



**HAL**  
open science

## Questionner le sensible: l'écriture de la réminiscence chez Marcel Cohen

Amelie Sarniguet

► **To cite this version:**

Amelie Sarniguet. Questionner le sensible: l'écriture de la réminiscence chez Marcel Cohen. Lire Marcel Cohen, Hermann, 2021, Lire Marcel Cohen, 9791037006356. hal-03086209

**HAL Id: hal-03086209**

**<https://hal.science/hal-03086209>**

Submitted on 20 Jan 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Questionner le sensible : Écriture de la réminiscence chez Marcel Cohen

Sarniguet Amélie

C'est au bord d'un mirage que se tient Marcel Cohen. L'image lancinante d'un enfant qui observe le mur et qui, du bout de son index, en suit les aspérités et les fissures. Elle garde son mystère, demeure au loin mais réactive des sensations originelles que l'on pensait perdu. En grand secret, le corps de l'enfant veille et contemple l'« imbroglio des ombres » (GPN p 150). Plus tard, l'homme se tient de nouveau devant son ombre comme devant le mur de l'enfance. « Il lui vi[e]nt cette pensée, si limpide elle aussi, et si crue, qu'il n'[a] rien à lui opposer : sa vie ressemble[e] à son effort de nageur immobile luttant, par d'imperceptibles mouvements, pour empêcher son corps de recouvrir son ombre » (GPN p 11).

De toutes les mémoires, celle du corps est sans doute la plus archaïque. Le corps ne se dérobe pas, il ne masque pas. Au contraire, il se souvient. Il se meut et s'émeut au contact du monde pour enregistrer la somme des expériences présentes et passées. Siège des perceptions, palimpseste des sensations, il perçoit le dehors qu'il traduit comme autant d'empreintes et de traces de soi-même. Pourtant, nous demeurons souvent distraits et inattentifs au point parfois d'atteindre une forme d'aveuglement sensoriel. Nous ne savons plus ni lire ni déchiffrer le corps. « Pauvres, voilà bien ce que nous sommes devenus<sup>1</sup> » comme le déplore Walter Benjamin dans *Expérience et Pauvreté*. Nous sommes devenus pauvres de cette expérience du corps et du sensible.

Marcel Cohen, dont la présence discrète est effacée derrière la troisième personne du singulier, s'étonne de cette contradiction : être dans son corps, ne pas complètement y être. L'écrivain s'intéresse à l'image sensible en tant qu'elle lui permet de prendre conscience de sa propre présence. Les liens complexes entre mémoire et oubli vont alors profondément influencer le mode d'apparition des images. L'auteur déroule le fil de cette « vie dans les plis » où les sensations entrent en jeu dans le mouvement de réminiscence. Il défriche le sensible en notant les échardes de ces événements minuscules qui traversent la mémoire.

Que dit alors le corps ? Cette sensation « d'où vient-elle ? que signifie-t-elle ? comment l'appréhender ?<sup>2</sup> ». Cette image, présente en soi depuis toujours, et par laquelle le monde se trouve bouleversé, qu'a-t-elle encore à dire ? La réponse est sans appel. Il n'y a pas de réminiscence proustienne chez Marcel Cohen. Il n'y a pas non plus de temps retrouvé : les incertitudes affectent une mémoire défaillante et empêchée. L'écriture mémorielle ne peut se dire qu'à partir de son centre absent, là où l'image manquante<sup>3</sup> hante le corps et flotte dans les eaux sombres. Quelles sont les conditions d'apparition de la réminiscence ? comment l'auteur la déchiffre-t-il ? comment la dévoile-t-il dans l'écriture ? La réminiscence a pour origine la souffrance, elle révèle aussi les écarts entre le passé et le présent. Dans une remembrance active, l'auteur retranscrit le montage du temps qui s'opère dans la construction des images.

## 1. La souffrance : naissance d'une réminiscence

Longtemps dévoyé, le sensible désigne « ce qui peut être senti ». Il s'agit de cette faculté des sens à percevoir l'environnement et d'y réagir par des sensations. On peut être affecté physiquement ou moralement. Pour le philosophe Maurice Merleau-Ponty, nous sommes attachés au monde par le corps et « le sensible est précisément ce qui, sans bouger de sa place, peut hanter plus d'un corps.<sup>4</sup> » Le philosophe introduit le concept de « corps-propre<sup>5</sup> » et explique qu'éveillé par « des “ stimuli ” constants [où] des situations typiques se retrouvent<sup>6</sup> », le corps, lieu du vécu du sujet, possède un savoir immanent non réfléchi de lui-même.

