

Notes sur la transparence hermétique
des paupières

Marie Humbert

DNSEP mention art

Mémoire de fin d'étude

Sommaire

11	Incendie	30	Confusion versatile
12	Les propos	31	Les yeux qui lisent I
13	Vacuité	32	Les yeux qui lisent II
14	Impression	33	Blanc
15	Sieste	34	La non-écriture
16	Manœuvre temporelle	36	Ressemblance
17	Pendule	37	Le lampadaire
19	Soutien Profilé	38	Ce matin
21	Hier	39	Attendre et oublier
22	L'instant de «à l'instant»	41	Éclore et clore
23	Presque présent	42	Immersion et transition
24	Bleu	43	Dans le sommeil
25	Inertie	45	L'instant exact
26	Contemplation	46	Le regard
28	Densité tiède	47	Fiction et fenêtre
29	Écume verbe	48	Prélude
		51	Anthologie

« Est-ce que tu as souffert pour la connaissance ? »

Nietzsche cité par Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 10

Incendie

Il y a une explosion au-dessus de ma tête, entourée d'un halo de lumière. Elle est figée et c'est ce qui la rend aussi brutale. Elle part d'un point puis elle s'étire dans la longueur, de tous les côtés. Elle imite les gestes de flammes mourantes. Elle est un passé, mais encore plus présente dans la nuit, entourée de son halo de lumière, en provenance de la lampe qui n'a pas brûlé.

Aussi figés soient-ils, les propos encrés et enclôts dans ce recueil – bientôt survolé, peut-être même lu – échappent autant à l’inertie qu’à l’inexistence. Ainsi figurés, ils affirment une substance autre qu’imprimée, ils aspirent à une transformation métaphorique, ils dessinent les contours d’un seuil. On assiste *a priori* à un changement d’état.

Vacuité

C'est le moment où, la tête vide, je regarde la feuille vide
et j'attends que le vide se dévide.

La durée d'un état de vacuité, quand on ne réussit pas à écrire, semble être un temps très long. Tandis que la durée que l'on met à écrire paraît un temps très court. Il est en effet assez fréquent que le temps de réflexion soit infiniment plus grand que le temps de l'écriture. La sensation de durée dans ces deux moments est distincte mais corrélée. Ils s'inscrivent dans une continuité. Ils sont un tout mais pourtant séparés par une impression très différente du temps qui passe. Cette impression est comme un liseré fondu entre deux tranches d'un mur bi-matière. On aurait la sensation que, pendant un état prolongé de vacuité, comme par scissiparité, une durée se reproduirait et se multiplierait dans un même temps pour laisser croire que cet instant n'en finira jamais. Et à l'inverse, la durée de l'action d'écrire serait si réduite dans le temps que ce serait comme si elle n'avait jamais existé, tellement la conscience avait si peu fait état de cette durée de concentration trop courte, écrasée par la trop consciente vacuité du non-agir, du non-écrire. Devenue presque un corpuscule à la fois négligeable et dispensable. Pourtant que seraient les mots s'ils n'étaient pas écrits après avoir été pensés pour être écrits ? C'est cette idée erronée qu'écrire c'est produire. Alors que c'est le fruit d'une réflexion avant tout. C'est une finalité qui ne doit pas être fatale mais salutaire. Écrire est un crépuscule. C'est un moment et un lieu essentiel dans son agissement. C'est une transition entre deux éclats. Celui lumineux de la pensée et celui, sombre couleur d'encre, substance de réalité.

C'est une lueur de consistance.

La poussière, qui ne stagne pas dans l'air mais tombe avec une extrême lenteur, est comparable à la phrase dernièrement posée sur le papier, qui doit lentement disparaître de mon esprit, être oubliée. De ce fait, la relecture, quelques temps plus tard, se fera comme face à une phrase inconnue et donc avec un recul plus grand. Alors, si les pensées, analogues à la poussière dans l'air, sont agitées, secouées par les mouvements de la vie ; les gestes d'un corps qui se meut ou l'action d'un esprit qui cherche, fouille, pour trouver un morceau, une bribe de réflexion modulable, formulable, alors elles sont aussi, comme la poussière qui s'endort dans la torpeur, en voie d'apaisement et de repos, en partance pour l'oubli, afin de mieux se souvenir au réveil. Et si, l'espace dans lequel les corps évoluent ; l'atmosphère de poussière et de gaz, pouvait s'apparenter au monde de perception et de pensée de chaque individu, alors chaque poussière, image d'une réminiscence possible et non encore exploitée, est une projection de l'espace mental fabriquée par la sensibilité de chacun.

Invisibles et innombrables les esquisses de construction verbale sont autant de particules dans nos yeux, en veille et en l'attente d'un regard attentif. Actionner toute une articulation de propos admis comme contenus et contenant, comme tribut de l'agent et agent du tribus, poussière de l'espace et passif d'une histoire, reste d'un souvenir et caution d'un mémoire, propre de ses dires et pourtant soumis à une pensée, actionner le geste de penser et tenter de le nommer par la rédaction de sa propre définition c'est aussi lire dans les interlignes ce que l'écrivain ne réussit pas à garder sous silence.

J'ai tiédi mes dernières phrases en attendant, par scissiparité, qu'émerge, du carnet et du stylo, d'autres traits courbés et d'autres signes sensés. L'adhérence de la feuille, en relation étroite avec l'adhérence de mes idées, somatise l'effet intactile de mon état d'écrivante. J'ai tiédi mes dernières phrases, j'ai attendu qu'elles s'atténuent car le temps est le mécanisme de l'écriture. Et ce mécanisme donc, enfile les mots comme des perles pour endosser une parure de durée.

Les questions dans la tête se transforment en mots sur une page. La pensée est matérialisée, du moins, visualisée. En tant que soi la vie que l'on mène se passe à l'intérieur de la tête. Pour soi-même, c'est difficile de concevoir d'une manière naturelle et évidente que le corps que l'on occupe est en mouvement en permanence, même quand on ne bouge pas. De même, il est difficile de concevoir que nos sens sont stimulés de tout temps, à toute heure. Avec un peu de recul, on peut remarquer que notre activité cérébrale nous occupe autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de notre corps. Comme expérience métaphysique unique, transcendante et scientifique le pendule de Foucault permet un lien très fort entre le corps conscient et le sol qu'il foule. Le sol qui est la planète.

Ce pendule de Foucault j'aurais voulu le concevoir, le refaire à l'exact. Et c'était justement ça qui me passionnait, que chaque détail, que le moindre calcul soit partie prenante d'un protocole inéchangeable. Si je voulais que l'expérience fonctionne il m'aurait fallu soutenir une intransigeance, mais en plus de cela il me fallait les moyens ; le matériel, la connaissance, l'espace adapté. Des contraintes, par leur nombre et leur difficulté, très lourdes. L'origine de tout cela c'était le corps dans l'espace et dans le temps et l'esprit dans l'espace et dans le temps. De vouloir, que quiconque, avec ou sans bagage culturel, puisse prendre conscience pleinement de sa situation corporelle et mentale, sur l'instant, en confrontant son individualité à l'unité terrestre, à la présence spatiale dans sa force et sa lenteur. Se sentir face à soi-même dans sa petitesse et l'immensité éblouissante d'une sensation d'extrême conscience de soi. Et il s'est avéré, qu'en dépit de l'impossibilité de recréer ce pendule, je pouvais, du moins, le faire vivre par les mots.

Car c'est bien comme cela que je l'ai vécu pour la première fois, sans en avoir pu encore confronter sa présence à la mienne. Ce fut par le biais du roman d'Umberto Eco *Le pendule de Foucault*. Un corps investit un espace autant que l'espace investit le corps. L'espace dont je parle est un horizon par la perception des sens, un sol, un support qui figure la gravité, il est le contour du noyau et le contenant de nos corps. Le pendule de Foucault est comme un intermédiaire entre deux entités : la réception simultanée d'une force motrice et d'une force mentale. Il réalise un mouvement dans et sur un autre mouvement, une stabilité dans un regard. Le pendule nous désindividualise par le biais de notre propre individualité. Et sa mécanique, conception imaginée par la conscience humaine, est l'ascendance des travaux de Foucault comme il est l'ascendance de tout un chacun curieux d'observer et de comprendre son fonctionnement. Car nous ne pouvons comprendre que ce que nous sommes capables de reproduire par nous-mêmes. Alors, tel un miroir de notre intelligence, il se fait messenger entre l'unité cosmique et l'unité psychique.

Je vis dans un appartement. Il y a une cuisine, une salle de bain, des toilettes, une chambre et une pièce à vivre. La chambre est un lieu à part, un peu ambivalent, je ne dors pas dedans. Le plus souvent elle est utilisée pour l'accueil des invités Airbnb. La pièce à vivre est l'espace personnel. Elle est aménagée pour faire chambre, salon et bureau. C'est une pièce complètement rectangulaire, elle mesure 20m². Les deux murs parallèles les moins grands donnent simultanément sur la baie vitrée et le balcon pour l'un et la porte de la cuisine, la bibliothèque et le placard dressing (une ouverture dans le mur) pour l'autre. Une deuxième porte qui donne sur le couloir est située, perpendiculaire au dressing, sur l'un des deux murs parallèles les plus grands, celui de gauche quand on est dos à la baie vitrée et face à la cuisine. Il y a un lit superposé, mis contre ce même mur, presque collé à la porte qui mène au couloir. Rectangulaire lui aussi, le côté long contre le mur et le côté court face au placard dressing. Ce lit réduit beaucoup l'espace, il prend la moitié de la largeur de la pièce, dans la mesure de sa longueur. Maintenant, le mur d'en face, l'autre longueur : il n'y a aucun meuble. Des choses, par contre, sont adossées contre le mur, dans toute sa longueur : des parois de paravent en bois foncé qui ressemblent beaucoup à des fenêtres (huit de différentes tailles), une porte blanche avec une vitre en verre dans sa moitié haute (elle donne du coup sur le mur et sur trois textes papiers accrochés au mur); sur une petite caisse à vin en bois est posée et adossée au mur une petite planche de bois gravée; deux réhausseurs de tréteaux en pin sont adossés l'un contre l'autre et sur le mur. Dessus sont disposées et adossées au mur une petite enveloppe sur laquelle un texte est écrit et une feuille blanche A4 contre-collée et vitrée.

Sur le radiateur est adossé un cadre rempli de craie et un galet craie rempli de craie. Beaucoup de choses adossées. Position confortable, à peu près stable, une sorte d'équilibre confiant. Pas d'attaches, juste le sol et le mur. Ce mur-là est légèrement mangé par l'épaisseur de la bibliothèque, qui du coup, fait l'angle entre les deux murs. C'est, pourrait-on dire, le seul meuble que l'on pourrait qualifier de « contre le mur », en parlant du mur sur lequel il n'y a aucun meuble mais beaucoup de choses adossées. La bibliothèque fait face à toutes les babioles énumérées précédemment, et ces babioles sont, elles, de profil face à ma bibliothèque. La bibliothèque regarde les babioles mais les babioles ne regardent pas la bibliothèque.

