La création du corps sublime

Autor(en): **Reichler, Claude**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1983)**

Heft 2

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870735

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

CLAUDE REICHLER

LA CREATION DU CORPS SUBLIME

> « SUBLIMATION. Subst. fém. Terme de Chymie. Action par laquelle on fait eslever dans un vaisseau par le moyen du feu, les plus seches, les plus subtiles parties d'un corps, et on le purge de ses parties heterogenes et grossieres. »
>
> FURETIÈRE.

A Jean Starobinski

LA BELLE ET LA BÊTE

Rien ne nous est dit du corps de la Bête, sinon qu'il fait peur : « ... une bête horrible... cette horrible figure [1] ». Pourtant, si elle terrorise au début, on s'accoutume à regarder la face du monstre. On finit par s'ennuyer de ne pas la voir toujours, car la Bête est bonne, et seul un accident déplorable a pu cacher cette qualité sous un masque hideux. Non, la véritable impossibilité n'est pas le regard, mais le toucher : « La Belle, voulez-vous être ma femme ? », demande chaque soir le monstre, « avant de se coucher ». L'épouser — évocation, parmi les draps, de crocs, de griffes, de poils, d'un muffle humide enfoui sous l'aisselle, de tous les contacts innommables que la pure jeune fille n'ose imaginer, et auxquels pourtant sa pensée donne une forme : celle de la sauvage et puissante animalité.

1. Je cite la version de Mme Leprince de Beaumont (1757), généralement utilisée aujourd'hui pour les rééditions de *La Belle et la Bête*.

Corps de beauté et chair repoussante sont soumis à une double proscription, jusqu'à ce que, vaincue par son bon caractère et par la crainte d'avoir perdu le monstre qu'elle s'était mise à aimer, la Belle, voyant la Bête exsangue et mourant de langueur, « se je[tte] sur son corps » et lui promette sa main. Cet accouplement permet la métamorphose : c'est « un Prince plus beau que le jour » qu'elle épousera. Surmontant l'horreur des interdits, l'amour crée le corps sublime parce qu'au-delà du charnel il a choisi de reconnaître la « bonté », comme dit la conteuse moralisatrice : l'essence spirituelle de l'objet aimé. De cette essence, le corps est un *conducteur* peu sûr : il peut la rendre manifeste comme il peut en condamner l'accès, voire la nier. « La véritable philosophie des amants est celle de Platon », écrit Rousseau [2] : cela signifie que le mouvement du désir dépasse le corps, mais aussi qu'il s'y trouve parfois retenu prisonnier.

La Belle et la Bête insiste longuement sur cet emprisonnement charnel, donnant une illustration dramatique à un motif très répandu, que les folkloristes ont nommé « le fiancé animal ». L'inquiétante obscénité du corps de l'autre, que le sujet doit apprendre à dépasser, est remarquablement mise en évidence dans un autre conte, de la Comtesse de Ségur, intitulé *Ourson* [3]. L'opposition des deux images du corps est donnée à voir d'abord dans l'univers du merveilleux, sous les formes du Crapaud et de l'Alouette que prennent pour se manifester deux sœurs fées et ennemies. Elle se retrouve chez les héros, un jeune garçon victime de la vengeance du Crapaud, dont le corps couvert de poils soyeux effraie tout le monde, et une petite fille d'une beauté exquise. Dès sa naissance, et sans cesse par la suite, Ourson est soumis à une exclusion douloureuse : il est intouchable hors le cercle très restreint de sa famille : « Si Agnella n'avait été sa mère [...], le pauvre Ourson serait mort faute de soins, car il était si affreux que personne n'eût osé le toucher. » « Les enfants se sauvaient à son approche ; les femmes le repoussaient ; les

2. *La Nouvelle Héloïse*, 2e partie, lettre XI, note de l'éditeur.
3. In *Nouveaux contes de fées* (1868). Je cite la réédition parue chez Gallimard, dans la collection Folio Junior, 1980.

hommes l'évitaient : on le considérait comme un être maudit. » Violette fait exception, puisqu'elle est « la seule enfant qui ait bien voulu [lui] parler, [le] toucher, [l']embrasser [4]. »

L'abjection malheureuse de la chair peut être rachetée, la bestialité du garçon faire place à la plus magnifique apparence, car sous les poils de l'ours est dissimulé le Prince Merveilleux. Il suffit pour cela que quelqu'un, par amour, accepte de faire l'échange de sa peau, et de se voir affublé de l'horrible fourrure. Violette elle-même consent au sacrifice, révélant une âme infiniment généreuse. Elle sera « guérie » peu après, « désenchantée » par la magie d'un onguent que le Prince, son futur époux, appliquera sur tout son corps, et qui lui rendra sa séduction. Le boitement ontologique, perceptible dans l'absence de correspondance entre l'intérieur et l'extérieur, est supprimé, l'apparence charnelle peut être glorifiée, la douceur de la peau, la beauté des traits, la splendeur des bijoux et des vêtements, tout le corps exalte en même temps un plaisir des sens et une conquête spirituelle. Tel est aussi le sort de Peau d'Ane, et celui de tout un cortège de Princesses et de Prince méconnus, et triomphalement métamorphosés.

