

Bonjour,

Je voudrais bien sûr, tout d'abord, remercier chaleureusement l'@psychanalyse, et évidemment plus particulièrement son secrétaire, pas général, Joseph, et, vous vous en doutez, plus personnellement, son président, pas directeur, Jacques, les remercier de la joie intranquille, qu'ils me procurent en m'invitant, vivement, à venir divaguer, quelque peu, devant vous, (diapo 1) avant de vous présenter un de ces petits films, que je commets parfois, en guise de bloc-notes, d'aide-mémoires, ou de je-ne-sais-quoi-encore…

… traces visuelles et sonores en des espèces de récits de voyages.

Je vous remercie tout aussi chaleureusement d'être là.



dia. 1



dia. 2

(dia. 2) Le petit film est né en juin dernier, autour du colloque de la FEP à Barcelone, sur *Les paradoxes de la transmission en psychanalyse*, qui s'est déroulé en haut des *Ramblas*. Colloque où sont intervenus, entre autres, Léa, Monique, Joseph et Jacques.



dia. 3



dia. 4

(dia. 3) De mon côté, je n'ai pas manqué, vous vous en serez douté, de buissonner, quelque peu, en déambulant le *barrio gotico*, la fraîcheur de la *Font San Jordi*, dans le cloître de la *Catedral*, la rouge minéralité de la *Plaça del Rei* – nous avions réservé la folie de la *Reale et* d'*Ocaña* pour la soirée – et, (dia. 4), évidemment, évidemment, le nouvel agencement – enfin pour mézigue – du *Museu Picasso*.



dia. 5



dia. 6

(dia.5) Surtout, au même moment, de l'autre côté des *Ramblas*, dans le *barrio chino* désormais si aseptisé, se tenaient deux expositions, (dia. 6) au CCCB, le *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*,

(dia. 7) une autour de Chris Ware, un auteur américain de bande-dessinée, né en 1967, (dia. 8) et l'autre – et quelle autre…–, intitulée en catalan :

EN L'AIRE COMMOGUT...

D'abord présentée à Madrid, sous son titre castillan (dia.9) :

EN EL AIRE CONMOVIDO…

Que l'on pourrait traduire, trahir, en français par : *dans l'air ému…*



dia. 7



dia. 8

(dia. 10-11) [Deleuze : l'Abécédaire, *F comme Fidélité*] (p'tit film) ▶

Foucault, c'est un des rares cas d'homme, qui… il entrait dans une pièce, ça changeait… ça changeait l'atmosphère. Ça… ça… Foucault c'était pas une personne… qui…, d'ailleurs personne n'est une personne… C'était vraiment comme si un air…, un autre air arrivait, euh… comme si c'était un courant d'air spécial, et les choses changeaient.

Il y avait euh… c'était vraiment atmosphérique, quoi !

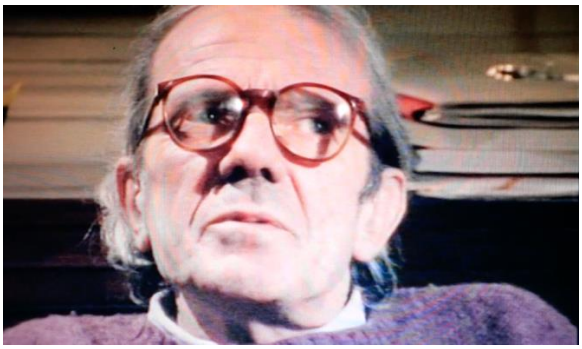
Il y avait une espèce d'émanation… oui ! … il y avait une émanation « Foucault »…



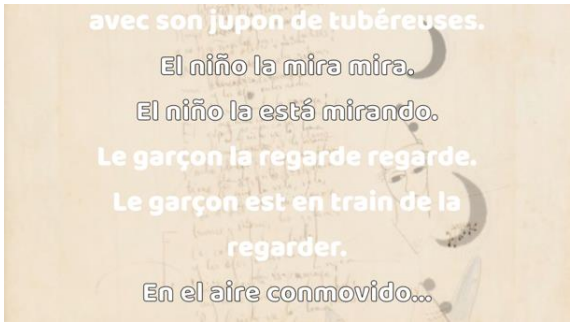
dia. 9



dia. 10



dia. 11



dia. 12

(dia. 12) *En el aire conmovido* n'est autre qu'un vers de la *Romance de la luna luna*, lune qu'un petit garçon regarde d'en être regardé… *dans l'air ému*… (dia. 13) ▶

Romance de la luna luna, extraordinaire poème du *Romancero gitano*.

(dia. 14) Le fulgurant recueil de Federico Garcia Lorca. (dia. 14 b)

Le castillan ou le catalan sont bien plus précis que le français, être ému, c'est y être ému « avec », *« con » movido* ! (dia. 14 c) Nous ne sommes jamais émus tout seul, même et surtout, au plus profond de notre for intérieur…, là où l'intissime se fond(e) d'extime.

Nous méditerons encorps, qui sait, le sous-titre : *Images, émotions, utopie*.



dia. 13



dia. 14



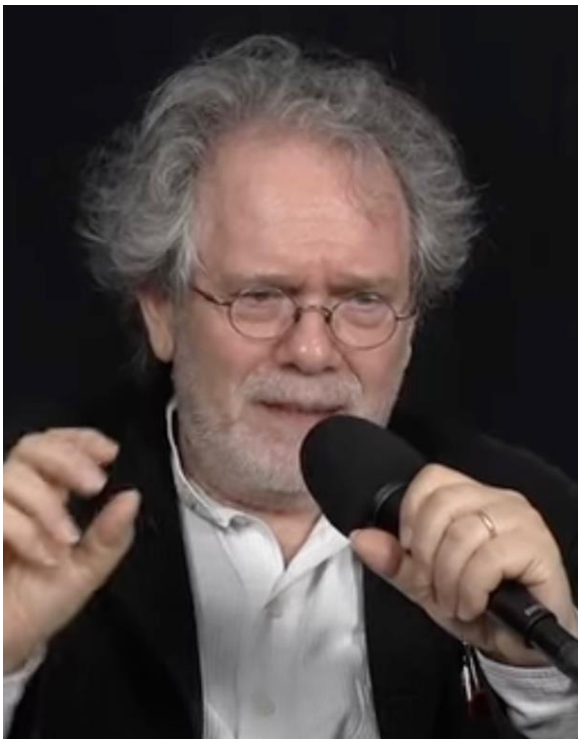
dia. 14 b



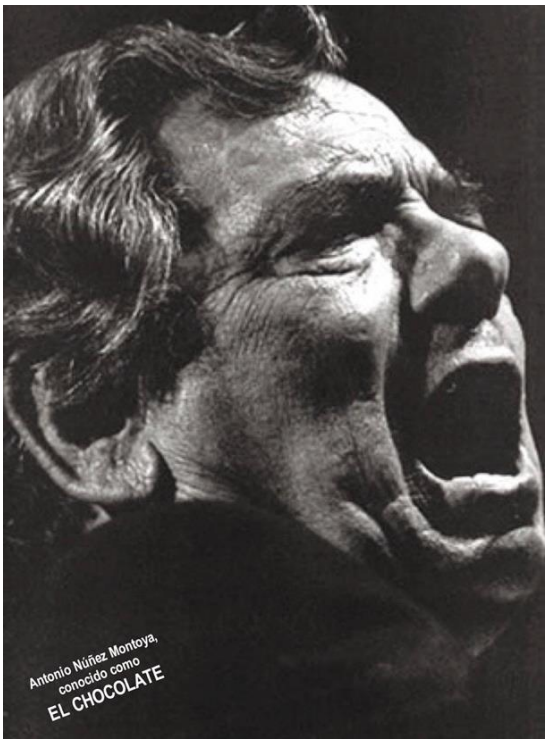
dia. 14 c

(dia. 15) Ce, ou plutôt celui, qui m'avait attiré au CCCB, n'était autre que le commissaire de la susdite exposition, à savoir l'homme Georges Didi-Huberman.

Je nous avais préparé une présentation du Monsieur..., j'ai décidé finalement de ne vous la lire éventuellement qu'après le film, comme ces préfaces, que je ne lis que lorsque j'ai terminé le livre, si je le termine…, et encorps, s'il m'a retenu quelque peu.



dia. 15



dia. 16

(dia. 16) De toutes façons, l'homme n'est pas présentable.

Personne n'est une personne, chantait Deleuze tout à l'heure.

Quant à ses travaux, son érudition, dans leurs champs *picdelamirandolesques*, ils semblent *a posteriori*, *nachträglich,* n'avoir jamais cessé de tracer quelques tangences insurgentes, migrantes, transversantes, en quelques obliques, en quelques diagonales…

En quelques transversales traversières…

Ne jamais se soumettre à ce qui est.

Ne jamais se mettre sous l'Un de la servitude volontaire.

La négation déterminée de ce qui est…

… ne peut s'effectuer que grâce à un recours à l'imagination.

Panser alors… ce qu'il nous reste à penser... C'est encorps, et d'abord, l'imager…, l'imaginer…, le rêver… d'un rêve éveillé…, et par là-même, éveillant…



dia. 17 (Goya)



dia. 18

(dia. 17) Cela dit avant de voir le film, une dernière remarque sur le *cante jondo*, en écho avec le texte de « Georges », qu'aurait dû vous faire passer Joseph, *Der Ton stammt aus der Nacht*, « le son provient de la nuit », magnifique fragment posthume de Nietzsche. [cf. Annexe]

(dia. 18) *Vale* Camarón, *vale, vale…* ▶

C'est dans le *geste contre*, que, d'aventures, peuvent s'épanouir une poésie, un acte sexuel, ou même, qui sait, une psychanalyse, en de ces si rares et précieux moments de *duende*…, qui nous font la vie quelquefois si jolie.



dia. 19



dia. 20

(dia. 19) Le secret du *geste contre* dans le *cante jondo* – je vous divulgâche un peu de « Georges », dans le film –, le secret du *geste contre* ne serait rien d'autre qu'une certaine capacité, ou puissance, de rythme.

Le rythme, ne va pas sans l'incessante relance du dialogue, ou de la dialectique, de deux gestes, apparemment contradictoires : tenir et lâcher…, tenir la durée, lâcher la mesure…, gestes, en fait, si nécessairement complémentaires.

Le premier geste, tenir un rythme, c'est tenir la durée, dans la durée, ne rien lâcher sur son désir, sur son utopie, sur sa mémoire…, continuer, continuer…, tenir, tenir, tenir…, tactactac…tactac., sans arrêt…, *fiesta por bulllerias,* pendant des heures…

Le geste de tenir la durée, de s'entêter… dans son désir… va de pair avec le geste consistant à lâcher, à lâcher la mesure, lâcher le jugement, la conscience, lâcher la petite voix de la conscience…, et *tutti quanti*…

(dia. 20) Tenir la durée, lâcher la mesure…, ou du moins, ménager des intervalles, des syncopes, des retraits, des contre-temps, ce qu'on appelle classiquement des « temps faibles », et que le *cante jondo* sublime.

Temps faibles, qui s'y révèlent, en même temps, impulseurs de relances rythmiques et opérateurs de survivance, de *Nachleben…*

Des temps faibles…, et qu'en quelque hasard, du désir s'en trouve, d'aventures, indéfiniment relancer…

… bon film !

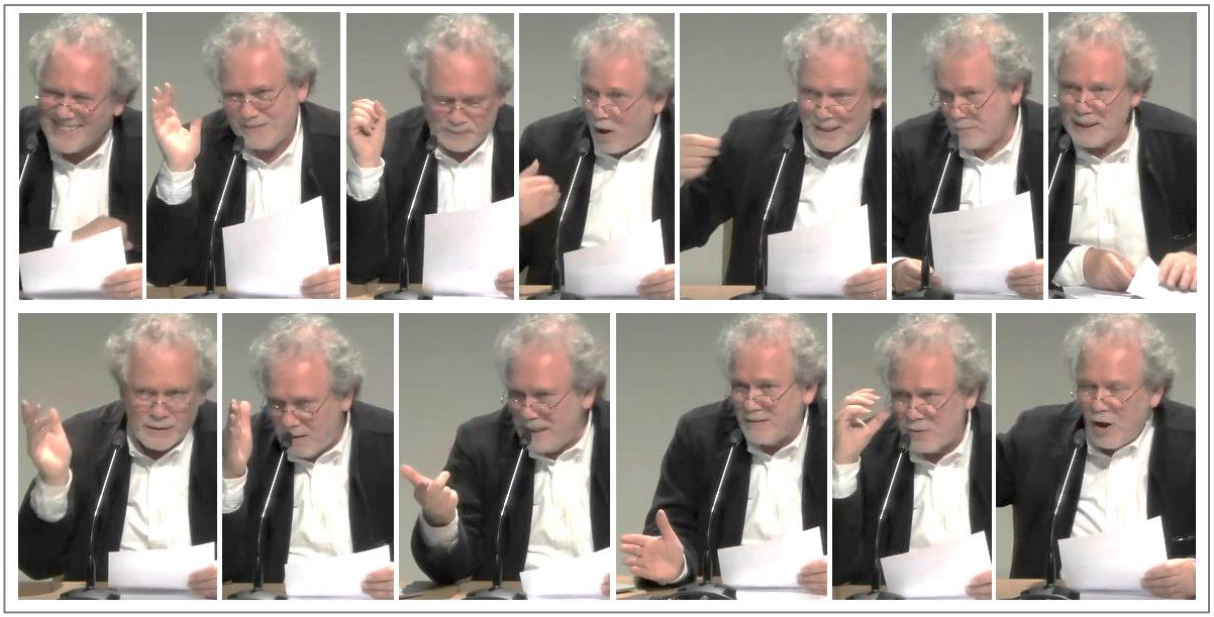
▶ ▶ ▶



*****

*****

*****



dia. 21

(dia. 21) Que dire de Georges ? Qu'il est né en 1953 à Saint-Étienne ?

Qu'il est directeur d'études à l'EHESS ? Qu'il est philosophe et historien de l'art, ou l'inverse, ou les deux, voire plus en corps ? Qu'il a donc au moins deux jambes, pour pouvoir sans cesse, se mouvoir *avec*, et s'émouvoir et nous émouvoir *avec* ? (dia. 22)



dia. 22

Depuis Birkenau et Hiroshima, l'histoire de l'art ne peut vraiment plus se passer de philosophie politique, tant il s'agit de politiser l'art, pour démentir le démenti, apporter un démenti au démenti fasciste, esthétisant, lui, la politique, et déniant l'humanité à ceux qu'il nomme bien vite sous-hommes, bientôt vermines. Il s'agit alors d'organiser le pessimisme, en rêvant un possible à partir de ces impossibles bouts de réel mêmes, en pansant ce qui n'a pas encorps été pensé.

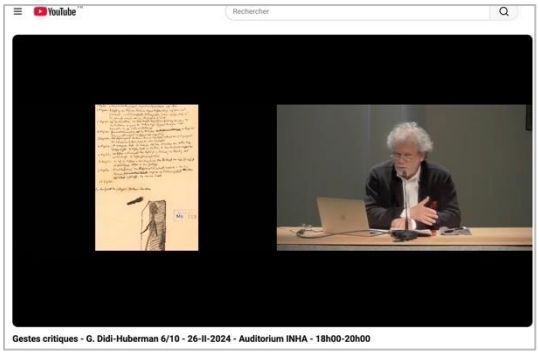
Nous sommes éthiquement sommés !, dirait Abensour, de politiser l'art…

Répondre de l'autre, et, sous l'angle du désir, indestructible désir…, avec Spinoza et Freud, et d'imaginer malgré tout, le *trozt alledem* du spartakiste Karl Liebknecht avant son assassinat.

Laisser passer des poèmes, et rassurer Adorno, l'homme Adorno.

Rêver des images, et désacraliser Lanzmann, la pensée Lanzmann…

(dia. 23) Dire encore, que, depuis la Covid, je suis assidument son séminaire sur YouTube® ? Que le plus souvent, ce qui va suivre sera tout bonnement des copier/coller.



dia. 23


dia. 24

(dia. 24) D'abord les deux saisons sur les « faits d'affects ».
Nous sommes faits d'affects, les affects sont des faits.
(dia. 25) Les affects font, nous font, nous défont… nous confont… etc.,
Au fur et à mesure…, parfois à la démesure…


dia. 25



dia. 26


dia. 27


dia. 28

(dia. 26) Puis les deux suivantes sur les « gestes critiques », de ceux qui nous soulèvent…, qui nous soulèvent le cœur, le corps, l'âme… bientôt le menton et le poing …
(dia. 27) Et la dernière, ou du moins l'avant-dernière, sur les « anges de l'histoire ».
(dia. 28) la dernière étant « le regard dans les plis ».
Cela dit, j'aurais à la fois tout dit et rien dit…



dia. 28

(dia. 28) Personnellement, plus qu'un penseur, un libre-penseur, déjà – et ce n'est pas rien –, Didi-Huberman m'est une sorte de « réfléchisseur ».

Le mot n'est certes pas joli, joli…, *salade de fruit*. Il ne m'en reste pas moins au plus juste. Didi-Huberman réfléchit et nous réfléchit… des images évidemment…

Elles nous regardent déjà… avant même que l'on ne les voie.

Nous savons depuis Aristote que nous ne pouvons pas penser sans image.

Noein aneu phantasmatos.

D'où cette récurrente question qui scande tout dialogue, de celle que l'on s'adresse, inlassablement, à l'autre, aux autres, aux autres *interloctueurs*, et à soi-même :

« Tu vois ? »

Vous voyez ?



dia. 29 (Victor Hugo)

(dia. 29) Idée vient du verbe grec *εἶδον*, *eîdon*¸ c'est-à-dire : « je vois ».

Aussi "Georges" n'a-t-il de cesse de réhabiliter l'Imaginaire, si dédaigné de nos discours. De le réhabiter. Nous avons assez bouffé du Symbolique, du *Lógos* plein la bouche, avant de nous vautrer désormais dans du – ou plus insûrement des – Réels, impossibles, imprévisibles… Si j'emploie du vocabulaire freudo-lacanien, ce n'est pas par hasard.

Freud, la psychanalyse, reviennent sans vraiment cesser, nourrir son discours.

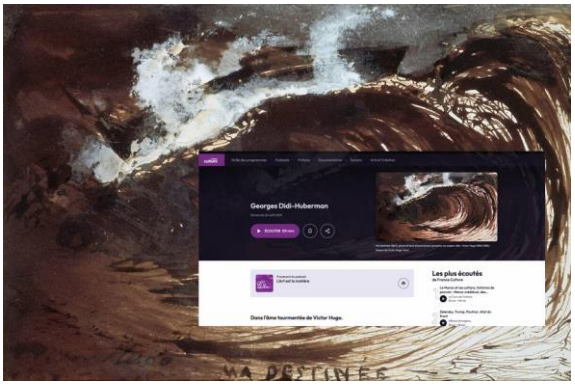
Lacan ne manque pas de venir y rôder… Il parlait « d'égale dignité » entre les trois registres de la réalité humaine, m'a soufflé Guillaume. La psychanalyse a commencé avec des images inconscientes, celles des rêves. Retour à Freud ! Back to Sigmund ! Merde !

Même et surtout si, comme l'écrivait Foucault, dans son introduction à *Rêve et existence* de Binswanger : *La psychanalyse n'est jamais parvenue à faire parler les images.*

(dia. 30) En janvier 2023 invité à controverser avec Philippe Descola au Quai Branly sur *À quoi servent les images ?* "Didi" lui avait martelé qu'il fallait travailler avec la psychanalyse, que l'on ne pouvait pas faire l'impasse sur Freud, pour penser les images.



dia. 30



dia. 31


dia. 32


dia. 33

(dia. 31) *Le Sublime est en bas…*, chantait Hugo, Victor, de son prénom. (dia. 32)

Dans son poème *Les Malheureux*, tiré de ses *Contemplations,* publiées en 1856.

C'est cela que Freud saisira – c'est-à-dire "en sera saisi" – puis contemplera – c'est-à-dire étymologiquement "théorisera" –, qu'il méditera (dia. 33) quelques quarante ans plus tard, dans la chapelle *San Brizio* du *duomo* d'Orvieto.



dia. 34



dia. 35

(dia. 34) Devant *Les fresques des derniers jours* de… de… de Luca Signorelli, dont j'ai failli oublier le nom, qui s'y est peint, ici, en compagnie de Fra Angelico.

(dia. 35) Soudain !, Freud voit combien le sublime est en bas !

(dia. 36) Il comprend tout à coup, sur le coup, du coup – tique-t-on de nos jours –.

(dia. 37) Subitement, indubitablement, il sait que plutôt que de tenter vainement de fléchir les Dieux de l'Olympe, il devra désormais s'essayer à l'exploit de soulever l'Achéron, le fleuve des Enfers… de le mouvoir, de l'émouvoir, d'en être mu, ému… avec !

(dia. 38) L'*Acheronta movebo* virgilien.

L'exergue de la *Traumdeutung*, l'exergue de *L'interprétation des rêves*.



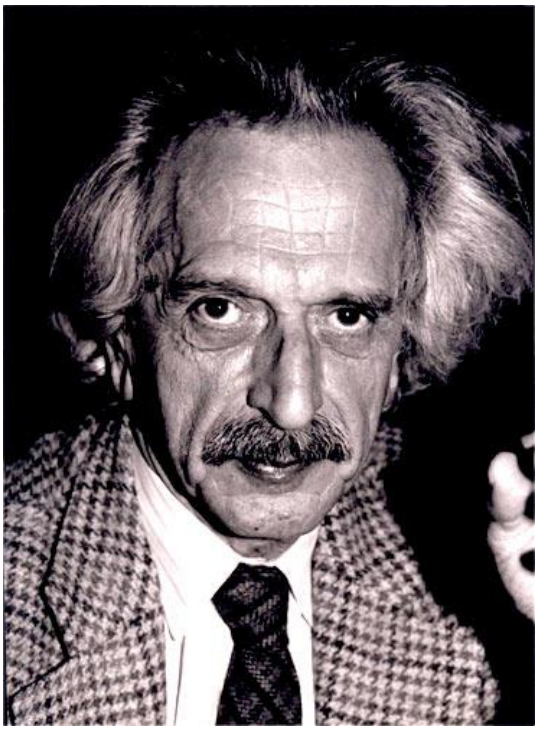
dia. 36



dia. 37



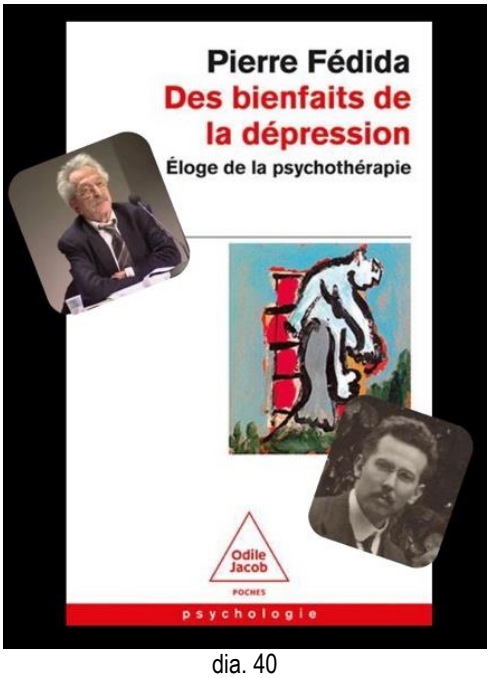
dia. 38



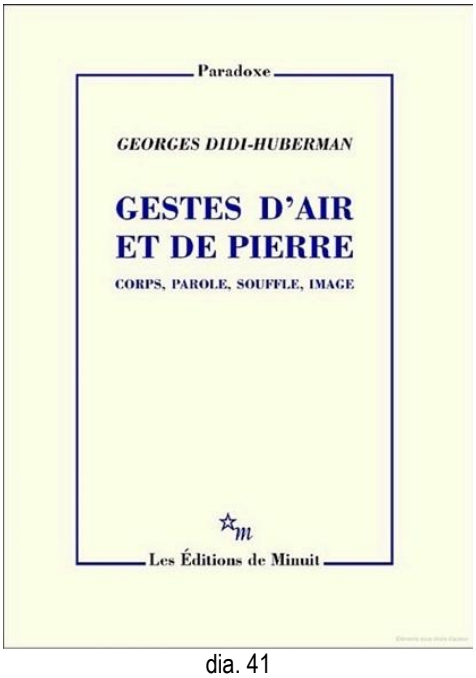
dia. 39

(dia. 39) Plus personnellement, Georges Didi-Huberman aura été un ami proche de Pierre Fédida, avec lequel, en plus de la psychanalyse, il aura partagé des intérêts (dia. 40) pour la phénoménologie et plus précisément, pour la pensée de Ludwig Binswanger, sur la mélancolie plus encorps, et sur ses trois formes de *présences manquées au monde*.

Présence de l'homme au monde, qui ne peut bien qu'être manquée, de toute façon !



dia. 40



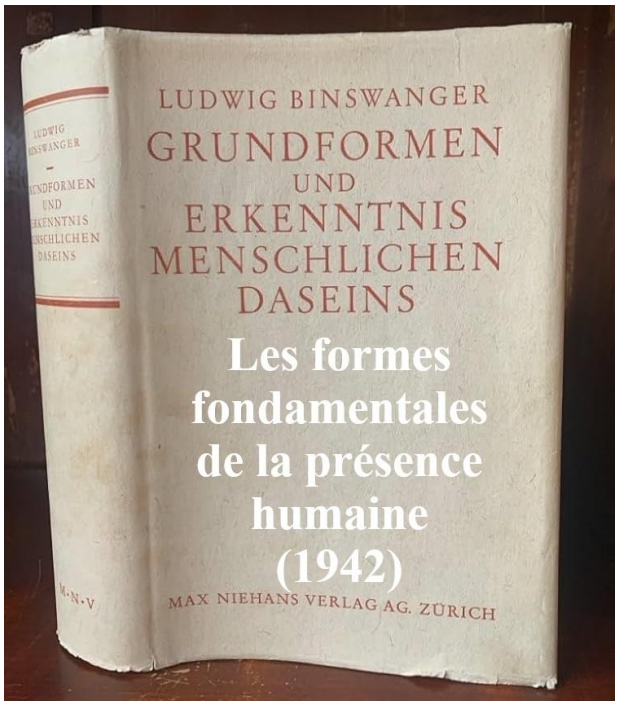
dia. 41

(dia. 41) En 2005, il consacre un livre à cet ami, mort trois ans plus tôt :

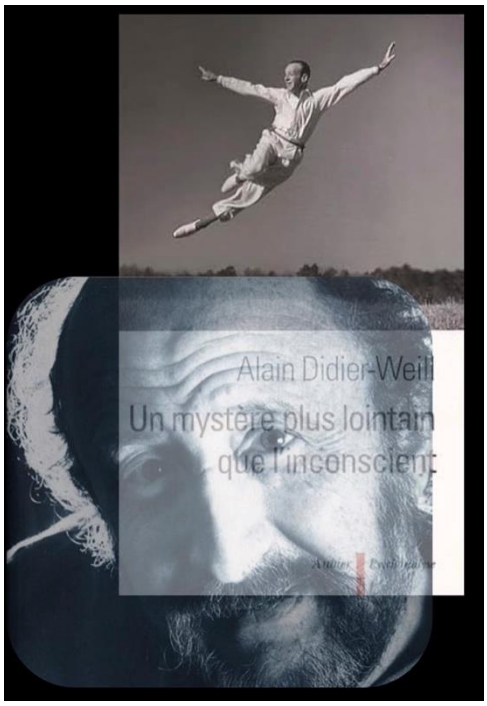
GESTES D'AIR ET DE PIERRE — Corps, parole, souffle, image :

Accentuer les mots pour faire danser les manques et leur donner puissance, consistance de milieu en mouvement.

Accentuer les manques pour faire danser les mots et leur donner puissance, consistance de corps en mouvement.



dia. 42



dia. 42 b

(dia. 42) Penser l'absence, et la présence dans l'absence, et le vice versa…,

Cela transporte Didi-Huberman à penser le souffle comme indistinct de l'image, et, poursuivant, à méditer, aujourd'hui, ce qu'il appelle, entre autres, « l'atmosphérique ».

À panser l'« entre », dit-il dans le film.

À penser les entres de, dans, l'« antre » … dehors …

(dia. 42 b) Il le dit très clairement dans le film.

La question de l'émotion n'est pas…, ni objective, comme veulent les psychologues du comportement, ni trop subjective, ce n'est pas seulement de la psychologie – et même, qui sait, de la psychanalyse ? Peut-être en quelque *mystère plus lointain que l'Inconscient*, qu'imagerait Alain Didier-Weill –, *mais, elle est entre les deux, elle est atmosphérique.*

(dia. 42 c) « Atmosphère…, atmosphère…, est-ce que… »

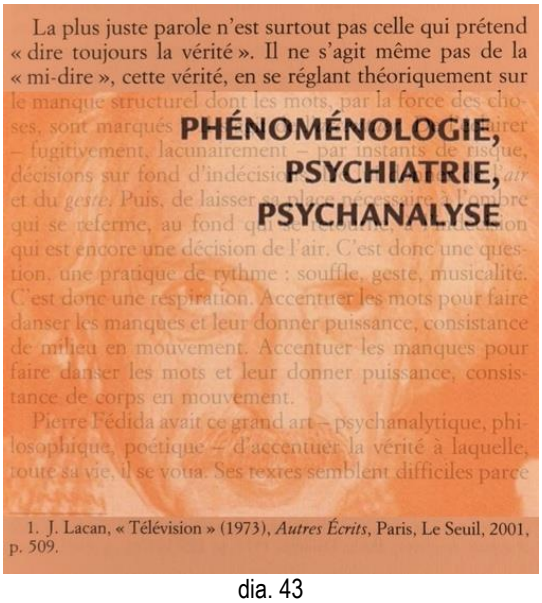
Aire conmovido… C'est l'air qui est ému

La psychanalyse n'a donné au rêve d'autre statut que celui de la parole, écrivait Foucault. Nous y reviendrons à propos d'Aby Warburg, et de sa migration épistémique

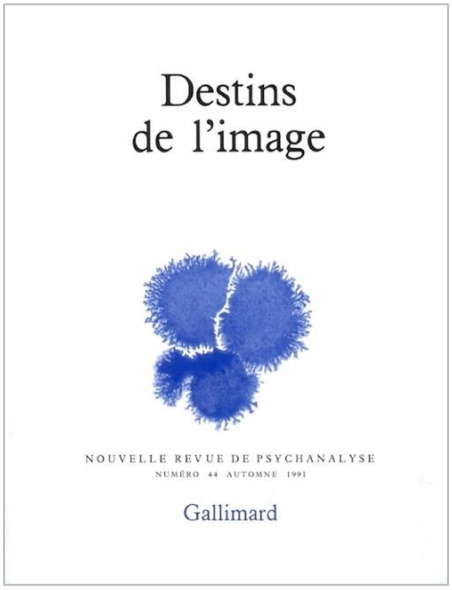
La question de l'émotion, c'est celle de l'entre – au moins, deux…

(dia. 43) À l'époque, il souligne combien la plus juste parole n'est pas celle qui dirait toujours la vérité, évidemment, ni même celle d'un *mi-dire*, ce serait, au plus près, celle qui l'accentue, celle qui l'éclaire, fugitivement, lacunairement, en donnant de l'air et du geste, et laisse, ensuite, sa place nécessaire à l'ombre, et au fond sans fonds, qui se retourne, s'en retourne, à quelque si fondamentale indécision de l'être, qui est en corps une décision de l'air.

C’est une question, une pratique du rythme : souffle, geste, musicalité.
Une respiration…



dia. 43

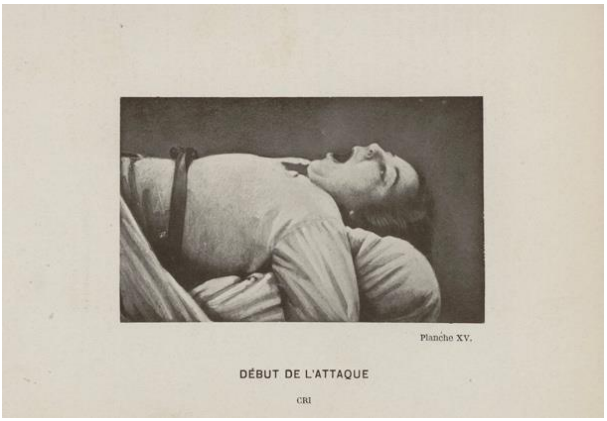


dia. 44

(dia. 44) Il participe et collabore avec Fédida autour des années 90, à *La nouvelle revue de psychanalyse*, dont il dirige quelques numéros.
Le souffle n’y est plus seulement suspens du sens.
Il y devient, d’abord et encorps, condition du dire.



dia. 45

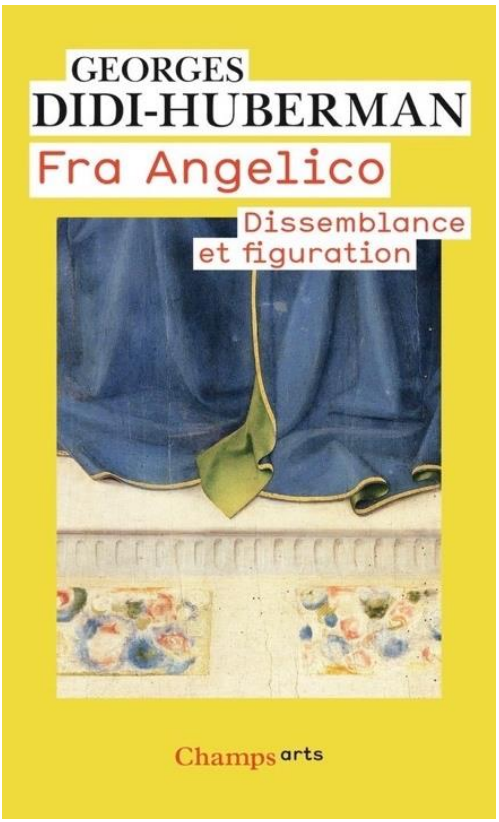


dia. 46

(dia. 45) En 1982, le sujet de sa thèse, qui sera aussi son premier livre, n’aura eu, bien sûr, rien d’anodin : (dia. 46)
Invention de l’hystérie – Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière.



dia. 47



dia. 48

(dia. 47) ▶

(dia. 48) Le premier livre que j'ai lu de lui, au tournant du siècle – Merci !, Marie-Pierre –, m'a tout bonnement retourné, détourné, entourné, étourné, étourdit :

Fra Angelico : Dissemblance et figuration, publié en 1990.



dia. 49



dia. 50

(dia. 49) Depuis, je ne l'ai plus quitté.

