



HAL
open science

Un passage à tabac des âmes

Louis Dieuzayde

► **To cite this version:**

Louis Dieuzayde. Un passage à tabac des âmes. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2012.
hal-02113630

HAL Id: hal-02113630

<https://hal.science/hal-02113630>

Submitted on 29 Apr 2019

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

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



Un passage à tabac des âmes

par Louis Dieuzayde
maître de conférences en études théâtrales, Aix-Marseille Université

*L'acteur est peut-être le seul aujourd'hui à pouvoir comprendre dans sa chair, saisir pour de vrai, les écrits violents, l'exemple et les témoignages des grands expérimentateurs de la figure humaine, des grands agitateurs en corps et en esprit, champions de la dépense, toutes catégories d'énergie confondues*¹

À bouche que veux-tu, la réalisation audiophonique accompagnant ce numéro, est une mise en voix de fragments de *Mort à crédit* de Louis-Ferdinand Céline. Elle résulte d'une expérimentation menée en atelier avec des étudiants et deux techniciens du son professionnels². Le présent article rend compte des lignes directrices de ce projet, en s'efforçant de préciser le travail pratique, actoral et scénique, qui s'est exercé à l'épreuve de l'écriture célinienne.



Le site de la malédiction

L'œuvre de Céline est une figure majeure du désordre à plus d'un titre. Elle incarne une des premières grandes déflagrations poétiques de la langue française tout en infligeant dans le même mouvement un procès à la pensée humaniste de l'art. Cette œuvre ne peut être, en effet, abordée en écartant sa part la plus sombre : les pamphlets. Ces derniers font bel et bien partie de l'œuvre et font inmanquablement surgir en son sein la figure du mal et de la haine. Ils ont cédé sur le désir de porter une magistrale atteinte à l'autre. Ils ont su dire une haine prodigieuse visant, au premier chef, les Juifs, à une époque où cela prêterait à conséquences. Si l'art ne peut se penser que dans un au-delà du clivage distinguant le bien du mal ; si – comme le dit Lacan – le beau artistique est le dernier réseau nous séparant mais nous menant au plus près du champ de l'horreur³, il n'empêche que Céline a franchi une ligne, quoique difficile à cerner, vers une forme singulière d'engagement du côté des meurtriers.

« Écrire, dit Franz Kafka, c'est bondir hors du rang des meurtriers⁴ ». Céline, lui, a sauté dans leur rang. Avec une telle véhémence, une rage telle, que les excès de son écriture ont sans doute et paradoxalement contribué à « sauver sa peau » lorsqu'il dût rendre des comptes, en auréolant ses écrits d'une irrationalité secourable. Céline a dit lui-même qu'après *Mort à crédit*, il avait fini et que son œuvre était achevée. Si cela est bien juste, il restait alors à la vie à lui fournir de quoi écrire, comme elle l'avait déjà fait durant les trois mois qu'il passa au front comme soldat en 1914. Période et traumatisme dont il ne se remit jamais⁵. Sans doute a-t-il fallu à cette « faim d'écriture » une vie en lien étroit avec la mort. Cette dernière prend chez

