a way to experience the multiplicities that capitalism keeps erasing and reinscribing.

This takes us to Deleuze and Guattari, whose work on capitalism and schizophrenia cuts off those oedipal molar

formations that would block the flow of deterritorialized intensities, those residual arbitrary identities that designate and fix the generic human oedipalized self. Deleuze explained in an interview with Claire Parnet that we should address ourselves to the animal in man, what kind of animal we are in the process of becoming. He does this to emphasize our otherness to ourselves when carried by writing, by an unnameable intellectual beast. What interests Deleuze are those self-forgetting moments in which we become a line of flight, that succession, stuttering, jerking, scurrying into the traced movement of a rat's tail, "Ca veut dire écrire comme un rat trace une ligne, ou comme il tord sa queue, comme un oiseau lance un son, comme un félin bouge, ou bien dort pesamment" (90). It is this becoming in which everything that changes must pass as a deployment of that unnameable in us "which writes with its wooden shoes, with its dead eye, its antennae and its mandibles, its absent face, a whole crowd in you in pursuit of what, a witching wind?" ["elle écrit avec ses sabots, avec son oeil mort, ses antennes et ses mandibules, son absence de visage, toute une meute en vous à la poursuite de quoi, un vent de sorcière? (91)].

Quite wonderfully, Deleuze evokes the poetics, spooky and grotesque, of those connections and mutations that, unbeknownst to the desiring subject, are always already tracing the outlines of unimaginable realities. The horizontalizing substitution and displacement of images in the audiovisual surround has long been wearing away vertical hierarchies of prestige or "realness". It is this implacable lateral disposition, this *agencement*, which "writes" through us, which makes us more and more uncertain as outside reference, as embodied consciousness. What Deleuze says of the end of writing is perhaps also the goal of those symbolic economies in which a structural law of value replaces any grounding in commodities, or in generically human values. It is this willingness to dream of disappearance, of metamorphosis, of the "thousand plateaus" of nomad thought, that speaks to what Bersani hailed in Pynchon, whose *Gravity's Rainbow* has more than a few affinities with Deleuze and Guattari's *A Thousand Plateaus*. As was his late friend, Michel Foucault, Deleuze is fascinated with the process of vanishing as a target. Foucault's image of man traced on the sand is washed away by the sea. Deleuze would have this brought about by writing, he tells Claire Parnet, "To lose one's face, to jump over or to breach the wall, to file it down very patiently, writing

has no other goal"["perdre le visage, franchir ou percer le mur, le limer très patiemment, écrire n'a pas d'autre fin" (56)]

The culture of capitalism -- late, postmodern, symbolic -- points towards this loss of face, of a "fine-grained subjectivity", of an outside human referent for goods or information. In Deleuzian terms, we have come out of the trees of an arborescent culture of vertical identity and hierarchy, to the rhizomatic underground stem lines of multiple roots and shoots. It is resistance to self-abandonment, to the animal becoming in us, to the trace of the rat's tail, to the movement of *agencement* which holds the subject in the mirror longing for a "determinate reversal". For to get down into it, become a clandestine traveler, is to embrace the treason, the dispersion that all writing entails. It is to vanish at the crossroad, as does Tyrone Slothrop, and, of course, in "real life", as does Thomas Pynchon, whose absence is already notorious.

University of Cincinnati

WORKS CITED

- Baudrillard, Jean. *Selected Writings*. Edited and introduced by Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris: Grasset, 1986.
- Bersani, Leo. *The Culture of Redemption*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- Davis, Erik. "Professor of Desire: Gilles Deleuze at Work and Play." *Voice Literary Supplement* March 1989: 19-20.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus*. Translation and foreword by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles and Parnet, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- Finkelkraut, Alain. *La Défaite de la pensée*. Paris: Gallimard, 1987.
- Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: J.B. Lippincott, 1966.
- Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. New York: Viking, 1973.
- Schjeldahl, Peter. "Meaning Nothing." *The Village Voice* 10/2/90: 107.
- Weinstein, Deena and Weinstein, Michael. "Deconstruction as Cultural History/The Cultural History of Deconstruction." *The Canadian Journal of Political and Social Theory* Vol. 14, Numbers 1-2 & 3 (1990): 1-20.

DE L'INAUGURATION
Réflexion sur Blaise Pascal *

Yvan Bamps

"La chose était indifférente avant l'établissement: après l'établissement elle devient juste, parce qu'il est injuste de la troubler"¹. Se référant à la hiérarchisation sociale et au respect dû à certains états, ce fragment pascalien semble être traversé par une nécessité opaque: celle de l'établissement. Celui-ci, en tant qu'il constitue l'instauration d'un ordre et d'une distinction, est avant tout un geste qui renvoie à lui-même, une auto-affirmation. Dans son positionnement, il inaugure la différence qui produira par là sa propre légitimité: il instaure une antériorité où l'ordre n'importe pas, une sorte d'indifférencié premier, pour reprendre le concept d'Ehrenzweig², mais dont le statut analeptique dépend d'un moment ontologiquement inaugurateur. Il produit simultanément une postériorité, instantanée elle aussi, celle de la légitimation de son ordonnancement du social: la chose devient juste parce qu'il serait injuste d'en contester la légitimité qui résulte donc aussi d'un geste anatreptique et abstrait, l'imposition injustifiable des valeurs selon lesquelles l'ordre fonctionnera. L'origine réelle, factuelle, par opposition à l'antériorité originelle (distinguée par l'établissement), est mondaine et historique (elle dépend, en effet de "la volonté des hommes qui ont cru avec raison devoir honorer certains états et y rattacher certains respects"³). Mais l'établissement, tel qu'il est figuré dans le fragment, subsume cette historicité au sein d'une théorie plus abstraite du fondement, dont la forme particulière est ici celle d'une arché inauguratrice. Cette émergence autotélique de l'inauguration rend obsolète tout recours aux origines authentiques et réelles: la fondation légitime s'origine en une projection instantanée dans l'espace soudainement dessiné entre antériorité et postériorité.

Mais attardons-nous quelque peu sur un autre fragment extrait des *Pensées* et qui reflète des préoccupations similaires:

"Rien suivant la raison seule n'est juste en soi, tout branle avec le temps. La coutume est toute l'équité, par cette seule raison qu'elle est reçue. C'est le fondement mystique de son autorité. Qui la

ramènera à ses principes l'anéantit. Rien n'est si fautif que ces lois qui redressent les fautes. Qui leur obéit parce qu'elles sont justes, obéit à la justice qu'il imagine, mais non pas à l'essence de la loi. Elle est toute ramassée en soi. Elle est loi et rien d'avantage. Qui voudra en examiner le motif le trouvera si faible et si léger que s'il n'est accoutumé à contempler les prodiges de l'imagination humaine [...]. L'art de fronder, bouleverser les états est d'ébranler les coutumes établies en sondant jusque dans leur source pour marquer leur défaut d'autorité et de justice [...]. C'est un jeu sûr pour tout perdre, rien ne sera juste à cette balance.[...] Il ne faut pas qu'il [le peuple] sente la vérité de l'usurpation, elle a été introduite autrefois sans raison, elle est devenue raisonnable. Il faut la faire regarder comme authentique, éternelle et en cacher le commencement, si on ne veut qu'elle prenne fin bientôt." ⁴

Un danger sourd derrière la conscience de l'établissement d'un ordre mondain et d'une fondation de la justice humaine: celui de la généalogie qui rapportera l'inauguré à sa propre raison historique qui est insensée et injustifiable. La valeur de la loi est double: elle est, d'une part, reçue comme telle, et aussi imaginée telle, et puis, surtout, elle se fonde entièrement sur elle-même, sur son positionnement en tant que loi ("Elle est toute ramassée sur elle-même. Elle est loi et rien d'avantage"). C'est-à-dire, en tant que loi humaine, elle ne renvoie à rien d'autre qu'à son fondement et à sa reconnaissance, et certainement pas à une essence de la loi. Celle-ci, inexistante par ailleurs, n'est produite que par l'imagination dont l'établissement va produire l'appareil de représentation ⁶: "[...] la justice qu'il imagine, mais non pas à l'essence de la loi" ⁷ Ramenée à son historicité, et non pas à l'antériorité produite lors de son imposition comme loi légitime, par une raison généalogique qui la rapporte aux principes, elle sera anéantie, son caractère local fera retour et il lui sera impossible de rejoindre sa prétention à être la vérité: l'adéquation de la loi à son essence. Et par le recours à l'histoire, la violence produira à nouveau ses ravages dans un retour de l'indifférencié premier (la force à l'état pur). Sur la base de cette crainte, que l'indifférencié premier ordonné par l'établissement ne s'infilte au dehors de l'antériorité où il a été refoulé et que ne se reproduise une violence qui ne serait pas canalisée par l'ordre du symbolique, il faudra instaurer l'illusion référentielle

d'une essence et d'une pérennité, médiatisée par l'appareil de représentation de l'inauguration.

Cependant, la théorie de l'instauration qui prescrit un tel impératif et la volonté généalogique se trouvent dans une proximité qui fait que la première, en même temps qu'elle dit la nécessité d'une auto-légitimation de la loi et de ce qui la fonde, doit dès lors aussi reconnaître la généalogie impure de l'instant de l'inauguration: la raison généalogique joue ici, en quelque sorte, le rôle d'une tache aveugle. Mais la tentation de l'histoire, la volonté de la vérité vraie (ou la preuve manifeste de sa totale absence) provoque dès lors aussi la *camera obscura* de la nécessité opaque de l'inauguration: elle la refuse et sa volonté de voir derrière, dans la trame épaisse de l'histoire du monde, l'essence cachée, ou son absence, se heurte à la potentialité de constituer ce que Pascal appelle ailleurs "la raison de par derrière". La source, la raison, le motif, la circonstance ne suffisent pourtant pas au rejet radical d'une si belle illusion. Ce qui motive la négation et le refoulement de la généalogie et de l'historicité au profit d'un fondement illusoire, reste pour sa plus grande part implicite dans le fragment. La conscience de l'inauguration est aussi conscience de la vanité profonde de celle-ci. Elle est contrastée dans le texte pascalien par l'assurance d'un fondement qui serait lui vraiment essentiel et dont l'historicité recouvrirait le point originel, dont la justification procéderait de la justice véritable, dont l'autorité s'appuierait sur la majesté princière de l'être qui est dit pourtant s'être retiré. Mais la conviction reste dans l'orbite de l'incertitude: elle n'aboutit simplement pas à la visibilisation et à la présence immédiate de l'être dans une apologie qui ne cesse de s'écrire et qui ne cesse de s'échouer dans le composite des fragments⁸. Ce qui propulse la volonté de voiler les origines de l'inauguration auto-réflexive dans une théorie transformant l'historicité en un originel indifférencié, cependant distinct de l'ordre de la loi, n'est lisible qu'à travers une crainte latente du retour à la violence non-hiérarchisée: la sédition du peuple, la fronde, la fin de l'ordre, le retour à l'antériorité de l'indifférencié premier jusqu'à l'incapacité de faire acte de distinction, à savoir une crainte qui se placerait au niveau d'une philosophie politique ou, encore, d'une philosophie de l'histoire.

"Le mal, le fait du mal, c'est le discours du plus fort, le pouvoir, et loin que la politique ne soit la morale, c'est l'éthique qui, d'un seul coup, est devenue le

politique. Il n'y a pas de morale, il n'y a que du politique." ⁹ La conjonction d'une éclipse de la morale ¹⁰ et de la nécessité de malgré tout canaliser la volonté du mal fait que le domaine politique, au sens de son extension la plus large, offre un modèle idéal pour la production immanente des valeurs et des structures dans lesquelles la force latente pourra être régulée et gérée ¹¹. L'établissement produit par conséquent un cadre dans les limites duquel peut se penser tel modèle de production éthique. L'ordonnement abstrait via l'inauguration maîtrise le flux de la force et du pouvoir à l'intérieur d'une hiérarchie, ce que l'on pourrait aussi appeler la nécessité abstraite du respect, en même temps qu'il produit, dans l'illusoire livré par l'instauration et l'acceptation inconditionnelle de l'inauguration, la valeur ("La justice qu'il imagine") ¹². Le mécanisme dont procède la valeur est celui que médiatise l'appareil de représentation de l'imagination. Il est intéressant de constater que la faculté d'imagination soit perçue en fonction des deux pôles relevés plus haut, celui de la généalogie qui en dénonce la fausseté et celui de la théorie de l'inauguration qui en affirme la vérité opératoire: "C'est cette partie dominante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours, car elle serait règle infaillible de vérité, si elle était infaillible de mensonge. [...] Marquant du même caractère le vrai du faux." ¹³ C'est peut-être dans cette hésitation entre généalogie et inauguration qu'il faut entendre son caractère duplice, dans la dialectique du vrai et du faux. Elle produit de la valeur (du moins son apparence), fausse si on la rapporte à la substance qu'elle imagine et à la réalité de celle-ci, néanmoins vraie dans son caractère illusoire, à savoir en tant qu'essence rapportée à son geste de se constituer en essence. Elle produit aussi de la force mais qui n'est plus force immédiate et violente, une force figurée (par les habits, par la machine tournée vers le respect): "L'arbitraire de la décision prescriptive de la règle réfléchit sa force dans des signes qui en sont les délégués et les tenants lieu, ou elle est convertie en représentation dont la fonction est à la fois de l'indiquer et de la réserver" ¹⁴

"Les cordes qui attachent le respect des uns envers les autres en général sont cordes de nécessité, car il faut qu'il y ait différents degrés, tous les hommes voulant dominer et tous ne le pouvant pas, mais quelques-uns le pouvant.
Figurons-nous donc que nous les voyons commencer à se

former. Il est sans doute qu'ils se battront jusqu'à ce que la plus forte partie opprime la plus faible et qu'enfin il y ait un parti dominant [...]. Les maîtres [...] ordonnent que la force qui est entre leur mains succédera comme il leur plaît [...]. Et c'est là où l'imagination commence à jouer son rôle. Jusque là la pure force l'a fait [...]. Or ces cordes qui attachent donc le respect à tel et à tel en particulier sont des cordes d'imagination" [Fragment Lafuma 828]

La hiérarchisation du groupe social est nécessaire, à la fois cordes qui sont imposées et liées, et cordes de respect vis à vis d'autrui. Ce qui était établi sur le plan d'une nécessité aveugle de l'inauguration et de l'instauration d'un ordre, est ici transféré sur le plan particulier des relations inter-personnelles. "Il faut qu'il y ait différents degrés". La nécessité de la différenciation et de la distinction, procès concomitant à l'inauguration du fondement, n'est pas centrée restrictivement autour du geste auto-fondateur: l'espace de l'antériorité ouvert instantanément dans l'inauguration de la hiérarchie est renvoyé à une *fable*¹⁵ qui figurera et remplira le lieu de l'antériorité, mais non plus comme tentation historiciste: "Figurons-nous donc que nous les voyons commencer à se former". L'instantanéité inauguratrice est dépliée en un mouvement qui est celui de la constitution originelle et de sa justification. Si elle renvoie toujours à une histoire qui, dans son accidentalité, s'oppose à l'exigence d'une essentialité immédiate à elle-même, celle-ci, en tant que fable, reste cependant médiée par la dialectique de la force et de la justice qui explicite la nécessité du recours à l'établissement: "Qui ne veut pas que la guerre continue". Ensuite, la fable est aussi celle du passage de l'accidentel (la force pure qui se manifeste dans le combat) à sa représentation imaginaire. Un transfert s'opère, à travers la fable, du domaine de la réalité historique dans celui de sa cristallisation symbolique: *cordes d'imagination*. Enfin, la fable donne lieu à un récit de l'originel légitimant l'établissement qui n'est plus alors enclos dans l'instantanéité de son inauguration. L'instauration de la hiérarchie se voit narrativement justifiée et dans sa fonctionnalité (éviter la mort), et dans la modalité de son inauguration (sa symbolisation).

Le monde envahit, en partie du moins, le texte pascalien, et son émergence est celle d'un intérêt porté au modèle d'une production immanente de la valeur (l'illusion

de l'être), alors que le centre dispensateur de la valeur s'est retiré. "L'apparence est donc ce qui est premier par rapport à nous seuls [...] et ce qui amorce la démarche a posteriori; et pourtant l'être sans le paraître, ne serait que ce qu'il est, à savoir *Esse nudum*, terne substance et méconnaissable. [...] Le paraître ne rend pas juste la justice, ni raisonnable la raison, ni vraie la vérité, il fait seulement qu'elles en aient l'air et la réputation, et que tout le monde les reconnaissent pour telles" ¹⁶ écrit Jankélévitch dans son essai sur la catégorie du "je-ne-sais-quoi" dans l'épistémé de la modernité. L'essence, l'être, s'il est, n'est visible qu'à travers les apparences, la multitude et les métamorphoses de la réalité. Et pourtant, à l'inverse d'une vision qui déploierait sa maîtrise jusqu'à voir l'immédiateté de l'être, et qui ne verrait que le terne, l'être est perçu dans l'enveloppe externe qui induirait a posteriori sa connaissance. Les apparences, le domaine immanent et mondain du paraître en livreraient la lumière, postérieure à leur présence immédiate, de l'être, mais comme illusion, faire-paraître. La justice ne deviendra pas juste essentiellement, mais en donnera la semblance: c'est, nous semble-t-il, de ce type d'inversion que dépendent le regard intra-mondain du texte pascalien et, surtout, la théorie inauguratrice de l'ordonnement du social qui produirait, dans l'après-coup de son paraître, la valeur, mais qui n'est pas valeur dispensée essentiellement. Celle-ci donne en quelque sorte à voir cette essence dans l'espace laissé vide par son retrait. Et Jankélévitch d'ajouter que "dans l'art de persuader tel que le mysticisme de Pascal le réhabilitera, il entre une bonne part de dérision cynique, c'est la corruption de la créature qui nous oblige à tenir compte de la zone passionnelle et courtisane de l'existence" ¹⁷ L'intérêt que Pascal manifeste pour la logique immanente du monde est motivé par un mysticisme qui restreint en retour son accès au monde. Pascal doit à la fois démontrer la production immanente de la valeur par le monde (valeur comme signe de l'être caché) et assumer un point de vue extérieur de proximité avec l'être.

La production immanente de la valeur, dans le passage du domaine moral, devenu problématique, à celui du politique, à savoir la hiérarchisation et la maîtrise sociale de la force, se double d'une théorie inauguratrice du fondement: le fondement dont la fondation est immanente à elle-même, dans le geste anatreptique de s'auto-affirmer. Cette dernière octroie au monde une légitimité restreinte qui justifie la régulation interne de celui-ci. Ce fonder n'a plus besoin du recours à une extériorité pour s'accom-

plir, et il se fait dans la conscience totale de sa condition précaire. La théorie de l'inauguration oppose à la tentation généalogique de tout réduire à la vanité, dans l'absence de tout fondement vraiment vrai, une précarité et une indigence du geste assumées, un geste qui doit produire en se perpétrant sa propre légitimité et maîtrise, et, par cette constitution anatreptique de la dominance, ordonner le monde autour de lui.

Princeton University

NOTES

* Nous voudrions remercier ici le Département de Langues et de Littératures Romanes de Princeton University sans le soutien duquel cette communication n'aurait jamais été présentée à l'Université de Cincinnati.

¹ Blaise Pascal, *Oeuvres complètes*, ed. Louis Lafuma (Paris:Seuil, 1963) 367.

² Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imaginaire artistique*, trans. (Paris: Gallimard, 1975).

³ Blaise Pascal, *ibidem*.

⁴ Fragment 60, *op.cit.*, 507-8. Il est à noter que ce texte est, en fait, le collage d'une série impressionnante de citations reprises à Montaigne (surtout des essais II,12 et III,13). Nous ne nous attarderons pas sur cette question de l'emprunt et de la spécificité du texte pascalien, notre parti-pris étant d'avantage essayiste. Pour l'identification de ces citations, on pourra consulter: Blaise Pascal, *Pensées. Edition critique établie, annotée et précédée d'une introduction par Zacharie Tourneur*, ed. Zacharie Tourneur, vol. 1 (Paris:Cluny, 1938) 29-34. En ce qui concerne une tentative d'interpréter ce rapport Montaigne/Pascal, on pourra lire le bel ouvrage, classique maintenant, de Léon Brunschwig, *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne* (New York-Paris: Brentano's, 1944), ainsi que le livre de Bernard Croquette, *Pascal et Montaigne. Etude des reminiscences des Essais dans l'oeuvre de Pascal* (Genève: Librairie Droz, 1974).

⁵ Pour Pascal, il existe bien évidemment une loi et une justice incontestables: "Il n'en est pas de même dans l'église, car il y a une justice véritable et nulle violence" [Fragment Lafuma 85].

⁶ Pour cette question, on pourra consulter: Louis Marin, *Le portrait du roi* (Paris: Minuit, 1981).

⁷ Nous trouvons dans le Fragment Lafuma 44, intitulé "imagination", ceci: "Nos magistrats ont bien connu ce mystère. Leurs robes rouges, leurs hermines dont ils s'emmaillottent en chaffourés, les palais où ils jugent, les fleurs de lys, tout cet appareil auguste était fort nécessaire [...]" Nous soulignons.

⁸ Nous adhérons bien entendu à l'hypothèse, classique maintenant, défendue par Lucien Goldmann dans son *Dieu caché* (Paris:Gallimard, 1959) d'une impossibilité structurale et significative des *Pensées* à aboutir à une forme apologétique cohérente. Nous émettons des réserves quant à l'hypothèse d'une forme entièrement fragmentaire, c'est-à-dire participant d'une esthétique de la cohérence. Nous posons, sans la développer, l'hypothèse d'un texte composite, qui aurait différents niveaux hétérogènes de sens, et dont le caractère composite viendrait d'une incapacité significative à s'accomplir comme texte apologétique. De ce texte composite, nous nous proposons au long de ce travail d'opérer un saisissement essayistique autour de la question de l'inauguration et du fondement.

⁹ Louis Marin, op.cit., 31.

¹⁰ Voir par exemple les fragments portant sur le problème de jugement en morale, et ceux qui touchent au point de vue et à la perspective.

¹¹ Consulter l'ouvrage de L. Marin déjà cité, et en particulier le chapitre liminaire où l'auteur tente de dégager une théorie politique pascalienne autour de la question du pouvoir absolu et de ce qu'il appelle le *portrait du roi*.

¹² Fragment Lafuma 80.

¹³ Fragment Lafuma 44.

¹⁴ Louis Marin, op.cit., 45.

¹⁵ Pour le concept de fable, on pourra consulter: Michel de Certeau, *La fable mystique* (Paris:Gallimard, 1982).

¹⁶ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, vol.1 (Paris:Seuil, 1980) 15.

¹⁷ Vladimir Jankélévitch, op. cit., 16.