Conquis par la surprise de l'enquête minutieuse, sensible aux détails, d'interprétations inédites, portant sur les fresques peintes par le frère dominicain (dia. 50) au couvent de *San Marco* à Firenze, dans les couloirs et les cellules des frères au premier étage, dont la fameuse Annonciation en haut de l'escalier.

(dia. 51) Premier étage du dortoir…, (dia. 52) et de la Bibliothèque.



dia. 51



dia. 52



dia. 53



dia. 54

(dia. 53) Ce qui m'aura le plus passionné, dérouté…, aura été l'intérêt qu'il y porte plus particulièrement à une *Conversation sacrée*, peinte sur un des murs des couloirs.

(dia. 54) Non à la *Conversation sacrée*, proprement dite, ou joliment peinte, mais à la cimaise qui la soutient. (Le Sublime est en bas !)



dia. 55

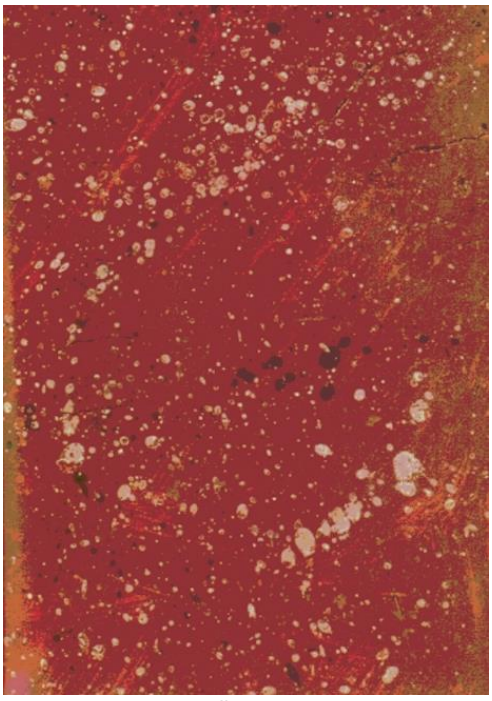


dia. 56

(dia. 55) Un cimaise de *finti*, de *marmi finti,* c'est-à-dire de marbres feints.

(dia. 56) Dans le film, il nous invite à regarder avec plus d'acuité encorps, là où notre regard n'est pas dirigé… attendu ! Vers un inattendu, un imprévisible, un réel, quoi !

À délaisser le joli visage de Christ… le joli minois de l'enfant…



dia. 57



dia. 58

(dia. 57) Et qu'est-ce qu'il l'a surpris sur ces *finti* ?

Une trainée de chaux… Une trainée de chaux lancée, qui sait, négligemment, ou pas, par le *Beato Angelico* lui-même, en quelque anachronie contemporaine, d'une espèce de *dripping* Jackson-Pollockien.

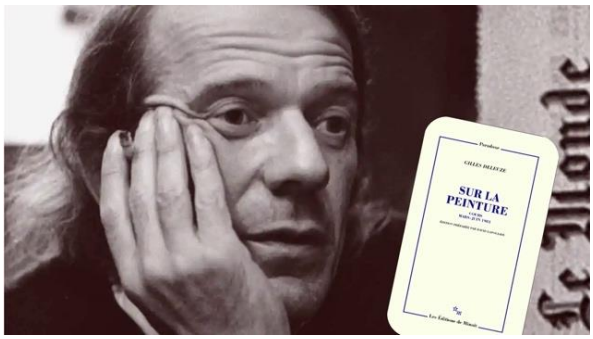
Or, note Didi-Huberman, asperger d'un liquide, c'est un geste bien connu de tout chrétien, et *a fortiori* de tout dominicain, c'est-à-dire de Fra Angelico lui-même.

Ce geste, c'est le geste de l'onction.

(dia. 58) Onction baptismale, extrême-onction…
Consécration première, et consécration dernière.
(dia. 59) Elle concerne toujours et encorps, bien plus le corps, que l'âme.



dia. 59



dia. 60

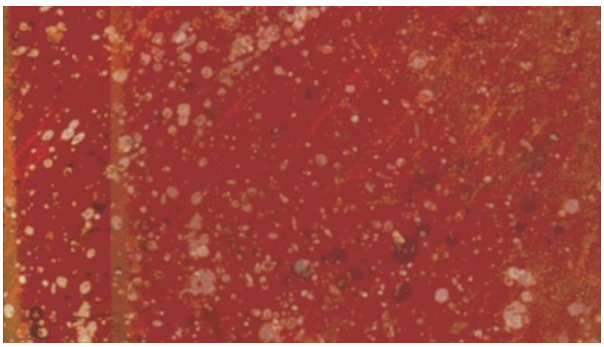
(dia. 60) Créer pour Deleuze, ce n'était pas produire ou reproduire des formes.
C'était capter des forces… en émotions, en migrations.
De l'Autrefois encontrant, rencontrant, du Maintenant…
En ce sens, l'art ne serait jamais figuratif.
(dia. 61) Dans une peinture, c'est en premier lieu *un geste,* un geste du corps, qu'il s'agit de voir, avant d'en contempler le résultat accidentel.
Premier débrayage de notre regard.



dia. 61



dia. 62

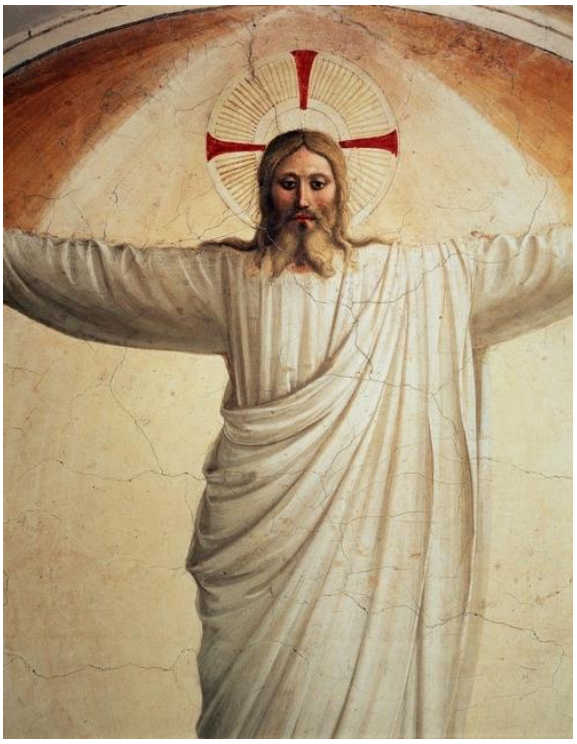


dia. 63

(dia. 62) C'est en peintre dévot que Fra Angelico fit ce geste, non en clerc transgressif. Son geste d'onction laisse une trace, produit une image, suscite une figure, c'est un *geste figural*, non un geste liturgique.

(dia. 63) Par déplacement, par condensation, il suscite, une manifestation négative de la chair subtile, de l'incarnation de l'invisible dans le visible, de l'esprit dans la matière, de l'infigurable dans la figure.

Du possible dans l'impossible.

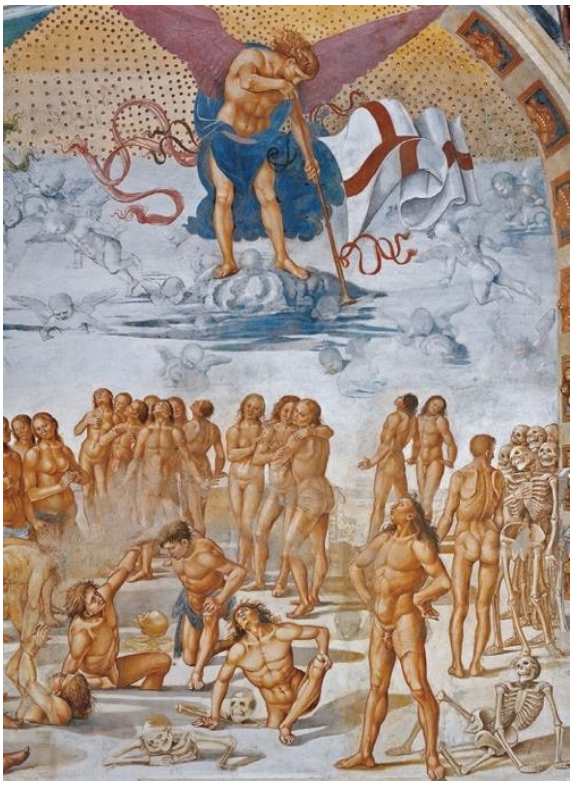


dia. 64



dia. 65

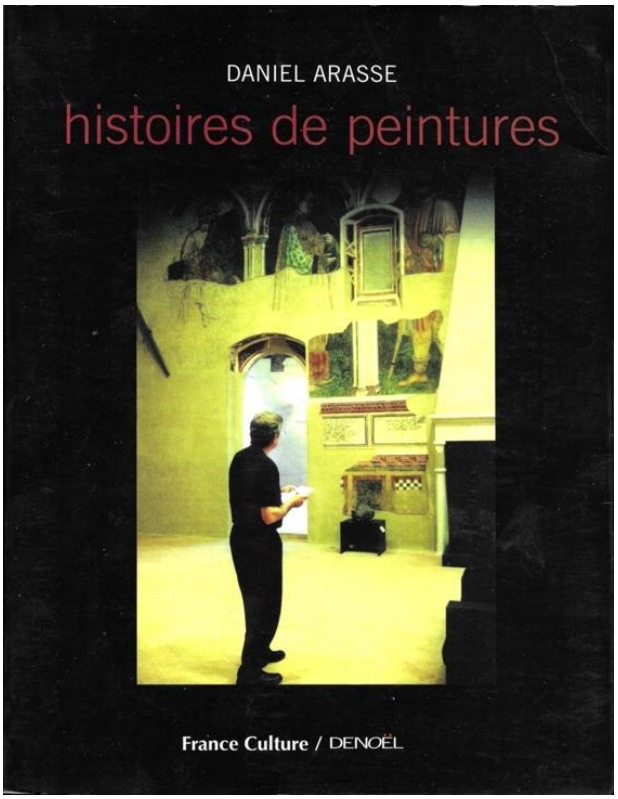
(dia. 64) Cette trainée de chaux, c'est la figuration du Christ Lui-même.
Apparent oxymore d'une abstraction figurative.
Oint se dit en grec *khristós*, il donne l'épithète de Jésus.
Jésus-Christ, c'est Jésus l'Oint.
C'est encorps le sens du mot *Messie*, de l'hébreu *mashiah* : *Oint du Seigneur.*
(dia. 65) Il y aurait deux mystères dans la religion chrétienne.
Plus que l'âme, ils concernent là encorps tous les deux le corps.
Au commencement, l'Incarnation – d'où le nombre incalculable d'Annonciation, c'est-à-dire l'instant même de l'Incarnation du Verbe.


dia. 66


Dia. 67

(dia. 66) À l'*Omega*, la Résurrection de la chair, la Résurrection des corps.
(dia. 67) Avec cette question de rendre présent ce qui absent, de rendre visible de qui est invisible, figurable l'infigurable, imaginable, l'inimaginable, etc., il nous faudrait (dia. 68) relire avec Daniel Arasse, Saint Bernardin de Sienne, frère franciscain contemporain de Fra Angelico, prêchant *ad libitum*, en exhibant une image composé de trois lettres, IHS, c'est-à-dire « Jésus sauveur des hommes », *Iesus Hominum Salvator* (dia. 69) :

L'Incarnation est le moment où l'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, le créateur dans la créature, Dieu dans l'homme, la vie dans la mort, l'infigurable dans la figure, l'incorruptible dans le corruptible, l'indicible dans le discours, l'inexplicable dans la parole, l'incirconscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision, l'inaudible dans le son, l'impalpable dans le tangible, le Seigneur dans l'esclavage, la source dans la soif, le contenant dans le contenu, l'artisan entre dans son œuvre, la longueur dans la brièveté, la largeur dans l'étroitesse, la hauteur dans la bassesse, la noblesse dans l'ignominie, la gloire dans la confusion, etc., etc., etc., etc., etc… … … etc., etc… … etc…



dia. 68


dia. 69


dia. 70

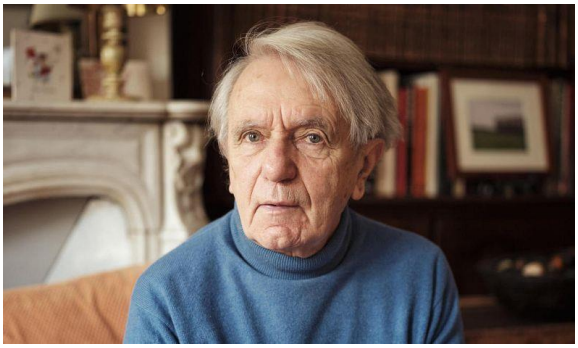


dia. 71

(dia. 70) ▶ *Raisondiablement*, nous avons appris à opposer imagination et raison.
Monde conceptuel, Symbolique, et monde sensible, Imaginaire.
Le contraire de la raison, ce n'est pas l'émotion.
Ce n'est pas le sensible, c'est l'insensible, nous avertit Hannah Arendt.
Georges Didi-Huberman nous l'a rappelé dans le film.

(dia. 71) Dans ce thème, il cite souvent, *Le partage du sensible*, le livre de Jacques Rancière (dia. 72), qu'il met en connivence avec une autre pensée, qui lui est aussi très, très, chère, celle de Miguel Abensour (dia. 73).

Dans ce partage du sensible, l'imagination joue le rôle fondamental de, dans, l'exercice même de ce que l'on appelle : *La politique*.



dia. 72



dia. 73

(dia. 74) *L'imagination, c'est la première faculté politique*, toujours Hannah Arendt.

(dia. 75) Au-delà des débats sur la crise de l'art ou la mort de l'image qui rejouent l'inter-minable scène de la fin des utopies, Rancière a voulu établir avec son texte quelques espèces de conditions d'intelligibilité du lien qui noue esthétique et politique.



dia. 74



dia. 75

(dia. 76) Il appelle *partage du sensible* ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives de chacun.e, même et encorps des « sans-part ».

(dia. 77) Or, de la Grèce antique aux mouvements d'émancipation des modernes, coule par vagues (dia. 78), quelques courants à contre-courant, des braises couvant aux torrents impétueux suivant les époques, (dia. 79) c'est le pouvoir paradoxal des *sans-part*.



dia. 76



dia. 77



dia. 78

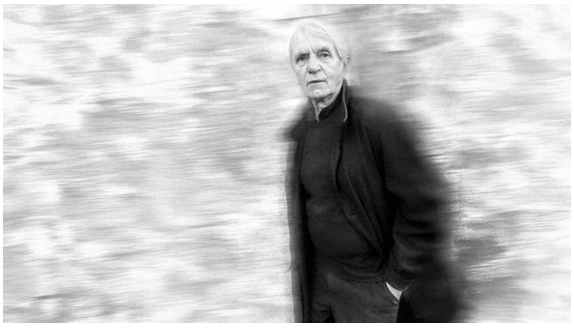


Dia. 79

(dia. 80) Pouvoir qui s'est mis en travers d'un ordre moral, d'un ordre normal, d'un ordre des choses, où le commandement se devrait de revenir à ceux qui y seraient prédestinés par leur naissance, leur richesse et/ou leur savoir…

(dia. 81) La politique, c'est proprement le pouvoir du peuple, c'est-à-dire de ceux qui n'ont aucun titre particulier à exercer le pouvoir. L'ordre moins le pouvoir…

(dia. 82) Quelle est la non-part des *sans-part* ? (dia. 83) ▶



dia. 80



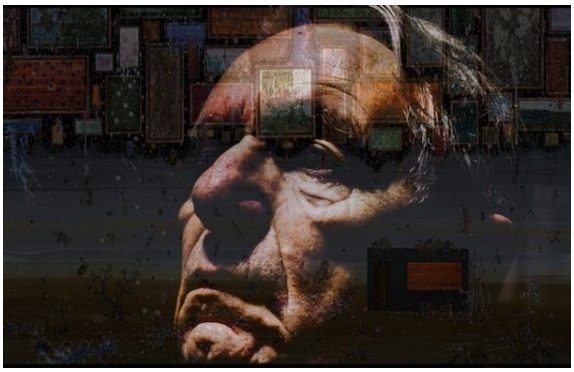
dia. 81

(dia. 84) Le consensus, le conformisme, signifient l'annulation (dia. 85) de cette part des *sans-part* et l'assimilation de la politique à la gestion d'une nécessité objective, nécessité, qui est identifiée elle-même aux simples lois de la domination économique.

(dia. 86) D'où, de nouvelles formes d'exclusion, de haine, de violence.



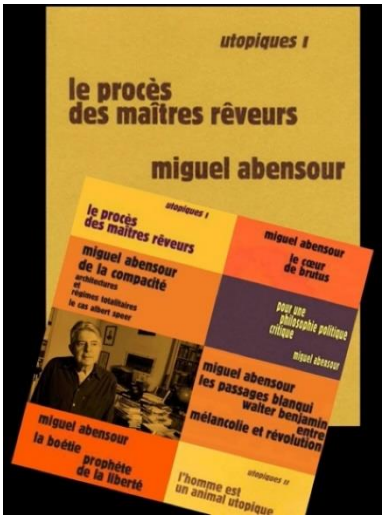
dia. 84



dia. 85

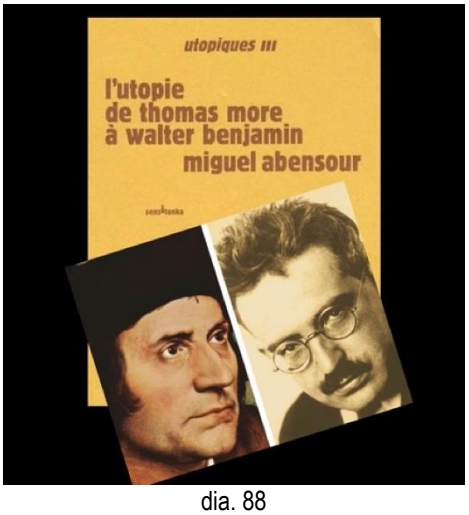


dia. 86

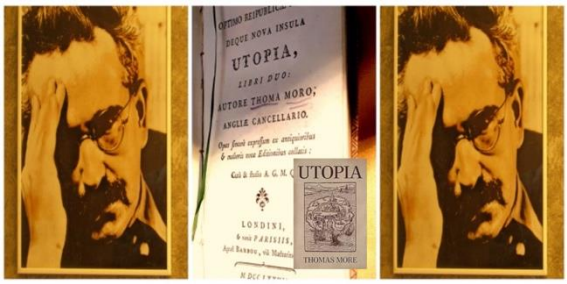


dia. 87

(dia. 87) Abensour met l'Imaginaire au travail via l'utopie, Rancière le réinjecte dans le social, d'où le peu d'utopie chez Rancière, et le peu de social chez Abensour, m'a soufflé Guillaume.



dia. 88



dia. 89

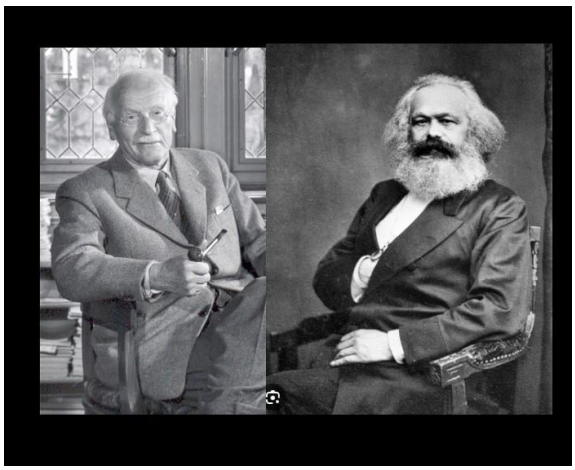
(dia. 88) Utopie de doux rêveurs, de rêveurs diurnes, de rêveurs éveillés, réveillés, mieux s'éveillant, rêves qu'exècrent tous les tyrans, parce qu'alors d'autres mondes sont possibles, d'être pensés, d'être rêvés.

Ou du moins d'autres fins du monde, dit-on, désormais, aujourd'hui…

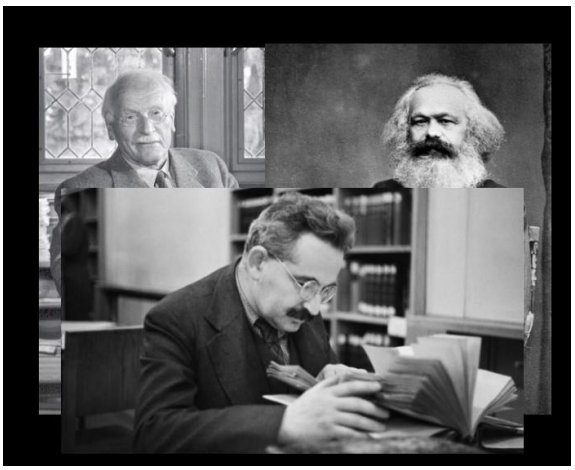
(dia. 89) Abensour suit, poursuit, *la voie oblique*.

Celle tracée dans l'*Utopia* de Thomas More (1516), celle des chemins de traverse, l'ayant mené jusqu'à, au moins, l'au-moins, Walter Benjamin, lui-même.

Walter Benjamin en *guetteur des rêves*, c'est-à-dire en guetteur d'images, d'images *dialectiques* – tiens !, il s'y glisserait quelque espèce de *lógos* dans ces affaires d'images.



dia. 90



dia. 91

(dia. 90) Dialectique de l'antinomie entre, d'une part, des espèces d'images mythiques, archétypales, insondables, éternelles, pour ne pas dire junguiennes, et d'autre part, quelques sortes de dialectique concrète, matérialiste, historique pour ne pas dire marxiste, qui serait supposément débarrassée de toutes espèces d'illusions, de toutes ces petites *fleurs imaginaires*, qui rebutaient tant Marx, lui-même, pour le malheur d'un communisme, inévitablement pseudo-scientifique… Science sans conscience…

Ni Jung, ni Marx, donc ! (dia. 91)

Alors Benjamin !

Tope-là !, répond Didi-Huberman.

Benjamin, le passant, le passeur de *Passages,* passager de la vie, passager de la nuit, guettant l'image, guettant la dialectique à l'arrêt, de l'arrêt sur image, guettant l'éclair formant dans la nuit – il n'éclaire que lui-même, et assombrit la nuit –, formant quelque *constellation*, lorsque, d'aventures, l'Autrefois rencontre le Maintenant, en une rencontre, dont la nature n'en resterait pas moins temporelle que foncièrement figurative. ▶



dia. 92



dia. 93

(dia. 92) Je cite plus longuement Abensour sur ces images dialectiques :

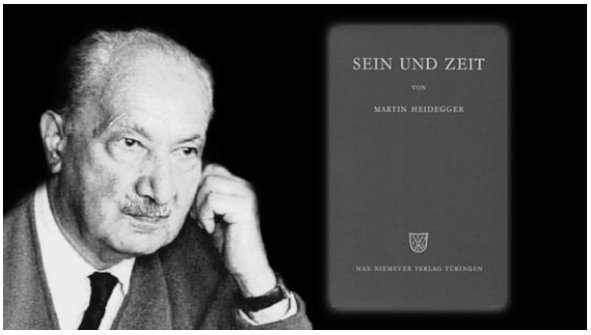
À vrai dire dans le champ des images, la dialectique se définit sous la forme de l'ambiguïté. Une image dialectique, c'est d'abord une image ambiguë ou plutôt une image qui a d'abord été ambiguë, et qui au moment de l'arrêt devient subitement dialectique.

À l'arrêt en effet l'ambigüité se cristallise, la contradiction explose libérant toute la virtualité émancipatrice voire révolutionnaire de l'image.

Un double processus s'opère à la fois destructeur et libérateur. […]

(dia. 93) *Le guetteur de rêves benjaminien, c'est celui qui sans repos lutte pour arracher l'utopie au mythe, celui dont la vigilance sait percevoir la petite faille, la brèche par où s'engouffrer pour s'arracher au sommeil et connaître le réveil.* ▶

La pulsation commune, chez Benjamin et Abensour, c'est sans doute cette intuition que les images, que l'imagination, c'est un mode d'accès à la temporalité.



dia. 94


dia. 95

(dia. 94) Nous sommes là en sous-main dans une sorte de débat virulent avec Heidegger. C'est à travers l'image dialectique que l'on aurait accès à la temporalité elle-même, et non en quelque illusoire ontologie.

Débat qu'aura soutenu, à ses manières, Fernand Deligny, avec son magnifique texte : *Acheminement vers l'image*, réfutant implicitement les conférences des années cinquante du philosophe de *l'Être et du temps*, éditées sous le titre : *Unterwegs zur Sprache,* « Acheminement vers la parole ».

(dia. 95) Nous ne regardons que l'invisible, tant il ne cesse de nous re-garder, et plus précisément que l'invisible, c'est l'imprévisible qui ne cesse de nous regarder.

La gueule béante du fauve bondissant au-dessus des herbes hautes de la savane.

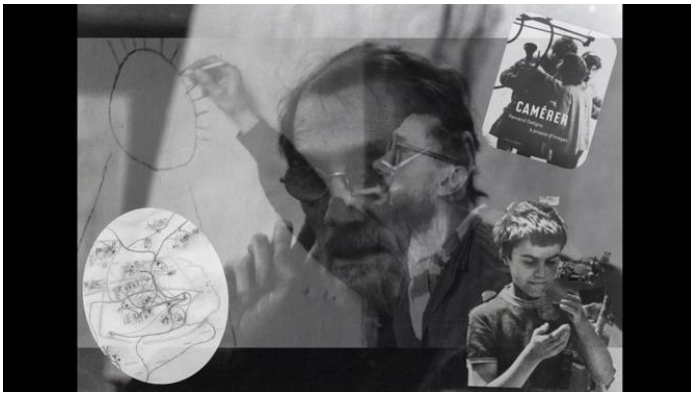
Et c'est déjà trop tard !

Mieux, indéfiniment nous regarde cette absence dans la présence, et vice-versa, cette rétention du souffle avant la détente musculaire du saut, ce suspens du respir avant l'attaque. Intensité que connaissent bien les musiciens sans doute…

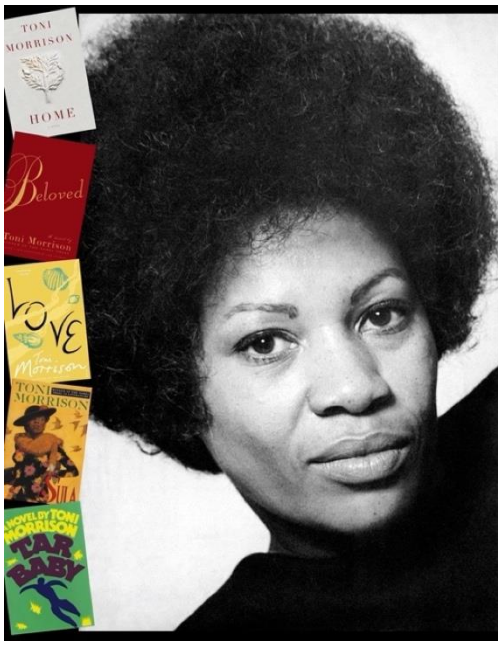
Dans l'invisible, dans « ce qui ne se voit pas », l'invisible nous cache aveuglément le véritable objet de la négation, c'est-à-dire, en corps, le sujet de la phrase. Ce n'est pas « ce », C.E., le démonstratif, le *Voilà ! Ce qui ne se voit pas,* dans *ce qui ne se voit pas,* c'est le pronom « se », S.E., le réfléchi, l'intention, dans ces phénomènes intenses.

(dia. 96) Phénomènes intenses, qui nous traversent, que nous ressentons, qui nous ressentent, qui nous éprouvent, si intensément de justement ne pas en avoir quant à eux, d'intention…, des intentions.

Deligny s'y aventurait en quelques sortes…, (re)traçant… ce qui ne *ce* voit pas…, (pour)suivant des lignes d'erre…, d'errance, … ombres errantes.



dia. 96



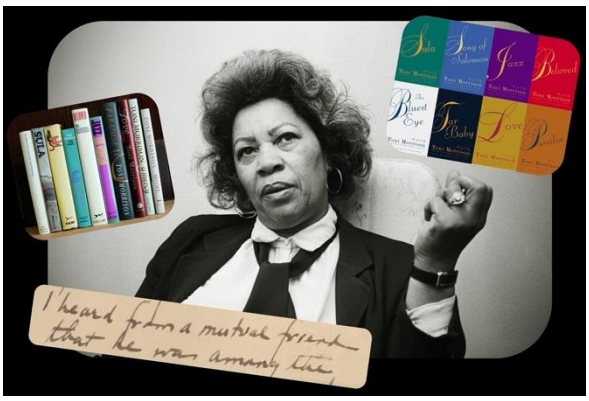
Dia. 97

(dia. 97) Pour continuer de creuser ce sillon des rêves, des rêves diurnes, de l'imagination, il nous faut sans doute (ré)entendre les mots mêmes de Toni Morrison.

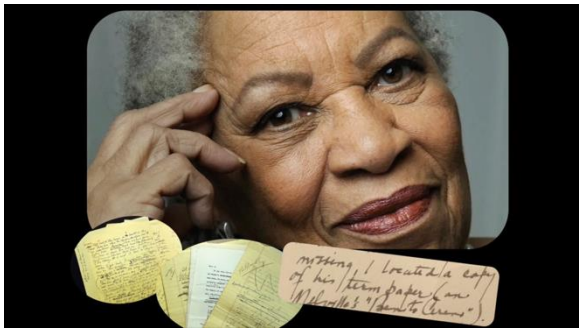
Dans la *Source de l'amour propre,* elle nous invite, nous incite à rêver – je cite – :

… à rêver non en de vaines conjectures fantasmagoriques ;

mais d'une vision diurne, engagée, dirigée. (dia. 98)



dia. 98


dia. 99

Vision expérimentale, intime et vagabonde qui n'a pas honte de rêver, de visualiser l'Autre. En rêvant, le moi permet l'intimité avec l'Autre sans le risque d'être l'Autre.

(dia. 99) *La capacité de l'écrivain à imaginer ce qui n'est pas le moi, à rendre familier l'élément étranger et à mystifier l'élément familier :*

tout cela constitue la mesure de son pouvoir. […]

Imaginez, visualiser comment ce serait de savoir que votre confort, vos amusements et votre sécurité ne reposent que sur la privation d'autrui. C'est possible. (dia. 100)

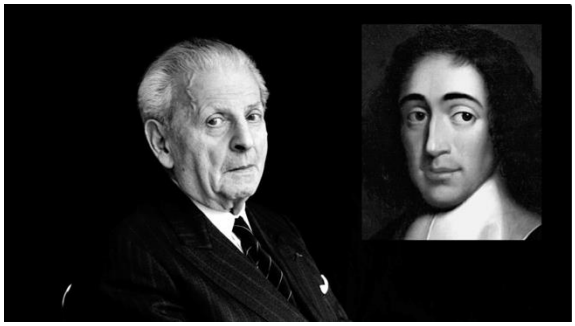
▶ *Mais pas si nous sommes attachés à des paradigmes dépassés, à une réflexion moribonde qui n'a pas été précédée ni parsemée de rêve. Ah, comment ce serait, sans la haine putride dont on nous a dit et enseigné qu'elle était inévitable parmi les humains ?*

Inévitable ? Naturelle ? Au bout de cinq millions d'années ?
Au bout de quatre mille ans, nous n'avons rien imaginé de mieux ?
Fin de citation. ▶



dia. 100


dia. 101


dia.102


dia. 103

(dia. 101) Tout le génie de Levinas aura été de renverser complètement la leçon du maître Heidegger : l'Éthique précède l'Ontologie. (dia. 102)

(dia. 103) À chaque époque, il faut arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguer, disait Benjamin.


dia. 104


dia. 105

(dia. 104) Il s'agit d'imaginer ce qu'il reste encore à faire…

C'est-à-dire que nous devons nous souvenir d'abord de ce qui n'a pas encore été fait ! Il s'agit d'imaginer ce qu'il reste à penser.