Cependant, ce thème du « fiancé animal » nous en apprendrait peu sur l'imaginaire du corps sublime si nous en restions à l'émerveillement d'une reconnaissance. L'obscénité de la Bête et la beauté de la Belle, il faut les voir se conjoindre en des figures plus étroitement nouées, il faut quitter les pudeurs du conte pour enfants, où c'est surtout l'étrangeté, l'altérité déroutante de l'animal qui retiennent l'attention, alors que le drame proprement charnel y est éludé. Non que le corps soit absent des préoccupations de l'enfance, bien au contraire, mais parce que le langage du conte est litotique à son égard.

Pierre Klossowski, dans *Le bain de Diane,* magnifie la rencontre scandaleuse que les contes esquissent. Amplifiant par le moyen d'une sorte de commentaire narratif l'histoire de Diane et d'Actéon, il dégage du mythe une réflexion sur la

4. *Op. cit.,* p. 142, 143, 149.

théophanie, sur le désir et sur le langage. Sans en faire mention directement, il explore le motif du fiancé animal, puisqu'il entraîne les personnages d'Ovide à représenter aussi l'aventure intime des héros féeriques : la quête de la divinité rejoint l'interrogation esthétique et ontologique, les interdits sacrés se laissent interpréter sur le plan de la sexualité...

Deux éléments fondamentaux diffèrent du scénario merveilleux : l'ambivalence du corps sublime et le sens de la métamorphose. Dans le récit mythique, l'interdit porte sur la vue seule : nul ne doit contempler Diane dans sa nudité. La désobéissance provoque la colère de la déesse, la métamorphose du jeune homme et sa mort prochaine. D'une défense précisément définie, et outrepassée, Klossowski fait l'occasion d'une relation charnelle entre les personnages : Actéon non seulement épie la vierge sacrée mais encore la caresse et finalement la possède au moment de sa métamorphose. Le corps de Diane, ouvert pour accueillir l'homme-cerf, offert à son ardeur bestiale, est prodigué sans réserve dans une scène quasi pornographique. S'il devient obscène, il ne cesse pourtant pas d'être sublime, son image parcourt toutes les valeurs, des zones basses du sexe aux régions anoblies et apaisées d'une cosmologie astrale. Le problème que pose cette dégradation de la divinité dans la plus vile séduction se concentre dans le fait de savoir d'où vient la lascivité de la vierge, puisque par cette lascivité elle se met en contradiction avec sa nature. Klossowski formule pour répondre à cette question, inspirée des réflexions de saint Augustin, une hypothèse théologique (augustinienne, elle aussi), qui nous ouvrira une perspective sur la structure de la représentation du corps dans les textes occidentaux depuis le début de l'ère chrétienne.

La théophanie dianesque, l'exhibition du corps parfaitement chaste est possible, explique Klossowski, par le désir qu'a de se voir Diane elle-même, et que satisfait un « démon intermédiaire » en prêtant à la déesse sa propre forme subtile et plastique. Ce faisant, il la soumet aussi à sa nature perverse et l'entraîne hors de l'immobilité du mythe, vers le temps de la chute et de la punition... Voilà d'où provient l'obscénité divine : du souhait de se représenter soi-même à soi-même.

Est obscène le corps qui répond à ces deux conditions : se faire le propre spectateur de sa manifestation ; épuiser son pouvoir de référentialité dans la représentation elle-même, puisqu'il ne donne à voir que lui seul. Car, si le corps entre dans une structure sémiotique, il est censé constituer le signe d'autre chose, et pour un autre. Ce report définit précisément le corps sublime comme celui dont la révélation réserve toujours, au-delà de sa matérialité, un sujet différent de lui-même. La corporalité du corps devient alors un chemin vers cet *autre*, désigné et préservé tout en même temps.

La déesse apparaît comme corps possédable et proche, c'est la condition de sa révélation ; mais ce corps doit rester intact et caché pour garantir l'essence qu'il rend visible. Ce paradoxe, Klossowski le conduit à sa consumation, puisque la sublimité ne peut pas se connaître en tant que représentation sans basculer vers son pôle inverse. Diane regardée, possédée, dite, est nécessairement ambiguë. L'opposition du corps sublime et du corps obscène, à peine entrevue, est dépassée : mais ce dépassement ne la périme pas, il la rend au contraire d'autant plus indispensable qu'elle marque les termes entre lesquels oscille pour nous l'image du corps des autres, et par réversion celle du corps propre.