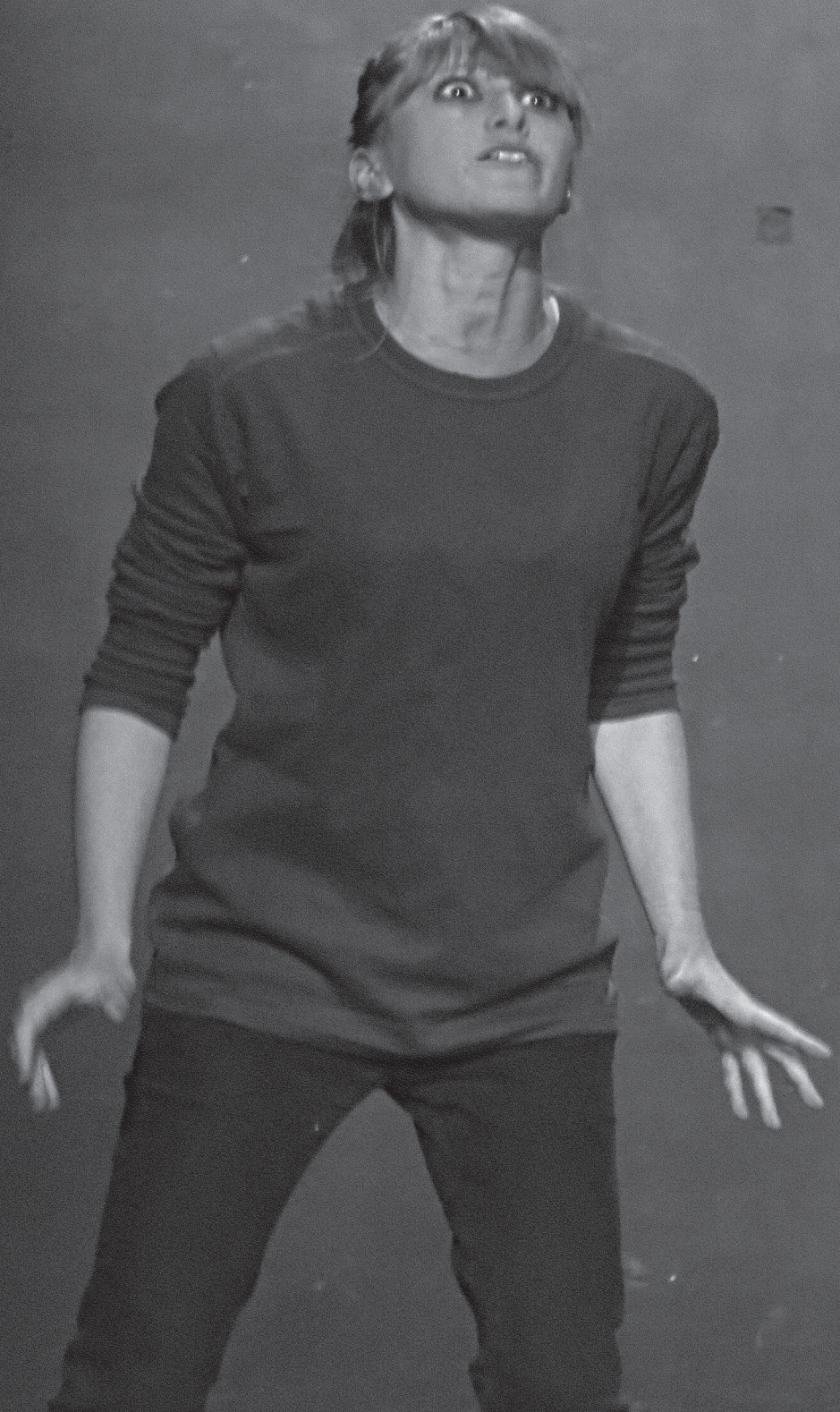
1 Novarina Valère, « Pour Louis de Funès », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 143.

2 Cette création audiophonique fut enregistrée lors de la représentation donnée le 21 mai 2012 au Théâtre Antoine Vitez, à Aix-en-Provence.

3 La citation exacte de Lacan est celle-ci : « [...] dans ce qui nous sépare du champ central du désir, si le bien constitue le premier réseau d'arrêt, le beau forme le second, et va plus près. Il nous arrête, mais aussi il nous indique dans quel sens se trouve le champ de la destruction. » *L'éthique de la psychanalyse*, Le séminaire, livre VII, 1959-1960, Paris, Seuil, 1986, p. 256.

