

traverse 1**annick bouleau**

A chaque nouvelle *traverse* j'ai l'impression de me jeter à l'eau. Et je sais bien que — dans la « réalité » — je *sais* mais ne *peux* nager là où je n'ai pas pied. Besoin d'avoir les pieds sur terre. Contact. Peur du fond à *distance*.

Etranger/inconnu

L'écriture est un lieu inconnu pour moi. La fabrique de l'écriture. L'image n'est pas terre étrangère, sans être forcément familière. La fabrique de l'image : grand écart entre les rêves (comme représentations de choses), les fantasmes (ces représentations, scénarios imaginaires que chacun s'invente pour *tenir* debout), les images qui composent mon *champ de vision*, toutes les images fabriquées, rencontrées, qui me regardent ... Et donc ...

... Passage à l'écriture : ouvrir les mots ...

« Mais *écrire*, pourquoi ? pour produire (laisser) une trace (*matérielle*), pour *matérialiser* mon cheminement, afin qu'il puisse être suivi une autre fois, une seconde fois. Mais *comment* seulement puis-je écrire ? par des mots. Quels mots ?

Ceux, tout à la fois, que ma hardiesse *me porte*, m'incite à tracer, écrire, et que mes scrupules *me permettent* d'écrire, de tracer.

De quoi est faite cette hardiesse ? (1^{er} point)

Quels sont ces scrupules ? (second point)

Cette *hardiesse*, c'est ma subjectivité (ceci dit en insistant sur le *sub* (ce qui me pousse du fond, du dessous de moi : de mon corps) et sur le *jectif* (qui est dans subjectivité) : il s'agit d'un *jet* : d'une *projection*, de *projectiles*).

Quant à ces *scrupules* : ce sont les cailloux, les rochers, les encombres, les obstacles dressés devant moi (devant ma *projection*, devant mes *projectiles*) par ma propre lecture de ces mots eux-mêmes, considérés maintenant comme des *obstacles* à ma hardiesse, dans la mesure où elle se veut *communicative*. Ces scrupules, enfin (finalement), ce sont ces mots eux-mêmes (non plus jetés par moi, tracés, écrits par moi — mais *lus* par moi, comme des obstacles sur mon chemin. Voici, en somme, un chemin fait d'obstacles, de portes successives. Curieux ! que des portes à chaque instant soient nécessaires sur ce chemin (à ce cheminement). En somme, il faut que ces mots soient tels que placés par moi, devant moi, comme des portes ils *s'aident eux-mêmes à s'ouvrir* (qu'ils soient garnis eux-mêmes de l'œil électronique qui les fasse, à mon passage, à *la seule intention de passage, s'ouvrir*). »

Francis Ponge, « La Fabrique du Pré », *Œuvres complètes*, II, Gallimard, La Pléiade, 2002, p.429.

... Ouvrir le cinéma : la morale du joujou ...

Des mots-cailloux et des mots-portes.

Une fois jetés sur la feuille, même électroniquement, les mots acquièrent une certaine autonomie, je ne les gouverne plus vraiment. Ils s'accordent entre eux pour créer des passages. Je dois cependant trouver le moyen afin qu'ils me permettent d'aller là où *je veux en venir*.

Le texte de Ponge se termine miraculeusement par le mot *ouvrir*. Il fraye ainsi le chemin, à la fois à Baudelaire, *via* Didi-Huberman et à mon souhait d'évoquer ce dont nous avons parlé à propos d'**Ouvrir le cinéma**. Je l'ai rencontré en ouvrant un livre pour moi difficile et qui se livre avec lenteur : *L'Absence* de Pierre Férida¹. Que je cherche à lire pour y trouver peut-être des *choses* utiles, éventuellement, dans notre recherche autour de *lumière* et *absence*. L'extrait se trouve cité dans un texte intitulé « l'objeu » qui commence ainsi : « Francis Ponge nous a, un jour, donné le mot "objeu". L'insolente fleur du rire qui défie l'esprit "au coin des rues en pélerine noire". Le mot ouvre l'oreille — comme par surprise — et l'objet est joué ! Mépris, peut-être ? Avec l'objet, aussi le concept. ». Mots merveilleux, pas forcément faciles à suivre dans leurs cheminements poétiques.