Hier

Hier la pluie *couvait* mes yeux. Dans une moindre mesure j'aurais pu dire qu'elle tombait sous mes yeux. J'aurais pu dire que du dedans je la voyais tomber par terre au-dehors. En développant j'aurais pu dire que, comme souvent, c'est son bruit doux et rassurant, imperceptible derrière la vitre, qui m'eût sorti de mon silence. Et j'aurais dit que du balcon je serais allée pour m'envelopper plus fort, la respirant, la regardant et l'écoutant. J'aurais poussé plus encore en soulignant ce déconcertant fait : la rue, comme instantanément à son arrivée, les voitures, les gens et leur bruit et leur vision auraient laissé grand place, avec humilité, à son rideau humide et sans limite de part et d'autre des horizons, si ce n'est le sol. Sa percussion horizontale et infinie. Elle *couvait* tout et mes yeux grands qui la voyaient me regarder s'adoucissaient à son contact. Tout est parti de la « moindre mesure » et de la météo d'hier. Parfois il en faut peu pour s'oublier dans une image. Elle se construit avec les mots. Plus ça s'affine et moins j'existe. C'est comme si je n'étais plus qu'une main et un stylo. La seule et première volonté était d'inclure « dans une moindre mesure ». Par sa signification, par sa formule déjà vivante j'avais les clefs pour tout le reste. J'étais guidée et en bonne voie. La suite, c'était nommer les choses et les faire sonner entre elles. Entre doute et certitude, je balançais. L'avantage, c'est que j'étais – et je le suis toujours – certaine des bénéfices de mes doutes.

L'instant de «à l'instant»

Je me sens coincée dans quelque chose. L'étirement de mon temps ralentit et se dilate. Comme si l'un n'allait pas sans l'autre. Hors de moi les choses avancent, elles se percutent ; déclinaison de successions, répercussion d'instant à l'autre. Or ; couleur de métal, matière de bijou. Écllosion d'une image, clôture d'une majuscule.

Je suis debout, sur le sol. Mes pieds touchent ce sol à peu près plat. À peu près car je n'ai pas les compétences ou le matériel nécessaire pour constater d'une manière certaine la platitude de la surface que je foule. Je ne peux pas voir ce qu'il y a sous mes pieds car ils sont en adhérence directe avec leur point d'équilibre, leur surface de balancement. Alors j'en lève un et je le pose juste à côté de sa précédente position. Il n'y a rien dessous, à part le sol. Je fais de même pour l'autre pied, même résultat. Je recommence plusieurs fois, on ne sait jamais. Mais rien n'y fait. J'étais pourtant persuadée de marcher sur quelque-chose. Cette démarche me fait piétiner un certain mètre carré de l'horizontal terrestre. Elle me fait aussi regarder vers le sol, pour vérifier, à chaque fois, ce sur quoi je marche, ce qui est immanquablement et toujours mon point de fixation continental et rien d'autre. J'ai l'impression de danser maladroitement, ou alors, j'ai l'impression d'avoir perdu quelque chose. Je me rends compte que, peu importe l'endroit où je serai, il y aura toujours quelque-chose de suspect sous mes pieds. L'impossibilité pour moi d'accepter l'irrévocable incapacité corporelle d'avoir un repère visible entre l'interstice de mes pieds et du sol quand je suis debout, me reste difficilement supportable. Je poursuis une chimère au rythme de mes pas, à la cadence de mon piétinement. Et peut-être que, si le destin, un jour, m'intercalait une chose suspecte, palpable, sensible entre la plante de mon pied et son horizontal support, alors peut-être que je me contenterais de nier et je n'irais même pas vérifier quelle est cette chose sur laquelle je marche et qui n'est pas le sol, préférant le doute à l'évidence.

Couleur bleue couleur métal. Nuance rare sur la peau, un bleu profond derrière mon ongle. L'arc rosé, comme une vitre, cache l'intense teinte nuitée. Les pulsations fortes du sang à cet endroit renforcent la sorte de pesanteur nerveuse. Au bout du doigt, cette simple tâche donne à tout mon corps une lourdeur écrasante. Appuyée fort sur le sol, j'éprouve mon poids. Je suis contre la douleur physique. Elle tire vers le sol, elle transforme l'espace en une violence horizontale, en un aimant cruel. La dureté de la surface, celle qui porte mon corps, me rappelle la blessure. La douleur, très intense tout à l'heure, s'est affaiblie en s'infusant dans tous mes membres. Maintenant je la vois par terre, là où je suis, collée au sol. Et je l'observe en respirant. Et par respiration c'est comme cela que se légitime un temps donné qui ne peut être que le mien. La respiration est un instrument de mesure du temps individuel. Elle caractérise l'état de soi-même, par sa cadence, par son degré d'intensité. Elle jauge mon aptitude à vivre, et ce, dans un temps qui est le sien et qui est sa propre valeur.

Le vocabulaire marin me fait penser au lexique des plafonds. Mais uniquement à ceux qui me surplombent. Ceux qui, quand je lève la tête, me font face. Ce qui veut dire qu'un même plafond peut, à deux moments distincts, être, à mes yeux, un corollaire des fonds marins ou un corollaire de rien du tout. La différence étant ma présence ou l'absence de ma présence sous ce plafond. Car c'est bien le fait de me sentir comme submergée par une surface permanente, résolument présente et puissante dans sa mission qui m'inspire ces images de la mer. Alors oui, j'élève mon regard vers le haut et il y a ce plafond définitivement indéplaçable qui m'observe depuis tout à l'heure déjà. À l'évidence il est fixe, mais plus que son immobilité c'est sa suggestion de mouvement qui m'inspire dans sa fixité. Un plafond est rarement modulable et souvent extrêmement inerte. À tel point qu'à force de l'observer je surprends des petites formes qui se déplacent à sa surface, furtivement, des bancs de petits poissons, qui se cachent derrière les poutres quand ils s'aperçoivent que je les observe. En fait ce sont les tâches de couleur dans mes yeux. Et c'est mon esprit qui imagine ces poissons. Mon esprit d'ailleurs se croit sous la surface de l'eau et il regarde le plafond comme s'il regardait vers la surface. Dans cette pièce qui me contient, toutes les parois de sa forme interne accueillent des ouvertures, des fenêtres ou des portes. Toutes sauf le plafond. Le plafond, lui, révèle une brèche pour que mon esprit divague.

Il est profondeur dans son inertie.

C'était un espace sombre. Une pièce ou un couloir, une ouverture ou un seuil. Un lieu de recueillement, très étroit, avec peu de lumière. Il y avait deux très grands murs face-à-face et deux autres peu larges qui opposaient les grands, qui les séparaient l'un de l'autre. C'était donc un rectangle. Beaucoup de personnes étaient présentes, silencieuses, dans le respect d'une cérémonie d'adieu. Sur l'un des deux grands murs il y avait juste l'ouverture pour entrer dans l'espace tandis que l'autre n'était en fait pas un mur mais une très grande vitre qui donnait sur de l'eau, comme un aquarium. On découvrait, en observant les lieux, que cet aquarium, probablement de la même superficie que l'espace dans lequel on était, nous séparait d'un autre espace très similaire au nôtre de l'autre côté du bassin, mais celui-ci était complètement clos. Mis à part «Papi» – c'est *a priori* le qualificatif de cette personne dans le rêve – cet espace dont je parle était complètement vide et pareillement très sombre. Alors voici trois espaces de la même superficie : l'un est un lieu de recueillement empli de monde, l'autre un grand aquarium qui opère une séparation trouble, propice à l'étrange et le dernier est un espace de vide et de solitude; dernière étape avant le réel néant. C'est donc «Papi» qui va mourir. Il semble très malade, dans une situation inconfortable. Il n'y a pas d'acharnement, pas de désespoir, peut-être une acceptation ? L'eau est trouble et on le distingue difficilement à travers le bassin. Ce que l'on voit c'est sa silhouette surtout, immobile et debout. Une action se passe, je suis spectatrice : l'arrivée sur les lieux se fait en urgence car le presque-mort s'essouffle, s'étouffe. Il a un souffle au coeur, de l'eau dans les poumons. Le dispositif médical qui est aussi l'espace est le dernier recours pour apaiser ses souffrances, mais non un remède. Le malade est bras et visages collés à la vitre. Une sorte de tuyau

relie sa bouche à l'intérieur du bassin, il ne peut pas s'en défaire. Un même mécanisme se trouve de notre côté du bassin aussi. Ces deux tuyaux, dans le bassin, sont relativement éloignés l'un de l'autre car tous deux à gauche, face au bassin, alors opposés l'un à l'autre. Tournés vers le haut et en suspens, immobiles. Une personne parmi la foule se dépêche, après son entrée – l'une des premières arrivées – de sortir un objet semble-t-il très précieux et très beau. Mais important surtout car il permet aussi de donner quelques minutes de vie en plus au souffrant. On dirait une ventoline du passé, un vieil objet : une bombonne de gaz avec au bout une forme caoutchouteuse à saisir dans la bouche pour un hermétisme assuré pendant l'inhalation. En effet la personne qui détient l'objet, le met à sa bouche et prend une très grande inspiration. Elle s'approche ensuite de l'ouverture du bassin qui mène au tuyau et expire ce qu'elle a inhalé dans la ventoline. Alors, des bulles d'air se libèrent dans l'espace d'eau, une à une elles sortent du tuyaux, et se déplacent, lentement, très lentement vers l'autre tuyau, elles y entrent et le malade les inhale, et sa détresse semble s'apaiser. La suite du rêve, c'est un banquet de tristesse, avec des gens qui mangent et des assiettes en plastique, je fonds en larme devant mon couscous et je me réveille.

Un livre fermé est un mille-feuille de vides et de pleins, un empilement de mots et d'espacements, un mélange stratifié de formules sensées, un tas de phrases séparées les unes des autres par des espacements, les mêmes espacements d'ailleurs qu'il y a entre les mots. Un livre privé de ses espaces est comme une peau privée de ses pores. Et l'écartement présent entre chaque lettres est l'unité inaugurale révélant l'importance d'une aération pour tout contenu verbale. Objet familier comme une cuillère et immobile comme un végétal, le livre suggère rarement un danger direct, tout du moins dans sa forme et sa matière. Pour le contenu c'est autre chose. Mais sa structure, sa matérialité s'envisagent souvent autrement que pour son utilité première qu'est la lecture : dessous de plat, cale, tapette à mouche, poids, décoration,... Le livre a quelque-chose de tiède dans sa neutralité effective. Je parle bien sûr d'un livre fermé. Un livre ouvert est généralement un livre en cours d'usage. Les pages sont à découvert, leur contenu aussi.

Les mots, supposément déglutis autant dans l'acte de parler que de lire, se rapportent à une liquidité. Et leur contenance accueille les signes, la lisibilité, la signification qui, comme un courant, donne une direction. Alors lire serait comme un processus de décantation : l'action de clarifier le sens des mots, les séparer de leur matérialité pour les appréhender comme symbole impalpable et sensé. La séparation par différence de gravité serait remplacée par un prélèvement de l'impalpable dans le palpable, par une conscience qui, comme un aimant attire le sens des mots vers elle dans sa simple capacité à lire et à comprendre. Et à l'inverse, écrire serait diluer dans le réel, immerger dans le tangible les formes courbées et liées des mots.