WRITING OUT THE ARTS

George Bauer

For Richard Schroedle

"Fond enemy and ally," is a way to begin. These awesome letters seen constitute the ambiguous end of a writing out of reflections on the disturbing corpus of darkness and light of an artist. To write out an artist is to turn to another body and write on the skin-- more precisely to write beneath the surface leaving behind an indelible, visible mark to be seen if not read. This is a tattoo. This may be poetry written on the other. In the Empire of Signs it is oriented to poetic inscription; in the west the etiquette is stuck on respect of the actual body. We, here, do not write on the photograph, on the canvas, on the plaster or bronze. We remain outside. Outside in preface to exhibition catalogue, in review, in essay and monograph, the writer is shocked by the graffiti of others who do not respect the brother artist, the sister arts. Right now we are concerned with the pain of writing out the artist, of considering the tough relationship of that body as "fond enemy and ally."¹

The other arts are a problem. The misunderstanding is in the *Ars poetica* of Horace. His *Ut pictura poesis* (ll. 361) ("As a painting, so also a poem") is the terrible beginning of the enmity and alliance coloring the fondling of them, other arts. The critical body for me was written out by me early on in an encounter with "Degas and Baudelaire in the *maison close*."² I worried there about the duality of the touchable and the untouchable in the muse as irreconcilable lady and whore paying little attention to the artists' bond of ambivalence. If Baudelaire wanted to paint, Degas wanted to write. The fixed form of the sonnet linked them. Degas needed to be a poet. Baudelaire, if he could not paint, would write up the painter. For him it is not the reader, but the artist, who, for better and verse, is "son semblable, son frère." Degas was royally literary in his *mots*. "La peinture n'est pas bien difficile quand on ne sait pas. . . Mais quand on sait. . . oh! alors. . . C'est autre chose!"³ Degas had his Musset. Baudelaire had his Delacroix. On this it hangs: "In a

single brush-stroke we can say more than a writer in a whole volume. That is why I flee from these phrase-making critics and all the painters who let themselves be taken in by their edicts."⁴ Valéry, coming after this *mot* and in admiration, wrote of Degas, noted his strong attraction to the literary other and seductively added that "cet amateur qui a su peiner sur son ouvrage ... n'eût fait, s'il y fût tout donné, un poète des plus remarquables, du type 1860-1890."⁵ Mallarmé only saw a second fiddle player. The sonnets of Degas were for him a *violon d'Ingres*. Valéry himself repeats the encounter of the poet and the painter and ends with Mallarmé's own: "Mais Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers. . . C'est avec des mots."⁶ Degas, frustrated, felt, too, that each of the brother arts stands alone. "I think that literature has only done harm to art. You puff out the artist with vanity, you inculcate the taste for notoriety, and that is all."⁷

I tat. You tit. But early in this century, the fond enmity bobs up again. Apollinaire knew that poetry was made with words, but he still wanted to horse around with the *Ars poetica*, even misread. From the beginning, he too, was drawn to the plastic arts for bonding and bondage, for *bonhomme*. He wrote out art. He coined the *supra real*; he threw the cubes, he overlaid. But finally he was tempted to be a painter of a different kind. He spread the word, brushed his brochure, and came out in print with his "Et moi aussi je suis peintre," announcing his new visual poetry as painting, to be bound in an "Album d'idéogrammes lyriques et coloriés" in 1914. The work would have exposed his "Coeur, Couronne et miroir" "Lettre-Océan," his "La Cravate et la Montre" --his *Calligrammes*⁸ as timely ties and mirrors for the brother arts. Other poets were reluctant to take this turn. But in proximity and distance to artist others, some poets began to see Paul Eluard's Apollinaire-inspired *Donner à Voir* as their ensign. In that volume he included a series of poems on painters (Klee, De Chirico, Arp, Ernst, Tanguy, among others) drawing them indirectly into his poetry, but in "Physique de la poésie" he noted a new and different relation of poetry to the arts. "En 1910, un peintre, Picasso, découvrit dans l'oeuvre d'un poète un nouveau mode d'inspiration. Depuis, les peintres n'ont cesse de s'éloigner de la description, de l'imitation des sujets qui leur étaient proposés: des images n'accompagnent un poème que pour élargir le sens, en dénouer la forme."⁹ Strange accompaniment, strange company. Even as the poet strives to make an object to be seen, he stands apart but not aside. "Pour collaborer, peintres

et poètes se veulent libres. La dépendance abaisse, empêche de comprendre, d'aimer. Il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu. A la fin, rien n'est aussi beau qu'une ressemblance involontaire."¹⁰

The rivalry is not just between poet and painter, but the conflict underscores the writer of prose in his uneasiness with the upper hand the poet had taken in the world of letters. Not only the poets are brushing in the picture portraits of painters alive and dead, but the painters paint the dead poets. Eluard championed Matisse's portrait of Baudelaire to the detriment of the seminal image of Emile Deroy ("faiblesse de son exécution")¹¹ by invoking not Baudelaire the poet but Baudelaire the writer-art critic as authority and dead, discerning eye. "Raison de plus pour que, venant d'un peintre dont Baudelaire, le plus grand, peut-être le seul critique d'art du XIX^{ème} siècle, aurait passionnément aimé l'irrational échiquier de couleurs et la bouleversante simplicité de lignes, l'image d'Henri-Matisse [sic] nous paraisse naturelle et nouvelle."¹² The poem and the poet had turned to prose. The pose of art and criticism and prose poems is a disease to be caught, a visible malady. Roland Barthes recognized the disease in diagnosing his own *maladie d'amour*: "I see language." What is given is now a given to be written or seen in camera. Sartre did not see it that way. He resisted the poet and the painter in their dream of stone hinge. The dialogue of Magritte enters the iconography, the iconology. His *Art of Conversation* freezes the tête-à-tête into Peter and Pierre talk. The poet and the painter are dwarfed by the Talking Stones echoing the art critic's poetic letters. "Je suis belle, o mortels, comme un rêve de pierre. . ." EVE REVE. The capital letter T, given to be seen, remains obscure. The irony of this possible pact and truce remains in this silent painted portrait of amity and enmity.

René Magritte's 1950 photorealism or super- or hyper-fonts account and recount in a strange fashion, the wound of the quarrel between friends, the set-to between poet and painter, between poet and writer. Baudelaire's poetic voice is a stone hovering. "Je suis la plaie et le couteau/ Et la victime et le bourreau." Baudelaire, for Sartre, talked too much, wrote too much. He was, in all of this, too much. Poetry too. Painting too. Sculpture too. He wrote them and him out. Beaudelaire. Beau in error. The poet destroyed the name written out in error. No Beau De L'Air. Charles talked too much, like Degas. He wrote dumb poetry. Like Degas he hesitantly erred. One on

one side. The other on the other. They smarted from their dumbness in the conflict. Sartre took us back not to the body of the work but to the conflict of the poet unseen except when he writes out in prose poems and art criticism a heart to be laid bare. Sartre really only laid bare his position in consideration of "fond enemy and ally" in his own lucid consideration of the artist and the temptation to literacy. First Baudelaire, then Tintoretto. Duras, aka Donna Dieu, never went to the arts ball. Jean-Paul took her there to a silent place she had never gone before. Her signature refusal of poetry and painting, of muses and musing caught him in his re-writing, in his writing out of the tinter's story. Marguerite could not wait for the next episode of Horace's *Ut Pictura Poesis*. Jean-Paul and Jacopo caught her eye in *La Peinture de la vie moderne* become *Les Temps modernes*. For Sartre, Charles the Chaplin of silent film, without speaking tramped on, and replaced Charles Beaudelaire many years before. Now he is displaced. "Jacopo, l'humanisme des lettres, il s'en moque," she writes of Sartre's quiet, moving friend. She saw, in Sartre's "Séquestré de Venise" a painter, really a dyer in name, an artist who did not want to write sonnets, who did not want to write. Marguerite's flowers, "manibus date lilia plenis," were silently absent from the shades of poetic temptation. Before her visit to Kuroda's *Ténèbres*, she admired Sartre "avec ses muscles de fer" who raised up Tintoretto's unread writing out of silence. "Evidemment, pendant cinquante pages, Sartre ne parle pas une seule fois de la peinture du peintre le Tintoret."¹³ What he wrote out for her is silence.

The talkie poet of the victorious Nineteenth Century, Charles Baudelaire is skipped over in a retrospective search for a silent painter, and a poet of silence. Duras understood the tactics. If Michelet had abandoned the Middle Ages "parce qu'il y étouffait et qu'il ne pouvait pleurer dessus,"¹⁴ Sartre cut back to the Renaissance to find a silent painter. Tintoretto was, like Lapoujade, a *Painter Without Privilege*¹⁵, a silenced painter. No literary pretension. Jacopo Robusti, Jean-Paul writes out, will never have the baggage of those *peintres-courtisanes*. "Michel-Ange fait des sonnets: de Raphael, on prétend aujourd'hui qu'il savait le latin; au Titien lui-même le commerce des intellectuels a fini par donner un vernis. Comparé à ces mondains, le Tintoret paraît ignare: il lui manquera toujours le loisir et le goût de s'exercer aux jeux d'idées, aux jeux de mots. L'humanisme des lettres, il s'en moque."¹⁶ This is the key phrase Duras takes as her own from Sartre's writing on the artist not art.

Sartre picks up a critical idea from Eugenio Battista writing on Michelangelo in *L'Epoca* (August 25, 1957); in the sixteenth century painting and sculpture were manual arts: "C'est à la poésie qu'on réservait tous les honneurs. De là vient l'effort des arts figuratifs pour rivaliser avec la littérature."¹⁷ There is a striking parallel between Edgar De Gas become Degas in Michelangelo's temptation by aristocracy and letters. Of Buonarroti Sartre writes: "Il avait la faiblesse de se croire né et cette illusion lui a gâché la vie. Tout jeune, il eût souhaité faire ses humanités, écrire: un noble privé d'épée ne peut prendre une plume sans déroger. il prit le ciseau par nécessité et ne s'en consola pas: Michel-Ange considérait la sculpture et la peinture du haut de sa honte, il avait la joie vide et crispée de se sentir supérieur à ce qu'il faisait. Contraint au silence, il voulut donner un langage aux arts muets, multiplier les allégories, les symboles, écrivit un livre au plafond de la Sixtine, tortura le marbre pour le forcer à parler."¹⁸ Sartre's and now Duras's Jacopo does not envy the painter who writes. No. "Jacopo n'ouvre jamais un livre, à l'exception de son missel; ce n'est pas lui qui aurait l'idée saugrenue de forcer son talent pour rivaliser avec la littérature: il y a tout dans ses tableaux, mais il ne veulent rien dire, ils sont muets comme le monde."¹⁹

Painters who would write, writers who would paint -- or failing that write on art or take the plastic artist as subject constitute a curious confraternity. Degas, Michelangelo, Baudelaire, Apollinaire, Balzac of *Le Chef d'oeuvre inconnu* and Zola of *L'Oeuvre* and Zola photographe, Frank O'Hara. The latter is heir to a legacy coming from both Baudelaire and Apollinaire. Sartre and Duras are part of a small minority who skirted the issue in the writing out the arts, the strategy of the institution of Literature and the Other Arts. I chatted up Duras two years ago on the trail of the writer and the artist as I had done with Sartre years before. Her reaction was like that of Sartre's most fervent admirers. "Never wrote on art." No Sartre never wrote an aesthetics. No. Duras forgot her forays into the galleries. It suddenly occurred to me that what linked them was, unlike Simone de Beauvoir, for example, whose sister painted, the fact that in some kind of impertinence they were not art groupies or poetasters. Sartre's animosity to Baudelaire was double: art and poetry. The Surrealists too. Duras, the creole, was out of town. She came late to the artist's scene. In her work the art is never seen, the museum, as Sanford Ames wrote as I tried to bring him into the fold of arty literature and

literary arts, is never visited. Not even Goya's frescoes or the little horse frescoes of Tarquinia. Duras's indifference was laid over Sartre's violent antipathy expressed in his *Portraits officiels* and in his *Nausée* before the official portraits of Mud-City citizens. Sartre's attempt to free writing from art and poetry was made manifest in his *Qu'est-ce que la littérature?* Poetry and painting are not engaging. Not engaged. They are written off, out in another way. Greuze, before Degas, wanted the impossible. He made his paintings speak when he should have shut up. If Mallarmé as poet displaces Baudelaire, it is because he knew words were things. "Pour l'artiste, la couleur, le bouquet, le tintement de la cuiller sur la soucoupe sont chose au suprême degré."²⁰ They refer to nothing. They are. "C'est-à-dire Illisible." Silent. Mute. Sartre saw *Le Livre de Michel Ange* writ out in a thing to be read on the Sixtine ceiling. Silent as the world. A loss. But a loss written out. An erasure of letters. A throw of the dice. No words. No dies. Inscribed silence is emodied in Duras's sit-in in the company of Francis Bacon. Theirs is the ultimate dialogue where art is not written out. There Sartre, absent, and erased listens in on this nearly silent *Art de la conversation*. A stand-in for their Jacopo the dunce. There is the Zen presence of her writing out reflections on Aki Kuroda's *Ténèbres*. Duras was tempted by the galleys and the gallery. Both she and Sartre flirted with the poet-painter gallery scene. They were writers, first out, then in. Lapoujade they shared, sitting mutely for the artist's portrait. She had her Jeanne Socquet and Jeannik Ducot. She wrote out their Tintoretto silence. Sartre picked up the bones and license plates of Calder; the particle of plaster of Paris pluralized, the non-there quietude of bronzed escape of Giacometti. Sartre caved in to commitment, looking for brothers outside the arty literary camp and engaged Rebeyrolle, like Pierre Victor, in shared art. The commitment to silence was lost. Duras sat in. They both pimped up the Maeght texts, Foucault too. Both worked hard for the money. Both did the Lapoujade thing. Then as Sartre found his Calder, his Giacometti, and made them existential artists and extending members of the silent fraternity of refuse, Duras, after him, found artists without voice: Socquet and her mad women, Ducot and his beached objections, before returning to the oriental sign. She inscribed Kuroda on a black canvas painted over.

Let us stop here to review art writing before Sartre and Duras. *Les Salons de Diderot*. *Les Salons de Baudelaire*. *Les Salons de Zola*. These were the genius of the

future in Anita Brookner's terms.²¹ Then in our own century two stand out. Both poets. The one inspired by the other. Arts chroniques of Apollinaire became Frank O'Hara's Art Chronicles. Sartre and Duras are hard to find. Their writing out now stands aside, quick glances of Situations and "papiers d'un jour" as Duras's subtitle for Outside signals. They stand outside the museum as part of their experience of a crowd. One thinks of these artists' portraits not as monumental writings but more like Richard Howard's own Burghers of Calais and Pasadena lined up.

such more-than-life-size Others looming
monochrome and lame, naked
bronze which has gained a life of its own
--green and grisly, but a life of sorts--
by merely being outside. . .²²

Being outside is critical. Being inside is critical. How to be outside and inside is the How Art? question. Let us turn in non-solution and non-conclusion to a painter who stood in to write out. No it is not Aki Kuroda who gave writing to be seen and unread. Duras went to Kuroda, "fond enemy and ally," and made the act of painting into her act of writing. His brush and her pen become a pinceau à écrire. Their act is one. "La tentative que je fais en ce moment, je la vois aussi comme relevant du silence établi par Kuroda."²³ Their hand becomes one. White on black. Black on white. Holding hands in the shadows. A tenebrous affair. All that's left is just letters. Letters on both sides. A work to be seen through. Frank O'Hara's Jackson Pollock stepped into the canvas. He wrote out. He was a painter writing. Frank used his words well. He answered the question endlessly asked in one of his lunch poems.

Why I Am not a Painter

I am not a painter, I am a poet.
Why? I think I would rather be
a painter, but I am not. Well,

for instance, Mike Goldberg
is starting a painting. I drop in.
"Sit down and have a drink" he
says. I drink; we drink. I look
up. "You have SARDINES in it."
"Yes, it needed something there."
"Oh." I go and the days go by
and I drop in again. The painting
is going on, and I go, and the days

go by. I drop in. The painting is finished. "Where's SARDINES?" All that's left is just letters, "It was too much," Mike says.

But me? One day I am thinking of a color: orange. I write a line about orange. Pretty soon it is a whole page of words, not lines. Then another page. There should be so much more, not of orange, of words, of how terrible orange is and life. Days go by. It is even in prose, I am a real poet. My poem is finished and I haven't mentioned orange yet. It's twelve poems, I call it ORANGES. And one day in a gallery I see Mike's painting, called SARDINES.²⁴

Here then, the poet and the painter paint out the words. Fishing. Gone Fishing. The act and the letters remain, not a "poisson qui nage, mais un nage qui poissonne,"²⁵ as Sartre had stencilled years before in not wanting to write out the arts. "L'artiste est un suspect,"²⁶ he wrote of Masson. The writer too. The ultimate inscription in this duel of letters and art comes from a dancer's friend--a Cincinnati work that quits the friendly fray, not on white in black alliance, but on plexiglass. This is not a trap, not a cage. But here is John, not his *Not Wanting to Say Anything About Marcel*. But a daft reading saying nothing. No writing out. It is his poetic *Silence* seen.

LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .
 If among you are
 those who wish to get somewhere , let them leave at
 any moment . What we re-quire is
 silence ; but what silence requires
 is that I go on talking .²⁷

TREVE

NOTES

- 1 Richard Howard, "The Mapplethorpe Effect," *Robert Mapplethorpe* (Boston, Toronto, London: Whitney Museum of American Art and Bulfinch Press, Little, Brown and Company, 1988): 159.
- 2 Paper given at the Midwest College Art Conference, Michigan State University, October 1960.
- 3 Quoted by Paul Valéry in "Degas Danse Dessin" in *Oeuvres II*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1960) 1214.
4. Quoted by Daniel Halevy in *My Friend Degas*, tr. Mina Curtis (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1964) 41.
- 5 Valéry, *Oeuvres II*, 1209.
- 6 Ibid., 1208.
- 7 Quoted by the writer and art critic, George Moore in his *Impressions and Opinions* (London: T. Werner Laurie, Ltd, 1914) 221.
- 8 This project is described by Decaudin and Adéma in their notes to Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1959) 1074.
- 9 Paul Eluard, *Donner à voir* (Paris: Galimard, 1939) 150.
- 10 Ibid., 151.
- 11 Ibid., 111.
- 12 Ibid.
- 13 Marguerite Duras, *Outside: papiers d'un jour* (Paris: P.O.L., 1984) 187.
- 14 Ibid., 187-188.
- 15 See Sartre's "Le Peintre sans privilège," *Situations IV* (Paris: Gallimard, 1964) 164-386.
- 16 "Le Sequestré de Venise," in *Situations IV* (Paris: Gallimard, 1964) 319.

- 17 Ibid., 317.
- 18 Ibid.
- 19 Ibid., 319.
- 20 Sartre, *Situations II* (Paris: Gallimard, 1947) 60.
- 21 Anita Brookner, *Genius of the Future* (Ithaca and New York: Cornell University Press, 1977).
- 22 Richard Howard, *Lining Up* (New York: Atheneum, 1984) 3-4.
- 23 Duras, *Outside*, 261.
- 24 Frank O'Hara, *The Collected Poems*, ed. Donald Allen (New York: Alfred Knopf, 1972) 261-262.
- 25 Cf. "L'horreur qui gorille" in his essay on David Hare, "Sculptures a 'n' dimensions" in Michel Contat and Michel Rybalka's *Les Ecrits de Sartre* (Paris: Gallimard, 1970) 664.
- 26 *Situations IV*, 287.
- 27 John Cage, *Silence* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973) 109.

ZOLA, HUYSMANS ET GIDE, FASCINATIONS ET RENIEMENTS:
RESSORTS DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Françoise Calin

Je rêve, depuis plusieurs années déjà, d'une nouvelle édition de *Paludes*. Un super-Folio, édition annotée, édition complète. Mais que serait une édition complète de *Paludes*? Le récit, nous le savons, ne s'offre pas immédiatement à l'oeil du lecteur. A la page du titre succède celle de la dédicace, puis celle de l'épigraphe, celle de la préface, enfin celle du premier chapitre. De la même façon, la fin du récit a son "au-delà": l'Envoi, l'"Alternative", et la "Table des phrases les plus remarquables de *Paludes*". L'histoire du narrateur et de ses six journées est donc enrobée d'une coquille verbale qui s'épaissit, si l'on inclut -- et il le faudrait -- la Postface écrite en 1895 et publiée en 1897.¹ Cette postface suffirait-elle à compléter l'édition idéale? Non. Je souhaiterais réunir les commentaires sur *Paludes*, éparpillés dans l'oeuvre et la correspondance de Gide; plus important encore, cette édition comprendrait des textes gidiens prédisant ou reprenant *Paludes*: certains poèmes d'André Walter, un extrait du *Voyage d'Urien* (et son envoi), un passage du *Prométhée mal enchaîné*. J'y ajouterais des illustrations: les deux planches des *Proverbios* de Goya²: Gide a révélé dans ses entretiens avec Jean Amrouche qu'elles avaient été l'un des points de départ de *Paludes*.³

Hélas, même ainsi grossi, *Paludes* resterait incomplet. "L'art gidien est un art de la dissimulation; voire du secret: un 'jeu subtil' auquel le lecteur est invité à participer [...]"⁴. Rien n'est plus juste et la critique contemporaine nous suggère que, bien souvent, le secret dissimulé dans les pages d'un texte est un autre texte. *Paludes*, comme les sotties médiévales d'ailleurs⁵, joue avec d'autres oeuvres. Celles de Virgile, Baudelaire, Mallarmé, Laforque y sont évoquées, citées, déformées, parodiées, visibles. Il faudrait donc, pour être éditeur de mon *Paludes* complet, devenir l'"archi-lecteur" que Genette imagine dans *Palimpsestes*. Tout voir, tout déchiffrer: le redit, le non-dit, l'inter-dit. Je ne suis pas assez ambitieuse. Je me contenterai aujourd'hui d'affirmer qu'entre les pages de *Paludes* repose et s'agite l'oeuvre d'un autre dont le nom est soigneusement tu: Huysmans.

Huysmans que Gide lisait, qu'il avait rencontré, à qui il envoyait ses écrits et qui lui envoyait les siens. Huysmans avec qui, à cette époque-là, il correspondait.⁶ Pourtant, d'une part, le narrateur de *Paludas* ne fait aucune allusion explicite à des Esseintes, à Durtal ou à Huysmans. D'autre part, l'auteur d'*A Rebours* et de *Là-bas*, ayant lu le récit de Gide, le commente; il y voit une critique de "tout ce que je m'en fichisme de la littérature contemplative ombilicale [...]"⁷, mais ses remarques ne laissent pas supposer qu'il y ait relevé des échos à ses propres textes. Silence prudent ou pudique? Inconscience? Qui le saura jamais? Quant à la critique, toute aussi discrète, elle s'est contentée de noter des similarités entre le malaise de des Esseintes et du narrateur de *Paludas*, et entre leurs voyages ratés.⁸ Il faut rouvrir le dossier.

En 1891, Gide confie à Valéry: "Je lis *Là-Bas*, qui m'intéresse beaucoup, m'agace un peu [...]"⁹ Cet intérêt, cet agacement envers Huysmans et ce qu'il représentait, ce qu'il exprimait, me semble être au cœur de *Paludes*: émotions génératrices, en quelque sorte du texte gidien. Je ne traiterai que de *Paludes* et d'*A Rebours*. N'oublions pas, toutefois que le Durtal de *Là-bas* était, avant le narrateur de *Paludes*, assis devant une table d'écrivain.¹⁰ Les recoupements thématiques entre *A Rebours* et *Paludes* sont nombreux et pourraient être regroupés sous trois rubriques essentielles: les goûts et les dégoûts culturels et esthétiques, les goûts et les dégoûts botaniques et sexuels, les goûts et les dégoûts pour le voyage, c'est-à-dire l'expression du conflit entre l'ici et l'ailleurs. L'examen de ces rencontres thématiques nous mènera très vite à des constatations d'ordre stylistique et à des réflexions sur cette "modernité" si souvent mentionnée à propos de l'œuvre gidienne, et pourtant toujours à redéfinir.

I. Les goûts et les dégoûts culturels et esthétiques.

Des Esseintes, lit-on dans *A Rebours*, "se détournait le plus possible des tableaux et des livres dont les sujets délimités se reléguent dans la vie moderne."¹¹ Et Marc Fumaroli, dans le préface de l'édition Folio de ce roman, commente:

"La rupture avec Zola est à la fois rusée et provocante [...]. L'absence totale d'intrigue, d'amour et d'autre personnage que l'unique des Esseintes n'amai-

grit à ce point le roman que pour mieux tourner en dérision la flatulence de Zola [...]." (A.R. 21)

Or, le narrateur de *Paludes* sanglote d'exaspération quand il lui faut conter le misérable quotidien de la vie de Richard et d'Ursule. Récit qu'il n'entreprend d'ailleurs que pour prouver à Angèle que la réalité ne peut pas servir de matériau pour la création artistique. C'est, dans les deux cas, le même rejet, non-proclamé mais fortement suggéré du Naturalisme.

Se détournant du roman de l'époque (nous sommes en 1894), des Esseintes, dans ses heures de désespoir, relit ses poètes favoris: Baudelaire, Verlaine et surtout Mallarmé. Un Mallarmé que le narrateur de *Paludes* mentionne aussi, et avec déférence, semble-t-il, à la première lecture. Le texte, toutefois, en dit plus long que son narrateur, ou dit autre chose que son narrateur. Il suffit de regarder dans quel contexte s'intègrent les vers, les mots empruntés à Mallarmé pour que naisse le sourire. Le "Don du poème" donne sa "nuit d'Idumée", sa "lampe angélique" et ses "palmes" à l'élaboration du récit de la chasse au canard -- où sont les cygnes d'antan? -- et le message de la "Brise marine" est dénaturé par la transformation du "je partirai" mallarméen en un "nous partirons" qui, protégeant la notion de couple, n'est plus l'arrachement à la vie que préconisait le poète symboliste. Quand le narrateur de *Paludes* essaie de jouer avec les motifs chers à "Monsieur Mallarmé", il ne parvient qu'à l'incohérence et à la répétition: "la vitre où le matin ruisselle...non...le matin où pâlit la vitra... Angèle laverait...laverait..." (R.136). L'inspiration est tarie.