4 Franz Kafka, *Journal*, 27 janvier 1922, Livre de Poche, « Biblio », 1994, p. 540.





Céline bien des formes. Elle est celle à laquelle il voua les autres, les Juifs. Celle à laquelle il lui fallut plus tard échapper et qu'il dût combattre avec une énergie démesurée qu'il trouva le plus souvent dans les mots. Celle, enfin, pulsionnelle, qu'il voyait à l'œuvre dans chaque homme et que la lecture de Freud lui avait confirmée. Mesurer son existence sous la pression de la mort, ajuster son geste d'écriture aux formidables pouvoirs d'attraction que la mort exerce en l'homme lui a sûrement permis de déployer son dessein poétique : mettre à mal *l'image* de l'homme pour révéler ainsi le réel qui le structure. « Mettre la peau sur la table⁶ » est d'ailleurs l'une des métaphores nommant ce geste, conjugaison de l'ouverture du corps que pratique le médecin légiste et du combat que tout poète livre au langage pour saisir la vie et lui donner enfin la parole. Céline écrit par exemple : « Qu'on nous la prête [l'humanité] avec son nerf dentaire et dans huit jours on ne parlera plus de ces cochonneries. Il faut que les âmes aussi passent à tabac⁷ ». Du fond de cette part maudite, qui ne fut pas toujours inconfortable, Céline témoigne des cheminements sourds et des explosions d'horreur du xx^e siècle. Il en témoigne à la fois comme spectateur hébété, comme victime scandalisée et également comme coupable partiel. Marie-José Mondzain formule très justement la position singulière investie par Céline :

[...] l'épreuve de cette première guerre l'avait fait basculer pour toujours dans le camp des errants et des dévoyés incapables de vivre une vie normale et de s'extraire de la haine. Il fit le choix du pire comme s'il se donnait, comme dans un délire, la place que tient Judas l'Isariote dans l'imaginaire chrétien. Une sorte de judaïté inversée et perverse qui fit de lui l'avocat du meurtre et de l'abjection dans la haine de soi. Il a choisi le site de la déréliction et de la malédiction jusqu'au bout pour ne plus sortir de ce voyage de ténèbres irréversibles, convaincu d'une diabolique rédemption par la lâcheté et par la haine⁸.

C'est peut-être aussi cette compromission qui fait aujourd'hui tout le prix de cette langue, cette duplicité qui l'affecte au plus haut point. Elles engagent en tout cas le projet de transposer la langue de Céline sur une scène dans un rapport nécessairement compromettant, et, de ce fait, questionnant sur les ressorts ténébreux qui motivent cette poétique.



La théâtralité de la langue

Dans *Mort à crédit*⁹, son second roman, Céline se livre à une attaque des représentations humanistes, notamment celles qui concernent le monde de l'enfance – là où cela fait le plus mal – en réinventant les événements les plus insoutenables de sa propre vie en des épisodes cruels et jubilatoires. Le montage textuel (que nous assurons) se constitue de fragments issus de la première partie du roman, qui sont autant de récits de tempête de divers ordres où le jeune Ferdinand est confronté à des abîmes :

– le prologue correspond aux premières lignes du roman (p. 13 et 14) : dans la solitude de la nuit, à l'écoute du vent qui cogne contre sa demeure, hanté par la mort subite de la vieille concierge qu'il n'a pu sauver, le narrateur décide de raconter des histoires, des histoires telles qu'elles pourront déplacer et transformer la haine qu'il sait avoir en lui.

5 Fernand Destouches, dans une correspondance, décrit l'état dans lequel lui a paru son fils au retour du front : « Il se demande encore par quel miracle il est encore de ce monde ; la présence du danger aigu de jour et de nuit auquel il a conscience seulement maintenant d'avoir échappé a provoqué chez lui comme chez les autres une surexcitation nerveuse que la privation presque complète de sommeil n'a fait que surexciter. Il a refusé les piqûres de morphine [...] il ne dort qu'une heure par-ci une heure par-là et se réveille en sursaut baigné de transpiration. La vision de toutes les horreurs dont il a été le témoin traverse constamment son cerveau. » Cité par Henri Godard, *Céline*, Paris, Biographies Gallimard, 2011, p.69-70.

6 Louis-Ferdinand Céline (1933), « Qu'on s'explique... », *Le style contre les idées*, Paris, Complexe, 1987, p. 31.

7 *Ibid.*, p. 36.

8 Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 72.