Je voulais parler du v et du f. Je voulais signifier leur familiarité. Ces deux lettres buttent l'une contre l'autre. Une vibration et un sifflement qui se mélangent quand on ne fait pas attention. Elles amorcent chacune un contraire : le vrai et le faux. Leur dessin se répète comme un cardiogramme sans fin, comme des vagues en boucle : vvvvvv ffffff. Elles sont onomatopées, elles sont un bruit de fond : la ventilation du réfrigérateur, le vent qui souffle. Elles s'immiscent dans le silence. Je voulais aussi parler de la vitesse de la lumière car dans le vide elle est invariable, et ça me fait penser aux adverbes. Indubitablement il y a une corrélation très éloignée. Mais on parle pourtant de deux choses que l'on ne peut pas toucher.

En règle générale, dans un format basique de lecture, le dessin de lecture des yeux est très monotone. Le mouvement des yeux s'interfère avec le temps. Ce sont des zigzags d'une même distance qui se répètent en aller-retour. Mais le temps est toujours beaucoup plus court au retour qu'à l'aller. L'œil revient comme prisonnier de son début, indubitablement vers la gauche. Il est pris dans cette sphère de retours rapides. Toujours plus il descend, et les yeux inconscients de leur inévitable chute vers le bas de la page ne s'activent que pour servir l'entendement. Et on tourne la page, et on recommence vers le haut mais la fin est écrite, c'est en descente qu'elle se repent. Le temps de lecture ne va pas avec l'espace, je ne réussis pas à le dessiner. Je voudrais montrer la lenteur et je voudrais montrer la rapidité du mouvement des yeux mais je voudrais surtout, aussi, montrer que ces deux temps qui s'alternent sont une même distance mais dans une direction contraire et une durée inégale.

La durée de conception, formulation, fermentation est invisible à l'œil qui lit. Et l'écrivain qui pose les mots ne peut prévoir le contexte de réception d'une phrase, d'un paragraphe, d'une page. En tant que premier lecteur de ses mots, l'écrivain se situe comme premier juge. La pensée, encore tièdement sortie de son flux immatériel, se voit donnée à l'imaginaire de l'extérieur. Sa première respiration est, comme un aimant, directement liée à l'entendement ou à l'émotion d'un tiers récepteur. Il est nécessaire que l'écrivain soit ému de ce qu'il lit, comme s'il était touché par les mots d'un autre. Saisir au vol une bribe d'idée, raccorder son apesanteur au tracé d'une formulation, détacher sa nature intangible de l'angle mort – ou plus communément appelé la boîte crânienne – c'est définitivement essayer vainement de contenir sa substance volatile. Chacun est un autre et lit comme il respire ; selon l'amplitude d'une convulsion émotive.

Blanc

L'eau s'en va de la craie qui sèche comme elle s'évapore laissant le sel au fond de la casserole.

Je pense à ce que je n'écris pas. J'éprouve la manière que j'ai de ne pas écrire. J'apprehende l'adresse que j'emploie comme je peux à ne pas écrire tant que je ne me sens pas complètement en harmonie avec ce geste. Il faut que ce soit un réflexe. L'instant de vide, qui ne se voit pas entre chaque ligne se manifeste par la liaison homogène qui relit les mots, comme en application naturelle, en accord avec ce qui se cherche à être dit. La primauté de cet acte se révèle par sa complète autonomie. Les mots ont leur propre individualité, les agencements aussi. Ils sont sensibles, vivants. Le bruit me fait croire à une texture dans sa prononciation. Quelque chose comme le pelage d'un animal. Un bruissement est comme une caresse. Et j'imagine la douceur de sa réception autant que le plaisir de son geste. Cette vision se déploie comme un accord entre le sens et la sensibilité de son nom. Un accord qui, lui-même, se dilate. Il sonne et il permet, il se fait bruit, il se fait corps, il est pouvoir et modestie. Il s'accorde dans les liaisons entre les choses. Sa couleur tinte comme une lumière, profonde et circulaire. Tout se termine dans une compréhension mutuelle entre sa fin et son début, rythmée par la distance de ses deux temps. La distance, son phrasé, sa présence, n'est jamais loin. Celle qui sépare le bas droit et le haut gauche d'une même double page. Elle spatialise une phrase coupée en deux. La rainure centrale est comme la flèche qui guide la lecture ou l'écriture. Une autarcie d'expression nommée comme telle, en accord avec l'exclusion de ma propre personne. Je suis hors de l'écriture qui se délie sur le papier. Je suis loin de l'entité qui, par les mots, exprime sa libération. Je parle, comme témoin, distanciée, spectatrice. Je ne suis légitime que des erreurs, des incompréhensions, des fautes, à l'image d'une traduction maladroite. La nécessité de cette

recherche d'écriture est de peser l'intention et la forme,
et sa première mise en application est la recherche de la non-écriture.
À chaque mot écrit, elle s'effiloche mais ce qui ne se voit pas c'est
le silence qui la construit, c'est l'inaction qui la guide. Une sagacité
qui, par sa propre prononciation, se donne comme vraie.

Ma colonne vertébrale est un mur porteur et la fenêtre devant moi est un orifice. Il y a une symétrie poétique entre les mots d'un corps et ceux d'un édifice. Les cathédrales c'est comme les raisins secs, il y a un goût de «reviens-y». C'est merveilleux car les raisins secs sont vendus par plusieurs et les cathédrales on en trouve un peu partout. Il y a autre-chose. C'est que d'un raisin sec à l'autre il y a des différences, comme d'une cathédrale à l'autre. On ne sera jamais face à un même ouvrage, je dirais même que c'est impossible. Alors on y revient et on y découvre toujours un nouveau plaisir du même mot.

Étagée, je suis à hauteur du point culminant d'un lampadaire dont la vision traverse la fenêtre. Il fait jour dehors et la lumière solaire touche ce lampadaire, récepteur du coup mais pas émetteur. C'est comme si le soleil, ému par cette structure miniature qui tente de l'assister dans son travail, lui donnait de l'élan dans la journée pour qu'il puisse mieux assurer sa fonction durant la nuit. Je suis à la hauteur de son point d'éclairage, pas très courant comme point de vue. Car d'habitude c'est d'en bas qu'on le regarde. Peut-être même que d'habitude on ne regarde pas le haut d'un lampadaire, ou très peu, encore plus rare en journée. Et la nuit ce qu'on regarde d'un lampadaire ce sont les choses qu'il éclaire autour, c'est la zone circulaire touchée par sa lumière, toujours très belle. Il est une lampe de chevet, celle du trottoir, durant la nuit. En journée, le lampadaire on évite de le percuter, en journée c'est un poteau. Là maintenant, à son niveau, je le regarde. Il est éteint, il fait jour, il est touché par le soleil, il brille.

C'était ce matin quand je m'apprêtais à sortir dehors. Aller-retour de porte en porte, fermer celle-ci, ouvrir une autre, prendre le sac, mettre les pompes. Avant de partir je vais là-bas, c'est à dire au bout du couloir pour aérer la pièce au fond. J'ouvre la porte, puis la fenêtre et je m'en vais, je claque la porte. Enfin non, il manque le bruit, la porte n'est pas claquée, mes doigts ont stoppé le bruit. Le coup violent pince douloureusement mes doigts. La porte n'est pas claquée je suis très en colère. Mes doigts ont stoppé son mouvement, j'ai très très mal, je *haine* la porte. J'inflige à son incompetence l'intense dépit que manifeste mon corps en lui lançant un regard très déçu. Je la punis en la claquant. Elle est fermée cette fois, mais mes doigts souffrent encore, très fort. La douleur perçante m'impose un bref instant de débilité profonde, couramment appelée état de choc. Je suis incapable de savoir quoi faire, avoir mal m'occupe complètement. J'attends d'être moins encombrée par mon occupation, j'espère que la douleur passera. Mais elle vibre très fort, elle ne s'atténue pas. Ce que je ne sais pas encore c'est qu'elle ne s'apaisera que pour laisser grand place à une peur panique de perdre mes doigts. Mais ni l'un ni l'autre n'auront raison de ma lucidité. Là je n'ai plus mal, mes ongles vont mieux, l'un est guéri, l'autre accueille une grosse tâche bleue en son centre. D'ailleurs ce n'était pas ce matin exactement, c'était un matin il y a un mois environ, sans trop pouvoir mieux le dater, mais la tâche bleue est toujours là, elle est très belle, elle fait comme un paysage dans le cadre de mon ongle.

Je reste en un lieu, avec l'attention fixée sur la perte inopinée et momentanée d'un souvenir indifférent. J'attends d'oublier. C'est une opération qui se trouve à mi-chemin entre la patience et l'impulsion et qui consiste en la recherche d'une précision approximative, quelque chose de presque précis car il m'est impossible de savoir quand et comment ça arrivera. En revanche, sa découverte sera d'une grande précision car certaine et évidente : elle se fera sous la forme d'un souvenir, c'est à ce moment précis que je saurais que j'ai oublié, c'est quand je me souviendrai. Considéré comme substrat négligeable, l'oubli est en vérité digne d'un grand intérêt dans son indifférence. Plus précisément, c'est de l'oubli involontaire dont j'aborde le thème, celui dont on ne se rend même pas compte qu'il a été oublié, celui proche d'une maladresse machinale. Ce lieu dans lequel je reste s'apparente à une boîte silencieuse avec d'imperceptibles mouvements sonores. Mon entendement, comme une boussole, tente de repérer des sortes de points cardinaux qui auraient comme point de fuite mon propre corps dans l'espace. Les sons réceptionnés par mon oreille sont des indices d'orientation au même titre que les parois telles que les murs, le plafond, le sol. Si j'étais dehors sous la pluie et sous un parapluie je pourrais imaginer mes points de repères comme étant ce même parapluie en tant que plafond textile et la chute sonore de la pluie sur la toile comme le son de la gravité. Les réceptions sensibles influencées par l'espace dans lequel je me trouve sont une source d'inspiration pour mon entendement qui cherche à les nommer en permanence. Une fois nommées elles deviennent repère d'orientation et s'inscrivent dans la tare du silence. Ce processus d'orientation s'apparente à la manière dont j'appréhende mon travail plastique. Chercher des directions dans l'espace, des repérages,

des points d'axe me permet d'aiguiller mes pensées, de leur suggérer un chemin à emprunter. Alors ce lieu dans lequel je reste en recherche de la prise de conscience d'un oubli sera l'indicateur premier de la résurgence d'un souvenir. La tare du silence – à l'image de celle de la balance – est l'état de concentration qui par une métaphore auditive – mais qui en vérité renvoie à tous les sens – évoque l'atmosphère mentale propice à la réflexion. C'est le poids des stimuli extérieurs que l'on ne prend pas en compte car ils sont déjà intégrés dans notre environnement silencieux. C'est l'idée de mettre en veille une majorité de nos capteurs sensibles afin de s'imaginer dans un silence complet. Ainsi, les choses que l'on perçoit mais que l'on néglige sont telles car antérieurement découvertes, nommées et acquises par l'entendement. Alors la tare du silence serait comme un environnement familier qui, par l'habitude, nous conforte dans celui-ci car dépouillé de tout inconnu et à la fois bagage de ce que nous avons déjà appris et qui, dans son évidence, sera source d'inspiration sans que l'on s'en aperçoive.