(dia. 105) Et à tous les rabat-joie, à tous les trouble-fête, à tous les censeurs de mauvais poil, à tous les donneurs de leçon, patriarcaux ou pas, qui opposent bien vite aux guetteurs de rêves, de rhédibitoires principes de réalités, il faudrait, sans doute, sans cesse, nous demander, si leurs principes de réalité ne seraient pas, au bout du conte, plutôt des – leurs – principes de domination, dont ils usent, abusent, et mésabusent. (dia. 106)



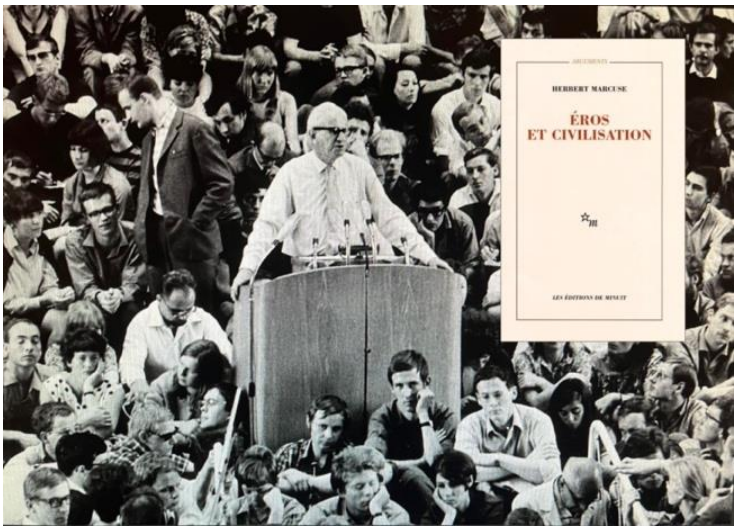
dia. 106



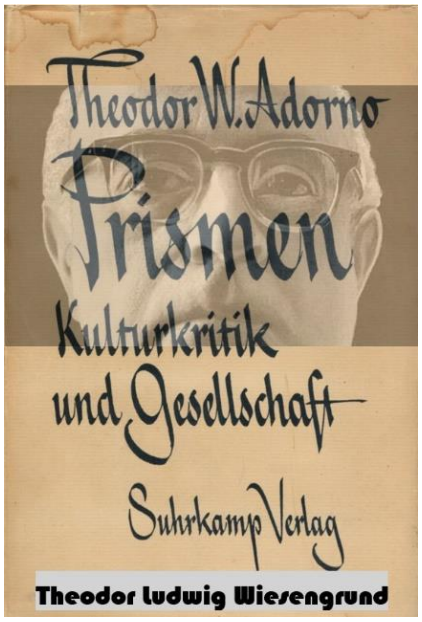
dia. 107


dia. 108

Reviennent les mots de *rabbia* de Pasolini tout à l'heure : *Lotta di classe.* (dia. 107) ▶ (dia. 108) Le beau n'est que le commencement du terrible, chantait en substances Rilke dans sa première Élégie.



dia. 109



dia. 110

(dia. 109) Dans cette perspective, *Éros et civilisation* de Herbert Marcuse, paru en 1955, traduit en français en 1963, reste un livre essentiel. Pour toute une génération…

(dia. 110) Après la Shoah, après Hiroshima, comment écrire un poème, comment imaginer l'inimaginable, sans tomber dans la barbarie, ainsi que nous le craignait Adorno lui-même, c'est-à-dire sans l'exalter ?



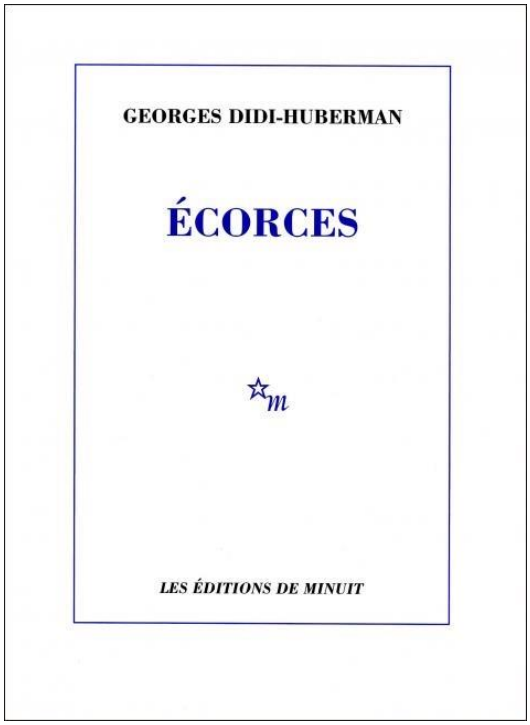
dia. 111


dia. 112

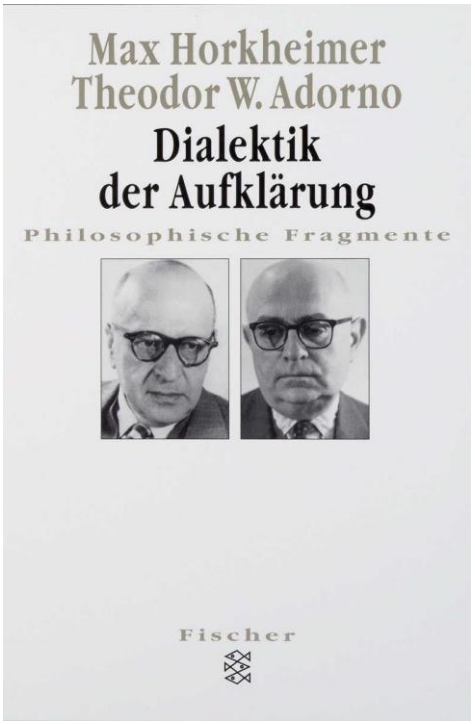
(dia. 111) Figurer l'infigurable pour revenir quelque temps à San Marco ?

Cette question tourmente Didi-Huberman, elle l'oppose foncièrement à l'interdit des images, sentencié dans une quasi-religieuse intransigeance par Claude Lanzmann.

(dia. 112) « Georges » soutient que ne pas imag(in)er, c'est poursuivre l'œuvre des SS, celle de tout faire disparaître…, et les Juifs, et le génocide même, c'est-à-dire, après leurs livres dans les *autodafés,* leurs cadavres dans les fours crématoires…, et enfin, les fours eux-mêmes, qu'ils prirent soin de détruire avant de partir.



dia. 113



Dia.114

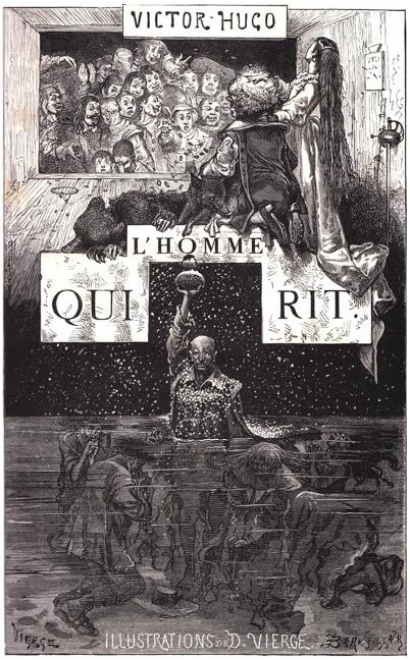
(dia. 113) Pour commencer à lire une partie de la cinquantaine de livres qu'il a publiés, *Écorces*, son livre sur sa visite de Birkenau, cette forêt de bouleaux, dont il a ramené quelques écorces, pourrait être un bon début.

Comment philosopher, comment espérer après Auschwitz ?

(dia. 114) Question centrale de toutes les – plutôt que la – *Théories critiques,* de l'École dite de Francfort, exilée quelque temps aux États-Unis.

Comment faire naître une possibilité d'une impossibilité ?

Même si, au bout du compte, une possibilité ne peut naître que d'une impossibilité.



dia. 115


dia. 116

(dia. 115) Comment continuer de rêver ?

Comment continuer de rêver, tout en n'oubliant pas de critiquer en un même temps nos rêves, pour ne pas se laisser emporter… dans le flux de leur fascination, le flux des images du rêve…

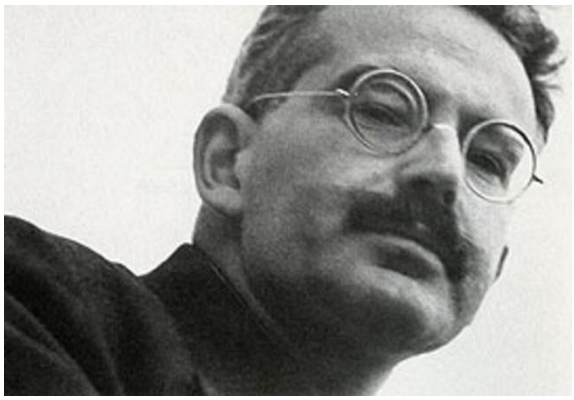
C'est-à-dire comment rêver éveillé, s'éveillant, tel un *guetteur de rêves* ?

(dia. 116) Rêver un impossible rêve, même trop, même mal… chantait Brel.

▶ (dia. 117) *Rêver un impossible rêve*
Porter le chagrin des départs
Brûler d'une possible fièvre
Partir où personne ne part
Aimer jusqu'à la déchirure
Aimer, même trop, même mal,
Tenter, sans force et sans armure,
D'atteindre l'inaccessible étoile



dia. 117

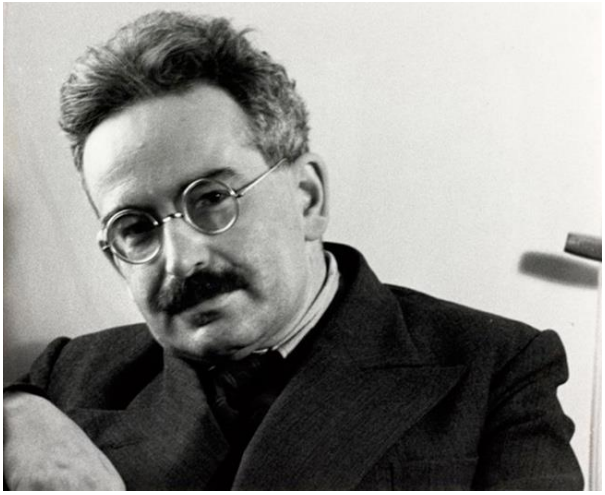


dia. 118

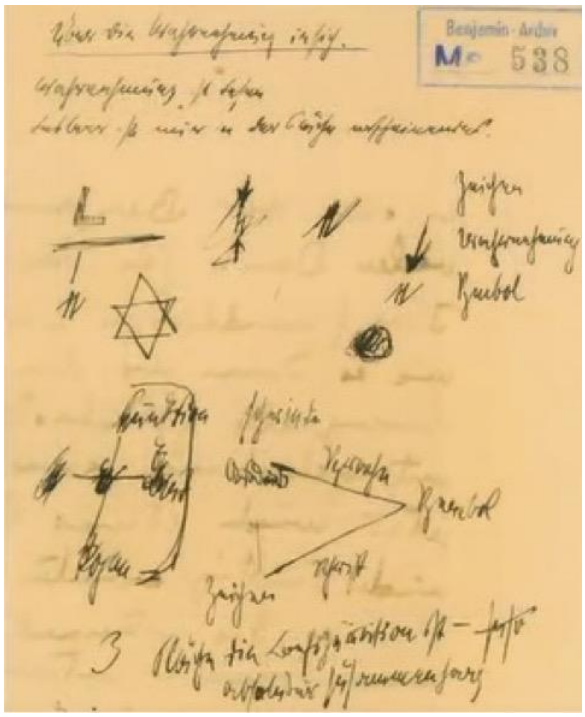
(dia. 118) Selon l'énoncé benjaminien, il nous faudrait devant tout ça, malgré tout ça, *trotz alledem*, *organiser le pessimisme*. Organiser le pessimisme…, ce ne serait rien d'autre que d'imaginer un possible, une possibilité, à partir de l'impossibilité même.

C'est-à-dire imaginer à partir de l'inimaginable.

À l'inverse d'une sorte de gestion autosatisfaite du désespoir, de bon nombre de philosophes désespérés, et désespérants, contemporains ou pas.



dia. 119



dia. 120

(dia. 119) Il nous faudrait sans cesser apporter un démenti au démenti.

La violence dont on parle est un démenti de l'humanité.

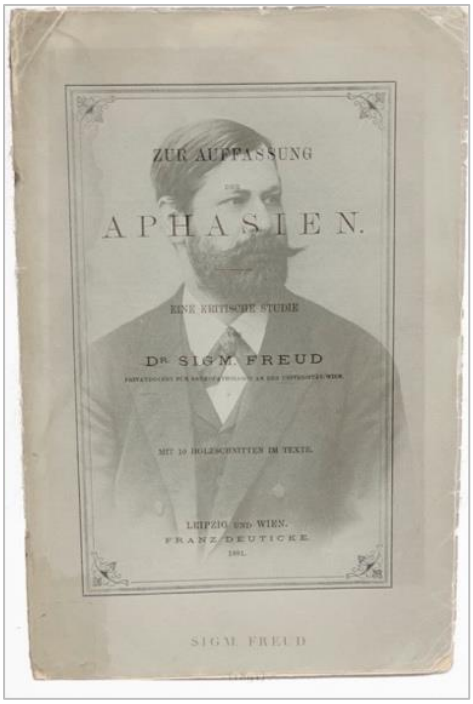
Il nous faut apporter un démenti au démenti.

(dia. 120) D'abord, peut-être, prendre en conte que le monde des images, dont parle Benjamin, assume une position d'actualité intégrale, et de tous côtés, *allseitig*.

De tous côtés, c'est fondamental, c'est une expression fondamentale.

Ça veut dire que c'est partout…, et que partout ce sont des champs de tensions.

Ouverts, ouvrant, couvrant, découvrant.



dia. 121


dia. 122

(dia. 121) Dès sa *Contribution à la conception des aphasies* en 1891, Freud notait :

« La représentation-mot *(Wortvorstellung)* apparaît comme un complexe de représentations *(Vorstellungskomplex)* clos. La représentation-objet *(Objektvorstellung),* en revanche, comme un complexe de représentations ouvert. »

De tous côtés ! Faisons bois de tous côtés !


dia. 123


dia. 124


dia. 125



dia. 126

▶(dia. 122) Pour Abensour, ce démenti au démenti, pensons-le premièrement sous l'angle du désir, de l'indestructibilité du désir, (dia. 123) autant avec Spinoza.

(dia. 124) Qu'avec Freud …

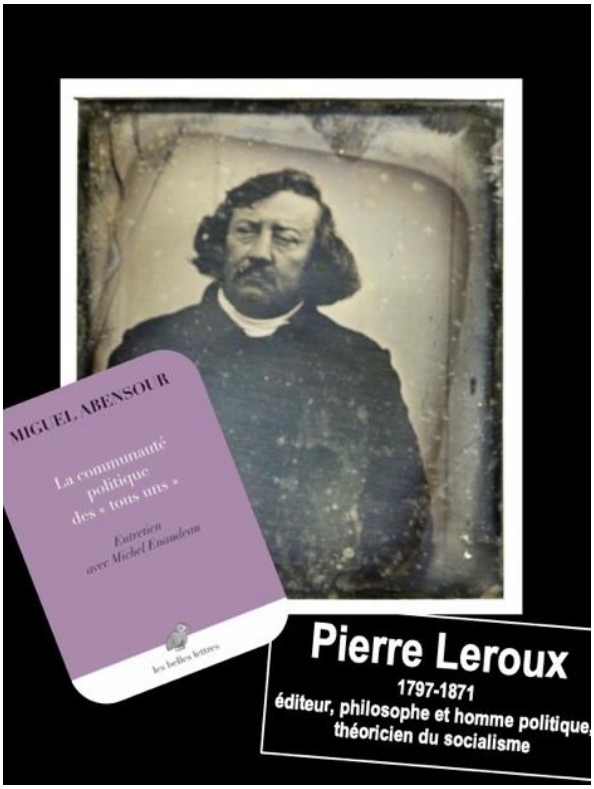
(dia. 125) Deuxièmement, sous celui d'une imagination, d'une imagination malgré tout, le *trotz alledem* du spartakiste Karl Liebknecht.

(dia. 126) Et troisièmement, sous celui de ce qu'il appelle : *la sommation éthique*.

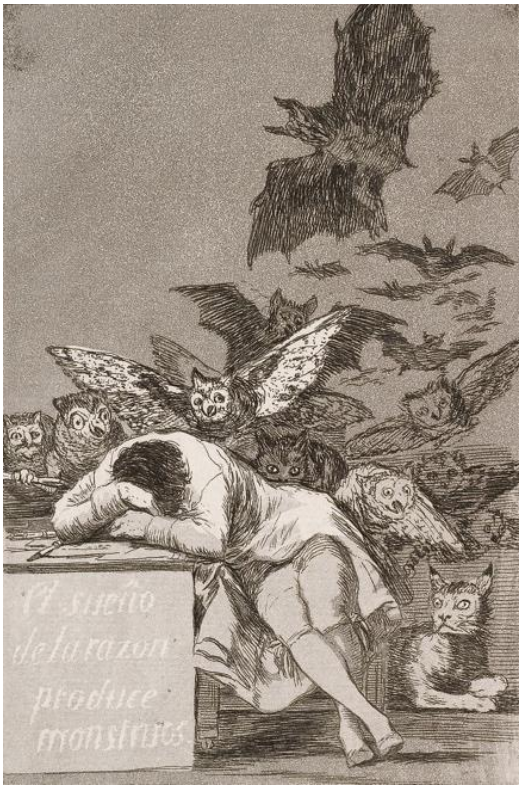
Nous serions sommés, en quelque sorte, de construire un rapport éthique, via l'esthétique d'un imaginaire engagé, expérimental.

Puisque les fascistes esthétisent la politique, il nous incombe de politiser l'art.

D'urgence et sans plus vraiment jamais cesser.



dia. 127



dia. 128

(dia. 127) Dans le livre d'entretiens avec Michel Énaudeau : *La communauté politique des « tous uns »*, publié en 2014 aux Belles Lettres, Abensour revient sur *Éros et civilisation* de Marcuse, plus notamment sur le chapitre VII *: Imaginaire et utopie !*

Je cite :

Marcuse y retrouvait grâce à Freud, la valeur authentique de l'imagination, et tentait d'arracher le concept d'utopie au principe de rendement, et à la condamnation que ce dernier en prononçait. […]

Il faut dire qu'à l'époque avec mes amis de la Bibliothèque Nationale, nous étions plusieurs à lire Marcuse, dans une grande attente, tant sa pensée paraissait apporter un renouvellement de la question de l'émancipation.

Fin de citation. ▶

(dia. 128) Dans cette opposition dévoyée entre raison et sensible, entre êtres raisonnables et doux rêveurs, commençons par être regardés par une eau-forte de Goya :

El sueño de la razon produce monstruos, la gravure 43 de ses *Caprices*.



dia. 129



dia. 130



dia. 131

(dia. 129) Comment ne pas inviter Goya, peintre qu'affectionne tant Didi-Huberman, évidemment, et pour son souci révolutionnaire à l'époque, des "petites gens", comme l'on disait alors, et du fait que Goya, peintre des Lumières, soit avant tout celui des Ombres ?

(dia. 130) Comment ne pas inviter Goya, dont il dit que ce qu'il y a d'extraordinaire chez lui, c'est qu'il décuple les possibilités d'une imagination, y compris politique, dialectisant, sans arrêt, les gestes d'accablement et les gestes de soulèvement ? ▶

(dia. 131) Le *sueño*, en castillan, c'est à la fois le sommeil et le songe.

Même la raison engendre des monstres, surtout quand elle s'endort sur ses lauriers dorés, alors elle tend à l'universel, et elle méprise le particulier, le singulier.

L'homme peut vite y devenir sous-homme, bientôt vermine.



dia. 132

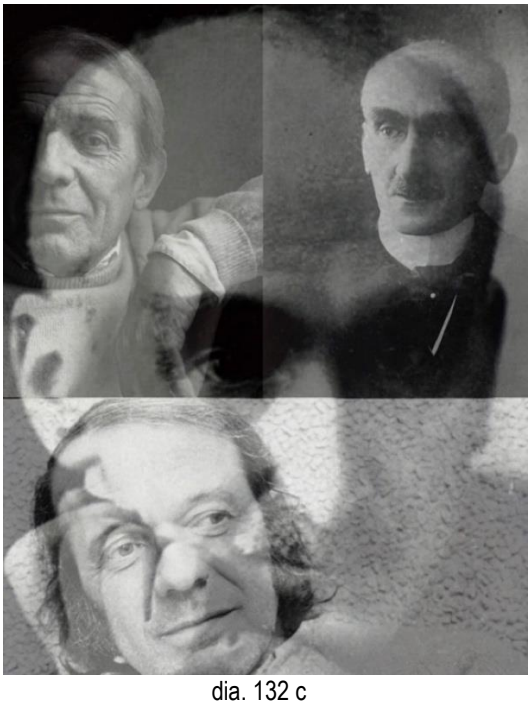


dia. 132 b

Quand on imagine, on imagine quelque chose de singulier.

On n'imagine pas le général.

Le général, c'est conceptuel. (dia. 132) (dia. 132 b) ▶



dia. 132 c



dia. 133

(dia. 132 c) Nous ne pouvons que critiquer toute philosophie à prétention générale.

Didi-Huberman nous referait entendre Bergson, disant que la philosophie n'est pas générale, qu'elle doit seulement être précise.

Deleuze reprendrait la formule…

La philosophie s'occupe de singularité.

(dia. 133) Personne n'a raison.

Chacun a les siennes…, en sincérités successives…

La raison, ce n'est pas quelque chose qu'on possède, une fois pour toutes.

La raison reste sans cesser un devenir, un mouvement.

Un mouvement pour s'inquiéter, une inquiétance, un cheminement questionnant, non répondant. Même si éthiquement, à la fois, nous devons en répondre, et si, en fait, de fait, nous ne pouvons jamais vraiment répondre.

Tenter sans cesser de prendre position sans pour au temps, prendre parti.



dia. 133 b

▶ (dia. 133 b) Chacun a ses raisons. C'est *La Règle du jeu*.

C'est la réplique d'Octave, joué par le réalisateur Jean Renoir, à son ami Robert de la Chesnaye, interprété par Marcel Dalio :

Sur cette terre, il y a une chose effroyable, c'est que tout le monde a ses raisons.

(dia. 134) Mieux, « Le » *Lógos,* λόγος, non seulement, il ne parle pas à la différence du Dieu des Patriarches, mais pire, ou mieux, il n'est pas « Un ».

Il n'y a pas « un » discours, il y a des discours, d'où le nombre indéfini de *-logue* quelque chose, que l'on voit fleurir dans le monde de nos professions… de foi…

D'où le nombre de (discours) philosoph(iqu)es peints par Raphaël dans la *Chambre de la Signature*.

Les médecins n'ont de discours, ni sur les enfants, ni sur les vieux, ni sur les fous.

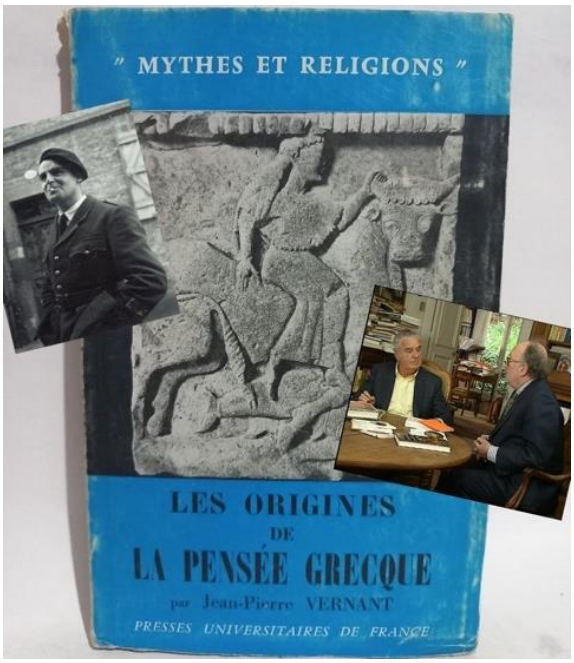
(dia. 135) Dans son article « Du mythe à la raison », sous-titre de son livre *Les origines de la pensée grecque*, paru *en* 1962, dans la collection de Georges Dumézil, Jean-Pierre Vernant indiquait précisément que les Grecs n'ont pas inventé « La » raison, pour une raison toute simple, c'est que ça n'existe pas « La » raison. Un point, c'est…

Il n'y a pas eu un quelconque saut du *mûthos* au *lógos*.

Le *mûthos* est resté le fond sans fonds de tous les *lógoï*, de tous les discours.



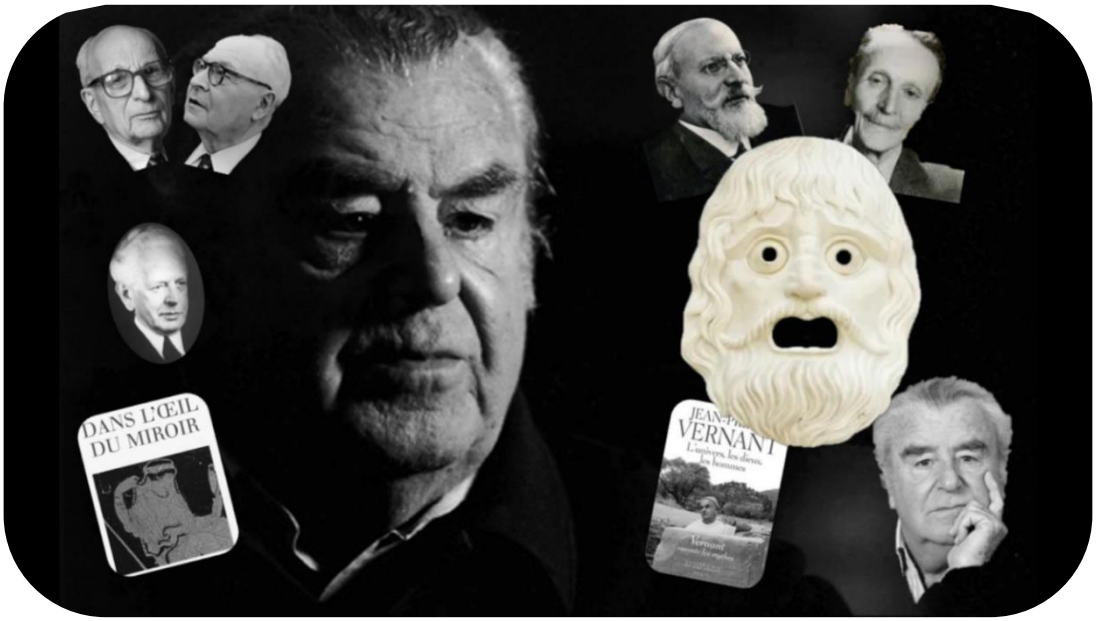
dia. 134



dia. 135

Il y a eu des formes de rationalités, écrivait-il, qui sont liées aux domaines, que tel groupe humain explore, et cela n'est pas pareil, suivant qu'il s'agit des lois physiques, de la géométrie, de la médecine, etc., ou suivant ce qui caractérise la rationalité des cités archaïques et classiques, c'est-à-dire une rationalité politique.

Soit un effort pour mettre en œuvre des démarches, qui mettent de l'ordre dans les relations entre les hommes, sans pour autant prétendre trouver Les lois de la nature, comme le tente la raison de la physique expérimentale, par exemple.



dia. 136

(dia. 136) Vernant s'est formé, frotté, de son maître, Ignace Meyerson, à sa *psychologie historique*. Il rappelle que chez l'homme, par rapport à l'animal, il y a toujours ce que Cassirer appelle la *pensée symbolique*.

C’est-à-dire que toutes les formes d’activité humaine, mentales et matérielles, visent toujours à produire un monde d’œuvres, intermédiaires symboliques entre l’homme et l’univers.

L’homme n’est pas directement dans le monde. Il construit, pour vivre, entre le monde et lui, des univers de médiateurs, qui sont des systèmes de signes, qui sont des langages, que ce soient les techniques, que ce soient les sciences, que ce soient les institutions sociales, que ce soient les religions, que ce soient les langues, que ce soient les arts, que ce soit tout ce qui constitue les faits de civilisations. ▶



dia. 137

(dia. 137) Pour panser, l’homme imagine.

Il rêve, des intermédiaires, qui sont des constructions, des espèces de médiations entre l’homme et le monde, entre l’homme et les autres, entre l’homme et lui-même. Le monde au bout du conte en reste une parure, que l’on met sur, et/ou, entre le réel et nous.

Le *mundus* étrusque, c’était la parure de la jeune mariée ; le cosmos grec a donné nos cosmétiques. Nous devons parer et nous parer, rêver, imaginer, imager sans cesse ces clairs obscurs, dans lesquels nous n’en finissons jamais véritablement d’errer, tels des ombres, des ombres errantes… ▶

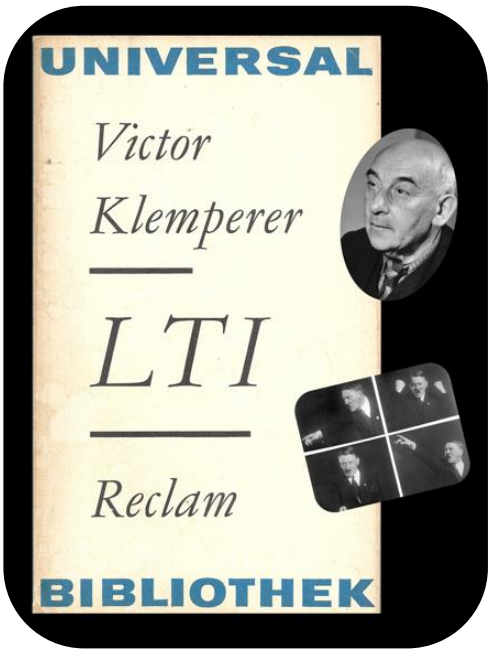


dia. 138

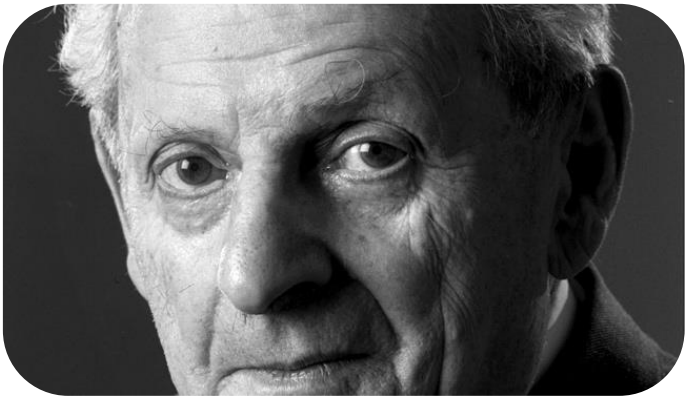
(dia. 138) La pensée, ce qu'elle devrait faire comme le regard, d'ailleurs, ce serait sortir d'elle-même, à partir de ce qui nous sort par les yeux.

C'est ce geste qui est fondamental, un mouvement d'inservitude volontaire grâce à l'imagination, pour éviter, autant que faire se peut, tout conformisme, unanimisme, c'est-à-dire tout brutalisme.

(dia. 139) Qu'il soit anesthésie, ou fanatisme, le brutalisme commence toujours par tordre le langage, dans un mépris et une déshumanisation de l'autre, de l'étranger, du pas le même. C'est-à-dire encorps d'un soi-même. L'altérité n'est jamais radicale !



dia. 139



dia. 140

(dia. 140) D'où ce mouvement éthique, si profondément éthique…, chez Levinas…, se détournant vers le, les visages de l'autre…, des autres, pour en répondre !

L'Éthique en une *optique* – écrit-il –, *optique*, *certes dépourvue des vertus objectivantes, synoptiques et totalisantes de la vision en tant qu'intentionnalité.*

(dia. 141) L'altérité n'est jamais radicale ! Le semblable n'est jamais le même.

Évidemment, Didi-Huberman nous ramène chez Benjamin, dans le préambule, de son *origine du drame allemand*, et sa fameuse préface épistémocritique.

(dia. 142) Benjamin soutenait qu'avant de s'occuper de généralité, il fallait s'occuper de comment ça se présente : *Frage der Darstellung*, c'est-à-dire des détails, du diable, dit-on aujourd'hui. S'occuper du particulier, s'occuper du singulier.

Décamper, vite fait, de toute pure pensée d'ordre ontologique.

(dia. 143) Benjamin reste la référence récurrente, récursive, qui traverse, transverse la pensée de Georges Didi-Huberman. Pour suivre, survivre, il ne cesse plus de tenter d'*organiser le pessimisme*, tel Ernst Bloch tentant d'organiser l'espérance.

Ne pas se soumettre, ne jamais se soumettre à ce qui est !

Imaginer sans cesser ce qui reste à penser…



dia. 141



dia. 142



dia. 143

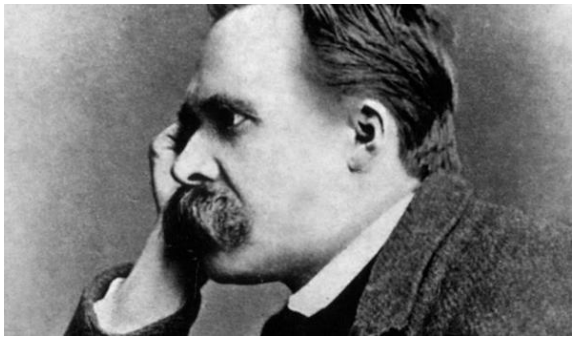


dia. 144

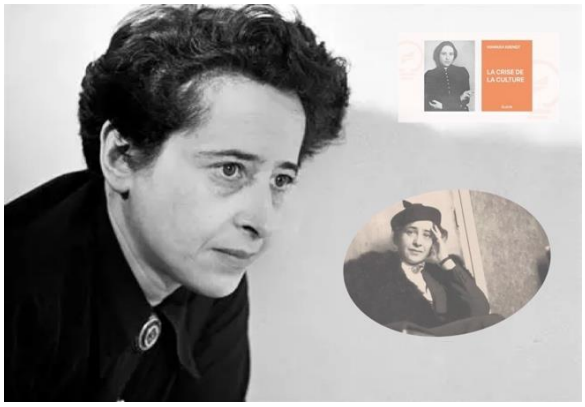
(dia. 144) Dans son essai de 1925 sur *Les affinités électives de Goethe*, Benjamin avait recopié cette phrase du poète :

L'espérance passait sur leur tête, comme une étoile qui tombe du ciel.