Les contes du fiancé animal figent cette ambivalence en deux moments séparés : une image remplace l'autre, qu'elle renvoie à l'inexistence, ou que tout au moins elle abolit dans le passé. Les contes schématisent ainsi, selon leur vocation, une équivocité constitutive de la représentation du corps. Ils unifient également, en l'idéalisant, le sens de la métamorphose, qu'ils présentent toujours, en fin de compte, comme une assomption de la structure sublime. Au contraire, dans *Le bain de Diane*, la jeune fille laisse apparaître en elle la « chienne effrontée » que sa nature divine ne dissimule plus, et le prince chasseur se retrouve changé en cerf. La bête s'unit à une déesse ravalée au rang de l'animalité. Joignant dans une figure unique l'ambivalence des personnages, Klossowski les nomme pour l'occasion la *Reine* et le *Roi cornu* : noces révélatrices, apologue de l'amour charnel, où les métamorphoses matérialisent la représentation duelle des corps.

Le délaissement

Certains récits mettent en lumière l'expérience constitutive de la représentation sublime du corps dans une scène dont l'intérêt touche aussi bien la psychologie du sujet que l'activité esthétique. Voici un exemple, tiré du conte de Mme de Ségur cité ci-dessus :

> « Je passai heureusement à travers les flammes, dit Ourson ; je cherchai à tâtons l'armoire de ma mère ; la fumée me suffoquait et m'aveuglait, lorsque je me sentis enlever par les cheveux et précipiter au fond de ce puits où tu es venue me rejoindre, chère Violette. Au lieu d'y trouver de l'eau et de l'humidité, j'y sentis une douce fraîcheur. Un tapis moelleux en garnissait le fond [...]. La certitude de ton désespoir et de celui de notre mère me rendait si malheureux que la fée Drôlette eut pitié de moi : elle m'apparut sous tes traits, chère Violette. Je la pris pour toi, et je m'élançai pour te saisir dans mes bras, mais je ne trouvai qu'une forme vague comme l'air, comme la vapeur. Je pouvais la voir, mais je ne pouvais la toucher.
> "Ourson, me dit la fée en riant, je ne suis pas Violette ; j'ai pris ses traits pour mieux te témoigner mon amitié. Rassure-toi, tu la verras demain. Elle pleure amèrement parce qu'elle te croit mort, mais demain je te l'enverrai ; elle te fera une visite au fond de ton puits ; elle t'accompagnera quand tu sortiras de ce tombeau "[5]... ».

Le corps aimé se volatilise en une forme impalpable ; de plus, il manifeste une identité problématique, puisque, derrière l'apparence de l'amante, c'est la fée protectrice que découvre le héros, et qui ouvre vers le monde surnaturel une perspective aussitôt dérobée. L'interdit porté sur le corps disparaît grâce à ce quiproquo : un contact est éludé, mais un autre est promis. Ainsi l'image féerique demeure comme telle tout en laissant au corps charnel un droit d'existence. Si le récit possède des passages fortement dramatiques, il

5. C'est le héros lui-même qui raconte cet épisode rétrospectivement. *Op. cit.*, p. 188-189.

reste pourtant fidèle à la fonction euphorisante du conte merveilleux : le héros n'est pas abandonné tout à fait, il ne vit que momentanément l'expérience du délaissement, l'évanouissement du corps de l'autre. Mais cette expérience a eu lieu, et l'image sublime a pris forme, puisqu'une matérialité corporelle est représentée tout en référant à autre chose, en tenant en réserve son support ontologique.

Autour de ce moment central, un décor stéréotypé, où l'on aura reconnu les éléments d'un voyage infernal : fumées et flammes, descente souterraine effrayante, mais aussi molle douceur du séjour élyséen, et finalement évocation d'une sortie du monde sépulcral en compagnie de l'aimée. La Comtesse de Ségur a resserré dans un seul personnage et dans un seul épisode l'aventure infernale des héros guerriers, Ulysse et Enée, et celle du poète Orphée : il s'agit bien de l'histoire d'une *formation*, de la conquête d'une autonomie obtenue à travers une visite au pays des morts. Le fantôme, l'être de chair passé définitivement *de l'autre côté* [6], constitue pour le héros l'altérité idéale que j'appelle le corps sublime.