La réminiscence est une modalité de la mémoire liée à ce « corps-propre » puisqu'elle engendre le retour d'une forme de souvenir qui reproduit une sensation physique antérieure. Cette survivance a à voir avec l'idée de répétition car elle signale une redite. Dérivé de *petitio* qui a donné le terme pétition, la répétition est d'abord un fait de langage qui sert à dire. Il s'agit donc d'une requête. Ce qui se répète dans la mémoire, c'est l'idée d'une demande qui suggère l'attente d'une retrouvaille. Par intermittence, le souvenir amorce une ouverture au temps, où passé et présent coexistent et où visible et invisible s'entremêlent.

<sup>1</sup> Benjamin Walter. Cohen Skalli Cédric, Pestre Élise, *Expérience et pauvreté : suivi de Le conteur ; la tache du traducteur*, Paris, Payot & Rivages, 2011

<sup>2</sup> Proust Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1992

<sup>3</sup> Expression empruntée au film de Rithy Panh *L'Image manquante* (2013)

<sup>4</sup> Merleau Ponty Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 29-31

<sup>5</sup> Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2009

<sup>6</sup> *Id.* p 112

Dans l'œuvre de Marcel Cohen, les réminiscences inabouties flottent comme des objets perdus dans la conscience. Ces images fuyantes, sans référent, ne se laissent approcher que par défaut et s'apparentent à une véritable « traversée des ombres<sup>7</sup> ». L'auteur évoque le surgissement d'un « inépuisable et très ancien malheur » (F II p.48) ou encore de l'irruption soudaine « [d'un] mal ancré en lui depuis la plus haute enfance » (F II p.46). Ces résurgences sont désignées comme une maladie du « vide » contractée « au hasard des rues, sans logique, sans prémisses, sans recours » (F II p.44). Une sensation douloureuse immédiate accompagne leur apparition : le narrateur présente subitement les signes d'un profond abattement. Semblable à une récurrence ou à une rechute, l'altération physique s'annonce par signes et est provoquée par des causes externes. La réminiscence est progressive. Guidée de l'extérieur, elle se forme dans le rapport étroit que le narrateur entretient avec le temps visualisé et spatialisé. Devant la variété du monde, elle déloge l'équilibre intérieur et provoque l'expérience intime d'un réveil.

Tandis que le narrateur marche dans Paris, son regard est brusquement arrêté par « une paire de souliers jaunes dans la vitrine d'un cordonnier » (F II p.43). L'émotion est détonante. L'homme perçoit un défaut entre les deux chaussures. A ce premier stimulus visuel vient s'ajouter le détail sonore du bruit d'un marteau amplifié contre la semelle. Peu à peu, la coalescence des deux éléments sensitifs suspend le corps et déclenche ce que l'auteur désigne comme un « désastre intime » (F II p.43). La scrutation du détail frappe alors comme un *punctum*. Son « effet d'affect<sup>8</sup> » dévie le mode habituel d'intériorisation du monde. De même, un homme « écout[e] une descente de gouttière déglutir toute son eau sur le trottoir » (F II p.154). Aussitôt, l'écho de la pluie engendre une « blessure ». Un lien est établi avec l'épisode similaire vécu par le narrateur lorsqu'il avait « dix ou douze ans ». Marcel Cohen précise : « Car l'homme se souvient maintenant, et avec une exactitude qui le stupéfie, dans quelles circonstances il avait éprouvé pour la première fois une telle détresse » (F II p.154).

L'expérience du réveil reconduisant une catastrophe qui a déjà eu lieu est décrite par le psychanalyste Donald Winnicott comme « la crainte de l'effondrement<sup>9</sup> » : « L'ombre de [l'enfance retombe] sur le Moi<sup>10</sup> ». Le sensible ouvre à l'événement contrariant dans lequel le sujet « s'abîme<sup>11</sup> ». Le corps fonctionne comme un espace de résonances. Les vibrations de vecteurs sensibles extérieurs vivifient une part d'excès corporel. Très vite, le corps chute. Il s'enlise dans une épaisseur noire qui le laisse comme inerte : « D'un coup, le temps ne passe plus, pour lui [le narrateur], toute progression est stoppée net » (F II p.44). Dans la confusion des temps, l'informe temporel se noue à l'informe corporel.

