De l'autrefois au lendemain – l'être au *chronoscope*

Mihaela-Genţiana STĂNIŞOR*

Keywords: *Michel Lambert*; *short story*; *onto-fiction*; *chronoscope*; *being*; *time*; *recollection*; *memory*

1. La problématique du temps : quelques prémices

La problématique du temps a toujours suscitée l'intérêt, aussi bien des philosophes que des littéraires, et continue de dominer les esprits des auteurs contemporains. Sans ignorer l'approche philosophique du concept de temps, telle qu'entreprise par Martin Heidegger (Heidegger 2006) ou Edmund Husserl (Husserl 1964), les littéraires essaient d'approfondir une re-figuration de l'expérience temporelle par une configuration narrative toujours repensée, remise en fiction. C'est le processus que nous voulons suivre dans les nouvelles du dernier recueil du prosateur belge, Michel Lambert, symboliquement intitulé *Le Lendemain*[1]. Nous nous concentrons sur la notion d' « expérience temporelle » (Ricœur 1985 : 10) telle que littérarisée par le nouvelliste, en étroite relation avec une visée ontologique, qui dépasse donc l'acte de « se borner à décrire les aspects implicitement temporels du remodelage de la conduite par la narrativité » (*ibidem*). Nous découvrons dans ses nouvelles l'expression d' « une conscience intime du temps » (Husserl 1964) que mettait en relief Husserl, tout en faisant une distinction entre « mémoire » (la présence du passé en tant que souvenir, une sensation passée qui est encore présente) et « rétention » ou « ressouvenir », un souvenir non pas vécu mais représenté, un souvenir de second ordre qui suppose aussi sa représentation/ interprétation. La mémoire tient alors de l'esprit, tandis que la rétention c'est la propriété de la mémoire qui consiste à conserver de l'information. Mais *conserver* de l'information signifie *sélectionner* de l'information en fonction des influences/aspirations de l'âme[2]. C'est Aristote (Aristote 1862 : 223a25–6.) qui mettait en relation de dépendance la conscience du temps et l'âme. Et c'est celle-ci qui reconnaît et vit le *maintenant* par une activité intentionnelle, soutenue linguistiquement dans l'univers de la fiction. Pour l'âme, le temps n'a aucune existence objective. Son appréciation est subjective, personnelle.

* Université « Lucian Blaga » de Sibiu, Roumanie (mihaela_g_enache@yahoo.com).

[1] Il s'agit du dixième recueil du nouvelliste belge, dont le premier, *De très petites fêlures*, publié en 1987, a remporté le Prix de l'Union des éditeurs de langue française (1988).

[2] Nous revenons à ce concept clé de la prose de Michel Lambert auquel Émilie Gäbele consacre tout un livre d'analyse intitulé : *Michel Lambert les âmes fêlées*, éditions Luce Wilquin, 2013.

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

Sur le plan littéraire, l'auteur qui a développé la plus large théorie *des temps* est sans doute Marcel Proust. Aucun artiste qui aborde le thème du temps ne pourrait pas se soustraire à la stylistique du temps perdu, à la fascination de la prose proustienne. « L'expérience de Proust » qu'évoque Maurice Blanchot (1959 : 19–37) peut être remise en discours analytique, ce qu'il entreprend d'ailleurs dans son « livre à venir », livre-projection, livre qui attend. Il en parle ainsi : « mot unique où se déposent les expériences des plus différentes, qu'il distingue, certes, avec sa probité attentive, mais qui, en se superposant, se transforment pour constituer une réalité nouvelle et presque sacrée» (Blanchot 1959 : 20). Blanchot détecte chez Proust un « temps réel, destructeur, le Moloch effrayant qui produit la mort et la mort de l'oubli » (Blanchot 1959 : 20) ; le temps des souvenirs spontanés, le temps d'un « tel incident insignifiant, qui a eu lieu à un certain moment, jadis donc, oublié, et non seulement oublié, inaperçu, voici que le cours du temps le ramène […] » (Blanchot 1959 : 21), cet « incident infime, bouleversant » nous introduit dans le « hors du temps » où « le temps est aboli » (Blanchot 1959 : 21) ; il s'agit d'un instant-temps qui, selon Proust, « affranchi de l'ordre du temps » « recrée en moi un homme affranchi de l'ordre du temps » (Proust *apud* Blanchot 1959 : 21). Il s'agit en d'autres termes d'un « temps pur, sans événements, vacance mouvante, distance agitée, espace intérieur en devenir », « le temps même du récit », « cet espace imaginaire où l'art trouve et dispose ses ressources » (Blanchot 1959 : 22) ; c'est « le temps d'écrire » (*Ibid.*) ou bien le temps de « l'écriture » (Barthes 1953) pour ajouter ce terme barthien, exercice scriptural destiné à consigner le temps retrouvé par la fiction.

Cette expérience du temps imaginaire ou de l'instant bouleversant est suivie dans les nouvelles du recueil *Le Lendemain*. Il faut encore souligner que, dans la fiction littéraire, les perspectives temporelles sont *(in)volontairement* renversées, en fonction du ressentir ou bien de l'imaginaire. Elles doivent se soumettre non seulement à « l'appel de l'inconnu » dont parle Blanchot, mais aussi à l'appel de l'imaginaire, d'une nouvelle projection, vue comme forme de salut, d'accord avec soi. En tant qu'artiste, Proust ne conceptualise pas, il affectionne les concepts. Car appliquer des concepts comme « le temps », « l'âme », « la mémoire » à la prose signifie les ouvrir, les rendre imaginairement accessibles, les sensibiliser. La prose de Michel Lambert suit elle aussi ces mouvements. La conscience du temps, concept philosophique par excellence, se poétise, devient chez lui métaphorisation du ressentir temporel. Il s'applique à mettre de « l'âme » dans les mots. La théorie d'Augustin pourrait d'ailleurs y trouver une facette littéraire :

> Ce qui est dorénavant évident et clair, c'est que ni le futur, ni le passé n'existent, et c'est parler un langage incorrect que d'évoquer trois temps – passé, présent et futur. Peut-être devrait-on dire : il y a trois temps : un présent des choses passées, un présent des choses présentes et un présent des choses à venir. Il se trouve dans l'âme ces trois aspects, et je ne les vois nulle part ailleurs. Le présent qui considère les choses passées est la mémoire, le présent qui considère le présent est l'attention immédiate, le présent qui considère le futur est l'attente (Augustin *apud* Kelly 2009).