9 Louis-Ferdinand Céline (1936), *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1952.



- « La traversée de la Manche » (p. 127-134) : ce voyage entre la France et l'Angleterre est le récit d'une terrible traversée des corps, où la description des vomissements des passagers orchestre un incommensurable désordre des sens. Réduite à l'animalité et à la matière, bête gloupissante et râlant sa survie, l'image de l'homme est ici comme retournée par l'écriture qui recueille le détail de ses moindres dégoûts.
- « Le viol par la Gorloge » (p. 187-192) : coursier pour un joaillier au bord de la ruine, Ferdinand est quasiment violé par l'épouse de son employeur, qui arrive ainsi à lui dérober le joyau en or dont il avait la charge. À la perte brutale de la virginité, sordide et obscène, se greffe la perte de ce bien qui le stigmatisera comme un voleur.
- « Le meurtre raté du père » (p. 328-336) : ivre, excédé et passant enfin à l'acte, le narrateur est livré à une pulsion de meurtre de son père, dont la description ne cesse de railler le caractère œdipien. Au cours de cette lente montée de l'agression finale, procédant par paliers, une ambivalence extrême entre amour et haine est à l'œuvre. Elle laissera le narrateur désespéré et bouleversé mais elle opérera sa sortie du huis-clos familial, son départ vers d'autres épreuves.

L'écriture de Céline, tel que le montage l'accentue du moins ici, convoque en fait deux régimes d'énonciation chez l'acteur.

Le premier, essentiel, est celui de la narration. Il s'agit cependant d'une narration où la description est inflationniste, ce trait ayant comme vertu de « dépsychologiser » l'action et de sortir de leurs gonds les conduites humaines rationnelles, livrées qu'elles sont chez Céline à des événements qui les prennent toujours au dépourvu, outrageant le régime de conscience. Sa langue opère d'incessantes surprises syntaxiques et accueille une sorte de tout venant, un pêle-mêle où fument des éléments de registres divers sans hiérarchisation : états du corps, péripéties fulgurantes, intensités perceptives, bribes de pensée, montagnes russes de sensations suivies de brusques accalmies. En ce sens, elle tient noué ce que Lessing, dans *Le Laocoon*, voulait distinguer : l'art, plastique, des corps dans l'espace et l'art, poétique, du temps lié à la succession des actions. Chez cet auteur, le rythme – qui confine parfois les actions au vertige ou même à la transe – s'accompagne toujours d'une forte pictorialité. Qu'il s'agisse du paysage du visage dont la peau devient zébrée par de subtils jeux de couleur, du périple d'objets manipulés prolongeant le tourment nerveux de ceux qui s'en emparent ou bien encore des matières organiques expulsées de l'intérieur du corps. Ainsi le mouvement, la torsion et la distorsion des corps et des choses parviennent le plus souvent à trahir visuellement les mécanismes qui secouent les innombrables formes que prend la vie¹⁰. Si la langue est malmenée, dans sa syntaxe, sa ponctuation et son lexique, c'est pour aller chercher des éclats stupéfiants de sens au plus près d'un réel dont Lacan nous a appris qu'il avait comme structure de se dérober. Céline montre à quel point la pensée véritable en son essor, en son flux et reflux, est assujettie à la sensation et lui devient même synonyme. Les yeux s'ouvrent, la pensée se précipite sous l'éclat pulsatif de cette langue stratège. Sa puissance d'évocation provient en grande partie d'une technique de montage. Elle télescope, de façon parfois haletante, plans larges et plans serrés. Elle combine

10 Michel Guérin, analysant le mécanisme de l'émotion, a su formuler ce que l'on peut éprouver à la lecture de Céline : « L'émotion est un mouvement qui me jette hors de moi. Le chaos du corps exprime l'intraduisible, ce qui n'a pu se dire, se signifier dans l'ordre intégré de la psychologie. C'est que le corps, que l'âme ne gouverne plus, semble redevenir objet. L'émotion est une pantomime. Celui qui en souffre agit comme un pantin. [...] En somme, l'émotion est une pénétration par un « monde » qui a perdu sa forme et n'est plus qu'un chaos de forces. Elle se définirait comme un retour à la Chose dans l'effondrement des objets. » *La Terre et la pitié*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 55-62.



un mouvement ample vécu par plusieurs protagonistes à des brusques zooms sur des détails absolument insolites qui, au lieu de distraire l'attention du lecteur, la captent et la font entrer un cran plus avant dans ce qui est décrit et qui s'avère en fait jouer tangiblement sur les êtres, lesquels sont les jouets de forces qui les dépassent. Le détail devient dès lors intrusif et captivant, parcelle d'une vérité que l'on voudrait entièrement dénudée. Il crée une attente accrue, une exigence que cette teneur de réel découverte « jusqu'à l'os » se manifeste à nouveau sous peu. Il met le lecteur sous dépendance.