La « morsure » (F p.100) du vide agit comme une marque vive et insondable qui accentue le sentiment d'une dépossession. L'impression corporelle, du latin *impressio* « ce qui agit et appuie », participe au sentiment d'une impasse définitive. Les mots seuls ne suffisent plus à retenir le sujet du côté du vivant et de l'animé : « Plus exactement c'est le mot "solitude" qui venait de s'élargir, dénudant il ne sait quelle infirmité. » (F II p.154). La trace corporelle terrasse : elle ouvre simultanément la proximité et l'impossibilité d'un vide. Le « je » se trouve donc déplacé sous le coup de cette rencontre mémorielle qui semble ravir sa consistance mais aussi la continuité de sa présence dans le monde.

Marcel Cohen débusque les tropismes d'une pensée prisonnière d'elle-même. L'écriture analytique développe l'idée d'une blessure « qui ne peut se transformer mais seulement se répéter, sous les espèces de l'insistance<sup>12</sup> ». Ainsi, dans « cette histoire [qui] a déjà eu lieu, ce qui est événement, c'est le seul ravissement dont [le narrateur a] été l'objet et dont [il] répète (et rate) l'après-coup<sup>13</sup> ». En conséquence, un non-dit du passé est reconduit : il signale la fixation à un événement douloureux. L'image mémorielle est soustraite à sa récupération dans une représentation. A travers elle se rejoue l'événement effrayant d'une origine vide où le trop, le trou-matisme<sup>14</sup>, cercle et taraude le sujet. La « conjonction indéchiffrable » (FII p.44) entre sensation et émotion ne s'établit pas, si bien que la « situation incompréhensible » échappe à la mise en récit. Inlassablement, le sensible attend son explication. Le glissement de l'œil ne parvient pas à échafauder une cause, puis, durant « un long moment l'homme demeure immobile ».

<sup>7</sup> Pontalis Jean Bertrand, *Traversée des ombres*, Paris, Gallimard, 2003

<sup>8</sup> Voir Arasse Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996

<sup>9</sup> Winnicott Donald Woods, *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, Paris, Gallimard, 2000, p. 207.

<sup>10</sup> Freud Sigmund, Laufer Laurie et Weill Aline, *Deuil et mélancolie*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2011, p.56

<sup>11</sup> Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.15

<sup>12</sup> Au sujet du *punctum* : voir Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p.81

<sup>13</sup> Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit. p.110

<sup>14</sup> Néologisme emprunté à Jacques Lacan

Point aveugle, territoire halluciné du vide, la réminiscence révèle « l'absence [qui] participe des inquiétantes étrangetés [et] qui menacent la certitude des perceptions et des pensées »<sup>15</sup>. Elle exprime la résistance d'un refoulement corporel. En souffrance de sens, assujéti à une angoisse sans objet, l'homme ne maîtrise pas les sensations négatives qui l'assaillent. Les mouvements d'hésitation, « le regard de l'homme s'acharne à passer sans raison d'un soulier à l'autre » (F II p.44), ne sont là que pour retarder l'expérience déceptive d'un renoncement ou d'une résignation : la durée du regard ouvre au désœuvrement définitif. La réminiscence chez Marcel Cohen se rapproche de l'idée de perte. L'image déchirée déchaîne un retentissement sensible et non intelligible dans la conscience affective :

« Ce qui retentit en moi, c'est ce que j'apprends avec mon corps : quelque chose de ténu et d'aigu réveille brusquement ce corps qui, entre-temps, s'assoupissait dans la connaissance raisonnée d'une situation générale : le mot, l'image, la pensée agissent à la façon d'un coup de fouet. Mon corps intérieur se met à vibrer, comme secoué de trompettes qui se répondent et se recouvrent : l'incitation fait trace, la trace s'élargit et tout est (plus ou moins vite) ravagé<sup>16</sup>. »

Piqure, blessure, meurtrissure, l'image vacille et fait basculer le narrateur dans une scène qui l'exclut. Il se trouve épinglé là où il ne peut plus se voir, là où son ombre se soustrait, là où il n'est plus possible de s'approcher de son propre miroir pour recueillir son reflet. Alors, seul le corps connaît le poids du vide.

