



HAL
open science

Filmer l'attente, La Station, film de Sergueï Loznitsa, 2000

Pierre Arbus

► To cite this version:

Pierre Arbus. Filmer l'attente, La Station, film de Sergueï Loznitsa, 2000 . Journée d'étude L'Essai en cinéma, organisée par le LARA et le GNCR, dir. Guy Claude Marie et Pierre Arbus., 2013, Toulouse, France. hal-02279498

HAL Id: hal-02279498

<https://hal.science/hal-02279498>

Submitted on 5 Sep 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.

« Filmer l'attente, *La Station*, film de Sergueï Loznitsa, 2000 »

Par Pierre Arbus

Conférence donnée dans le cadre de la journée d'étude *L'Essai en cinéma*, organisée par le LARA et le GNCR en 2013, dir. Guy Claude Marie et Pierre Arbus.

PLAN DE L'ARTICLE

Introduction

I. *La Station* : de l'expérience au discours

- Le *continuum* des paradoxes
- L'engagement par le discours
- Croisements

II. L'Essai cinématographique comme acte de foi

- L'essai et la réconciliation durandienne
- L'intuition comme revanche
- Le trajet de l'essayiste

III. De l'essai comme une transcendance

- Une posture métaphysique
- L'essai comme transformation
- Un chemin vers l'inconscient

Conclusion

Introduction

C'est un film qui défie toutes les sortes de références, un objet de représentation qui suscite l'égarément, avant de s'avérer peut-être comme chemin possible d'une errance. Est-ce le produit d'une époque ancienne, comme pourraient le laisser penser les altérations apparentes de l'image, le noir et blanc charbonneux, l'évanescence des formes, mais surtout la physionomie de ces corps et visages, alanguis, dans une posture ambiguë, disant bien davantage que le seul sommeil qui les étreint... Est-ce là, le récit caché d'un exotisme, puisque, précisément, le film nous attache par un refus manifeste de modernité, si l'on s'en tient à ce qui, en matière de modernité, peut faire consensus – un minimalisme, donc, une faiblesse : la couleur, la netteté, l'éveil, une datation possible... Peut-être une provocation ? Un projet à la grandiloquence mesurée, à l'aune du commentaire plus ou moins nourri d'esthètes jouisseurs, qui ont repéré bien vite la signature de ce cinéaste biélorusse, formé à l'école des pionniers de la représentation et de l'invention militante au cinéma. Le film de Loznitsa se joue au carrefour de toutes les frontières : documentaire, essai, expérimental... La fiction est même possible dans les accidents sonores. Mais la plus évidente de ses revendications, c'est l'expérience de la sensation, le mouvement d'une réception à fleur de chair, où la chair elle-même, pesante, s'alanguie et s'efface, pour mieux se laisser envahir par le discours, avéré par le cinéaste à propos de son film. L'inertie de ces corps ancre paradoxalement la force idéologique, voire sacralisante, qu'il y a dans le recours à cette forme improbable, qui instaure, entre l'attente et l'ennui, une voie médiane, audacieuse et rusée, susceptible de mener à d'autres territoires, d'accès privilégiés, ou, pour mieux dire, primordiaux, dans toute l'extension que peut suggérer le terme, on y reviendra bien évidemment. Tel que pensé ici par Sergueï Loznitsa, l'expérience cinématographique porte ce projet d'un chemin qui illumine, jusqu'à menacer, sans violence, ou du moins sans brutalité – d'un grand nombre de bouleversements.

I. *La Station* : de l'expérience au discours

1. Le continuum des paradoxes

La durée de ce monde sans récit *a priori* est celle d'un *continuum*. C'est-à-dire, la répétition lente d'un même, et le caractère imperceptible de son évolution. Très simplement, ce sont des gens qui dorment : tout laisse à penser qu'ils dorment dans un hall de gare, en attendant le passage d'un train hypothétique. Mais non, ce n'est pas si simple. Le sommeil de quelques-uns a bien l'allure d'une léthargie, de quelque chose de familier avec la posture, la physionomie, le teint et le relâchement des cadavres : le gros plan sur le visage d'un enfant,