Sa faute est peut-être d'avoir renoncé, dans sa hâte de partir en voyage, à trouver les épithètes dont il rêvait pour "fongosités" (R.107). Sa faute est peut-être de refuser, pour la nuit de chasse qu'il veut décrire, toutes les épithètes qui se présentent à son esprit. Cette nuit, la sienne, n'est ni "agitée", ni "pacifique", ni "muette", ni "inemployée", ni "humide", ni "involontaire", elle n'est qu'"ordinaire" (R.134). Des Esseintes lui, malade, regrettrait de ne plus pouvoir "s'énervier sur le délicieux sortilège de l'épithète rare qui, tout en demeurant précise ouvre cependant à l'imagination des initiés, ses au-delà sans fin [...]" (A.R.187). Pourrions-nous suggérer qu'entre *A Rebours* et *Paludes* s'est glissée la mort de l'épithète, ou plus exactement l'admission de son impuissance? Rien ne réussit plus à qualifier, définir, représenter quoi que ce soit. Les mots, même ceux de la

tribu, sont insuffisants: l'ici et l'ailleurs leur échappent. Reprenant la phrase de Fumaroli à propos d'A Rebours et Zola, je dirai que, dans *Paludes*, "la rupture avec [Mallarmé] est à la fois rusée et provoquante".¹² Gide a trouvé dans A Rebours un modèle de rejet, des structures de rejet. Structures de rejet qui n'épargnent rien, même pas à ce que leur modèle épargnait.

Ainsi, à des Esseintes qui croit encore à la possibilité d'un roman "condensé" et utilisant les vertus de "l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place" (A.R. 331), le narrateur de *Paludes* répond: "[...]mes principes esthétiques s'opposent à concevoir un roman" (R. 146). Son texte, qu'il s'agisse du récit où il dit "je", ou de celui où il esquisse la vie de Tityre dans sa tour, illustre ses "principes esthétiques". L'incipit d'A Rebours: "A en juger par les quelques portraits conservés au château des Lourps, la famille des Floressas des Esseintes avait été [...]" (A.R. 79) annonçait l'existence de personnages à ancêtres, d'objets -- les portraits -- à décrire et à interpréter et celle d'un narrateur en quête d'interprétations, d'épithètes et de symboles significatifs. Relisons l'incipit de *Paludes*:

"Vers cinq heures le temps fraîchit: je fermai mes fenêtres et je me remis à écrire. A six heures entra mon grand ami Hubert; il revenait du manège." (R. 91)

Des indications temporelles et climatiques, des personnages en action: les ingrédients du roman traditionnel, seraient-ils présents et annonciateurs d'un récit réaliste, voire "naturaliste"? Présents, ils le sont, mais leur accumulation, loin de produire l'effet habituel, nous conduit à l'incertitude, à l'incrédulité.

Le récit est le lieu d'une constante ironie. Le jeu subtil de la narration condamne le narrateur tout en l'excusant. Dès les premières lignes on est conduit à douter soit de sa lucidité, soit de sa bonté d'âme. Comment, en effet, interpréter "mon grand ami Hubert", mis en relief par une grandiloquente inversion du sujet? La valeur intensive de l'épithète "grand" couvre-t-elle Hubert de louanges? Souligne-t-elle l'intensité de l'amitié? A première lecture peut-être. Mais l'expression "grand ami" accompagnée d'un adjectif possessif est suspecte. La phrase, inusitée, est incongrue, son gauchissement narcissique trahit une naïveté enfantine ou, plutôt l'acerve

moquerie d'un esprit désabusé, et nous ne savons qu'en penser. L'incipit de *Paludes* contient les thèmes essentiels à la construction du récit: la dialectique du dehors et du dedans, et les relations de celui qui écrit avec son entourage. Il contient aussi les germes de sa destruction, de sa "réfutation" dirait Gide: l'ambiguïté, le saugrenu, l'ironie.

Cette technique de construction et déconstruction simultanées se manifeste admirablement quand le narrateur entreprend de décrire le jardin de son personnage: la description s'anéantit d'elle-même dans des formes négatives, des illogismes, des contradictions, des obscurités.

"De ma fenêtre j'aperçois, quand je relève un peu la tête, un jardin que je n'ai pas encore bien regardé; à droite, un bois qui perd ses feuilles; au delà du jardin, la plaine; à gauche un étang dont je parlerai.

Le jardin, naguère, était planté de passe-roses et d'ancolies, mais mon incurie a laissé les plantes croître à l'aventure; à cause de l'étang voisin, les joncs et les mousses ont tout envahi; les sentiers ont disparu sous l'herbe; il ne reste plus, où je puisse marcher, que la grande allée qui mène de ma chambre à la plaine, et que j'ai prise un jour lorsque je fus me promener. Au soir, les bêtes du bois la traversent pour aller boire l'eau de l'étang; à cause du crépuscule, je ne distingue que des formes grises, et comme ensuite la nuit est close, je ne les vois jamais remonter." (R.93)¹³

L'acte de décrire suppose un regard observateur. Pour décrire il faut d'abord avoir vu. Or, dans ces quelques lignes, les verbes de perception subissent des modifications restreignantes: une forme négative "je n'ai pas encore bien regardé" et "je ne les vois jamais", une limitation sémantique "j'aperçois", grammaticale "je ne distingue que", contextuelle "quand je relève un peu la tête". De plus, le vu est séparé du voyant par une fenêtre, ce qui repousse le décrit dans un univers non-touchable. L'immédiateté est exclue. A la distance s'ajoute l'obscurité, la nuit s'interpose entre l'oeil et le paysage à décrire. Ce texte descriptif met donc en question la capacité de voir de celui qui le compose. Il fait plus, il mine l'intégrité des objets mentionnés. Dans le premier paragraphe, le bois "perd" une partie de ce qui le fait

bois: ses feuilles. La plaine est rejetée dans un au-delà spatial et l'étang dans un au-delà temporel: ils appartiennent à un ailleurs, à un autre moment. Ils ne sont nommés que pour être privés de leurs qualités d'existants. Quant aux animaux, uniques acteurs de cette scène où triomphant le mouvant, l'instable, le fugitif, ils ont perdu leur chair et se réduisent à des créatures sans avenir, des ébauches inachevables.

On ne peut aller plus loin dans le refus de l'acte descriptif. D'ailleurs comme le narrateur l'explique plus tard, décrire c'est choisir, ce qu'il ne peut se résoudre à faire: "Quelle arrogance dans le choix --" (R. 136, souligné dans le texte). Il faut donc se réduire à énumérer:

Trois marchands de légumes passent.

Un omnibus déjà.

Un portier balaie devant sa porte.

Les boutiquiers rafraîchissent leur devanture. (R. 137 sq)

C'est déjà la structure du poème d'Apollinaire: "Lundi rue Christine", mais le narrateur n'est pas encore Apollinaire et les énumérations le font "sangloter" (R. 137).

La situation semble sans issue, et puisque tout exercice littéraire le conduit aux larmes, pourquoi s'entête-t-il à écrire? On connaît la litanie des "j'écris pour [...]" qui, bien sûr, ne nous fournit aucune explication satisfaisante. C'est en examinant une seconde rencontre thématique entre *A Rebours* et *Paludes*: les goûts et les dégoûts botaniques ou sexuels, que je chercherai une réponse à la question qui s'impose à la lecture de la première sottie gidienne: pourquoi, et comment, continuer à écrire? Comment oublier, ou dépasser, ou refaire Zola, Mallarmé ou Huysmans? Comment être soi en dépit de l'autre? Question qui obsède les écrivains de notre siècle, Breton et ses amis surréalistes, Nathalie Sarraute et les Nouveaux Romanciers, et fait les délices de la critique contemporaine ivre d'études intertextuelles.

II. Les goûts et les dégoûts botaniques ou sexuels.

A Rebours nous révèle non seulement les goûts littéraires de des Esseintes mais ses rêveries et phobies sexuelles. Célibataire confirmé, il s'écrie: "Quelle folie que de procréer des gosses." (A.R. 293). Le narrateur de *Paludes*, célibataire, crée un Tityre célibataire et explique à Angèle:

Nous ne sommes pas,
Chère, de ceux-là
Par qui naissent les fils des hommes.
(R.141)

Par ailleurs, il est dans la vie des Esseintes un jeune homme qui, dit-il, l'a "dououreusement satisfait" (A.R. 218). Les critiques de Huysmans ont remarqué que le problème de l'homosexualité avait été abordé dans *A Rebours*, ceux de Gide s'accordent à penser que le thème pédérastique, déjà présent dans *Les Cahiers d'André Walter*, l'est encore d'avantage dans *Paludes*. Ils n'ont trouvé, bien sûr, nul jeune homme dans la vie du narrateur, mais ils ont raison de citer, à l'appui de leur thèse, "les petits simulacres" (R. 104) avec Angèle, son attitude envers elle, et certains détails de "la chasse au canard" (R.133). D'autres indices me semblent parsemer le texte, ces noms biologiques savants: "fongosités", "carex", "nymphéa", "aristoloche", "blastoderme", "calosomes". Ils hantent la rêverie créatrice du narrateur et n'ont sans doute pas assez intrigué les lecteurs. Parmi eux, les "petits potamogétons" dont les épis phalliques se dressent au-dessus des étangs tandis que leurs racines plongent au fond des eaux. Leur nom est mentionné trois fois (R.99, 104,127) et le narrateur déclare leur étude indispensable à l'écriture de *Paludes*.

Leurs racines biologiques ne sont pas les seules à plonger dans le milieu aqueux, les racines étymologiques le font aussi. "Potamos" signifie en grec fleuve. Les plantes dont le narrateur a besoin pour son *Paludes* contiennent dans leur nom l'eau qui les fait croître; l'"Alternative" proposée pour les marais du récit est un étang (R. 148). D'eaux en eaux le texte de Gide s'écoule, fuyant, insaisissable. Le dictionnaire nous apprend que l'écrivain aurait pu nommer ses épis d'eaux des "potamots", synonyme plus fréquemment utilisé que "potamogétons". N'aurait-il pas, dans ce cas, révélé trop crûment que, pour lui, *Paludes* était surtout un "pot à mots", une expérience linguistique, une explosion verbale? Par ailleurs, les "potamots" encadrés de l'adjectif "petit" et du suffixe "géton" offrent au texte une allitération en /t/ qui fait écho à Tityre et à sa tour (R.94).

Peut-on aller plus loin et se souvenir des "racines" de Tityre lui-même? Le narrateur de *Paludes* l'emprunte, il nous le dit, à Virgile. Un Virgile que Gide retrouve dans une de ses lectures favorites: *La Divine comédie*. Les

Cahiers d'André Walter citent Dante tout autant que le poète latin. Or Virgile et Dante traversent, bien avant le narrateur de *Paludes*, de célèbres marais. Ce faisant il longent un fleuve de sang dont le nom, lui aussi, se termine par "géton": le Phlégéton. C'est là qu'ils croisent d'illustres sodomites.¹⁴ Simple coïncidence, souvenir involontaire, fascination demi-consciente, demi-aveu? Quoi qu'il en soit, le narrateur gidien aime à contempler le mouvement des petits potamogétons sur les bassins du Jardin des Plantes. Des Esseintes, lui, fils de son époque, préfère les plantes de serres chaudes¹⁵, la "queue charnue, cotonneuse, blanche et jaune" de l'anthurium importée à grand frais de Colombie ou l'*Amorphophallus*, au nom plus explicitement révélateur que le potamogéton, venu de Cochinchine (A.R.193). Il se fait livrer des plantes à foison.

Ce qui nous ramène à Zola. Il y a, dans *La Faute de l'abbé Mouret* des plantes à foison, et des Esseintes qui préfère ce roman à *L'Assommoir* (A.R. 307), se souvient, il nous le dit, de "fantastiques ruts de ciel [...], de longues pâmoisons de terre [...] de fécondantes pluies de pollen tombant dans les organes heletants des fleurs [...]" (A.R. 311). On sait, en effet, que Serge et Albine, héros de *La Faute de l'Abbé Mouret*, découvrent l'amour, enfermés dans le Paradou où tout est volupté: "Les parcelles de vie invisibles qui peuplent la matière, les atomes de la matière elle-même aimaient, s'accouplaient, donnait au sol un branle merveilleux, faisaient du parc une grande fornication"¹⁶. Plus tard Serge, redevenu l'abbé Mouret, et qu'une visite d'Albine a rendu à ses vertiges érotiques voit dans une hallucination apocalyptique: "[...]la campagne entière se ru[er] sur l'église."¹⁷ Arbres et plantes, dans un invincible élan vital détruisent "la maison de Dieu".

Des Esseintes aussi souffre de cauchemars végétaux, ce n'est pas son âme qui est menacée, mais sa chair. Les *Cephalothus*, les *Cattleya*, les *Rhizomorphes* qu'il a collectionnés deviennent, sous son regard, des membranes pourries, des gangrènes. "Tout n'est que syphilis" (A.R. 197) songe alors l'amateur de fleurs rares. Syphilis ou castration dans le cas de "la farouche *Nidularium* qui baillait, en saignant, dans les lames de sabre" (A.R. 203). Il y avait déjà dans le Paradou de Zola des *echinopsis*, des *opuntia*, "[...]des végétations honteuses, des polypiers énormes, maladies de cette terre trop chaude, débauches d'une sève empoisonnée"¹⁸ dont s'écartait Albine. Ce sont ces "végétations honteuses" qui ont envahi les pages d'*A Re-*

bours. Et des Esseintes, étendu sur son lit, gêné par ses couvertures, est la proie d' "abominables rêves" (A.R. 205) dont semble hériter le narrateur de *Paludes*, lui aussi victime de ses couvertures trop bordées (R. 128).

Une étude parallèle des cauchemars des deux héros conduirait aux conclusions où nous ont déjà menés la lecture comparée des incipits. Remâchant les mêmes thèmes, les textes de Huysmans et de Gide s'éloignent radicalement l'un de l'autre dans leur manière de les exprimer. Le cauchemar de des Esseintes s'inscrit sur la page logiquement, car, constate l'instance narrative, "la manie raisonnée persista dans le cauchemar" (A.R. 202). Qu'il s'agisse de fleurs aux couleurs de gangrènes, et non de roses, de femme syphilitique et castratrice, et non de dame vénérée et désirée, n'empêche pas le lecteur de reconnaître une figure familière: la femme-fleur.

Le cauchemar du narrateur de *Paludes* est plus perturbant. Tout lien de causalité entre les phrases a disparu et la sonorité des mots (ventilateur / littérateur / indicateur / rigolateur) compte plus que leur sens. Le récit du rêve se lit comme un texte surréaliste. L'interpréter c'est inventer un non-dit, lire entre les lignes, les réécrire. Essayons:

"Tiens? Où est Angèle?... Enfin, chère amie, pour-
quoi est-ce que vous êtes ce soir toute fondue?...
-- mais vous vous dissolvez complètement, ma chère!
-- Angèle! Angèle! Entendez-vous -- voyons, entendez-
vous? Angèle...et ne me restera-t-il plus que cette
branche de nymphéa botanique (et j'emploie ce mot
dans un sens bien difficile à apprécier aujourd'hui)
-- que je vais récolter sur le fleuve..." (R.127)

Angèle a disparu: le rêve s'est débarrassée de la femme. Seules les formes phalliques des carex et potamogetons, accompagnées des lycopodes, noms aux connotations masculines, subsistent et triomphent. Certes, il est difficile de trouver un mot aux connotations plus féminines que "nymphéa". Pourtant rien chez Gide n'est simple. Bien que le texte de Gide insiste sur le "botanique" de ce "nymphéa", ou peut-être parce qu'on nous demande d'oublier Monet et ses toiles, nous nous souvenons d'A Rebours et de la fascination de des Esseintes pour "la fleur sacrée de l'Egypte et de l'Inde, le grand lotus" (nymphéa) que porte la Salomé de Moreau (A.R. 149-150). Angèle-Salomé, femme et castratrice. Une Angèle qu'il est urgent de neutraliser. Elle est "nymphéa" soit, mais en "branche". Ce qui dans un

sens botanique est, pour parodier le texte, "bien difficile à apprécier", les nénuphars ne poussant guère sur des branches. De "nymphé" Angèle devient-elle bâton? L'un des deux "pieds de chaise" tenus par le narrateur dans la séquence suivante où le rêveur s'écrie: "C'est une moquette élastique!... Alors pourquoi rester assis dessus? avec entre les mains ces deux pieds de chaise. Il faut chercher enfin à sortir de dessous les meubles!" (R. 127)

Je ne voudrais pas suggérer que le cauchemar du narrateur est déjà l'apologie d'une vie sexuelle non orthodoxe, mais comment ne pas songer à *Si le grain ne meurt*, à la grande table de la salle de manger "recouverte d'un tapis tombant bas; au dessous de quoi" le petit André et le fils de la concierge partagent leurs "mauvaises habitudes" ¹⁹? C'est une interprétation. Je n'ai pour la défendre que l'apport de deux autres mots biologiques: les aristoloches et les calosomes. Gide a affirmé que *Paludes* s'était cristallisé "autour de deux phrases qui furent les premières écrites de ce livre." ²⁰ L'une d'elles contenait le mot aristoloche.

Ce mot, qui "faisait [sa] joie" désigne une fleur des champs fort banale et dont l'auteur, botaniste assidu, ne pouvait ignorer le fonctionnement de piège -- elle retient prisonnier l'insecte qui la féconde. Ne l'avait-il pas, en outre, retrouvée avec joie dans *A Rebours* où elle avait acquis ses lettres de noblesse, ayant été empruntée à Macer Floridus, poète latin dont des Esseintes aimait les "recettes poétiques." L'une de ces recettes concerne l'aristoloche et des Esseintes nous la donne: "[...]l'aristoloche mélangée à la chair de boeuf et placée sur le bas-ventre d'une femme enceinte, la fait irrémédiablement accoucher d'un enfant mâle [...]" (A.R. 128). Le mot, dans le texte de Huysmans exhibait donc les vertus de son étymologie, ce qui n'était pas pour déplaire à Gide. L'aurait-il aussi repéré dans *L'Education sentimentale*, une autre de ses lectures favorites, où la fleur aux syllabes bavardes: aristo/loche, sert de décor à la réunion des amies de la prétendue aristocrate qu'est Madame Dambreuse? ²¹

Le texte de *Paludes* ne fait aucun commentaire, l'aristoloche nous est livrée telle quelle, dans une phrase incomplète et flottant entre deux espaces blancs: "chemin bordé d'aristoloches" (R. 138). "Il n'y a pas d'acheminement..." dit le narrateur dès le début de son récit (R.102), et c'est là une différence essentielle avec *A Rebours*, ce "chemin bordé d'aristoloches" ne va nulle part à moins que nous ne sachions le mener vers nos propres

élucubrations, issues de notre propre sens du saugrenu et de nos propres lectures. Gide nous offre un mot qui l'amuse. A nous de jouer et de découvrir, à travers les richesses du référent végétal, celles de l'étymologie, celles du signifiant et celles des textes qui l'ont déjà utilisé, la puissance évocatrice du terme botanique qu'aucune épithète ne distingue. L'épithète unique qualifiant le référent le plus rare est morte; le mot au signifié le plus banal -- une petite fleur de talus -- prend son essor, riche de connotations infinies pour ce lecteur attentif que réclament les romanciers modernes.

III. Les goûts et les dégoûts pour le voyage.

C'est ainsi que le voyage et son inséparable dialectique de l'ici et de l'ailleurs -- ma troisième rencontre thématique entre *A Rebours* et *Paludes* -- s'étale chez Huysmans sur tout un chapitre, et tient, chez Gide, en deux pages. En fait, trois mots: l'aristoloche que nous venons d'examiner, Montmorency où se termine le petit voyage du narrateur et d'Angèle -- et où les amants de Vigny rencontrent leur destin --, et les "calosomes":

"Du haut des pins, lentement descendues, une à une, en file brune l'on voyait les chenilles processionnaires -- au bas des pins, longuement attendues, boulottaient les gros calosomes." (R. 138)

L'inquiétante phrase! Colonnes verticales et mouvantes englouties par des corps avides. "Gros" corps avides, grossis encore par les morphèmes "boulot" et "calot" contenus dans les mots utilisés. Gros corps avides voracement vulgaires, puisqu'en dépit de leur nom savant, il ne savent que "boulotter". Boulimie ou nymphomanie? De quoi le narrateur a-t-il eu peur, réfugié dans le pressoir avec Angèle à Montmorency?

Angèle proteste: elle n'a pas vu de calosomes à Montmorency, mais le narrateur écarte l'objection réaliste parce que "cette phrase rend excellemment l'impression de notre voyage" (R. 138). Et c'est ainsi que ces magnifiques "boulotteurs" mettent fin au voyage raté, à tous les voyages ratés peut-être, romantiques ou symbolistes, à tous les voyages en quête d'ailleurs, voyage "d'Urien" (du rien) comme les a déjà appelés Gide.

Le narrateur de *Paludes* tournant en rond entre ses petits potamogétons et le ventilateur d'Angèle, connaît encore les angoisses d'un des Esseintes, mais il tend déjà

la main au narrateur du *Paysan de Paris*. Ce dernier, après de multiples découragements et hésitations, retourne à sa page blanche pour y inscrire "j'en sors".²² Il "en sor[t]" et s'en sort car, si la réalité ne signifie plus et échappe à toute description, le mot "réalité" lui-même, son assemblage de lettres, désarticulé, décomposé en "Ité ité la réa"²³ produit des gammes inédites pour un texte d'un genre nouveau. Quand tout a été dit et redit, quand décrire est une gageure, on peut encore trouver des petits potamogétons, des aristoloches, des calosomes et en faire des mots générateurs de phrases. Quand tout a été dit et redit, le narrateur de *Paludes* et ses frères écrivains ont encore deux possibilités: "choisi[r] un sujet par exhaustion" (R. 112), un coin de marais non encore exploité, ou reconduire leurs amants à Montmorency en acceptant d'y rencontrer Vigny. Gide tente les deux, découvre une terre nouvelle, encore en friche en 1894: l'écriture, l'écrivain au travail, mais emprunte son héros à Virgile, lui donne, pour jouer, l'aquarium de des Esseintes et annonce qu'après *Paludes* viendra *Polders*, affirmant ainsi que toute écriture est toujours l'alternative d'une écriture, passée ou à venir.

N'est-ce pas là le sens de ces mystérieuses lignes intitulées "Alternative" qui grossissent le paratexte du récit gidien?

"Ou d'aller encore une fois, ô forêt pleine de mystère, -- jusqu'à ce lieu que je connais, où, dans une eau morte et brune, trempent et s'amolissent encore les feuilles des printemps adorables. C'est là que se reposent le mieux mes résolutions inutiles, et que se réduit à la fin, à peu de chose, ma pensée."

Le texte de *Paludes* avait joué irrespectueusement avec les poèmes des Grands Maîtres. Son Alternative nous ramène aux "printemps adorables" et aux feuilles-souvenirs enfouies dans l'eau stagnante, c'est-à-dire, à Baudelaire ("Le goût du néant") et à Mallarmé ("Hérodiade"). Or, les vers de Mallarmé, lisibles en filigrane derrière l'Alternative de Gide, étaient dans le texte de Huysmans, récités, avec vénération, par des Esseintes (A.R. 327). L'alternative rétablit-elle sur leur piédestal les statues que le récit avait bousculées? La rébellion aurait-elle été un geste vain? A *Rebours* note que "pour [des Esseintes], les écoles n'existaient point" (A.R. 305). *Paludes* souscrit à plus de prudence et s'abrite sous une épigraphe qui présuppose l'existence d'une "autre école". Il y a toujours, il y

aura toujours des écoles imposant leur "ailleurs" ou leur "ici".²⁴ Le principal est de refuser la tyrannie de celle qui domine l'époque et nous en revenons aux gravures de Goya regardées par des Esseintes (A.R. 159, 207) et dont se souvient Gide. On y voit un personnage entouré d'êtres menaçants ou narquois -- membres de l'école? -- qui le regardent, le poussent, le saisissent avec mépris, crainte, hostilité. Pour échapper à leur emprise, ils ont la forme de nos cauchemars, l'homme encerclé -- Huysmans, Gide? -- baisse la tête et se protège de ses bras (planche 16), ou ferme les yeux (17). Pour échapper à l'emprise des Naturalistes, Huysmans qui "suffoquai[t]" (A.R. 59) et "étouffait" (A.R. 71) a écrit *A Rebours*. Pour échapper à "l'atmosphère étouffée des salons et des cénacles"²⁵ symbolistes Gide a écrit *Paludes*.