Le Lendemain raconte l'expérience du temps de son auteur. *Perception-mémoire-attente* seraient les trois étapes de l'accession aux fictions ontologiques :

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

> Premièrement, par la perception, la conscience appréhende dans le présent « des images parvenues par les sens ». Deuxièmement, par la mémoire, elle appréhende dans le présent « non pas les faits qui sont effectivement passés mais des mots forgés sur les images de ces faits ». Et troisièmement, par l'attente, elle appréhende dans le présent les événements encore à venir que l'on peut « prévoir à partir des évènements présents, qui sont déjà présents et peuvent être vus » (Kelly 2009).

L'être (nous allons insister sur la visée ontologique de la prose lambertienne) peut et veut appréhender le temps, et, comme chez les phénoménologues, le temps devient pour lui une succession d'actions subjectives, de mouvements affectifs. Augustin voyait dans le temps une « distension de l'âme » (*ibidem*), thèse qui pourrait parfaitement s'appliquer à la prose de Michel Lambert où nous envisageons le mot « distension » en son double sens : augmentation de surface ou de volume sous l'effet d'une tension en divers sens ; en tectonique, processus aboutissant à la formation de failles normales. Il s'agirait alors d'un double mouvement imposé au temps par le vécu : une intensification du moment par le souvenir ; une cassure, fêlure, fissure dans un sentiment. « Faille », « fêlure », « fissure » sont des leitmotivs de ces nouvelles, des mots faisant partie de l'idiolecte de leur auteur.

2. « L'heure électrique » (Lambert 2017 : 12) ou la *rétention* surpassée

C'est le souvenir qui renverse, d'une façon particulière, la perspective temporelle narrative. Il s'agit des phases momentanées de la conscience et de la conscience intime du temps qui conduisent au transfert du passé dans l'avenir. Le temps objectif suppose un mouvement antérieur-postérieur. Mais le temps intérieur ne dépendant et ne suit que les mouvements de l'âme. D'une âme fêlée dans le cas du personnage lambertien :

> Nous qualifions les personnages qui peuplent son œuvre d'âmes fêlées. En effet, chaque être a connu des épisodes douloureux, des événements qui ont amorcé une brèche. Parfois, cette fissure entraîne la cassure et la chute (Gäbele 2013 : 6).

Pour mieux comprendre la perspective temporelle adoptée par le nouvelliste, il faudrait s'arrêter sur la distinction entre « mémoire » et « rétention » :

> Si la mémoire se caractérise comme acte présentifiant (quand elle me représente le visage de mon ami, elle le représente en effet maintenant avec le caractère « *d'être passé* »), la rétention quant à elle maintient en prise ce qui est absent en ceci qu'elle rappelle à ma perception présente ce qui en effet repose sur elle (Kelly : 2009).

Dans l'acception fictionnelle de Michel Lambert, « la rétention » serait justement cette « heure électrique », moment de fulguration et de fictionnalisation, de renversement temporel et de retournement émotionnel. C'est « le temps de l'âme » (Ricœur 1985 : 21) qui se constitue en une fiction menée à instaurer un « temps du monde » métaphorique, existentiellement réversible.

L'être chez Lambert, tout comme le temps, se caractérise par la destruction. Le personnage aime sa fêlure, sa faille, tout comme il attend la bénédiction de « l'heure électrique » pour se détourner : d'une part des autres, du monde extérieur, sentis hostiles, de l'autre, du passage objectif, chronologique du temps. Le présent

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

n'est pour ce personnage qu'un « instant *situé* » (Ricœur 1985 : 39), ressenti comme limitatif, contraignant, trop réel pour un être incliné au souvenir. Et, dans le souvenir, l'impression première, originaire se dégrade car « la conscience impressionnelle » passe en « conscience rétentionnelle » (Ricœur 1985 : 58), de second ordre. C'est alors l'imagination, sa projection dans un lendemain, qui pourrait l'élever au statut universel.

Ce dernier recueil de Michel Lambert rassemble neuf nouvelles qui composent-décomposent-recomposent l'univers onto-fictionnel d'un personnage qui est obsessionnellement à la recherche de soi et de la réconciliation avec, d'une part, son passé – l'« autrefois », jugé, le plus souvent, supérieur au présent, et, d'autre part, l'autre (en fait le moi).

L'être, mis au *chronoscope*, se laisse suivre par ce dispositif fictionnel qui mesure les fulgurations de sa mémoire, ce court déclic qui le pousse à revivre des séquences de son passé et à se mettre à la recherche d'amis perdus ou d'endroits oubliés. Il s'agit d'une « heure électrique[3] » intérieure, ou bien de la seconde fatale où l'on se souvient d'une chose qui devient essentielle pour pouvoir vivre en harmonie avec soi-même ; il s'agit le plus souvent d'une sorte de flash qu'on s'acharne à retenir, à intensifier, à éterniser. Par conséquent, il n'est pas question d'une longue recherche du temps perdu, comme c'est le cas chez Marcel Proust, mais d'une dense et intense écriture centrée sur cette fulguration et ses illuminations. C'est une vision du temps, un reflet du passé qui crée le présent et fait réfléchir sur l'avenir. Les nouvelles de ce recueil tentent de surprendre les conséquences de ce flash pour l'être, pour sa manière de percevoir la fuite du temps et également de méditer sur l'impact que le hasard d'une rencontre et le regret d'une absence peuvent avoir sur l'existence.

Nous pouvons certainement découvrir dans le déroulement de ces nouvelles des « Variations imaginatives sur le temps » (Ricœur 1985 : 229). L'expression de Paul Ricœur fait référence aux deux visages antithétiques du temps présents dans *À la recherche du temps perdu* : « Il y a le temps destructeur ; et il y a « l'artiste, le Temps ». L'un et l'autre agissent : l'un opère à la hâte, l'autre travaille fort lentement » (Ricœur 1985 : 246). Le travail de l'imagination serait responsable de ce temps *constructeur* et *constructif* et dans la même mesure d'une mise en abîme du temps illustrée par le titre de l'une des nouvelles : « L'hiver en hiver » (Lambert 2017 : 111–128).