La majuscule et le point sont deux éléments constitutifs d'une phrase. On assiste à l'éclosion par l'un et à la clôture par l'autre d'une composition verbale. Comme un plafond et un sol, ils encadrent un espace devenu cohérent grâce à des fondations invariables. L'altération de l'un ou de l'autre conduit à la désintégration de cette composition grammaticale qu'est la phrase. Ils sont les fondements d'une unité d'écriture. Et cette unité même permet des variations infinies à l'intérieur de sa structure invariable.

Souvent, je rêve que je réfléchis. D'ailleurs, parfois, je ne sais pas si je rêve ou si je pense. L'approche du sommeil stimule ma réflexion. Ce moment transitoire du demi-sommeil, dans son silence, son immobilité, son inaction, ses ténèbres libère l'esprit des stimuli extérieurs. L'attente du plongeon dans l'inconscient est révélateur de l'immersion dans le conscient. Le non-écrire, comme le non-agir est l'acte primordiale de la fermentation des idées. C'est dans la vacuité que s'éclaircit le sens des choses. C'est dans les ténèbres – noires et nécessaires – que le vide – imposant et débordant – se fait ami de mes pensées.

Je vis chez mes parents. On habite dans une maison isolée, entourée de mélancolie, posée sur d'immenses falaises. À quelques pas de sa localisation il y a la mer. On ne va jamais la voir car c'est aux pieds de la falaise qu'on la voit le mieux et s'attarder sur leur précipice c'est contempler sa propre mort. Ce sont de glissantes falaises de glace et une mer de banquise fracassante en-dessous. On se croirait en Antarctique. Comme un récit, un quotidien, plusieurs matins se suivent et plusieurs fois la même action s'opère. La veille, dans mon lit, je pense à la même chose : le chocolat chaud que je prendrai au matin. J'y pense car je suis inquiète, c'est une opération délicate, j'ai des doutes. Absurde, onirique, il est nécessaire que je me procure un petit morceau de glace de la falaise pour réussir comme il faut mon chocolat chaud. Le lieu et l'heure propices à une opération réussie sont à l'aube au bord de la falaise. À cette place et à cette heure on y trouve des ouvriers taillant la glace. Travail lent, difficile, fatigant, dangereux. Sur leurs visages, dans leur silence, on voit chacune des tares dernièrement énumérées. Regard vague presque vide, geste lent, mécanique, peur que l'habitude a transformé en tristesse. La peur de déraiper, tomber au sol et glisser, chuter, tomber de la falaise, dans sa hauteur, son immense vide. On comprend que c'est un accident assez fréquent. Premier matin, je vais à leur rencontre. Inquiète de les déranger, d'obstruer leurs allées et venues. Je récupère au sol une de leurs chutes, je dérape au sol puis je suis soulevée et remise debout par l'un d'entre eux. Ils me disent « Attention ! ». Solidarité et confiance : ils partagent leur dicton, un conseil à ne pas oublier dans le froid de la falaise de glace : si un de tes camarades tombe tu ne dois pas l'aider à se relever s'il est trop proche du bord de la falaise, car il risquerait de t'entraîner

dans sa chute. Mieux vaut un homme mort plutôt que deux. Peut-être que dans leurs regards de peine c'est aussi ça que l'on voit ; le dicton de désespoir contre solidaire et pour solidaire. Je garde en tête et m'en vais boire mon chocolat chaud. Le lendemain, toujours à l'aube, j'y retourne. Mon morceau de glace, je dérape mais me relève toute seule, puis mon chocolat chaud. Troisième aube, comme les précédentes fois, un ciel très blanc, très lumineux, froid comme le sol en-dessous de lui. Morceau de glace en main, je glisse, je dérape. À peine j'entends que l'on me dit «Attention», je tombe de la falaise, à peine le temps de réaliser, je suis dans le vide, en chute libre. Probablement que je suis en panique et que je tente de garder mon calme. Ne pouvant rien faire d'autre que d'attendre le choc, je tente de contrôler ma respiration. Un souffle fort, lent et régulier. Je me concentre. J'inspire fort et j'expire fort. Je me demande si je vais mourir. Je vois la banquise qui se rapproche, vite. Je vais la toucher, je vais la percuter. Je me réveille. Avec cette même respiration, très forte mais très longue. J'ouvre les yeux, je m'entends respirer, fort.

Je parle de l'instant. Je parle au présent, et là est la fiction. Pourtant il n'y a que d'elle que ressort la réalité. L'instant de à l'instant, celui avant l'acte d'existence pure, qui se déploie par la prise de conscience de l'existence. Réaliser, comprendre, interpréter, juger, faire acte de ce que l'on ressent, émulsionner le constat par les sensations, les sentiments. L'instant exact est celui où l'on prend pile-poil conscience de soi-même. Où la réalité commence à trembler et où tout l'intérieur du cerveau se fait masse, densité, prend tout l'espace des perceptions. Se comprendre soi-même en tant qu'être pensant. C'est ça que je découvre là-dedans, l'état dans lequel je suis et la volonté de l'écrire au moment où je le vis. Alors chercher à écrire c'est chercher à parler de cet instant où je souhaite comprendre comment j'écris. C'est tenter d'être le plus conscient possible sur ce qui mobilise les perceptions à un moment bien précis qui échappe à un cadre fixe de temporalité et d'espace : la prise de conscience, la pensée sur l'instant.

Écouter, c'est agencer des mots qui ont déjà été créés. C'est dire pourquoi chaque intention n'est pas pesée. Parler c'est renoncer et, par liaison, c'est recommencer, comme par oubli ou désespoir, une tentative désolée de se faire entendre. J'adhère à la fatalité du mot et celle du langage. Et j'envisage la diction comme forme, plus subjective mais non moins, si ce n'est plus, appréhensive dans son émotivité, capable de plus de compréhension que le contenu de ses dires. Le regard, le mien, prend tout l'espace du champ optique et il me frappe par tous les sens. Les nuages, très loin, semblent tout proches du soleil, vus de moi. Aplatis, tous, par ma vision, ils se déplacent, s'interchangent et se partagent l'espace du ciel. Tout se passe dans un grand vide auditif, c'est un gros mouvement silencieux, qui se laisse percevoir par un assourdissant mutisme. Et mes yeux lisent les bribes d'un remous, l'étincelle d'une vaste flamme, une pensée, une seule, qui s'oppose à toutes les autres, parce que posée sur le papier. Une texture lexicale se dessine, s'étale, se formule, se prononce. Elle se consomme, elle se mastique, elle se pâtissee, elle s'émulsionne, elle s'émotionne. Elle boit l'esprit dans sa diction, pâture par son élocution. Et dans son débit elle se noie, comme dans un champ gonflé de pluie.

La fiction est à la littérature ce que le verre est à la fenêtre : une transparence hermétique qui isole du temps mais pas de l'image. Et par ce biais, j'ajoute que l'étanchéité de la fiction est le paradoxe qui rend perméable la littérature à la réalité. Une porosité qui n'est possible que par l'intermédiaire de son antithèse. La fiction construit son propre monde et sa propre temporalité. Elle est hors de la continuité linéaire de la vie. Elle est isolée dans sa forme comme le verre qui est contenu par la fenêtre. Elle est isolante dans son hermétisme en construisant un monde hors du temps comme le verre qui protège des intempéries. Elle est transparente et traversable par le regard pour permettre, comme un filtre, d'observer le dehors – la réalité – par l'entremise de sa vision irréaliste.

Qu'est-ce que l'on découvre quand on écrit ? Sommes-nous véritablement maîtres de nos mots ? Notre existence physique se détache de la conscience que nous avons d'elle. Elle est la première artisanne de nos mots. Notre conscience, à l'image d'un témoin, n'est là que pour observer mais pas pour agir. L'action incombe au corps. Il semblerait que la sincérité soit mon unique dessein à assumer dans ce travail. Être capable de m'écouter sincèrement et de me retranscrire, par les mots. Tandis que les mots, eux, sont déjà porteurs de leur poids, je ne viens qu'avec un amour pour eux.

Fonds et surfaces sont une même chose, comme une feuille recto-verso. Ils sont en miroir l'un et l'autre, symétriques et sont une même planéité. L'un cache l'autre mais le suggère comme un moule suggère le positif de son négatif. La surface évoque un dedans et un dehors. Ils se confondent. Le fond suggère une hauteur dans son altitude. Faut-il lever la tête ? Ou la baisser ? Ils ne sont pas une frontière qui délimite une fin, ils sont une paroi qui cache une continuité imaginable. Là où s'amorce un dénouement il y a un début qui s'achève, là où s'éteint une fin, il y a un seuil qui se profile.

Nous parlons d'extrémités, je viens à peine de préluder.

Anthologie

« L'écrivain (ou le peintre ou le sculpteur ou le compositeur) sait toujours ce qu'il fait et ce que cela lui coûte. Il sait qu'il doit résoudre un problème. Les données de départ sont peut-être obscures, pulsionnelles, obsédantes, ce n'est souvent rien de plus qu'une envie ou un souvenir. Mais ensuite le problème se résout sur le papier, en interrogeant la matière sur laquelle on travaille – matière qui exhibe ses propres lois naturelles mais qui en même temps amène avec elle le souvenir de la culture dont elle est chargée (l'écho de l'intertextualité). »

Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Librairie Générale Française, 1987, p. 15

« J'écris pour me parcourir »

Henri Michaux cité par Georges Perec dans *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p. 19

« J'objecte : je jette ceci devant nos yeux. Je le constitue en objet sous notre regard, je le place devant nous. Mais aussi : je nous place – et je questionne cette place – devant lui. J'expose la chose et je nous expose à elle. Je la rapproche de nous. Éventuellement, je nous reproche d'en détourner le regard. En sorte que *rendre visible* serait toujours en même temps *objecter* à un certain état des choses, quand les choses sont seulement " en l'état ", c'est à dire pas assez étranges pour être vues et interrogées. »

Georges Didi-Huberman, *Aperçues*, Paris, Editions de Minuit, 2018, p. 36

« Entre "moi" et "l'espace", il n'y a que ma peau. C'est un réceptacle, un porte-empreinte du monde alentour qui me sculpte. C'est, en même temps, un champ de fouille de mon destin – celui du temps qui me sculpte. C'est, enfin, une écriture de ma chair, un ensemble de traces qu'émet, depuis l'intérieur de mon crâne, une pensée inconsciente – pensée qui me sculpte elle aussi. La peau est un paradigme : paroi, écorce, feuille, paupière, ongle ou mue de serpent, c'est vers elle, vers la connaissance par contact, que semble s'orienter une grande part de la phénoménologie sculpturale mise en œuvre par Penone. Peau-limite ou peau-poche, peau-division ou peau-immersion, peau aveugle ou peau déchiffreuse de formes – tous ces motifs parcourent inlassablement le travail de l'artiste.