inéluçtablement, renvoie aux images de ces petites victimes des guerres en noir et blanc du XXe siècle. Le blanc est paradoxal : il fait rayonner ici une indétermination entre la sacralité – l'enfant apparaît dans le plan suivant entre les genoux de sa mère, comme recomposant le dessin d'une icône mariale – et la mort, une mort agonisante, pour ainsi dire, et d'autant plus effroyable qu'elle se manifeste – nouveau paradoxe – par d'infimes mouvements du visage, des spasmes agitant une chair détendue. Le *continuum* donne de la durée à l'exploration minutieuse de cet intervalle, à la moindre épaisseur susceptible de maintenir en suspens la singularité paradoxale de cet état, sorte d'imminence éternelle, aux confins du basculement, d'un côté ou de l'autre. Cinématisme silencieux, envahissement sonore, le chaos s'organise dans la rupture de synchronicité entre son et image, et ce sont, encore un paradoxe, les sons, les souffles, les halètements, ronflements, borborygmes, qui prennent en charge toute la brutalité organique de ces êtres dont l'image des corps ou des visages ne sont plus que des masques, des figures pittoresques, sorte de catalogue ou de taxinomie, de partitions ethnographiques. À la sérénité supposée du sommeil se mêle la menace, à l'ancrage de ces corps comme un témoignage vague de la force du territoire, s'associe une vulnérabilité immense : un mouche rôde, prête à pondre à l'intérieur de ces chairs nourricières, le vent souffle, la tempête menace, les structures craquent, disant à la fois l'abandon et la corruption...

2. *L'Engagement par le discours*

Il existe çà et là quelques fragments de discours du réalisateur commentant le projet de l'œuvre. Discours dont émane un engagement critique très net, en faveur de la modernité : « [...] Je vois *Polustanok (La Station)* comme une métaphore de la situation actuelle des gens en Russie. Il me semble que la Russie se trouve dans un état de léthargie avancée. Il y a 10 ans, j'ai été – comme la plupart des gens de mon âge – porté par l'espoir. Entre-temps, je sais que nous avons été nourris d'illusions, surtout en ce qui concerne le rythme des changements attendus. Maintenant, je crains que l'on n'ait pas en Russie la patience nécessaire aux changements de longue haleine.

Tout, tout de suite, sinon rien... Au bout du compte, ce dilemme laisse les gens coincés dans une salle d'attente. J'observe cet état de "chute hors du temps" chez les gens autour de moi, quels que soient l'heure du jour et le lieu ; à Moscou seulement semble exister une dynamique, il suffit de regarder les gens dans les yeux pour s'apercevoir de tout cela. Même si l'on parle encore et encore de changements, je ressens toujours la même pénible impression, qu'à part les choses extérieures comme les aménagements des appartements ou la façon de s'habiller, rien n'a vraiment changé chez nous dans le quotidien ; les relations humaines sont, dans le fond, hélas, toujours les mêmes... »

Évidemment, c'est une voie possible, que cette dénonciation, par le recours à la métaphore, d'une perte de soi, vécue à l'échelle

d'une nation tout entière. À la suite de ce film, Loznitsa obtiendra une bourse et partira s'installer à Berlin avec sa famille de manière définitive. Cependant, rien d'univoque dans cette proposition, infiniment offerte à l'expérience sensible d'un spectateur, que la diffusion internationale du film autorise à n'être pas proprement concerné par la situation politique, économique, sociale, de la Russie au début du XXI^e siècle. Le discours sur le film n'a pas ici la force d'une doxa, précisément par ce que l'identité poétique du film l'emporte sur tout discours. Tout au plus, doit-on pouvoir mettre en évidence certains croisements.