Dans cette quête temporelle, il y a une mise identitaire : recréer le passé signifie-t-il le repenser ? (Ricœur 1985 : 263) Le revivre aussi ? Être un autre ? Cela signifie sans doute la projection du « monde du texte » (Ricœur 1985 : 284) qui marquerait « l'*ouverture* du texte sur son « dehors », sur son « autre », dans la mesure où le monde du texte constitue par rapport à la structure « interne » du texte une visée intentionnelle absolument originale » (Ricœur 1985 : 286). En ce sens, la fin du recueil est proustien, renvoyant l'essence existentielle au paradis de la sensation revécue, d'un ersatz de vie et de présent :

[3] Michel Lambert décrit une telle « heure électrique » de la vie quotidienne, « celle des embouteillages, des motos qui rasent les rétroviseurs, des piétons traversant à l'aventure […] ». (« Les couleurs de la neige », p. 12).

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

> Quelques gouttes d'eau. Plus tard, Roland s'en souviendrait comme du meilleur de ce qu'ils avaient vécu (Lambert 2017 : 186).

C'est la ressuscitation du passé qui ramènera à la vie cet être intérieurement ruiné, qui repasse dans son esprit une image du passé, qui lutte contre une peur souvent difficile à identifier. Au niveau profond, il s'agit de la peur d'être au monde, de subir le présent et l'avenir, un *devenir* quelconque. Le nouvelliste met en scène une série de personnages qui étonnent parce qu'ils sont comme des *variations du même* (de la même personne, de la même perte existentielle) ; malgré les noms différents qu'ils portent d'une nouvelle à l'autre, la variété des métiers qu'ils exercent, leurs différentes erreurs passées, le lecteur y retrouve un prototype fictionnel : *le raté*, l'inadapté qui cherche la confrontation avec son (être) passé dans le but de l'élucider ; d'où la fictionnalisation d'une dernière rencontre avec le monde d'autrefois, avec le moi d'autrefois, avec une atmosphère extérieure et un paysage intérieur qui sont revécus. Nous avons affaire à un être qui ressent l'étrangeté au monde, le lointain de tout, l'attraction d'un autrefois ranimant, vivifiant, même terrifiant. C'est un être inaccompli. D'où l'aliénation, une non-appartenance au monde, la solitude, le vide, sentiments-clés que ressent ce raté exclu et anachronique.

Dans son for intérieur, il est statique, soumis à ses propres incantations funèbres, à des formules qu'il livre parcimonieusement, mais dont l'impact n'en est pas moins fort. Toutefois il réussit à obtenir que tous les autres personnages gravitent autour de lui, autour de son silence et de son vide. Il se divise magistralement, tout en projetant dans l'autre son double, son moi de réserve ; il s'agit de son compagnon ou de son rival, un « vieux » qui se supporte encore moins que lui, comme dans « Le lendemain », nouvelle éponyme : « J'ai eu pitié de lui. De toute la salle il me sembla tout à coup le plus abîmé, le plus seul. Le plus malheureux » (Lambert 2017 : 44).

Et un peu plus loin :

> Je regagnai ma place auprès du vieux, comme je l'appelais en moi-même. Il n'avait pas bougé. Toujours aussi anachronique. Perdu dans ses songes, son verre de whisky posé à terre, aux trois quarts vide. Sans doute ne lui serait-il pas venu à l'esprit de se lever pour embrasser qui que ce soit et personne, j'en étais convaincu, n'avait fait attention à lui (Lambert 2017 : 47).

La nouvelle est remarquable par la description de cette *bifurcation ontologique*, dans ce duo qui se regarde et se dissèque, dans le seul but de mettre fin à la solitude existentielle, au vide total et à l'inutilité absolue qui guettent l'être : « Je n'avais pas envie de rentrer dans mon appartement vide – pour faire quoi ? Appeler qui avec mon portable ? Frapper à la porte de quel voisin ? » (Lambert 2017 : 35)

Mais c'est le *Je* qui fait les jeux de l'imaginaire ; qui se dédouble et se voit autre(ment), dans un enchaînement de questions/fictions de soi :

> Lui, comment me voyait-il ? Comme un homme qui remonte vaillamment la pente ou comme un pauvre type à la masse ? Peut-être avions-nous la même scoliose mentale, la même dyslexie des sentiments, la même fascination pour les erreurs d'aiguillage.

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

> Mais non. Lui, avec son regard métallique, ses traits sans concession, me faisait plutôt penser à un dur. À un dur ? qui est dur, de nos jours ? (Lambert 2017 36–36)

Un monologue intérieur s'infiltre dans l'espace onto-fictionnel de la nouvelle. Et le questionnement n'est pas sans rappeler le dialogue heuristique entre Moi et Lui dans *Le Neveu de Rameau* de Diderot. Mais, dans la nouvelle de Lambert, ce n'est pas la réponse qui compte, la bonne instruction, la révélation du mystère, mais la rhétorique existentielle suspendue, car tout aboutit au silence, à une attente prolongée d'on ne sait pas quoi, d'une solitude plus terrifiante encore, d'un mystère qui ne sera jamais dévoilé. Ou bien la longue attente d'un moi qui saurait conduire l'être à son propre néant. Le froid, hostile à l'imagination, réveille la conscience de son propre corps et de ses propres faiblesses humaines :

> Mais le froid contrariait mes rêveries, il me pinçait le nez, les oreilles, engourdissait mes mains sur lesquelles je me suis mis à souffler.
>
> L'inconnu continuait à me fixer.
>
> Qu'est-ce qu'il voulait, à la fin ? M'accueillir dans sa propre solitude ? Pas question. Même si la mienne était insupportable (Lambert 2017 : 38).