Ce n'est pas un hasard si je reviens souvent à ce texte. Dans son séminaire mensuel à Paris, Jean Oury nous parle régulièrement de Ponge, de la *Fabrique du pré* et de *l'objeu*. Ainsi, en cherchant de *l'absence* je trouve autre chose, ce qui me permet d'écrire, d'avancer dans la difficulté d'écrire, de me jouer de mes propres mots-cailloux. En prenant le risque de me perdre dans toutes ces motivations, *au coin de la rue*, je rencontre, par surprise, ce qui m'attend...

Des mots-cailloux vers les mots-portes...

Il faut aussi, à un moment donné, savoir décider de stopper ce jeu vertigineux de liens, de relais, d'associations. Se poser.

Revenons à la *morale du joujou* :

« Alors, l'enfant se tournera peut-être vers sa poupée. La poupée imite, dit-on. C'est bien l'image en miniature d'un corps humain, — l'anthropomorphisme par excellence. Pourtant, la poupée n'est pas moins capable, dans les mains et sous le regard de l'enfant, de *s'altérer* elle aussi, de *s'ouvrir* cruellement, de se meurtrir

¹ Gallimard, 1978.

et d'accéder par là même au statut d'une image bien plus efficace, bien plus essentielle — sa visualité devenant d'un coup la mise en pièces de son aspect visible, sa dilacération agressive, sa défiguration corporelle. J'imagine, en effet, qu'à un moment ou à un autre l'enfant *ne peut plus voir* sa poupée, comme on dit, et qu'il la malmène jusqu'à lui arracher les yeux, l'ouvrir et l'évider... moyennant quoi elle se mettra à le regarder vraiment depuis son fond informe. C'est là ce que Baudelaire nomma la "morale du joujou" (...) :

La plupart des marmots veulent surtout voir l'âme, les uns au bout de quelque temps d'exercice, les autres tout de suite. C'est la plus ou moins rapide invasion de ce désir qui fait la plus ou moins grande longévité du joujou. Je ne me sens pas le courage de blâmer cette manie enfantine : c'est une première tendance métaphysique. Quand ce désir s'est fiché dans la moelle cérébrale de l'enfant, il remplit ses doigts et ses ongles d'une agilité et d'une force singulières. L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, il le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. De temps en temps il lui fait recommencer ses mouvements mécaniques, quelquefois en sens inverse. La vie merveilleuse s'arrête. L'enfant, comme le peuple qui assiège les Tuileries, fait un suprême effort ; enfin il l'entrouve, il est le plus fort. Mais où est l'âme ? C'est ici que commencent l'hébétement et la tristesse.

Il y en a d'autres qui cassent tout de suite le joujou à peine mis dans leurs mains, à peine examiné ; et quant à ceux-là, j'avoue que j'ignore le sentiment mystérieux qui les fait agir. Sont-ils pris d'une colère superstitieuse contre ces menus objets qui imitent l'humanité, ou bien leur font-ils subir une espèce d'épreuve maçonnique avant de les introduire dans la vie enfantine ? - Puzzling question !² »

Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Gallimard, 1999, p.57-58.

Ouvrir le cinéma serait-il un jeu puéril ? Certains, dans les années précédentes, ont parfois ressentis de « l'hébétement » et de la « tristesse » en regrettant le « trop de textes » et le « pas assez d'images ».

C'est avec des images, cette fois-ci, que j'ai cherché à comprendre un peu ce jeu. En posant comme règle que lorsqu'on ouvre le cinéma on ne trouve pas (ou pas forcément) du cinéma.