L'écriture appelle ainsi une constante visualisation de la part de l'acteur, qui doit déployer aussi bien ses capacités d'être parlant que d'être imageant. Raconter des histoires sur scène, c'est d'abord les voir, mobiliser une visualisation imaginative précise et concrète où chaque image ciselée par les mots, surtout quand elle est de nature rythmique, produit des visions incessamment remaniées et évolutives. Comme l'écrit Valère Novarina : « Écriture et peinture : ici, en Occident, on les sépare trop. Les acteurs sont des peintres¹¹ ».

Par les yeux de la langue, l'acteur fait ainsi acte de voyance. Sous les inflexions de cette dernière, il creuse, découpe, met en perspective la matière du langage, il fait rayonner les couleurs, sculpte les détails, met les images en mouvement.

Le second régime d'énonciation est celui des dialogues. Il concerne toutes les phrases adressées qui parsèment les fragments. Céline, qui pensait avoir raté son unique pièce de théâtre, *L'église*, donne furtivement la voix à ses personnages en leur laissant exprimer leur subjectivité. Ces voix qui retentissent soudainement, s'arrachant des descriptions narratives, sont en fait des éléments très précieux. Exclamations, suppliques, cris, suffocations, vociférations insultantes... participent à la rythmique et simultanément viennent aussi incarner la condition sociale, populaire, que peint *Mort à crédit*. Mis en scène, ces chaos sonores sont comme les répliques qui s'échapperaient de l'ordre didascalique qu'impose inévitablement un roman au théâtre. Ils créent ici des figures sonores brèves et incisives où la voix des sans-voix du petit peuple d'alors vient furtivement prendre chair ; ils réveillent également tous ces morts, proches ou lointains, identifiés ou anonymes avec lesquels Céline compose son écriture et dont une de ses obsessions est de recueillir l'esprit et de sauver de l'oubli.

Cette langue construit donc une sorte d'espace dramaturgique, marqué par la frappe de ces deux registres qui provoque un battement irrégulier d'incarnations naturalistes épiphoniques et de descriptions obstinément effilées. Sous les yeux de l'enfant que l'auteur réanime, le monde devient un furieux spectacle comique. Le cirque s'empare des corps livrés aux à-coups de la mer, l'acte sexuel s'exorbite en une pantomime confinant au fantastique, la pulsion de meurtre ouvre un ballet gestuel dans lequel père, mère et enfant se laissent emporter peu à peu. La féerie n'est jamais loin, livrant la réalité décrite aux pouvoirs d'un enchantement qui entraîne d'autant mieux dans son sillage l'analyse implacable du fonds humain, une féerie qui ne lâche rien.

11 Valère Novarina, « Le débat avec l'espace », *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1994, p. 64.

- 12 « J'ai piqué mes trilles dans le music-hall anglais – dans le rythme, la cadence, l'audace des corps et des gestes, dans la danse aussi dans la médecine aussi... dans l'anatomie. » Céline cité par André Derval: « Je suis tout à la danse », *Magazine littéraire*, n°292, octobre 1991, p. 54. « Les asticots rythment vos viandes. Y a qu'à voir leurs ondulations, les cents, mille, cent mille! l'énervement, le frémissement des viscères... Je me suis toujours émerveillé dans les nécropsies... Donc avant tout honneur au rythme! » Céline (1952), *Maudits soupirs pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1985, p. 246-47.
- 13 « Je suis un maniaque d'une sorte de façon de penser que le Temps seul compte... celui de la minute qui passe, l'instant, et c'est fini! Instantanéiste je suis. Le rendu émotif de la seconde, rien d'autre. Déjà c'est du passé... » Céline cité par Philippe Sollers: « Stratégie de Céline », *Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 34.
- 14 Céline, « Lettre à Léon Daudet (non datée) », *Le style contre les idées*, *op. cit.*, p. 58.
- 15 «Tache surtout de comprendre la longueur, l'amplitude de la phrase, de voir dans quelle mesure elle est respirée, comment elle doit être dite ; en partant uniquement de là, tu verras que tu trouveras tout à coup une clarté nouvelle pour l'interprétation. [...] Quant tu auras exécuté juste, quand, dans une scène, tu as dit juste au point de vue diction, au point de vue mouvement, le sentiment suivra, même si c'est purement automatique. » Louis Jouvet (1939-1940), *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1968, p. 34.
- 16 Valère Novarina, « L'homme hors de lui », *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 61.
- 17 Henri Godard, *Céline*, *op. cit.*, p. 483.