Contre ce vide intérieur, constant et immobile, il ne lui reste que la marche. Mais ce n'est pas une marche initiatique, source de questionnements et d'accomplissements intimes, mais l'errance, la désorientation, la perte de la conscience de soi et du monde, l'anéantissement. C'est la marche qui fatigue, qui désespère le corps et rend impuissant l'esprit :

> Nous avons tourné à droite, vers où ? À gauche, vers où ? Le savait-il lui-même ? Je n'avais pas le temps de m'en soucier. Le tout était de marcher, de ne se poser aucune question. D'éliminer de son esprit l'idée qu'on se trouvait sur le mauvais trottoir. De tourner la tête pour ne pas voir les importuns qu'un dieu farceur met sur votre route (Lambert 2017 : 40).

Selon cette logique des sentiments, le seul lendemain concevable est celui où manque tout questionnement, aussi bien que la peur de se rencontrer partout avec soi-même, avec ses défaites, avec son passé.

Nous pouvons alors parler d'une mise en forme littéraire de ce que Paul Ricœur nommait « *être-affecté-par-le-passé* » (Ricœur 1985 : 391), concept qu'il définissait en renvoyant à deux autres notions : celle de « situation » et celle d'« horizon » : « nous nous trouvons dans une situation ; de ce point de vue, toute perspective ouvre sur un horizon vaste mais limité. Mais, si la situation nous limite, l'horizon s'offre à être dépassé sans jamais être inclus. » (Ricœur 1985 : 398) En ce sens, l'horizon s'ouvre par le lendemain, par la projection individuelle d'un lendemain :

> – C'est vrai, nous sommes le lendemain, […]
>
> Les mains dans les poches, je songeais qu'il allait devoir tenir un jour de plus puis le suivant, l'année nouvelle puis la suivante, et ainsi de suite, tout comme moi (Lambert 2017 : 51).

L'horizon n'est pour le personnage qu'une tentative de se libérer du passé. Et l'écriture fait partie des scénarios par lesquels l'*être-affecté-par-le-passé* survit dans *les mots-décomposés-par-le silence.*

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

3. Le silence prolongé dans les mots

La pression du temps passé entretient chez le personnage lambertien un écroulement dans le silence. Mais c'est un type spécial de silence, celui dont parle Maurice Blanchot :

> Le silence n'est pas le refus des paroles : silencieux de toutes les paroles, de leur atteinte, de leur entente, de ce qui, dans la moindre parole, ne s'est pas encore développé en façons parlantes (Blanchot 1973 : 179).

Tout au long de ces nouvelles, le lecteur se rend compte d'un paradoxe : d'une part, il y a une quête de soi qui se fait en silence, une profonde et constante méfiance envers les mots, envers leur pouvoir de révélation, de communication et de communion ; d'autre part, on se rend compte que le mutisme de l'autre décompose le moi et le mot, et aliène l'être. D'un côté, on cultive le silence pour arriver à soi, de l'autre, on imagine quels seront les mots d'autrui (pour faire face à son mutisme ou pour le compléter, aussi bien que pour répondre au besoin de solidarité et d'union) dans l'espoir d'une réconciliation avec soi-même. Désir de silence et désir de langage, voici l'espace où se configurent l'autre moi et l'autre mot : « Le silence était total, à part le crissement de leurs pas » (Lambert 2017 : 27) ; « Un silence s'était installé. Combien de temps avait-il duré ? » (Lambert 2017 : 82) ; « […] car la peur vous empoisonne la vie et vous oblige à trahir, et le plus souvent silencieusement » (Lambert 2017 : 105) ; « À quoi songeait-il, mangeant en silence, retourné dans sa bulle – à sa place habituelle dans le salon de ses parents ? » (Lambert 2017 : 123) ; « Pendant le long silence qui suivit, je revis l'œuvre unique, sans comparaison possible, que j'avais possédée et tant aimée autrefois, des années et des années auparavant » (Lambert 2017 : 142). *Le silence envers soi* et *la ré-union langagière du moi et de l'autre* représentent les limites entre lesquelles se produit littérairement le personnage lambertien, vu comme un « détail » : « Sauf qu'il ne pouvait détacher son regard de cette silhouette noire, parce que l'homme, en fin de compte, s'il n'était qu'un détail, ce détail avait son importance » (Lambert 2017 : 152).

C'est Maurice Blanchot qui insiste sur l'importance du temps dans le jeu du questionnement de l'être. Voici son argumentaire :

> Pour qu'il y ait jeu de questions et réponses, il faut que le temps garde sa structure unitaire avec ses trois variables. La prédominance du présent comme pensée et comme vie (présent intemporel et présence à soi-même dans la distance vivante) est peut-être encore davantage marquée par la presque impossibilité de ne pas rapporter passé et futur à une actualité devenue ou à venir, c'est-à-dire de ne pas penser l'un et l'autre comme un présent échu ou à échoir. L'achèvement de l'histoire serait cette reprise, dans un présent désormais actuel, de toute possibilité historiale : l'être se pense et se dit toujours au présent (Blanchot 1973 : 44).

La quête[4] de soi est marquée dans ce recueil par un questionnement inlassable du personnage qui se cherche en interrogeant son passé, ses souvenirs, ses amis, ses échecs et ses déroutes. Les analepses, sous forme de retours fragmentés et fragmentaires, décrivent un personnage qui revoit son passé et aspire à se réconcilier

[4] Le mot « quête » (ainsi que le mot « question ») est issu de la même racine latine « *quaestio* » qui signifie 'recherche'.

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

avec ses souvenirs, avec les autres, avec soi-même. Fréquemment, au niveau de la construction de la nouvelle, un abîme sépare les deux perspectives, temporelles et existentielles. Il y a une faille à révéler et à dépasser. Dans chaque nouvelle, le personnage doit affronter son passé et ses (mauvaises) décisions. Les tonalités de cet affrontement sont différentes d'une nouvelle à l'autre, allant du tragique au ludique, du lucide au placide, de l'implication à l'indifférence, de la présence à « l'évaporation ». La quête de soi doit se faire en silence. Il faut tout d'abord respecter le mutisme de l'être, savoir charger le mot de sens (en double acception, de sentiment et de signification). Le personnage de Michel Lambert est bien conscient de ce que David Le Breton exprimait si clairement :

> Une parole qui souhaite toucher l'autre, l'atteindre en profondeur au point de modifier sa pensée ou son rapport au monde est d'autant plus chargée de silence. Elle repousse le bavardage, plus encore l'insignifiance. Frappée à ce coin, elle est empreinte d'une gravité qui la rend plus incisive, plus intime dans sa résonance (Le Breton 1997 : 227).