"Je suis hanté" disait Mallarmé -- Dieu vénéré par Huysmans, renié par Gide. Tout écrivain est hanté et fuir ne sert à rien. Il faut faire face aux fantasmes, secouer le joug du passé et du présent, tuer le Père. "Je suis hanté" dira Breton dans le prologue de *Nadja*, "hanté" par Rimbaud et Vaché et Huysmans, et pourtant il se lance à la rencontre de *Nadja* dans une aventure écrite qui sera la sienne. Julien Gracq, lui, s'exorcise en écrivant *Un Beau ténébreux* où tourbillonne et périt une multitude de textes du dix-neuvième siècle. Nathalie Sarraute commence par refaire *Eugenie Grandet* et Michaux, que le problème des origines obsède écrit:

"A l'expiration de mon enfance, je m'enlisai dans un marais. Des aboiements éclataient partout. "Tu ne les entendrais pas si bien si tu n'étais pas toi-même prêt à aboyer. Aboie donc." Mais je ne pus."²⁶

Il faut pouvoir, dit *Paludes*. Et c'est peut-être là le message essentiel de ce livre ambigu. Il faut pouvoir pour que d'âge en âge le soi apprenne à se confronter à l'autre, et que d'âge en âge ce qu'on appelle la "littérature" meure, ressuscite et se survive.

NOTES

¹ André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Edition de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1958), à laquelle on renverra par l'abréviation R. dans la suite de mon texte (1476-79).

² On trouve une reproduction de ces planches dans *The Disparates or the Proverbios*, (New York: Dover Publications, 1969).

³ Déclaration de Gide à Jean Amrouche rapportée par Martin, *La Maturité de Gide: de Paludes à l'Immoraliste (1895-1902)* (Paris: Klincksieck, 1977) 61.

⁴ Gérard Defaux, "Sur des vers de Virgile: Alissa et le mythe gidien du bonheur," *Cahiers André Gide* 3 (1972):98.

⁵ Voir à ce propos, Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide: les Soties* (Paris: Corti, 1985) 177-92.

⁶ Voir, sur tous ces points, Yves Clogeson, "La Correspondance Huysman-Gide" dans *Entretiens sur Gide*, ed. Marcel Arland et Jean Mouton (Paris: Mouton, 1967) 81-87.

⁷ Cité par Clogeson, 85.

⁸ Voir sur Huysmans et Gide: Clogenson; Michel Eckhard, *Paludes: mode d'emploi: quelques indices du fonctionnement narrative*, "Bulletin des Amis d'André Gide" 55 (1982):376; Graeme Watson, "Le Voyage de Tityre," *Cahiers d'André Gide* 1 (1969):191.

⁹ Cité par Clogeson, 84.

¹⁰ Huysmans, *Là-bas*. Il faudrait établir une ligne qui irait du "ça avance, Durtal" (68) prononcé par les amis de l'écrivain de *Là-bas*, passerait par le "tu travailles" des amis du narrateur de *Paludes* et aboutirait au "alors, ça vient?" des amis du "je" d'*Entre la vie et la mort* de Sarraute. C'est dans *Là-bas* qu'apparaît aussi le mot de "littérateurs" (42).

¹¹ J.-K. Huysmans, *A Rebours* (Paris: Gallimard, 1977) 307. J'emploierai désormais dans mon texte l'abréviation A.R.

¹² Pour *Paludes* et la rupture avec le symbolisme je renvoie, entre autres, à Fillaudeau (183-187) [cf. note 5]; Christian Angelet, *Symbolisme et invention formelle dans*

les premiers écrits d'André Gide (Gent: Romanica Gandensia, 1982) 123-125; Wolfgang Holdheim, *Theory and practice of the novel: a study on André Gide* (Genève:Droz, 1968) 172; René Lyon, "Paludes?", *Bulletin des Amis d'André Gide* 54 (1982): 169-170.

13 Passage qu'il faudrait comparer à la description, fort différente, du paysage que des Esseintes contemple par sa fenêtre lui aussi (A.R. 109).

14 Alighiere Dante, *La Divine Comédie*, trans. Alexandre Masseron (Paris: Albin Michel, 1947) 130-5, 1-87. [Chants XIV, XV et XVI].

15 "Serres chaudes" est le titre d'un recueil de Maeterlink, l'un des poèmes y décrit un aquarium.

16 Emile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret* (Paris: Livre de Poche, 1968) 272.

17 Ibidem, 384.

18 Ibidem, 246.

19 André Gide, *Si le grain ne meurt dans Journal (1939-1949), souvenirs* (Paris: Editions de la Pleiade) 349.

20 *Si le grain ne meurt*, 576 et cité par Jean Amrouche dans Martin, op. cit., 18.

21 Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale* (Paris: Gallimard/Folio, 1972) 376.

22 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (Paris: Gallimard/Folio, 1953) 159.

23 Aragon, op. cit., 70.

24 Alain Goulet dans "L'écriture de l'acte gratuit," *Revue des Lettres Modernes: André Gide* 6, (1979), attribue l'épigraphe de *Paludes*, "dic cur hic (l'autre école)", un "sens ouvert", ou encore mieux, des "sens pluriels".

25 *Si le grain ne meurt*, op. cit., 318.

26 Henri Michaux, *Epreuves, exorcismes 1940-1944* (Paris: Gallimard, 1946, 1973) 23.

THE IMPROPER NAME: SWANN'S ODETTÉ

Tom Conley

Poetry seems to keep a troubled relation with grammar. Lines of poetry are always bent, their manner sinuous and rarely orthogonal. When cast in traditional meter, as in Ronsard's decasyllables or Hugo's alexandrins, the fixed form of the line and the number of beats provide a frame for other fantasms to emerge between the reader and the lines of meaning. In prose, where semantics seem to prevail, at first sight it is harder to happen upon the poetic dimension of language. Poetry begins when the linear course of sentences is bent, dislocated, or where their contours reveal other -- richer, associative, analogical, antithetical -- orders within the shapes of single words, the rhythms of letters and the whorls of their graphics.

A hinge connecting the formal tradition of poetry with the looser mode of prose, a pivot on which hang both traditions may well be the proper name. The novelist seeks a name embodying, summarizing, "overdetermining" -- but also scattering -- the virtues of its character. If not a rebus, the proper name is a cypher, what Proust calls a *langage chiffré*. The structure of the proper name locks aural and graphic elements into orders of allegory. In the context of the sentence, the proper name forces surrounding words to lose their usually semantic state of invisibility. In this respect, since Sartre's *Qu'est-ce que la littérature?*, many theoreticians of narrative have taken the classic mode to denote transparency: words are cast in configurations that allow passage to take place and plot to develop -- but only when the eyes are led to see through words.¹

The proper name brings the text back to visibility; its shape arrests the process or passage of meaning. Although part of the semantic configuration of the sentence, the proper name still has a contour which can draw imaginary forms into the order of the sentence. The proper name appears to be a node both within and independent of the narrative; it conveys the latter as it also forms a network of hidden and ever-expansive suggestions that do not yield to the control of prosody.

This is not quite to assert that in the novel the proper name can be regarded as a *mise-en-abyme*. Were it a figure of interior duplication replicating the entire storyline, the proper name would own allegorical stability and be limited to a reflective function. It would be microcosmic of the novel, a totality, or even a miniature jewel sparkling with light of infinite grandeur. As such it would combine diegetic with perspectival functions, making itself refract an ordered whole in a balance between voice and image. Somehow the poetics of modern literature cannot quite abide by the tradition of *abyme* (dating to the Renaissance of Rabelais and finding rebirth in Gide), since its symmetries would otherwise confirm an order of infinite analogy -- a concept which had been assigned to fabricate timeless, natural and omniscient motivations, or to prove that language reflects the greater order of God's creation.

The modern poet and novelist have used the proper name in a fashion treating this concept with irony. The name totalizes the character to which it refers at the same time it lures its reader to project through it a broad number of meanings that do not readily emerge from the context in which it is inserted.² The proper name exceeds the role of interior duplication when it baits the reader to motivate the arbitrary configuration of its combinations of phonemes and graphemes. In terms borrowed from cinematic theory, we can hypothesize that in a novel the proper name inspires a *projective* identification with a focal -- or vanishing -- point in perspectival frame of the printed page.³ With its surrounding mass of shapes, letters, white spaces, words, phrases, sentences and rectangular blocks of the text, the configuration of the name elicits diverse fantasms. The reader's eye shares with it an imaginary field of experience or memory. From it are generated contradictory, alluring, indelible, but visibly concrete meanings. We see ourselves in the other proper names, and we engage paradoxes of psychic and erotic energies through our relations to their units of characters. A whirl and toss of enthusing charges of force are elicited in our relation to proper names.

A la recherche du temps perdu is a vast and even cinematic study of the ambivalent and dialogical relation of ourselves to proper names. One of the most violent exercises theorizing their relation to our imagination, Proust's novel works through the manifold ways by which we live our lives with them. The first moment of the narra-

tor's sentimental education when he "grows up", or reaches "maturity", occurs at the point his former imagination of the proper name no longer coincides with what it is in language. When he realizes that the fictive scenes he had constructed from the sound of words were due merely to the materiality of their configuration of sound and shape, his disillusionment becomes a prod to rewrite them. Just after telling (or listening to) *Un amour de Swann*, the narrator returns to the somnolence of Combray (either before or after a duration of 195 pages) to muse upon the disastrous effects left by his former identification with proper names.⁴ In "Noms de pays: le nom" the epic arches forward through regression to the past years of Combray. Here, in the passage between *Un amour de Swann* et *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, the novel turns on the fulcrum of three proper names: those of Charles Swann, Odette de Crécy and Gilberte Swann. After creating a fabulous synesthesia of Breton and Norman place-names remembered from train schedules, the narrative mars the aura of their figurative language by showing indeed how impoverished (or arbitrary) all his childish investments in them had been.

"Ces images [of places erected from names] étaient fausses pour une autre raison encore; c'est qu'elles étaient forcément très simplifiées; sans doute ce à quoi aspirait mon imagination et que mes sens ne percevaient qu'incomplètement et sans plaisir dans le présent, je l'avais enfermé dans le refuge des noms; sans doute, parce que j'y avais accumulé du rêve, ils aimantait maintenant mes desirs; mais les noms ne sont pas très vastes." (389)

Names, he suggests, can hold no more time in the simplicity of their letters. Only through a program of "supreme gymnastics" (393) was he able to have names amplify "the arbitrary joys" (387) of his fantasies. They produced a confused image of things from their "explosive or somber sounds." Yet they all had to be relegated to an imagination that was progressively lost with the end of childhood. In effect, the proper name, like the *nom de pays*, began to *dépayser*. The pleasure of some sort of primary narcissism was relegated to a secondary status as his body grew into the world.⁵ This moment in the text records that ever-transitional state between a personal, protective, dialogical sense of language in its broader, collective, social and political history.

"Nom de pays: le nom" tells of the "miraculous disin-

carnation" and of a "vague desire to vomit" (393) at his thought of proper names. The moment recalls how names became identical to postcards. Indirectly we are informed of a first proper name that put the narrator in the deadened world of things as they are. He "grew up" when he heard of *Odette de Crécy*, the figure around which the former novel had just been written, and which will fade into that of *Gilberte Swann*.

The tale of Swann's love "pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre" (382) turns about a jealous fascination with *Odette's* name. The novel places this *objet de perspective*, the transitional picture-object of *Odette*, at its very center. Thus *Un amour de Swann* reads in the manner of a palinode. The first half (or ninety-odd pages) details the birth of Swann's attraction for *Odette*, just before Swann experiences a fantasm of jealous execration. He then tries to separate from her. At that central point it changes direction and takes a pathetic -- and comic -- course as a narrative of unrequited jealousy. The turning point is *Odette's* name; her literal character spells out the *langage chiffré* of the text. O-D-E-T-T-E, le petit noyau, first appears as a *mise-en-abyme* of all the passion that had led Swann to eternize his lover. Where her name first had inspired nothing, when it was entirely arbitrary, "d'un genre de beauté qui lui était indifférente, qui ne lui inspirait aucun désir" (195), now it is of a maddening circularity -- closed, impenetrable, radiating all the repugnance of its other, formerly hidden associations.

The *Verdurins* have just organized a party at *Chatou* which excludes Swann from the list of guests. Indignant, wounded, relieved and angered, he no longer figures in their circle. Walking home, he soliloquizes in tones opposite to those with which he had recently expressed guarded praise for his former friends.

"Il parlait seul, à haute voix, et sur le même ton un peu factice qu'il avait pris jusqu'ici quand il détaillait les charmes du petit noyau et exaltait la magnanimité des *Verdurin*. Mais, de même que les propos, les sourires, les baisers d'*Odette* lui devenaient aussi odieux qu'ils les avaient trouvés doux, s'ils étaient adressés à d'autres que lui-même, le salon des *Verdurin*, qui tout à l'heure encore lui semblait amusant, respirant un goût vrai pour l'art et même une sorte de noblesse morale, maintenant que c'était un autre que lui qu'*Odette* allait y rencon-

trer, y aimer librement, lui exhibait ses ridicules, sa sottise, son ignominie.

Il se représentait avec dégoût la soirée du lendemain à Chatou. "D'abord cette idée d'aller à Chatou! Comme des merciers qui viennent de fermer leur boutique! Vraiment ces gens sont sublimes de bourgeoisisme, il ne doivent pas exister réellement, ils doivent sortir du théâtre de Labiche!"

Il y aurait là les Cottard, peut-être Brichot."
(286)

Now Odette is improper. What had been *doux* is *odieux*. The Verdurins slip from his fantasm of a moderately good, *un goût vrai pour l'art*, to *dégoût*. The "gaité fétide" that Swann senses about *le petit clan* is cast in the most loath descriptives of the novel. His imaginary rhetoric simultaneously smears them with excretion. "J'habite à trop de milliers de mètres d'altitude au-dessus des bas-fonds où clapotent et clabaudent de tels sales papotages, pour que je puisse être éclaboussé par les plaisanteries d'une Verdurin, s'écria-t-il en relevant la tête, en redressant fièrement son corps en arrière. Dieu m'est témoin que j'ai sincèrement voulu tirer Odette de là, et l'élever dans une atmosphère plus noble et plus pure." (287) The bitter taste of bad puns returns to disgust him. Akin to ridiculous names which properly fit their characters, the puns recall for Swann what their essence had been for Victor Hugo, "winged words" or "la fiente de l'esprit qui vole." Flying downward in his rage, he casts aspersions so strong that the Verdurin, formerly associated with Springtime, are now aligned with *purin*, *urine* et *ordure*. When Swann fancies that he is too elevated *pour que je puisse être éclaboussé* by their banter, he is conversely splattering their names with the most vituperative filth he can muster. Adrift in his dreams, Swann becomes part of a stir of language beyond grammar and semantics. *Pour que je puisse ...* releases images of a pigsty (*pour que ...*), or even because of the many interferences of English in the novel aligned with the Verdurin's snobery⁶, Swann urinates over their image, that is *pour que je puisse...* Even when he wishes to *tirer Odette de là*, after he has thrown excretion upon *le petit noyau*, her name becomes synonymous with a limp male member dripping urine, or else a phallus that has just be drawn away from the Dantesque social core in which it had been lodged.

The scene wills toward imaginary detachment. Swann's outrage of language opens onto the fantasy of pulling her name out of the metaphysical extension going from hell to heaven or, in the realm of the pun, from fabulous fecal regions to the empyrean. It is as if memory of *les baisers doux d'Odette* -- where did they come from? -- are now *odieux*, suspended in an "atmosphere of sarcasm" (287), that is, in the ambiguous violence of poetry. Trying to detach Odette from the world of the Verdurin, Swann is baited by the graphics of equivocal desire that we see in the printed text beyond his reach. In the scenario of separation, he faces an impossible task of removing a name from a name, in other words taking *Odette* from *Odette*.

Yet the text (but not Swann) does just that by placing *Odette* in direct relation to the partitive that always precedes and determines her. Throughout *Odette* is primarily marked by what makes her mean, that is, by contingent grammatical forms literally denoting the emptiness of her character. She is a function of a partitive that dominates all description of her: "l'image d'Odette de Crécy" (203), "à côté d'Odette (n'est-ce pas Odette)" (207), "les instances d'Odette" (217), "la chambre à coucher d'Odette" (220), "l'aspect moral, non figé, d'Odette" (225), "la pensée d'Odette" (224), "une photographie d'Odette" (225), "la lassitude d'Odette" (225), "le corps d'Odette" (225), "la silhouette d'Odette" (226), "ce visage d'Odette" (233), "la joue d'Odette" (233), "les qualités d'Odette" (236), "l'affection d'Odette" (237), "le cou d'Odette" (236), "la vie d'Odette" (240), "le visage rosé d'Odette" (240), "la vue d'Odette" (247), "la présence d'Odette" (247), "l'idée d'être jaloux d'Odette" (253), "l'amour d'Odette" (267), "la pensée constante d'Odette" (269), "le souvenir d'Odette" (273), "la fausseté d'Odette" (273), "les yeux d'Odette" (276), "la chambre d'Odette" (277), "les baisers d'Odette" (276), "la manière d'être d'Odette" (320), "le reste de la vie d'Odette" (359) and other formulas recur relentlessly. The name cannot be separated from its preposition. An object whose visual and verbal closure make its inert, monosyllabic, palynomic, closure of *d'Od...*, the partitive becomes as a fetish superseding the whole name.

Odette strikes us as a kind of dud, a doll (*qui se dodeline la tête*), or just a D -- *d'Odette de Crécy* -- that drives its lover crazy. The name enervates and arouses far more than can any physical attribute that would be found in an illusory mimetic field. Its virtue is owed to an uncanny dynamism that, because of its strange poetic

relation with sentences, turns the text into a field of letters that can be read and combined multifariously. The novel loses its invisibility or unilateral narrative track when the formula *d'Odette*, ringing as it does of many fetishized traits (the object-dud, something D or d'ode), echoes backwards and forward through the text. O of Odette is thus framed like an emblem or an annular shape by the borders of the character D. An *histoire d'O*, she is the impenetrable, exacerbating circle set in the cartouche, à la manière of Fontainebleau grotesques that contain and mirror their portraits. Odette can be a virtual reflection of its own self-generating and self-multiplying partitive:

D O D
 <-----
 ----->

When Swann sees, hears and reads of *les qualités d'Odette*, he forces us to complicate our ways of reading narrative. No longer do we follow a sequential or "metonymic" axis by which the intellect advances from left to right or present to future. Now, simultaneously, in a very tabular way, we read backwards, regressively, in the visual fashion of poetry. But also because of the maddening circularity of Odette's first initial and its frame, up and down and in circles of resonant waves:

^
 |
 <-----d'-----O-----dette ----->
 |
 v

The recurrent formula, ringing like a cliché, makes the eye chase after redundancy everywhere in the closed visual and harmonic volume of the novel.

Two other partitive relations dominate *Un amour de Swann*. When Charles dreams of her image or remembers her particular traits, the sentences alienate her figure by making the name demonstrative of nothing more than itself. "Cette Odette" recurs often (268, 302, 377) enough to be

"uncanny". Like the paradoxically partitive whole of *d'Odette*, *cette Odette* is so graphic in alliteration and palinody that the proper name is reduced to no more than a reiterated or continually reprinted set of letters. A second cliché involves the relation of the relative pronoun. "Ce qu'Odette", "depuis qu'Odette", or any (inevitable) construction involving "...qu'Odette" connotes her existence as an object relative only to a grammatical structure. But as a totality, qu'Odette becomes a little marker of difference, a tiny caudal shape, a little -- or redundant -- coda or code that makes the sight of its replicated sign enervating to the beholder.

Here the name is laden with erotic innuendo. *Odette* is not only synonymous with the imaginary space it produces by hieroglyphic association; she also encourages a pervasive regression that diverts the reader away from apprehending words as signs of voice and draws attention to letters and thus spurs our ambiguous relation with them. Often these are cyphers -- coded signs that, as in the blason-genre, appear to scatter bodily parts. Through its massive redundancy in describing *Odette's* attributes, the novel obliterates almost all psychological facets that a mimetic novel would invest in her character. The style develops rhythms in conjunction with visible forms -- in the graphic traits of the proper name -- that establish tensions between their shape (or their spell) and common words in the semantic and narrative orders. Already it is clear how "*Odette*" resonates at the center so as to invoke *sale bête*, *doux*, *odieuse*, *dégoût*, *toilette*, *cette idée d'aller à Chatou*, *Dieu*, *à bout*, and so forth (on 285-287). But regression to the sovereign equivocation of antithesis also produces expansive and constrictive effects of narrative volume.

The narrator furnishes both a miniature story and explanation with far-reaching implication that anticipates what is (and what already was) concretized in the name. Theatrical metaphors displace its form as a perspectival object into effects of greater volume. So blind is Swann to the world about him that the princely domain he had cultivated cannot be distinguished from its opposite, from the tasteless underside of the most modest drama of Paris nightlife.

"Puis l'habitude qu'il avait eue longtemps du monde, du luxe, lui en avait donné, en même temps le dédain,

le besoin, de sorte qu'à partir du moment où les réduits les plus modestes lui étaient apparus exactement sur le même pied que les plus princières demeures, ses sens étaient tellement accoutumés aux secondes qu'il eût éprouvé quelque malaise à se trouver dans les premiers. Il avait la même considération -- à un degré d'identité qu'ils n'auraient pu croire -- pour des petits bourgeois qui faisaient croire au cinquième étage d'un escalier D, palier à gauche, que pour la princesse de Parme qui donnait les plus belles fêtes de Paris; mais il n'avait pas la sensation d'être au bal en se tenant avec les pères dans la chambre à coucher de la maîtresse de la maison, et la vue des lavabos recouverts de serviettes, des lits, transformés en vestiaires, sur le couvre-pied desquels s'entassaient les pardessus et les chapeaux, lui donnait la même sensation d'étouffement que peut causer aujourd'hui à des gens habitués à vingt ans d'électricité l'odeur d'une lampe qui charbonne ou d'une veilleuse qui file." (269)

At its terminus the description is not simply an olfactive record of social and historical change. Swann innocuously descends the social ladder. As he had been part of dandyized Paris, his love now has taken him to its lower regions. Grand ballrooms are reduced to the exiguous space of the fifth floor of "stairway D, flat on the left". Bathrooms become bedrooms (washbasins are decorated with towels, beds turned into cloakrooms). It is also a very graphic scene of travesty that combinations of letters explain in no arbitrary way. "Lits, transformés en vestiaires", functions as a perfect mannequin for an anagram announcing salient letters spelling out the scene. Since the letter D jumps off the page because of its echo through Odette (her name heralds the paragraph); it is dumbfoundingly, astonishingly D: not quite deaf, dumb or dead, but merely an object, a...D, d'un escalier D.

Because, on the one hand, the majuscule punctuates the rhythm of the sentence with a redundant thud, D also orchestrates a tonal variation of two alliterative patterns:

detached letters recurs when Swann enters Odette's apartment for the first time. As readers of Proust are aware, Odette's and Swann's foreplay is ritualized ceremoniously around afternoon "tea", the liquid loosening the grip of historical time from all of *La recherche*. Somehow the paragraph introducing the lover's entry conveys regress through which words are reduced to letters. In turn these accrue an air of timelessness simply because semantics limit their field of reference. There occurs an almost delinquent reversion of language to graphic harmonies. "Mais il n'entraît jamais chez elle. Deux fois seulement dans l'après-midi, il était allé participer à cette opération capitale pour elle: 'prendre le thé'. L'isolement et le vide de ces courtes rues (faites presque toutes de petits hôtels contigus, dont tout à coup venait rompre la monotonie quelque sinistre échoppe..." (219). The imaginary perspective of the sentence is framed by the "capital operation" of the tea, as both T (an object, a grapheme but neither a phoneme nor a morpheme), and an article where, inverted, "'le thé'" (in English and in French at the same time *thé* and *the*) can be seen and heard as "the le". As in the case of Odette in the partitive form, the Anglo-French figure is palinymic and can be read in two directions and languages at once. Since le=the, then T=L(e). L avers to be scriptural -- but hardly mimetic -- volume that inaugurates the scene *chez elle* and directs the "capital operation" toward "L".

When the two languages become indistinguishable, so then does sexual difference. Décor becomes a backdrop for a scenario of perversion⁷, but also occasion to return again to a dialogic feel for the letter. In this case, Odette, *chez L*, is the perpendicular border of a caricature of seduction. A word-frame, the implied rebus of *chez elle* releases other imaginary dimensions within the illusion of space produced by homonymy. "Prendre le thé" can be tantamount to taking "the the(é)", not a stimulant but an inert article, a mannequin or an object divested of nominal and vital function. It can also be *l'éthé* or some bogus truth, by which the visibility of the variants across English and French and voice and script (akin to Swann's jealousy as he reads a letter to Forcheville in a sealed envelope (282))⁸, anticipates *l'isolement* of the character in the frame of the word inaugurating the next sentence.