Être sculpteur, serait-ce donc être peau? Ce serait, plus précisément, être une peau capable de donner à tout ce qu'elle touche la relative pérennité des empreintes. Or, lorsque nous touchons quelque-chose avec la main, le lieu précis du contact nous devient invisible (il faut ôter la main pour voir ce que l'on touche). »

Georges Didi-Huberman, *Être crâne*, Paris, Editions de Minuit, 2000, p. 71

« Toutes recherches confondues, pénétrons l'espace du doute.

Nos pas résonnent.

Selon Wittgenstein, "*on ne devrait pas dire une chaise, mais une peut-être-chaise*".

Je pense souvent à ce "peut-être".

On est devant un mur.

Chercher le moment où cesse la foi en la réalité.

Alors tout se met à trembler.

C'est une chose, l'ébranlement, qui, chez Jon Fosse, est évidente.

À peine une chose avancée, son contraire se présente. »

Régy Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p. 15

« Quiconque est entré dans une chambre anéchoïde, une chambre rendue aussi silencieuse qu'il est technologiquement possible, y a entendu deux sons, l'un élevé, l'autre bas – l'élevé étant le système nerveux en opération de l'auditeur, le bas son sang en circulation. Il y a, manifestement, des sons faits pour être entendus, et, définitivement, des oreilles données pour entendre. Là où ces oreilles sont en relation avec un esprit qui n'a rien à faire, cet esprit est libre de se mettre à les entendre activement, écoutant chaque son tel qu'il est, et non plus comme un phénomène se rapprochant plus ou moins d'une idée préconçue. »

John Cage, *Silence*, Genève, Héros-Limite, 2003, p. 26

« Ce n'est qu'au sein du vide, affirme-t-il, que demeure l'essentiel. La réalité d'une chambre, par exemple, se découvre dans l'espace vide défini par les murs et le plafond eux-mêmes. L'utilité de la cruche réside dans son espace vide, capable de contenir de l'eau, non dans sa forme ou sa matière ; Le vide est tout-puissant parce qu'il embrasse tout. Ce n'est qu'au sein de la vacuité que tout mouvement devient possible. Celui qui parviendrait à faire de lui-même un espace vide où autrui pourrait librement pénétrer serait maître de toutes les situations. Car le tout peut toujours dominer les parties. »

Kakuzô Okakura, *Le livre du thé*, Arles, Philippe Picquier, 2006, p. 66

« D'une manière générale, pour toute sensation, il faut entendre que le sens est la faculté apte à recevoir les formes sensibles sans la matière, de même que la cire reçoit l'empreinte de l'anneau sans le fer ni l'or... De même en est-il du sens correspondant à chaque sensible ; il pâtit sous l'action de l'objet coloré, sapide ou sombre. »

Giorgio Agamben, *Stanze*, Paris, Payot et rivages, 1998, p. 126

« La première des vertus appréhensives internes est *l'expérience sensible* ou sens commun, qui est une force placée dans la première cavité du cerveau, où sont reçues toutes les formes imprimées dans les cinq sens et à elle transmises. Vient ensuite *l'imagination*, qui est une forme placée à l'extrémité de la cavité antérieure du cerveau, où se trouve retenu ce que l'expérience sensible reçoit des sens et qui y demeure même après le retrait des objets sensibles (Avicenne explique ici qu'à la différence de l'expérience sensible, l'imagination n'est pas seulement réceptive, mais aussi active, et qu'il faut distinguer "retenir" et "recevoir", comme le montre l'exemple de l'eau, qui a la faculté de recevoir les images mais qui ne les retient pas.) »

Giorgio Agamben, *Stanze*, Paris, Payot et rivages, 1998, p. 131

« Tantôt le moi vit sous l'emprise des effets de la sensibilité, tantôt il se dégage de la sensibilité par l'intellect et l'imagination et il tente de comprendre ce qui lui arrive. La conviction profonde de Valéry est que l'on ne comprend véritablement que ce que l'on peut recréer par soi-même. "Avoir saisi, c'est avoir constitué de quoi *produire*, à partir de ses propres perceptions et comme soi-même, l'expression ou l'organisation dont on a *reçu* connaissance. – Se faire source de ce que l'on reçoit. " »

« La pratique Valéryenne du savoir pouvoir faire », *Claude Thérien, Nouvelle Revue d'esthétique, Éthique d'artistes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 123

« Notre attention aux personnages est elle-même, lorsque nous lisons bien, un bon exemple d'attention morale. Le roman réclame notre "sens actif de la vie", c'est-à-dire notre sens moral. Lorsque la lecture est suffisamment prenante, les émotions des personnages, leur activité intellectuelle, leur conscience morale deviennent les nôtres. En nous identifiant à eux et en nous laissant surprendre (une disposition d'esprit que les histoires entretiennent et développent), nous devenons attentifs aux événements de notre propre vie, plus désireux d'observer la vie et d'en être émus. »

Martha Nussbaum citée dans « Sans goût : l'art et le psychopathe », *Maibom et Harold, Nouvelle Revue d'esthétique, Éthique d'artistes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 156

« Permettez-moi en attendant de donner un conseil à mon futur ou actuel lecteur, qui serait effectivement mélancolique : il ne doit pas lire les symptômes et les pronostics dans la partie qui suit, pour n'en point rester troublé et en retirer enfin plus de mal que de bien, appliquant ce qu'il lit à lui-même... Comme fait la majeure partie des mélancoliques. » R. Burton, "Anatomy of Melancholy", Oxford, 1621, Introduction.

Umberto Eco, *Le Pendule de Foucault*, Paris, Club France Loisirs, Grasset & Fasquelle, 1990, p. 237

« Le compas, la sphère, le rabot, le marteau, la balance, la règle, vidés de leur sens habituel par la visée mélancolique et transformés en emblèmes de son deuil, ne signifient plus rien que l'espace qu'ils tissent pour une épiphanie de l'insaisissable. Et comme il enseigne que seul l'insaisissable peut être vraiment saisi, le mélancolique se retrouve seul et à l'aise parmi ces dépouilles emblématiques et ambiguës. Telles des reliques d'un passé marquées du chiffre édénique de l'enfance, elles ont capté pour toujours un reflet de ce qui ne peut être possédé qu'à la condition d'être pour toujours perdu. »

Giorgio Agamben, *Stanze*, Paris, Payot et rivages, 1998, p. 59

« Ne pas écrire – quel long chemin avant d’y parvenir, et cela n’est jamais sûr, ce n’est ni une récompense ni un châtement, il faut seulement écrire dans l’incertitude et la nécessité. Ne pas écrire, effet d’écriture ; comme une marque de la passivité, une ressource du malheur. Que d’efforts pour ne pas écrire, pour que, écrivant, je n’écrive pas, malgré tout – et finalement je cesse d’écrire, dans le moment ultime de la concession ; non pas dans le désespoir, mais comme l’inespéré : la faveur du désastre. Le désir non satisfait et sans satisfaction et cependant sans négatif. Rien de négatif dans "ne pas écrire", l’intensité sans maîtrise, sans souveraineté, l’obsession du tout à fait passif. »

Maurice Blanchot, *L’écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 23

« C’est alors que je vis le Pendule.

La sphère, mobile à l’extrémité d’un long fil fixé à la voûte du chœur, décrivait ses amples oscillations avec une isochrone majesté. Je savais – mais quiconque aurait dû s’en rendre compte sous le charme de cette paisible respiration – que la période était réglée par la relation entre la racine carrée de la longueur du fil et ce nombre Pi qui, irrationnel aux esprits sublunaires, par divine raison lie nécessairement la circonférence au diamètre de tous les cercles possibles – si bien que le temps de l’errance de cette sphère d’un pôle à l’autre était l’effet d’une mystérieuse conspiration entre les plus intemporelles des mesures, l’unité du point de suspension, la dualité d’une dimension abstraite, la nature ternaire de Pi, le tétragone secret de la racine, la perfection du cercle.

Je ne savais pas encore que, à la verticale du point de suspension, à la base, un dispositif magnétique, communiquant son rappel à un cylindre caché au cœur de la sphère, garantissait la constance du mouvement, artifice destiné à contrecarrer les résistances de la matière, mais qui ne s’opposait pas à la loi du Pendule, lui permettant même de se manifester, car dans le vide n’importe quel point matériel lourd, suspendu à l’extrémité d’un fil inextensible et sans

poids, qui ne subirait pas la résistance de l'air, et ne produirait pas de friction avec son point d'appui, eût oscillé, de façon régulière, pour l'éternité.

Umberto Eco, *Le Pendule de Foucault*, Paris, Club France Loisir, Grasset & Fasquelle, 1990, p. 11

« L'ouvrier qui a appris à se servir d'un outil peut, inlassablement répéter les gestes qu'il a vu faire au cours de son apprentissage. Il peut aussi chercher à innover et mettre au point de nouvelles utilisations, au prix souvent de quelques ratages. De même les méthodes de raisonnement, le savoir longuement accumulé peuvent être employés de façon routinière ou devenir la source d'innovations. »

Albert Jacquard, *l'équation du nénuphar, Les plaisirs de la science*, Paris Calmann-Lévy, 1998, p. 79

« "La forme coûte chère ", disait Valéry quand on lui demandait pourquoi il ne publiait pas ses cours du Collège de France. Pourtant il y a eu toute une période, celle de l'écriture bourgeoise triomphante, où la forme coûtait à peu près le prix de la pensée ; on veillait sans doute à son économie, à son euphémie, mais la forme coûtait d'autant moins que l'écrivain usait d'un instrument déjà formé, dont les mécanismes se transmettaient intacts sans aucune obsession de nouveauté ; la forme n'était pas l'objet d'une propriété ; l'universalité du langage classique provenait de ce que le langage était un bien communal, et que seule la pensée était frappée d'altérité. On pourrait dire que, pendant tout ce temps la forme avait une valeur d'usage.