Cet épisode du périple infernal abonde dans la littérature, où il représente un véritable lieu commun. On peut en rappeler quelques exemples essentiels. L'*Odyssée* d'abord, au chant XI, pendant lequel Ulysse errant consulte les morts sur la suite de son voyage et fait surgir l'ombre de sa mère pour obtenir des nouvelles de sa famille et de son royaume. Vient alors le modèle archétypal de la scène que nous avons retrouvée dans *Les Nouveaux Contes de fées* :

> « Elle disait et moi, à force d'y penser, je n'avais qu'un désir : serrer entre mes bras l'ombre de feu ma mère... Trois fois je m'élançai ; tout mon cœur le voulait. Trois fois entre mes mains, ce ne fut plus qu'une ombre ou qu'un songe envolé. L'angoisse me poignait plus avant dans le cœur.
> Je lui dis, élevant la voix, ces mots ailés :
> — Mère, pourquoi me fuir, lorsque je veux te prendre ? que, du moins chez Hadès, nous tenant embrassés, nous

6. Cf. O. Mannoni, « Je sais bien, mais quand même... », in *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène,* Seuil, 1969.

goûtions, à nous deux, le frisson des sanglots !... La noble Perséphone, en suscitant ton ombre, n'a-t-elle donc voulu que redoubler ma peine et mes gémissements [7] ? »

Le contact impossible est vivement mis en lumière, avec ses corollaires, l'évanescence du corps aimé et la douleur du sentiment d'abandon. Une représentation sublime de la mère prend naissance ici, dans le geste des mains qui se referment sur le vide, dans l'étreinte déçue qui se transmue en pensée, songe et parole. Une *relation* s'établit au lieu de la fusion désirée : le corps devient âme, la chair se fait verbe et image, dans ce moment où s'affirme une irréductible séparation.

Il en va de même dans l'*Enéide*, où le motif du corps impalpable et fuyant est longuement orchestré : avec Didon d'abord, qu'Enée voudrait contempler et qui se dérobe ; avec toute la cohorte des âmes que le héros côtoie fugacement ; avec Anchise surtout, dans une scène qui répond à celle de la *nekuïa* homérique :

« "Donne-moi ta main, mon père ; donne-la moi que je la serre, et ne te dérobe pas à mes embrassements." Et en parlant ainsi de larges pleurs coulaient sur son visage. Trois fois il essaya de lui entourer le cou de ses bras ; trois fois, vainement saisie, l'ombre lui coula entre les mains comme un souffle léger, comme un songe qui s'envole [8]. »

Chez Sade, dans une lettre qui jette un jour étonnant sur l'agressivité de ses fictions, la scène du délaissement fait l'objet d'un rêve que le prisonnier communique à sa femme :

« Toute ma consolation est ici Pétrarque [9]. Je le lis avec un plaisir, une avidité qui ne peut se comparer à rien. Mais j'en fais comme madame de Sévigné des lettres de sa fille : *je le lis doucement, de peur de l'avoir lu.* Comme cet ouvrage est bien fait !... Laure me tourne la tête ; j'en

7. Homère, *Odyssée,* XI, 205-215, trad. Victor Bérard.
8. Virgile, *Enéide,* VI, 697-702, trad. André Bellessort.
9. Il s'agit des *Mémoires pour la vie de François Pétrarque,* par l'abbé de Sade, oncle du marquis.

suis comme un enfant ; je la lis tout le jour, et la nuit j'en songe. Ecoute un rêve que j'ai fait d'elle hier, pendant que tout l'univers était à s'amuser.

Il était environ minuit. Je venais de m'endormir, ses mémoires à la main. Tout d'un coup, elle m'a apparu... Je la voyais ! L'horreur du tombeau n'avait point altéré l'éclat de ses charmes, et ses yeux avaient encore autant de feu que quand Pétrarque les célébrait. Un crèpe noir l'enveloppait en entier, et ses beaux cheveux blonds flottaient négligemment dessus. Il semblait que l'amour, pour la rendre encore belle, voulût adoucir tout l'appareil lugubre dans lequel elle s'offrait à mes yeux. "Pourquoi gémis-tu sur la terre ? m'a-t-elle dit. Viens te rejoindre à moi. Plus de maux, plus de chagrins, plus de trouble, dans l'espace immense que j'habite. Aie le courage de m'y suivre." A ces mots, je me suis prosterné à ses pieds, je lui ai dit : "O ma Mère !..." Et les sanglots ont étouffé ma voix. Elle m'a tendu une main que j'ai couverte de mes pleurs ; elle en versait aussi. "Je me plaisais, a-t-elle ajouté, à porter mes regards dans l'avenir, lorsque j'habitais ce monde que tu détestes ; je multipliais ma postérité jusqu'à toi *et ne te voyais pas si malheureux.*" Alors, absorbé par mon désespoir et ma tendresse, j'ai jeté mes bras autour de son col pour la retenir, ou pour la suivre, et pour l'arroser de mes larmes. Mais le fantôme a disparu. Il n'est resté que ma douleur [10]. »