² Charles Baudelaire, « Morale du joujou » (1853), *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, I, p.587.

On peut trouver le texte sur l'Internet :

www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/moraljou.htm

Voici : Vénus des médecins, *Venere medicea*³ et *Matriochka*, poupée de Russie.



www.immaginariofiorentino.com/suggest/susini.htm



Quand on ouvre cette Vénus de cire, objet médical, ce n'est pas du ressemblant, de l'identique qui s'offre à la vue (l'intérieur et l'extérieur ne présentent pas un rapport de **ressemblance par l'aspect**), cela n'a rien à voir avec le corps parfait de la sculpture. Par contre, la première *matriochka* (la plus grande) contient d'autres *matriochkas*, de plus en plus petites certes, mais de forme identique. Ce qui unit la série est un rapport de forme, d'identité, de ressemblance par l'aspect.

³ Cf. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Seuil, 1999.

Il y a un certain rapport de continuité. Avec la *Venere medicea*, il y a plutôt hétérogénéité, discontinuité, même s'il y a contiguïté. On a quitté le champ de la copie, du modèle. C'est d'un autre ordre. Et pourtant c'est toujours la *Vénus*.

Si j'ai pu choisir ces deux exemples pour lancer une piste de travail à partir du nom du groupe, **Ouvrir le cinéma**, c'est qu'entre les deux images il y a tout de même un certain rapport (contenant/contenu, rapport de position ?) et c'est grâce à cela que je peux les rapprocher, par analogie. Elles ne se ressemblent pas par leur aspect mais par une qualité (contenant/contenu, capacité de s'ouvrir)⁴. C'est par un processus de pensée associatif que je les ai reliées. Je ne sais plus quand ni comment cela m'est venu et c'est toute la difficulté pour moi de rédiger ces quelques lignes : réussir à dire en mots ce que je comprends en regardant, l'une au dessous de l'autre, les images de ces deux genres de poupées.

En tant qu'images, elles sont convoquées à la fois pour leur pouvoir *imaginaire*, à l'image de l'objet qu'elles représentent — et pour autre chose : elles expriment une volonté d'expliquer ce que signifie le terme *analogie*. Leur rapprochement, leur association, *figurent*, montrent, rendent présent ce que disent les mots. Elles ne viennent pas à la place des mots, mais je fais confiance à leur pouvoir de *monstration* qui se manifeste dans leur *présence*. Ainsi entendue la notion de figure conserve une tension entre les mots et les images, entre le « dit » et le « montré ».

« L'analogie joue un rôle considérable car c'est, de tous les modes de raisonnement, le plus facile, le plus spontané. (...) La notion d'analogie est d'origine mathématique. Au sens premier, elle désigne la comparaison de deux rapports entre quatre termes pris deux à deux, c'est-à-dire la proportion. Mais son champ d'application dépasse la mathématique. L'analogie s'emploie en biologie, pour marquer les ressemblances fonctionnelles ; en linguistique, pour désigner l'assimilation de certaines formes d'expression ; en logique, pour caractériser une forme de raisonnement qui relie des domaines différents ; en critique, pour cerner des principes régulateurs qui synthétisent les perceptions (les "analogies de l'expérience" de Kant) ; en ontologie, pour décrire une doctrine de l'unité de l'être.

Compte tenu de ces différents emplois, l'analogie peut se définir comme un instrument d'unification destiné à surmonter la diversité d'objets ou de domaines essentiellement différents, au point qu'ils ne peuvent coïncider sous un même type ni relever d'une même classe. L'unité en question ne repose pas sur une ressemblance directe obtenue par identité partielle, elle s'établit par le moyen de rapports qu'Aristote s'est efforcé le premier de préciser.