Or, on a vu que, vers 1850, il commence à se poser à la Littérature un problème de justification : l'écriture va se chercher des alibis ; et précisément parce qu'une ombre de doute commence à se lever sur son usage, toute une classe d'écrivains soucieux d'assumer à

fond la responsabilité de la tradition va substituer à la valeur-usage de l'écriture une valeur-travail. L'écriture sera sauvée non pas en vertu de sa destination, mais grâce au travail qu'elle aura coûté. Alors commence à s'élaborer une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit et sertit sa forme, exactement comme un lapidaire dégage l'art de la matière, passant à ce travail des heures régulières de solitude et d'effort. »

Rolland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 50

« Il est à noter que dans le texte original la syntaxe freudienne accentue le caractère immédiat de l'avancée qu'implique cette conversation (un effet qui est perdu en grande partie dans la traduction française), puisque dans la même phrase, il proclame le pouvoir cognitif et curatif unique du récit : c'est lui qui permet de comprendre la dynamique d'une maladie mentale dont le seul traitement possible consiste à remonter à ses origines. Autrement dit, les histoires – les histoires biographiques – sont le médium de Freud, parce qu'elles sont son message. »

Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction, Vies fictionnelles vs vies historiques*, Paris, Seuil, 2001, p. 76

« Le saisir, ce processus primaire, nous le pouvons à tout instant. L'autre jour, n'ai-je point été éveillé d'un court sommeil où je cherchais le repos par quelque chose qui frappait à ma porte dès avant que je ne me réveille. C'est qu'avec ces coups pressés, j'avais déjà formé un rêve, un rêve qui me manifestait autre chose que ces coups. Et quand je me réveille, ces coups – cette perception – si j'en prends conscience, c'est pour autant qu'autour d'eux, je reconstitue toute ma représentation. Je sais que je suis là, à quelle heure je me suis endormi, et ce que je cherchais par le sommeil. Quand le bruit du coup parvient, non point à ma perception mais à ma

conscience, c'est que ma conscience se reconstitue autour de cette représentation – que je sais que je suis sous le coup du réveil, que je suis *knocked*. »

"L'inconscient et la répétition, Tûché et Automaton", *Jacques Lacan*, 1964 dans *De l'art et de la psychanalyse, Lacan et Freud*, Claude This, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997, p. 55

« Quand au sommeil en tant que tel, il faut, autre paradoxe, accepter de l'interrompre pour se donner une chance de l'apprécier. Colridge rêvait de "ne s'éveiller qu'une fois en un million d'années, pour quelques minutes – juste le temps de savoir qu'on va dormir encore un million d'années". Dans sa jeunesse, Montaigne, pour qui tous les plaisirs de la vie devaient se goûter de façon consciente et approfondie, et non "en passant et glissant", aimait se faire réveiller brièvement au cours de la nuit : "À celle-fin que le dormir mesme ne m'eschappast ainsi stupidement, j'ay autresfois trouvé bon qu'on me le troublast, afin que je l'entrevisse." Dans la *Recherche*, Proust estime lui aussi qu'"un peu d'insomnie n'est pas inutile pour apprécier le sommeil, projeter quelque lumière dans cette nuit" ».

Mona Chollet, *Chez soi*, Paris, La Découverte, 2016, p. 157

« "Longtemps je me suis couché par écrit." Parcel Mroust »

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p. 31

« Le Roman est une Mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. C'est la société qui impose le Roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée. »

Rolland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 33

« Dans ce passage – extrait de *L'Amant* du romancier israélien A. B. Yehoshua –, nous entendons la voix silencieuse d'une vieille femme au moment de sa mort (il s'agit d'un roman composé entièrement de voix narratives de personnages). Il est à remarquer qu'elle ne raconte pas sa mort, à la manière d'un fantôme, après coup : le texte transmet sa mort par le biais des mots qui lui traversent l'esprit au moment même où elle meurt. Ce moment n'aurait pu en aucune façon être rendu dans un roman à la première personne de facture classique, suivant le modèle autobiographique : seul un roman à la troisième personne de type traditionnel comme *La Mort d'Ivan Ilitch*, faisant appel par conséquent à la médiation d'un narrateur, était en mesure d'y parvenir. »

Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction, Vies fictionnelles vs vies historiques*, Paris, Seuil, 2001, p. 63

« Pozzo. – [...] Que préférez-vous ? Qu'il danse, qu'il chante, qu'il récite, qu'il pense, qu'il...

Estragon. – Qui ?

Pozzo. – Qui ! Vous savez penser, vous autres ?

Vladimir. – Il pense ?

Pozzo. – Parfaitement. A haute voix. Il pensait même très joliment autrefois, je pouvais l'écouter pendant des heures. Maintenant... (*Il frissonne.*) Enfin tant pis. Alors, vous voulez qu'il nous pense quelque chose ?

Estragon. – J’aimerais mieux qu’il danse, serai plus gai.

Pozzo. – Pas forcément.

Estragon. – N’est-ce pas, Didi, que ce serait plus gai ?

Vladimir. – J’aimerais bien l’entendre penser.

Estragon. – Il pourrait peut-être danser d’abord et penser ensuite ?

Si ce n’est pas trop lui demander.

Vladimir (*à Pozzo*). – Est-ce possible ?

Pozzo. – Mais certainement, rien de plus facile. C’est d’ailleurs l’ordre naturel. (*Rire bref.*)

Vladimir. – Alors, qu’il danse.

Silence.

Pozzo (*à Lucky*). – Tu entends ?

Estragon. – Il ne refuse jamais ?

Pozzo. – Je vous expliquerai ça tout à l’heure. (*A Lucky*) Danse, pouacre ! »

Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 51

« De cette façon de dramatiser – souvent forcée – ressort un élément de comédie, de sottise, qui tourne au rire. Si nous n’avions pas su dramatiser, nous ne saurions pas rire, mais en nous le rire est toujours prêt qui nous fait rejaillir en une fusion recommencée, à nouveau nous brisant au hasard d’erreurs commises en voulant nous briser, mais sans autorité cette fois. »

Georges Bataille, *L’expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943 et 1954, pour le texte revu et corrigé, p. 23

« Comprenez-moi bien : je n’ai pas dit qu’il était amoureux de lui-même, mais de son destin. Ce sont deux choses toutes différentes. Comme si sa vie s’émancipait et avait soudain ses propres intérêts qui ne correspondaient pas du tout à ceux de Mirek. C’est ainsi que, selon moi, la vie se transforme en destin. Le destin n’a pas

l'intention de lever ne serait-ce que le petit doigt pour Mirek (pour son bonheur, sa sécurité, sa bonne humeur et sa santé), tandis que Mirek est prêt à tout faire pour son destin (pour sa grandeur, sa clarté, sa beauté, son style et son sens intelligible). Il se sent responsable de son destin, mais son destin ne se sent pas responsable de lui. »

Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p. 26

« Quel était ce trésor ? Tel qu'eux-mêmes le comprenaient, il semble qu'il ait consisté, pour ainsi dire, en deux parts étroitement liées : ils s'étaient aperçus que celui qui " a épousé la Résistance, a découvert sa vérité ", qu'il cessait de se chercher " sans jamais accéder à la prouesse, dans une insatisfaction nue ", qu'il ne se soupçonnait plus lui-même d' " insincérité ", d'être " un acteur de sa vie frondeur et soupçonneux ", qu'il pouvait se permettre d' " aller nu ". Dans cette nudité, dépouillés de tous les masques – de ceux que la société fait porter à ses membres aussi bien que de ceux que l'individu fabrique pour lui-même dans ses réactions psychologiques contre la société – ils avaient été visités pour la première fois dans leurs vies par une apparition de la liberté [...]. »

Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 12

« [...] Il n'existe aucune contradiction entre le fait que l'homme soit incapable de saisir la réalité dans son entier en l'intégrant à un seul système de valeurs et le fait de reconnaître l'unité mystérieuse et ineffable au-delà de toute compréhension rationnelle qui, une fois éprouvée, donne la sérénité d'esprit et la force pour faire face à la condition humaine. Ce sont, en fait, les deux côtés d'une même médaille : l'expérience mystique du caractère ineffable de la réalité absolue et la contrepartie religieuse et poétique de l'acceptation rationnelle des limitations des sens et de l'intelligence de l'homme

qui le condamnent à explorer le monde, lentement et par une succession de tâtonnements. Ces deux attitudes sont en contradiction totale avec les systèmes de pensées religieuses ou idéologiques (par exemple le marxisme) qui prétendent fournir la réponse à toutes les questions sur les buts essentiels et la conduite à tenir au jour le jour. Admettre que la pensée poétique est aussi valable que la pensée conceptuelle, se rendre nettement compte des possibilités et du rôle de chacun de ces modes de pensée, n'entraîne pas un retour à l'irrationnel, bien au contraire, cela permet une attitude vraiment rationnelle. »

Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1963, p. 408

« Vivre, c'est passer d'un espace à l'autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner. »

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p. 16

« C'est que la vision se heurte toujours à l'inéluctable volume des corps humains. *In bodies*, écrit Joyce, suggérant déjà que les corps, ces objets premiers de toute connaissance et de toute visibilité, sont des choses à toucher, à caresser, des obstacles contre quoi " cogner sa caboche " (*by knocking his sconce against them*); mais aussi des choses d'où sortir et où rentrer, des volumes doués de vides, de poches ou de réceptacles organiques, bouches, sexes, peut-être l'œil lui-même. Et voilà que surgit l'obsédante question : quand nous voyons ce qui est *devant* nous, pourquoi quelque-chose d'autre toujours nous regarde, à imposer un *dans*, un *dedans* ? »

Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1992, p. 10

« Les phénomènes se trouvent en deçà de l'âme mais au-delà des choses. Ainsi, le lieu où les choses deviennent des phénomènes n'est

pas l'âme, mais pas davantage leur simple existence. Pour que le sensible advienne (et pour qu'il y ait sensation), "quelque chose d'intermédiaire est nécessaire" [hôt'anagkaion ti einai metaxu, De anima 419a 20]. Entre les objets et nous, il y a un lieu intermédiaire, dans le sein duquel l'objet devient sensible, se fait phainomenon. C'est dans cet espace intermédiaire que les vivants tirent le sensible dont ils nourrissent leur âme jour et nuit. »

Emanuele Coccia, *La vie sensible*, Paris, Payot et rivages, 2010, p. 27

« Sans précisément relever de la médecine, le personnage comique est d'ordinaire, comme nous l'avons montré, un *distrain*, et de cette distraction à une rupture complète d'équilibre le passage se ferait insensiblement. Mais il y a une autre raison encore. Si l'objet du poète comique est de nous présenter des types, c'est à dire des caractères capables de se répéter, comment s'y prendrait-il mieux qu'en nous montrant du même type plusieurs exemplaires différents ? Le naturaliste ne procède pas autrement quand il traite d'une espèce. Il en énumère et il en décrit les principales variétés. Cette différence essentielle entre la tragédie et la comédie, l'une attachant à des individus et l'autre à des genres, se traduit d'une autre manière encore. Elle apparaît dans l'élaboration première de l'œuvre. Elle se manifeste dès le début, par deux méthodes d'observation bien différentes.