… Il avait rajouté : « Évidemment, ils ne la voient pas tomber ».



dia. 145



dia. 146

Hormis Benjamin, comète des comètes, Didi-Huberman s'oriente de quelques autres, à commencer bien sûr par Socrate, lui-même, suivent chronologiquement, non exhaustivement, Montaigne, Spinoza, Diderot, Kant, puis, entre autres, "tous" les romantiques allemands de Goethe…, en passant par Schiller, Schlegel, Schelling, Novalis, von Kleist, Hölderlin, jusqu'à Hegel et Marx.

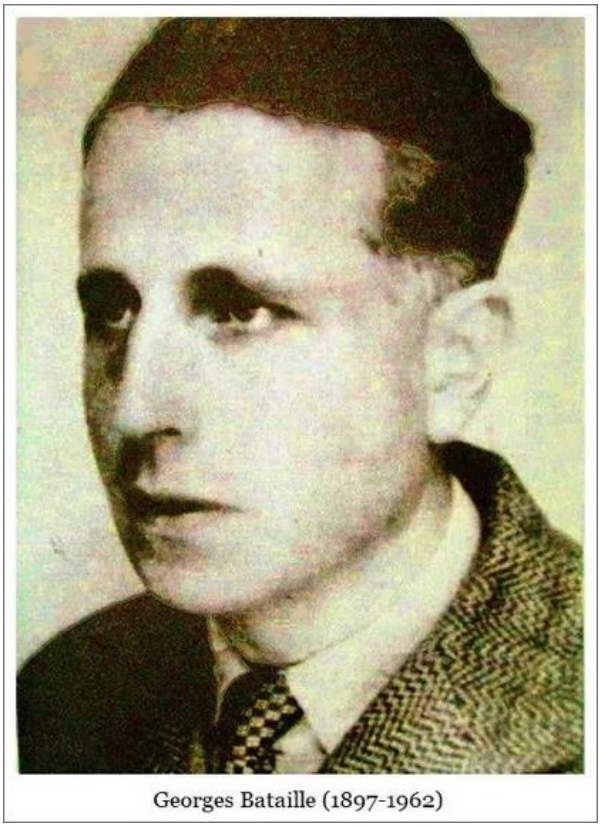
(dia. 145) Puis bien sûr, bien sûr… Nietzsche, Nietzsche, Nietzsche…,

Au XX°, toute l'École de Francfort, Adorno, Horkheimer, Marcuse, etc., (dia. 146)

Et évidemment, évidemment… il lui fallut bien du talent : Hannah Arendt… ▶

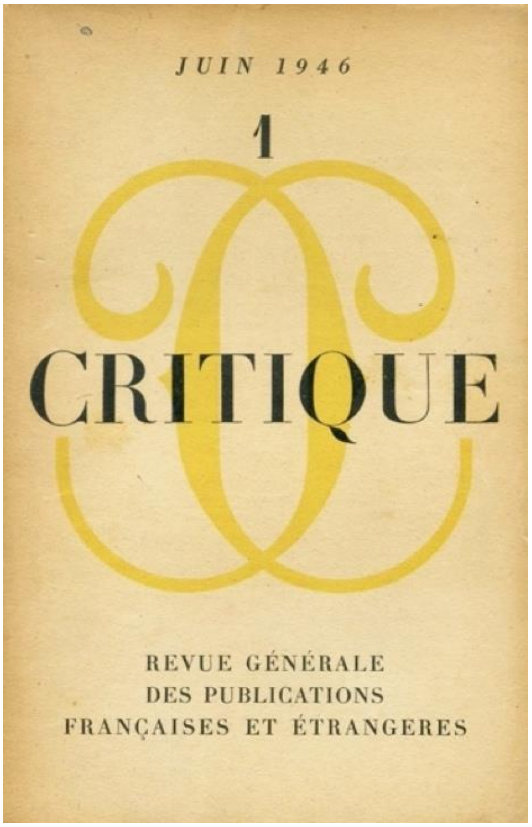
En version française, « Didi » se réfère volontiers à Bachelard, Merleau-Ponty, Blanchot, Foucault, Barthes, Levinas, Deleuze, Derrida, etc., etc., etc…

Ou encorps, plus actuels, Nicole Loraux ou Hervé Mazurel, par exemples, et bien, tant, d'autres…



Georges Bataille (1897-1962)

dia. 147



dia. 148

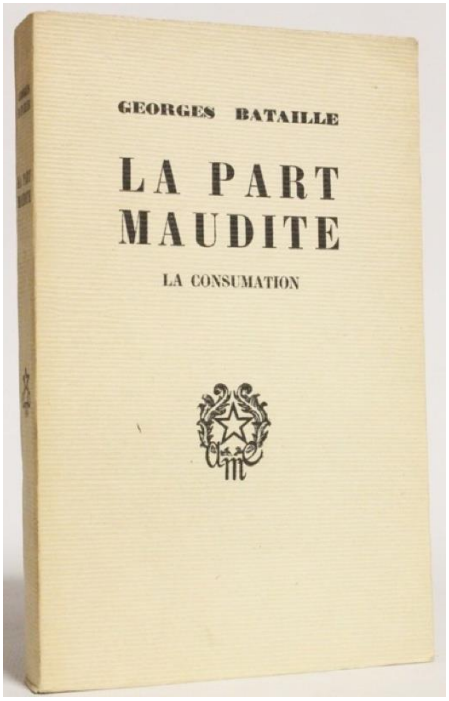
(dia. 147) « L'autre B », moins cité, pourtant toujours présent, toujours sous-jacent, toujours soutenant, soutendant, creusant en sous-mains sa pensée, l'évidant, n'est autre que Georges Bataille lui-même, étanchant encorps, sans jamais vraiment cesser, des sillons de la dépense, mal dite, maudite, de l'importance des petites choses.

(dia. 148) Sillons modestes, humbles…, ô combien féconds !

Bataille et sa revue *Critique,* où il déploie cet apparent oxymore :

La critique est un art délicat et radical.

Bataille et l'art de la nuance radicale.



dia. 149



dia. 150

(dia. 149) Bataille et sa *Part Maudite*.

Sans laquelle Lacan ne nous aurait jamais consumé son petit a.

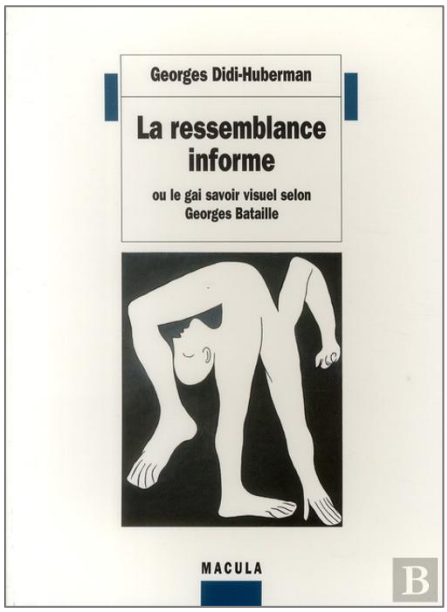
Plus que Sylvia, c'est cet érotisme, cette histoire de l'œil, cette Madame Edwarda, que Lacan lui a pris, sans sourciller, sans jamais citer.

Cette pensée du singulier, des « divers », dira Jean Allouch.

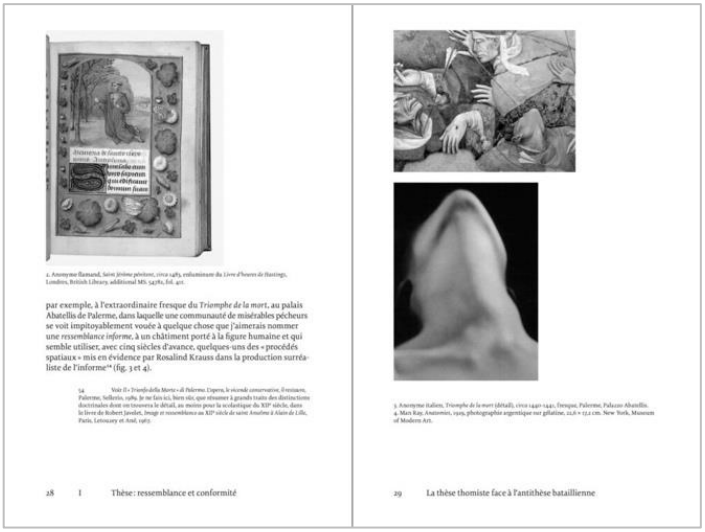
Des « tous-uns », contemple Abensour.

(dia. 150) Ils n'ont pour autant jamais cessé de boire leurs déboires pleurant et riant du monde et d'eux-mêmes, quasiment toutes les semaines, en délaissant Sylvia à la maison, et ce jusqu'à la mort de Bataille en 1962.

De quoi fonder, alors, *aussi seul…*



dia. 151



par exemple, à l'extraordinaire fresque du *Triomphe de la mort*, au palais Abatellis de Palerme, dans laquelle une communauté de misérables pécheurs se voit impitoyablement vouée à quelque chose que j'aimerais nommer une *ressemblance informe*, à un châtiment porté à la figure humaine et qui semble utiliser, avec cinq siècles d'avance, quelques-uns des « procédés spatiaux » mis en évidence par Rosalind Krauss dans la production surréaliste de l'informe[28] (fig. 3 et 4).

28 | 1 Thèse: ressemblance et conformité

29 La thèse thomiste face à l'antithèse bataillienne

dia. 152

(dia. 151) Didi-Huberman lui a consacré un ouvrage, en 1995, un traité d'esthétique paradoxale : *La Ressemblance informe ou Le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*.

Il y écrit :

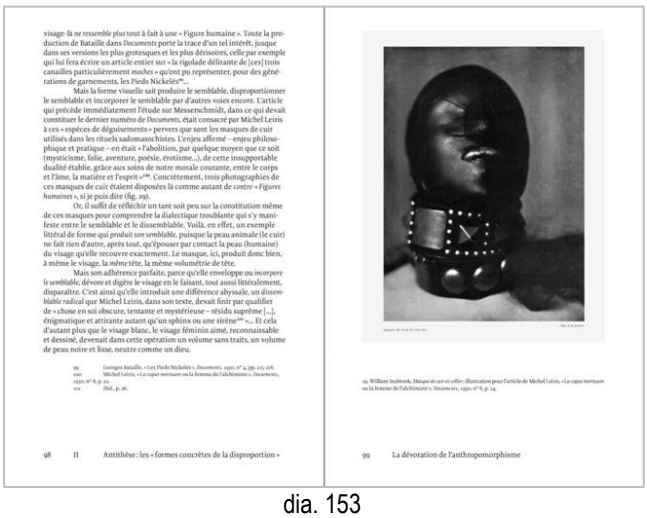
Toute l'attitude de Bataille en face du monde visible paraît avoir été orientée par ce genre de processus – le semblable n'est jamais le même – : regarder n'est pas garder ni prendre et n'est pas, non plus, prétendre dissoudre quoi que ce soit.

C'est, plutôt, sacrifier : distinguer, couper dans le visible, faire que la forme s'inachève et s'altère. Puis faire revenir à soi, dans l'indistinct du devant et du dedans, cette coupure même.

(dia. 152) Il y développe cette esthétique à partir de l'analyse minutieuse – textes et images mêlés et confrontés – de *Documents*, la revue d'art que Bataille a dirigée entre 1929 et 1930, avec ses compagnons, dont, entre autres, Michel Leiris.

(dia. 153) L'esthétique qui s'y fait jour est paradoxale.

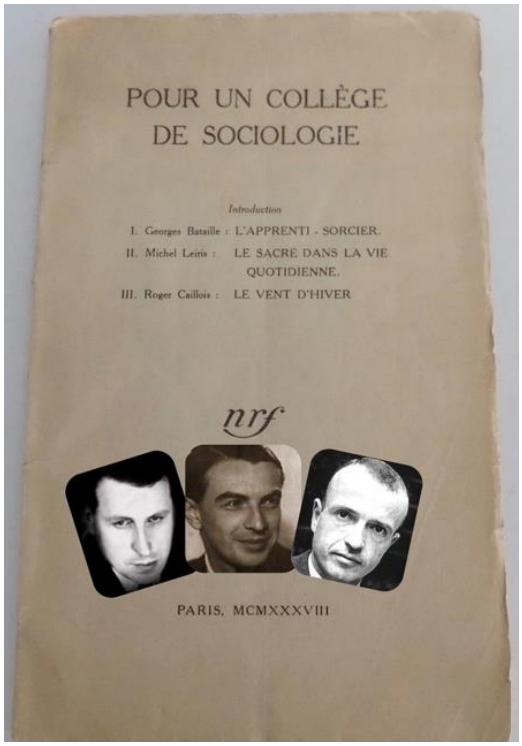
Paradoxale en ce qu'elle déplace les problèmes traditionnels du goût vers ceux du désir, de la beauté vers ceux de l'intensité, et de la forme vers ceux de l'informe, sans que pour autant, l'informe ne soit refus de la forme… … …



98 II Antithèse : les « formes concrètes de la disproportion »

99 La dévoration de l'anthropomorphisme

dia. 153



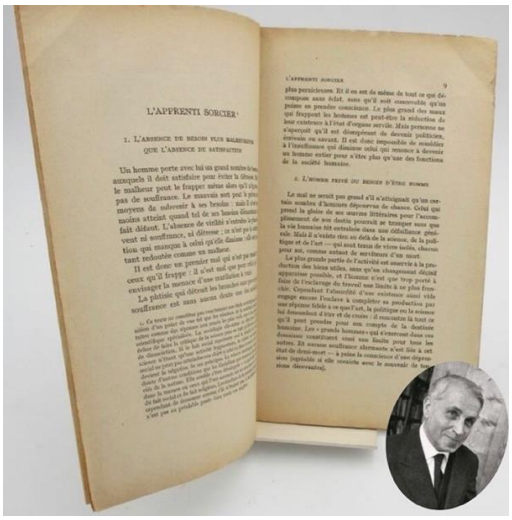
dia. 154

(dia. 154) Pour un *Collège de sociologie* Bataille avait constitué un collectif, entre 1937 et 1939, avec là encore Leiris, et aussi Kojève, Caillois, Klossowski, autour d'une idée centrale d'une sociologie, qu'il qualifiait de *sacrée*, dans le sillage de Durkheim et de Mauss.

(dia. 155) Ce qui lie les êtres humains, et maintient une communauté humaine, c'est la mort ! *Le culte des morts est à l'origine de toute civilisation.*

Si Dieu est mort, la société resterait notre dernier devoir.

Critiquer, imaginer, sans jamais cesser.
De ne pas synthétiser, de ne pas se résoudre…
à se dissoudre, à se discoudre…
Surtout, surtout !, tenter de ne pas trop se conformer ! Pas trop… (pas trop vite…)



dia. 155

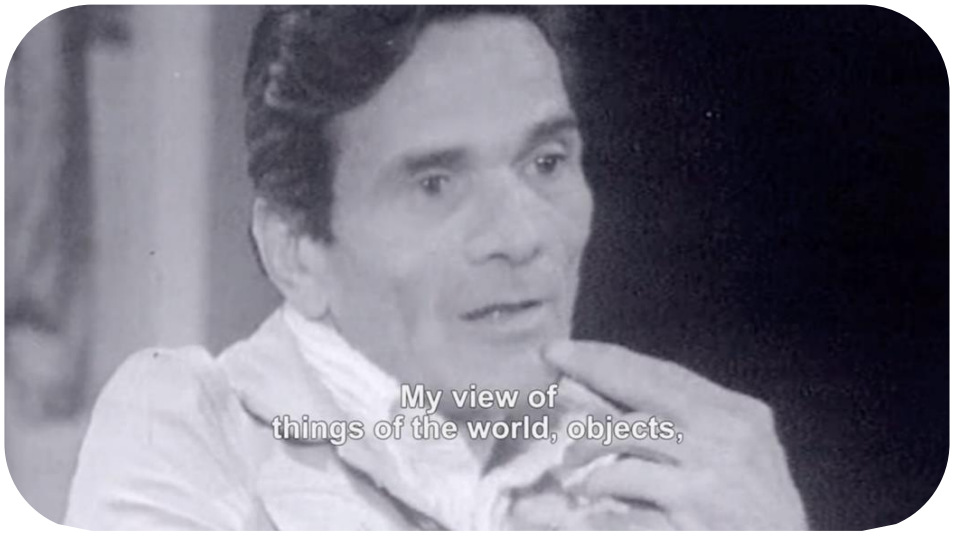


dia. 156

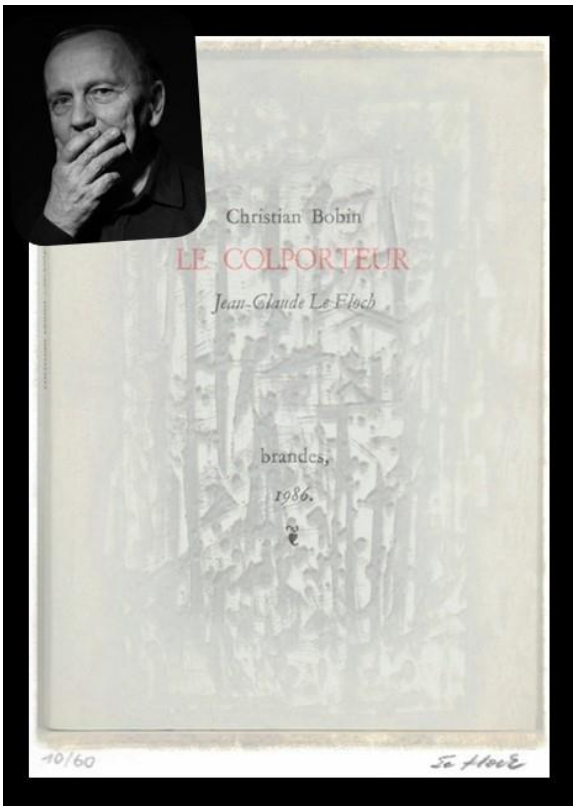
(dia. 156) [Interview de Pasolini après la sortie de l'Évangile] ▶
- Comment se fait-il qu'un marxiste tire si souvent son inspiration de sujets comme l'Évangile et des témoignages des fidèles du Christ ? (dia. 157 &158)


dia. 157

- Ben… ça revient toujours à ce que Bignardi mentionnait : Je vis les choses d'une façon très intérieure. Ma vision des choses du monde, des objets, n'est pas naturelle ou laïque. Je vois les choses comme étant un peu miraculeuses. Pour moi chaque objet est miraculeux. Ma vision du monde est en un certain sens religieuse, sans être rigide et sectaire. C'est pourquoi j'investis cette manière de voir les choses dans mon travail.



dia. 158



dia. 159

[*Le colporteur*, Christian Bobin (1986) :] (dia. 159) ▶

Les rêveurs de grands chemins, les solitaires dont le visage est une flamme, ils marchent lentement dans le soir qui descend. Leur corps est déboîté du côté de l'âme, leurs bras sont grands ouverts et le vent les devance, faisant s'incliner les blés en livrée de fête : accueil à ce qui va.

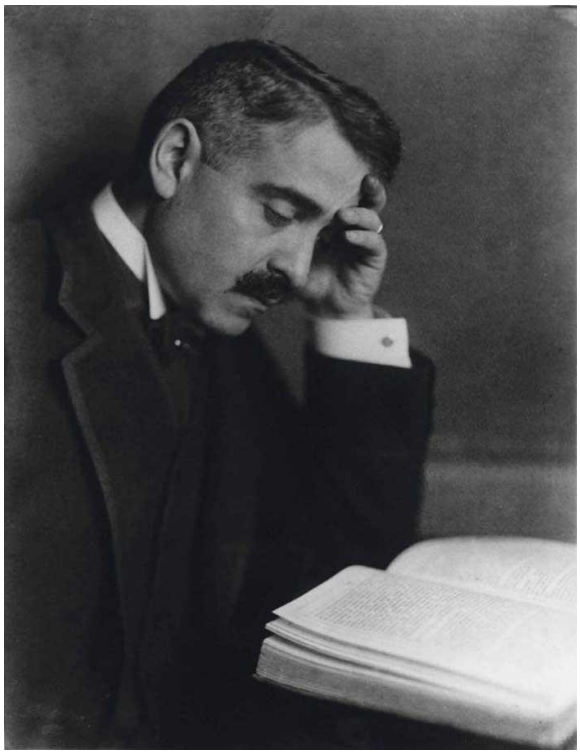
Ils ne se nourrissent de rien, sinon de miettes hasardeuses, tombées du ciel d'un livre, de semis de lumière, oubliés dans l'épaisseur de l'encre : de quoi réjouir les cigales et charmer le silence.



dia. 160

(dia. 160) Après l'iambe des philosophies politiques, il nous faudrait marcher main tenant l'autre jambe de "Georges", pour poursuivre dans cette absence de mortifère ambition, ce refus de toute synthèse, c'est-à-dire de tout système.

Nous convoquerions, alors, celui qui a révolutionné l'histoire de l'art, à la même époque, avec des concepts finalement assez proches de ceux de Freud, inventant en ce même temps la psychanalyse. Il y aurait bien un air du temps, *en el aire*, qui non seulement nous émeut, mais nous pense, avec ou non un petit a.


dia. 161


dia. 162

(dia. 161) Je veux parler d'Aby Warburg, fils aîné et frère d'une famille de banquiers juifs allemands, né et mort à Hambourg, respectivement en 1866 et en 1929.

Ses impulsions, ses intuitions, ses orientations, auront jeté les bases de l'iconologie moderne, qu'il n'aurait pour autant pas manqué de renier dans son refus des systèmes.

Son regard, c'est encorps à dire, ce qui le regardait, et le hantait, littéralement, était sans nul doute plus ichnologique, qu'iconologique.

(dia. 162) ιχνος, *ikhnos*, c'est la trace, l'empreinte, et par extension, l'empreinte de pas, de tous les pas, et même de celui qui n'est pas…, pas encorps…

Les images que nous regardons, en nous regardant, nous font plus signe…, qu'un signe…, d'improprement parler.



dia. 163



dia. 164

(dia. 163) Tenter, tendre…, l'impossible de penser, ensemble, les mots, les affects, et les images.

Ce serait à dire : le monde des mots, soit le sens, en tant que signification, celui des affects, soit les sens, en tant que sensible, en tant que signifiance, et celui des images, dialectiques, bien *entendu ment* vues !

Le monde des mots n'est pas exempt de signifiance, en-deçà et au-delà de toute signification. Cela s'appelle, encorps, d'aventures…, la poésie.

(dia. 164)▶ Plus que réfléchir à ce que c'est qu'une image, il nous faudrait, sans doute, réfléchir à comment passe une image ?

Une image, ce n'est rien d'autre qu'une passante !

Une image, c'est le moment d'un mouvement.

Une image, c'est d'abord quelque chose qui migre.

Les images sortent de notre être, mieux elles nous en sortent.

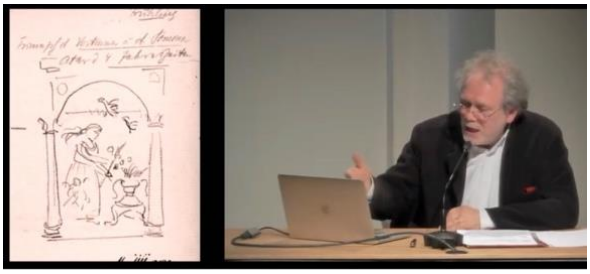
Créatures étrangères, diaphanes, simulacres, êtres auratiques, spectres…,

Ça vient de très loin.

Les images viennent de très loin en nous !

C'est la notion magnifique, chez Lacan, de l'extimité !

La chose la plus intime en nous, c'est une chose étrangère, c'est une chose extime.



dia. 165



dia. 166

(dia. 165) Didi-Huberman réfléchit… ce dessin de Aby Warburg, qui méditait devant cette image.

(dia. 166) Cette image, c'est l'image d'un livre de 1467, *Hypnerotomachia Poliphili,* attribué à Francesco Colonna

C'est-à-dire : l'image d'un livre extraordinaire.

C'est un roman, et c'est un rêve.

C'est juste un rêve, c'est un rêve en roman.



dia. 167



dia. 168

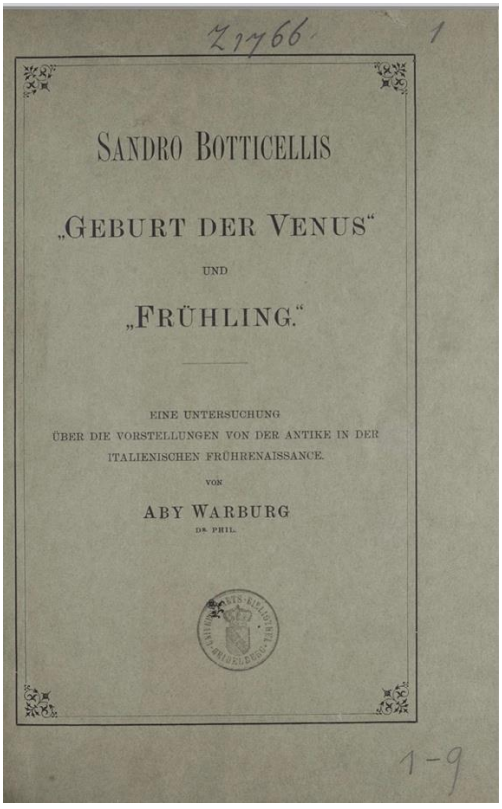
(dia. 167) Moyennant quoi, selon une formule qui est devenue très célèbre, c'est *une histoire de fantômes pour grandes personnes,* Aby Warburg a pu envisager l'histoire occidentale des images, (dia. 168) à travers notamment les questions de la mémoire, de l'influence, *Einfluss*, et les questions de ce passé lointain que l'on appelle Antiquité.

(dia. 169) Ce n'est pas une formule d'historien positiviste, évidemment, c'est une formule, de ce que Warburg appelait lui-même, de « psychohistorien ».

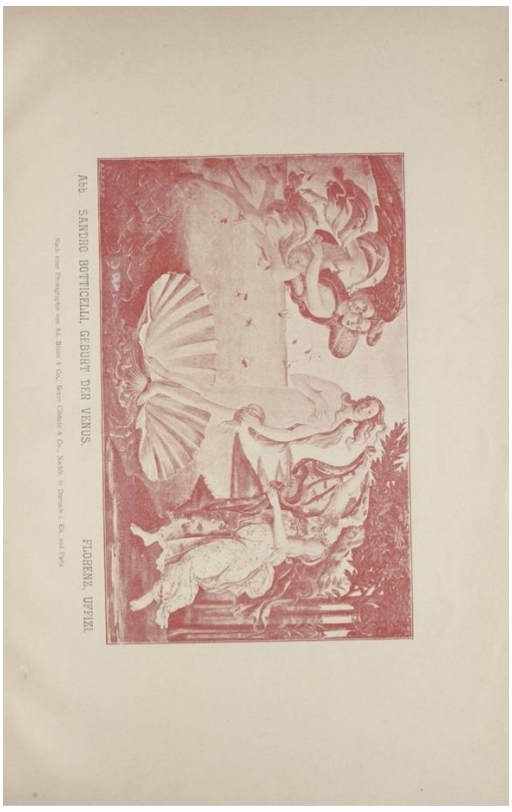
Ich bin ein psychohistoriker, disait-il, en 1929, l'année de sa mort.



dia. 169



dia. 170



dia. 171

(dia. 170) Il n'en restait pas moins fidèle au jeune Warburg, celui qui dès sa thèse de 1893, (dia. 171) sur la *Naissance de Vénus,* et (dia. 172) le *Printemps* de Botticelli, exposait son projet de *psychologische Ästhetik*, d'esthétique psychologique.

En tout cas, une sorte d'approche de la question des images à travers la question de la migration, des migrations !

Il n'y a jamais une seule migration.

C'est à plusieurs titres que les images sont des migrantes.



dia. 172

(dia. 173) Premièrement, c'est une migration psychique.

C'est l'idée que rien dans l'histoire, selon Warburg, n'apparaît de façon décisive, qui ne soit suscité par une telle migration.

Pour le psychohistorien, les migrations sont d'abord psychiques, plus précisément, elles sont le composé de trois types de migration psychique.

Sur cette première migration dite psychique, sa thèse esquisse une sorte de triade conceptuelle, c'est-à-dire trois mouvements, trois processus.



dia. 173



dia. 174

(dia. 174) Le premier mouvement est mémoratif.

C'est un processus de mémoire.

La réminiscence de l'Antiquité païenne, à la Renaissance, cela, c'est évident !

Une réminiscence, qui ne serait cependant pas qu'une simple application de normes ou de stéréotypes, etc., mais comprise comme ce qu'il appelle un *Nachleben*, soit un après-vivre, une survivance.

Une réminiscence qui est une survivance, un *Nachleben*.

Une Renaissance qui ne serait pas une restauration des Anciens, mais renaissance de la naissance même…, survivance.

Les survivants, les *superstes*, sacrifient aux dieux pour que leurs enfants survivent.



dia. 175



dia. 176

(dia. 175) Le deuxième processus est affectif.

Affectif et expressif.

Il produit une intensification des mouvements corporels et psychiques, représentés sous l'espèce, de ce que, plus tard, Warburg va dénommer *die Pathosformeln,* les "formules de pathos".

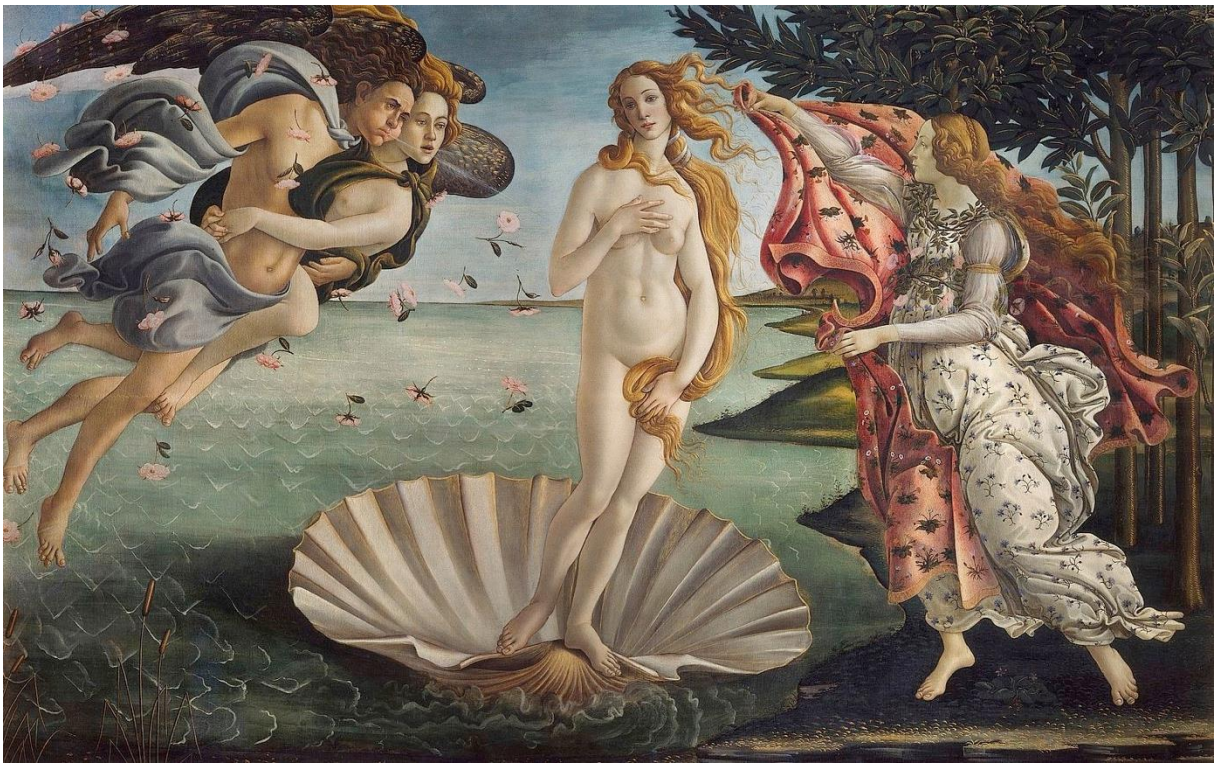
Ce n'est pas encore ce vocabulaire en 1893, mais déjà l'idée clairement indiquée, à travers notamment cet affect de l'empathie, *die Einfühlung*, qui est en train de devenir une force constituant le style, dit-il, *Eine Stilbidende Macht*.

(dia. 176) Le troisième processus est un déplacement.

Déplacement dans l'intensité émotionnelle.

Donc trois types de migration psychique : mémorative, affective, déplacée.

L'intensité se déplace et c'est caractéristique chez Botticelli.



dia. 177

(dia. 177) Le corps lui-même de Vénus, y est dénué de pathos.