Laure de Noves, amante de Pétrarque et ancêtre du marquis, visitée par un enfant poète, par un amant enfermé à cause de ses désirs, se révèle, dans l'embrassade manquée qui clôt le rêve, comme l'objet d'une sublimation. Elle présente la contre-valeur transcendante de toutes les suppliciées des récits sadiens. Son corps, au contraire de celui des victimes et des libertines, reste masqué, bien qu'il soit désiré. Seuls en apparaissent des éléments anoblis : « charmes » abstraits, yeux, lumière des cheveux, main, voix formée d'un souffle divin... Là encore, le corps est offert et

10. Lettre écrite dans la nuit du 16 au 17 février 1779. V. Gilbert Lély, *Vie du marquis de Sade,* in *O. C.,* Paris, Tête de feuilles, 1973, t. II, p. 35-36.

retiré, et le leurre persiste dans l'esprit sous la forme du songe douloureux, puis du texte qui le rappelle.

Il en va de même dans une œuvre entièrement différente, mais qui reprend elle aussi, en en dispersant les éléments, la scène stéréotypée de l'abandon : *La Chambre claire*, de Roland Barthes. Le voyage chez les morts, la situation d'enfance, l'étreinte impossible, le deuil renouvelé, tout s'y trouve. Le caractère imaginaire du corps sublime constitué dans l'expérience du délaissement est encore mis en évidence par le fait qu'il s'agit de retrouver la mère disparue, au moyen de photographies [11].

L'ART ET L'IMAGINATION

Ainsi, l'image sublime du corps prend naissance au croisement du sentiment d'abandon — l'être aimé se retire et laisse le sujet dans une solitude anxieuse — et de la conscience d'un interdit. Réfugié au-delà de sa matérialité, le corps est devenu signe, représentation, garantissant, par sa structure binaire, la réalité d'une chair qu'il préserve en même temps de tout contact, de toute souillure.

Je ne m'engagerai pas ici dans une réflexion psychanalytique sur l'abandon, quoique le thème y invite à l'évidence [12], préférant poursuivre la recherche dans le domaine des virtualités qu'ouvre à la création artistique, et plus particulièrement littéraire, la constitution du corps sublime. L'expérience du délaissement débouche en effet sur des activités fantasmatiques spontanément productrices de simulacres [13] : le corps sublime est une fiction connue pour telle, et pourtant tenue pour réelle.

---

11. V. mon article « L'ombre », in *Critique* 423-424, août-septembre 1982, numéro spécial *Roland Barthes*.

12. On peut renvoyer, d'une façon générale, aux travaux de Winnicott. V. aussi G. Guex, *La névrose d'abandon,* P.U.F., 1956, qui souligne que la genèse d'une telle « névrose » est antérieure à l'œdipe, et donc à la formation du surmoi. Remarque sans doute capitale, dans le cadre des problèmes soulevés ici, pour tout ce qui concerne la sublimation.

13. On pense évidemment au *fort/da* de Freud, dont on connaît la fortune dans la spéculation analytique récente.

Voici un conte de George Sand. L'héroïne, orpheline de mère, doit passer la nuit en compagnie de son père, dans le pavillon des bains d'un château abandonné, où des nymphes sont peintes à l'antique. L'une d'elles attire son attention :

> « A peine avait-elle pensé cela, que la lanterne s'éteignit et qu'elle vit une grande belle clarté bleue, comme celle de la lune, traverser la salle ; et, dans ce rayon de lumière douce, elle vit que la danseuse antique avait quitté la muraille et venait à elle.
>
> [...]
>
> Elle vint tout près de l'enfant et, sans effleurer son père étendu auprès d'elle, elle se pencha sur le front de Diane et y mit un baiser : c'est-à-dire que Diane entendit le bruit doux de ses lèvres et ne sentit rien. La petite jeta ses bras autour du cou de la dame pour lui rendre sa caresse et la retenir, mais elle n'embrassa qu'une ombre.
>
> — Vous êtes donc faite tout en brouillard, lui dit-elle, que je ne vous sens pas ? Au moins parlez-moi, pour que je sache si c'est vous qui m'avez déjà parlé.
>
> — C'est moi, répondit la dame ; veux-tu venir te promener avec moi [14] ?