Si paradoxale que cette assertion puisse paraître, nous ne croyons pas que l'observation des autres hommes soit nécessaire au poète tragique. D'abord, en fait, nous trouvons que de très grands poètes ont mené une vie très retirée, très bourgeoise, sans que l'occasion leur ait été fournie de voir se déchaîner autour d'eux les passions dont ils ont tracé la description fidèle. Mais, à supposer qu'ils eussent eu ce spectacle, on se demande s'il leur aurait servi à grand-chose. Ce qui nous intéresse, en effet, dans l'œuvre du poète, c'est la vision de certains états d'âme très profonds ou de certains conflits

tout intérieurs. Or, cette vision ne peut pas s'accomplir du dehors. Les âmes ne sont pas pénétrables les unes aux autres. Nous n'apercevons extérieurement que certains signes de la passion – que par analogie avec ce que nous avons prouvé nous-mêmes. Ce que nous éprouvons est donc l'essentiel, et nous ne pouvons connaître à fond que notre propre cœur – quand nous arrivons à le connaître. Est-ce à dire que le poète ait éprouvé ce qu'il décrit, qu'il ait passé par les situations de ses personnages et vécu leur vie intérieure ? Ici encore la biographie des poètes nous donnerait un démenti. Comment supposer d'ailleurs que le même homme ait été Macbeth, Othello, Hamlet, le roi Lear, et tant d'autres encore ? Mais peut-être faudrait-il distinguer ici entre la personnalité qu'on a et celles qu'*on aurait pu avoir*. Notre caractère est l'effet d'un choix qui se renouvelle sans cesse. Il y a des points de bifurcation (au moins apparents) tout le long de notre route, et nous apercevons bien des directions possibles, quoique nous n'en puissions suivre qu'une seule. Revenir sur ses pas, suivre jusqu'au bout les directions entrevues, en cela paraît consister précisément l'imagination poétique. Je veux bien que Shakespeare n'ait été ni Macbeth, ni Hamlet, ni Othello ; mais il eût été ces personnages divers si les circonstances, d'une part, le consentement de sa volonté, de l'autre, avaient amené à l'état d'éruption violente ce qui ne fut chez lui que poussée intérieure. C'est se méprendre étrangement sur le rôle de l'imagination poétique que de croire qu'elle compose ses héros avec des morceaux empruntés à droite et à gauche autour d'elle, comme pour coudre un habit d'Arlequin. Rien de vivant ne sortirait de là. La vie ne se recompose pas. Elle se laisse regarder simplement. L'imagination poétique. Si les personnages que crée le poète lui-même, le poète multiplié, le poète s'approfondissant lui-même dans un effort d'observation intérieure si puissant qu'il saisit le virtuel dans le réel et reprend, pour en faire une œuvre complète, ce que la nature laissa en lui à l'état d'ébauche ou de simple projet. »

Henri Bergson, *Le Rire*, Paris : Club France Loisir avec l'autorisation des Presses Universitaires de France et Denoël et Sempé, 1940 et 1964, p. 113, 114

« Si néanmoins vous vous retrouvez une plume à la main, interdisez-vous de saisir des "humeurs", obligez-vous à noter des faits, de votre vie ou mieux encore de la vie extérieure [...] Que le produit artisanal [...] reste ensuite en face de vous comme un objet sans doute né de votre impulsion, mais aussitôt emporté si loin par le détachement de l'art et la solitude des choses, que vous ne vous sentiez plus intéressé à son mystérieux achèvement d'objet qu'à titre de serein mandataire. »

Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Librairie Générale Française, 1989, p. 92

« Un fleuve qui passe sous les ponts d'une ville était pris d'un point de vue tel qu'il apparaissait entièrement disloqué, étalé ici en lac, aminci là en filet, rompu ailleurs par l'interposition d'une colline couronnée de bois où le citadin va le soir respirer le fraîcheur du soir ; et le rythme même de cette ville bouleversée n'était assuré que par la verticale inflexible des clochers qui ne montaient pas, mais plutôt, selon le fil à plomb de la pesanteur marquant la cadence comme un marché triomphale, semblaient en suspens au-dessous d'eux toute la masse confuse des maisons étagées dans la brume, le long du fleuve écrasé et décousu. »

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Paris, Bookking International, 1993, p. 377

« Comme dans tout le cours de notre ouvrage nous nous ferons une loi de souligner, avec une insistance peut-être lassante, les thèmes de l'imagination matérielle, nous n'aurons pas besoin de les résumer dans notre conclusion. Nous consacrerons presque exclusivement cette conclusion au plus extrême de nos paradoxes. Il consistera à prouver que les voix de l'eau sont à peine métaphoriques, que le langage des eaux est une réalité poétique directe, que les ruisseaux et les fleuves sonorisent avec une étrange fidélité les paysages muets, que les eaux bruissantes apprennent aux oiseaux et aux hommes à

chanter, à parler, à redire, et qu'il y a en somme continuité entre la parole de l'eau et la parole humaine. Inversement, nous insisterons sur le fait trop peu remarqué qu'organiquement le langage humain a une *liquidité*, un débit dans l'ensemble, une eau dans les consonnes. Nous montrerons que cette *liquidité* donne une excitation psychique spéciale, une excitation qui déjà appelle les images de l'eau. »

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1986, p. 22

« Le souffle du monde

Il est au fond de toutes nos expériences. Ce n'est pas une substance : il ne recèle pas en soi la nature des choses. Il n'est pas non plus un écho tardif qui s'ajoute une fois l'expérience accomplie. C'est un mouvement rythmé, régulier et inlassable, une vague sans bruit qui va jusqu'au bout de l'horizon et revient vers nous pour se briser sur nos corps et exploser dans nos poumons. »

Emanuele Coccia, *La vie des plantes : Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot et rivages, 2016, p. 114

« Lorsque la vapeur d'eau atmosphérique se condense dans l'air qui la contient, il se produit un brouillard ou un nuage selon que la condensation s'effectue au niveau du sol ou à une altitude plus élevée. Il n'y a aucune autre distinction entre les nuages et les brouillards que la différence des niveaux qu'ils occupent dans l'atmosphère ; les expéditions aérostatiques ont permis de la constater depuis longtemps. Tout ce qu'on ne peut dire relativement à la constitution intime du brouillard s'applique donc aussi au nuages. Les brouillards sont formés de particules liquides en suspension, parfois de paillettes de glace, mais ce dernier cas ne se présente que rarement dans nos contrées. Les gouttelettes d'eau des brouillards sont très petites : la longueur de leur diamètre avoisine en moyenne

2/100 de millimètre.

On croyait autrefois que les gouttelettes des nuages étaient creuses, de sorte qu'elles auraient pu se maintenir en l'air comme de petits aérostats; mais on a démontré qu'il ne pouvait en être ainsi : ce serait contraire aux lois de la physique.

[...]

Les gouttelettes des brouillards ne sont nullement suspendues, comme on pourrait le croire, dans l'atmosphère; elles tombent comme tous les corps plus lourds que l'air et abandonnés à eux-mêmes. Mais leur vitesse de chute est extrêmement faible à cause de la petitesse de leur volume par rapport à leur surface et à cause de ce fait que la grandeur du volume régit la valeur de l'attraction terrestre, tandis que l'étendue de la surface régit la résistance de l'air. »

Paul Klein et Joseph Sanson, *Météorologie et physique agricoles*, Paris, J. - B. Baillièrre et Fils, 1925, p. 203, 204

« L'économie du langage classique (Prose et Poésie) est relationnelle, c'est à dire que les mots y sont abstraits le plus possible au profit des rapports. Aucun mot n'y est dense par lui-même, il est à peine le signe d'une chose, il est bien plus la voie d'une liaison. Loin de plonger dans une réalité intérieure consubstantielle à son dessin, il s'étend, aussitôt proféré, vers d'autres mots, de façon à former une chaîne superficielle d'intentions. Un regard sur le langage mathématique permettra peut-être de comprendre la nature relationnelle de la prose et de la poésie classiques : on sait que dans l'écriture mathématique, non seulement chaque quantité est pourvue d'un signe, mais encore les rapports qui lient ces quantités sont eux aussi transcrits, par une marque d'opération, d'égalité ou de différence; on peut dire que tout le mouvement du continu mathématique provient d'une lecture explicite de ses liaisons. Le langage classique est animé par un mouvement analogue, bien qu'évidemment moins rigoureux : ses " mots ", neutralisés, absents par le re-

cours sévère à une tradition qui absorbe leur fraîcheur, fuient l'accident sonore ou sémantique qui concentrerait en un point la saveur du langage et en arrêterait le mouvement intelligent au profit d'une volupté mal distribuée. Le continu classique est une succession d'éléments dont la densité est égale, soumis à une même pression émotionnelle, et retirant d'eux toute tendance à une signification individuelle et comme inventée. Le lexique poétique lui-même est un lexique d'usage, non d'invention : Les images y sont particulières en corps, non isolément, par coutume, non par création. La fonction du poète classique n'est donc pas de trouver des mots nouveaux, plus denses ou plus éclatants, il est d'ordonner un protocole ancien, de parfaire la symétrie ou la concision d'un rapport, d'amener ou de réduire une pensée à la limite exacte d'un mètre. »

Rolland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 37

« [...] Il dînait seul, tout en lisant un texte ronéotypé qui était vraisemblablement une thèse. Il lisait entre chaque plat, et souvent même entre chaque bouchée, et nous nous sommes demandé, mes compagnons et moi, quel pouvait être l'effet de cette double activité, comment ça se mélangeait, quel goût avaient les mots et quel sens avait le fromage : une bouchée, un concept, une bouchée, un concept... Comment est-ce que ça se mâchait, un concept, comment est-ce que ça s'ingurgitait, comment ça se digérait ? Et comment pouvait-on rendre compte de l'effet de cette double nourriture, comment le décrire, comment le mesurer ? »

Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 2003, p. 124

« Règle I

Les études doivent avoir pour but de donner à l'esprit une direction qui lui permette de porter des jugements solides et vrais sur tout ce qui se présente à lui.

Règle II

Les objets dont il faut nous occuper sont ceux-là que nos esprits paraissent suffire à connaître d'une manière certaine et indubitable.

Règle III

Pour ce qui est des objets considérés, ce n'est pas ce que pense autrui ou ce que nous conjecturons nous-même qu'il faut rechercher, mais ce que nous pouvons voir par intuition avec clarté et évidence, ou ce que nous pouvons déduire avec certitude : ce n'est pas autrement, en effet, que s'acquiert la science.

Règle IV

La méthode est nécessaire à la recherche de la vérité.

Règle V

La méthode consiste dans l'ordre et l'arrangement des objets sur lesquels il faut faire porter la pénétration de l'intelligence pour découvrir quelque vérité. Nous y resterons soigneusement fidèles, si nous ramenons graduellement les propositions compliquées et obscures à des propositions plus simples, et ensuite si, partant de l'intuition de celles qui sont les plus simples de toutes, nous tâchons de nous élever par les mêmes degrés à la connaissance de toutes les autres.