## 2. Contact et différence

« L'inquiétante étrangeté » de la répétition place le sujet au contact d'un temps inassignable qui ne permet pas l'identification. La ressemblance établie par l'expérience sensorielle n'est pas la reproduction du même et suppose nécessairement la prise en compte d'un écart. Dans son ouvrage *La ressemblance par contact*, Georges Didi-Huberman souligne la complexité temporelle et visuelle que recouvrent les images. Il propose une analyse du processus d'empreinte qui pourrait correspondre à une des modalités de la réminiscence.

« Tel est bien finalement le paradoxe des objets produits par empreinte : le contact, dont ils demeurent les dépositaires légitimes, ce contact souvent poignant, irréfutable, ne nous autorise pourtant pas à l'identification péremptoire de son référent dans la réalité. Adhérence il y a eu, mais adhérence à qui, à quoi, à quel instant, à quel corps-origine ? c'est ce que nous ne pouvons pas dire avec certitude puisque dans l'empreinte [...] c'est d'abord un écart qui s'imprime et nous touche, voire nous « impressionne », depuis sa propre et inaccessible mémoire du contact.<sup>17</sup> »

La réminiscence comme l'empreinte maintiennent l'intervalle d'un manque. Une distance insurmontable vient dissocier la survivance corporelle de son origine et ne permet pas de les relier. De cette distance va naître une différence.

Marcel Cohen note cet écart. Méthodiquement, l'écriture mesure les informations anecdotiques du réel puis déconstruit l'encodage des sensations. Une réminiscence survient un matin de juin, lorsque le narrateur traverse à pied le pont de l'Alma à Paris et « se souvient l'avoir emprunté une dizaine d'années plus tôt, sans doute à la même heure, en tout cas à la même époque de l'année, et dans les mêmes circonstances » (Faits II, p 210). Comme dans les extraits précédents, l'image déboule de manière involontaire. Dans l'instant du regard, le corps a l'étrange sensation de revivre une scène déjà vécue. Le contexte est identique. L'homme doit se rendre à un « rendez-vous professionnel ». Il « constate qu'aucun détail ne s'est perdu : ni le costume léger qu'il portait pour se rendre à son rendez-vous d'affaire [...] ni sa serviette en cuir posée sur le parapet » (Faits II, p 210).

Le narrateur dénombre les similitudes. Il se surprend à retrouver la vue d'un « bateau-mouche » ou celle des « pièces de monnaie, sur la nuque du zouave [du pont de l'Alma], [...] qu'il avait remarquées pour la première fois ce jour-là » (Faits II, p 210). « Le ciel est aussi clair ». Il ressaisit également certains détails sensitifs : « il retrouve la même chaleur estivale », « le soleil déjà chaud » ou reçoit « l'odeur nauséuse de l'eau brassée dans le sillage » (Faits II, p 210). Le corps semble doucement adhérer à des signaux implicites du dehors dont l'équation hasardeuse rappelle le passé.

Or en gravitant autour des mouvements du corps, Marcel Cohen perçoit rapidement que ces signes se révèlent être en réalité des traces illisibles et désormais inaccessibles pour la mémoire. D'abord, il rapporte le caractère joyeux du souvenir : « ces détails n'auraient aucun sens si l'homme ne retrouvait aussi le souvenir, presque douloureux dans la distance d'une légèreté, d'un équilibre, d'une plénitude inégalées : ce jour-là, vraiment, et de manière inexplicable, l'homme s'était senti heureux. » (Faits II, p 211). L'affleurement progressif d'une distance vient ensuite rompre la continuité temporelle des deux scènes. Autrefois,

<sup>15</sup> Fédida Pierre, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978, p.273

<sup>16</sup> Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit.237

<sup>17</sup> Didi-Huberman Georges, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, P309

l'homme était heureux. A présent, « en dépit de tant de preuves, [il réalise que] quelque chose s'est bien perdu. L'homme serait incapable de dire quoi » (Faits II, p 211). L'éloignement de soi débouche sur un constat amer et décevant : « comment l'homme ne serait-il pas tenté de croire que c'est son aptitude au bonheur qui s'est émoussée ? » (Faits II, p 211).