Bien que, dans la philosophie d'Aristote, l'analogie désigne uniquement la ressemblance proportionnelle (soit rigoureuse comme celle des fonctions

⁴ De la même manière, on dit que l'image photographique ou cinématographique est analogique parce qu'elle ressemble beaucoup à la « réalité » reproduite, sans être de **même nature**.

biologiques, soit métaphorique), la tradition des commentateurs appelle également analogie l'unité des notions à acceptions multiples dont les significations s'ordonnent en série à partir de l'une d'entre elles qui est primordiale. Prise en ce sens, l'analogie n'a pas de structure formelle séparable de son contenu réel, elle est une pièce d'une philosophie de l'être et elle est liée aux deux problèmes majeurs de la métaphysique aristotélicienne... »

(Extrait de *l'Encyclopedia universalis*)

« Selon vous, ce qu'on appelle penser correspondrait *simultanément* (cette simultanéité n'étant pas nécessairement consciente) à deux registres différents. L'un, logique, analytique, bref digital, opératoire. L'autre, analogique, propice à l'appréhension globale des structures, bref associatif. »

Max Dorra, *La Syncope de Champollion*, Gallimard, « Tracés », 2003, p.56.

« S'il y a une pensée propre aux images, c'est bien la pensée associative, *translata*, la pensée qui se structure en se déplaçant. Pour représenter des fleurs dans un champ, Fra Angelico a choisi de ne produire que des *stigmata*, c'est-à-dire de simples marques, des traces de couleur rouge ; or, ces traces, disposées en série, ont en quelque sorte jeté un pont entre deux ordres de pensée tout à fait hétérogènes (mais théologiquement articulables) : un champ printanier d'une part, et d'autre part le corps du Christ « orné » de ses plaies, de ses *stigmata*. C'est ce qui se nomme en tout rigueur, un travail de la *figurabilité*. L'image, inapte — ou plutôt insensible — à la stricte pensée logique, tire de cette insensibilité même tout sa force signifiante. Il n'est que de voir, dans la fresque d'Angelico, combien un seul élément matériel — cette fameuse couleur de *terra rossa* — peut fonctionner sur toute la surface de l'œuvre comme un opérateur privilégié de déplacements et de structurations du sens : ce rouge nous parle du péché dans la robe de Marie-Madeleine ; mais il est aussi, en face d'elle, le lieu même de la souffrance du Christ, le stigmaté ; il revient donc chez Madeleine sous l'espèce, *convertie*, de la compassion ; il se dissémine en fleurs de printemps, comme un emblème de la Passion, mais aussi bien de la Résurrection ; il se déplace sans cesse entre la chair de l'homme — puisque c'est en général un trait de ce même rouge qui contourne les corps, dans les fresques d'Angelico — et la gloire de la chair ressuscitée du Christ, l'incarnat de ses lèvres, la croix rouge de son nimbe... »

Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990), Flammarion, « Champs », 1995, p.40-41.

« La figure est ainsi à comprendre comme ce qui met les signes en déplacement, en conversion, ce qui permet aux signes de devenir *translata*. (...) Cette nature

purement opératoire de la figure explique pourquoi il est si difficile, impossible même de la définir comme une chose ou une relation simple : la *figure* est toujours *entre* deux choses, deux univers, deux temporalités, deux modes de significations. »

Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990), Flammarion, « Champs », 1995, p.96.

Après le mot « **relation** » (cf. Olc19-traverse1), c'est celui de « **déplacement** » qui retiendra notre attention. Quand un signifiant se libère de son support-*signifié*, se déplace pour s'accrocher à un autre signifié. Quand un chat (l'image) n'est plus un chat ; quand l'habit de moine n'habille plus un moine. Comme les fleurs de Fra Angelico qui sont aussi des stigmates en vadrouille sur un pré verdoyant.

Ce détour par l'analogie est donc une mise en acte de notre *devise* : **Ouvrir le cinéma**. Quand on ouvre le cinéma on ne trouve pas forcément du cinéma (un auteur, un film, une séquence, un plan, un raccord).