Il est complètement froid, en triple inflexion, certes, mais immobile.

L'intensité émotionnelle, je dirais érotique, se déplace depuis le corps lui-même jusqu'à ce que Warburg nommait les accessoires, qui sont, quant à eux, en mouvement.

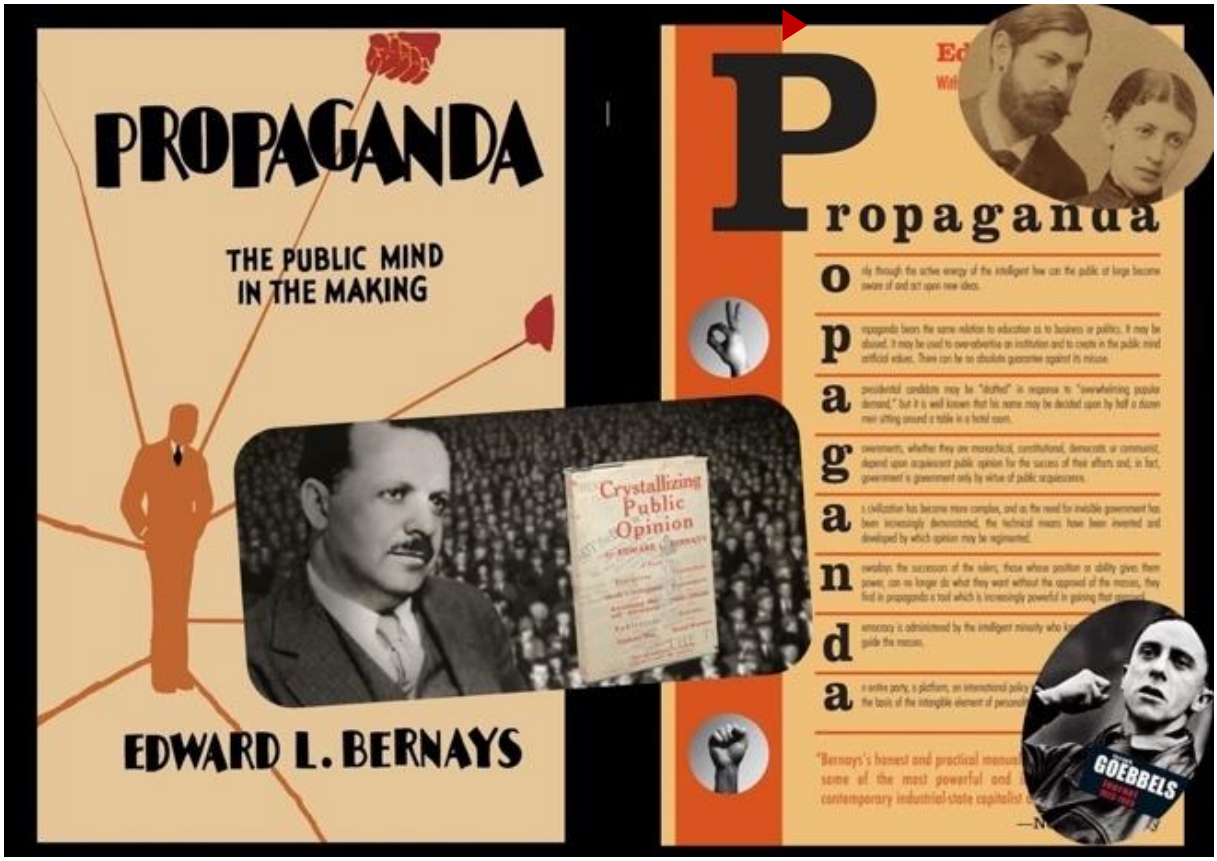


dia. 178



dia. 179

(dia. 178) C’est le drapé, c’est la chevelure de Vénus, qui portent le pathos. Voire l’Éros.
(dia. 179) Vénus elle-même apparaît complètement apathique.
Pas antipathique, certes, non, apathique.



dia. 180

(dia. 180) Propaganda

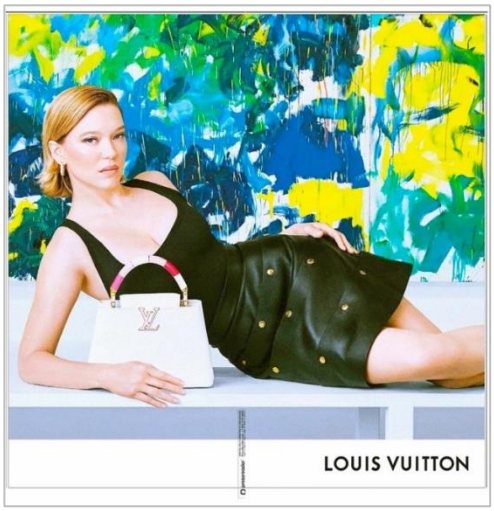


dia. 181



dia. 182

(dia. 181) Les publicitaires actuels, pour ne pas dire les propagandistes, et plus encorps dans le luxe (dia. 182), évidemment, ont bien retenu la leçon.



dia. 183



dia. 184

(dia. 183) Ils demandent à leur icône, ici Léa Seydoux, de carrément tirer la gueule.
(dia. 184) Au-delà, non négligeable, de la méprise d'un mépris de classe…, c'est l'accessoire, le sac, les chaussures, qui doivent porter le pathos, et susciter le désir.



dia. 185

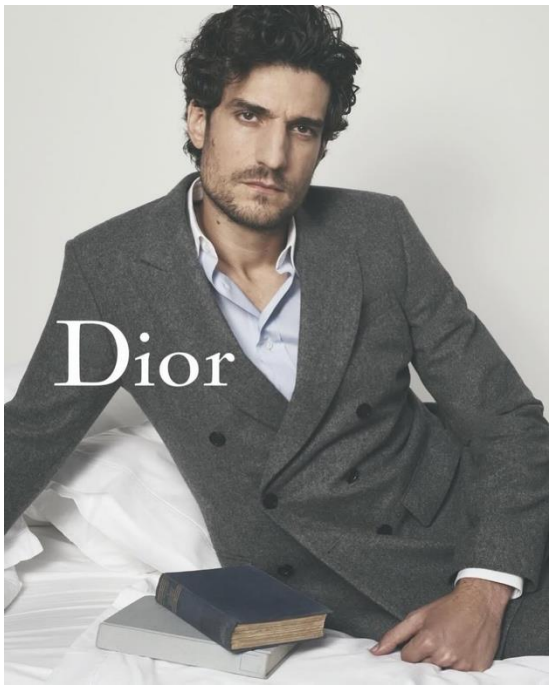


dia. 186

(dia. 185) La campagne publicitaire actuelle de Dior avec Mbappé en ambassadeur – comme l'on dit – semble en être le contre-exemple.
(dia. 186) Mbappé n'a-t-il pas les codes et/ou est-il trop star pour s'y soumettre ?



dia. 187



dia. 188



dia. 189

(dia. 187) Voire encore est-ce que cela ne serait qu'une question de genre, de patriarcat sexiste ?

(dia. 188) Les publicités avec Louis Garrel, ou Paul Kircher, (dia. 189) les autres mâles ambassadeurs de la campagne, sembleraient le contredire.



dia. 190

(dia. 190) Donc : trois types de migration psychique :
Mémorative, affective, déplacée

Trois hypothèses révolutionnaires.

Elles complexifiaient l'idée commune à se faire d'une expression des affects.

Freud disait exactement la même chose, que Warburg, au même moment, concernant les rêves, et les symptômes hystériques, à savoir que l'intensité de l'expression des affects se trouvait déplacée.

C'est le premier point, c'est-à-dire une migration psychique.

L'affect se déplace.



dia. 191



dia. 192

(dia. 191) Deuxième type de migration, la migration culturelle**.**

L'idée, ce serait qu'il n'y a pas un seul fait historique majeur, qui ne soit pas à quelque pliure d'un mouvement de migration.

Pour Warburg, il ne peut y avoir une seule identité revendiquée, ou même quelque centralité nationale, comme cela a été le cas pour la Renaissance.

L'histoire de l'art avec le florentin Vasari, s'est formée sur l'idée que la Renaissance était florentine, point. C'est-à-dire qu'elle avait une capitale quelque part.

(dia. 192) Warburg conteste d'emblée fermement ce point.

L'Atlas Mnémosyne aura été, au bout du conte, une réponse aux clôtures politiques des nationalismes culturels exaspérés par la Grande Guerre, qui se sont radicalisés dans le passage, et la montée des États-Nations, durant tout le dix-neuvième.

Atlas - Comment porter le monde sur son dos ?, est le titre d'une exposition de Didi-Huberman en 2011 au Musée Reina Sofia à Madrid, avec déjà comme sous-titre : « nouvelles histoires de fantômes pour grandes personnes ».



dia. 193

(dia. 193) Florence n'aura été la capitale de la Renaissance, et Donatello, Botticelli, enfin tout ce que vous voudrez, n'auront existé, n'auront été eux-mêmes, qu'à la condition rédhibitoire de mouvements migratoires qui n'ont cessé de les traverser, dans l'espace, et ce depuis, au moins, les Flandres, jusqu'à la Chine de Marco Polo, le tout pulsé par l'arrivée des Byzantins depuis le chute de Constantinople aux mains des Turcs.

De les traverser dans l'espace, *Wanderungen*, et de les traverser dans le temps, *Nachleben*, et ce depuis au moins l'Antiquité…

Si ce n'est depuis les parois des grottes paléolithiques…



dia. 194

(dia. 194) Ce qui veut dire que si la splendeur proprement florentine des tableaux de Botticelli, qui nous regarde quand nous regardons *Le Printemps*, se révèle d'un point de vue chromatique, bouleversante, extraordinaire, elle n'en reste pas moins quelque sorte d'amalgame, de mélange.

(dia. 195) Par exemple, de techniques entre, la détrempe, la *tempera*, traditionnelle de l'Italie, et l'utilisation de l'huile qui vient du Nord, qui vient des Flandres.



dia. 195



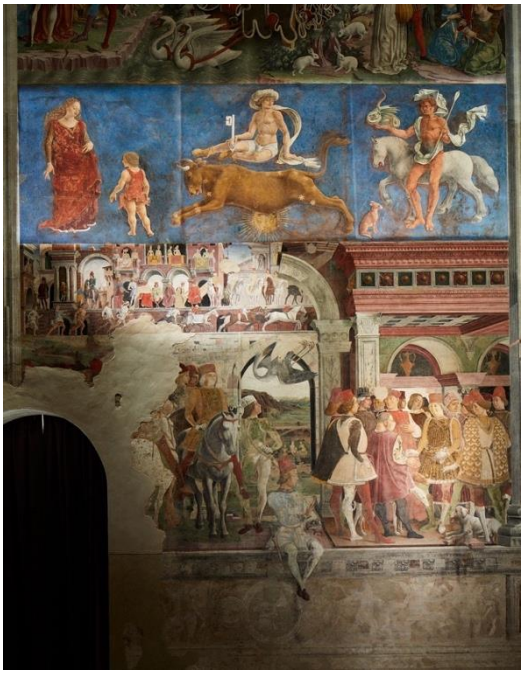
dia. 196

(dia. 196) Warburg montre que l'arrivée à Florence du *triptyque Portinari*, huile sur bois de grand format, dont le panneau central représente l'Adoration des bergers, peint vers 1475, par le peintre primitif flamand Hugo van der Goes, a complètement bouleversé les peintres italiens.

(dia. 197) Il n'y aurait pas eu la splendeur du *Printemps* de Botticelli, sans la tonalité si particulière, et le réalisme si singulier des flamands.



dia. 197



dia. 198

(dia. 198) Même réflexion développée en 1912 dans la fameuse conférence sur *l'Art italien et l'astrologie internationale au palais de Schifanoia*, à Ferrare.

Il n'y aurait pas eu une représentation astrologique aussi italienne à la Renaissance, (dia. 199) s'il n'y avait pas eu la migration d'un savoir qui avait transité depuis la Grèce antique, via la culture islamique et l'enrichissement, apporté les Arabes et les Perses, eux-mêmes, de leurs contacts avec l'Extrême-Orient.



dia. 199



dia. 200

(dia. 200) Pour Warburg, une iconologie critique qui ne se contente pas de simplement vous expliquer les sources d'un tableau, et qui doit être aussi critique sur ses propres outils, serait capable d'analyser ce qu'il appelait :

les couches inattendues d'apports incompréhensibles.

Couches, qui viennent d'ailleurs, par migrations !

Donc, premièrement migrations psychiques.

Deuxièmement, migrations culturelles.

Et maintenant, troisièmement, migrations structurelles.


dia. 201


dia. 202

(dia. 201) Warburg a génialement compris que tous ces processus étaient à la fois des migrations dans l'espace, et des migrations dans le temps.

Nous pouvons les qualifier de migrations structurelles, dans le sens où, il y a une sorte de coalescence.

Coalescence des évènements dans le temps et des lignes de fuite dans l'espace.

Coalescence qui révèle des phénomènes plus profonds. Plus vastes.

Ce sont des espèces de rythmes historiques, des sortes de pulsation immanente, de discontinuités et de continuités…

Ce qu'il nomme des survivances, *Nachleben*, l'après-vivre, c'est évidemment une notion temporelle, mais il n'y a de survivances dans le temps que parce qu'il y a des migrations dans l'espace.

(dia. 202) Cela s'observe dès la première planche de son *Atlas Mnemosyne*.

Warburg n'aura eu de cesse de le constituer, de le transformer jusqu'à sa mort, associant librement sur des planches des formes de pathos, des *Pathosformeln*, en lignes de survivance.

Hésiode faisait de Mnémosyne, la fille de Gaïa et d'Ouranos, la déesse de la mémoire, celle qui invente les mots et le langage, celle qui, en s'unissant à Zeus, conçoit les neuf Muses.

(dia. 203) La première planche aligne en haut des modèles divinatoires babyloniens, modèles en terre cuite ou crue, de foie de mouton.

Ils portent des inscriptions qui indiquent comment lire un foie de mouton.

Lire un foie de mouton, c'est le travail des devins pour les rois babyloniens, et ça date de - 1 700 ans avant Jésus-Christ.

Il les a disposés, en une espèce de trajectoire, sur la ligne, qui descend en bas, sur ces deux objets, enfin, sur cet objet photographié sous deux angles, qui est en bronze lui.



dia. 203



dia. 204

(dia. 204) C'est un objet étrusque du deuxième siècle avant notre ère. Il est appelé le *foie de Piacenzia*, ville d'Émilie-Romagne, où il a été trouvé. Warburg en possédait son propre moulage, et était, littéralement, transporté par cet objet.

Et là, il n'y a aucune tradition continue, on passe de - 1700 avant Jésus-Christ au deuxième siècle, de la Mésopotamie à la plaine du Pô. Il y a mille cinq cent ans d'évolution ou plutôt de non évolution, de la persistance de cet objet depuis Babylone jusqu'à l'Italie.

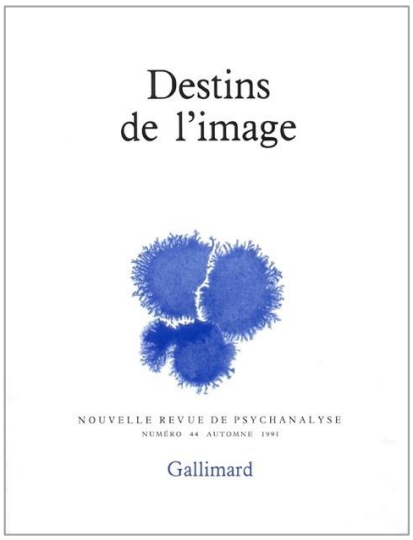
Cette migration tout autour de la méditerranée passionnait Warburg.

(dia. 205) Vous voyez le destin des images ?

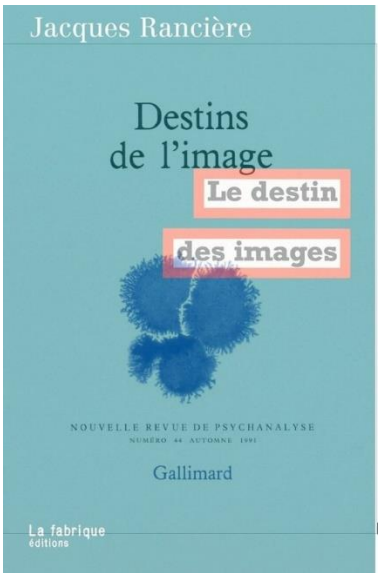
Freud parlait du destin des pulsions.

(dia. 206) Le destin des images, ça court par-dessous, les discours et les traditions officielles, ça court partout, tel le furet de la chanson, de tous côtés…,

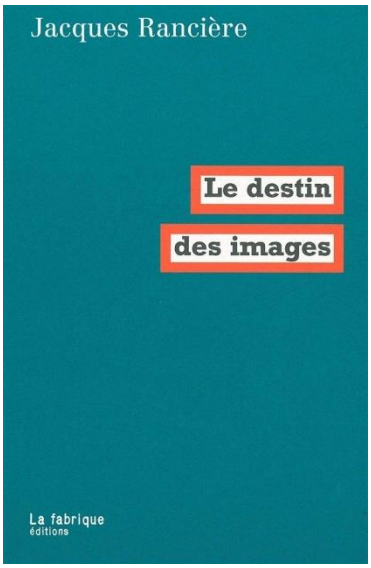
Allseitig, disait Benjamin, tout à l'heure.



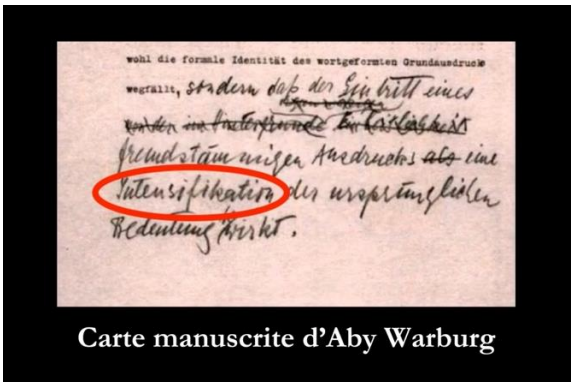
dia. 205



dia. 206



dia. 207



dia. 208

(dia. 207) Ces objets-là que Warburg avait choisi de montrer, vous ne les trouverez pas à la Galerie des Offices, évidemment !

Ce n'est pas de l'art !

Enfin pour les conformistes…

(dia. 208) Ce sont des moments, des moments critiques, qui correspondent à des processus formels, à la fois de très longue durée, et en même temps, envisagés par Aby Warburg sous l'angle de ce qu'il appelait : « l'intensification ».

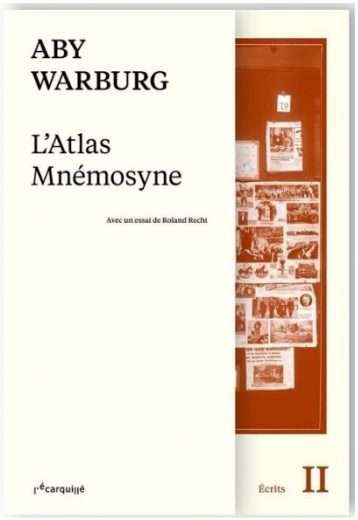
L'intensification, Warburg l'a reprise à Nietzsche.

C'est une notion centrale de son esthétique.

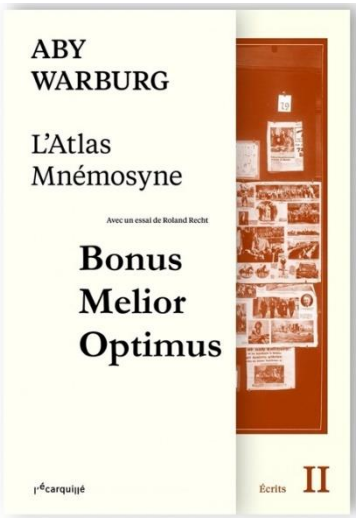
Dans *Mnemosyne*, dans l'*Atlas Mnemosyne*, on retrouve pas mal d'exemples de ces processus d'intensification.

(dia. 209) Dans le texte de l'introduction dudit Atlas, le modèle désormais fameux de l'intensification est celui du caractère dit « supplétif » des langues indo-germaniques, que l'on doit au linguiste allemand du XIX° siècle, Hermann Osthoff.

Ça veut dire très simplement : si vous voulez changer, si vous voulez intensifier une notion, vous devez changer de racine.



dia. 209



dia. 210

(dia. 210) Si vous voulez que *bonus,* « bon », soit plus intense, vous allez dire *meilor*, c'est une autre racine linguistique ; si vous voulez intensifier *melior*, vous allez obtenir *optimus*, encore une autre racine linguistique.

Ça veut dire que : il n'y a pas d'intensification sans processus de migration.

C'est un déracinement.

Ça, c'est un point de vue structural absolument extraordinaire : ces phénomènes sont des migrations structurelles**.**

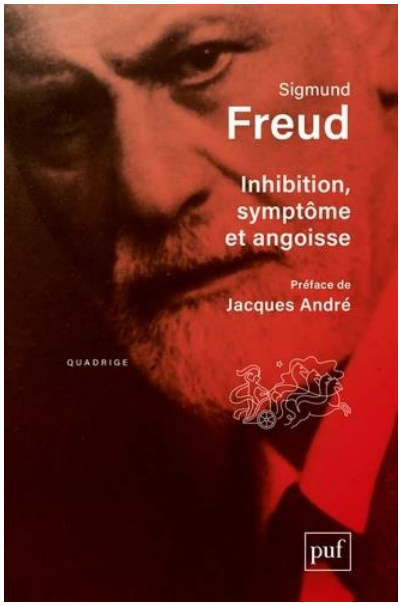
Cela veut dire que ce qui survit, migre, et que ce qui migre, survit.



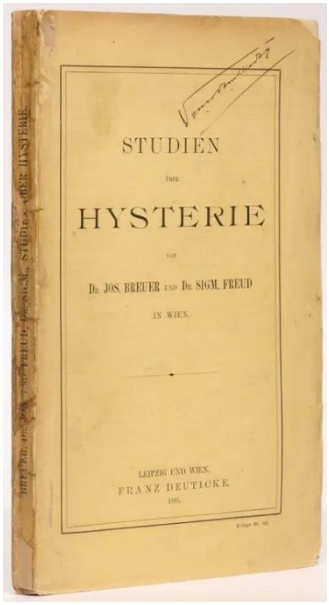
dia. 211

(dia. 211) Quatrième proposition de Warburg, ce sont des migrations, qui se passent aux moments de crise, de discontinuité, des interruptions, que “Didi” appelle *anachroniques*, dans le cours d’un progrès historique.

Ce sont des « migrations symptômales », sic !



dia. 212



dia. 213

(dia. 212) Et c’est là que les images survivantes doivent être comprises en fait comme des migrations critiques.

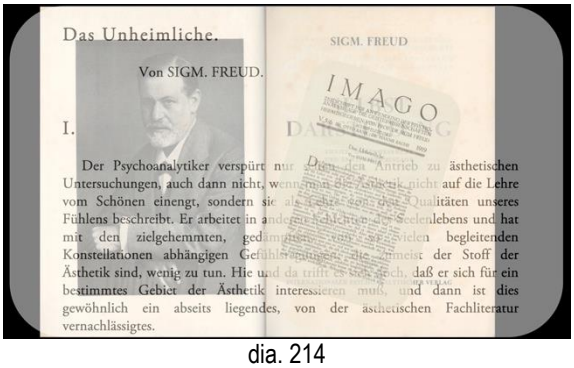
Ce sont des moments de crise !

Ce sont des moments de symptômes !

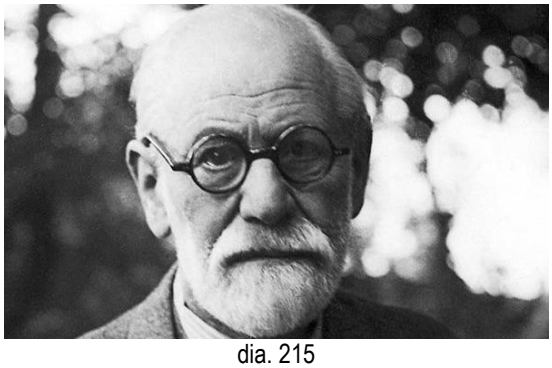
(dia. 213) C’est comme si l’histoire de l’art, pour employer une phrase de Freud, à propos de l’hystérie, c’est comme si l’histoire de l’art souffrait de réminiscences.

On n’utilise pas seulement sa mémoire, on en souffre.

On souffre de réminiscences lorsque la mémoire nous revient…, sans qu’on ne l’ait voulu.



dia. 214



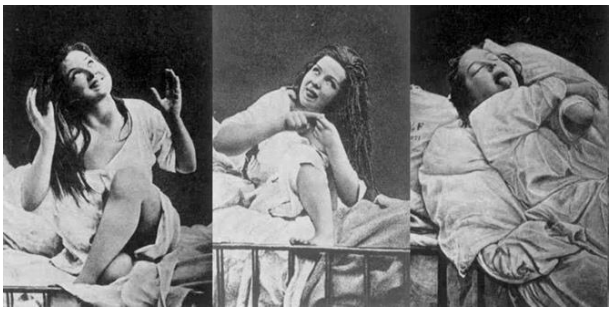
dia. 215

(dia. 214) Cela veut dire qu’il y a quelque chose qui semble exogène, qui en réalité n’est que refoulé. Revenons à cette idée d’extimité, à cette idée de quelque chose d’extrêmement intime, qui est en fait simplement refoulé.

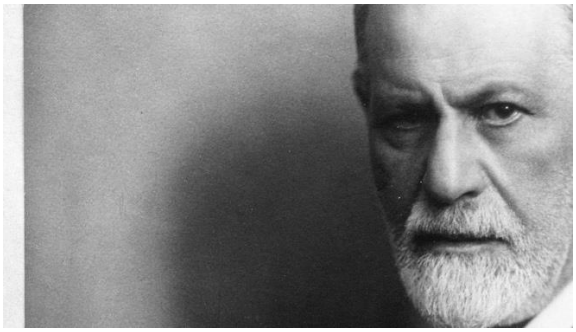
C'est tout ce que Freud va aborder à travers la notion d'inquiétante étrangeté…, d'étrangement familier, *d'inquiétance*, de familière étrangeté, etc., etc.

(dia. 215) Si pour Freud, les affects survivent à leur oubli, pour Warburg aussi, les *pathosformeln*, du fait même de leur plasticité, se révèlent doués d'une ténacité, c'est-à-dire qu'ils survivent, qu'ils durent, chez tous les sujets, qui endurent leurs tourments, leurs peines, leurs symptômes, leurs exaltations, que sais-je…

Alors, il y a une survivance, et il y a une transformation, qui est dans tous les sens, les affects nous transforment, un affect qui survit me transforme, à tel moment de ma vie par exemple, voilà !



dia. 216



dia. 217

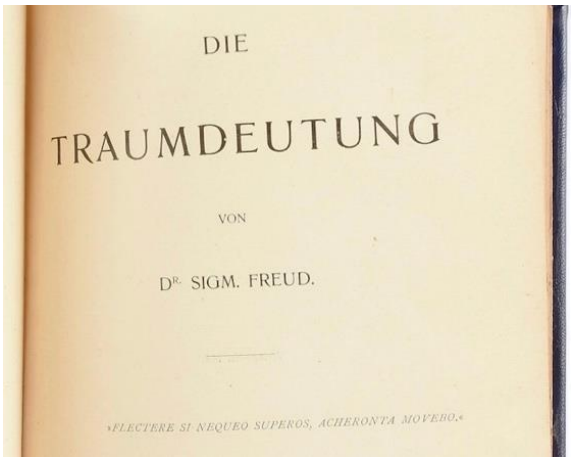
(dia. 216) Les affects sont toujours justifiés, soutenait Freud.

N'en déplaise à tous ses détracteurs, à tous ceux, qui traitent méprisamment, en se méprenant, les hystériques de comédiennes.

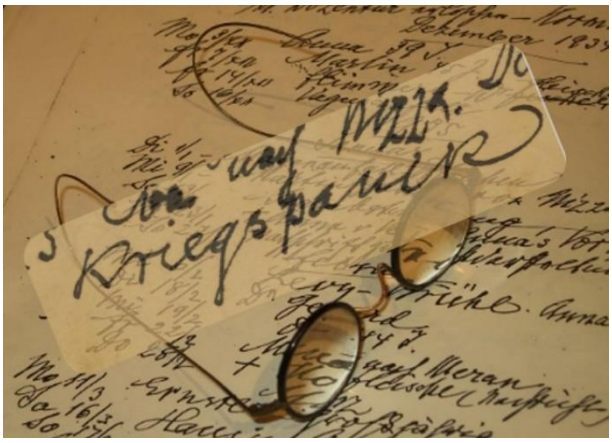
La survivance des intensités émotionnelles en relation avec une théorie de la mémoire inconsciente, c'est de réminiscence que souffre l'hystérique, etc., etc.

(dia. 217) Dans le livre sur le rêve en 1900, quand, dans le rêve, j'ai peur des brigands, les brigands sont imaginaires, la peur, elle, elle est bien réelle.

C'est ce que Darwin appelait le principe de l'antithèse, que Freud va nommer ici le principe du contraste, c'est la même idée. Il donne un exemple chez Ferenczi : l'image de la mort avait soudain déclenché une intense crise de fou-rire.



dia. 218



dia. 219

(dia. 218) Dans la *Traumdeutung*, Freud écrit :

« *C'est lorsque le travail du rêve ne parvenant pas à neutraliser les affects, ou à les laisser tels quels – ni l'un, ni l'autre – ce travail parvient cependant à les transformer en leur contraire.* »

(dia. 219) Ce qu'il dit ensuite est tout simplement extraordinaire :

« *Une telle transformation* – de l'affect en son contraire – *n'est possible que grâce à un enchaînement associatif très serré.* »



dia. 220

(dia. 220) On se croirait dans un film d'Eisenstein, c'est-à-dire un montage d'images très, très, serré, les visages, le landau, les bottes des soldats, les escaliers, les fusils, les visages, les corps, le landau… etc., bouches ouvertes…, regards intenses… ▶

(dia. 221) (dia. 222) (dia. 223) (dia. 224) (dia. 225) (dia. 226)



dia. 221



dia. 222



dia. 223



dia. 224



dia. 225



dia. 226

(dia. 227) On arrive ici à quelque chose de très proche de ce qui aura été le grand souci d'histoire culturelle de Warburg.



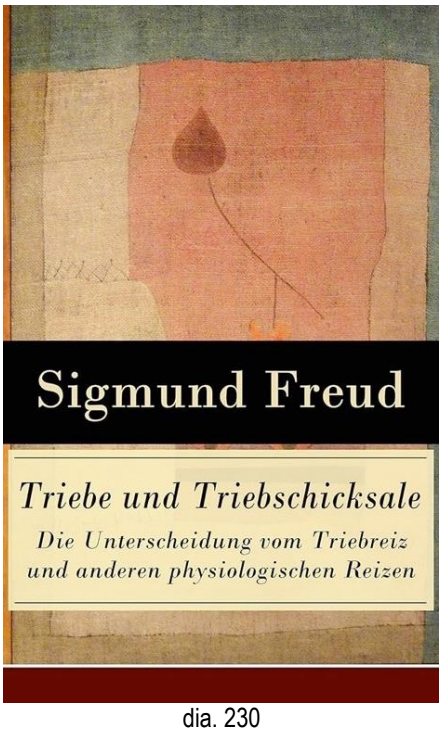
dia. 227



dia. 228



dia. 229



dia. 230

(dia. 227) Pourquoi le geste qui signifie, chez le Niobide, le fils de Niobé, dans le groupe de Niobides, groupe de sculptures antiques, pourquoi ce geste, (dia. 228) donc le geste du vaincu, qui supplie Appolon de l'épargner, pourquoi ce geste est repris tel quel par le David, le David vainqueur de Goliath. (dia. 229)

Pourquoi c'est le même geste ? Pourquoi un geste, c'est-à-dire un *Pathosformel*, une formule de pathos, est capable comme disait Warburg de se repolariser autrement ?

(dia. 230) Voilà, ça c'est un des cas particuliers, où l'affect a inversé son contenu. Il ne faut pas oublier la chose la plus importante, et pour Warburg, et, pour Freud, il ne l'a fait que pour maintenir son intensité.

Il a une représentation différente, c'est du vaincu au vainqueur, mais l'intensité, elle, elle est toujours là. C'est ça qui compte…



dia. 231

(dia. 231) L'inquiétante étrangeté, si familière inquiétance, chez Aby Warburg, c'est, évidemment, la nymphe !

Lorsque l'on regarde la fresque de Domenico Ghirlandaio dans la chapelle Tornabuoni, peinte vers 1485, à *Santa Maria Novella*, à Florence, la nymphe arrive par un côté de la fresque, et l'on se demande ce qu'elle vient faire là.

Assurément, elle apporte des fruits.

C'est la représentation de la naissance de Saint Jean Baptiste, sa mère Élisabeth sous les traits d'une bourgeoise florentine, avec ses servantes etc.

Là on se dit, c'est la servante qui apporte des fruits frais, depuis la campagne à la ville, jusqu'au *palazzo* au centre-ville.