Un revers de solitude interrompt le flux de la reconnaissance mémorielle. L'auteur attire l'attention sur l'altération qui sépare ces deux moments. Les deux scènes ne se ressemblent plus que par contact. Saisi par la ressemblance, acculé par la distance, la chair-pensante<sup>18</sup> subit l'empreinte « désertée qu'elle se trouve maintenant par ce qui autrefois l'a engendrée.<sup>19</sup> ». Le présent devient « présent réminiscent<sup>20</sup> » et perd soudainement de sa force. La troublante similitude spatiale et temporelle constitue le véritable hasard d'une rencontre accidentelle. Aristote désigne cet événement contingent sous le nom de fortune ou *tuché*, soit un phénomène de coïncidence qui ne peut se comprendre sans l'intervention de la pensée. Jacques Lacan reprendra cette fonction de *tuché* comme la rencontre manquée conduisant à l'infléchissement inévitable d'une perte. Malgré sa force de contact, l'identité de forme fait éclater le malaise du narrateur.

Pour Georges Didi-Huberman : « dans chaque empreinte singulière, le jeu de contact et de l'écart atteint, bouleverse, transforme les rapports attendus de la ressemblance.<sup>21</sup> » Il qualifie cette affection de « symptôme temps<sup>22</sup> ». Le philosophe reprend ici le concept Benjaminien d'image dialectique, soit un phénomène de conflagration où « un éclair entre l'autrefois et le maintenant [...] form[ent] une constellation<sup>23</sup> ». La réminiscence est ce présent dans lequel le passé reparaît comme un anachronisme. L'image mémorielle ne revient pas au passé mais joue au contraire d'un phénomène d'ouverture, de décalage et de complexité temporelle que la conscience ne peut appréhender que sous l'œil de la différence.

### 3. Une création active

Que faire de cet anachronisme ? Marcel Cohen n'exclut pas l'idée de raccommoier les temps. Dans un travail de recomposition, il cherche à dégager un point de lisibilité et utilise l'essence créatrice des paradoxes visuels et temporels de la réminiscence. Les interruptions narratives s'accordent à la pensée réflexive et suivent le déroulé des images de l'enfance continuellement retravaillées par le narrateur adulte. En véritable « homme des fouilles », il expose les fondations d'une mémoire en chantier qui se réinvente au moment où elle s'écrit.

L'écriture retranscrit l'acte créatif de la mémoire en accolant certaines représentations entre elles. Ce travail de remembrance active s'apparente à une opération de montage. Selon Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein : « Le montage est l'art d'exprimer ou de signifier par le rapport de deux plans juxtaposés de telle sorte que cette juxtaposition fasse naître l'idée ou exprimer quelque chose qui n'est contenu dans aucun des deux plans pris séparément. L'ensemble est supérieur à la somme des parties. » Au cinéma, lors d'un fondu-enchaîné, une série d'images disparaît insensiblement tandis qu'une autre apparaît. Ce type de liaison, couramment employé pour signifier une ellipse de l'action dans le temps ou dans l'espace, correspond à la synthèse de la réminiscence.

Alors qu'il s'apprête à emprunter son chemin quotidien en direction du métro, le narrateur se fige à la vue d'« une tête de veau » dans la vitrine de « la boucherie devant laquelle il passe[e] deux fois par jour ». « L'homme se souvi[e]nt qu'en voyant pour la première fois l'Ange oublieux de Paul Klee dans un musée, c'est à la tête de veau aperçue chez son boucher qu'il a [...] songé. » (D p.87). L'analogie visuelle superpose les images et recoupe deux informations tangibles : « mêmes paupières closes, même pâleur ». Le narrateur s'étonne de l'association libre de ces représentations arbitraires : « il n'aim[e] pas ce parallèle entre *L'Ange Oublieux* et la tête de veau. Il trouv[e] la comparaison désobligeante à l'égard du grand peintre. Cependant, les paupières closes de l'animal comme celles de l'ange, exprim[...]ent quelque chose d'innocent et de paisible. » (D p.88). Marcel Cohen identifie un lien de détermination : de cette parenté, il retient l'idée d'innocence.