L and T frame the scene of Swann's initial penetration inside Odette's privy (and, antithetically, very public)

world. Their status in relation to grammar signals once again an underside of Swann's passage in her space. He goes into a constricted volume of short streets in the wintry cold (unlike the formerly airy "prima vera" suggestive of the first apprehension of the name "Verdurin"), turns left and follows behind a parallel street:

"Laissant à gauche, au rez-de-chaussée surélevé, la chambre à coucher d'Odette qui donnait derrière sur une petite rue parallèle, un escalier droit, entre des murs peints de couleurs sombres et d'où tombaient des étoffes orientales, des fils de chapelats turcs et une grande lanterne japonaise suspendue à une cordelette de soie (mais qui, pour ne pas priver les visiteurs du dernier confort de la civilisation occidentale, s'éclairait au gaz), montait au salon et au petit salon. Ils étaient précédés d'un étroit vestibule dont le mur quadrillé d'un treillage de jardin, mais doré, était bordé dans toute sa longueur d'une caisse rectangulaire où fleurissaient comme dans une serre une rangée de ces gros chrysanthèmes ..." (220)

The space can be likened to an imaginary entry into a back space, as if Swann's body were exploring some nether region too tight, painful, and grotesquely stifling to bear.

Entry is from the rear. The bedroom opens onto a space behind, *qui donnait derrière*. The place smells of gas. It gives way from one room to a smaller living room. The sides are flowered -- but also lightened, or serré (from insinuations of the serre) -- by the "fat" chrysanthemnus which border the scene and connote the obverse of the metaphor substituting flowers for females. Inverted, both the figure of speech and the scene are literally too constrictive and too regressive in essence to be evocative of some blissful Eros. Space expands within an almost nauseous closure and photographic stagnation. In brief, the constriction is homologous to the shape of Odette's name.

If the letter serves as a fulcrum between the allure of some mimetic aspect of the novel and a quasi-unconscious field of force within and among its words, in marking contact and rift between the two, it generates some of the libidinal dynamics of *Un amour de Swann*. As words and letters are part of an extended rebus, the novel becomes a hieroglyph; confusion of languages reigns on the paginal surface.⁹ Both letters and words can be read translinguis-

tically in order for their unconscious to be glimpsed, and as such the entire economy of the novel appears to be established by a sort of international passage of letters and figures. Paradoxically, various languages exist independently of the very novel in which they are embedded.

As, too, *Un amour de Swann* is a long palinode its outward movement (of love) when rage over Odette's name gives way to jealousy, there is, in its last sentence, an act of cancellation. Their love has become a literary "genre" between inverted commas or, as the narrator put it, suspended between "la bacille virgule" (343). Swann and Odette are done, their debts paid. She is no longer the paper money of the novel. Her name that circulated through it and which guaranteed its liquid currency is now a trademark assuring generic purity. By the end of the text it is impossible not to read in

O dette

Owe debt

which confuses the coinage of the name -- the emblematic O -- with amorous relation of obligation which is Swann's gratuity. A love of nothing, yet a desire which produces a surplus of imaginary worth, Odette acquires meaning as the webbings of associations are progressively woven through the language *chiffré* that confers meaning upon her. When Swann has his overdose, or when he o.d.'s on Odette, the economy of love becomes graphically apparent.

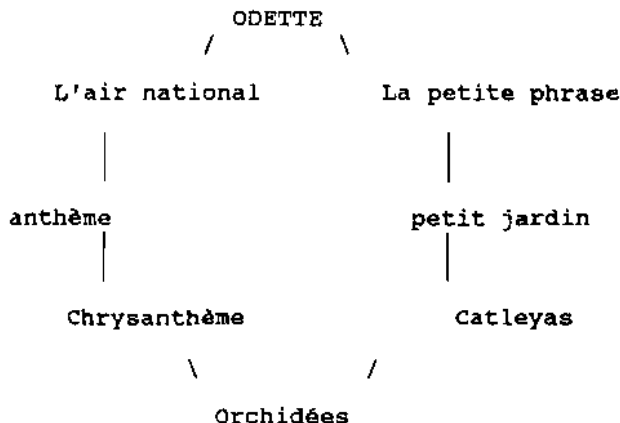
Three occasions mark how the name transfers and balances all payments in the novel. In an early moment associating her name with the *petite phrase*, when Odette appears more ethereal than physical, the involuntary memory which the music spurs appears as a *gage*, as monetary security. "Mais peu lui importait, il la considérait moins en elle même -- en ce qu'elle pouvait exprimer pour un musicien qui ignorait l'existence et de lui et d'Odette quand il l'avait composé, et pour tous ceux qui l'entendraient dans des siècles -- que comme un *gage*, un souvenir de son amour qui, même pour les Verdurin, pour le petit pianiste, faisait penser à Odette en même temps qu'à lui, les unissait." (218) The *gage* projects forward, toward an indefinite time when its speculation will return with some payoff coined as memory, but also arches back (to Combray) to recover a cliché, a *memento mori*, a piece of bric-a-brac, an abstraction or even a rebus.

Double motions of egress and regress are figured through exchange, presaging the monetary shape that Odette's name will progressively embody. Already in the *petite phrase* that unites Swann and his past with Odette, the monetary quality of her name is valorized as "lettres écrites par une femme aimée" or what endows movement upon a cinematographic "essence d'une liaison passagère" (219). Expanding waves of analogy are generated from the association of Swann and Odette to an implied music-over of a "Marseillaise". Like the *petite phrase*, Odette, a "little ode", can dilate infinitely through and within itself before, finally, its sound and illusion of reference return to its inert material state. Swann, who had just left the little working girl -- a rare allusion to popular strata in the novel -- beside him in his coach before he attends the Verdurins, now finds himself beside Odette when he first listens to *la petite phrase*. Social displacement thresholds audition of a *petite ode*, a name that will radiate through the metaphor of flowers: Madame Verdurin shows off the roses Swann had sent her before the audition; their odor reveals that the sonata will become *l'air national de leur amour* (218). Through the synthetic transport of aroma, light and sound invoke a national *anthème*, which in turn is contextually *métamorphosé* into a *chrysanthème* (Odette "cueillit précipitamment dans le petit jardin qui précédait la maison un dernier chrysanthème et le lui donna avant qu'il fût parti," 219).

The flower combines reference to a loved body -- either male or female, no matter -- with that of an unconscious political scene of vast historical depth which, because of the relative status of the proper names, opens onto *international* language, or an unconscious that he could be aligned with a Saussurian notion of *Langue*. All the sentimental dross of Swann's love is coded in the exact obverse to the limited social conditions -- the *nouveaux riches*, the Verdurins -- that perpetuate, for social gain, an illusory space of romantic desire. In the invisible homonymy of the word *chrysanthème*, preciousness unveils the most brutal figure of French political economy. Is the "national air" of patriotism after the Second Empire one of overt social decadence encapsulated in crisis, *crise*, or cries about isolationism that ring with the tune of an *anthème*? Or is nationalism of love the perverse theme through which is revealed a strong political motivation castigating the false monetary security of pre-war France? Odette's "little name" figures at the center of the schism between Eros and civic life delineated so carefully between

the narrative and the unconscious shapes of that animate it.

Through Odette the monetary worth or national currency is contained in the vibrating ring or amplificatory qualities of its coin-like shape (that ultimately proves to be worthless). Schematically, Odette evokes dilation that returns to its own form:



The proper name literally gives of itself by initiating multiple *liaisons passagères* which underscore its own zero-degree of meaning.

Odette is progressively associated with Swann's (foolish) generosity. He gives credit to the Verdurin circle in such way that Odette's name smacks of gratuity. She is a *don* that is always, thanks to the homonymy, attached to a progressive conjunctive or possessive relation (associated with *dont*). Through the "international" quality of the proper name she visualizes a literal sense of political *délinquency*, or actions, morals and words liquefying, flowing down and away in an amorphous mass, it can be said, through appeal to etymology, of nineteenth century memory screening social contradictions of current time. A relation of *do*, *don*, and *dont* emerges phantasmatically when Swann gives the Verdurins intellectual credit he otherwise would never warrant anyone were he not in love or good faith.

"Là, comme au fond de tous les divertissements, repas, musique, jeux, soupers costumés, parties de campagne, parties de théâtre, même les rares grandes soirées données pour les "ennuyeux", et il y avait la présence d'Odette, dont les Verdurins faisaient à Swann, en l'invitant, le don inestimable, il se plaisait mieux que partout ailleurs dans le "petit noyau" et cherchait à lui attribuer des mérites réels, car il s'imaginait ainsi que, par goût, il le fréquenterait toute sa vie." (247)

Just prior to his discovery of the impropriety of her name --that Odette is *odieuse* where her demeanor had been so *doux* -- in his first fit of jealousy (285-87), he pays her five, six and then seven thousand francs per month (269). When he can see the name objectively, as an alienation of nothing, Swann's detachment from it is begun. By analogy, for the reader this involves arbitrating the proper name through renewed encounters with language. The sad lesson of "Le nom de lieu: le nom", just beyond the outer reach of *Un amour de Swann* entails an un-motivation of proper names. Yet reincarnations of writing will motivate them otherwise and keep them in a relation of renewed tension. "Souvent," writes the narrator who has passed from place-name to life (and who, unlike Swann can write), "Odette avait des embarras d'argent et, passée par une dette, le priait de lui venir en aide. Il en était heureux comme de tout ce qui pouvait donner à Odette une idée de l'amour qu'il avait pour elle." (267) All the money he directed toward her, *pour*, or for, poor Odette only comes back as a idea (unlike a book) leaving no value of exchange. On another level it becomes the hieroglyph of *A la recherche*.

Here graphic and erotic dimensions of the novel are self-illuminating. Read in one direction, *Un amour de Swann* is a gift of love; in another, it is the inventory of debts that the lover owes to the sickness of his jealous will to collect an object of love and hoard it. Yet passage of obligation follows the maddening course of the letter O, back and around and over again, always enveloping a volume of reality that it makes in its frame, and which serves to invite and exclude the reader. The nominal monetary figure is the maddening propriety of Odette's name.

By way of conclusion we can recall that the title of the novel, the ostensive form that is both outside of the

closure of the narrative yet a summary term representing it perversely "in its name", tells not only the story of one of Swann's loves. The initial page already equates *Un amour* -- an excrable "unlove" with Odette. Madame de Verdurin called Madame de Crécy by her "little name", as if it were a diminutive, a sobriquet associated with a child or a dog¹⁰, and declared that she was "un amour" (189). But hieroglyphically, Odette is literally scattered through the title *Du côté de chez Swann*, and thus reigns over the novel and weaves through it.

University of Minnesota

NOTES

¹ Allusion can be made to Raymond Bellour's remarks on classical narrative in a study of *The Big Sleep* in *L'analyse du film* (Paris:Albatros, 1980). He hypothesizes that the "classical" genre depends on a precept of invisibility or on a narrative erasing evidence of its "sutures". The same observation can be applied to a form as apparently simple and classic as the sentence in a novel in the mimetic tradition.

² In literary criticism the problem has been discussed in the comparison between *polysémie* (or multiple signifieds conveyed by a single signifier) and *dissémination* or *signifiante*, principles that determine how signifiers can virtually produce infinite generation of signs (without referents) that continually disappear, or continue to reproduce endlessly and varied meanings among themselves.

³ Guy Rosolato also calls this an *objet de perspective*, or "image exemplaire, mais qui est reprise dans une idée d'élaboration, de curiosité, déplacée, symbolisée dans un autre domaine", which is aligned with what Raymond Bellour calls -- and which is very strongly apropos the proper name in a novel -- *blocage symbolique*. This topic of their discussion in "analectures," *Hors Cadre* 1(Spring 1983): 154-155.

⁴ All reference is made to *A la recherche du temps perdu*, ed. Pierre Clarac et André Ferré, vol.1 (Paris: Gallimard-Pléiade, 1954). Quotations from specific pages are noted in the text above. In "Métonymie de Proust" (in *Figures III*) Gérard Genette calls the narrator's identification with names a *fétichisme du lieu*. It might be wise to qualify the remark by maintaining that any fetishism is restricted to a printed letter that, in its perspectival relation to the beholder (or reader), already fetishizes the imagination of a place.

⁵ Mikhail Bakhtine's concept of the dialogic imagination seems quite apropos, especially in light of Gabriele Schwab's luminous pages on the concept in her "Genesis of the subject, Imaginary Functions, and Poetic Language," *New Literary History* 15 (Spring 1984): 461- 63.

⁶ "Fishing for compliments" (191), "smart" (196), *le café anglais*(231) and, of course, Charles Swann.

7 I refer to Maria Paganini's alertly drawn concept of *scénario* that is part of a forthcoming book on Proust. Much owes inspiration to the tenor and style of her reading. Here and elsewhere the analysis is intended to provide a *literal* confusion of figure and ground. The study of the proper name and its ramifications should also mark the graphic irruption of the figural dimension of a text. It is in dialogue, then, with Jean Bellemin-Noël's provocative reading, "'Psychanalyser' le rêve de Swann?," *Vers l'inconscient du texte* (Paris:P.U.F. "écriture", 1979) 69.

8 Which merits quotation, as the letter -- F -- is incised in the alliterative description to madden us as we assume Swann's awakening jealousy: "C'était une formule finale très froide. Si, au lieu que ce fut lui qui regardât une lettre adressée à Forcheville, ç'eût été Forcheville qui eût lu une lettre adressée à Swann, il aurait pu voir des mots autrement tendres. Il maintint immobile la carte qui dansait dans l'enveloppe plus grande qu'elle ..." (282).

9 The concept of fluid movement among languages is intended to complicate the work of Genette in his "Proust Palimpseste," *Figures I* (Paris:Seuil, 1967).

10 The homologies of canines and chickens with Odette are too complicated to be developed here. We only need to recall that Odette is contiguous with the memory of *sale bête* (283) erupting from *Combray*, and *bête* with the "domesticated" servants (*domestiques*) seen as sleeping greyhounds in a *tableau vivant* (323).

L'INFONDABLE MIRAGE
Condition post-moderne de l'image:
Sartre, Barthes, Blanchot, Derrida*

Ralph Heyndels

Pour le fils imaginaire
et l'inconnue libertine

Seule existe, avec l'efficace significative d'une blessure immanente et dans le vertige fascinant d'une profondeur de surface, l'image aimée (et par là projetée par la conscience en une inlassable mise en abîme). Tout autour s'instaure le vide, dont ne peut surgir, par l'insoutenable éventualité d'un miracle nécessairement hors champ -- celui d'une apparition souveraine--, que la plus ultime fable¹.

Seule existe l'image regardée -- rencontrée, adoptée, habitée -- par cette spécificité-là, qui la constitue et toujours provient d'une espèce d'obstination très particulière dont celui qu'elle traverse et structure ignore évidemment l'origine, cherchant ne serait-ce que l'ombre, la trouée, la cicatrice de celle-ci précisément dans son incertitude certaine lui ouvrant la question du qui suis-je -- qui est une autre². Ce qui devrait être là n'y est pas³.

La première image trouvée de celle qui fut la première, le fut par hasard dans un journal: elle me donne à penser, à réfléchir son sourire, lui aussi primordial, dont, à vrai dire, je ne me suis jamais souvenu. Sur cette photographie de mauvais papier, aujourd'hui jaunie et bientôt émiettée, aucun sourire n'éclaire le visage de l'actrice qui "joue ma mère" dans *La Femme d'à côté*: mais j'en découvre la lumière (que je connais déjà) derrière l'invisible voile, et je viens de naître à mon enfance inventée.

Artifice, latéralité, neutralité disponible actualisent ma possibilité d'advenir dans et par l'image, lors même que celle-ci, pour paraphraser *De la grammatologie*, est "une scène sans spectacle: sans théâtre, sans rien à voir"⁴ -- telle une station de la croix peinte par Barnett Newman⁵.

L'assertion d'un principe inaugural participe d'une telle scène primitive. Elle n'a, en fait, jamais été "réellement" prononcée, mais elle seule permet l'accession de la pensée à elle-même par l'entremise d'une résistance qui advient comme étant -- dès lors et après coup -- le "réel".

L'existence principielle (qui se mire dans l'imaginal) fut dès son avènement à la clarté du concept l'objet d'une recherche et d'une question. Dans la sérénité mythique de la philosophie première, le *cogito* consistait à rejoindre méthodiquement un ordre affirmé préalable à toute dérivation discursive et logique (un "socle") et à se garantir par là une armature catégorielle sur laquelle articuler l'ensemble du savoir et une déontologie de l'agir. Saisissant réflexivement la néantisation de l'être, la mélancolie a brisé cet édifice spéculatif⁶. Le démantèlement a modifié dramatiquement la vision du manque dont l'éternité s'est traumatiquement révélée comme nudité de l'impensable.

Mais l'autre scène (n'importe laquelle; celle-ci ou une autre tout aussi mémoriellement imaginaire) peut alors se mettre en place, et de *subjective* devenir *singulière* -- qui se déroule alors une fin d'après-midi, heure difficile et trop perdue comme un dimanche livide de province, une attente éreintée dans une gare désaffectée, la chaleur moite d'un dortoir aux lits de fer alignés, une fumée épaisse et noire sur des terrains vagues grillagés de rouille, le passage d'un brancard mortuaire dans un couloir d'hôpital, un long mur sans porte ni fenêtre tout au bout d'une enfance désolée que seulement à présent, fragile, tel le papier d'imprimerie qui se défait, surplombe un sourire.

Toute image, en tant que telle *matériellement*, de ce point de vue, est *anodine*, comme elle est tendre, sensible. C'est uniquement à cette condition que je la vois. C'est là que réside le sens (imagé) de l'expression "c'est une heureuse image": dans ce bonheur par nature inattendu, cette joie essentiellement inappréciable, le mutisme inviolable de la force majeure.

"Mais au temps printanier, toute plainte est bannie"⁷: la blessure imaginaire exile la plainte -- soudaineté de la vie au corps meurtri qui l'a tué. Elle nous renvoie de la nostalgie mélancolique ce qui précisément demeure visible en tant que "visuel": une construction modélisante, non l'éden fallacieux obsédé oralement par la reconstruction des ruines.

Car aucune clarté définitive nulle part ne répond à la nuit qui est noire par contraste sur fond d'absence. La lumière absente illumine l'opacité nocturne qui ne parvient au présent éventuel, passager, intermittent, instable des "temps bienheureux" que par la rencontre aléatoire d'une praxis abstraitement volontariste et de circonstances fortuitement consentantes.

Je fixe la photographie de ce fils que je n'ai pas. Elle ne renferme aucune valeur iconique ou allusive. Elle indexe le contraire de l'attente: une manque. C'est ta photo. Ou plutôt l'image de toi -- la confusion compte. Je voudrais saisir ce "toi" qui n'est pas là. Je voudrais, simplement, que tu sois: là. Mais, bien entendu, ce n'est qu'une image de ce qui déjà seulement me reste face à mon deuil de toi et à ma propre mort entrevue (celle qui hante *La Chambre claire*⁸). Cependant, c'est tout ce que j'ai eu, j'ai, j'aurai jamais de ce fils que je n'ai pas: l'image "réaliste" de ce qui fait lacune dans ce qui serait ton assumption.

Sartre, au détour de *L'Imaginaire*, constate: "Mon image de lui, c'est une certaine manière de ne pas le toucher, de ne pas le voir, une façon qu'il a de ne pas être à telle distance, dans une telle position (...). En ce sens on peut dire que l'image enveloppe un certain néant." Et il ajoute: "Si vive, si touchante, si forte que soit une image, elle donne un objet comme n'étant pas."⁹ C'est ce néant qui se présentifie comme être et nous impose à chaque fois la question de Heidegger: "Pourquoi y-a-t-il de l'étant et pas plutôt le néant?"¹⁰

L'image, en son pouvoir¹¹, n'est assurément ni une reproduction, ni un analogon, ni une transformation (dite "esthétique") de ce qui "était là": l'absence. Dans son frémissement-même elle immobilise et met en perspective une appropriation constitutive de ce qui "était là". Car il n'y avait rien, il n'y a rien, il n'y aura: rien. Il n'y eut point de première phrase, de verbe incarné, de promesse lumineuse: de tout temps ce fut toujours déjà la nuit, et déjà toujours trop tard pour une aurore improbable. Parfois cependant, l'aube fut imaginée sur le rebord du néant -- sursis payé au prix d'innombrables petits matins blafards.¹²

Le révélateur imaginal est un "souvenir futur" ("eine zukünftige Erinnerung"¹³): l'action de présence d'une chose absente.¹⁴ Mais, en même temps, un transfert de

réalité *signifiante* (ou, si l'on préfère, du *symbolique*) s'opère sur ce qui est *rétroactivement* reproduit. Ce qui manque dans l'image se comble dans l'imaginaire, mais par défaut lancinant. Ce que j'envoie sur l'image, ce que j'y mets, qui la produit et la forme, est creusé par le désir.

Celui-ci se déploie à la limite de l'effondrement dans le nostalgie, qui, en sa part aveugle, ne peut s'admettre comme pur symptôme de clairvoyance détaché de toute légitimation ontologique. Par la création fictionnelle du faux passé dont elle métamorphose la substantification fétichiste en légende de la plénitude, elle scotomise le vide absolu qui la suscite. Elle ne perçoit pas que sa nécessité même certifie qu'il n'y avait rien "avant" pour justifier son incessante requête et qu'elle institue la vacuité même à laquelle s'offre sa compulsion de positivité brisée. ¹⁶

L'entêtement du référent (le mot est de Roland Barthes), l'insistance du "processus d'attribution" que Derrida identifie dans *La Vérité en peinture* ¹⁷, ne procède d'aucune fonction analogico-mimétique. Son rôle relève d'une interrogation initiatrice, la *Vorfrage* de Heidegger. Ce que déclare et déclame l'image, c'est que "l'idée d'être ne paraît pas." ¹⁸

Là où s'évanouit en sa jouissance l'image aimée, c'est à la fracture soudain concevable du fondement, où le "Dasein questionnant est lui-même suspendu." ¹⁹ Ce que Nietzsche a métaphorisé par le "grand événement" de la mort de Dieu a non seulement précipité le déracinement du sujet résolutoire, mais encore provoqué le dévoilement de l'évidence -- jusque là immédiate, et depuis devenue illusoire (donc distanciée). C'est dans l'image que va se contempler l'arche. ²⁰

Corrélativement, à partir du moment où le pathos transcendantal perd son statut originel pour apparaître, dans sa "nouvelle vérité", en tant que fiction historique, il acquiert une dimension phantasmatique et s'identifie au mensonge de l'être, à l'idéologie de la présence qui vient occuper fonctionnellement la béance provoquée par le besoin avide de compensation.

Recouvrant et réprimant l'irruption tendancielle de la nostalgie mélancolique, une telle "demande" s'accompagne d'un déplacement (correspondant en psychanalyse au refoulement) qui affirme l'authenticité de l'Être -- au moins en attente (ce qui "pourrait être") --, alors qu'il ontologise

magiquement le pratico-inerte disponible à toutes les manipulations, et, par un probabilisme politico-moral, confirme l'idée falsifiante d'une réconciliation à l'horizon.

Portrait d'une inconnue. Elle s'éloigne, réapparaît, court sur l'estacade en bordure de mer, la voici, sans cesse elle échappe, je la perds de vue: elle s'investit dans ma vision. Toute tritese, toute hantise, tout effroi, si éperdue, c'est Aurelia Steiner, ou Lol V. Stein. Elle nage maladroitement dans le soleil, c'est en Russie peut-être. J'en ai dix, cent photographies. C'est elle: Aurelia, Lol, je l'ai épousée, il est entendu que je vis avec cette femme. Son image n'a rien à voir. Avec rien. Avec tout: la grace, le charme, la délicatesse d'un songe, la féerie d'un conte, Aurelia se change en Alice, et me voici au pays des merveilles. Cette inconnue n'est saisissable que dans le paradoxe de son existence pour moi, qui, par ce fait imaginal, sans trêve en relance la nécessité d'aimer. "Car moi (c'est à présent Barthes qui parle), je ne voyais que le référent, l'objet désiré, le corps chéri (...)" dans la photo de celle qui ne vint jamais en Russie, qui danse légère au matin du monde.

