

# LE MIROIR DU TEMPS

« Toutes mes idées sont en images »  
Rousseau, *Les Confessions*

**L**e peintre les a saisis de dos, tous rassemblés, père et mère, oncles et tantes, cousins et cousines. Dans leurs costumes de cérémonie, ils sont de tous âges. Ils sont si absorbés par une occupation que l'on ignore et que la peinture dérobe qu'ils ne remarquent pas le danger qui les menace, ce jeune garçon que le peintre est en train d'esquisser et dont le long poignard va les frapper.

Figure intégrée au portrait, cet enfant est aussi un regard extérieur puisqu'il est le narrateur de ce bref récit, troublé par l'idée qu'il est sur le point de tuer et que personne ne s'en aperçoit.

Récit emblématique, ce *Portrait de famille*, tiré du recueil *Ébauche d'un autoportrait*, qui concentre à travers de brèves narrations les angoisses et les obsessions de l'auteur, manifeste de façon claire le rapport de Louis Calaferte à la peinture. Écrire, pour cet auteur qui est aussi, plus marginalement,

peintre, c'est voir, et l'esthétique picturale est toujours présente dans ses livres.

## Peinture-narration

On dit souvent que la peinture est un art de l'espace et la littérature un art du temps. En effet, un tableau est un point immobile tandis qu'un récit se déroule selon l'axe du temps. Paul Ricœur affirme d'ailleurs dans *Temps et Récit* que le récit est le gardien du temps, son rôle dans l'histoire humaine est de manifester notre temporalité. Cependant, l'œuvre de Calaferte permet d'observer un mélange d'esthétiques. Non pas d'ailleurs que cette problématique soit nouvelle. On se souvient de l'ut pictura pœsis de la littérature classique ou de la description du bouclier d'Achille chez Homère ou encore de la grande tentative de Dante d'élaborer un langage visible, qui parle

aux yeux. L'horizon de la littérature, parce qu'elle s'inscrit dans une représentation, est bien la peinture. Toutefois, ce rapport s'exerce surtout dans la description, qui constitue une pause dans le récit, à la façon d'un arrêt sur images. Chez Calaferte, la picturalité est plus globale, elle devient une mise en cause de la temporalité en littérature mais aussi une animation de l'espace.

Dans le *Portrait de famille*, la description n'est pas fixe, le temps ne s'arrête pas. Au contraire, à l'intérieur de la description du tableau, des mouvements s'élaborent, le peintre achève la figure de l'enfant qui est « emporté par [son] élan » de sorte que le meurtre final ne peut que se produire. C'est-à-dire qu'une narration est en cours : les personnages figés sont en même temps prêts à agir, à frapper ou à mourir. Le statique se fait mouvement. Le temps est introduit dans le tableau.

## L'image-mémoire

L'œuvre de Calaferte est autobiographique, en particulier à ses débuts. C'est dire combien la notion de mémoire, comme dans toute autobiographie, est essentielle. Les mots sur la page surgissent de la mémoire et du passé. Mais là se trouve aussi le danger de l'écriture, qui introduit le délai et la faiblesse d'événements appauvris par la distance temporelle. L'écriture parfaite est une écriture immédiate, le texte composé au moment même de l'événement. L'autobiographie ne s'est jamais lassée de vanter l'utopie de l'immédiateté. Racontant ses voyages dans la nature, Rousseau affirme qu'il a composé ses plus beaux livres durant ces moments et que jamais depuis il n'a égalé ces descriptions de la nature ou de ses sentiments, descriptions imaginaires bien sûr puisqu'elles n'ont jamais été couchées sur le papier : « Je dispose en maître de la nature entière ; mon cœur, errant d'objet en objet, s'unit, s'identifie à ceux qui le flattent, s'entoure d'images charmantes, s'enivre de sentiments délicieux. Si, pour les fixer, je m'amuse à les décrire en moi-même, quelle vigueur de pinceau, quelle fraîcheur de coloris, quelle énergie d'expression je leur donne ! On a, dit-on, trouvé de tout cela dans mes ouvrages, quoique écrits vers le déclin de mes ans. Oh, si l'on eût vu ceux de ma première jeunesse, ceux que j'ai faits durant mes voyages, ceux que j'ai composés et que je n'ai jamais écrits ». L'écriture réelle est liée au délai et au déclin. L'écriture immédiate est imaginaire et se compose au contact des objets qui la suscitent. On remarquera que cette forme d'écriture tient de la peinture (pinceau, coloris), ce qui est en accord avec les conceptions classiques de la représentation en littérature mais qui n'en est pas moins significatif si on compare ces propos avec ceux de Calaferte. En effet, l'écriture de l'immédiateté est au cœur de la pensée de celui-ci. Le péril de l'écriture est aussi son délai : « Mettons qu'une idée somptueuse vous assaille dans la rue ou