« ... *ouvrir* comme on ouvre le champ, comme on ouvre une infinité de possibles ; *ouvrir* comme on blesse un corps, comme on sacrifie l'intégrité d'un organisme. »

Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Gallimard, « Le temps des images », 1999, p.95.

Oui, il faut prendre le risque de sacrifier un peu de l'intégrité de l'organisme « cinéma ». En le travaillant dans un lieu qui est un lieu de parole, où le chemin s'ouvre — grâce à la parole, au cours des séances de travail, — et grâce à l'écriture, dans les *traverses* successives qui sont la trace lisible et visible de ce travail.

*

Entre le dit et le montré, entre la parole et le geste

Pour ouvrir le cinéma, nous en passons depuis deux ans par le geste.

- Produire une image, penser **avec** l'image et non plus seulement **sur** l'image.
 - S'intéresser au « montré » en parallèle au « lisible/visible » de l'écriture⁵.
- S'intéresser au geste, c'est s'intéresser au corps.

⁵ Il faudrait revenir aux travaux d'Anne-Marie Christin sur la part visible de l'écriture. Cf. Olc14-traverse-1.

Penser avec l'image va devenir un jeu à trois : mon corps, la caméra⁶, l'image que je suis en train de produire et que je regarde sur le petit écran latéral tandis que je l'enregistre.

Qu'est-ce que ce geste va produire ? Tant que je n'appuie pas sur le bouton *on* pour déclencher le fonctionnement de la caméra, enregistreuse de la lumière, des mouvements lumineux, je n'en sais rien.

L'image, dans son moment même de production. Intégrer ce moment-là dans un processus de connaissance, c'est-à-dire, ne pas en rester à la connaissance à partir du résultat une fois donné, cela n'est pas anodin. Ce qui n'est pas forcément simple à comprendre car cela fait appel à d'autres agencements, d'autres façon d'ordonner nos raisonnements, nos pensées.

Comme premier élément pour s'engager dans cette compréhension, il faut donc revenir à la distinction que faisaient les Grecs entre l'*epistèmè* et la *technè*.

« La *technè* chez Aristote est le nom d'un artisanat (*poïesis*) qui accomplit son but en produisant un ouvrage. Lorsque quelque chose est ainsi produit, l'ouvrage qui en résulte n'existe ni en soi ni par nécessité, c'est à dire n'est pas déjà donné ; c'est une chose qui ne peut être comprise que lorsqu'elle se fait jour, et qui est prise dans un processus de devenir (*esomenon*). L'objet de la *technè* est ainsi le probable, au sens du possible, et peut exister comme il peut fort bien ne pas exister. Il n'y a donc aucune connaissance absolue et assurée à son sujet, mais plutôt une connaissance qui repose sur la supposition, à laquelle répond un usage conjectural de la raison. La *technè*, même lorsqu'elle est conduite par une idée (*eidòs*), ne peut déterminer avec certitude l'issue d'un ouvrage. (...)

La "technique", dans la culture hellénistique, n'est pas ce que nous entendons aujourd'hui par technique. Elle a son lieu propre entre, d'un côté les choses qui existent en elles-mêmes et par nécessité, et, d'un autre côté, les choses qui existent par accident. Les premières ressortissent à la science (*epistèmè*) ; pour les secondes, qui existent par accident ou destin (*tuchè*), il n'y a tout bonnement pas de science à proprement parler. Entre la science et l'accidentel se trouve un domaine où les activités humaines essentielles se développent avec leurs "objets", pour lesquelles, chez Aristote, un savoir spécial et qualifié est requis : c'est le domaine de l'éthique et des arts, spécialement l'art de la guérison et celui de la rhétorique. Ces arts (*technai*) dépendent d'une modalité rationnelle qui leur est propre. C'est sur un tel usage de la raison que repose la technique selon Aristote. Sa relation avec le fortuit ne la dévalorisait pas aux yeux des Grecs. (...)