Que prend la prise de vue dans l'image? ²¹ D'abord: le fait de la prise même (l'acte de saisir, de saisirissement): appréhension, encadrement, forclusion de cela qui n'est pas là, qui, de ce seul fait, est là et s'apparente à ce que Derrida a proposé en tant que différance: "(...) ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit "présent", apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à une autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé, et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui: absolument pas lui, c'est à dire pas même un passé ou un futur comme présent modifiés."²²

Je t'observe alors que mon regard aussi se porte sur la photo. Cette image m'apprend seulement que tu es à côté d'elle, en face de moi, mais que ta co-présence n'y peut rien non plus. Au fond, tu es toi-même une "image" de toi, qui es où? -- là où je ne puis que t'approcher, où je t'imagine. Ce que prend la prise de vue fait retour. Une photographie de Roland Barthes lui-même soudain me revient en mémoire.²³ C'est mon fils étendu sur une plage, en Bretagne, en Normandie, en Aquitaine, j'hésite, je me

trouble: à l'arrière-plan on devine San Francisco, tu es debout, le cadre de la photo te découpe, la plage a disparu. "Au réveil, il est midi."²⁴ Le "souvenir futur" de l'image est toujours du passé: ça a été, écrit Barthes. "Ca a été" est. L'effacement de la proximité absolue résulte de cette dissolution: ce n'était que cela -- qui a été. Mais cette fusion ne fut jamais que rétro-imaginée, et sa perte, en vérité, fut celle "de ce qui n'a jamais eu lieu, d'une présence à soi qui n'a jamais été donnée mais rêvée." ²⁵

Tu étais là, juste avant la photo, du moins était là d'une part l'apparence de toi, phénoménale, d'autre part mon regard de/sur toi, ou du moins un regard agissant comme le mien dans un jadis fictif. Mais "l'image n'a rien à voir avec la signification, le sens tel que l'impliquent l'existence du monde, l'effort de vérité, la loi et la clarté du jour. L'image d'un objet non seulement n'est pas le sens de cet objet et n'aide pas à sa compréhension, mais tend à l'y soustraire en le maintenant dans l'impossibilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler", écrit Maurice Blanchot dans "Les deux versions de l'imaginaire". ²⁶ Il est donc impossible et vain, à moins d'en éteindre tout rayonnement vital, d'objectaliser l'image, puisqu'elle est le foyer même du désir comme lieu d'une fondation originaire absente.

Tu es presque étranger à toi-même dans ta photo: on a presque l'impression que tu pourrais te reconnaître, mais seulement à condition de le vouloir. J'ai bien l'impression, quant à moi, de ne pas m'y reconnaître comme te regardant, te parlant. "Le désastre ruine tout"²⁷: fasciné -- à la fois figé et séparé ²⁸ -- me voici moi-même "le rien en présence de l'être." ²⁹ Je voudrais dès lors que tu me regardes (plus généralement: que l'image me contemple), afin d'advenir à mon tour. Je vais le faire. D'une certaine manière, je vais tenter de séduire (de sidérer) l'image. Par cette opération d'apprivoisement, de captation, "je vise à me constituer comme un plein d'être et à me faire reconnaître comme tel. Je me constitue en objet signifiant." ³⁰ Je m'imaginale à toute épreuve. C'est l'art post-moderne de survivre (d'être "soi"), avec, peut-être, en prime, Aurelia, le ravissement, qui s'échappe dans l'espièglerie soudain, rescapée de l'oubli, à Vancouver ³¹, jadis et maintenant encore et demain déjà, petite fille qui dérive au milieu de sa photo à sept ans en première page de Marie-Claire (gants blancs, nurse espagnole, chambre fleurie et veloutée, livres classiques, excellente éducation, grands hôtels, corps frêle, Saint-Moritz,

spasmes la nuit, robes d'été --arrêtez, on coupe). Je ne possède pas cette photographie de magazine. Je ne l'ai jamais possédée.

Il n'y a plus d'image fondamentale (il n'y en eut jamais): rien que des images, et l'imaginal. Nous savons bien, aujourd'hui, au coeur de la post-modernité qui s'es-souffle, s'obscurcit, s'anéantit chaque fois dans une plus avancée fin de partie, qu'une histoire inattendue ne sortira pas imprévisiblement d'un déluge pour venir s'inscrire dans la téléologie d'une grande histoire épique, ni dans la révélation indépassable d'une immanence du sens à la vie.³² Il faudra réaliser en pure perte, sans engagement, ni contrat, ni recours, ni secours, l'impossibilité maximale possible de toute histoire par avance jouée (y compris celle qui prétend en déterminer a priori l'aporie).

Sur un chemin de pluie, un petit garçon s'avance, et la campagne détrempée l'environne de silence. Il s'avance d'une démarche si timidement inassurée que parfois on le croirait du paysage pluvieux disparaître. Voici venir le petit garçon: au bout du chemin, enfin, commence le grand voyage. L'instant de l'image s'efface, qui n'était déjà que sa propre mémoire: celle de ce qui fut cet instant même, toujours faite de mieux.

"Nomme ce qui est devant tes yeux": seulement voilà, ce n'est plus que cette "opacité obstinée" nécessaire à la "conscience herméneutique" même. "L'expérience herméneutique", pour reprendre une formule de Jürgen Habermas³³, ne s'expose peut-être nulle part plus intensément que dans l'image en sa condition post-moderne. Celle-ci est intérieure en tant que vérité. Elle n'existe qu'aimée et "l'amour ne peut se poser que dans cet au-delà où, d'abord, il renonce à son objet". Toute image n'a rien à voir. Inédite parce que par avance répétée, stéréotypée, clichée, elle est faiblesse dormante, torpeur, chamade: toujours incontestable, puisque inévitablement trouble.

Intérieure en sa propre extériorité ("négation du monde sur un fond de monde"), "c'est l'image qui accède elle-même à l'ordre signifiant."³⁴ Telle est, du moins, dans la "gestion" de la demande orale et la perlaboration du besoin, l'incantation, qui, soumise à et délimitée par la loi du symbolique (avec la certitude enfin admise de ce qui fait défaut) se livre à la maîtrise du désir que le jeune Lukács appelait "la force d'être dur".³⁵

NOTES

* Une traduction anglaise de ce texte -- légèrement modifié -- par Peter Burges a paru dans *Annals of Scholarship*, 1989, VI, 2-3, 171-181.

1 Sur la signification comme blessure et sa "réparation" symbolique par la fable (en tant que discours meurtri par l'attente qui l'instaure), je renvoie au livre essentiel de Michel de Certeau, *La Fable mystique* (Paris: Gallimard, 1982).

2 "Je est un autre" (Arthur Rimbaud, "A Georges Izambard", 13 mai 1871).

3 Voir Michel de Certeau, "La rupture instauratrice," *Esprit* Juin (1971): 1177-1214.

4 Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Minuit, 1967) 432.

5 Barnett Newman, *The Stations of the Cross*, National Gallery of Art, Washington, D.C. (Meyerhof Collection)

6 La relation entre nostalgie et besoin/demande/envie (*Penisneid*) est formulée par Jacques Lacan dans "La signification du phallus" (Jacques Lacan, *Écrits*, vol. 2 (Paris: Seuil, 1966) 103-115). Associée à la mélancolie, la nostalgie va devenir dans la modernité la figuration du "deuil inacceptable", de "la maladie d'être séparé" (voir Michel de Certeau, *La Fable mystique*, op. cit., 9).

7 On reprend ce vers à un des "poèmes de la folie" de Hölderlin. Sur l'importance instauratrice d'Hölderlin pour la compréhension de la modernité et de ce qui va devenir le "post-modernisme", voir Ralph Heyndels, *La Pensée fragmentée* (Bruxelles:Mardaga, 1985) 169-208.

8 Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie* (Paris:Seuil/Gallimard/Cahiers du Cinéma, 1980).

9 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (Paris: Gallimard, 1940) 32-33.

10 Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik* (Tübingen: Niemeyer, 1935).

11 David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the*

History and Theory of Response (Chicago: Chicago University Press, 1989).

12 "J'ai embrassé l'aube d'été" (Arthur Rimbaud, "Aube", *Illuminations*).

13 Cette formule de Nietzsche (*Considérations inactuelles*) est utilisée dans le cours de Heidegger de 1928-1929. Voir le commentaire de Jean Wahl, *Vers la fin de l'ontologie* (Paris:Sedes) 23-sq.

14 Selon la formule de Paul Valéry.

15 "La phénoménologie qui se dégage de l'expérience analytique est bien de nature à démontrer dans le désir le caractère paradoxal, déviant, erratique, excentré, voire scandaleux, par où il se distingue du besoin." (Jacques Lacan, "La signification du phallus", op. cit., 109).

16 Pour une critique de la nostalgie à laquelle est opposée la notion d'archaïsme, voir Yvan Bamps et Ralph Heyndels, "Charles Chaplin's *Modern Times* in the light of Beckett and Adorno," *Cahiers Charles Chaplin*, 1 (1991): 122-127 (sous presse).

17 Jacques Derrida, *La Vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978).

18 cf. Jean Wahl, op. cit., 9-73.

19 ibidem.

20 "Les Grecs entendent dans ce mot le plus souvent deux choses: archè veut dire, d'une part, ce à partir de quoi quelque chose prend son essor et son commencement; mais d'autre part ce qui, en tant qu'un tel essor et commencement, maintient son emprise par delà cet autre qui sort de lui et aussi le tient, le domine. Archè veut dire en même temps commencement et commandement." (Martin Heidegger, *Question II*, trans. Axelos, Beaufret, et alii (Paris: Gallimard, 1968) 190).

21 Dans une très importante bibliographie, et sans oublier le texte séminal d'André Bazin, voir notamment les travaux de Jean-Louis Baudry (sur *l'effet-cinéma*), de P. Galassi (*Before Painting*), de H. Damish ("*Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique*"), de R. Arnheim ("*On the Nature of Photography*"), et de P. Bourdieu (*Un Art moyen*).

- 22 Jacques Derrida, "La différence," *Marges de la philosophie* (Paris:Minuit, 1972) 1-29. Voir aussi: D. Wood et R. Bernasconi, eds., *Derrida and "Différance"* (Chicago: Northwestern University Press, 1989).
- 23 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975).
- 24 Arthur Rimbaud, "Aube," *Illuminations*.
- 25 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., 164.
- 26 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955) 364.
- 27 Selon la formule de Maurice Blanchot dans *L'Écriture du désastre* (Paris: Gallimard, 1985).
- 28 M. Kozloff, *Photography and Fascination* (Damburg: Addison House, 1979).
- 29 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant* (Paris: Gallimard, 1943) 439-sq.
- 30 Ibidem.
- 31 Sur Marguerite Duras, voir Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, eds., *Ecrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras* (Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1985).
- 32 Ralph Heyndels, "A partir de Rimbaud aujourd'hui (Après le déluge)," *Littérature* 51 (1983) 120-128.
- 33 Jürgen Habermas, *Logique des sciences sociales*, Trans. Rainer Rochlitz (Paris: P.U.F., 1987) 251.
- 34 Jacques Lacan, réf. cit.
- 35 Georg Lukács, *L'Âme et les formes*, trans. Guy Haarscher (Paris: Gallimard, 1974) 164. [Traduction modifiée]

DEFACED PORTRAITS

Stephen Infantino

Look but don't touch.

The eye may behold what the hand cannot. When the revision of artwork comes from hands other than those of the artist, the history of art may well be affected. Once completed and placed in display, all tangible art remains the potential subject of alterations by exterior forces as demonstrated by the recent appearance of bullet-proof glass and escape mechanism permanently installed in many museums. The nature and extent of tampering with these prized objects can vary: Marcel Duchamp's playfully moustached Mona Lisa bears sharp contrast to Michelangelo's "Pieta" disfigured by a madman's hammer. Degrees of tampering notwithstanding, in the antiseptic esthetic of art restoration and conservation, any alteration of an original signals some kind of violence. Indeed, those who seek to protect art know best the constant danger of damage by defacement or of illegal appropriation. They realize that, for the self-designating attacker, art is not merely written about or written around but also written on or simply crossed out. All too often, what was done becomes undone as someone's ostensibly completed work serves as the vehicle for another's intervening expression. But even the keepers of art have admitted to their museums those pieces considered as the products of successful defacement. From one so well-versed in the art of crossing out art, Duchamp's "L.H.O.O.Q." offers best proof of this. In fact, later techniques in human portraiture will bear as a hallmark the partial defacement of subjects. From Pompeii to the New York City subway billboard, we find super-inscriptions of the *surartistes* or over-artists who continue to speak through graffiti. If any one history of art is possible among many, then the most puzzling problems are posed by the changing face of art at the hands of those who would do it violence.

In Gérard de Nerval's 1838 play *Léo Burckart*, the protagonist is discovered *en flagrant délit* as he inscribes graffiti on a municipal statue. *Tapage nocturne* becomes *dégât publics* as the deviant and unlawful nature of Leo's

act leads to his arrest and interrogation by protectors of the unspoiled norm, the local police. Although such acts are common occurrences of innocent adolescence, the legible effects of incised statutory tell of cruel disregard and forever reveal some degree of violence. A later literary example of abused representation takes place in Marcel Proust's *Combray*. From a hidden vantage point, the narrator observes a meeting between the daughter of musician Vinteuil and her lesbian lover. As the two women begin their interplay, the action is interrupted by the presence of a small, framed portrait of the recently deceased father: he "sees" them. Prompted by her friend's reticence, the visiting lover picks up the portrait:

-- Sais-tu ce que j'ai envie de faire à cette vieille horreur? dit-elle en prenant le portrait. Et elle murmura à l'oreille de Mlle Vinteuil quelque chose que je ne pus entendre.
-- Oh! Tu n'oseras pas.
-- Je n'oserais pas cracher dessus? Sur ça? dit l'amie avec une brutalité voulue. " (I, 163)

The scene ends for the narrator when Mlle Vinteuil draws the curtains, ending this private view on their clandestine theatre. Verbally scorned and symbolically spit upon, the absent father becomes the object whose degradation via portraiture furnishes the common field of intercourse for the two women. The cruelty of this scene is doubled by the fact that it is not only the portrait they target but the absent subject manifest in the frame and present in the image. Hence, in a sacrificial economy of surrogate human targets, to deface and defile the portrait is to efface the paternal and claim the orphan as one's own.

Proust's fascinations with both portraiture and cruelty offer many examples of undone faces. As the novel progresses, many members of the society depicted serve as subjects for portraits executed by their artist Elstir. For Madame Cottard, "...la première qualité d'un portrait est d'être ressemblant et d'une ressemblance agréable" (I, 375). So we are not surprised at her dismay when she sees her husband portrayed with mauve hair and a blue moustache, the result of Elstir's recent shift towards more progressive schools of painting. Both Mesdames Cottard and the queenly Verdurin express disgust at this artist's "blue and yellow women" as well as general repulsion at what they deem a defaced form of portraiture. Ironically, Elstir's own ambivalence towards pleasant and faithful representa-

tion finds its second in these critics whose incisive remarks seek to further damage the work's representational style. Portraiture's gradual subscription to the Expressionist ideal will later evolve in further face-play observable in examples such as Andy Warhol's painted-over, multi-colored Marilyns or Francis Bacon's own smeared version of people. Though such freestyle representations on the part of the artists themselves do not result from acts of exterior vandalism, we see that they may be perceived as the work of a deviant hand and defiant brush whose cruelty with regard to subject matter has forsaken the subject in favor of "selfish" expression.

The treatment/mistreatment of human portrayal occupies a place both in fictional and real life contexts, just as these two exist one within the other. In the recent Hollywood production of "Batman" (1989), archetypal badman the Joker (himself permanently defaced), runs amok through a metropolitan museum spray-painting over some of the world's great masterworks. The act provokes a viewer reaction lesser in magnitude yet similar to the horror experienced at the defacing of an actual Rembrandt in a real museum or at the desecration of a Parisian cemetery whose overturned stones may be seen as the representation of a lifetime.

If the acts described so far are super-inscriptions which "draw upon" pre-existing works in order to make illicit expressions, then how should we as viewer-readers conceive of the original remnant and interpret the newly altered product of cruel process? If, as Webster's reminds us, to deface is to render illegible, then is any reading of the defaced still possible? Furthermore, are the untouched original and the defaced the same thing? Or does this evil appropriation of people and their images in fact yield a third unity? Reactions vary. From the curator at the Amsterdam museum who dismisses the defacing of "The Nightwatch" by Rembrandt (1978, and again in 1990) as the act of a purposeless madman, to the Cleveland Art Museum's enshrining of a dynamited Rodin statue in the 1980's, no single type of reaction may be ascertained. What is certain is that the defacing act re-arranges as it simultaneously adds to and subtracts from the target image. The word, slash or spit becomes the signature of a reader become writer upon the read. The signature of someone other than the original artist marks a play in destructive appropriation whereby violence done to a third-person portrait makes it a form of self-portraiture for the vandal. When the Joker sprays the words "Joker was here" over a Gainsborough, he engages all future viewers to witness

both works at once: that of the artist and that of the anti-artist. As an adjunct signer, the anti-artist places an a-signature over the signature of the artist and assigns new meaning to a forever changed signifier. Even that which has been rendered illegible through defacement continues to invite reading. The forced combination of the signs of he-who-does and of he-who-undoes together fragment the original into anonymity or bestow such ambiguity as to remove all recognizable meaning. As an anti-auto-portraitist, the defacer speaks only for himself in a voice that shouts over the other. In the realm of attribution and re-assignment of artworks, two signatures equal no signature at all as the super-imposition of one face over another gives way to the anarchy of faceless designation, of representation without category.

As observable in the lesbian scenario at Combray, we assume some degree of pleasure on the part of the super-inscriber as she draws that special pleasure from the ready-made via the violation of that image. Along with the hammer of the "Piéta" vandal and Madame Cottard's cutting remarks, the lover's cruel gesture effects the re-opening of what was a closed system of expression, a tightly framed unity. The violation in overture constitutes the sacrilegious disentrainment of objects which, though considered by most as done and complete, become open issues subject to alteration by another from well outside the boundaries of a work's autonomy. In each case, the intervening party takes some degree of satisfaction in the active overture of apparently finished portraiture as the speech-act transacted upon another's expression yields the sustenance of parasitism. Mademoiselle Vinteuil's lover seeks the illicit *dis*-closure of their illicit relationship through the defiled portrait as well as through the open window and momentarily undrawn drapes of their camera. The exclusion of paternity necessitates a voodoo-like treatment of the inanimate representation which is drawn into the play at hand. This sacrificial effigy then becomes the shared corpus of the women's communion.

To a great extent, the defacer's selection of target evinces preference as well as disregard. For the father-portrait to be scorned or soiled, it must first be recognized and acknowledged. Choice and recognition of subject are processes shared by the artist and the anti-artist, both of whom are capable of violent transaction with regard to their elected surface of play, as experienced by Mesdames Cottard and Verdurin. Notions of violent homage or facial re-arrangement as "smear-job" portraiture re-

calls, among others, the work of artist Francis Bacon. Unlike the yellow women and blue hirsute accessories of Proust-period Expressionists, Bacon's people are somewhat faithful to their flesh and blood counterparts, although it is the arrangement of that flesh and blood that imbues Bacon's work with the nuances of defacement. Like his fictional lesbian cousin, Bacon also works from photographs:

"Bacon himself frankly calls his portraits an act of injury, and he prefers to paint them from photographs so he can do the injury in private." (D. Bonetti, S.F. Examiner, 3/18/90, c1, c4)

Products of a cruel eye and complicit hand, Bacon's human forms sometimes appear as victims of violent crimes, their bodies and faces barely recognizable as they are smeared onto the canvas. Critic Bonetti observes, "Each of these likenesses is like an assassination", as this artist literalizes in pigment the "let-me-wipe-that-smile-off-your-face" implicit in our lesbian scenario at Montjouvain. As any viewer will observe, it is precisely the articulate defacement of subjects that imbues Bacon's work with its force of expression.

Like Proust and Nerval, Bacon creates a dramatic text made to include inanimate objects whose sacrifice by defaced transformation assigns them animated roles in the intrigue. Insofar as the visually perceived art object constitutes an element of the narrative housing it, alterations effected upon such components change their signification and assign them a new discursive value. When human beings reduced to pigment, stone or emulsion become subject to further distortion, they dramatize the overall textual unity of which they are part. That greater textual unity must undergo change due to an altered set of signifiers just as the sign/portrait itself changes at the hand (or mouth) of the defacer for whom no door or frame remains closed.

Inside or outside of fiction, the speech-act of defacing always produces a dramatic text. The cruelty of infliction/inscription can constitute a transition of genre making of any work or situation a play in violation where the deviant act has the final say despite the high degree of articulation present in its target. Static pieces of artwork transform their roles to the active, animated participles of a drama whose motivating passion communicates itself through the disruption of still surfaces

formerly perceived as untouchable and immutable. In keeping with the prescriptions of Antonin Artaud in his "Théâtre de la cruauté", only the deviant act of irreligious intervention can supply the metaphysical basis for the renovation of the dramatic work; he requires:

"...une sorte de tentation métaphysique réelle, un appel à certaines idées inhabituelles dont le destin est justement de ne pouvoir être limitées, ni même formellement dessinées. Ces idées qui touchent à la Création, au Devenir, au Chaos, et sont toutes d'ordre cosmique fournissent une première notion d'un domaine dont le théâtre s'est totalement déshabitué. Elles peuvent créer une sorte d'équation passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et les Objets."
(137)

In the personal revolution of the defacing few, the way to continual transaction within their self-assigned margins is to cross over the boundaries of the conventional or the pre-established and create a universe that holds little distinction between the act, the other and his representation. Armed with the cutting edge of an anti-stylus, their appointed task is to re-open that which was heretofore closed. The double-edged process of creation/destruction takes irreverent hold of the sacred, two dimensional inanimate and violently tosses it into the arena of four-dimensional theatricality by virtue of inconceivable intrusion. Crossing out, painting over, drawing upon, cutting, hacking, spitting, the spray-job and the smear-job all have as their goal the production of a new text, an anti-work without category, the perpetual presence of which is ensured by the naive innocent ideals of representational art whose end-signature supplies the defacer with an ever-ready canvas.

University of Miami

WORKS CITED

Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.

Bonetti "Artists in Narrow Worlds." *San Francisco Herald Examiner* March 18, 1990: c1, c4

De Nerval, Gerard, *Léo Burckart*. Paris, 1839.

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*. 3 Vol. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pleiade, 1954.

Webster's New Universal Unabridged Dictionary. 2nd ed. 1983

WRITING OFF ART

Andrew J. McKenna

For GHB

With a title such as "Writing Off Art," the entire range of art theory is implicated. This includes the theory advanced by Harold Rosenberg in the late sixties and early seventies in the *Dedefinition of Art* (New York: Horizon, 1972) and *Art on the Edge: Art and Anti-art* (New York: MacMillan, 1975) and perpetuated by Victor Burgin in *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (London: Macmillan, 1986) that you can write off art for succeeding decades, that with the advent of Andy Warhol and the ideas of the artist as anybody, Andybody, antibody, nobody, and the art object as anything, just any old thing, so long as it's not too old, etc., art is finished, it's off; it is the idea that with the ever accelerating succession of minimal art, pop art, op art, telegram art, with the hegemony of "la mode", of fashion and fad in our post-modernity, with Rauschenberg's erasing of a De Kooning drawing, etc. -- you don't, as the punch line goes, "gotta' cut it off, it'll fall off." It is the theory circulating in the writings by Robert Hughes today in the pages of *Time* magazine and the *New York Review of Books*.¹

Whether we agree with the theory or not, it deserves just as much serious consideration as its hyperbolic twin, by which I mean, for example, the inflationary rhetoric about the "creativity," "originality," and "virtuosity" of Warhol which attended the monumental retrospective of his works exhibited at MOMA in 1989. This is surprising language to say the least about someone whose genius, such as it was, capitalized on irony, understatement, and deadpan repetition of prefabricated icons (of which his impassive Mao is emblematic) and a withdrawal of affect bordering on anomie.²

Warhol was important surely for making us think about the art object in a democratic age of mass media. He is thereby allied with the host of artists, sometimes called post-modern, usually to be found in the orbit of *Artforum*, for whom art and art theory, art and reflection on it, were inseparable. But it is perhaps only our undergraduate

students who do not know that this sort of stuff has been going on for more than 25 years now, that ironic self-reference and concomitant art-irreverence (e.g. Roy Lichtenstein's cartoons) have indeed become as much a *poncif* of our era as a certain kind of histrionic gesture ("la main sur son coeur") or pious sentimentalism was in Baudelaire's time. The effort of a few years ago to rehabilitate nineteenth-century France's "pompiers" reflects the art community's thirst for novelty, for shock and surprise in a world of ever vanishing differences. It is a legitimate demand if, as Baudelaire remarked, "le beau est toujours bizarre." But for reasons suggested in this essay it is one that is increasingly harder to meet.

Of course the reverence paid to art and the irreverence done to it are the same thing. We can see that they represent one and the same phenomenon once we recall the sacred origin of art, its origin in sacrificial ritual, in and as the representation of the victim. To reverse and revile the (sacred) victim is to award the sacred the central place in the foundation of the community. I shall return to these point later on.