C'est comme ça que Vasari a décrit la fresque.



dia. 232



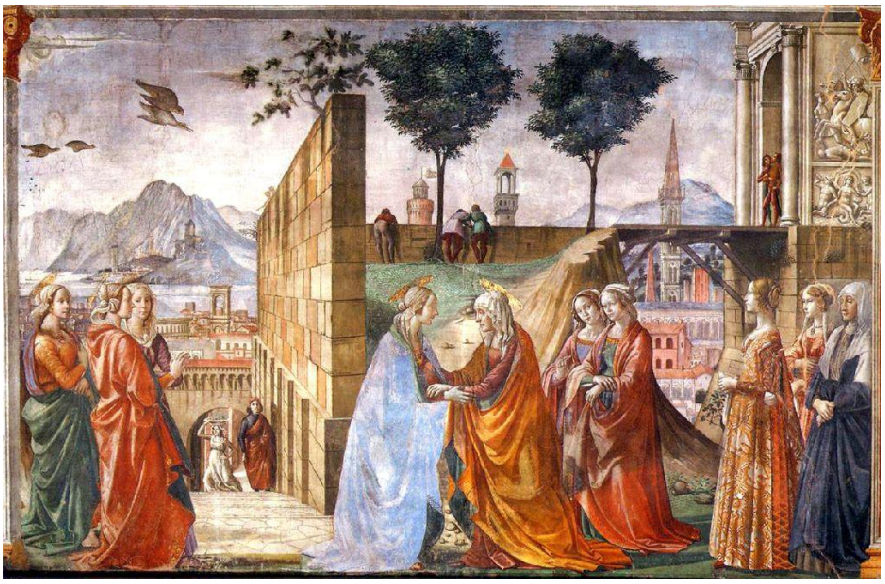
dia. 233

(dia. 232) Restent bon nombre de questions.

Pourquoi est-ce qu'elle est habillée comme ça ?

Pourquoi un vent agite sa robe, alors qu'elle est dans un espace fermé, et seulement, les siens ? Elle seule est en mouvement, certes, il n'en explique pas pour autant l'ampleur. Bon, ben, qui est-elle ?

Qu'est-ce que c'est ? Serait-ce une sorte de fantôme ? (dia. 233)



dia. 234



dia. 235



dia. 236

(dia. 234) Ce serait tellement un fantôme, (dia. 235) que très souvent elle est représentée en grisaille (dia. 236), par exemple, dans la scène de la Visitation de la même chapelle.



dia. 237



dia. 238

(dia. 237) C'est tellement un fantôme qu'en fait, quand elle se meut – ça c'est Filippo Lippi, le Tondo Bartolini, de 1452 – (dia. 238) elle se meut en relevant les pieds comme la Gradiva chez Freud (dia. 239), *celle qui marche*, en latin.



dia. 239



dia. 240

(dia. 240) Celle de Wilhelm Jensen, dans sa nouvelle, à partir d'un bas-relief romain copie probable d'un original grec du IV^e^ siècle av. J.-C.



dia. 241



dia. 242

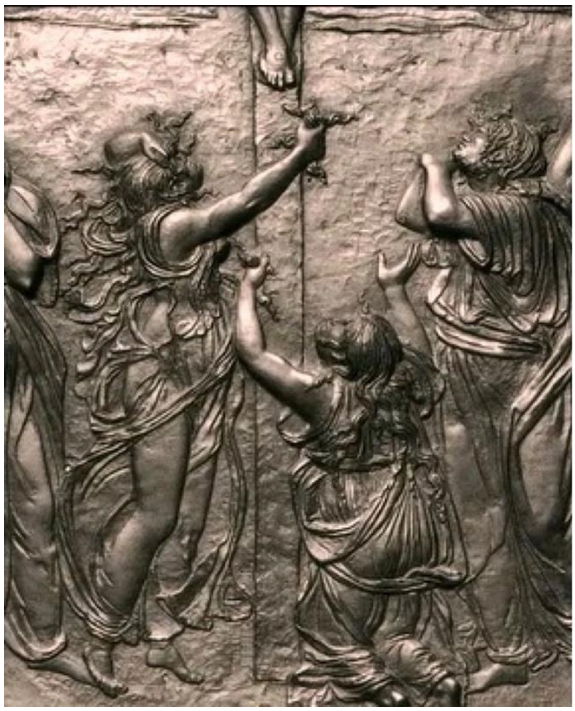
(dia. 241) Cette façon de relever le pied a une source extrêmement précise, ce sont les traités de chorégraphie à la Renaissance

(dia. 242) C'est une façon de marcher, de marcher avec grâce, avec le pied qui se lève comme pour sortir de la gravité, ça s'appelle, *ondeggiare fantasia aiere* – l'air, *aiere* – et surtout *fantasmata. En el aire…*

Fantôme et fantasme s'abreuvent à la même source étymologique.



dia. 243



dia. 244

(dia. 243) Quant à la Madeleine de 1475, celle de la *Crucifixion avec saint François d'Assise et saint Jérôme,* conservée à Florence, au musée du Bargello, c'est là encorps une migration.

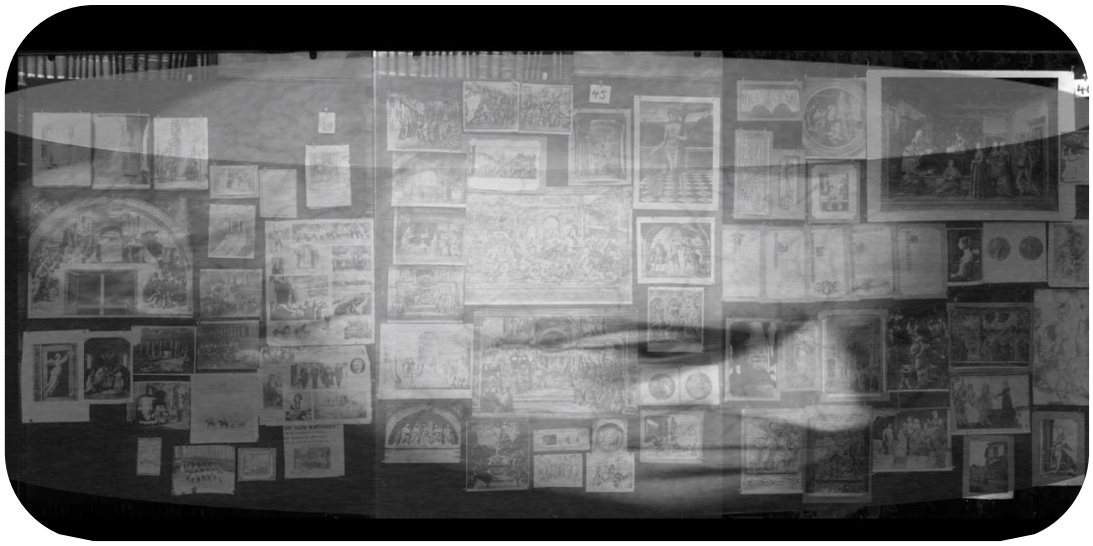
(dia. 244) Cette Madeleine au pied de la croix, on dirait qu'elle est venue tout droit de la Grèce antique.

D'un autre lieu et d'un autre temps.

Bien qu'elle s'arrache une touffe de cheveux comme le veut la tradition juive de deuil, en fait ce qu'elle a entre les mains, la main droite n'est qu'une transformation de ce que les ménades antiques dans toutes les représentations, auxquelles avait accès l'artiste – ici c'est Bertoldo di Giovanni –, à savoir qu'elles tenaient de la viande crue dans le moment dionysiaque de l'omophagie.

Voilà une ménade qui vient se jeter de façon extravagante au pied de la croix, dans une église toscane de la Renaissance, ce qui mettait en fureur absolue quelqu'un comme Savonarole par exemple.





dia. 245

(dia. 245) Cinquième et ultime proposition.

▶ Elle nous ramène à Kant et à sa notion de critique.

Cette prise en considération des migrations, psychiques, culturelles, structurelles, symptômales – on vient d'en parler – a des effets absolument décisifs sur le sujet de la connaissance elle-même, avec l'élaboration par Warburg de son *Atlas Mnemosyne*.



dia. 246



dia. 247

On peut parler à ce moment-là de « migrations épistémiques ». (dia. 246) (dia. 247)



dia. 248



dia. 249

(dia. 248) La question n'est pas exactement celle de savoir ce qu'est un atlas, mais plutôt d'en déterminer ses usages.

L'atlas, contrairement à d'autres livres constitués de pages de texte plutôt que de tables d'images, ne serait pas fait pour être « lu » mais pour être arpenté, ou plutôt déambulé du regard. C'est un livre d'images pas tout à fait comme les autres.

L'atlas correspond ainsi à un outil spécifiquement visuel dont le moteur serait l'imagination : une forme de connaissance "traversière" fondée sur la puissance intrinsèque de montage. Elle consiste à découvrir des liens que l'observation directe est incapable de discerner.

(dia. 249) Avec cette forme de connaissance par l'imagination, la question du montage, dont l'*Atlas Mnémosyne* serait le paradigme, Warburg a inventé une forme, une nouvelle façon de disposer les images entre elles, et inauguré un nouveau genre de savoir.

Quand on fait un rapport entre deux choses, quand on multiplie les rapports sur une planche de *Mnémosyne*, par exemple, à la fois, l'on sent et l'on pense.

On a une faculté de penser, et on a une faculté de sentir tout aussi bien.



dia. 249 b

(dia. 249 b) Lorsque nous travaillions avec Christine, Marie-Pierre et Michel, autour des dessins d'enfants, la première question, que nous nous pos(i)ons, rompant le silence avant l'attaque, silence vivant, suspens d'un temps de regards, est, toujours et en corps, celle de nos ressentis quand nous regardons ce dessin, qui, déjà, nous regarde.

Que ressentons-nous ?

Qu'est-ce qui nous soulève, nous émeut, nous fait sortir de nous-mêmes ?

D'où, vers où, migrons-nous, sommes-nous migrés" ?

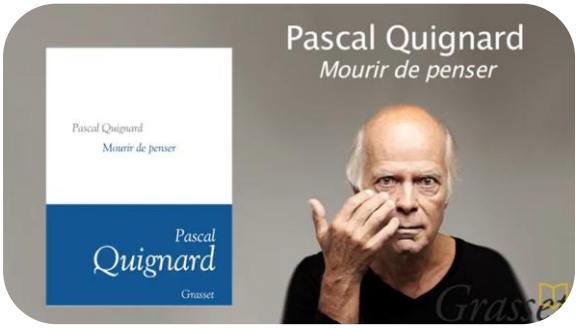
Qu'est-ce qui nous y appelle, qu'est-ce qu'il nous rappelle ?

Qu'est-ce qui nous y attire, et/ou, nous en éloigne ?

Les élaborations plus rationnelles sont toujours secondes, en ce qu'elles ne peuvent trouver la vérité de leurs sources que de, dans, ces ressentis premiers ; c'est-à-dire, en quelque rencontre, en quelque hasard, entre de l'archaïque et de l'originaire.



dia. 250



dia. 251

(dia. 250) Sur cette question du « sensible », des images et de la pensée, Aristote écrivait : *noein aneu phantasmatos,* « l'âme ne pense pas sans image ». L'image est une instance médiatrice entre le monde sensible et l'esprit.

Le grec *theoria*, c'est la pensée qui émerge de la contemplation des images.

Aristote poursuivait que la pensée n'a pas d'organe propre. Elle dépend du corps, c'est grâce à lui qu'elle obtient les images dont elle se sert pour penser les concepts.

(dia. 251) Mieux pour Pascal Quignard, dans *Mourir de penser*, penser n'est pas une fonction de l'esprit. C'est un sens du corps. À la vérité, il y a quatre sens de l'esprit.

Rêver, lire, penser, méditer.

Si méditer, "penser à vide", n'est pas penser le vide, lire est à la fois "flairer" au plus proche du sensible de la vie, qu'elle soit animalière ou végétale, et à la fois lire les lettres.

(dia. 252) En une invitation au voyage, nous pourrions nous glisser dans les sous-vêtements soyeux et les habits laineux, le plus souvent poussiéreux, de Marco Polo, pour nous rendre à *Tamara*, « la ville des signes », la dernière qu'il visite, la dernière *des Villes invisibles* imaginées par Italo Calvino (1972).



dia. 252

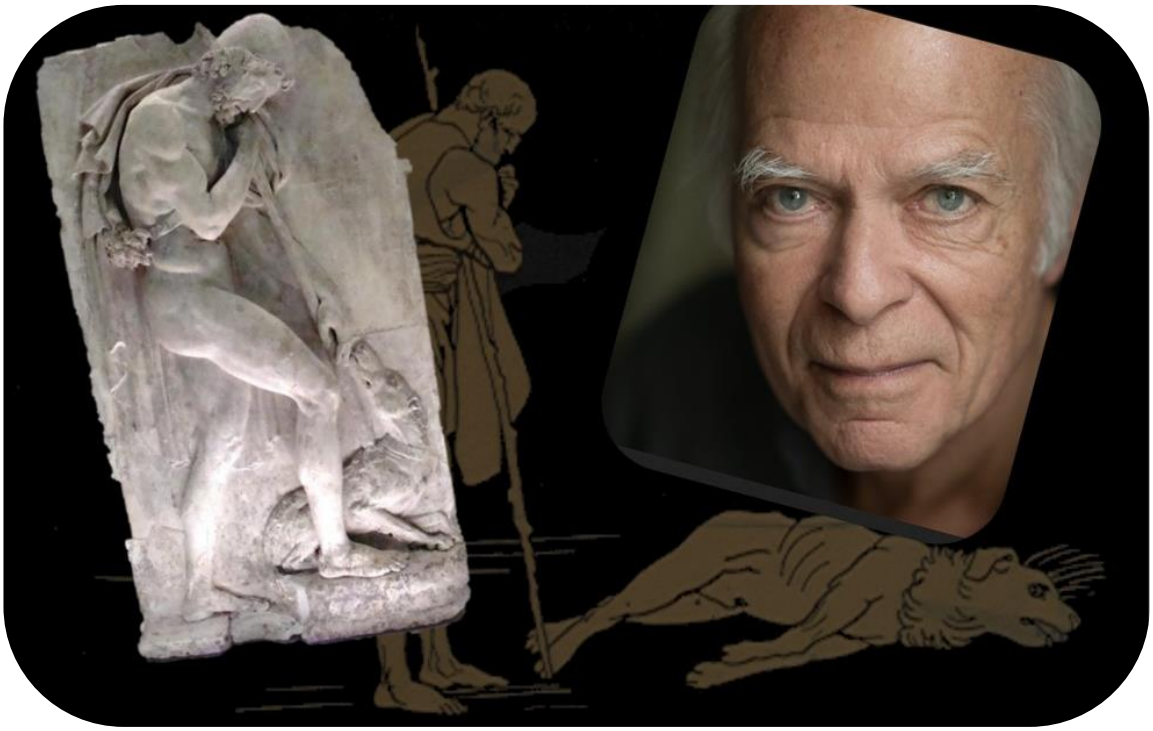


dia. 253

Nous aurions d'abord traversé le désert, où notre œil se serait arrêté sur peu de choses, une empreinte sur le sable aurait indiqué le passage du tigre, un marais annoncé une source, la fleur de la guimauve la fin de l'hiver.

(dia. 253) En ville, nos yeux n'auraient pas vu des choses mais des figures de choses qui signifient d'autres choses : la tenaille aurait indiqué la maison de l'arracheur de dents, le pot la taverne, les hallebardes le corps de garde, la balance romaine le marchand de fruits et légumes. Statues et écussons auraient représenté des lions, des dauphins, des tours, des étoiles : signes que quelque chose – qui aurait su quoi ? – aurait pour signe un lion ou un dauphin ou une tour ou une étoile…

Nous serions ressortis de cette épaisse enveloppe de signes, sans voir appris qu'est-ce que cette ville était en vérité. Dans le désert, où s'étend jusqu'à l'horizon la terre vide, et où s'ouvre le ciel où courent les nuages, dans la forme que le hasard et le vent donnent aux nuages, nous nous serions cependant désormais appliqués à reconnaître des figures : un voilier, une main, un éléphant… etc., écrit Calvino.



dia. 254

(dia. 254) Aussi la migration épistémique qu'a initiée Aby Warburg, est-elle très proche de ce chemin calvinesque de Marco Polo, et encorps du destin même de l'écriture, soit un ajout qui change tout.

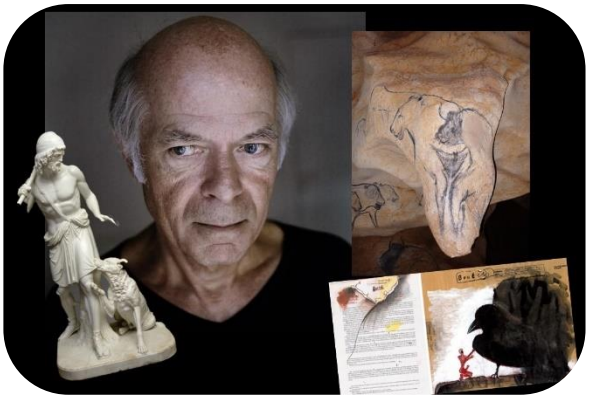
L'écriture est cet étrange *progrès* (avancée du dire dans le voir, avancée de la langue parlée dans l'objectivation d'elle-même) qui *régresse* (la lettre fait appel aux ressources plus anciennes de l'image).

Nous redemanderions alors à Pascal Quignard de nous dire le 301ième vers du XVIIe chant de *L'Odyssée,* qu'Homère a écrit, il y a déjà 2800 ans :

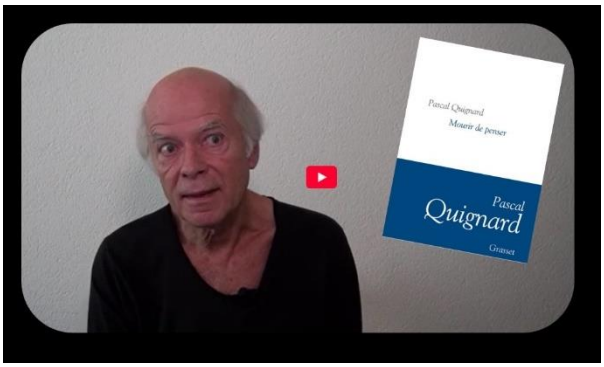
Enoèsen Odyssea eggus eonta.

Mot à mot : Il *pensa* "Ulysse" dans celui qui s'avançait devant lui.

Première occurrence de *noeïn*, « penser » en grec ancien.



dia. 255



dia. 256

(dia. 255) Quignard écrit :

Ulysse en haillons est reconnu par son vieux chien Argos.

La scène est bouleversante.

Le premier être surpris à penser, dans l'histoire européenne, est un chien.

Penser, c'est renifler la chose neuve qui surgit dans l'air qui entoure.

C'est intuitionner au-delà des haillons, au-delà du visage barbouillé de noir, au sein de l'apparence fausse, au fond de l'environnement qui ne cesse de se modifier, la proie, une vitesse, le temps lui-même, un bondissement, une mort possible.

Ne boudons plus notre plaisir de l'entendre nous le dire. (dia. 256) ▶



dia. 257

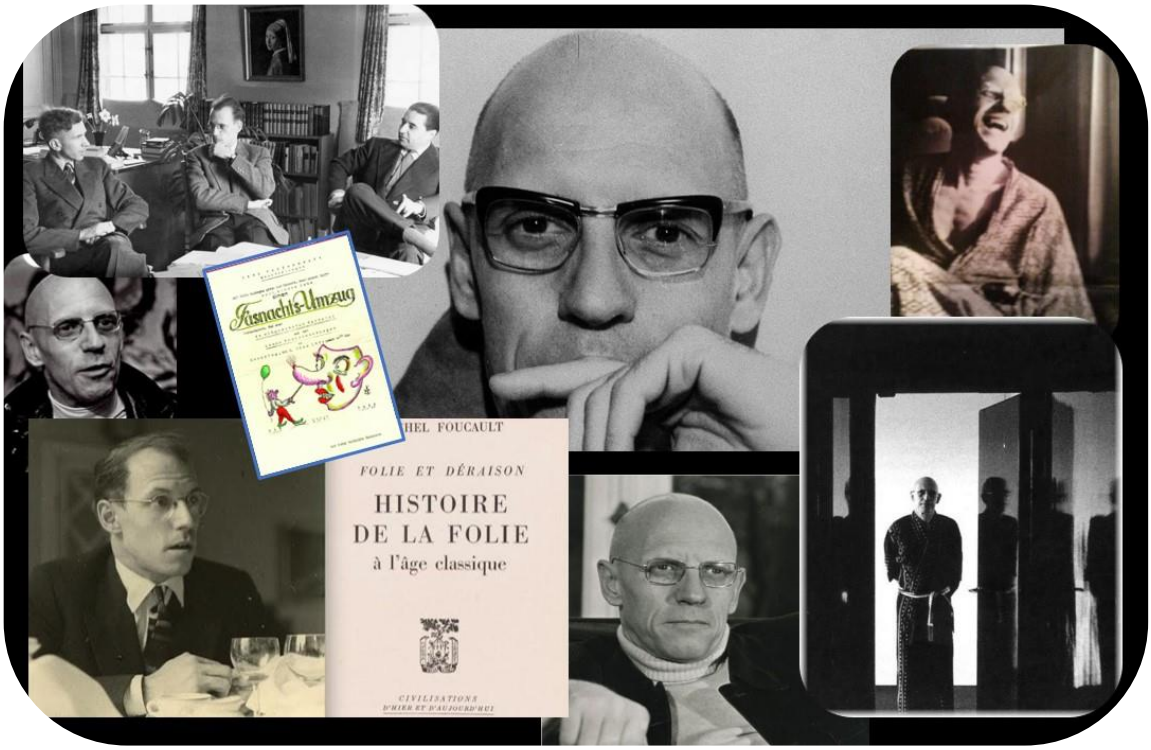


dia. 258

(dia. 257) Dans la série de France Culture, « Michel Foucault (1926-1984), archéologue du pouvoir », de Géraldine Muhlmann, lors du premier épisode sur *La folie* du 16 février 2026, Didi-Huberman rappelle que pour Foucault, la psychanalyse n'est jamais parvenue à faire parler les images. Foucault, lui, est dans rendre sensible, et une partie de sa magnifique écriture vient de là : ça rend sensible.

(dia. 258) Le premier des « Dits et écrits », c'est sa préface à la traduction de *Rêve et Existence* de Ludwig Binswanger, dans laquelle il commence à prendre ses distances avec ce qui est très contemporain pour lui, c'est-à-dire avec le discours de 53, le premier des trois discours de Rome de Lacan, *Fonctions et champs de la parole et du langage en psychanalyse.* Foucault écrit (pp. 98-102) :

La psychanalyse n'a donné au rêve d'autre statut que celui de la parole ; elle n'a pas su le reconnaître dans sa réalité de langage. Mais c'était gageure et paradoxe : si la parole semble s'effacer dans la signification qu'elle veut mettre au jour, si elle ne paraît n'exister que par lui ou pour lui, elle n'est possible cependant qu'à travers un langage qui existe avec la rigueur de ses règles syntactiques et la solidité de ses figures morphologiques. La parole, pour vouloir dire quelque chose, implique un mode d'expression qui la précède, la soutient, et lui permet de donner corps à ce qu'elle veut dire. […]

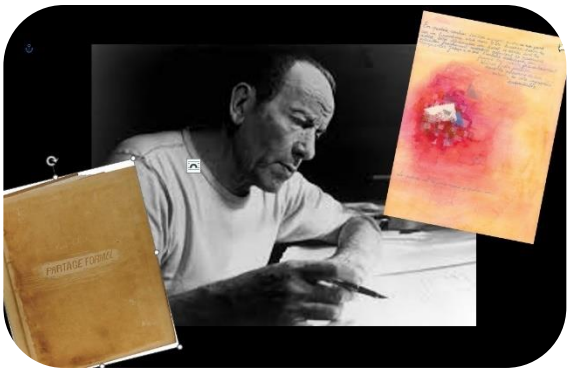


dia. 259

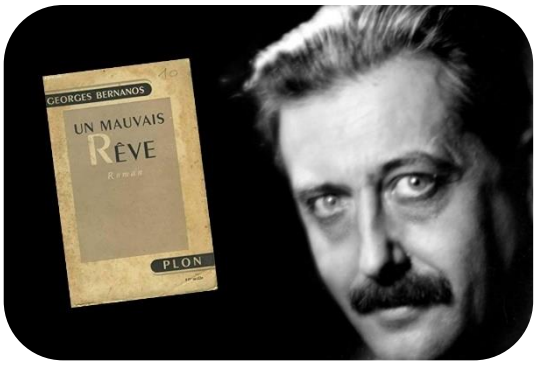
(dia. 259) *La psychanalyse n'accède qu'à l'éventuel. C'est là, sans doute, que se noue un des paradoxes les plus fondamentaux de la conception freudienne de l'image. Au moment où l'analyse essaie d'épuiser tout le contenu de l'image dans le sens qu'elle peut cacher, le lien qui unit l'image au sens est toujours défini comme un lien possible, éventuel, contingent. Pourquoi la signification psychologique prend-elle corps dans une image au lieu de demeurer sens implicite ou de se traduire dans la limpidité d'une formulation verbale ? Par quoi le sens s'insère-t-il dans le destin plastique de l'image ? […]*

À l'origine de ces défauts de la théorie freudienne, il y a sans doute une insuffisance dans l'élaboration de notion de symbole. Le symbole est pris par Freud seulement comme le point de tangence où viennent se rejoindre, un instant, la signification limpide et le matériau de l'image pris comme résidu transformé et transformable de la perception. Le symbole, c'est la mince surface de contact, cette pellicule qui sépare tout en les joignant un monde intérieur et un monde extérieur, l'instance de pulsion inconsciente et celle de la conscience perceptive, le moment du langage implicite, et celui de l'image sensible. […]

La psychanalyse n'est jamais parvenue à faire parler les images.



dia. 260



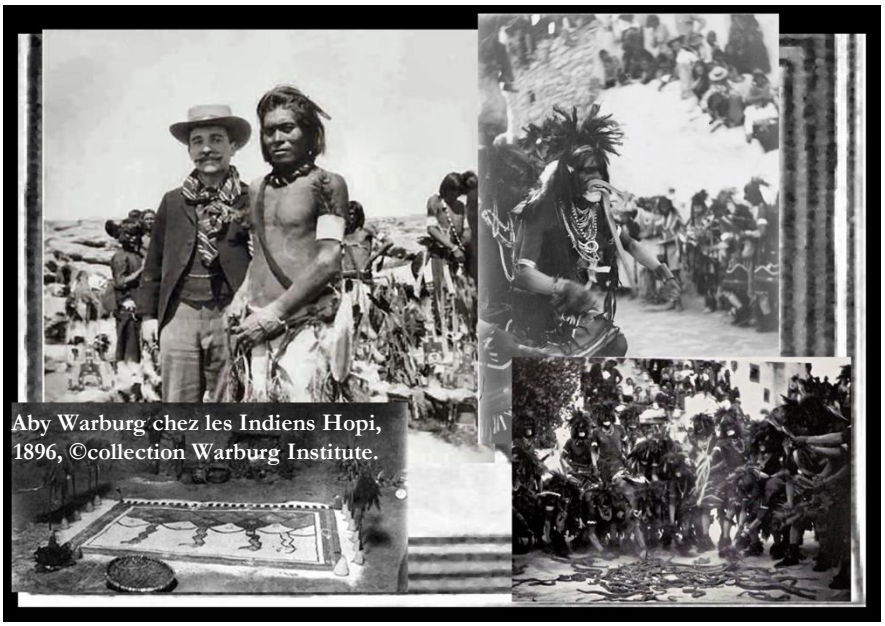
dia. 261

(dia. 26) Je ne résiste pas à vous faire passer l'exergue de René Char dans *Partage formel*, qui ouvre cette *Introduction,* de la traduction du livre de Binswanger *:*

À l'âge d'homme j'ai vu s'élever et grandir, sur le mur mitoyen de la vie et de la mort une échelle de plus en plus nue, investie d'un pouvoir d'évulsion unique : le rêve… Voici que l'obscurité s'écarte et que VIVRE devient, sous la forme d'une âpre ascétisme allégorique dont nous sentons profusément traversés mais que nous n'exprimons qu'in complètement faute de loyauté, de discernement cruel et de persévérance.

(dia. 261) Ni celle de Bernanos, qui exergue le chapitre IV :

Ce qui pèse en l'homme, c'est le rêve.



dia. 262

(dia. 262) Au bout du conte, cette "migration épistémique" initiée par Aby Warburg, cette "connaissance par constellations", comme l'appelle encorps Georges Didi-Huberman s'apparente à des "associations libres", des associations libres "entre" des images.

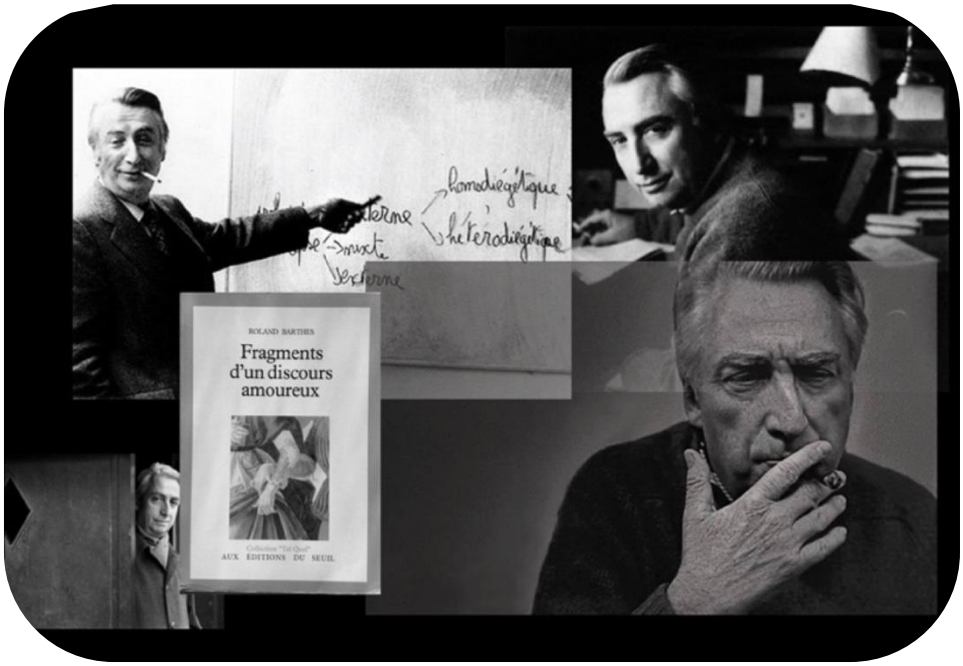
De même que les associations libres sur un divan ne sont "au mieux" libres que de cette "petite" voix surmoïque de la conscience, qui nous la boucle de nous la tourner en boucle – elles ne sont pas libres du fil de l'Inconscient, ou mieux… de cette sorte de pelote entre-mêlée de ces espèces de bouts de fils de l'Inconscient –, de même les associations libres des planches de *L'Atlas Mnemosyne* ne sont libres que de tout système,

Libres de ses jugements critiques, de sa quelconque rationalité – qui se résume le plus souvent à celle des “dominants” –, de ses classifications ségrégatives, mortifères…

Libres d’une petite voix de la conscience collective, par essence, conformiste, c’est-à-dire celle de la morale surmoïque d’une époque donnée.

Elles n’en sont pour autant pas libres de l’atmosphère qui se meut, s’émeut, “entre”, entre des choses sensibles, de ces non-savoirs de la Raison…, qui ne sont pas – plus – pour autant, ignorances… Relations de morphogenèses dynamiques, “entre”, entre des choses sensibles, qu’elles relèvent, révèlent, et nous ensaignent.