Catastrophes rythmiques, architectures du souffle

Mort à crédit est le roman de l'assomption du style. La langue s'émancipe des conventions littéraires. Elle déploie une symphonie émotive, dont la texture rythmique¹², l'intensité instantanéiste¹³ et l'oralité argotique sont de véritables carburants pour l'énonciation de l'acteur. Cet immense chantier poétique qui a accaparé dix ans de sa vie et qui l'a « littéralement crevé¹⁴ » exige que l'acteur, à son tour, en restitue le mouvement chaotique ainsi que le « passage à tabac des âmes » qui en guide le mouvement. Cela signifie, comme le martelait Louis Jouvet, de partir de « la diction du morceau¹⁵ », de respecter à la lettre sa composition, de se plier à ses nécessités respiratoires, de débusquer dans la langue même ses possibilités de jeu, de délivrer la théâtralité inhérente à la langue. Novarina exprime bien cet impératif :

La typographie, la mise en page, la ponctuation, tout compte pour l'acteur ; c'est par des détails agencés avec soin que le texte exerce sa force opérante, sonne vivant. Mouvement et émotion sont tenus captifs par l'agencement des alinéas, des rimes et des points-virgules¹⁶.

La langue célinienne confronte l'acteur à une haute technicité. Elle lui impose une compréhension sensible de sa charpente sonore et rythmique : le relief des consonnes, l'arc chromatique des voyelles, le spectre de son oralité mais aussi les aptitudes qu'elle réclame dans le défilé de ses dédales et de ses dégringolades ponctués par les points de suspension. Selon Henri Godard, la pratique de Céline consiste à :

multiplier les ruptures, les chocs, les bifurcations, les jeux sur les mots, les dénivellations, chacun de ces accidents causant à la lecture une émotion minime, dont la succession ininterrompue fait que le texte *vit*, en faisant vivre au lecteur ces émotions dans son présent, expérience inédite de temporalité qui est la source la plus profonde de la puissance de son style¹⁷.

Tout ce subtil ordonnancement est à transcrire sur le plateau, précisément « au présent du plateau ». L'assujettissement de l'acteur au travail de l'énonciation impose d'ailleurs de partir de l'immobilité afin qu'il puisse accueillir en lui un tel processus organique de la langue et le laisser résonner. L'intrication, paradoxale chez l'acteur, de passivité et d'activité est ici déterminante. C'est en laissant le texte agir, en lui laissant le soin de dicter comment et où respirer, en imprimant au plus près sa texture, que la saisie de la vie prise au vif de l'instant trouve son onde de choc, sonore et extérieure, mais aussi existentielle et intérieure.



Le corps sous l'exploit de la langue

Dans cette rencontre avec le texte, se découvre tout un monde caché qui vient saccader dans les mains et la voix de l'acteur. Sous l'effet de cette poésie active qui le désarçonne, l'acteur se met à voir et à respirer l'altérité d'une vision singulière des choses qui déplace son corps et sa pensée, outrebaillant des territoires habituellement scellés. Le texte, alors, subrepticement, somatise l'acteur : des timbres de voix inconnus affleurent incidemment, les mains sculptent dans l'espace le contour de sensations inédites, le regard suit les circonvolutions invisibles d'êtres fantomals, le visage se déforme sous l'emprise de rictus passagers. C'est dans tous ces passages, ces sauts et transitions, dans cette dentelle charnelle captée par la poétique et refluant sur la scène, dans ces éclats brusques, ces reprises de souffle, ces temps de stupeur devant ce qui arrive là, au détour du texte, que l'énonciation de Céline sécrète dans l'espace ses visions et dessine sur la scène des paysages humains en métamorphoses. Il y faut un tact de chaque instant et en fait une infinie délicatesse due à la nécessité d'une qualité de la réception du texte par l'acteur en même temps qu'il le prononce.