Le personnage s'initie au silence en même temps qu'il initie l'autre au silence. Est-ce que c'est parce qu'il a la conviction que l'essence humaine gît dans le silence, dans le culte du mystère ? Dans une analyse qui serait sensorielle plutôt que langagière ? C'est vrai que la tardive rencontre avec l'autre, retrouvé après de longues années d'oubli apparent et de distance hasardeuse, produit « un dérèglement de tous les sens » (dont parle Rimbaud dans sa célèbre « Lettre du Voyant »), par exemple dans la nouvelle « Les couleurs de la neige » où la triple chromatique (blanc, rouge, noir) instaure un parcours existentiel stigmatisé. La neige n'est que la métaphore poétique de l'homme, de son apparition fragile, de sa pleine beauté d'un instant, et de sa disparition dans un monde où l'on peut tromper et où l'on est trompé, mais où seul la mort ne peut pas être trompée. Après la révélation que son fils est mort, le personnage Jean-Charles sent la mort en lui, se manifestant sous la forme d'une grande souffrance qui domine son corps. Le passage oppose le père lâche à la statue couverte de neige de son fils qu'il n'a jamais connu de son vivant, dans une atmosphère de rêverie sentimentale et de tendresse morbide. Tout se passe dans le froid de la mort, mais une fois le remords et la peur dépassés, le père refait affectueusement les gestes paternels, manqués jadis à cause de sa longue absence, au prix d'une douleur physique atroce. Il parcourt, en quelques instants, « du jour au lendemain », un quart de siècle d'absence et d'existence ailleurs, loin de cette « grille » symbolique, qu'il ouvre et referme derrière lui, dans un geste d'autopunition et de clôture intérieure totale :

> Jean-Charles les enveloppa d'un regard affectueux puis il posa les mains sur la tête de la statue, évacua à grands gestes la neige qui l'encombrait. Ayant fermé les yeux, afin de s'en souvenir toujours, il promena ses doigts sur le front, les sourcils, les orbites, les lèvres, le menton, sur chaque trait du visage que, sans raison, il soupçonnait être celui de son fils. À présent qu'une énorme boule de neige noire gonflait douloureusement son ventre, une autre sa gorge, l'empêchant de respirer, il comprit pourquoi il avait déserté un quart de siècle plus tôt – par peur, parce que, au fond de lui-même, il était velléitaire – et profondément puritain – et profondément lâche (Lambert 2017 : 28).

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

Être absent de la vie des autres (et, finalement, de sa propre vie) pendant un quart de siècle offre à l'écrivain la possibilité d'imaginer ce qu'aurait pu être la présence ; c'est par un tour d'imagination que l'être remplit le temps perdu, compose les événements ratés et même les sentiments manqués :

> Et il se mit à rire bien fort, non pas tant de la surprise affichée sur le visage de l'homme, mais plutôt pour donner le change, en pensant à tout ce qu'ils auraient pu faire en un quart de siècle, se livrer à mille extravagances, danser sur le toit d'une voiture, exécuter une pantomime dans une réception sérieuse, et tout le reste. Et le reste, c'était se soutenir mutuellement, gagner et perdre ensemble (Lambert 2017 : 16).

En d'autres mots, tout le reste est *présence*, solidarité, non pas une solidarité écrasante, mais volontairement cultivée par le moi. *Être ensemble*, c'est ce qui n'est pas dans la nature du personnage lambertien. Il n'aime pas la présence concrète de l'autre, sa compagnie réelle ; il en a peur, il a peur surtout de ses mots. Il préfère se l'imaginer, se le composer imaginairement. D'où sa construction fragmentaire et son inaccomplissement ; il s'agit d'un être dont l'enracinement n'est que provisoire, d'un être à fragments, rapidement remplaçables ou effaçables. Un être qui a la consistance de la neige. En ce sens, l'image des flocons qui essaient de durer n'est qu'un miroir poétique de l'éphémère existentiel : « Çà et là apparaissaient des flocons qui renonçaient à s'accrocher et dont il ne restait bientôt plus que l'empreinte, la trace glissée sur le verre » (Lambert 2017 : 19).

L'écriture devient pour Michel Lambert l'espace littéraire du « trop plein d'un passé accablant », l'espace d'un accord avec le malheur de tous et avec son propre malheur. En ce sens, voici l'argument blanchotien sur la relation entre l'écriture, le passé et la vie, sur cette union qui est mise en œuvre par la nouvelle lambertienne :

> L'écriture : une flèche visant le vide – l'anachronique du futur-passé – et tombant toujours trop tôt, dans le trop plein d'un passé accablant, d'un futur sans avenir ou bien encore, ce qui est pis, dans la plénitude d'un présent qui transforme tout en écrit riche de ressources de vie (Blanchot 1973 :169).

4. Le ciel comme espace d'exploration ontologique

L'absence de l'autre est compensée ontologiquement et littérairement par la présence du « ciel », qui fait figure d'un personnage constant et riche en aspects. Il incarne une image centrale de l'existence, une conception fataliste, ironique et sceptique de la vie. Lointain ou pesant, indifférent ou menaçant, le ciel semble imposer la conviction que tout est marqué là-haut, chaque geste, chaque attitude, chaque aspiration ou chaque mort de l'homme y sont décidés : « le ciel se ferme d'une main sûre » (Lambert 2017 : 12), « De tout petits flocons, de la sciure cristalline, voletaient dans le ciel, aspirés par le halo des réverbères. » (Lambert 2017 : 14). Un ciel poétisé et anthropomorphisé, comme dans la nouvelle « Cinquième étage », où il suit les humeurs du narrateur-personnage, comme un reflet coloré, comme une mise en abîme du dérisoire de l'existence humaine et des regrets de l'être. Trois *visages* du ciel, bien mis en page par l'auteur, sont destinés à marquer les trois étapes existentielles :