3. Croisements

De ces formes molles et alanguies, de ce temps que l'on décline comme une durée sans repères et sans but s'avère une expérience hypnotique susceptible de provoquer littéralement cette « chute hors du temps » bien plus efficacement qu'elle ne la représente. Et c'est là, précisément, que le film déborde le seul principe de la revendication, pour accéder à la singularité d'une pratique inhérente, intime, pour le spectateur, je veux dire en cela que le film *agit* son spectateur, le conditionne à l'épreuve d'une expérience qui, dans le contexte, tend à devenir politique : l'hypnose est un état de grande vulnérabilité, qui suppose l'absence de toute réaction aux abus ou aux excès de la *doxa*. L'hypnose n'est pas une posture passive, c'est bel et bien une jouissance – l'état est agréable – de cette vulnérabilité dans la plus grande des inconsciences. Autrement dit, dormez, je m'occupe de tout. Comme si le film nous invitait en même temps à nous détourner de lui-même, selon le même paradoxe qui en fait l'origine des arguments propres à la nécessité de ce détournement. Pas de risque avec le film de divertissement, puisqu'en principe, ce type de film *n'agit* pas le spectateur, au sens que l'on vient de postuler : divertissement n'est même pas diversion. En revanche, il y a là, peut-être, une première caractéristique du film-essai, celle de s'autodésigner paradoxalement comme un outil de l'assoupissement et de l'éveil des consciences, le paradoxe pouvant être résolu par un usage unique. Autrement dit, le film me contraint à faire l'épreuve de ma vulnérabilité en me faisant naître à la conscience de son pouvoir. M'indiquant au passage à quel point il est nécessaire de m'en défier. Au débordement des sensations organisées par le film *La Station* s'attache la menace d'un coma ou d'un enlèvement tandis que le train passe, tandis que le film se déroule, comme un *continuum* par lequel il n'est guère souhaitable de se laisser emporter. On le redit, c'est une première hypothèse, discrètement teintée d'un souffle politique.

II. L'Essai cinématographique comme acte de foi

1. L'Essai et la réconciliation durandienne

On s'attardera sur les tenants et aboutissants de la notion d'essai, dont Alain Ménil instruit une épistémologie raisonnée dans l'ouvrage collectif : *L'Essai et le cinéma*. Action d'essayer, de peser, et simultanément, résultats de cette action. S'appuyant sur Starobinski, Ménil évoque les aspects risqué, insubordonné, imprévisible et dangereusement personnel de l'essai, avant d'énoncer cette synthèse : « s'il doit y avoir "une alliance entre la poésie et la science", ainsi que semble l'appeler de ses vœux Starobinski au terme de son interrogation, il conviendra à ce genre de trouver une articulation entre le caractère impersonnel requis par la prétention à la saisie objective de son objet que réclame la science et l'effort d'invention requis par le caractère singulier et personnel d'une telle entreprise ; être à la fois écoute d'un sens communiqué et création de relations inattendues au sein du présent ». Alliance entre poésie et science, c'est exactement le constat enthousiaste d'un Gilbert Durand écrivant dans son *Introduction à la mythodologie* à la suite de la fameuse rencontre de Cordoue, en 1979, où « pour la première fois depuis des siècles, la physique la plus moderne venait s'asseoir à la même table conviviale que les anthropologues et les poètes », qu'avec l'histoire des sciences, « on en est arrivé à un « rapprochement entre l'univers de la science et celui de la rêverie ». Mais lorsque Ménil poursuit, avec probablement cette subordination inconsciente aux priorités définies par le positivisme, et antérieurement fondées par l'aristotélisme et le mécanisme cartésien, en désignant l'essai comme « expérience de sa propre aventure », ou comme « vagabondage de la pensée », il semble exclure, malgré lui, la possibilité qu'il y ait pour l'essai à faire science, ou plus exactement, connaissance. Pourtant, l'essai aurait heureusement à voir avec ce moyen terme de la projection imaginative, le « schématisme transcendantal » kantien, pour que la raison et ses catégories puissent fonctionner sur les données des « formes a priori de la sensibilité ».

2. L'Intuition comme revanche

Mode singulier de l'essai que cette proposition cinématographique, qui n'a rien à revendiquer à la littérature de l'essai, ce qui rend nécessairement aventureux tout rapprochement visant une définition de l'*essai* en cinéma. Ici, le film procède très explicitement d'une audace, *a contrario* du texte écrit qui revendique son appartenance générique à la catégorie, je dirai quasi normalisée, ce qui n'exclue pas les remises en question périodiques dont elle fait l'objet, de l'essai littéraire. En cinéma, bien moins de certitudes, notre présence ici aujourd'hui en est la preuve, comme le prouve aussi la maigreur infinie des analyses théoriques liées à cette question. Pourquoi parler d'audace ? Eh bien parce qu'il y aurait bien là une provocation dans cette élaboration d'un film composé littéralement comme le miroir de sa propre réception, dans la perspective de « faire connaissance » de cette expérience d'endormissement ou d'hypnose (on l'a vu plus haut). L'essai apparaît ici comme la manifestation d'un