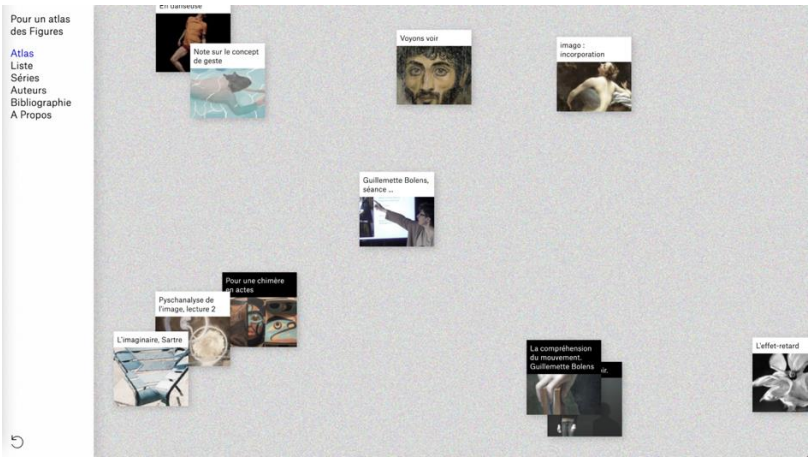
Le rituel des Indiens Hopi du Nouveau-Mexique autour du “nid de serpents” n’en aura jamais fini pas de transporter, trans-former, plus vraiment, in-former, Aby Warburg…



dia. 262 b

(dia. 262 b) Christine m’a soufflé cette drôle de “connaissance de l’inconnaissance”, fragment des *Fragments d'un discours amoureux (*1977) de Roland Barthes :

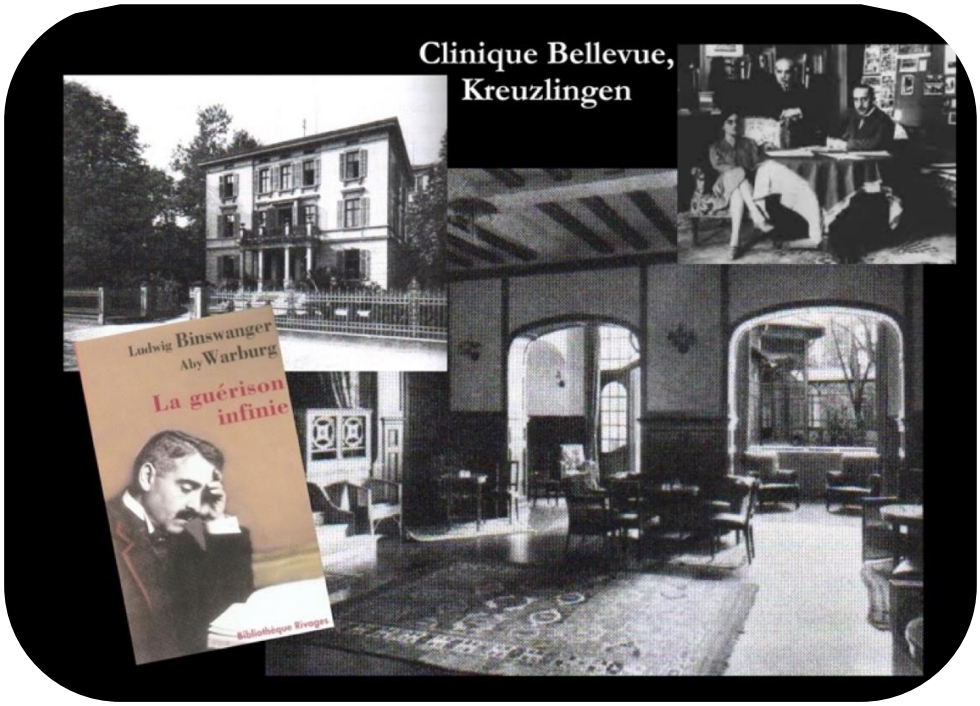
Il me vient alors cette exaltation d’aimer à fond quelqu’un d’inconnu, et qui le reste à jamais ; mouvement mystique : j’accède à la connaissance de l’inconnaissance…



dia. 262 c

(dia. 262 c) ▶ Dans pourunatlasdesfigures.net, Mathieu Bouvier rappelle qu'Aby Warburg fait un voyage au Nouveau-Mexique en 1895 – je cite –, « en être dégoûté d'une "histoire de l'art esthétisante", fustigeant la culture pratiquée comme une "curiosité gourmande" par des bourgeois cultivés. Il réclamait une "science de l'art" qui convoque la psychologie, l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, la philosophie et même la biologie.

Durant son séjour au village Hopi d'Oraibi, Warburg est frappé par le rituel du serpent (il ne le voit pas lui-même, on le lui rapporte), au cours duquel des serpents venimeux sont "initiés" et mués en figurations vivantes de l'éclair…, annonciateur de la pluie bienfaisante… [en quelque espèce de rituel invocateur]. […]



dia. 262 d

(dia. 262 d) En 1918, abandonnant ses travaux, Warburg se met à rassembler compulsivement toutes sortes de documents susceptibles de l'aider à comprendre le conflit qui déchire l'Europe. Il met sa famille à contribution pour l'aider à classer et à organiser toutes ces informations. Son obsession tourne à la folie, et Warburg finit par se croire lui-même responsable de la guerre.

Jusqu'au jour où il brandit un pistolet devant sa femme et ses enfants et menace de les tuer avant que "d'autres" ne puissent le faire.

Il se laisse interner dans une clinique d'Hambourg, puis ira à la clinique Bellevue (à Kreuzlingen, en Suisse), où il sera suivi par le psychiatre Ludwig Binswanger.

En 1923, Aby Warburg propose un marché audacieux à son médecin : s'il parvient à produire un travail scientifique qu'il puisse présenter sous forme de conférence, et que celui-ci est jugé pertinent par ses pairs, il réclamera alors sa libération en échange.

Le 21 avril, Warburg prononce donc, devant un parterre d'invités, de soignants et de malades (parmi lesquels figurent Vaslav Nijinski et Anna O.) une conférence remarquable sur le rituel du serpent. […]



dia. 262 e

(dia. 262 e) Dans la “mythopoétique” des indiens Hopi, dompter le serpent, c’est maîtriser la pluie. Bien plus qu’un symbole, le serpent est une “image vivante” de l’éclair.

L’association du serpent à l’éclair n’est pas un transfert symbolique de terme à terme, c’est un échange substantiel : il y a du serpent dans l’éclair et il y a de l’éclair dans le serpent.

Le serpent devient un intercesseur entre le monde terrestre et le monde magique.

En tant que “symbole efficace”, il accomplit ce que Warburg appelle “le travail de la culture”, à savoir “rapporter des angoisses dénuées de forme à des causes spécifiques, qu’elles soient magiques, divines ou naturelles”.

Le travail de la culture se réalise également quand l’opération magique du sacrifice, visant à satisfaire les dieux d’un don de chair, se déplace dans une figuration, qui reconduit la même procédure d’échange de substance, mais dans une opération de conversion qui peut passer par la danse imitative, le masque, le geste rituel, l’image.



dia. 262 f

(dia. 262 f) Dans sa conférence, Warburg fait retour sur l'Europe pour observer que le culte dionysiaque du serpent en Grèce antique, tout comme l'image du serpent diabolisé dans l'Ancien Testament, était de nature sacrificielle : d'une manière générale les peuples d'Occident, à l'instar des Pueblos d'Amérique, exprimaient le passage du sacrifice au symbolisme en recourant à l'image.

La représentation des états transitoires du mouvement, qu'observait Warburg dans l'art de la Renaissance florentine…, le reconduisait obstinément, via la danse extatique, au motif du serpent : il apparaît dans les nymphes aux cheveux et aux voiles agités par le vent que dessinait Botticelli et réapparaît dans les figures des *Intermezzi* de 1589 qui forment des entrelacs de formes serpentines. Warburg y reconnaîtra, de plus en plus nettement au fil de ses recherches, la "forme pathétique universelle" de la représentation du mouvement : la *ninfa*, la nymphe. »

Fin de citation du texte de Mathieu Bouvier, et ré-apparition d'une nymphe…

Suivie – et/ou précédée – de peu, et de temps longs, par *La déesse aux serpents*, trouvée à Cnossos, divinité chthonienne de la civilisation minoenne.

Quant à la Gorgo du Merisi Michelangelo…



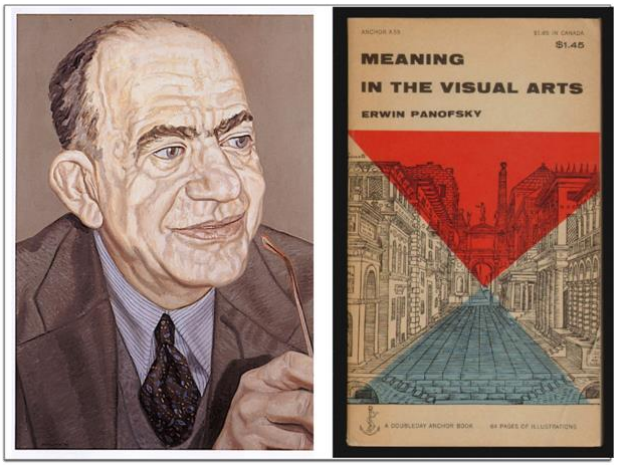
dia. 263

(dia. 263) Cette connaissance par constellation, terme benjaminien, s'il en est, Didi-Huberman la retrouve chez Benjamin, bien sûr, mais aussi chez Abensour, ne serait-ce que par leur goût pour la collection de cartes postales, qui est une mise en pratique directe de ce type de connaissance par constellation.

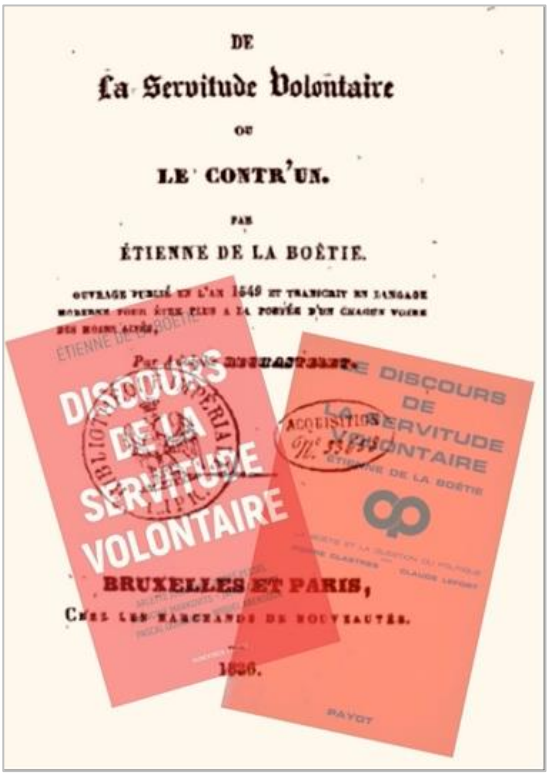


dia. 264

(dia. 264) Collectionner des images, c'est un acte à la fois expérimental, heuristique, et aussi sentimental. Benjamin disait en avoir hérité de sa grand-mère, sa grand-mère maternelle, et y voyait d'une part une attitude épistémique dans l'invitation au voyage, et d'autre part, une envie d'offrir, on offre une carte postale à quelqu'un et là, on n'a pas seulement une attitude épistémique, on a une attitude éthique, pour donner à voir et à entendre à ses proches, à son prochain…



dia. 265



dia. 266

(dia. 265) On n'est jamais trahi que par les siens.

C'est le plus proche collaborateur de Warburg, Erwin Panofsky qui, selon ses dires, expulsé en 1933 vers le Paradis terrestre, enterrera cette révolution warburgienne, ce nouveau genre de savoir, sous le vernis des oripeaux d'une iconologie conforme, conformiste à ce nouveau Monde, à son esprit de système, qui n'est rien d'autre qu'une synthèse illusoire de savoirs, nous conduisant droit dans le mur, sciant la branche… pour l'évaluer…

(dia.266) Il nous faudrait alors pour conclure, être rappelés par La Boétie et par son *Discours de la servitude volontaire*, si cher à Miguel Abensour et à Didi-Huberman, et continuer la politisation si nécessaire de l'art, surtout en ces temps nauséabonds de si forts relents de peste brune, d'effacement du singulier, du particulier, sous couvert identitaire.

Le général, il porterait pas un képi kaki, et il donnerait pas des ordres, mon kiki !!!



dia. 267



dia. 268

(dia. 267) Sommés de méditer l'universel, nous considérerions sans doute, que c'est toujours et encorps celui du dominant, c'est-à-dire du mâle blanc anglosaxon et protestant, nous dirait Toni Morrison, cisgenre, préciserait Judith Butler.

La Boétie n'avait pas donné de titre à son texte, aussi les Calvinistes l'ont, quant à eux, si pertinemment appelé : *Le Contr'Un*.

(dia. 268) Épicure, en son Jardin, distinguait les besoins naturels des non naturels, et les besoins nécessaires des non nécessaires. Ainsi boire, manger, se protéger du froid, seraient naturels et nécessaires, copuler ne le serait pas vraiment.

Tous les autres besoins, de propriété, de pouvoir, d'honneur, etc. seraient, à la fois, non naturels et non nécessaires, sauf un : l'amitié, φιλία.



dia. 268 b

(dia. 268 b) Or ce que souligne si justement La Boétie dans son texte si profondément politique, c'est qu'il n'y a pas d'amitié possible en tyrannie, juste ou seulement :

quelques complicités qui s'entregraignent.

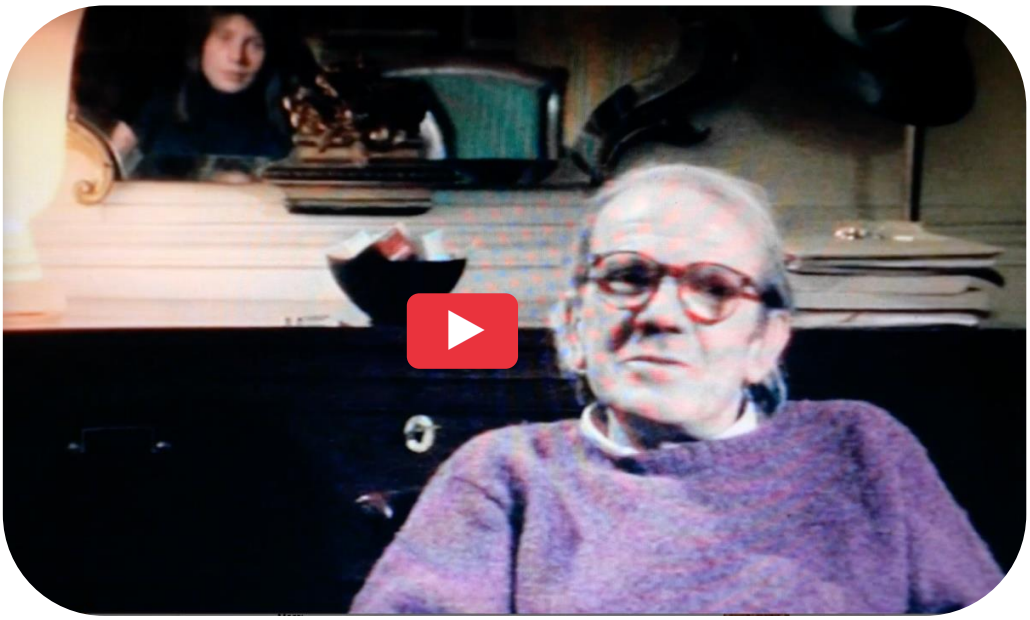


dia. 268

(dia.269) Le lundi 15 mai 1871, Arthur Rimbaud, pas sérieux du haut de ses 17 ans, écrit son fameux : *Car Je est un autre*, dans sa *Lettre* dite *du Voyant*, à Paul Demeny.

Il y propose pour devenir poète, pour *arriver à l'inconnu*, d'être *voyant* de se faire voyant :

Le poète se fait voyant
par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.
Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie…

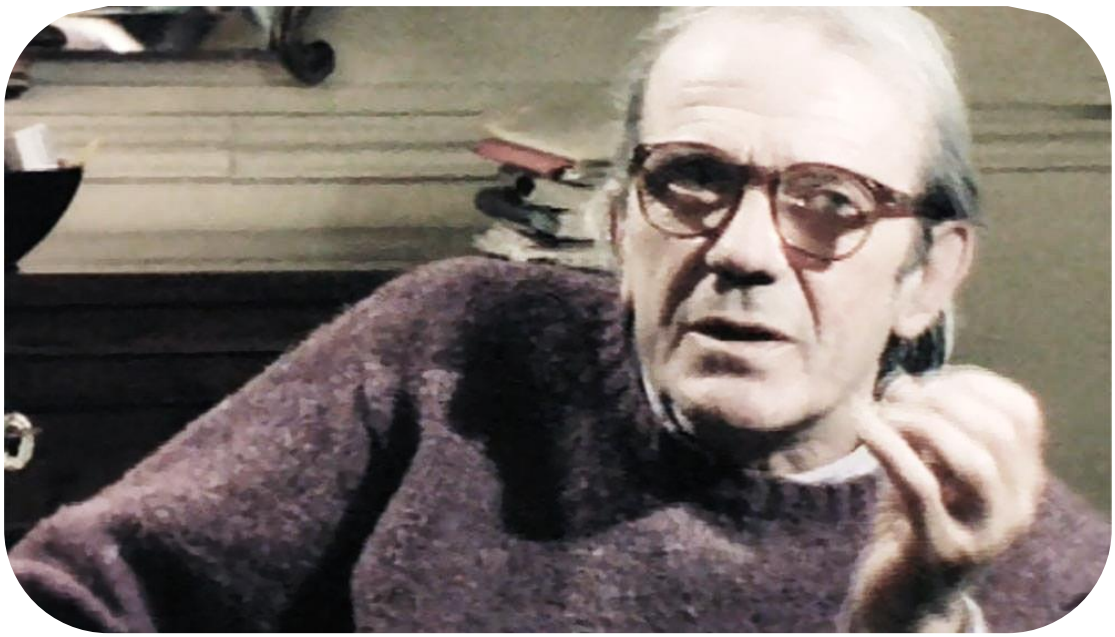


dia. 270

(dia. 270) ▶[Deleuze : l'Abécédaire, *F comme Fidélité,* après le passage Foucault]
(dia. 271) (dia. 272) (dia. 273) (dia. 274) (dia. 275) (dia. 276) (dia. 277) (dia. 278)

… Les gens n'ont de charme que par leur folie. C'est difficile à comprendre. Le vrai charme des gens, c'est le côté où ils perdent un peu les pédales, le côté… … … où ils ne savent plus très bien où ils en sont. Ça veut pas dire qu'ils s'écroulent, au contraire, c'est des gens qui ne s'écroulent pas… et aaah !, euh… si tu saisis pas la petite racine ou le petit euh… la folie chez quelqu'un, tu ne peux pas l'aimer. Aaah ! … tu ne peux pas l'aimer, c'est bien le côté où il est complètement quelque part… on est tous un peu… on est tous un peu dément. Si tu saisis pas le point de démence de quelqu'un… alors j'ai peur ou je… ou au contraire je suis bien content, que le point de démence de quelqu'un ce soit la source de son charme même quoi ! … … …

Merci…



dia. 271



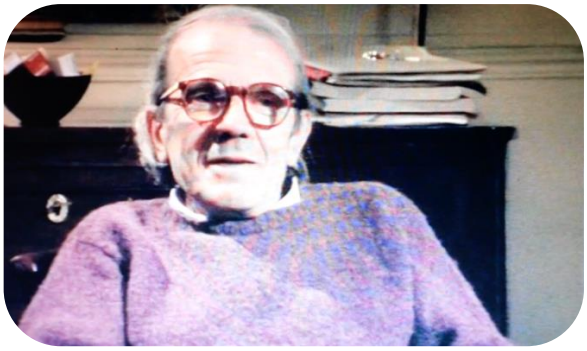
dia. 272



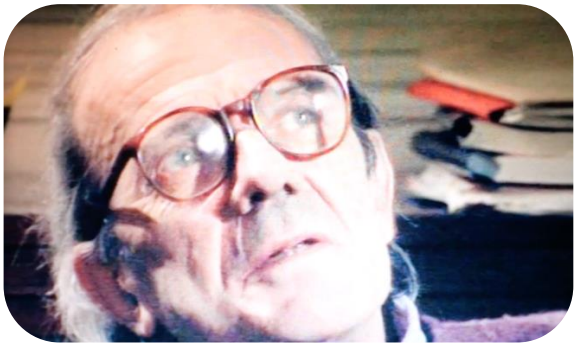
dia. 273



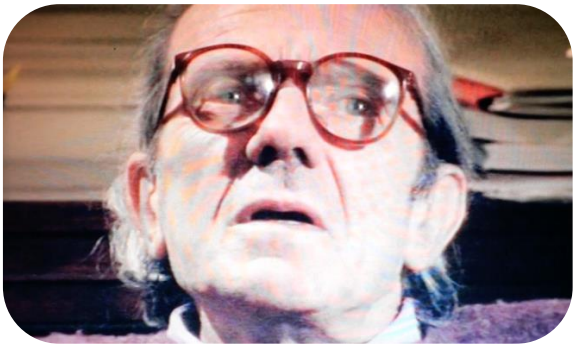
dia. 274



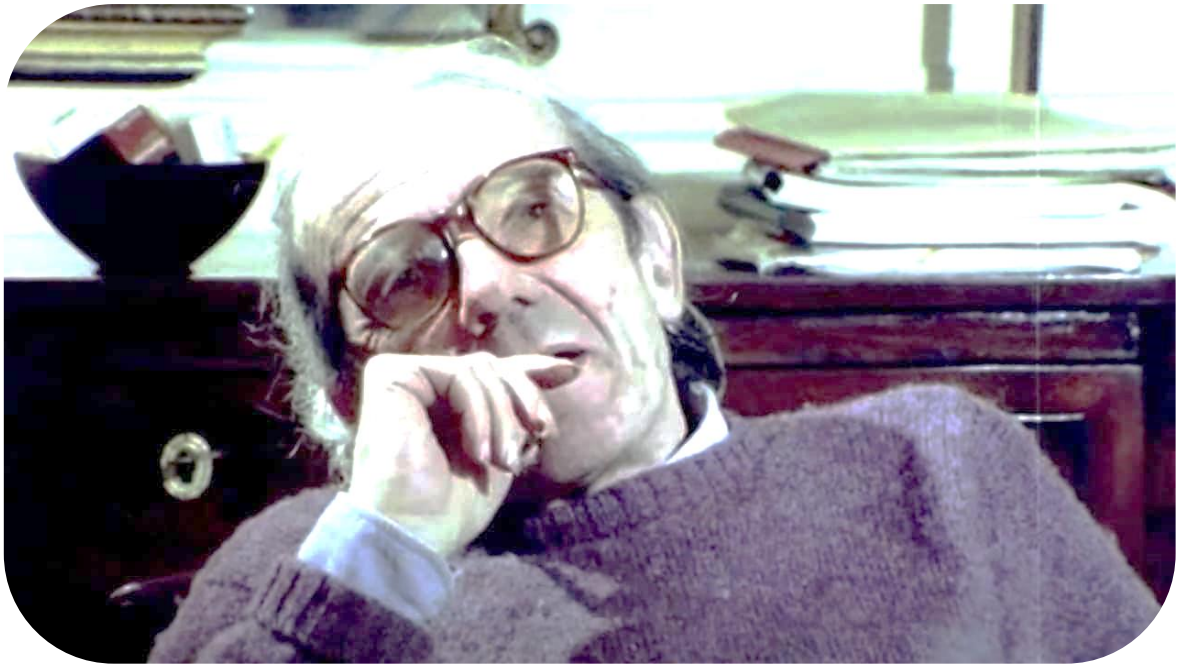
dia. 275



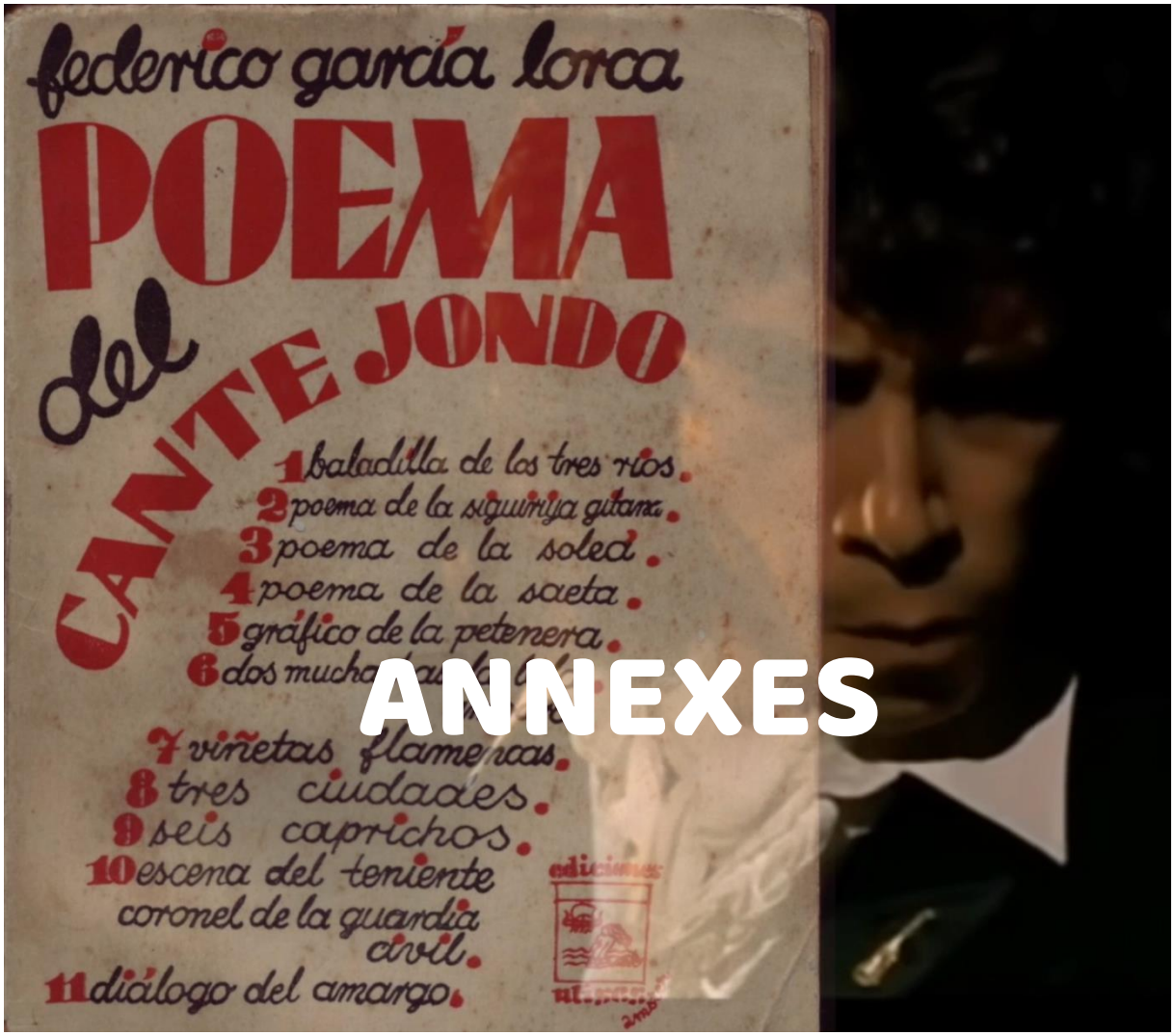
dia. 276



dia. 277



dia. 278


federico garcía lorca
POEMA
del CANTE JONDO
1 baladilla de los tres ríos.
2 poema de la siguiriya gitana.
3 poema de la soleá.
4 poema de la saeta.
5 gráfico de la petenera.
7 viñetas flamencas.
8 tres ciudades.
9 seis caprichos.
10 escena del teniente coronel de la guardia civil.
11 diálogo del amargo.

ANNEXES


herausgegeben von |
sous la direction de
Kerstin Hausbei
Franck Hofmann
Nicolas Hubé
Jens E. Sennewald
Wilhelm Fink Verlag
transversale | 2 | 2006
arts et sciences en recherche transversale erkundungen in kunst und wissenschaft
revue annuelle européenne | ein europäisches jahrbuch
Erfahrungsräume –
Configurations de l'expérience

Esther Stocker
Georges Didi-Huberman
Michael Astroh
Juliane Rebentisch
Jean-François Chevrier
Franck Hofmann
Dirk Setton
Jens Roselt
Christoph Menke
Esther Stocker
& Jens E. Sennewald

« Le son provient de la nuit (Der Ton stammt aus der Nacht) »

Georges Didi-Huberman
esthétique, Paris

Was ist es, das die Öffnung, das Loch im Gesicht des Sängers der „tiefen Gesänge" (sonidos negros) gräbt? Findet die bewegliche Maske des Sängers nicht ihre Echos in bildlichen Darstellungen des Gesichts, die versuchen festzuhalten, was sich dem Bild entzieht: Tiefe? Und führt die *Vertiefung* durch einen Gesang, der sich nicht in Sprache übersetzen lässt, der ihr nicht unterworfen ist, sondern wie eine Fuge ihren Klang, die *Stimmung* der Sprache formt, nicht in jene Nacht, in der alle Töne verklingen und der zu trotzen die Künste geschaffen wurden? Die Erfahrung, „sich selbst vor Schmerz zerrissen zu haben", wie sie Herkules gemacht haben mag, als er sich das Nessoshemd vom Leibe riss, hat einen Klang. Aus der Tiefe und dem Schrecken der Erfahrung entsteht ästhetische Form.

📖 lecture complémentaire | lesen Sie auch: Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2006

Le chant profond est un art de « sons noirs » *(sonidos negros)* et de bouches tordues. Un art où les visages se métamorphosent en masques – mais ce sont des masques en mouvement, des masques qui continuent de se déformer, qui se creusent et, même, *se trouent* littéralement sous nos yeux. Vision très frappante de tout cela chez Agujetas, en particulier, ou bien chez ce grand maître du chant qu'est El Chocolate[1]. Je me souviens avoir vu quelque part une chose semblable, qui venait de l'antiquité : c'était un masque rituel de la Grèce archaïque dessiné, je crois, dans un livre d'archéologie de la fin du XIX^e^ siècle. Le trou de la bouche avait été rendu plus impressionnant encore par une déformation que lui avait imprimée le temps, probablement la sédimentation du terrain d'où il avait été exhumé. Qu'est-ce donc qui tord ainsi les bouches des grands chanteurs de flamenco ? Une certaine technique de l'émission vocale, sans doute ; une conformation du visage au *pathos* à exprimer, sans doute ; mais aussi, peut-être, une torsion due au temps lui-même, comme une pression géologique exercée par la mémoire sur les formants acoustiques du *cante* et sur la face même du *cantaor.*

Difficile, une fois encore, de ne pas penser, chez Goya, à tous ces visages grimaçants dont une simple physiognomonie échouerait complètement à saisir la puissance réelle, la profondeur. Non par hasard, on trouve ces visages du cri dans les *pinturas negras,* comme on les appelle, de la « Maison du Sourd » *(Quinta del sordo).* La couleur noire serait-elle propice, mieux qu'une autre, à soutenir ensemble – par l'effet d'une « insensibilité à la contradiction » – l'être sourd et l'être criant, l'offuscation et la trouée, le trop-plein et le manque ? Une chose demeure frappante : la bouche de Saturne – noire, ouverte, déjà pleine, cependant, de la tête et de la main humaines qu'elle vient d'arracher au corps pantelant de sa victime – *consonne* exactement avec la bouche du chanteur-pèlerin, elle aussi noire, elle aussi étouffée-criante, offusquée-ouvrante, évidée-remplissante. Et, pour tout dire, *angoissante* autant que *sonore.*

Dans le *cante jondo* comme dans les *pinturas negras,* donc, les visages ne sortent de la nuit que pour retourner à la nuit. Ils surgissent depuis un fond noir, mais, une fois dans la lumière, ils ouvrent une bouche qui réinstaure, en leur centre même, le pouvoir de la nuit. Voilà pourquoi les *bouches ouvertes,* chez Goya, sont littéralement remplies de ce pigment noir et terreux qui les bouche en même temps, les referme ou les opacifie, les *enterre* pour ainsi dire. Voilà pourquoi les *sonidos negros* du chant profond ont tant à voir avec la terre (la terre-matière, la terre souterraine, la terre-paysage bien plus que la terre-territoire) et avec la caillasse calcinée des montagnes du Sud. Comme si un goût de brûlé passait depuis l'intérieur de la bouche – je pense encore au *cantaor du Pèlerinage de San Isodro,* dans la série des « peintures noires » – à l'espace tout entier. Comme si la profondeur organique, l'haleine du chanteur, devenait une qualité esthétique de l'espace tout entier, notre propre atmosphère d'écoute et de respiration[2].

*

Le chant profond entretient donc un rapport essentiel à la nuit. Non pas la nuit morne, froide, éternellement crépusculaire, grise et dormante, des aquarelles de Goethe ou des tableaux de Caspar David Friedrich. Mais une nuit toute traversée de feu : une nuit brûlante, excitée sinon extatique, insomniaque, anxieuse, enivrée. Une nuit tendue entre l'aveuglement qui assombrit et l'aveuglement qui illumine : « Extrême éclat : je suis aveugle, extrême nuit : je le reste »[3]. C'est, aussi, la nuit dans laquelle nous savons le mieux écouter les chants, car nous les écoutons alors « comme des enfants écoutent des contes », ainsi que Nietzsche l'imaginait des premiers chants dionysiaques[4]. Façon, pour lui, de repenser le chant populaire comme la « véritable puissance [indiquant] ce que nous voulons de l'art » en général, quand bien même il agirait sur nous « de façon élégiaque »[5].

Le « *chant populaire* » dont parle Nietzsche est à la musique ce que le visage-cri selon Goya est à l'art du portrait : il est *originaire*, non pas qu'il soit le « premier », la « source » en amont de toute poésie et de toute musique – Archiloque ne vient-il pas après Homère ? –, mais parce qu'il met en œuvre cette « union du dionysiaque et de l'apollinien » dans laquelle, selon Nietzsche, *la musique n'est pas encore ou n'est plus asservie au langage.* Ce n'est pas la poésie qui, ici, cherche sa forme mélodique, mais bien le contraire :

« La mélodie enfante, et à vrai dire ne cesse d'enfanter la poésie : la *forme strophique* [...] ne veut pas dire autre chose. [...] Dans la poésie des chansons populaires, nous voyons donc le langage tendre de toutes ses forces à imiter la musique. C'est la raison pour laquelle, avec Archiloque, commence un nouveau monde de la poésie, qui contredit de fond en comble le monde homérique »[6].

Ce renversement de perspective s'observe à chaque moment dans le *cante jondo,* où les déchirures de la voix, non seulement brisent une strophe poétique préexistante[7], mais encore créent toutes les conditions pour réinventer la *letra* à chaque instant du chant. Or, Nietzsche observe que ce renversement de perspective comporte deux effets conjoints : d'abord, ce qu'il appelle – à la suite de Schiller et sans aucune valeur péjorative – la naïveté de l'art populaire, qu'il faut soigneusement distinguer de toute simplicité, encore plus de tout simplisme[8]. Ensuite, ce qu'il nomme « l'identité du poète lyrique et du musicien » dans cet art essentiellement *dionysiaque* :

« En tant qu'artiste dionysiaque, le poète lyrique s'est entièrement identifié à l'un originaire, à sa douleur et à sa contradiction, et c'est comme musique qu'il produit la copie de cet un originaire. [...] Le musicien dionysiaque [...] n'est lui-même rien d'autre que la souffrance originaire et l'écho de cette souffrance »[9].