Règle VI

Pour distinguer les choses les plus simples de celles qui sont compliquées et mettre de l'ordre dans leur recherche, il faut, dans chaque

série de choses où nous avons directement déduit quelques vérités les unes des autres, remarquer ce qui est le plus simple et comment tout le reste en est plus ou moins ou également élogné. »

René Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990, Table des matières

« Il faut apprendre à *voir*, il faut apprendre à *penser*, il faut apprendre à *parler* et à *écrire* : le but de ces trois disciplines est une culture raffinée. Apprendre à *voir* : habituer l'œil au calme, à la patiente, à laisser les choses venir à lui, à suspendre le jugement, apprendre à faire le tour du particulier et à le saisir dans sa totalité. C'est là l'école préparatoire *élémentaire* à la vie de l'esprit : ne pas réagir immédiatement à toute sollicitation, mais savoir jouer des instincts qui retiennent et isolent. Apprendre à *voir* ; au sens où je l'entends, c'est presque avoir ce que le langage non philosophique appelle la force de volonté : ce qui est essentiel, c'est ici de ne pas vouloir faire quelque chose, de savoir suspendre sa décision. »

Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 1974, p. 56

« Sans doute ne suis-je pas très intelligent : en tout cas les idées ne sont pas mon fort. J'ai toujours été déçu par elles. Les opinions les mieux fondées, les systèmes philosophiques les plus harmonieux (les mieux constitués) m'ont toujours paru absolument fragiles, causé un certain écœurement, vague à l'âme, un sentiment pénible d'inconsistance. Je ne me sens pas le moins du monde assuré des propositions qu'il m'arrive d'émettre au cours d'une discussion. Celles qui me sont opposées me semblent presque toujours aussi valables ; disons, pour être exact : ni plus ni moins valables. Et quand je dis qu'on me convainc : c'est, sinon de quelque vérité, du moins de la fragilité de ma propre opinion. Qui plus est, la valeur des idées m'apparaît le plus souvent en raison inverse de l'ardeur employée à les émettre. Le ton de la conviction (et même de la

sincérité) s'adopte, me semble-t-il, autant pour se convaincre soi-même que pour convaincre l'interlocuteur, et plus encore peut-être pour remplacer la conviction. »

Francis Ponge, *Le grand recueil, Méthodes*, Mayenne, Gallimard, 1988, p. 9

« [...] les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée. Je puis sans doute aujourd'hui me choisir telle ou telle écriture, et dans ce geste affirmer ma liberté, prétendre à une fraîcheur ou à une tradition ; je ne puis déjà plus la développer dans une durée sans devenir peu à peu prisonnier des mots d'autrui et même de mes propres mots. Une rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et du passé même de ma propre écriture, couvre la voix présente de mes mots. Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d'abord transparent, innocent et neutre, dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense. »

Rolland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 20

« Le symbolique, tel que nous l'entendons, s'arrête là où ce ne sont plus des idées générales et abstraites qui forment le contenu de la représentations, mais la libre subjectivité, le sujet se signifiant, s'expliquant lui-même... Signification et représentation sensible, dehors et dedans, chose et image n'existent plus à l'état séparé et divisé et ne se prétendent plus tout simplement apparentés, comme dans le symbolique proprement dit, mais forment un tout où le fond et la forme, le dehors et le dedans sont inséparables et inconcevables l'un sans l'autre, l'un en dehors de l'autre. »

"L'esthétique" de Hegel dans *Stanze*, Giorgio Agamben, Paris, Payot et rivages, 1998, p. 228

« La plupart des sensations vagues – toutes sortes de gênes, de pressions, de tensions, d’explosions dues à l’action et l’interaction des organes, comme en particulier l’état du *nervus sympathicus* – excitent notre instinct de causalité : nous voulons avoir une raison de nous sentir *de telle et telle manière* – de nous sentir bien ou de nous sentir mal. Il ne nous suffit jamais de constater le fait que nous nous trouvons dans tel ou tel état : nous n’admettons ce fait, nous n’en devenons *conscients*, que *lorsque* nous lui avons donné quelque motivation. Le souvenir qui, dans ce cas, intervient à notre insu, ramène à la surface des états de même nature ressentis auparavant et les interprétations causales qui s’y trouvent inextricablement liées, et *non* leur vraie causalité. Il est vrai que le souvenir ramène également à la surface la croyance que les représentations, que les faits de conscience qui accompagnent le phénomène en sont les causes. Ainsi se crée une *accoutumance* à une certaine interprétation causale qui, en vérité, gêne et même exclut la *recherche* approfondie des causes. »

Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 1974, p. 42

« Les lois de la mémoire dépendent des lois plus générales qui régissent l’habitude. L’habitude est un pacte signé entre l’individu et son environnement, ou bien entre l’individu et les excentricités de son propre corps. C’est la garantie d’une inviolabilité tacite, le paratonnerre de son existence. L’habitude est l’ancre qui enchaîne le chien à son vomit. Le souffle est habitude. La vie est habitude. Ou plutôt la vie est une succession d’habitudes dans la mesure où l’individu est une succession d’individus. Puisque le monde est une projection de la conscience de l’individu (une projection de la volonté de l’être, dirait Schopenhauer), il faut sans cesse renouveler ce pacte, valider le sauf-conduit. La création de l’univers n’a pas eu lieu une fois pour toutes, elle a lieu chaque jour. »

Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p. 29

« C'est d'ordinaire avec notre être réduit au minimum que nous vivons, la plupart de nos facultés restent endormies, parce qu'elles se reposent sur l'habitude qui sait ce qu'il y a à faire et n'a pas besoin d'elles. Mais par ce matin de voyage l'interruption de la routine de mon existence, le changement de lieu et d'heure avaient rendu leur présence indispensable. Mon habitude qui était sédentaire et n'était pas matinale, faisait défaut, et toutes mes facultés étaient accourues pour la remplacer, rivalisant entre elles de zèle – s'élevant toutes, comme des vagues, à un même niveau inaccoutumé – de la plus basse à la plus noble, de la respiration, de l'appétit, et de la circulation sanguine à la sensibilité et à l'imagination. »

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Boinay International, 1993, p. 214

« Le propre d'une face, c'est bien sûr de se tenir en face de nous. C'est, aussi, de faire du face-à-face une relation de *regard*. Point n'est besoin de *voir* distinctement un faciès, une physionomie, des traits, pour qu'une face nous regarde, pour que sa distance nous affecte et nous touche. Il suffit pour cela que nous prêtions à ce qui nous fait face le pouvoir de nous rendre un regard, le *pouvoir de lever les yeux* sur nous. "Sentir l'aura d'une chose, écrit Walter Benjamin, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux." Telle est l'autre caractéristique fondamentale de l'expérience auratique : la phénoménologie du regard échangé. L'expérience du *regard porté* sur un objet et en quelque sorte retourné par lui sur le regardant, voilà en quoi consiste ce que Benjamin nomme "l'aura d'une chose". Cette expérience ne va donc pas sans un *anthropomorphisme* essentiel : L'expérience de l'aura repose [...] sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. »

Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contacte*, Paris, Les Editions de Minuit, 2008, p. 85

« Si certaines formes se gravent plus facilement dans notre esprit, d'autres, malgré leur répétition, n'y laissent qu'un souvenir indistinct. Autant les formes extérieures frappent nos sens, autant les structures internes les laissent indifférents. Le corps animal est faite de deux antithèses : le visible obéit à d'autres lois que l'invisible. En nous souvenant de cette règle, nous nous rendrons mieux compte de ce qui est essentiel dans l'apparence de la forme animale.»

Adolphe Portmann, *La forme animale*, Paris, Payot, 1961, p. 29

« L'ombre, entre autres dons, favorise la possibilité d'échanges entre des éléments qui semblaient contraires.

Il y a une mise en conscience qui se fait mieux dans l'obscurité que dans la lumière.

Il s'agit de travailler sur tout ce qu'un corps émet qui n'est pas forcément visible et qui ne passe pas forcément par l'échange direct.

On tombe alors sur une évidence : mettre le spectacle dans l'ombre parler très bas, c'est faire bouger pour l'œil, pour l'oreille, les seuils de perception. L'idée vient qu'en travaillant on pourrait faire bouger d'autres seuils. »

Claude Régy, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p. 17

« Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quelques quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale émettaient chacun sa lueur. Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin tel un souffle sur sa fin. Au bout de quelques secondes tout reprend. Conséquences de cette lumière pour l'œil qui cherche. Conséquences pour l'œil qui ne cherchant plus fixe le sol ou se lève

vers le lointain plafond où il ne peut y avoir personne. [...] Rien n'empêche d'affirmer que l'œil finit par s'habituer à ces conditions et par s'y adapter sinon que c'est plutôt le contraire qui se produit sous forme d'une lente dégradation de la vue ruinée à la longue par ce rougeoiement fuligineux et vacillant et par l'effort incessant toujours déçu sans parler de la détresse morale se répercutant sur l'organe. Et s'il était possible de suivre de près pendant assez longtemps deux yeux donnés bleus de préférence en tant que plus périssables on les verrait s'écarquiller toujours davantage et s'injecter de sang de plus en plus et les prunelles se dilater progressivement jusqu'à manger la cornée toute entière. Tout cela évidemment dans un mouvement si lent et si peu sensible que les intéressés eux-mêmes ne s'en aperçoivent pas si cette notion est maintenue. Et pour l'être pensant venu se pencher froidement sur toutes ces données et évidences il serait vraiment difficile au bout de son analyse de ne pas estimer à tort qu'au lieu d'employer le terme vaincus qui a en effet un petit côté pathétique désagréable on ferait mieux de parler d'aveugles tout court. »

Samuel Beckett, *Le dépeupleur*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970, p. 7-8 et 34-35

« Précisons un peu : la forme obtenue par empreinte fait obstacle à la notion, à l'idéal de l'art, en ce qu'elle procède trop directement d'une *matière* déjà existante, et pas assez de cette *idea* si chère à la théorie classique de l'art. À la fois "empruntée" (prélevée) et "empreintée" (physiquement marquée), elle passe *directement de matière à matière*. Pour exister, elle n'a nul besoin de se "former" dans l'esprit de l'artiste. Elle ne procède donc, à strictement parler, ni de l'*idea*, ni du *disegno*, ni de *l'invenzione*, ces "mots magiques" de l'esthétique vasarienne. Insistons sur la différence radicale qui sépare la forme obtenue par empreinte de toute *imitation* entendue au sens classique : l'imitation suppose la distance, l'optimalité, la médiation. Dans la théorie humaniste, elle ne va pas sans ces concepts fondamentaux

ou sans ces " mots magiques " que je viens de citer. Or, l'empreinte exclut toute distance à son référent, puisqu'elle a précisément besoin de l'adhérence pour opérer. De même, le contact suppose la réduction, l'écrasement de toute médiation. Enfin, la forme " empreintée " s'obtient à *l'aveugle*, dans l'intériorité inaccessible du contact entre la matière-substrat et sa copie en formation. »

Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008, p. 121

« Tu hors de ma vue »

Wejdene, *Anissa*, 16, 2020

« [...] trouver le plus haut quadrillage forestier ; peut-être deux cents arbres avec, à l'orée nord, un frêne marqué au minium M 312. Là-bas devant, et deux cent trente-cinq pas, planté directement dans la pente de la faïence, un autre frêne. C'est là que l'automne commence.

C'est instantané. Est-ce qu'il y a eu une sorte de mot d'ordre donné hier soir, pendant que vous tourniez le dos au ciel pour faire votre soupe ? Ce matin, comme vous ouvrez l'œil, vous voyez mon frêne qui s'est planté une aigrette de plumes de perroquet jaune d'or sur le crâne. »

Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1972, p. 36

« On pense surtout au curé qui prend le frais en lisant son bréviaire. Mais il y a aussi le touriste qui déambule dans une ville étrangère, un plan à la main, ou qui passe devant les tableaux du musée en lisant la description que les guides en donnent. ou bien marcher dans la campagne, un livre à la main, en lisant à voix haute. Il semble que c'est de plus en plus rare. »

Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 2003, p. 120

« Ton acte toujours s'applique à du papier ; car méditer, sans traces, devient évanescant, ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas.

Écrire –

L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe. Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc. »

« Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. »

Stéphane Mallarmé, *Poésies, Anecdotes ou Poèmes, Pages diverses*, Paris, Librairie Générale Française, 1977, p. 210, 225

Merci à Maxence Rifflet pour son aide

Merci aussi à Emmanuel Zwenger et à Laurent Buffet