Ce rapport original entre temps et espace s'observe aussi dans l'autobiographie C'est la guerre, qui relate l'enfance de l'auteur pendant la seconde guerre mondiale. Il s'agit d'un récit temporellement ordonné puisqu'il suit dans l'ensemble le déroulement de la guerre. Mais la fragmentation de l'ouvrage éclate le récit et dénoue la temporalité. Si la structure générale respecte la chronologie, le détail juxtapose des visions, des impressions, des événements qui n'obéissent pas au temps. Il s'agit d'imposer une vision de la guerre à travers une répétition, ce qui explique le parallélisme de certains fragments, par exemple lorsque l'auteur décrit l'enlèvement d'une jeune femme puis d'un jeune homme, seuls mots qui changent entre les deux textes. Et c'est en fait par contiguïté — soit par l'espace — que naît la signification. Si l'on dit : « Charles Trénet, c'est le Fou chantant. Il chante Y a d'la joie. », ce n'est qu'une anecdote. Si à côté de cette phrase, dans le fragment qui la jouxte, on décrit le martyr des Juifs, l'anecdote devient une dénonciation.

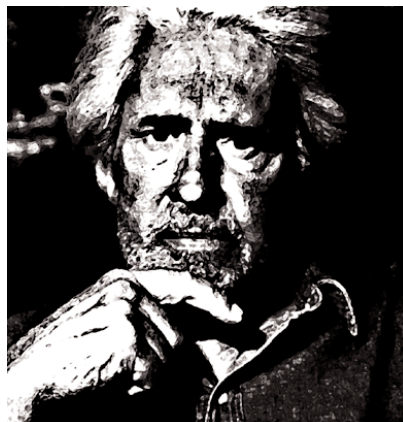
La meilleure comparaison, pour comprendre la structure de *C'est la guerre*, serait la chanson de geste, qui n'est pas un récit continu mais la narration en laisses brèves d'actions racontées plusieurs fois mais d'une façon différente. Le fragment et la forme de temporalité qu'il installe sont proches de ce temps répétitif qui n'est pas vraiment un récit mais une répétition évolutive, comme des vitraux sertis tâchant d'évoquer le temps.

Le modèle pictural est alors le cubisme. On a souvent dit que la chanson de geste, décrivant un même événement plusieurs fois, s'apparentait à la multiplicité des points de vue dans le cubisme. Et de fait, la grande référence de Calaferte est le cubisme, en particulier Picasso. Dans le *Petit dictionnaire à manivelle*, où l'auteur définit une série de termes et de noms propres, on lit en face de la référence Picasso ces seuls mots : « La Peinture ». Si le cubisme ne correspond pas à sa pratique de la peinture, qui est une sorte d'immédiateté

colorée, la couleur pure étalée, à peine encadrée de quelques traits, le plus souvent des visages, les récits qui suivent *Septentrion*, tous fragmentaires, relèvent bien de ce mouvement. Le mélange de discontinuité et de répétition, la construction géométrique de certains fragments aussi, insistant sur la position horizontale ou verticale de certains protagonistes, de manière à construire l'espace autour de lignes, forment incontestablement une esthétique cubiste.

La particularité de Calaferte est donc d'introduire la peinture dans la narration même. Il ne s'agit pas simplement de composer des descriptions inspirées d'une esthétique picturale, la structure même du livre élabore une sorte de temps-tableau, car le récit est formé d'une juxtaposition de fragments, ordonnés par association ou contiguïté, la chronologie n'étant qu'une trame lointaine. La meilleure preuve en serait l'observation de la typographie. L'auteur joue des mots sur la page, à travers la superposition, les écarts entre les fragments, les blancs, les alternances de textes compacts puis éclatés. On sent ici le plaisir pictural du noir sur le blanc. L'écriture devient un modelage de la page, à la façon d'Apollinaire.