On reconnaît certains éléments de la *nekuïa*, modifiés selon les besoins d'un récit pour enfants qui hésite entre le conte fantastique et la nouvelle « réaliste ». Mais, surtout, fait précieux pour notre propos, George Sand développe longuement la suite de l'expérience originaire du délaissement : à ce corps de femme séduisant que la petite Diane voit apparaître, le visage manque, caché par une gaze. Il s'agira, pour l'enfant qui a pressenti sa propre mère dans la vision qu'elle appelle la « muse », ou la « fée », ou encore la « dame au voile », de restituer une figure à l'apparition, afin de posséder son identité tout entière. Diane dessine et se forme peu à peu un talent d'artiste. Dans une intuition très profonde, George Sand relie la lente venue au jour d'un corps sublime au travail du deuil et au mûrissement d'une

14. George Sand, « Le château de Pictordu », in *Contes d'une grand-mère* (1872), Calmann-Lévy, 1878, p. 23.

esthétique. Lorsque Diane, devenue une portraitiste reconnue, réussit à rendre enfin sur le papier la ressemblance du visage entrevu en songe et la vérifie sur un portrait de sa mère, l'hypothèque angoissante de la séparation peut être levée :

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

Comme le veut la logique de la représentation sublime, la réalité est toujours un réel disparu. L'artiste ne peut « s'arrêter » à la matérialité d'un corps, il lui faut parvenir à produire l'essence manifestée d'une absence. Le motif très insistant de la lumière qui émane du corps sublime ou l'entoure est chargé de rendre sensible cette création. Blondeur éclatante et dorée des cheveux dans la topique ancienne (dans le rêve de Sade ou dans *Ourson*, par exemple), la lumière est pour Diane l'objet d'un éblouissement onirique, avant d'être une révélation esthétique : « Elle [la mère disparue] n'avait plus ce voile sur la figure », dit le texte au moment où la jeune fille voit confirmer son dessin dans une vision, « il flottait autour d'elle comme un nimbe d'or ». Et plus loin, découvrant la magnificence de la couleur dans la nature, Diane s'écrie :

> « J'ai acquis une faculté nouvelle, la lumière est entrée dans mes yeux, aussitôt que la volonté entrait dans ma conscience. Merci, ô ma mère, ô ma fée ! Je tiens, grâce à toi, le vrai secret de la vie » (p. 110).

Barthes reprend la même thématique, qu'il adapte à son propos : c'est l'*irradiation* de la lumière captée par les nitrates d'argent qui constitue selon lui la spécificité de la photographie, et lui permet de donner à voir des représentations « vraies ». Cette lumière, on la retrouve, travaillée en tons riches et dramatiques, dans un autre texte où s'invente un corps sublime : dans *A la recherche du temps perdu*. Elle apparaît dès Combray, dans la cage d'escalier

qu'éclaire en s'y reflétant la bougie tenue par la mère, puis par le père. Espoir d'un délai mis à la séparation d'avec la mère, puis terreur enfantine de l'interdit paternel : tout Combray apparaît au narrateur comme une « sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres », le « décor strictement nécessaire » à ce moment rituel qu'il nomme « le théâtre et le drame de mon coucher [15] ». S'y déploie la grâce d'une apparition, et l'expérience poignante du délaissement s'y trouve un instant vaincue, puis reconduite.

C'est bien le corps de la mère et son indispensable métamorphose qui sont l'enjeu du drame, corps tout entier rassemblé dans un baiser,

> « quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix, où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir » (I, p. 13).

Le baiser nocturne revient dans la *Recherche* avec des harmoniques significatives :

> « Quand je pense maintenant que [...] chaque soir, fort tard, avant de me quitter, elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale, ce que j'évoque aussitôt par comparaison, [c'est la nuit] où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien [16]. »

Toute l'histoire d'Albertine, son emprisonnement maniaque et le goût de sa chair, doivent être lus à la lumière de l'expérience du délaissement. Dans la référence au corps

15. *Du côté de chez Swann,* Pléiade, I, p. 43 et 44 (éd. Clarac-Ferré).
16. *La Prisonnière,* III, p. 10. On aura noté la forte oralité dont est marqué ici le contact : faut-il, passant par la madeleine, lire toute la problématique de la mémoire involontaire à travers la notion d'*incorporation* ?

eucharistique, joue de la mère ou langue de l'amante, c'est bien la nécessité de vivifier une image sublime, présence active d'un corps intouchable, qui est en jeu. Comme un leitmotiv, *La prisonnière* reprend la superposition de la jeune fille et de la mère par laquelle le héros tente d'effacer l'angoisse de la séparation. Les descriptions du sommeil d'Albertine, « réfugiée, enclose, résumée, dans son corps », montrent bien la substitution des plaisirs et des manies de l'adulte aux désirs de l'enfant. Offerte à l'observation minutieuse, Albertine endormie est auscultée et manipulée de toutes les façons. Le narrateur-héros joue avec ce corps à volonté, goûtant parfois en le touchant et s'y caressant ce qu'il nomme « un plaisir moins pur », ou bien accomplissant l'étreinte interdite très explicitement :

> « Je pouvais prendre sa tête, la relever, la poser contre mes lèvres, entourer mon cou de ses bras... » (III, p. 113).