Ce que Nietzsche dit encore du musicien-poète Archiloque pourrait bien se dire du chanteur-poète Agujetas :

« En vérité, Archiloque, le passionné, l'homme brûlant d'amour et de haine, n'est qu'une vision du génie, – lequel n'est déjà plus Archiloque mais le

génie du monde lui-même qui exprime symboliquement sa douleur originaire »[10].

Dans la nuit, donc – celle qui nous tient nerveusement en éveil, non celle qui, paisiblement, nous endort –, nous devenons *naïfs,* façon de dire, si nous écoutons bien le mot, que nous devenons, à chaque instant, *natifs* à la musique et à la poésie qui en découle. La « musique véritablement dionysiaque », la « vraie musique » selon Nietzsche, serait donc la plus « native », au sens où ce dont il est question n'est autre, dans toutes ces pages, que la « naissance » de la tragédie ; mais cette musique est aussi la plus « moderne », car ce qu'elle recherche est aux antipodes de toute « musique descriptive », de tout « pittoresque musical »[11]. « La représentation, avait écrit Nietzsche dans ses *Fragments,* ne pourra jamais engendrer de la musique »[12]. Et, ailleurs : « la représentation est la plus faible de toutes les puissances »[13].

Il s'agit pourtant, dans ce que nous interrogeons, d'un art fondamentalement expressif, selon cette « formidable *force mimique* » que Nietzsche reconnaît à toute musique dionysiaque[14]. Est-ce là une contradiction ? Pas du tout. Les *Pathosformeln* à l'œuvre dans le chant profond donnent à la voix, aux gestes, au corps tout entier, un mouvement qui est *force critique* à l'égard du langage représentatif. « La plus grande masse des sentiments ne s'extériorise pas par la parole. Et le mot lui-même ne fait que suggérer : c'est la surface de la mer agitée, où la tempête règne dans les profondeurs »[15]. Le chant dionysiaque, cet art vocal de la tempête profonde, de la tourmente, se révèle donc expressif sans être bavard, poétique sans être verbeux : il brise les mots, émet ses cris, ses plaintes, ses modulations en les accompagnant de gestes, en les livrant au rythme. Ce faisant, il se libère du *langage communicatif* – « La musique, écrit encore Nietzsche, ne peut jamais devenir moyen, quoiqu'on la bouscule, qu'on la torde, qu'on la torture »[16] – mais, par là, libère une *parole native.* Alors, le sommeil de la raison engendre les monstres de la musicalité. En ce sens le *cante jondo* nous plonge-t-il bien dans la nuit du langage.

*

« Le son provient de la nuit *(Der Ton stammt aus der Nacht)* »[17]. Nietzsche a isolé cette phrase dans ses *Fragments* des années 1869–1872. J'ai presque l'impression d'y lire un bout de *copla flamenca,* quelque chose qui pourrait se chanter ainsi : *De la noche procede el sonido…* Mais qu'est-ce que cette phrase, philosophiquement, veut dire ? D'abord, que le *sonido negro* provient d'une tempête si « profonde » qu'elle ne peut même pas être contenue par le chanteur : c'est elle, au contraire, qui l'engloutit tout entier. Le son *sort* de la bouche en ceci que le chanteur *tombe* dans le gouffre, dans le *sombre* du son. Lorsque Nietzsche évoque la puissance dionysiaque du chant tragique, il dit que la rythmique et la dynamique y forment un « symbolisme du corps tout entier » ; mais que l'individu lui-même y subit une « dilacération du *principium individuationis* », un complet « dessaisissement de soi »[18] dans un milieu d'énergie pure, la nuit remuante du son.

Chanter, en ce sens, serait « détruire les limites et les frontières de l'existence » individuelle ; ce serait libérer une force nocturne « où vient s'engloutir tout ce qui a été personnellement vécu dans le passé » ; et Nietzsche – lui qui, pourtant, ne savait pas que le *cante jondo* se chante dans la nuit et dans l'ivresse savante des *juergas* – d'évoquer « cet abîme d'oubli [qui] sépare l'un de l'autre le monde de la réalité quotidienne et celui de la réalité dionysiaque » ; avant de conclure que « c'est ici, dans cet extrême danger qui menace la volonté, que survient l'*art,* tel un magicien qui sauve et qui guérit » ; car, à ce moment, seul le chant « est à même [...] de rendre la vie possible »[19]. À ce moment, donc – je cite à nouveau cette phrase tant elle est fondamentale –, « l'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art »[20].

Voilà qui, soit dit en passant, peut expliquer en grande partie la fascination exercée par les Gitans sur les artistes occidentaux, à commencer par les Romantiques français et anglais. Les Gitans n'ont pas fait de leur art un *avoir,* mais un *être.* Bien sûr, ils peuvent travailler comme musiciens professionnels et se font payer pour chanter. Mais ce qu'on leur paye, on ne l'acquiert pas pour autant ; d'où le sentiment pénible qu'ils sont si durs en affaires. Les artistes occidentaux, de leur côté, ont institué leur art en avoir « mobilier ». Pourquoi, par exemple, le *tableau* à la Renaissance ? parce qu'on peut l'acheter, le prendre dans ses bagages, le déménager chez soi, l'accrocher à son mur, le posséder : c'est un *meuble,* au sens juridique du terme, à savoir une richesse mobile, échangeable, payable intégralement. C'est donc par un contraste inquiet que se développe la fascination pour ces artistes étranges – eux-mêmes essentiellement mobiles, nomades – qui excluent leur art du monde des objets « mobiliers » parce qu'ils sont cet art lui-même, établissant une limite mystérieuse aux structures symboliques de l'échange[21]. Cela explique peut-être également pourquoi les Gitans font partie – en général pour le pire – du fantasme occidental. Nietzsche expliquait pour sa part comment le *satyre* de l'Antiquité, être « sublime et divin », homme et animal, *œuvre d'art* à lui tout seul, était devenu un objet malsain pour la « nostalgie des origines » chez les Européens, leur bon sauvage, leur figure allégorique, jusqu'au personnage du *berger* dans les niaises idylles du XVIII[e] siècle[22].

Mais la distinction fondamentale à établir entre les arts dionysiaques – c'est-à-dire les arts qui font agir de front Apollon avec Dionysos – et les autres se situe dans une certaine relation à ce que Nietzsche appelle la *souffrance* originaire. « À chaque instant la volonté est à la fois extase suprême et douleur suprême [...]. Tout acte de ressentir est *souffrance originaire,* mais vue à travers le phénomène localisé, prise dans le filet du temps »[23]. Toute la question, alors, est de savoir quelle sorte – quel *style* – de rapports un art veut établir avec cette souffrance originaire de chaque instant. Les « beaux-arts » en général construisent ces rapports sur la base d'une *sublimation,* c'est-à-dire d'une purification, d'une épuration, d'une élévation, d'une dématérialisation. Les « arts dionysiaques », tels que les entend Nietzsche, prennent au contraire le risque permanent de l'impureté, de la chute, de la matérialisation ; parce qu'ils jouent ensemble le jeu de la dou-

leur et celui de l'arabesque, ils acceptent de ne jamais sortir de la *contradiction*[24].

Telle est, sans doute, leur misère par rapport aux « beaux-arts ». Telle est, cependant, leur inégalable force de vérité : « La douleur, la contradiction, sont l'*être véritable* »[25]. Voilà pourquoi il y a, dans la tragédie grecque, de l'« épreuve » *(pathos)* plus que de l'« action » *(drân)* ; voilà pourquoi la musique y appelle un « frisson » plus qu'un simple plaisir ; voilà pourquoi la *beauté* y fait place à la « grâce du *terrible* » ; voilà pourquoi l'*œuvre* achevée y fait place à un éternel *travail* de femme en couches ; voilà pourquoi la forme ne s'y contente pas d'enfanter l'*apparence*, mais la *souffrance* qui va avec tout enfantement ; voilà pourquoi les contenus ne s'y limitent pas à des idéaux célestes, mais nous apprennent ce que sont les peines terre à terre ; voilà pourquoi les images n'y sont jamais des états, mais des *métamorphoses* continûment déchaînées, dangereuses, imprévisibles[26].

*

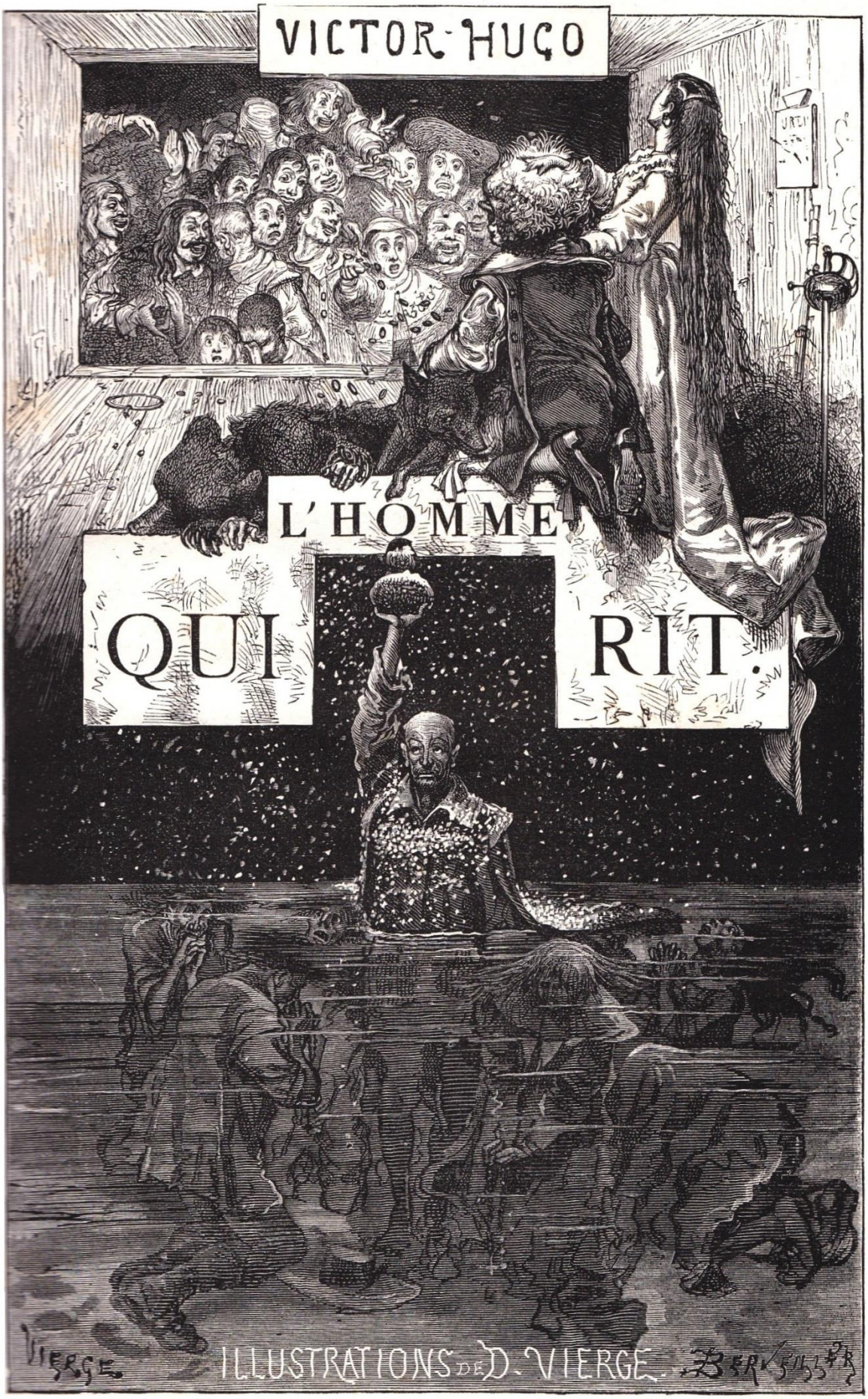
Le son provient de la nuit : il procède d'un espace et d'une expérience tendus entre la possibilité du *pire* et celle du *rire*. Non par hasard, les traditions musicales propres au clan gitan des Pinini, à Lebrija – famille où la fête fut trop souvent exposée au *fatum* tragique –, furent enregistrées sous le titre de *Noches gitanas* et distribuées en quatre volumes qui semblaient, en quelque sorte, avancer toujours plus dans le temps de la nuit, jusqu'à ce que l'aube arrive[27]. Dans la nuit on se perd, on laisse venir le danger jusqu'à mourir – comme Pedro Bacán, le profond, s'enfonça dans la nuit, fendit la nuit jusqu'à l'aube qui fut sa fin –, ou bien on se perd dans le plaisir. Et c'est aussi dans la nuit, selon Nietzsche, que naît l'art lui-même : « *Comment naît l'art* ? Le plaisir du phénomène, la douleur du phénomène – l'apollinien et le dionysiaque qui se provoquent sans cesse mutuellement à l'existence »[28]. Et comment cet art se manifeste-t-il ? Par un danger mortel métamorphosé en attrait, en suspens magique, et revenant – fatalement – au réel de son destin mortel : « L'art [...] nous retient un temps à la vie. Atli, que les serpents écoutent. Quand la harpe se tut, les serpents le tuèrent »[29]. Et comment, pour finir, procède donc un tel art ? Par « la volupté et l'attrait du frisson d'horreur » ; par la « jouissance prise à la contradiction »[30]. Tel est bien le mystère de cet art : s'être « déchiré soi-même de douleur »[31], puis réussir à *faire de cette déchirure une forme*. Il faut que la voix se déchire concrètement – dans ce *rajo* que suscite le chanteur à excéder vocalement sa mélodie – pour que la déchirure *dure* et, même, se construise comme musicalité. Telle est la « jouissance prise à la contradiction » des artistes du *cante jondo*. Et cette jouissance n'est pas moins originaire – quant à l'activité artistique – que l'antique souffrance d'où elle tire sa profondeur[32].

1 Voir par exemple, les belles photographies de Michel Dieuzaide, *Être flamenco,* Paris, Julliard, 1992, pp. 11, 32 et 112.
2 Sur ce rapport, fondamental, de l'organique et du spatial, *cf.* les analyses phénoménologiques de Hubertus Tellenbach, *Goût et atmosphère,* trad. Jean Amsler, Paris, PUF, 1983 (1968).
3 Georges Bataille, *L'Expérience intérieure, Œuvres complètes,* V, Paris, Gallimard, 1973 (1943), p. 181.
4 Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes (automne 1869 – printemps 1872),* trad. Michel Haar et Jean-Luc Nancy, *Œuvres philosophiques complètes, I-1,* éd. Giorgo Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1977, p. 194 (2 [24]).
5 *Ibid.*, p. 388 (9 [85]).
6 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [1872], trad. Philippe Lacoue-Labarthe, *in idem, Œuvres philosophiques complètes, I-1, op. cit.*, pp. 62–63.
7 Bernard Leblon, « L'éclatement de la strophe », *in Flamenco,* Paris/Arles, Cité de la Musique/Actes Sud, 1995, pp. 57–58.
8 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op. cit.*, p. 51.
9 *Ibid.*, pp. 57-58.
10 *Ibid.*, pp. 59.
11 *Ibid.*, p. 118.
12 Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes (automne 1869 – printemps 1872), op. cit.*, pp. 297–298 (7 [127]).
13 *Ibid.*, p. 237 (5 [79]).
14 *Ibid.*, p. 243 (5 [93]).
15 *Ibid.*, p. 189 (2 [10]).
16 *Ibid.*, p. 298 (7 [127]).
17 *Ibid.*, p. 207 (3 [37]).
18 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op. cit.*, pp. 48–49.
19 *Ibid.*, pp. 69–70.
20 *Ibid.*, p. 45.
21 Maurice Godelier met très justement en question le principe structuraliste de l'échange généralisé, en partant de cette distinction anthropologique : « Des choses qu'on donne, des choses qu'on vend, et de celles qu'il ne faut ni donner ni vendre, qu'il faut garder » (*L'Énigme du don,* Paris, Fayard, 1996, pp. 7–16). Dès l'Antiquité, Pline l'Ancien faisait la distinction entre le *tableau,* qui est vendable, échangeable, et l'*image* qui ne l'est pas, car elle a valeur d'empreinte *généalogique. Cf.* Georges Didi-Huberman, « L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance », *in idem Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images,* Paris, Minuit, 2000 (1995), pp. 59–83.
22 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op. cit.*, pp. 70–71.
23 Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes (automne 1869 – printemps 1872),* op. cit., p. 309 (7 [157]).
24 *Ibid.*, p. 308 (7 [152]) : « Si l'un originaire a besoin de l'apparence, alors son être est la contradiction. »
25 *Ibid.*, p. 311 (7 [165]).
26 *Ibid.*, pp. 161 (1 [6]) ; 173 (1 [56]) ; 180 (1 [83]) ; 206–207 (3 [33]) ; 312 (7 [168]) ; 467 (16 [24]).
27 Pedro Bacán *et al., Noches gitanas en Lebrija : Fiesta, Luna, Solera, Al alba,* Paris, EPM, 1991.
28 Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes (automne 1869 – printemps 1872), op. cit.*, p. 308 (7 [154]).
29 *Ibid.*, p. 264 (7 [20]).
30 *Ibid.*, pp. 262 (7 [12]) et 323 (8 [2]).
31 *Ibid.*, p. 319 (7 [200]).
32 Extrait d'un ouvrage en cours intitulé *Chants profonds. Essai sur la démesure.*



Goya, *La romeria de San Isidoro* (aus der Serie *Pinturas Negras*), 1820–1823. Öl auf Putz auf Leinwand, 140 × 438 cm (hier: Ausschnitt), Madrid, Museo National de Prado. Aus Kat. *Goya. Prophet der Moderne*, hg. von Peter Klaus Schuster u. a., Köln 2005, S. 72

51

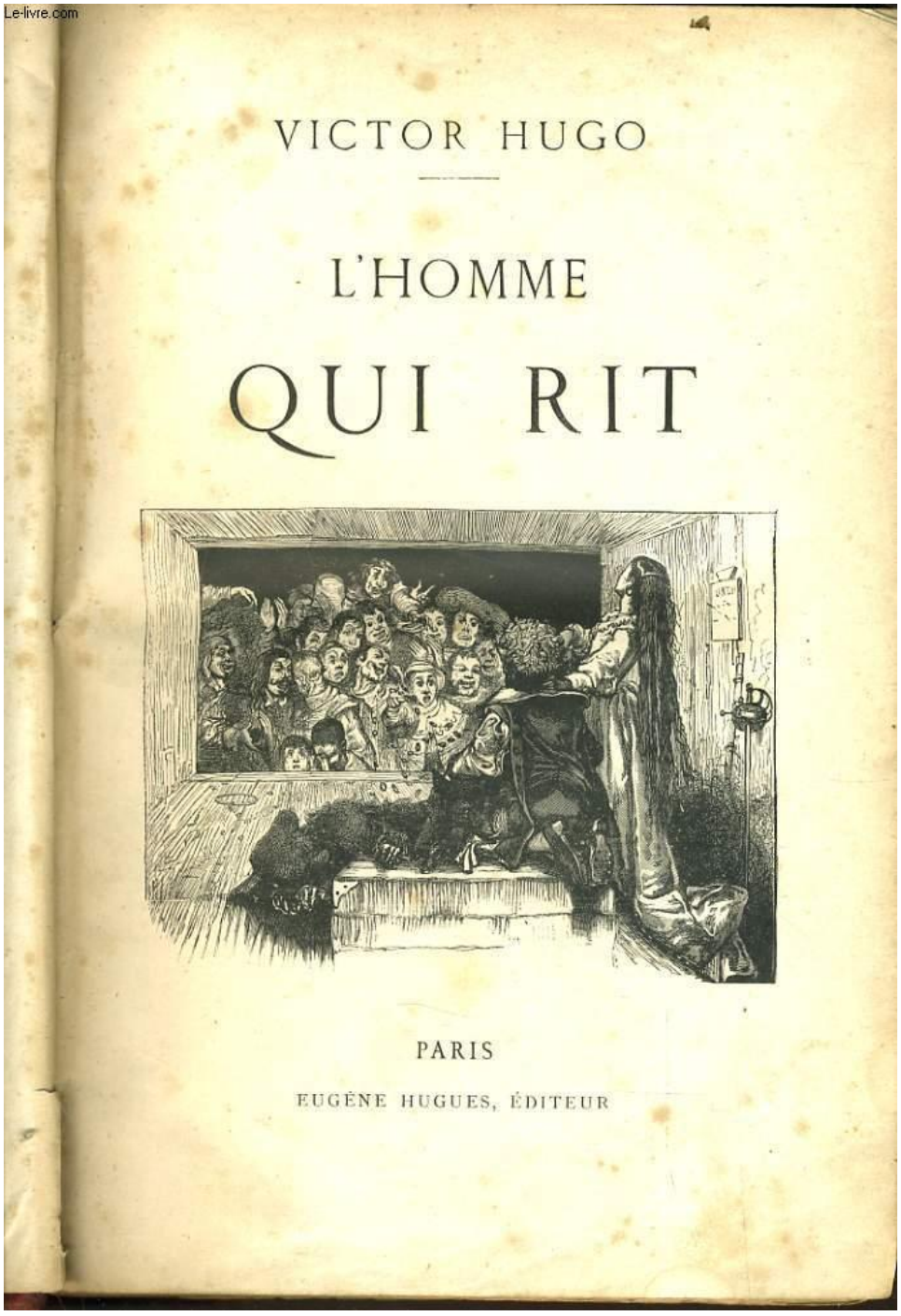

VICTOR HUGO
L'HOMME
QUI
RIT
ILLUSTRATIONS DE D. VIERGE
VIERGE

L’on doit l’expression « guetteur de rêves » à Victor Hugo,
dans « L’Homme qui rit », II-2-XI, de 1869 :

“Gwynplaine est dans le juste, Ursus est dans le vrai.”

Un philosophe est un espion. Ursus, guetteur de rêves, étudiait son élève.

Nos monologues ont sur notre front une vague réverbération distincte au regard du physionomiste. C’est pourquoi ce qui se passait en Gwynplaine n’échappait point à Ursus.




Le città invisibili
di
Italo Calvino
Temera



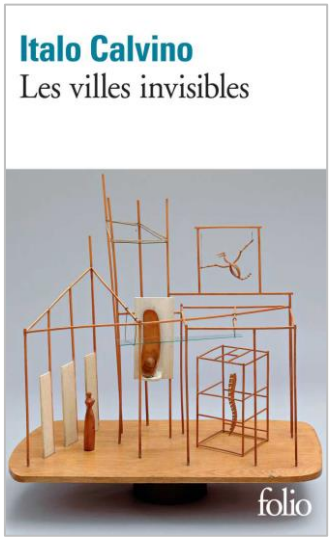
« L'homme marche pendant des jours entre les arbres et les pierres. L'œil s'arrête rarement sur quelque chose, et seulement quand il y a reconnu le signe d'autre chose : une empreinte sur le sable indique le passage du tigre, un marais annonce une source, la fleur de la guimauve la fin de l'hiver. Tout le reste est muet et interchangeable ; les arbres et les pierres ne sont que ce qu'ils sont.

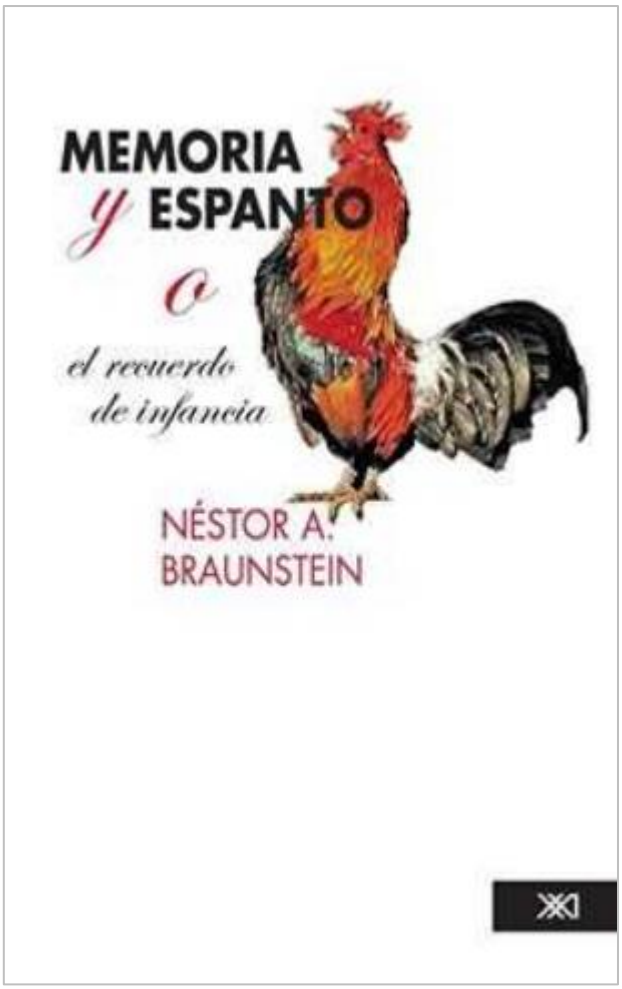
Pour finir, le voyage conduit à la ville de Tamara. On y pénètre par des rues hérissées d'enseignes qui sortent des murs. L'œil ne voit pas des choses mais des figures de choses qui signifient d'autres choses : la tenaille indique la maison de l'arracheur de dents, le pot la taverne, les hallebardes le corps de garde, la balance romaine le marchand de fruits et légumes. Statues et écussons représentent des lions, des dauphins, des tours, des étoiles : signes que quelque chose – qui sait quoi ? – a pour signe un lion ou un dauphin ou une tour ou une étoile. D'autres signes avertissent de ce qui est quelque part défendu – entrer dans la ruelle avec des charrettes, uriner derrière le kiosque, pêcher à la ligne du haut du pont – et de ce qui est permis – faire boire les zèbres, jouer aux boules, brûler les cadavres de ses parents. Par la porte des temples on voit les statues des dieux, tous représentés avec leurs attributs : la corne d'abondance, le sablier, la méduse, par quoi le fidèle peut le reconnaître et leurs adresser les prières qui conviennent. Si un édifice ne porte aucune enseigne ou figure, sa forme même et l'endroit qu'il occupe dans l'ordonnance de la ville suffisent à en indiquer la fonction : le château royal, la prison, l'hôtel de la monnaie, l'école pythagoricienne, le bordel. Même les marchandises que les commerçants disposent sur leurs étalages valent non pas pour elles-mêmes mais comme signe d'autre chose : le bandeau brodé pour le front veut dire élégance, la chaise à porteurs dorée pouvoir, les volumes d'Averroès sagesse, le collier de cheville volupté. Le regard parcourt les rues comme des pages écrites : la ville dit tout ce que tu dois penser, elle te fait répéter son propre discours, et tandis que tu crois visiter Tamara tu ne fais qu'enregistrer les noms par lesquels elle se définit elle-même et dans toutes ses parties.

Comment sous cette épaisse enveloppe de signes la ville est-elle en vérité, que contient-elle ou cache-t-elle, l'homme ressort de Tamara sans l'avoir appris. Au-dehors s'étend jusqu'à l'horizon la terre vide, s'ouvre le ciel où courent les nuages. Dans la forme que le hasard et le vent donnent aux nuages, l'homme déjà s'applique à reconnaître des figures : un voilier, une main, un éléphant… »

Extrait tiré de : Les villes invisibles d'Italo Calvino, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau. – Éditions du Seuil, 1974. – (Points R162, 1984). – pp. 19-20

***Les Villes invisibles* (*Le città invisibili*) est un roman d'Italo Calvino publié en 1972 (*Einaudi*).**





siglo xxi editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS, 04310, MÉXICO, D.F.

siglo xxi editores, s.a.
GUATEMALA 4824, C1425BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA

siglo xxi de españa editores, s.a.
MENÉNDEZ PIDAL 3 BIS, 28036, MADRID, ESPAÑA

BF175
B73
2008 Braunstein, Néstor A.
Memoria y espanto O el recuerdo de infancia /
Néstor A. Braunstein. — México : Siglo XXI, 2008.
288 p. — (Psicología y psicoanálisis)

ISBN-13: 978-968-23-2738-4

1. Psicoanálisis. I. t. II. Ser.

El primer motor y el hilo conductor (motto)
de esta obra es una frase de Julio Cortázar:
"La memoria empieza en el terror."

J. CORTÁZAR, *El perseguidor y otros textos. Antología II*,
Buenos aires, Colihue, 1996, p. 14.

A modo de dedicatoria

TAMARA[1]

5 de febrero de 2000

Una de las obras excelsas de la imaginación del siglo que tiene apuro por ser el pasado es el viaje que hace Italo Calvino por *Las ciudades invisibles*. Hacia la página 23 o 24 de la edición en castellano, el viajero, Marco Polo, se encamina hacia la ciudad de Tamara. Cuando se aproxima a ella siente que todo cuanto ve remite a la realidad de las cosas: la huella de las zarpas en la arena al tigre que pasó por ella, la nube a la posibilidad de la lluvia, el fruto al árbol que lo dio y a la semilla que en él se esconde y de la que otro árbol saldrá.

Nestor A. Braunstein
Memoria y espanto O el recuerdo de infancia :
« Mémoire et terreur ou le souvenir d'enfance ».

Titre composé d'une double citation : mé*moire et terreur* fait référence à une réflexion de Julio Cortázar : « la mémoire voit le jour avec la terreur » (*La memoria empieza en el terror.*), le *souvenir d'enfance, qui* est la seconde partie du titre de l'ouvrage fameux de Georges Perec *W ou le Souvenir d'enfance.*

Traduit de l'espagnol par Jacques Nassif (Paris : Stock, coll. L'autre pensée, 2011) :
Les présages ou Le souvenir d'enfance,

Tamara (extraits)

… le voyageur, Marco Polo, s'achemine vers la ville de Tamara. Quand il s'en approche, il ressent que tout ce qui se présente à sa vue renvoie aux choses en ce qu'elles ont de réel : la trace des griffes sur le sable au tigre qui l'a foulé, le nuage à la possibilité qu'il pleuve, le fruit à l'arbre qui l'a produit et à la semence qu'il recèle, dont un autre arbre encore sera issu.

Mais quand il entre dans Tamara, il s'étonne de constater que tout ce qu'il voit a une signification différente et arbitraire, requérant une interprétation : un tonneau est le signe de la taverne qu'il localise, des tenailles indiquent l'échoppe du dentiste, l'ordre qui règne dans les maisons et leur dimension reflètent l'opulence du propriétaire, le sourire d'un enfant fait bien augurer de l'amour de ses parents, la maigreur d'un âne trahit la pauvreté de son maître, l'élégance d'une jeune fille dénote le bon goût de son prétendant. Rien ne paraît qui soit ce qu'il est : la ville ne se parcourt point, elle se donne à lire, car en elle il n'y a rien, car en elle il n'y a rien qui ne symbolise pas autre chose, dont il faudra s'employer, à propos de chaque détail, à découvrir ce qu'il faut en penser.

Après avoir séjourné un certain temps à Tamara, le voyageur la quitte sans que la véritable nature de la ville lui ait été connue de science sûre, sans savoir ce qui se cache derrière cette avalanche de signes… Et il découvre alors que les nuages ne sont pas de simples nuages avant-coureurs de pluie, mais qu'ils font penser à des danseuses, que les marques sur le sable sont des écritures laissées par un calligraphe ivrogne, que les fruits sont des emblèmes de l'anatomie masculine et féminine.

Nombreux seront ceux qui diront que le voyageur prétamarien était mieux installé dans la réalité, ne se compliquant pas l'existence à percer des énigmes ou ne s'aventurant pas à faire des interprétations douteuses. Il n'en manquera pas pour affirmer que le fait d'être passé par cette ville de l'équivoque aura installé en lui une inclinaison à s'adonner au soupçon, l'aura accoutumé à scruter les choses simples pour les déchiffrer comme s'il s'agissait de cryptogrammes, lui aura inspiré une inquiétude, un sentiment d'ignorance, le besoin, pour tout ce qui lui paraissait si normal, d'en référer auprès des habitants de la ville.

Mais mieux vaudra taire ces pensées au voyageur passé par Tamara : celui-ci répliquerait que son monde est à présent devenu infiniment plus riche qu'auparavant, que l'incertitude à propos de ce qu'il voit et entend l'a entraîné à aiguiser son regard et son écoute, que son toucher recueille à présent des témoignages insoupçonnés, des vibrations sublimes, subliminales, des nuances imperceptibles, des microtonalités de l'âme et de l'humeur, messages insolites en provenance de l'inouï.

Nietzsche et Heidegger, Kandinsky et Francis Bacon, Schoenberg et Ligeti, Musil et Elliot, Freud et Lacan, Resnais et Greenaway sont les noms apparentés de quelques représentants de Tamara. On ne traverse pas leur œuvre indemne.

Le sujet qui se soumet à leur emprise devra sortir de ses gonds et se mettre à voir le monde d'une autre façon, d'une façon différente. On ne les digère pas, on est digéré par elles. Et l'on ne peut redire ce qu'elles énoncent. Qui pourrait "raconter" une sculpture de Brancusi, une page de Beckett, une séquence de Berio ?
Et ce n'est pas qu'un "mystère" hante de telles productions : c'est qu'elles côtoient plutôt ce qu'il vaut vraiment la peine d'exprimer et qui n'est autre que l'inexprimable.