Cependant, la peinture n'est pas la seule référence de Calaferte, dont il faut prendre en compte le rapport général à l'image.



dans l'autobus ou encore pendant que vous faites le tour du marché aux légumes. (...) Sur le moment, c'est comme si l'on avait déjà décollé et pris de l'altitude, mais le temps de rentrer chez soi, de tourner la clef dans la serrure et de se jeter à sa table, l'idée s'est modifiée au point de n'être plus qu'une vague écorce sèche ». Le but suprême est donc d'écrire l'événement au moment où il se produit, de décrire sans délai, sans distance. Calaferte fait alors appel, lui aussi, à la métaphore de la peinture, mais aussi de la photographie. À propos de Nora, sa maîtresse, avec qui il vient de faire l'amour, il écrit que sa description devrait être un « cliché au millionième de seconde. Quitte à s'en tenir au négatif s'il le faut. Sans que le souci de reproduire s'intercale comme un tulle déformant entre son plaisir violent et le lecteur éventuel qui feuillettera mon livre le soir après dîner dans son fauteuil. Qu'il n'y ait pas de temps mort dans la vie. Si j'étais peintre, comme Sicelli ou Simon Wierne, le génie consisterait à épingleur M<sup>lle</sup> Van Hœck nue sur la toile ». Pourquoi la peinture est-elle la référence de Rousseau comme de Calaferte ? Parce qu'elle apparaît comme la représentation la plus directe de la vie, la forme de mimesis la plus évidente, alors que l'écriture introduit une médiation, de sorte qu'elle ne peut être qu'une mimesis de second degré, passant par les mots et non par la vue. L'image est le miroir de l'objet, les mots n'en sont qu'une médiation indirecte. Calaferte affirme plus loin qu'un jour il reviendra par la pensée dans la chambre de Nora et, la trouvant devant sa coiffeuse, il la placera dans son herbier. Le mot de coiffeuse, avec le miroir qu'il implique, n'a rien d'un hasard. Ce que réclame Calaferte, c'est le mot-image, le mot-miroir, capable de traduire la vie au plus près. L'écriture est le temps mort, la distance. L'image, parce qu'elle ne traduit pas un rapport au temps mais à l'espace, exprime l'immédiateté. Et donc la présence.

Car il s'agit encore une fois de repérer dans la littérature cette conception-

clef de la présence sur laquelle ont tant insisté Heidegger et Derrida. L'écriture est mortelle, déclinante parce qu'elle ne traduit pas l'événement présent mais au contraire la distance du passé. Vivant dans l'ombre de la mort, l'écriture s'acharne pourtant à être la vie en restituant par d'autres moyens la présence. Jacques Derrida, dans *De la grammatologie* ou dans la pharmacie de Platon, voyait dans la primauté accordée à la parole le refus de la distance qu'instaure l'écriture. La parole, en effet, s'effectue en présence d'autrui. Elle n'est pas délai mais immédiateté, elle n'est pas absence mais présence. Et le style de *Septentrion*, tout entier fondé sur l'oralisation, l'adresse directe au lecteur, et l'invocation perpétuelle d'une parole directe et vivante, d'une écriture qui serait parole, s'inscrit dans cette pensée de la présence. Mais l'utopie de l'immédiateté est au moins aussi visible dans les références picturales ou photographiques. Obtenir un instantané, voilà le vœu de l'autobiographe. Obtenir la présence la plus totale possible. Calaferte voulait dans ses livres « la fusion de la vie dans la vie ». Il pense y parvenir par une parole douée de vie ainsi que par la représentation la plus directe, qui est l'image.

La peinture est donc chez Calaferte un refus du temps. Cet homme engagé dans la mort, obsédé par son déclin avant même sa trentième année, n'a jamais pensé le temps que sous la forme de l'éternité, dans une perspective religieuse. Le temps personnel n'est que le temps de la mort, le vrai temps est immobile et éternel. Son œuvre, hantée par la peinture, manifeste au fond ce temps immobile. Un temps figé dans le cadre d'un tableau.

**Fabrice HUMBERT**