My remarks here today reflect an attempt to grapple with these critical phenomena -- a true crisis of difference, as between art and non art -- and another one parallel to it, and certainly not unrelated. It is the one but incidentally inspired by a *Time* magazine cover story (November 23, 1989) on the mega-million bidding wars over the possession of canonical masterpieces. At these prices we rightly suspect that their value is not plastic but truly fantastic, unreal, properly metaphysical, being determined by the metaphysical -- i.e. mimetic -- desire of a rival purchaser, who only imitates other similarly mimetic desires in symmetrical and total disregard for the object, such that only Far Eastern speculators who have no inherent connection with Western esthetic tradition can afford to buy them. Judging by the reporting on these bidding contests, they resemble the potlatch rituals of ancient tribes, where chieftains rival for prestige with each other in the gratuitous consumption or immolation of their wealth. In all this there seems to be an attendant feeling of despair about art, a suspicion that, like real estate, God isn't making any more of it.

Hughes describes the process as an "mitigated disaster" for museums, and so for us who owe such art education as we have to museums, which, being philanthropic organizations, are quite bid out of the market. Moreover the disas-

students who do not know that this sort of stuff has been going on for more than 25 years now, that ironic self-reference and concomitant art-irreverence (e.g. Roy Lichtenstein's cartoons) have indeed become as much a *poncif* of our era as a certain kind of histrionic gesture ("la main sur son coeur") or pious sentimentalism was in Baudelaire's time. The effort of a few years ago to rehabilitate nineteenth-century France's "pompiers" reflects the art community's thirst for novelty, for shock and surprise in a world of ever vanishing differences. It is a legitimate demand if, as Baudelaire remarked, "le beau est toujours bizarre." But for reasons suggested in this essay it is one that is increasingly harder to meet.

Of course the reverence paid to art and the irreverence done to it are the same thing. We can see that they represent one and the same phenomenon once we recall the sacred origin of art, its origin in sacrificial ritual, in and as the representation of the victim. To revere and revile the (sacred) victim is to award the sacred the central place in the foundation of the community. I shall return to these point later on.

My remarks here today reflect an attempt to grapple with these critical phenomena -- a true crisis of difference, as between art and non art -- and another one parallel to it, and certainly not unrelated. It is the one but incidentally inspired by a *Time* magazine cover story (November 23, 1989) on the mega-million bidding wars over the possession of canonical masterpieces. At these prices we rightly suspect that their value is not plastic but truly fantastic, unreal, properly metaphysical, being determined by the metaphysical -- i.e. mimetic -- desire of a rival purchaser, who only imitates other similarly mimetic desires in symmetrical and total disregard for the object, such that only Far Eastern speculators who have no inherent connection with Western esthetic tradition can afford to buy them. Judging by the reporting on these bidding contests, they resemble the potlatch rituals of ancient tribes, where chieftains rival for prestige with each other in the gratuitous consumption or immolation of their wealth. In all this there seems to be an attendant feeling of despair about art, a suspicion that, like real estate, God isn't making any more of it.

Hughes describes the process as an "mitigated disaster" for museums, and so for us who owe such art education as we have to museums, which, being philanthropic organizations, are quite bid out of the market. Moreover the disas-

ter is abetted by new tax laws which, while favoring the swift accumulation of fabulous wealth, do not include in their code any advantage to donating such acquisitions to museums. In a word, as suggested by my title, you cannot write off the art you used to donate to museums. The art write-off is a thing of the past.

So it is just impossible to write off art for tax purposes as it is to write on art, to write art theory without saying anything that has not already been said over the last 20 years about the end of art or about the art work causing us to reflect on its non-entity. Think of Lichtenstein's self-parodic *Brush Stroke*.

Surely these two crises are connected: the one between a hyperbolic evaluation of the art object, amounting to nothing less than its sacralization, and the other involving the symmetrical desacralization of art, the erasure of its border, of its difference from objects of mass consumption, a gesture thematized by Warhol's Campbell Soup cans. Surely there is a relation between these two mimetic crises, the one behavioral and the other esthetic. Maybe that is the only thing no one has said, that no one has noticed, or commented upon: the relation between behavioral mimesis governing the art market, the rivalry of desires over a common object whose exalted value is a function, a precipitate, a by-product of that rivalry, and esthetic mimesis, the deliberate imitation or representation of an object whose value is secondary to its representation. I am aware of the problems of this last formulation, which could be discussed here. What interests me is the relation between esthetic contemplation, which is what we do as consumers, and esthetic participation, which is what artists do as producers, and a form of participation that contemporary artists draw us into today, a form I would call sacrificial participation. My interest is how these relations take us back to the very origins of art and of culture in general.

My remarks derive from an anthropological theory which I haven't the time nor the means at present to articulate in full. It is a theory whose coherence would depend upon its ability to relate behavioral mimesis, as represented in literature (for example M. de Renal's purchase of Julien Sorel's teaching services in Stendhal's *Red and the Black*--but only so that M. Valenod should not be able to dispose of these services himself)³ to esthetic mimesis as represented by and as literature and art, (I mean the pleasure we take in words and images, texts and textures,

verbal or plastic). Since my remarks bear on art and entertainment⁴, on the crisis between the two as they ostensibly appeal to mass vs. elite publics (What do you bid for Andy's Marilyn?), I can be sure of having filled at least the latter function by entertaining you with some images which you could reflect upon for your own purposes, perhaps even at cross purposes with my remarks. Andy Warhol's utopia that everyone should be famous for five minutes makes me think of such fora as this, but especially of the MLA convention where literally thousands of us are famous for an average of 18 minutes.

The theory is not original with me. It originates with Eric Gans⁵ at UCLA and I am doing no more than advertising it, promoting it, literally illustrating it. It is an anthropological theory, bearing on the difference between animals and man, on the emergence of man from an animal state in terms of his emergence as a symbol using animal, the *animal symbolicum*. Many a mystery about *homo sapiens* is elucidated by focusing attention on his specificity as *homo loquens*.

Perhaps all too briefly stated, the theory hypothesizes the simultaneous origin of the human and of language, of representation. This happens when a group of protohuman predators surrounding its slaughtered prey designate the object of its appetitive desire rather than appropriate it. Why? Among higher primates, mimetic behavior, such as we find in all animals, would have so advanced as to outstrip instinctual brakes to intraspecific conflict, such that the hierarchy or dominance patterns holding animal groups together cedes to a symmetrical rivalry which can only tear the group apart. Delacroix's *Lion Hunt* is continuous with the bison at Lascaux on this score, as is the former's *Combat entre le giaour et le pasha*: violence goes to an animal prey, or all are prey to it.⁶ So for any one member to seize the prey is to succumb to the violence of all who had slain it. The act of appropriation on the part of any one and consequently, by mimetic reflex rather than conscious reflection, on the part of all, becomes a gesture of representation, a sign designating it as inappropriable, as taboo. Desire and taboo are born in the same moment and movement as language, as representation, and so is the sacred as the object to which we defer (in a way that is already Derridean difference) infinitely rather than succumb to the violence that produced it. The object is accordingly sacralized as the origin of this new found community, which we can say with René Girard is founded on the victim, but no less so with Gans on the representation

of the victim as a substitute for further violence. Language emerges as a representation of desire commanding the presence of a non-violent community as mediated by the victim. This is still the power we seek for it today in our quests for a theory of human relations which owes nothing to their violent origin. This theory, in quest of a Generative Anthropology, is heir to the Freudian focus on desire while exploiting the Marxian insights into relations of production, exchange and consumption.

Sacrificial ritual is the representation and misprision of this originary foundational event, and it is the origin, as all our pre-modern art works testify, of artistic representation. As it performs both the desirability of the victim and its taboo, the sign refers to the victim but it also reverts back to itself, serving as the object of esthetic contemplation. The sign is, to borrow Derrida's term (from the "Envois" of *La Carte postale*) a "pervperformative", calling attention to the victim as endowed with simultaneously opposite significations, and therefore no less calling attention to itself: as the power to command the presence of a non-violent community; as the bewildering because paradoxical power to reinforce desire for the object in direct proportion to designating its inaccessibility. The first sign does not mean anything, but opposite things. It is as such that it calls attention to its signifying function, to its power to suspend instinctual behavior.

The art-theory painting, such as Jasper John's *No*, is significant in just this regard. As ironic, formalist (note its relative absence of color) and post-modern as it is, its significance is nonetheless archaic, profoundly archeological, as it returns our reflections to the origin of representation. What do we see when we look at it? The answer is undecidable, so much are seeing (the word) and looking (at letter, line, arbitrary marks, vertical, diagonal, spherical) engaged in a tangled hierarchy, a structure of differance. As Philip Fisher observes, "to see it is to say it" -- and therefore not to look at it, and not to respect its visuality; while to look at it is not to see it as a word. Among other things, the *NO* says here: don't read this (sign). It says, undecidably: this is not a sign -- or a painting. The painting, Fisher remarks -- deliciously for my purposes -- "sets loose a rivalry within the mind" (338), as if simulating the rivalry of mimetic doubles from which the first sign emerges.

And what a word!

first word in all its paradoxical ambiguity, or parergonal suspension and consequent double talk: it doesn't represent any thing but it isn't nothing either, for there it is, for all to see. It remains suspended, literally and materially by a wire, off the painted surface, oscillating between its existence as a sign and as an object of contemplation. It is not a transcendental signified, which Derrida describes as "a concept signified in and of itself, a concept simply present for thought, independent of relationship to language, that is of a relationship to a system of signifiers" and which "in and of itself, in its essence, would refer to no signifier, would exceed the chain of signs and would no longer itself function as a signifier."⁸ Rather it functions performatively in the way that Girard describes the victim, namely as "transcendental signifier."⁹ It is the mana of the signifying structure, meaning nothing in itself but representing the difference between the presence and absence of meaning, testifying to the agency of language prior to determinate meaning: a null set. It doesn't mean anything --but what the first sign must have meant: symmetrically opposite things, as in take/don't take the object of desire.

This is what the first sign must have meant for subsequent signs to take on meaning by its exclusion, that is by its relegation to the sacred. Meaning as diacritical difference, subject as it is to all manner of oppositions and displacements (paradigmatic or syntagmatic: as in cat/hat or cat/dog) does not precede the sign designating the victim. Nor is it even proper to or possessed by the victim -- except as a signifier of the difference between meaning and non-meaning, a signifier for desire in all its ambi-valence. It signifies a desire whose evolution proceeds apace with and as the desire of signifiers, of increasingly formal representation, that is: of meaning, of knowledge, of science. The sign just as ambiguously, just as undecidably hovers as a command, a performative, and a declarative, a constative.

As Kenneth Burke remarked, man is the inventor of the negative, but the first negative is double, a denegation, commanding and declaring, attracting and repelling, asserting and denying the appeal, the allure of the object of desire -- just as this work affirms and denies, compels and repels its existence as an art work. This oscillation, literally writing off art, may spell the end of art; it nonetheless spells out its origin as well. The work accordingly performs a logical paradox (like the painting entitled *THE*, bearing on the presence and absence of a

substantive, of the object; and like *LIAR*, its doubled, reverse spelling bearing on the aporia of self-misrepresentation) with which language began as it designated a sacred space outside of which ordinary language, ordinary signification could proliferate.

We need not contend that Johns intended all this semio-anthropological theory. He need only have reflected profoundly on the history and dynamics of representation, a reflection to which his entire oeuvre testifies emphatically. Generally speaking, and generatively speaking, it is in the nature of genuinely significant works of art, plastic or verbal, to perform such reflection, which is why they continue to merit serious scientific attention -- and not least when they reflect ironically and comically on their own possibilities and limits.

The originary sign performs the function of reverence, leading to its ritual repetition in sacrifice, the icon, but it also performs the function of reference, leading ultimately to the *aidos*: non-sacred, i.e., secular, and ultimately scientific representation. With the progressive deritualization, or desacralization, of culture, unique to the West for different reasons advanced by Girard (Scriptural Revelation), by Gans (increasingly formal representation) and by Marcel Gauchet (monotheism's withdrawal, active and passive, of the sacred)¹⁰ there is the concomitant desacralization of art. We identify Renaissance humanism as an emergent interest in man for his own sake; there too is where art becomes the object of formal and theoretical scrutiny, where art becomes joined with art theory with its famous *discorsi* and note books -- though it is not yet, as with us, disjoined from science as the latter pursues ever more formal, i.e. disembodied possibilities of representation. The theory of Generative Anthropology is a humanism in that Renaissance sense. It means to be scientific for its epistemological focus on the victim as a means of anchoring interpretation in the human sciences rather than allowing them to consume themselves in a self-sustaining, i.e. non-substantial, hermeneutic circle; and it means to be esthetic in accounting for the transformation of the representation of the victim in art history. It is perfectly at home with the self-referential paradoxes of post-modern art, because it posits that paradox and origin are one.

Let us return to the originary scenario, essaying its heuristic power once again. The victim functions like the art work which in the developing course of culture will

come to represent it and replace it. Not any more than an art work for us today, the victim is not a simple object of observation by gazing subjects. Because of the power (falsely) sensed as radiating from it, the victim transmits a subjective dimension, a dimension of conscious or willing agency; for the victim is experienced as the subject of an ambivalent power of which it is the object, the mediator, the sign. The victim's power to fascinate its beholder, to bind (whence "fasciare") them in a state which allows neither for forward or backward movement -- not stasis but hypostasis -- this power issues from the double bind affecting the object of desire as it says: take me/don't take me. All those surrounding the object reinforce this bind. They sacralize the victim and seek substitutes for it in order to renew the power of representation upon which the properly human community is founded. Whence the sacrificial origin of kingship, of special beings reserved for holy rites. It is a role which only slowly bifurcates as victim and hero, as the idea--or ideology--of good and bad violence bifurcates in culture.

Delacroix's *La Mort de Sardanapale* is of interest for operating a systematic reversal of sacrificial perspective. The sovereign prince or king is a blasé spectator to the holocaust of his possessions, of his world, whereas originally, originarily, the world was constituted, and ritually reconstituted, by the immolation of the victim-king to the violence of all. This hieratic consumer reminds us of Baudelaire's monstrous ennui -- "il rêve d'échafauds en fumant son houka" ("Au Lecteur") -- for sound anthropological reasons. Ennui designates for the poet the absence of desires that could only give rise to ever more ferocious desires, as the absence of desire oscillates undecidably with the most violent desire; the absence of desire plays host to no other desire than of desire itself, whose violent paroxysm culminates in holocaust. We conceive of ennui as bland indifference. Baudelaire shares with Delacroix the intuition of its hospitality to violent indifferenciation, a fact to which the rigorously symmetrical dying of supine sovereign and of vertically disgorged female slave testifies formally and thematically.¹¹

According to the anecdote inspiring this scenario, the potentate's city is besieged and facing imminent conquest. We are witnessing the end of a world, whereby the painting testifies to an anthropological law of history of which our century is the confirmation: that with the passing of the sacred order, of the sacred tout court, sacrifice will become less and less ritual, less and less efficacious,

less and less capable of uniting the community -- and therefore demanding of more and more victims. Otherwise stated, the quantity of victims will mount in inverse proportion to the ritual efficacy of sacrifice, and victimage will appear more and more gratuitous, stark, indifferent, blasé.¹² This is an intuition shared by Baudelaire and Delacroix, whose most famous paintings are the representation of victimage, of holocaust: *The Entry of the Crusaders into Constantinople*, *Les Massacres de Scio*, *Liberty Leading the People*. Delacroix's historic and epic vision is in this regard indissociable from his colorism; as suggested by Philip Muray's gloss on his work, the painter literally sees red in his egregious desire to create a masterpiece: "Sa pensée, c'est le rouge. Comme les contours de ses figures. Encore le rouge, toujours le rouge, une pluie de rouge saccadé enfiandant ses compositions. Rouge de cataclysme, rouge plaisir, rouge de luxure, de mort, de bruit et de volupté. Brassage et massage de pâte enflammée."¹³

In sum, all the elements of contemporary art are in place with *La Mort de Sardanaple*: shock and tedium, horror and boredom, and their uncanny oscillation.

With a view to provoking further discussion, I will risk some additional closing remarks on art history. The origin of art is religious, sacrificial, deriving from ritual sacrifice and contemplation of, fascination with the (body of the) victim. Since the eighteenth-century, that is, since the massive, not to say aggressive desacralization of culture, we are accustomed to thinking of esthetic contemplation as disinterested, and of the work of art as an end unto itself. The institutional origin of esthetic criticism, as the exercise of taste and the determination of critical judgement with Emmanuel Kant, is indissociable from the other notion of criticism as crisis, the one between the sacred and the profane precipitated by the Enlightenment and crystallized in Baudelaire. The history of modern art suggests that artists have not known what to do with, or how to live with that "impartiality" (Kant) of the work of art. Its non-utilitarian auto-finality is heir to its ecstatic attraction-repulsion, its radical ambivalence, its originary, inconsumable hypostases at and as the origin. Once art began pursuing its own essence rather than its hieratic and devotional vocation, it found itself embarked on a career of self-negation, of "redefinition" (Rosenberg), of denegation, from which, according to some critics, it has not recovered. A Generative Anthropology provides us with some categories by which to comprehend

this experience.

There is esthetic contemplation: as of the first sign. There is esthetic participation with its ritual and highly formalized repetition perceptible in the chants and dancing which are still retrievable in the remnants of primitive, traditional cultures surviving on the globe.¹⁴ It is in esthetic participation that the quest for formal perfection originates, even as perceptible in cave paintings. Then there is sacrificial participation: the unanimous destruction and dismemberment of the victim. This is where we find contemporary art production, in this oscillation between [a] esthetic participation and [b] sacrificial participation; that is to say, between a [a] simulation of mimesis, a mimesis of mimesis of an external reality no longer entirely credible, so little does the waning culture believe in the external reality of its representations and [b] therefore of a destruction of that mimesis, of the art object itself. The simultaneous creation and erasure, construction and destruction -- yes: deconstruction -- of the art object, of the representation of the victim, of the sacred: this defines art today.

In view of the number of art works, often labeled post-modern, which are dedicated to advertising their own nullity, their non-entity ("Why not sneeze?" says Duchamp), it is at least questionable whether art can survive its desacralization. According to this view, the preoccupation of critics today with Kant's *Third Critique* stems from the fact that the aporetics of the sublime conform to the structural traits of the sacred.

The ruthlessly competitive desires for profit and prestige governing the art market today suggest that desire rather than design is driving the process. Just because of such excesses, we still tend to think of art as a thing apart from the uses of this world, as different from ordinary objects. Of course modern art, whether we date it from Manet's *Déjeuner sur l'herbe* (which mixes and mocks genres, categories, conventions), or from Picasso or Duchamp, has regularly contested this idea, displacing heroic and tragic themes (in Delacroix's *Liberty*, the tricolor flag alone will interest modern art) in deference to scenes and objects from ordinary life, while the worst stuff, triumphal in its own day, went on perpetuating epic and heroic themes beyond their livelihood (eg. Bouguereau's *Christian Martyrs*, Couture's *Romains de la Décadence*). Such works express a nostalgia for the sacred whose exercise on the scene of history has, I think, been almost

wholly nefarious: it generates the kitschy sentimentality of Bouguereau's *Sollicitude maternelle* and other such works favorable to cultural (racial and sexual) stereotyping, which in turn also nourishes fascism, as detected by one of Don Delillo's characters in *White Noise*:

"Nostalgia is a product of dissatisfaction and rage. It's a settling of grievances between the present and the past. The more powerful the nostalgia, the closer you come to violence. War is the form nostalgia takes when men are hard-pressed to say something good about their country."¹⁵

The destiny of these pictures, high art in their own day, was of course cinema -- and socialist or national-socialist realism.

In exercising these displacements, modern art has tested its own limits and its own identity, but always with the result of becoming enshrined in its turn. The artist seeks the outer edge of art (Rosenberg); if the effort is recognized as successful, as a significant "statement" about art, it becomes the center of comment and activity, and another margin is inscribed. Art history, at least in this century, is "parergonal" (cf. Derrida's essay in *La Verité en peinture*), it is ever generating its "hors d'oeuvre", ever pursuing its elusive difference. If that sounds like a Derridean history of metaphysics, a project remorselessly pursuing a "Metaphysics of No Metaphysics"¹⁶, it is no accident, if metaphysics is, as Eric Gans has argued, "the cultural expression of metaphysical desire"¹⁷: the desire for an elusive presence mediated by others. This presence is rendered all the more problematic by its hyperbolic multiplication today, by which I mean the now standard Master's mega-retrospective (Picasso, Renoir, Monet, . . .), which brings together so many masterpieces and proportionately so many spectators, each with a computerized reservation, as to render esthetic contemplation at least as improbable as it might be in an airport around Thanksgiving. More than one critic has recorded the resulting oscillation between enchantment and boredom.

There is no getting past the idea of what Gerhard van der Leeuw was certainly not the first to call "the Holy in Art" (1963), the idea of art as holy.¹⁸ It is commonplace to observe that in the post-revolutionary era, some made a religion of art. It is just as commonplace to equate religion with absolute transcendence, with a mystique, with ineffability, and leave it at that. We will never make sense out of that art-religion or its ambiguous and ambivalent desacralization in our own time until we investigate

its anthropologics, its relation to desire, representation, violence. The title of van der Leew's classic study, *Sacred and Profane Beauty*, which is duly canonized with a preface by our greatest religious archeologist and one of our most authoritative anthropological resources, Mircea Eliade, reflects a common misconception in this regard. For as Baudelaire knew, there is no such thing as profane beauty. To call anything beautiful is to recommend it to desire, to sacralize it or to recommend it to sacralization, to make of it an object of awesome contemplation, desirable and taboo at once (an ambivalence definitively inscribed by the poet's "Enfer ou Ciel, qu'importe?"). That is to set it in a relation which we do best to understand as fascination, as spellbinding, which is the Anglo-saxon transliteration of the word: *fasciare*: to bind; a *fascinum* is a charm. It derives its structure from the double bind issuing from the victim.

Our incomprehension of contemporary art is one with its own self-misunderstanding, as exhibited by the fantastical verbal pyrotechnics of much art criticism. An art curator, "conservateur" in French, cares for the images of his or her culture. It is a role which descends from the duty to "conservare summa religione simulacra", to guard the images of the gods by which members recognize their belonging to a community.¹⁹ That these gods have "metamorphosed", to use Malraux's expression, into unrecognizable images, or anti-images (soup cans), reflects a dissolution of community which has proceeded apace with the dedefinition of art. This dissolution is benign to the extent that sacrifice, i.e., mystified victimage, was ever the glue that kept a community together. Its malignancy is legible in the ratio of victims commensurate with the decline of ritual.

It is doubtless ludicrous to deplore the decline of art. In view of the fascist aims which such neo-Splenglerian theses have been made to serve, it is perhaps even reprehensible -- even if, on the monumental scale, that of the World Historic Masterpiece, this decline makes weekly headlines. On a smaller scale, such as in primary and secondary school classrooms, art production has surely never been livelier, more versatile and more promising for our capacity for esthetic participation as well as contemplation. Of the laws governing the art market today, at least these two alternatives present themselves: either there is too much really Fine Art for all of it to find patrons among us, or we are too captivated, distracted, mediated, by the metaphysics of the Masterpiece to relax

and enjoy it.

As Jean Clair comments, "'There is something unbearably barbaric about frequenting museums', wrote Maurice Blanchot, who was attentive to the fact that they were not the greatest achievement that a culture could offer but rather the preface to dark times when art would have ceased to exercise its functions" (20). Clair is only half serious, i.e. paradoxical, in his essay, but perhaps only because he was not at the time of its writing privy to the *NY Times* essay (March 4, 1990) about the flight of grossly underpaid art curators to galleries where they can make ever so much more money as brokers, traders and dealers of art rather than as its guardians. The disappearance of the traditional art object is a function of the consumer market, where "great" art can only be purchased by commodity captains at such astronomical sums as assure it will never function to educate the public, not even about its disappearance--except perhaps through a slide projector.

Loyola University of Chicago

NOTES

1 Now available in *Nothing If Not Critical* (New York: Knopf, 1990).

2 Inflation of this kind reminds me of the rock concert I was listening to on the campus at UNC while first drafting this essay. I was listening to it because it was such a pleasant day that I sat outdoors to do some jotting, and though I could not tell where it was coming from, there was no place on the spacious campus from which I was not able to hear it. In such situations, electronic amplification increases in inverse proportion -- if not to the quality of the performance -- then to any real enthusiasm for it on the part of the crowd.

3 Analyses of mimetic desire with particular respect to High Cultural objects of desire superabound in nineteenth-century literature, when such objects enter the market economy of bourgeois society. One could cite Jame's *Spoils of Poynton*, where mimetic rivalry between mother and daughter-in-law-to-be results in a rule or ruin, "brûle-tout" climax, in which art itself is immolated -- along with the archaically noble sensibilities of Fleeda Vetch; Balzac's *Pierre Grassou* acquires imitation art works to emulate his social superiors; Flaubert's antihero in *L'Education sentimentale* breaks with his socialite mistress over the symbolic dismemberment of his "true" love, in the form of her "coffret" put up for public auction.