Construit spatialement sur un principe de figures géométriques évolutives (lignes, triangle), sur une équation mobile des présences dans l'espace, chaque fragment est joué par un trio d'acteurs à travers lequel la parole se relaie. Les acteurs ont été pendant longtemps retenus dans leur corps jusqu'à ce que certains gestes viennent s'inscrire au plus juste ainsi que de rares actions scéniques. Ont été par exemple investis corporellement, quoique de façon stylisée, les nombreux vacillements et chancellements qui scandent l'écriture de *Mort à crédit*. Car le texte est ponctué de verbes ou d'expressions qui marquent irrésistiblement l'homme de la dimension de la chute ou d'une claudication fondamentale. L'homme y est peint comme un être qui se tient difficilement debout longtemps, toujours prêt à s'écrouler, à verser dans l'abîme. Il s'agit d'ailleurs pour Lacan d'une des sources du comique.

Si quelqu'un nous fait rire quand il tombe simplement par terre, c'est en fonction de son image plus ou moins pompeuse à laquelle nous ne faisons même pas tellement attention auparavant. Les phénomènes de stature et de prestige sont à tel point la monnaie courante de notre expérience vécue, que nous n'en percevons même pas le relief. Le rire éclate pour autant que le personnage imaginaire continue dans notre imagination sa démarche apprêtée alors que ce qui le supporte de réel est là planté et répandu par terre. Il s'agit toujours d'une libération de l'image. Entendez-le dans les deux sens de ce terme ambigu – d'une part, quelque chose est libéré de la contrainte de l'image, d'autre part l'image elle aussi va se promener toute seule. C'est ainsi qu'il y a quelque chose de comique dans le canard auquel vous avez coupé la tête et qui fait encore quelque pas dans la basse-cour¹⁸.

Le comique célinien s'éclaire de cette analyse. C'est bien de la partie d'une libération de l'image qu'il procède, outrepassant les lois de la physique et la psychologie humaine et traquant dans les achoppements et les perpétuels trébuchements une sorte d'union des contraires, réitérée sous de multiples formes, une drôlerie, en tout cas, de l'homme à qui

18 Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, Le séminaire, livre V, 1957-1958, Paris, Seuil, 1998, p. 131.



l'humanité fait selon lui cruellement défaut. « L'homme, écrit Céline dans *Mea culpa*, il est humain à peu près autant que la poule vole¹⁹ ». À notre tour, nous frottant à la langue célinienne, il nous fallait parvenir à incarner le processus d'effondrement libérateur de ces images frappant aussi bien les corps que les âmes. Lors de l'enregistrement, ce processus s'est mué, du moins nous l'espérons, en images sonores et acoustiques, en *eidolon* et *phoné*, cherchant dans le souffle et le grain de voix des acteurs une réécriture corporelle de la danse du verbe.

Mettre en voix des fragments de Céline, malgré leur apparent nihilisme, vise à faire entendre la rigoureuse enquête sur l'espèce humaine à laquelle cet auteur s'est livré, s'annexant les forces de l'imaginaire pour raconter des histoires qui permettraient d'y voir plus clair sur ce qui nous constitue. Qu'il se soit pris dans la valse destructrice du vingtième siècle qu'il condamnait pourtant ne saurait empêcher que nous témoignons à notre tour d'une réception de cette œuvre, des lumières, mêmes noires, qu'elle porte sur nous et de la tragique fragile humanité dont elle ne cesse de capter les bords et les débords.

19 Cité par Henri Godard, *op. cit.*, p. 237.



..... Enregistrement audiophonique
de Marie-José Mondzain.
Crédit photographique : Benjamin Duprat©