⁶ La caméra considérée comme outil, extension de la main et du cerveau, tel que l'a entendu André Leroi-Gourhan, anthropologue et préhistorien. (« La main humaine est humaine par ce qui s'en détache »).

L'objet de la connaissance grecque (*epistèmè*) contraste avec l'objet de la *technè* en ce qu'il existe à la manière des objets nécessaires à la nature, qui ont une forme définie et donnée. L'objet de ce savoir ne peut pas être influencé par une intervention humaine délibérée. Puisque la chose connue est là de tout temps (*aei*), sa connaissance est assurée et point n'est besoin que je la regarde constamment car elle est présente constamment en tant qu'elle est connue. En revanche, l'objet de la *technè* « peut être autrement » (*allos echein*), comme le dit Aristote dans *Analytica Posteriora* ; il n'est pas ce qu'il est par nécessité naturelle.

Cependant, l'action de la technique telle que l'entend Aristote n'avance pas à l'aveuglette, mais elle regarde de près (*theôria*) et d'une manière éclairée comme une chose est produite. Ce n'est pas une spéculation abstraite : elle va de pair avec un processus de fabrication, au sens d'une sorte de savoir-faire. Mais cela n'est pas ce que nous entendons aujourd'hui par théorie, c'est-à-dire précondition d'une application pratique ultérieure. C'est une théorie qui ne prend effet que dans l'activité même de fabrication et qui est contenue en elle. Une telle technique est en ce sens un instrument réel d'exploration et de connaissance. »

Giovanni Vassalli, « la psychanalyse naît de l'esprit même de la technique grecque », *Penser/rêver*, n°1, « L'enfant dans l'homme », printemps 2002, Mercure de France, p.243-245.

*

Reprenons ... Sans cesse nous reprenons les mêmes questions.

Mais à chaque mouvement, il faut arriver à déplacer un petit peu les choses pour avancer. Alors :

1. En quoi le fait d'être attentif d'abord au geste qui va produire l'image et non au seul résultat (l'image comme représentation) ou au récit véhiculé va-t-il la modifier ?

2. Dans ce contexte, comment poser la question de la lumière qui n'éclaire rien :

«L'œil en général cherche les objets éclairés — visibles, donc — comme un chien cherche son os ; mais, là, il n'y a plus rien à voir qu'une lumière n'éclairant rien, donc se présentant elle-même comme substance visuelle. Elle n'est plus cette qualité abstraite qui rend les objets visibles, elle est l'objet même — concret mais paradoxal, et dont Turrell redouble le paradoxe en le rendant massif — de la vision.»

«... il aura suffi, mais c'est chose difficile, d'éclairer le simple fait qu'un lieu déserté nous apparaisse massivement comme tel, c'est-à-dire déserté de tout objet visible. Pour cela il aura fallu rendre à la couleur sa visualité, son poids et sa

voracité atmosphérique, monochrome. Sa valeur de substance, de sujet et non plus d'attribut ou d'accident.»

Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, 2001, p.35.

*

Posons une étrange opération :

Lumière – objet = ?

Si on retire l'objet à (de) la lumière qu'est-ce qui reste ?

Nous sommes bien embarrassés.

Embarrassés par ce qui sous-tend le rapport substance (sujet)/objet

On aurait envie de dire : « La lumière, c'est la lumière ». Comme dans la Bible : « Je suis celui qui suis ».

C'est le fait de faire la distinction entre l'objet et le sujet qui nous embarrasse. Comme si nous avions besoin d'une autre système logique de pensée.

Ça paraît fou ! Posons-le cependant comme hypothèse : pour résoudre notre problème de la lumière n'éclairant rien, et donc pour arriver à faire une image sans chercher les objets éclairés « comme un chien cherche son os », il faudrait se débarrasser ou dépasser (donc remettre en question) ce couple à deux objet/sujet.