activisme, d'un impérialisme, d'une revanche de l'intuition sur la raison aristotélicienne : vouloir fabriquer de l'expérience, sans la maîtrise de la connaissance, c'est rappeler à quel point la chronologie élaborée par le chercheur dans la mise en œuvre des conditions préalables au surgissement de la connaissance est avant tout, une prise de risque, si l'on se place du côté de la perspective rationaliste, un acte de foi, si l'on suppose, pour le créateur et le chercheur, un même *enthousiasme* – littéralement, un « état de ferveur, d'émotion religieuse intense donnant l'intuition de vérités religieuses ou de réalités supra-naturelles (opposé à raison, intelligence) » – dans la revendication du pouvoir de l'intuition, de la mise en œuvre de l'expérience, de l'énoncé préalable de l'idée au détriment de l'argumentation. Une troisième voie d'accès à la connaissance devenant possible, c'est donc toute la logique du « tiers exclu » qui s'en trouve reconsidérée : on se souvient, *p* et *non p*, *être* et *non-être*, et pas de « demi-être » ! Car il y a, dans cette sorte d'état de léthargie des personnages de Loznitsa, une dialectique impossible, entre l'être et le non-être, habitants d'un monde autre, élaboré dans son intégrité microcosmique, exemplaire, monde ni dialectique, ni rhétorique dans ses rapports avec le réel ou l'imaginaire, une sorte de troisième voie enracinée dans la croyance d'une vérité singulière, voire prophétique, remettant en cause la logique impériale du « tiers exclu » ! On rappellera, à ce titre, que Serguéï Loznitsa, avant d'entrer au VGIK, l'école de Cinéma de Moscou, fut ingénieur en Mathématiques appliqués, chercheur en Cybernétique, en systèmes experts – intelligence artificielle, et processus de prise de décision. La conversion, tout aussi radicale qu'elle puisse paraître, ne laisse pas de se révéler subtilement ancrée...

3. Le trajet de l'essayiste

Ce terme de *trajet* me renvoie toujours à cette figure imaginaire fondatrice appartenant à la mythologie chrétienne – le chemin de croix, le rythme, infiniment musical, l'ascension, la périodicité des stations, infiniment plastique, et la procession qui l'accompagne. Et si l'on trouve toujours un très grand nombre de processions, au plein sens du terme, chez Péléchian, autre cinéaste de l'essai, on pourrait parler chez Loznitsa, de processions immobiles : dans ses films *Paysage*, ou *La Station*, comme si la procession avait perdu son objet, objet de foi, d'enthousiasme et d'action. Le trajet est un motif récurrent chez le cinéaste biélorusse : il est celui de la matière – acier ou terre – dans *La Fabrique*, trajet industriel de la matière brute jusqu'à l'objet transformé (ou réciproquement), l'attente pour effectuer le trajet – *Paysage*, *La Station* – le trajet du camionneur dans *My Joy*... Mais il est surtout ici celui du cinéaste de l'essai, dans le contexte parfaitement revendiqué de sa prise de risque, de son expérimentation, de toute la foi qu'il place dans la possibilité de sa construction poétique à signifier, à inventer, à fabriquer de la connaissance, indépendamment de tout assujettissement à une destination posée *a priori*. Pour autant, le trajet est ancré dans un territoire, ne serait-ce que celui de la poésie, de ces vérités

platoniciennes indicibles et improbables, inaccessibles, donc, à la logique binaire, et n'a pas vocation ici à livrer « l'expérience d'une aventure » ou « le vagabondage de la pensée », pour reprendre les formules de Ménil. Le trajet, c'est aussi celui autour duquel toute l'œuvre de Gilbert Durand élabore sa pertinence : « Il faut nous placer délibérément dans ce que nous appellerons le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices, et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social. » *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 38. Le trajet de l'essayiste ne serait-il pas celui-là, résultant d'un désir – de la construction du monde intérieur, de l'univers personnel, désir esthétique, donc, né de l'expérience imaginaire intime, de l'assemblage des formes – et d'une espérance : que le fond (ou le sens) remonte à la surface, comme dirait Hugo. C'est bien là le trajet des fondements de l'activité cognitive de la sensibilité et de l'entendement, l'imagination créatrice kantienne, à la nouvelle épistémologie proposée par les sciences expérimentales, qui reconnaissent peu à peu l'apport des œuvres d'imagination dans l'élaboration de la connaissance scientifique.