L'idéale disponibilité d'Albertine lui vient du fait qu'endormie elle est à la fois présente et absente : présente par sa chair offerte ; absente sans que cela n'éveille d'angoisse, puisque son souffle régulier, passionnément interrogé, témoigne d'une docilité apaisante. Elle cumule deux sortes de fonctions : celles d'un corps jeune et désirable, et celles du fantôme domestique qui hante la chambre solitaire. Confirmant la théorie proustienne de la jalousie, la réalité sublimée du corps n'est pas simplement une propriété de l'objet, mais un mode d'être au monde du sujet amoureux : elle est une représentation que le sujet se fait de l'autre en tant que celui-ci lui échappe :

> « Le plus souvent, l'amour n'a pour objet un corps que si une émotion, la peur de le perdre, l'incertitude de le retrouver se fondent en lui. Or ce genre d'anxiété a une grande affinité pour les corps. Il leur ajoute une qualité qui passe la beauté même, ce qui est une des raisons pourquoi l'on voit des hommes, indifférents aux femmes les plus belles, en aimer passionnément certaines qui nous semblent laides. A ces êtres-là, à ces êtres de fuite, leur nature, notre inquiétude attachent des ailes » (III, p. 93).

Et ailleurs :

> « Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains, je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini » (III, p. 386).

Albertine, captive mal enchaînée, est toujours susceptible de s'enfuir et préserve son mystère et ses secrets. Elle n'aura été pourtant qu'un substitut instable du corps sublime dont le narrateur poursuit l'impossible appropriation. A tout instant affleure en elle l'obscénité qu'elle ne peut plus dissimuler, ou bien l'angoisse de son amant, resurgissant brutalement, transforme en cauchemar les images qu'il avait cru apprivoisées :

> « Ce fut une morte en effet que je vis quand j'entrai ensuite dans sa chambre. Elle s'était endormie aussitôt couchée ; ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre. On eût dit, comme dans certains Jugements derniers du Moyen Age, que la tête seule surgissait hors de la tombe, attendant dans son sommeil la trompette de l'Archange. Cette tête avait été surprise par le sommeil presque renversée, les cheveux hirsutes. Et en voyant ce corps insignifiant couché là, je me demandais quelle table de logarithmes il constituait pour que toutes les actions auxquelles il avait pu être mêlé [...] pussent me causer [...] des angoisses si douloureuses [...]. Ainsi je restais [...] devant ce corps tordu, cette figure allégorique de quoi ? de ma mort ? de mon amour ? » (III, p. 359-60).

« Table de logarithmes » ou « allégorie », seul son effacement permet de poser la question du sens d'un corps. Avec Albertine, il s'agit bien d'évoquer une morte, puisque la rédaction de la *Recherche* ne commence qu'à la fin des événements qui y sont racontés. *La prisonnière* donne ainsi à Albertine sa place auprès des visages disparus de la mère

et de la grand-mère. On pourrait suivre, dans la scène de l'agonie de la grand-mère, l'annonce en mineur des thèmes développés par la suite autour du corps d'Albertine. Risque terrible de l'insignifiance lorsque demeure le corps seul, ravalé à l'animalité :

> « Courbée en demi-cercle sur le lit, un autre être que ma grand-mère, une espèce de bête qui se serait affublé de ses cheveux et couchée dans ses draps, haletait, geignait, de ses convulsions secouait les couvertures. [...] Mais si ce n'était plus qu'une bête qui remuait là, ma grand-mère, où était-elle [17] ? »

Bonheur, au contraire, d'une transfiguration, lorsqu'est oublié le corps musculeux, viscéral, et que le visage de la morte révèle une sorte d'anticipation positive et sereine de la vision d'Albertine citée ci-dessus :

> « Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand-mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Age, l'avait couché sous l'apparence d'une jeune fille » (II, p. 345).

Mais, surtout, c'est le rêve du narrateur à Balbec qu'il faut mentionner, au moment où, par la soudaine conscience du deuil, il voit revivre en lui la disparue :

> « Dès que, pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes. Je cherchai en vain celle de ma grand-mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres ; je savais pourtant qu'elle existait encore, mais d'une vie diminuée, aussi pâle que celle du souvenir ; l'obscurité grandissait, et le vent ; mon père n'arrivait pas qui devait me conduire à elle [18]. »

---

17. *Le côté de Guermantes,* II, p. 336.
18. *Sodome et Gomorrhe,* II, p. 760.