L'ange est une épiphanie qui transcende le sensible et projette sa lumière dans l'espace mental du narrateur. Présent pur, figure de passage, sa vision laisse affleurer l'aura d'une lueur du passé. L'émanation silencieuse introduit alors un intervalle qui vient renouer des temps contraires. Elle vient aussi prêter corps à l'invisible. Cette allégorie annonciatrice rappelle le viatique de Walter

<sup>18</sup> Nous empruntons cette expression à Maurice Merleau-Ponty

<sup>19</sup> Didi-Huberman Georges, *La ressemblance par contact*, op. cit. p 86

<sup>20</sup> Férida Pierre, Passé anachronique et présent réminiscent. Epos et puissance mémoriale du langage, *L'Écrit du temps*, no 10, 1985, 23-45.

<sup>21</sup> Didi-Huberman Georges, *La ressemblance par contact*, op. cit. p.310

<sup>22</sup> Didi-Huberman Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Editions de Minuit, 2000

<sup>23</sup> Didi-Huberman Georges, *La ressemblance par contact*, op. cit. p.13

Benjamin pour les temps de détresse : l'Ange de l'histoire.<sup>24</sup> Pour le philosophe, l'ange annonce ce qui a déjà eu lieu : il lit les traces du passé comme autant de signes de l'avenir. Le messager se tient sur le seuil, il contemple ce qu'il quitte. Désarmé par la tempête, effrayé par la disparition, il s'efforce de collecter les temps pour en assurer le récit.

Oublieux, c'est ainsi qu'est qualifié l'ange de Marcel Cohen. « Comme le suggère le titre [de Paul Klee], on peut se demander [avec l'auteur] si ce n'est pas le total oublié de son passage sur terre qui lui vaut une telle paix » (D p.87). Soulagé de ne plus savoir, l'Ange oublieux est celui qui n'a plus de mémoire. Il ferme les yeux. Sa « candeur » rend son visage léger et insouciant. Sa curiosité n'a d'égal que son ignorance du mal. L'ange rejoint, en quelque sorte, la figure de l'enfant.

Dans l'approximation des temps, accolées l'une à l'autre, les images en collision forment une image dialectique. La cristallisation suspend la durée de même que l'environnement physique accélère le processus de remémoration. Du point de rencontre entre ces deux réalités distinctes surgit la réminiscence : « Était-ce l'association incongrue de l'abattoir et de l'Ange oublieux ? La fraîcheur et la pénombre de la station de métro ? L'homme déambulait sur le quai lorsque le clapier, où il faisait si bon se réfugier les jours de grosses chaleurs lorsqu'il était enfant, lui revint en mémoire. » (D p.88)

L'image du clapier sert d'écran de projection à d'autres réminiscences : elle agit comme un vecteur nécessaire à la relance du souvenir. L'écriture se rapproche du mouvement de condensation<sup>25</sup> de l'élaboration du rêve où plusieurs représentations se réunissent en une seule. Dans un mouvement oscillatoire qui opère par surimpressions et par glissements, l'indice visuel émulse le sensible et éclaire une trame de durée. La vision déploie ses cercles en un univers de correspondances où les gestes et les habitus de l'enfance cachée à la campagne s'échelonnent par degrés. La cage vide organise un réseau de synesthésies jusqu'à faire jaillir simultanément des sensations visuelles et tactiles oubliées. Tel un *eidolon*, l'image d'un lapin apparaît.

Synonyme de jeu, la bête familière incarne une figure d'attachement. « L'enfant était [autrefois] invité à passer la main sur le crâne et les oreilles couchées ». Le narrateur conserve précisément le souvenir « d'un grand lapin blanc aux yeux rouges, qu'on ne désignait que sous l'appellation de " Lapin russe ". » (D p.92). Toutefois, le sens du toucher, résurgence d'un moi-peau<sup>26</sup>, se trouve entaché d'une vision d'horreur. Très vite, des affects violents refont surface. Le lapin est associé à la mise à mort. Gravé dans la mémoire, le sacrifice de l'animal bouleverse par sa réalité organique et équivaut à une première confrontation physique à la mort :

« Assis dans le métro, l'homme avait tenté de lire son journal. Le souvenir de la peau de lapin, retournée d'un seul coup après incision autour des pattes, l'en avait empêché. Il se rappelle avec quelle violence, quelle facilité déconcertante aussi, on dépouillait l'animal. En hiver, il était arrivé à l'enfant de voir un peu de buée qui se dégageait encore de la masse grisâtre et flasque alors que le corps ensanglanté avait été, depuis longtemps, emporté dans un torchon. » (D p.89)