III. De l'essai, comme une transcendance

1. Une posture métaphysique

Dans ces conditions, la réalisation de l'essai cinématographique, comme prise de risque, comme acte de foi, suppose le pari. Il n'est pas, comme celui de Pascal, sans risque de perte : le cinéaste qui s'engage dans une telle audace s'expose au danger du discrédit : intellectuel, ou financier. Le danger, encore, que le sens ne surgisse pas, que la résonance demeure sans écho, qu'aucun débat, qu'aucun désir, plaisir ou déplaisir, ne se manifeste à mon expérience de spectateur. Ce sera, disons, un critère d'intérêt pour légitimer à mes propres yeux la consistance d'une œuvre. Le pari est bien de l'ordre d'une volonté métaphysique, à savoir que la démarche de réalisation soit sous-tendue, soit portée par l'intuition d'une révélation ou d'un dévoilement qui ne soit pas posés ou pensés *a priori*, et surtout, qui restent de l'ordre de l'inaccessible au processus de la démonstration raisonnée et argumentée. Bien sûr, il y a le discours de Loznitsa, invoquant une intention préalable, mais cette intention appartient à la démarche ancrée dans le désir et l'expérience intime. Ici, nulle rhétorique, le film ne correspondant aucunement à la mise en œuvre d'un discours illustratif, d'une démonstration, puisque, bien au contraire, c'est le questionnement qui lie la proposition esthétique de Loznitsa à mon expérience sensible et imaginaire : cette voie médiane, entre l'être et le non-être, quel est le monde dont elle est la représentation, l'invention, voire l'invocation ? En quel état susceptible de faciliter la perception, l'appréhension fragile, tout autant qu'éphémère, de cette connaissance qu'aucun trajet argumentatif ne me permettrait d'intégrer à ma conscience, d'assimiler dans mon propre corps, comme ici l'expérience déterminante d'un coma, d'une mort imminente, ou ce qui lui ressemble – étudiée par la

médecine sous le nom de EMI – pour faire surgir la causalité suprême, forme de totalité dont le train serait, en somme, une très belle figure symbolique...

2. L'essai comme transformation

Il ne s'agit pas ici d'une métaphore empruntée au vocabulaire du rugby : ce n'est pas l'essai qu'il faut transformer, mais l'essai qui porte, en l'origine de son initiative et dans sa réalisation, un projet visant à la métamorphose, à la transformation, à la concentration du monde, dont on me parle, que l'on me montre, et qui finalement me contient. Loznitsa a parlé de métaphore, or, la métaphore est bien de l'ordre de la concentration, ou de la réduction – termes d'alchimie –, d'un monde, d'un point de vue sur le monde, à un microcosme qui le représente, comme la conscience du chaos réduite – et non résolue – à un ordre imaginaire ou, précisément, devient sensible, à l'instar d'une panique, la conscience du chaos. L'œuvre, comme essai, est ce résumé du monde, ou plutôt l'aveu d'une panique à l'aune du chaos. Et même si l'on doit reconnaître à l'essai littéraire la force du questionnement, il n'est pas certain qu'il porte avec autant de poids cette menace à l'œuvre, ici, dans le film de Loznitsa, et plus généralement dans toutes les formes d'essais cinématographiques. Essayer, c'est en somme tenter de faire œuvre du monde, à l'instar d'une manipulation alchimique qui affirme un principe d'analogie, analogie entre le macrocosme et le microcosme, pour Mircea Eliade (ce que l'art n'a jamais cessé d'expérimenter), dans un processus de concentration d'un monde qui me contient, qui m'est précieux parce qu'il a du sens pour moi. Le rapprochement entre l'essai et la transformation alchimique suppose une fonction transcendante que les psychanalystes (Silberer, disciple de Freud, et C.G. Jung, évidemment) les mythologues et anthropologues (Mircea Eliade, Gilbert Durand, bien sûr) auraient peut-être relevé.