Toute la *Recherche* peut alors être mise au compte de ce travail du deuil, et nous apparaître elle aussi comme une visite au pays des morts, afin que resurgissent, dans l'hallucination active de l'œuvre, les corps des êtres disparus, et que par leur intermédiaire quelque certitude d'existence soit acquise à l'écrivain orphique. Comme Sand dans son bref récit, Proust nous rappelle la conjonction nécessaire du sentiment d'abandon, de la conscience d'un interdit et de la médiation de l'imagination et de l'art, pour qu'un esprit acquière, en même temps que l'image sublime de l'autre qu'il s'est formée, la connaissance de son autonomie et de son pouvoir.

Les « vues » du corps d'Albertine présentent d'admirables témoignages de la transfiguration synesthésique et du « gain » spirituel qu'elle procure. Le corps endormi est écrit selon les coordonnées entrelacées de la terre, de l'air et de la mer, comme une plante et un paysage marin à la fois. La longue description de la jeune fille assise au pianola [19], destinée à la montrer passant de l'animation extérieure à la chaleur calme de l'appartement, « bête sauvage domestiquée », « œuvre d'art » pour un moment sous le regard du narrateur, constitue le blason d'un corps dont les *valeurs* oscillent entre le tableau érotique et le bois médiéval, polychrome et patiné :

> « ... tout ce coin de la chambre semblait réduit à n'être plus que le sanctuaire éclairé, la crèche de cet ange musicien, œuvre d'art qui tout à l'heure, par une douce magie, allait se détacher de sa niche et offrir à mes baisers sa substance précieuse et rose » (III, p. 383).

De cette transformation, prodigieuse valorisation fantasmatique du corps dont la représentation accède au sublime, on trouve une trace évidente dans l'épisode de la métamorphose des contes : lorsque, la bête s'enfonçant dans l'oubli, apparaît le Prince ou la Princesse, dans une vision où rayonnement, richesses, vêtements, beauté, sont destinés à

19. *La prisonnière,* II, p. 382-384.

matérialiser le bénéfice imaginaire effectué autant par le sujet que par le corps en mutation. Barthes même, quoique de façon discrète et adaptée à son propos, avait noté l'accession du corps de l'autre à cette splendeur gratifiante et unique :

> « L'air (j'appelle ainsi, faute de mieux, l'expression de vérité) est comme le supplément intraitable de l'identité [...]. Sur cette photo de vérité, l'être que j'aime, que j'ai aimé, n'est pas séparé de lui-même : enfin il coïncide. Et, mystère, cette coïncidence est comme une métamorphose. [...] L'air est ainsi l'ombre lumineuse qui accompagne le corps ; et, si la photo n'arrive pas à montrer cet air, alors le corps va sans ombre, et, cette ombre une fois coupée [...], il ne reste plus qu'un corps stérile [20]. »

La distance maintenue

Ainsi, l'image sublime féconde les corps qu'elle habite et les propose à une productivité fantasmatique marquée du sceau de l'étrangeté familière et invitant à l'extase ou à l'abîme. Il aurait fallu citer d'autres textes, analyser d'autres récits de délaissement pour mieux montrer les équivoques du sublime [21]. Jules Verne, par exemple, dans *Le château des Carpathes,* intègre tous les éléments thématiques mentionnés à des descriptions de paysages répondant parfaitement aux définitions du sublime esthétique proposées par Burke, voire par Kant. Les retrouvailles qu'il raconte sont celles d'un jeune comte roumain qui revoit, dans la crypte enfouie d'un château transsylvain, la cantatrice morte qu'il aurait dû épouser...

Mais c'est chez Rousseau qu'on ira chercher une dernière mise en roman de la scène infernale : dans la cinquième partie de *La nouvelle Héloïse* (lettre IX), Saint-Preux se

20. Roland Barthes, *La chambre claire,* Gallimard-Seuil, 1980, p. 168-169.
21. L'enquête ouverte ici se prolonge dans une étude intitulée « La lèpre d'Yseut : corps sublime / corps obscène dans la représentation narrative » (à paraître).

réveille, « effrayé comme un enfant des ombres de la nuit », d'un cauchemar où par trois fois il a voulu toucher de ses mains le visage de Julie caché par un voile. Prémonition secrète, on le sait, de la mort proche qui le séparera définitivement du corps de l'aimée et l'obligera à vivre dans la distance et le regret. Mais prémonition terrifiante aussi de l'horreur qui loge dans les corps, et contre laquelle la distance et la sublimation sont de nécessaires protections :

> « Maudite soit l'indigne main qui jamais lèvera ce voile ; maudit soit l'œil impie qui verra ce visage défiguré [22] ! »

22. Sixième partie, lettre XI. Julie est morte, on va l'enterrer, et c'est ici Claire qui recouvre du voile le visage qui « commence à se corrompre ».