1. l'étape de l'harmonie intérieure, du bien-être dans sa peau, de l'intégration dans le tumulte existentiel, qui est décrite dans un tableau plus ample, où le narrateur

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

insiste sur une nature et un temps paradisiaques, propices à la découverte du monde et de soi. Le ciel participe au cérémonial humain et à la plénitude du présent :

> Les arbres du boulevard déployaient sous le soleil des feuilles d'un vert qu'on ne voit qu'à vingt ans, du moins il lui semblait qu'une perception aussi aiguë ne pouvait se produire qu'à cet âge, ou alors dans des circonstances particulières, quand la peur, le désir, n'importe quel sentiment très fort réveille les sens et qu'on regarde tout, note tout, dans une sorte d'urgence.
>
> […]
>
> Le ciel, par exemple. Chaque fois qu'elle levait les yeux, il lui apparaissait comme le décalque parfait de celui qu'elle avait connu à l'époque de leur rencontre, un ciel d'une hauteur telle qu'on se sentait soi-même aspiré, qu'on avait l'impression que la vie, l'amour, la jeunesse, toutes ces choses seraient sans fin ni justification – mais bien sûr, là encore on se trompait, tout avait une fin et presque toujours une justification (Lambert 2017 : 55–56).

Rétrospectivement, le personnage se rend compte de toutes les illusions que cachait ce premier « ciel » de jeunesse, les apparences dont il était victime, se reprochant de ne lui avoir pas préféré, dès le début, un ciel au visage humain, marqué par la fatalité : « […] que le ciel se traînât, gris, moche, accompagné d'une sale petite pluie qui aurait tout gâché dès le départ » (*Ibid.*).

2. l'étape de l'accomplissement existentiel, de la lucidité, mais aussi du dialogue refusé, car illusoire, avec le ciel :

> Elle avait levé les yeux. Que disait le ciel ? Rien. Aurait-il voulu parler, on ne l'aurait pas entendu, sa voix était hors de portée. Mais il faut se méfier. Autrefois, elle était persuadée que jamais le ciel ne lui tomberait sur la tête et que même si, par impossible, il se décrochait juste au-dessus d'elle, vu sa hauteur il lui faudrait des millions et des millions d'années pour l'atteindre. Erreur. Une seconde avait suffi (Lambert 2017 : 62).

3. le choc de la réalité ou l'apparence trompeuse ; le ciel d'autrefois se superpose au ciel d'aujourd'hui pour suggérer sa fausseté ; et, symboliquement, la vie ratée, le couple raté, la condamnation à l'inaccomplissement : « C'était un soir pareil à celui-ci. Le ciel était aussi haut qu'aujourd'hui et, en une fraction de seconde, il lui était tombé sur la tête » (Lambert 2017 : 72).

Ce n'est pas le premier recueil où Michel Lambert nous propose une *poésie du ciel*. Dans cette prose onto-fictionnelle, le ciel représente l'évasion lyrique et la poésie ludique. Le nouvelliste en fait un personnage plein de couleurs et d'humeurs, un substitut de l'être, un œil vivant et mourant au-dessus de l'humain. Ces traces sont constantes et assurent la cohésion non seulement narrative de l'écriture, mais aussi psychologique du personnage. Le ciel, c'est le tout où les fragments communiquent entre eux et s'assemblent rigoureusement. De toute l'œuvre de Michel Lambert, on pourrait extraire des poèmes en prose dédiés au ciel – ce prestidigitateur magistral, paradoxalement attaché à, et détaché de l'homme. Il faudrait suivre sa position/posture dans « Front de mer », nouvelle de l'infirmité ontologique, de l'inconvénient d'être tout simplement, que l'on soit infirme ou non. Voici l'ampleur d'un ciel qui couvre tout, qui descend d'une façon menaçante pour s'unir avec le bas, détruisant l'horizon, la perspective, l'issue : « […] le ciel, après

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

avoir émis une salve de craquements, s'était mis à descendre si bas qu'il chevauchait la mer, se pliait sur elle » (Lambert 2017 : 77).

À d'autres moments, le ciel suit de près l'homme, sa gestuelle, son comportement, sa physionomie, ses souffrances : « Le ciel se repliait, le rideau des nuages se levait sur des aplats d'un bleu très pur que supportaient des colonnes de soleil » (Lambert 2017 : 82–83).

Ou bien : « Dehors, le ciel s'était drapé d'un voile légèrement gris qui dévoyait le bleu de tout à l'heure » (Lambert 2017 : 115).

Le ciel reflète la contradiction intérieure du personnage, son indécision et sa déroute : « Depuis peu, le ciel s'assombrissait au passage de gros nuages. […] Le ciel s'éclaircissait, s'assombrissait » (Lambert 2017 140–141).

Le ciel s'exprime à la façon de l'homme. Il devient également le révélateur d'un temps intérieur, véritable, inoubliable, d'un moi qui se décrit lui-même ou qui se laisse décrire par un narrateur omniscient.

Le périple existentiel trouve aussi un autre substitut métaphorique : « la neige », élément narratif et poétique récurrent, modifié chromatiquement en fonction des âges de l'être : le blanc – l'âge de l'innocence ; le rouge – l'âge de la passion ; le noir – l'âge de la raison.

> – Un jour, j'ai vu de la neige rouge. J'étais dans un parc. Il y avait un vent fou qui secouait un prunus. Ses feuilles tourbillonnaient comme des flocons avant de s'étaler sur le sol et de former un tapis de feu. J'ai pensé que la neige blanche est celle de l'enfance, de l'innocence, du père Noël, et la neige rouge, celle de la jeunesse, du sang ardent qui roule dans les veines, des premières règles, des blessures qui saigneront toute la vie. Le lendemain, je suis repassé. Une armée de jardiniers aspirait les feuilles, il n'y avait déjà presque plus (Lambert 2017 : 24).

L'auteur revient au silence, son thème de prédilection, ainsi qu'aux modalités de sa mise en prose, c'est-à-dire la reprise des motifs centraux de son onto-fiction, « le ciel » et « la neige », mais aussi à l'action primordiale de son personnage, « la marche », cette marche - mode de vie, symbole de la survivance et de l'avancement psychologique et narratif, la marche comme seule vérité de l'être : « Une fausse blonde, c'était comme un faux hiver ou un faux été. Ou un faux sourire, celui qu'à présent elle lui adressait devant sa mine perplexe » (Lambert 2017 : 114).