4 Cf. Eric Gans's essay by this title, *Perspectives on New Music*, 24, Winter 1985: 1, from which the theoretical dimension of this essay derives.

5 Cf. *The End of Culture: Towards a Generative Anthropology* (Los Angeles: University of California Press, 1985).

6 My reasons for showing Delacroix and his romantic preoccupation with violence will, I hope, emerge in the course of this discussion. They stem from Baudelaire's reflections on "la volonté molochiste" in Delacroix as it bears on the sacrificial economy of painting in both its formal and thematic dimensions. This discussion is highlighted in Pierre Pachet's *Le Premier venu: Essai sur la politique baudelairienne* (Paris: Denoël, 1976).

7 "Jasper Johns: Strategies for Making and Effacing Art," *Critical Inquiry*, No. 16 (Winter 1990): 313-354.

⁸ *Positions*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1981) 19-20.

⁹ *Things Hidden since the Foundation of the World*, trans. Stephen Bann and Michael Metteer (Stanford: Stanford University Press, 1987) 103.

¹⁰ Cf. *Le Désenchantement du monde* (Paris: Gallimard, 1983), according to which Judeo-Christianity inaugurates "la religion de la sortie de la religion."

¹¹ My thanks to Richard Howard for his reminder, in our subsequent discussion of this painting, of the sultan's ambiguous pose as it bears on the title of the painting. My thanks, too, to Ellen Bauer, for informing me of the fact that Delacroix conceived of this work as a memorial to the destruction of all his past works, a biographical ingredient which only bolsters Baudelaire's sacrificial reading of Delacroix the more.

¹² To paraphrase Ralph Heyndels' clarification in our subsequent discussion, with the decline of symbolic violence there is an increase of real victims. Consider, by contrast, Baudelaire's evocation of symbolic violence informing "la grande tradition": "Qu'était-ce que cette grande tradition, si ce n'est l'idéalisation ordinaire et accoutumée de la vie ancienne; vie robuste et guerrière, état de défensive de chaque individu qui lui donnait l'habitude des mouvements sérieux, des attitudes majestueuses ou violentes. Ajoutez à cela la pompe publique qui se réfléchissait dans la vie privée. La vie ancienne représentait beaucoup; elle était faite surtout pour le plaisir des yeux, et ce paganisme journalier a merveilleusement servi les arts" (*Salon de 1846*, Ch. 18).

¹³ "Delacroix en son royaume," *L'Infini* 24 (Winter 1989).

¹⁴ And not only there. Cf. note 1, which refers to what is perhaps an amplified and unsavory nostalgia for more primitive festivals.

¹⁵ (New York: Penguin, 1986) 258.

¹⁶ Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (Berkeley: University of California Press) xxii.

¹⁷ *The Origin of Language: A formal Theory of Representation* (Los Angeles: University of California Press, 1981) 272.

18 *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963).

19 Jean Clair, *Paradoxe sur le conservateur* (Caen: L'Echoppe, 1988) 8. In this regard, Warhol's plasticene images are parodic and nostalgic at once. Why not Rita? The mystery surrounding Marilyn's death assures her place in our pantheon, as duly canonized by Norman Mailer and Gloria Steinem, much as does the paean to violent desire of a Mick Jagger ("I can't get no. . ."), who was but lately serialized in overlay transparencies by Warhol. He was not a Catholic for nothing, not any more than Baudelaire, who pronounced himself "incorrigible" on that score.

L'IMPENSE ET L'OUBLI

Jean-Pol Madou

"Les dieux seuls parviennent à l'oubli: les anciens pour s'éloigner, les nouveaux pour revenir", écrit Blanchot dans *L'Attente, l'oubli*¹, ponctuant ainsi de ce scintillant aphorisme l'étrange et monotone échange de voix qui, de lacune en lacune, de fragment en fragment, émiette aux confins de l'audible un impossible récit. "Les voix résonnent dans l'immense vide, le vide des voix et le vide de ce lieu vide"². Par ces mots d'une effrayante sobriété, Blanchot trace le cadre d'un récit qui, loin de s'acheminer vers un but comme l'exigerait toute marche narrative, demeurera en suspens dans une attente infinie, et où l'extrême attention portée au moindre détail de ce qui subsiste encore dans cet espace raréfié du réel, répondra, comme en écho, à l'extrême distraction dans laquelle demeurent les choses oubliées. La marche narrative se trouve comme immobilisée, suspendue, neutralisée. "Personne ici ne désire se lier à une histoire"³, affirme l'une des voix qui se partage la surface du texte. Tel est l'enjeu de ce que nous oserions à peine appeler un récit, une fable: *L'Attente, l'oubli*. Rappelons-nous aussi les derniers mots de *La Folie du jour* paru 1949: "Un récit? Non, pas de récit, plus jamais."⁴

Que signifie pour Blanchot cette passion de l'oubli? Pourquoi écrire dans le sens de l'oubli plutôt que de s'en remettre aux souvenirs des mots qui, fussent-ils presque éteints, n'en gardent pas moins au fond de leur mémoire, comme le croit Heidegger, le secret de l'être? Quel est ce lien énigmatique qui se noue entre l'oubli, le récit et les dieux, dont l'évocation au pluriel n'est pas sans rappeler l'expérience hölderlinienne du sacré, -- Hölderlin dont Blanchot est avec Heidegger, si non l'exégète le plus avisé, du moins le lecteur le plus bouleversant.

"Les dieux seuls parviennent à l'oubli. N'est-ce pas ainsi que vivent les dieux?", écrit le narrateur de *L'Attente l'oubli*. "Solitaires, uniques, étrangers à la lumière dont ils brillent. Ils me dérangent peu, c'est vrai que je m'étais habitué à leur présence. Je me réjouissais d'être ignoré, sans pouvoir être sûr si cette

ignorance ne venait pas de leur extrême discrétion ou d'une indifférence divine. Les anciens dieux, les anciens dieux, comme ils sont proches de nous." ⁵, affirme le narrateur avec cette insoutenable légèreté qui imprègne les récits de Blanchot. Et lorsque le narrateur essaiera de se mêler au dialogue des voix, il se verra aussitôt lui-même interpellé par elles à titre de "dieu". Tout se passe comme si le rôle de tiers témoin qu'il avait joué jusqu'alors lui conférait le statut d'une voix sacrée. En effet, quelle que soit la structure du dialogue, le Tiers n'y est-il toujours pas impliqué comme le garant de la Parole, comme la part du sacré? "Deux êtres d'ici, deux anciens dieux. Ils étaient dans ma chambre, je vivais avec eux. Un instant, je me mêlai à leur dialogue. Ils n'en furent pas surpris. 'Qui êtes-vous? Un des nouveaux dieux?' '-Non, non; un homme seulement.' Mais ma protestation ne les arrêta pas. 'Ah! Les nouveaux dieux! Ils sont enfin venus.'" ⁶ Cependant, déçue de toute transcendance, la voix du sacré s'avérera être la voix oblique du neutre, la rumeur sans trace, la parole blanche et errante dont on perçoit la murmure non pas derrière, mais jusqu'à côté de ce qui se dit, à la faveur d'un léger décalage qui, au gré des mille petites déchirures de la vie quotidienne, peut échoir à l'oreille distraite, -- décalage qui, fut-il infinitésimal, n'en sera pas moins traité par l'écriture avec la plus extrême rigueur. Toute la problématique de *L'Attente*, *l'oubli* inscrit, par delà la fuite et le retour des dieux, leur étrange voisinage, proximité retorse qui ne se dispense pas en "présence" pas plus qu'elle ne s'évanouit en absence, ni l'une ni l'autre, ne-uter, le neutre, la différence. Qu'est-ce à dire?

L'oubli ne serait-il pas chez Blanchot cette part du sacré, cette irréductible et sauvage altérité dont le chant d'Hölderlin s'était fait tragiquement l'écho en allant jusqu'à lui offrir, au coeur de la folie, un lieu et une voix où s'incarner. La référence à la poésie de Hölderlin nous paraît un passage obligé pour comprendre ce qui est en jeu dans l'oeuvre de Blanchot, que cette poésie n'a cessé, depuis *La Part du feu* (1949) jusqu'à *L'Écriture du désastre* (1980), d'accompagner comme son double, son impossible confidente. "Das Heilige sein mein Wort! Que le Sacré soit ma parole!", s'écria Hölderlin. Comment amener sans rupture le Sacré à la parole? Comment capter le feu du ciel et le porter au coeur d'un discours marqué par la loi et la mesure sans en ravager les articulations logiques? Comment se faire l'écho de la démesure du divin sans ruiner tout sens de la mesure? Ce n'est pas innocemment que l'on s'approche de l'inaccessible sinon en l'apprivoisant par

le silence dans l'espace du chant. Le Sacré pour Hölderlin, est ce qui ouvre à condition de ne pas se découvrir, ce qui révèle à condition de demeurer irrévélé. Aussi la parole sacrée est-elle une parole impossible, une parole de l'impossible:

Nomme ce qui est devant tes yeux
Pas plus longtemps ne doit demeurer mystère
L'inexprimé,
Lui depuis si longtemps voilé

Une fois apparaisse la vérité
Pourtant toujours inexprimée, telle qu'elle est,
Innocente, elle doit rester.

N'est-ce pas à ces vers d'Hölderlin que Blanchot fait allusion dans *L'Attente, l'oubli*: "Exprimer cela seulement qui ne peut l'être, le laisser inexprimé."⁷

Au moment où Blanchot aborde l'oeuvre de Hölderlin, celle-ci se trouve déjà investie de tout le poids du commentaire heideggerien. On ne saurait par conséquent accéder à l'oeuvre de Hölderlin que par le détour de la lecture heideggerienne. Aussi dans *La Parole sacrée de Hölderlin*, parue dans la revue *Critique* en 1946, Blanchot commence-t-il par ces mots: " L'important commentaire de Heidegger sur l'Hymne de Hölderlin *Tel qu'un jour de fête*, pose un certain nombre de questions qui concernent Heidegger lui-même."⁸ Inversément c'est par le détour hölderlinien que la pensée de Blanchot rentre dans le voisinage de la pensée heideggerienne qui, elle aussi, s'était inscrite dès *l'Être et le temps* sous le signe de l'oubli. Rappelons-nous la phrase inaugurale de *Sein und Zeit*: "La question de l'être est aujourd'hui tombée dans l'oubli." N'est-ce pas à cette question inaugurale que Blanchot fait écho quant il écrit en guise d'aphorisme dans *L'Attente, l'oubli*, inversant la formule heideggerienne: "L'être est encore un nom pour l'oubli."⁹

Tout opposerait l'oeuvre de Blanchot à celle de Heidegger, la pensée du neutre à celle de l'être, si ce n'est que toutes deux viennent à se recouper, à propos de la question de l'oubli, dans le commentaire des oeuvres dont elles n'ont cessé de se nourrir. La fascination que partagent Blanchot et Heidegger pour Héraclite, Hölderlin, Nietzsche, Char, les attire dans la proximité d'un périlleux voisinage. Héraclite, Hölderlin, Nietzsche, Char, autant de lieux à partir desquels se trouve circonscrite, interrogée et remise en question la métaphysique de

la Présence, qui, depuis son matin grec, a scellé au moyen du concept de vérité le destin de la pensée occidentale, et qui aujourd'hui aurait épuisé toutes ses possibilités dans le règne universel de la technique. Aussi la Technique n'est-elle en rien la négation de la métaphysique, mais l'accomplissement et l'achèvement de la tâche que la métaphysique s'était assignée depuis Platon: la maîtrise de l'étant. Dès lors, le règne de la Technique n'est-il pas un chance dans la mesure où, rassemblant la métaphysique sur ses possibilités les plus extrêmes, il constitue pour nous une provocation et un appel, faisant signe vers de nouvelles possibilités d'expérience et de pensée? Toute l'histoire de la métaphysique est ainsi celle de l'oubli de l'être, de l'être en tant qu'être, de l'être dans sa différence avec l'étant. Ce qui demeure oublié et impensé depuis Platon, c'est l'être comme différence, comme trait, comme trace. Seuls les Présocratiques, au matin de la pensée, en eurent le presentiment. Portés par la "différence", ils ne l'explicitèrent pas. Héraclite, à l'instar de l'oracle delphique, ne fait qu'indiquer silencieusement du doigt un avenir inouï dont Socrate et Platon se sont résolument détournés. Aussi René Char, -- Blanchot nous le rappelle --, parle-t-il du doigt d'Héraclite comme d'un "index à l'ongle arraché".

L'oubli heideggerien n'est en rien une défaillance de la mémoire. Comme nous le rappelle Heidegger dans *Contribution à la question de l'être*: "Ainsi a-t-on représenté, de mille façons, l'"oubli" de l'être comme si l'être pour prendre une image, était le parapluie que la distraction d'un professeur de philosophie lui aurait fait abandonner quelque part. Or l'oubli n'attaque pas seulement, en tant qu'il en est apparemment distinct, l'essence de l'être: il est consubstantiel à l'être, il règne en tant que destin de son essence." ¹⁰ Loin d'être une lacune ou un manque, l'oubli désigne chez Heidegger le retrait de l'être, sans lequel l'étant ne saurait en aucun cas se frayer un accès à la lumière du monde. Tout se passe comme si l'être se retirait au coeur même du don qu'il nous fait de l'étant. Aussi l'être ne saurait-il se lire que sous rature. Pas de trait donc sans retrait. Pas de déploiement sans repli. Pas d'apparaître sans effacement. Pas de vérité sans errance. Pas de séjour sans déracinement. Pas d'attente sans distraction. Pas de mémoire sans oubli. Rappelons qu'en grec le mot "alêtheia" qui signifie "vérité", contient le mot "lêthê" qui signifie "oubli". Il ne saurait assurément y avoir de mémoire sans oubli, comme l'a montré Nietzsche dans *La Généalogie de la morale*. Il ne saurait pas non plus y avoir d'oubli sans

mémoire. Quelque chose ne peut nous revenir que parce qu'il s'est effacé préalablement. Inversément, quelque chose ne peut s'effacer, ne peut se perdre que s'il garde la possibilité, si ténue soit-elle, de revenir enrichi de cette perte. Aussi citant dans *L'Entretien infini* un vers de Supervielle, Blanchot parle-t-il de "l'Oublieuse Mémoire". Ce trait énigmatique qui scelle et déselle tout à la fois l'oubli et la mémoire, la dispersion et le rassemblement, Blanchot le saisit en une phrase percutante: "L'Oubli soulève le langage dans son ensemble en le rassemblant autour du mot oublié." (11) Quel est ce mot oublié? S'agit-il de ce "mot-trou, creusé au centre d'un trou" dont Marguerite Duras nous dit dans *Le Ravissement de Lol. V. Stein* qu'il faudrait y enterrer tous les autres mots? ¹² Heidegger? Marguerite Duras?

N'est-ce pas à Heidegger que Blanchot fait écho lorsque dans *Oublieuse Mémoire*, il définit, à la lumière des épopées et des théogonies, l'oubli comme la puissance gardienne de la mémoire grâce à laquelle les choses demeurent appropriées à leur essence: "Dans certains poèmes grecs où s'engendrent les dieux et où en même temps il s'engendrent, encore divins, déjà comme noms puissant et en quelque sorte métaphysique, l'Oubli est la divinité primordiale, l'aieul vénérable, la première présence qui donnera lieu, par génération tardive, à Mnemosyne, mère des Muses. L'essence de la mémoire est ainsi l'oubli, cet oubli auquel il faut boire pour mourir. Cela ne signifie pas que tout commence et finit par l'oubli, au sens pauvre que nous donnons à cette formule; car l'oubli, ici, n'est pas rien. L'oubli est la vigilance même de la mémoire, la puissance-gardienne grâce à laquelle les hommes mortels, comme les dieux immortels, préservés de ce qu'ils sont, reposent dans le caché d'eux-mêmes."¹³ Loin de s'opposer à la mémoire, l'oubli désigne donc un abri, une réserve avec lequel seul le chant poétique demeure en rapport: "Le chant est mémoire. La poésie remémore ce que les hommes, les peuples et les dieux n'ont pas encore en souvenir propre, mais sous la garde de quoi ils demeurent et qui est aussi confié à leur garde. Cette grande mémoire impersonnelle qui est le souvenir sans souvenir de l'origine et dont s'approche les poèmes de la généalogie, dans les légendes terrifiantes où naissent dans le récit même et à partir de leur force narrative, les dieux premiers, est la réserve à laquelle personne en particulier, poète ou auditeur, personne en sa particularité, n'a accès. C'est le lointain. c'est la mémoire comme abîme."¹⁴ Soulignons au passage des mots tels que "garder", "confier", "remémorer", qui traduisent, à première vue, une proximité

de pensée avec Heidegger. Mais plus Blanchot s'approche de Heidegger, plus il s'en sépare, s'en distancie, qu'est-ce à dire?

Toute la problématique de l'oubli communique avec une poétique de la voix dont Blanchot comme Heidegger souligne l'irréductible aphonie. Pour Heidegger, penser c'est entendre, écouter d'une oreille pieuse et recueillie la voix silencieuse de l'être. La pensée, loin d'être un questionnement, comme on pouvait encore le lire dans *L'Être* et le temps, est une écoute, une entente. La pensée ne surgit que comme l'écho d'une parole plus originaire, qui a toujours déjà commencé, et à laquelle elle obéira. "Hören" en allemand signifie à la fois entendre et obéir. D'où chez Heidegger, l'attitude confiante et soumise à la langue dont témoigne sa quête religieuse des étymologies. Pour Blanchot, écrire c'est s'abandonner à la fascination d'une voix du Neutre qui, inextinguible comme un murmure, n'en demeure pas moins foncièrement aphone: parole qui ne vient de nulle part, qui ne va nulle part, qui ne s'adresse à personne, parole toujours égale à elle-même dans son ressassement éternel. Mais alors que Heidegger entend sourdement la voix de l'être dans le dit poétique, dans la récitation hymnique et sacrée d'un Pindare à laquelle les hymnes de Hölderlin feront écho, Blanchot entend la voix oblique du neutre retentir, non seulement dans la poésie, mais avant tout dans la parole narrante. En effet, la voix narrative, plus qu'aucune autre, porte le neutre, parce que tout récit nous laisse toujours pressentir que ce qui se raconte n'est raconté par personne. Mais c'est précisément dans cet espace neutre d'une parole sans adresse, comme dans *L'Attente*, l'oubli, que les interpellations et les tutoiements des voix prendront une tournure particulièrement dramatique. Qu'est-ce qu'un impératif à la deuxième personne du singulier dans un discours sans adresse? Tout s'y passe -- pour autant que quelque chose y arrive -- comme si sous le régime du Neutre, les voix, soustraites à l'ordre de la lumière et du sens, tombaient les unes par rapport aux autres dans une passivité radicale qui n'est autre que la marque creusée en elles par la distance infinie et l'altérité inmaîtrisable de l'autre. Qu'est-ce que le récit de Blanchot sinon le récit de l'inénarrable approche de l'autre, inédit par ce que l'Autre ne se laisse pas ramasser, totaliser, maîtriser dans l'unité d'une fable.

L'Autre ne se laisse aborder que du fond de son oubli. Chez Blanchot, la question de l'Autre l'emporte sur la question de l'être. Blanchot se trouve ainsi plus proche

de l'éthique juive de Levinas que du paganisme germanique de Heidegger. L'oubli n'est plus l'impensé, mais l'impensable, une réserve de fond de laquelle l'être se donne différemment à chaque époque. Et lorsque Blanchot écrit dans *L'Écriture du désastre* que "oublier n'est pas seulement un manque, un défaut, un vide", ne fait-il pas écho aux paroles de Heidegger? Sans doute. Mais la suite du texte prendra une tonalité très différentes, car "l'oubli effacerait ce qui ne fut jamais inscrit." 15

University of Nijmegen

NOTES

- 1 Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli* (Paris:Gallimard, 1962).
- 2 Ibidem, 18-19.
- 3 Ibidem, 22.
- 4 Maurice Blanchot, *La Folie du jour* (Paris:Fata Morgana, 1949) 33.
- 5 *L'Attente, l'oubli*, op. cit., 63.
- 6 Ibidem, 36.
- 7 Ibidem, 36.
- 8 Maurice Blanchot, *La Part du feu* (Paris: Gallimard, 1949) 115.
- 9 *L'Attente, l'oubli*, op.cit., 88.
- 10 Martin Heidegger, *Question I*, Trans. Henry Corbin et alii (Paris: Gallimard, 1966) 238.
- 11 Maurice BLanchot, *L'Entretien infini*, (Paris: Gallimard, 1966) 280.
- 12 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol. V. Stein* (Paris:Gallimard, 1964) cité dans *L'Entretien infini*, op. cit., 565.
- 13 *L'Entretien infini*, op. cit., 460.
- 14 Ibidem.
- 15 Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre* (Paris: Gallimard, 1980) 135.

POSTFACE

La Chambre noire du beau ténébreux
(à partir de Julien Gracq)A la mémoire de
Michel de Carteau

Le réel rêvé a cessé d'être plus fort que le cinéma.

"C'était la première de je ne sais quel film récemment tourné dans la région. Au fond de la salle qui domine la plage de toutes ses terrasses grandes ouvertes, l'écran était tendu sur l'horizon de mer piqueté déjà d'étoiles et de phares, bougeant parfois avec ses images dansantes aux souffles intermittents du large. La soirée était si lumineuse, si splendide, si interminable sur la mer, qu'il fallut se résigner à reculer l'heure de la représentation, et, comme la voile noire d'un vaisseau fantôme, l'écran fendit longtemps encore à contre-jour une mer phosphorescente, laiteuse, où la lumière ne voulait pas mourir." ¹

La lumière est morte. Et si tout est devenu spectacle, personne n'est là pour le voir. Le film ne me regarde plus. L'image est sans conséquence. Les affiches ne parlent pas: les gares de l'imaginaire sont définitivement désaffectées.

"Dans les alvéoles des parois de pierre, les salles d'attente sont tout à côté fraîches comme des grottes, --les phrases parfaites, vraiment nourries d'elles-mêmes, suspendues dans les airs comme un lustre de diamant à une voûte, de ces affiches si mystérieuses reviennent à mon coeur. "Port-Vendres, la traversée la plus courte et la mieux abritée." -- "Le château et le village de Beynac", ou bien, Fantomas des croisières de luxe, au-dessus d'un cap de verdure sombre crêté de pins déliés, plongeant au coeur d'une eau bleue comme du pétrole, ce seul mot mystérieux, comme si tout commentaire, n'est-ce-pas, s'avérait d'avance si inutile: "Formentor." ²

Ce que je vois n'est pas là. Ni sur la paroi de la rétine, ni sur la toile peinte, ni sur le négatif photogra-

phique, ni dans l'ordre ou le désordre des choses, ni dans la signifiante des mots.

"Combien plus que les maisons abandonnées m'intriguent, m'égarant, quand elles sont vraiment le vêtement de pierre, la coquille façonnée, gauchie par l'habitude, de la vie de tous les jours, ces pièces à l'instant quittées, chaudes comme un manteau qu'on dépouille, et auxquelles un désordre maigre de papiers, de linges, je ne sais quel air d'attente hagarde, de geste suspendu, suffisent à prêter, par-dessus tout autre témoignage, une authenticité moins imitable encore, que celle d'un visage. Oui, d'une certaine manière, je crois toujours à la vertu révélatrice des *chambres noires*." ³

Ce qui n'est pas là, ce que ma vision ignore, je n'y parviens pas. Si je tente d'y voir clair, de faire effraction dans la *camera obscura* de cette obsession fascinante, ce que j'entends voir, ce que je vois venir, c'est moi, voyant. Ou plutôt, moi, voyeur. Car ce qui se passe dans cette révélation d'absence relève du régime scopique même qui actualise le néant.

S'il n'y a plus de vision de la vision, il n'y a, rigoureusement, plus rien à voir, de nouveau. Dans la modernité finissante tout se répète. Je suis dès lors aveugle par excès d'acuité opaque. J'ai toujours tout déjà vu.

Ce que je vois assurément n'est pas là. Mais je ne suis plus là non plus, ou qu'en est-il d'un regard -- et d'une voix -- ?, pour le voir: ça. La vision semble bien sevrée de tout sujet. Du moins telle est l'apparence où je suis, nous sommes. En plein jour.

Ralph Heyndels
University of Miami

NOTES

- 1 Julien Gracq, *Un Beau ténébreux* (Paris: Corti, 1945) 107.
- 2 Julien Gracq, *op. cit.*, 105.
- 3 Julien Gracq, *op. cit.*, 127.