En posant le couple lumière/absence, nous sommes peut-être sur une voie ...

Questions de méthode

Et nous voici, par le simple fait de vouloir faire une image, embarqués dans des projets obscurs ... Et plus les projets, les chemins sont obscurs, plus il faut trouver des repères pour le temps du voyage ...

Nous avons repéré, pour l'instant, quatre "techniques" à mettre en œuvre en les emboîtant les unes dans les autres *en vue* d'éviter de nous perdre en route :

L'étonnement

Henry Maldiney, *Rencontre avec Henri Maldiney*, par Annabelle Gugnion, Chimères n° 44, automne 2001, *Clandestins*, p.170-174.

« La philosophie n'est pas une discipline à part. Elle ne vise pas l'établissement d'un système de pensée. Elle est une attitude, un comportement à la fois interrogatif et, avant tout, exclamatif. Le moment même de l'exclamation, c'est l'étonnement. C'est être saisi. »

Umberto Galimberti, *Les Raisons du corps*, Grasset-Mollat, 1998. Chapitre 2, Phénoménologie du corps : l'ingénuité, p.81-82.

« Réfléchir ce n'est pas entrer en soi pour découvrir l' "intérieurité de l'âme", cette subjectivité invulnérable qui, au-delà de l'espace et du temps, garantit la première équivalence de l'identité avec soi-même. Ré-fléchir c'est accueillir dans son propre regard ces impressions fugaces, ces perceptions furtives à travers lesquelles le monde s'offre à moi et je m'offre au monde au moment où je les lui restitue, sans jamais les confondre avec mes rêveries, avec l'ordre de mon imaginaire où, au contraire, je ne restitue pas ce que je soustrais. Ré-fléchir, donc, ce n'est pas construire le monde mais lui restituer son offrande, ce n'est pas même un acte délibéré mais le fond sans lequel je ne pourrais rien délibérer. Quels que soient les efforts que je fasse, lorsque je "réfléchis sur moi" je ne découvre jamais mon « intérieurité » mais mon exposition originaire au monde.

Dans cette ouverture du corps, dans cette co-exposition originaire est contenue la signification primitive du monde, son jaillissement immotivé auquel, après le premier contact naif, le premier étonnement, le corps tente de donner un sens. Un sens non pas logique mais corporel, un sens qui n'est pas un "savoir (kennen), mais un pouvoir (können)" (H. Liepmann), une capacité de se mesurer aux choses pour en éprouver la résistance ou la passivité. »

Retirer la « garde »

Freud, *L'Interprétation du rêve*, chapitre II, « La méthode de l'interprétation du rêve. Analyse d'un échantillon de rêve », PUF, 2003, p.131-139.

« L'attitude exigée ici à l'égard des idées incidentes qui paraissent "monter librement" impliquant la renonciation à la critique habituellement exercée contre elles, semble ne pas être facile à adopter pour bien des personnes. Les "pensées non voulues" déchainent d'ordinaire la plus violente résistance, qui veut en empêcher l'émergence. Mais si nous accordons foi ici à notre grand philosophe-poète Fr. Schiller, une attitude tout à fait analogue doit aussi constituer la condition nécessaire de la production poétique. Dans sa correspondance avec