Heurté par la sauvagerie, le sujet subit le rapprochement d'autres sensations : « l'homme se souvint comment, tenus par les oreilles avant le coup de gourdin, ils poussaient un cri étouffé, quelque chose comme un hoquet. » (D p. 89). La stupeur devant la mort révèle la corporité de « celui qui ne parle pas ». L'enfant assiste impuissant au massacre et endosse inévitablement le poids d'une culpabilité irraisonnée : « Il se reprochait ce manque de courage : c'était très lâche, lui semblait-il, de laisser l'animal seul, dans cet état pitoyable et sans le moindre signe d'affection ». (D p.90) Dans un autre fait, Marcel Cohen relate une expérience similaire où l'enfant est témoin de la tuerie gratuite d'un hérisson à coup de bêche :

« Sur le sol dur de l'allée, le tranchant de la bêche s'abaissait alors avec toute la force dont l'homme était capable. Dans l'amas sanglant on ne pouvait pas distinguer le tremblement du museau et des pattes. On croyait même entendre un petit cri. Le jardinier avait depuis longtemps repris son travail que l'enfant se tenait encore près du corps supplicié, hébété et repoussant le chien qu'attirait l'odeur du sang. » (F p. 26)

Puis, il mentionne ailleurs l'aversion terrible que lui causait la vue du sang lorsqu'il était enfant : « il fallait parfois plusieurs jours avant de lui faire avaler la moindre bouchée de viande » (F p. 207). En somme, la viande personnifie le référent absent de l'animal de même que l'indifférence se transforme en déni du meurtre. Bien qu'aucun lien explicite ne soit formulé entre les faits, l'œuvre de Marcel Cohen évoque plusieurs expériences infantiles traumatiques non-verbalisées. « L'homme s'étonn[e] de n'avoir aucun souvenir de ses larmes d'enfant » (D p. 90). L'inassimilable a recouvert les éprouvés catastrophiques

<sup>24</sup> Il s'agit d'un autre tableau de Paul Klee : *L'Angelus Novus*. Voir à ce sujet Walter Benjamin *et al.*, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2005, p.434

<sup>25</sup> Freud Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1985, p 165

<sup>26</sup> Anzieu Didier, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995

anciens au point d'empêcher toute manifestation de chagrin. L'image mortifère s'est inscrite de manière insaisissable dans l'esprit du sujet.

Le narrateur interroge la défaillance des adultes de ne pas avoir su préserver celui qu'il était d'une telle angoisse : « Comment pouvait-on embrasser l'enfant et tuer les animaux qu'il nourrissait ? » (D p. 90). Devenue double, la réminiscence fait figurer conjointement l'accablement originel et la perplexité de l'adulte. L'auteur cherche à raccorder la vision effrayante du lapin mort avec ses émotions d'enfant : « dans le métro, et pour la première fois ce jour [...], l'homme se demand[e] s'il n'y a[...] pas un lien entre le sort réservé aux lapins et sa raideur, voire sa répulsion souvent imprévisible à l'égard des adultes » (D p. 90-91).

Le cadre familial, social et affectif s'effondre ensuite brutalement lorsque le narrateur comprend qu'il a lui-même mangé la viande du lapin russe qu'il chérissait. « Il sent [alors] une petite nausée rétrospective lui creuser l'estomac. » (D p. 92). La mémoire du corps se remembre et l'association des sens réactive une sorte de dégoût d'après-coup. La culpabilité laisse progressivement place à l'incompréhension car « en dépit des décennies écoulées, cette pensée n[e] [va] pas sans consternation ». Le narrateur interprète la dissimulation des adultes comme un abus de confiance. L'indifférence à l'égard de l'enfant a contribué à aggraver les signes d'un désordre affectif et d'un profond sentiment d'insécurité : « c'est comme s'il ne me restait plus même le jardin protégé de la petite enfance » (D p. 91) pens[e] l'homme.