Dans cette vision ontologique, l'être est « un obsédé de la marche » (Lambert 2017 : 68).

Au niveau spatial, la marche ne connaît de détours ni de retours en arrière. Elle est fermement projective, visant à conquérir la distance, à envahir l'espace devant, dans l'espoir de s'éloigner du passé et de sa terreur. L'effet est contraire, la déroute s'installe chez l'être car l'éloignement spatial n'aboutit qu'à un rapprochement affectif (par conséquent un rapprochement de sa peur et de ses malheurs) :

> C'était le moment ou jamais. Je me suis mis à courir tel un dératé, sans regarder derrière moi, slalomant entre les passants. J'étais un homme en forme désormais, entraîné, l'air froid me grisait tout à coup, il emplissait mes poumons avec allégresse (Lambert 2017 : 40).

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

5. Les flash-back – détournements onto-fictionnels

Comme nous l'avons déjà signalé, pour mieux assurer la cohésion narrative et la disjonction intérieure du personnage, Michel Lambert fait appel à l'analepse, cette figure du récit qui consiste à effectuer un retour en arrière, sur des événements qui sont antérieurs au moment de la narration. Ce sont plutôt, comme en cinématographie, (l'auteur manifeste un attrait pour le cinéma et pour le tournage, comme on peut le voir dans la nouvelle « Deux gouttes d'eau » par exemple, qui reprend l'atmosphère de l'un de ses romans (Lambert 2001), des *flash-back*, des rappels émotionnels et sensoriels, qui trouvent certainement leur origine dans la nécessité de comprendre, de se comprendre et de se libérer du fardeau du passé. Pour pouvoir continuer, pour (se re)trouver *le lendemain*, les personnages doivent absolument subir *la déchronologie existentielle.* Toute continuité et toute durée dépendent de ces repassages (souvenirs fondateurs) existentiels. C'est à la lumière de *l'autrefois* que jaillit *le lendemain*. En ce sens, la première nouvelle du recueil est la plus emblématique, car elle recompose (existentiellement et scripturalement) le présent par l'abolition du passé, fin définitive de la torture. Cette confrontation avec le passé a valeur de libération. Le personnage central, Jean-Charles, se refait, trouve ce trait d'union fiable (comme celui qui unit graphiquement ses deux prénoms en un seul), après avoir revécu son passé et confronté sa peur. Il renaît de sa propre peur (de ses propres cendres), se réconcilie avec ses amis, avec la femme d'autrefois, avec la statue de son enfant mort et avec lui-même. Il redevient un être unitaire et libre :

> Au bout de quelques instants, le désespoir partit comme il était venu. Jean-Charles revit les lumières de la ville, celles qui veillaient, les blanches, les jaunes, celles qui clignotaient, les rouges, les bleues, les vertes, et il eut l'impression qu'en lui la neige fondait, qu'une eau chaude lui redonnait force et vie (Lambert 2017 : 29).

Tandis que l'analepse assure la cohésion logique du récit, par la prolepse l'auteur instaure les scénarios de l'imaginaire. Le personnage vit des souvenirs ranimés et des perspectives narrativisées. La prolepse le projette dans l'avenir par les attractions du questionnement : « Quel genre d'homme serait-il devenu s'il avait été pilote de ligne ? Un fonctionnaire des airs, un aventurier romantique? » (Lambert 2017 : 104)

C'est par l'imagination qu'il arrive à l'autre. L'imaginaire est capable parfois de combler les ellipses, même si, souvent, le narrateur préfère passer sous silence un événement, un sentiment, un mot. Et c'est le tour au lecteur de compléter les blancs :

> En même temps, elle réalisait à l'observer comme ça, à quel point l'ancien dandy était habillé sans recherche, de vêtements qui avaient fait leur temps, achetés en seconde main peut-être. Il devait avoir un petit emploi de rien du tout, elle n'osait pas lui demander lequel, pas d'épouse ou de maîtresse pour se soucier de sa mise. Elle l'avait imaginé plus seul que seul, dans un logement étriqué, meublé de bric et de broc, et sentant le renfermé, les fenêtres fermées à cause du trafic qui durait jusque tard le soir et l'empêchait de s'endormir. Est-ce que parfois il y ramenait une fille ? (Lambert 2017 : 67)

Le personnage vit dans une durée confuse, ambiguë, tout en essayant de se réconcilier avec son passé et de se projeter dans un avenir plus facilement domptable. En réalité, il est la victime de deux dimensions temporelles : du passé

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

qu'il ne peut pas oublier, qui le rend malheureux et coincé ; de l'avenir qu'il imagine par séquences, à partir de sensations et de souvenirs obsessionnels.

6. Les enjeux ludiques de la nouvelle

Tout au long de ces nouvelles, malgré l'alternance des techniques narratives (tantôt la nouvelle à la troisième personne, tantôt la nouvelle gravitant autour d'un « je »), c'est une intimité qui parle, l'être qui se cherche et se décline devant nos yeux. Forger une intimité dans le but de se révéler (même si la révélation totale ne se produit jamais dans l'écriture de Michel Lambert), c'est le moteur qui met en marche le jeu littéraire de la nouvelle. La gravité est toujours atténuée par la fonction ludique des mots, par les refrains à charge ontologique, par l'ambition de cultiver l'ambiguïté et le suspense. Il n'y a jamais de point final, mais juste un prolongement de sensations et de sens. Ce que le nouvelliste construit est un pont entre le texte écrit et inaccompli et le lecteur qui le lit et se replie (sur le texte, sur lui-même). Le ludique est si bien dosé, joué, qu'il marque intensément les profondeurs ontologiques de la prose. Un questionnement banal se transforme en un dicton existentiel : « Était-ce pour cela qu'il était venu ? Pour confronter sa peur à la sienne ? Depuis qu'il la connaissait, elle avait peur en permanence, et de quoi mon Dieu ? De tout, d'un rien » (Lambert 2017 : 22–23).