3. Un chemin vers l'inconscient

Revenant sur cette hypothèse d'une transformation à partir d'une fonction transcendante manifestée par la réception de l'essai cinématographique, on pourra s'appuyer, très sommairement, sur la question des fonctions chez Jung, désignant ainsi – dans un processus qui n'a, évidemment cessé d'évoluer au cours de ses recherches – la fonction transcendante comme, je cite, « L'aller et retour des arguments et des affects représente la fonction transcendante des opposés », « la conjonction du conscient et de l'inconscient », « la transition vers le Soi ». « Le traitement constructif de l'inconscient, c'est-à-dire, la question du sens et de la finalité, ouvre la voie au patient vers ce processus que j'ai appelé fonction transcendante ». Ce faisant, il intègre la fonction transcendante dans le processus d'individuation, la « transition vers le soi ». Ce que propose le film de Loznitsa est, à proprement parler, le trajet, ou plutôt le va-et-vient entre les contraires, entre le conscient d'un spectateur en éveil, face au spectacle du conscient d'un monde où se révèlent des formes ambiguës, formes oniriques susceptibles d'être assimilées aux manifestations de l'inconscient,

notamment dans la bande sonore. Le voilage, le contraste, le caractère vaporeux de l'image ne laissent de brouiller les frontières, dédoublant la perception : regarder les dormeurs, et, en les regardant, devenir soi-même le dormeur, non pas par endormissement, mais par abandon à l'hypnose suscitée par le film. Jung écrit encore, dans *Types Psychologiques* : « Chaque fois qu'un individu est bloqué par des circonstances ou par une attitude dont il ne parvient pas à se sortir, la fonction transcendante produit des rêves et des phantasmes qui l'aident à construire, sur un plan symbolique et imaginaire, une nouvelle façon de vivre qui soudain prend forme et conduit à une attitude nouvelle » (*Types psychologiques*, C.G. Jung). Tel est en somme la proposition sous-jacente contenue dans le discours – cité plus haut – de Loznitsa sur son film, et peut-être sur son œuvre : l'essai est là, dans la mise en œuvre intuitive d'un espace du rêve et du fantasme, préalable à une métamorphose, à une attitude nouvelle, à l'assomption des possibilités infinies d'un monde manifesté comme un cycle (c'est la bande sonore : le train est passé, mais il est comme les saisons, promis à un éternel retour. Le temps de l'éveil viendra bien, mais ce temps échappe encore à l'auteur, qui le pressent, mais ne l'avère pas... C'est aussi la marque de l'essai, que cette tension à l'autonomie qui lui confère sa valeur universelle et intemporelle, germe d'une qualité prophétique.

Conclusion

Puisqu'il n'est rien de véritablement établi en la matière, l'essai cinématographique se prête à nombre de propositions, lesquelles commencent toutes, à ce stade de sa définition, par une proposition œuvrée. Si tant est que l'œuvre littéraire et le texte scientifique partagent un matériau commun, à savoir l'écriture, il n'en va pas de même avec le cinéma, du moins pas exactement de même. On se servirait donc du film pour énoncer que l'essai littéraire, ou plus modestement, l'essai textuel, n'échappe en rien aux éléments de croyances, aux imaginaires, aux mondes sans arguments, ou du moins sans argument admis à ce titre, contenus dans les œuvres d'art. Pour revenir à Ménil, ce dernier, quoique concluant son article sur le mode de la culpabilité de l'essai, dont il semble faire un contrevenant, Ménil, donc, emprunte à la musique cette belle formule « de la scansion obstinée de la basse continue, comme ce qui fait tenir le fil » pour désigner une unité sous-jacente, et garantir la cohérence d'une œuvre procédant par « digressions, interruptions, détours ou vagabondage de la pensée ». Il ne faut pourtant pas oublier la parfaite évolution du trajet autour de la basse continue, laquelle témoigne, s'il en était besoin, du caractère totalement assumé de cette invention de mondes par concentration ou par réduction, une démarche qui ne revendique pas l'écart par rapport à une méthode dominante, mais la légitimité d'une approche fondée sur le primat de l'imaginaire, et la force des intuitions.