L'écrivain examine les fils rompus de l'enfance qui en révèlent l'absence d'ancrage. Progressivement, le narrateur reconnaît « que la cage vide n'entret[ient] avec le lapin qu'un rapport assez lâche. » (D p. 93). L'obscurité inhospitalière évolue en un lieu singulier et non borné, vécu comme « la sensation d'une immensité où [le sujet] ne parv[ient] pas à prendre pied » (D p. 93). La cage soustrait l'expérience primordiale de l'abandon au même titre qu'elle dévoile l'angoisse qui ne permet pas d'échapper « à la conscience d'une présence sans objet. » (D p. 93). Néanmoins, l'image dialectique aide aussi à figurer l'idée d'absence car elle sert de contenant à la mémoire. Pièce du manque, elle donne une forme à l'informe. L'amalgame des sensations se déplace. La figurabilité se dessine par étape. L'image réminiscente ranime le « théâtre de l'attente » (GPN p 150) passé « seul devant la cage vide du lapin ». Au clavier se substitue le miroitement du mur et ses détails. Autrefois « face au mur, [l'enfant] découvrait un espace accueillant [...] l'écolier était très loin d'imaginer combien les détails étaient inépuisables. » (D p. 94). Devant l'impossibilité du vide, tournée vers le temps, l'attente va infléchir l'axe fondateur d'écriture chez Marcel Cohen. Parce qu'elle recouvre l'idée d'une attention et porte le sémantisme d'une intention, elle sollicite le regard de l'enfant qui s'attache à la ténuité des détails.

Selon Daniel Arasse, le détail est la « marque intime d'une action dans le réel <sup>27</sup> » que l'on s'approprie. Il s'agit d'une observation rapprochée qui adopte une échelle particulière. « La lecture n'y est plus de l'ordre d'un parcours ni d'un survol, elle relève plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. Elle fait confiance au détail ce grain du texte. <sup>28</sup> ». Attentif au minuscule, le regard de l'enfant se construit à partir d'une vision découpée et morcelée. Le détail y est hyperprésence. Sa saisie signe le plaisir de la découverte. Elle fixe aussi la mémoire : « ces petits engouements f[on]t office d'ancrage » (D p. 22). Présenté comme la retrouvaille d'un sens, le détail manifeste l'éclat de vie nécessaire à une meilleure reconnaissance de son appartenance au monde :

« L'homme en était assez conscient : où que porta son regard, un détail semblait l'attendre là depuis toujours, lui et personne d'autre. Dérisoire, comment ce qu'il regardait n'aurait-il pas été un peu ridicule ? Et pourtant, rien n'effaçait l'illusion d'un rendez-vous avec lui-même. Qu'il s'agisse d'une tache sur un mur, d'un fragment de tableau, d'une plante suspendue au-dessus du vide ou du pavage d'un trottoir, c'était le seul lieu où sa présence semblait dévoiler quelque chose. L'homme, du même coup, pesait un peu plus lourd. » (D p. 17.18).

Le vide de l'attente a favorisé l'émergence du détail. La réminiscence se trouve donc à l'origine d'un geste créatif de rassemblement où le processus des images est envisagé à partir du rythme d'une pensée vive et tourmentée. En écho aux réactions sensitives, l'écriture retranscrit les mouvements contigus et plastiques de la mémoire. La remembrance s'effectue à partir de bribes oubliées, disposées comme autant éclats d'un miroir brisé en son centre. Au *tûché*, Marcel Cohen préfère le *Kairos*, désigné comme le moment opportun qui n'est pas grand-chose pour celui qui ne le voit pas mais qui devient élément signifiant pour celui qui s'en saisit.

<sup>27</sup> Arasse Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, p 11

<sup>28</sup> Richard Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 7

La réminiscence fait jaillir les restes intraduisibles de la mémoire. Entre affects et langage, son écriture met en lumière l'engramme des sensations. Marcel Cohen s'empare d'une image en creux, révélée par secousses, dont la résurgence confirme à la fois l'oubli et la présence d'éléments qui demeurent en excès. La répétition s'invite dans l'écriture des *Faits* pour s'imposer comme le lieu de la recherche, de la complexité, de l'échec et du temps. Le même et l'écart s'emboîtent. Une approximation fait contact et laisse le sujet à distance de son propre vécu mélancolique. Pris dans le tissu de sa propre mémoire, l'écriture considère le chatoisement des ombres et retrouve l'enfant posté devant le mur comme s'il restait là un secret. « C'est là, derrière ce mur. Indéniablement là, à des années-lumière. » (GPN p 203).