Le banal et le grave, la chance et la damnation, l'infirmité visible extérieurement (l'homme assis dans une chaise-roulante) et l'infirmité ressentie intérieurement (« Malter se sentait fait comme un rat, prisonnier de tout ce qu'il détestait ») (Lambert 2017 : 78) se mélangent ludiquement :

> Comme sa voix était sans intonation particulière, il était difficile de savoir de quelle chance il parlait, d'avoir échappé à la pluie diluvienne ou à la chaise roulante. Une chose était sûre : ils appartenaient au même monde, tous les deux, celui des voyelles pures, des traits fins et précis, de la dérision. Pourtant ils appartenaient aussi à deux mondes différents, pas seulement à cause de la chaise roulante, mais parce que Malter, depuis ce qui s'était passé, se posait toujours la même question en face d'un inconnu : en a-t-il entendu parler ? (Lambert 2017 : 80–81)

L'être aspire à se faire entendre au-delà des mots et au-delà des contradictions qu'il affiche : « Elle était aussi immobile qu'une statue et pourtant, il avait l'impression qu'elle tremblait de tous ses membres » (Lambert 2017 : 179).

Se sentir infirme sans l'être physiquement représente la grande faille de l'être, tel qu'il est vu par le nouvelliste : sentir cette maladie de ne pas appartenir au monde des autres, de ne pas être au bon endroit. La source de ce sentiment d'être étranger au monde, indésirable, se trouve dans les liens familiaux, parfois dans le rejet du père, d'autres fois dans la froideur de la mère. Dans un registre métaphorique, il n'y a pas de place pour une « perruche » dans le monde des « mouettes » : « Ce père qui, soudain songeur, levait un bras et disait : " tu as vu cette perruche, là sur l'arbre ? Tiens, elle s'envole. On ne devrait voir que des mouettes ici" » (Lambert 2017 : 159).

En fin de compte, on ne joue pas avec le « je ». N'avoir pas de/ sa place et marcher/ errer sans cesse, c'est essayer de faire face à l'ennui existentiel :

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

> Dans la voiture qui filait sur l'autoroute, elle songea à ses parents, aux concerts d'autrefois et se répéta qu'elle n'était ni une prostituée ni une nymphomane, rien de tout cela – simplement une femme qui s'ennuie (Lambert 2017 : 128).

Ce passage insiste sur cette façon de « communiquer au plus proche de soi et au plus loin de soi. Il y a une enclave de silence là où manque la parole de l'autre, une impossibilité de voir ou d'entendre le monde sans y reconnaître le rappel lancinant de son absence. » (Le Breton 1997 : 256) Le personnage joue le jeu de la communication extérieure, d'une implication dans l'événementiel, mais, en réalité, « [u]ne inlassable parole intérieure maintient vive la mémoire de l'autre, son visage se ranime, le dialogue se poursuit dans le secret d'une délibération intime. L'Autre vit désormais en soi, au risque parfois de lui sacrifier tout le reste » (Le Breton 1997 : 257).

Le moi fictionnel crée l'autre dans son intimité. Un narrateur omniprésent se charge de l'intimité des personnages, un artifice littéraire préféré par le nouvelliste parce qu'il exprime une vision extérieure et détachée, plutôt narrative qu'implosive, et fait les jeux des moi et des mots dans cette onto-fiction qui avance à reculons vers une fin suspendue, toujours à imaginer.

Bibliographie

Aristote 1862 : Aristote, *Œuvres. La Physique ou Leçons sur les principes généraux de la nature*, trad. en français par J. Barthelémy Saint-Hilaire, Paris, Librairie Philosophique de Ladrange, consultable à l'adresse : https://www.irphe.fr/~clanet/otherpaperfile/articles/Aristote/N0095097_PDF_1_673.pdf

Barthes 1953 : Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil.

Blanchot 1959 : Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard.

Blanchot 1973 : Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard.

Gäbele 2013 : Émilie Gäbele, *Michel Lambert les âmes fêlées*, éditions Luce Wilquin.

Heidegger 2006 : Martin Heidegger, *Prolégomènes à l'histoire du concept de temps*, trad. de l'allemand et préfacé par Alain Boutot, Paris, Gallimard [coll. « Bibliothèque de Philosophie »].

Husserl 1964 : Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. fr. H. Dussort, préface de G. Granel, Paris, PUF.

Kelly 2009 : Michael R. Kelly, « Quand l'esprit « dit » le temps : la conscience du temps chez Aristote, Augustin et Husserl », *Methodos* [En ligne], 9 | 2009, mis en ligne le 20 février 2009, consulté le 23 janvier 2018. URL : http://journals.openedition.org/methodos/2243 ; DOI : 10.4000/methodos.2243, consulté le 25 janvier 2018.

Lambert 2001 : Michel Lambert, *Fin de tournage*, Paris, Le Rocher.

Lambert 2017 : Michel Lambert, *Le Lendemain*, Paris, Pierre Guillaume de Roux.

Le Breton 1997 : David Le Breton, *Du Silence*, Paris, Éditions Métailié.

Ricœur 1985 : Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome III. Le temps retrouvé*, Paris, Seuil.

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)

From Yesteryear to Tomorrow – A Being Under The Chronoscope

This article analyses the ways in which the Belgian writer Michel Lambert constructs an onto-fictional universe for a being who, put under a chronoscope, experiences the retrospective return of the self, of the past (considered superior to the present) and the prospective search for the other. This being who is obsessed by the past is analysed by means of a fictional apparatus that captures flashes of memory, starting from a moment that triggers his reliving of memories that waver uncertainly between the real and the imagined (fictionalized) scenes from his past. We analyse this key moment of temporal reversal, which the writer calls "the electric hour," in order to define the fictional identity of this being. The initial impulse of recollection leads to a difficult quest for the self, one marked by suffering and silence (both of which are central themes of the short stories). In addition, words lose their representational power to communicate and to bring beings closer to one another. This feeling of alienation is aggravated by the impression that words can do no more than reach another mute being. The basic scheme of Lambert's writing consists of a fragmentary construction of intimacy, which we follow in both its ontological and poetical aspects.

BDD-A28157 © 2018 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:55:30 UTC)