Körner, en un passage dont nous devons la découverte à Otto Rank, Schiller répond à une plainte de son ami concernant sa production déficiente. "La raison de ta plainte réside, il me semble dans la contrainte que ton entendement impose à ton imagination. Il me faut ici lancer une pensée et la rendre sensible par une comparaison. Il semble qu'il ne soit pas bon et qu'il soit préjudiciable à l'œuvre de création de l'âme que l'entendement toise trop sévèrement, pour ainsi dire au seuil même des portes, les idées qui affluent. Une idée, considérée isolément, peut être très peu digne de considération et très aventureuse, mais peut-être acquiert-elle de l'importance du fait de celle qui lui succède, peut-être pourra-t-elle, dans une certaine liaison avec d'autres semblant peut-être tout aussi insipides, fournir un maillon très approprié. — Tout cela, l'entendement ne peut en juger s'il ne s'attache assez longtemps à l'idée pour l'examiner en liaison avec les autres. Chez une tête créatrice par contre, à ce qu'il me paraît, l'entendement a retiré la garde des portes, les idées s'y précipitent *pêle-mêle*, et c'est alors seulement qu'il embrasse du regard et toise ce grand amoncellement. — Vous, Messieurs les critiques, quel que soit le nom que vous vous donniez, vous avez honte ou peur de la folie momentanée, passagère, qui se trouve chez tous les véritables créateurs et dont la durée plus longue ou plus courte différencie l'artiste pensant du rêveur. De là vos plaintes sur votre infécondité, parce que vous rejetez trop tôt et départagez trop rigoureusement." (Lettre du 1^{er} décembre 1788).

Et pourtant, "retirer ainsi la garde des portes de l'entendement", selon les termes de Schiller, se mettre de cette façon en état d'auto-observation dépourvue de critique, cela n'est nullement difficile. »

L'abduction

Michel Balat, « De Peirce et Freud à Lacan », *S-Revue européenne de sémiotique*, 25 pages, 1989.

Disponible sur le site de Michel Balat : <http://www.balat.fr>

« Nous devons à Peirce d'avoir indiqué un mode d'inférence particulier toujours corrélé à cette dimension acritique ou inconsciente. C'est l'Abduction. Celle-ci est le mode de production de l'hypothèse et constitue sa conclusion comme possible. Rappelons que les deux autres modes sont l'Induction, dont la conclusion, qui est une règle, est probable, et la Déduction dont la conclusion est certaine. Disons que la Déduction, d'une règle et d'un cas, infère une conclusion, que l'Induction, du cas et de la conclusion infère la règle, et que l'Abduction, de la conclusion et d'une règle, infère le cas. On peut remarquer aussi que la règle, dans le cas de l'Abduction est une sorte d'état limite d'une infinité de règles partielles qui remontent de la conclusion au cas. C'est dire que la règle, dans l'Abduction, est efficiente sans être pour cela critiquable sinon par une nouvelle inférence de type déductif ou inductif qui permettrait de valider l'hypothèse et de reconstituer, ou plutôt d'approcher, la règle. »

Se dessaisir de son savoir : une phénoménologie du regard

Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins de l'art*, Minuit, 1990, p.25.

(...)...l'hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission de savoirs — visibles, lisibles ou invisibles —, mais qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés. Elle exige donc un regard qui ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu'il saisit — mais qui, d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite. Quelque chose comme une attention flottante, une longue suspension du moment de conclure, où l'interprétation aurait le temps de se déployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l'épreuve vécue d'un dessaisissement. Il y aurait ainsi, dans cette alternative, l'étape dialectique — sans doute impensable pour un positiviste — consistant à ne pas se saisir de l'image, et à se laisser plutôt saisir par elle : donc à *se laisser dessaisir de son savoir sur elle*. Le risque est grand, bien sûr. C'est le plus beau risque de la fiction. Nous accepterions de nous livrer aux aléas d'une phénoménologie du regard... »

Même si j'ai fait usage de l'étonnement et de l'abduction, même si j'ai retiré la garde des portes de l'entendement, j'ai eu beaucoup de mal à écrire cette *traverse*. Elle m'a demandé du temps et de l'effort. Attentive à toutes les associations qui pouvaient surgir pendant le temps de la réflexion et de l'écriture, il a fallu cependant choisir celles qui me semblaient indiquer une direction, un sens, qui pouvaient, sans être sûres et certaines, être porteuses de possible. Accepter de me tromper. Faire le chemin en marchant.

Paris, 26 décembre 2003.