

Historiographie et épistémologie des sciences des religions
**Sur le mosaïque/architecture du gauchissement
destinal**

Pierre Ginésy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/asr/993>

ISSN : 1969-6329

Éditeur

École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2011

Pagination : 305-313

ISBN : 978-2-909036-38-0

ISSN : 0183-7478

Référence électronique

Pierre Ginésy, « Sur le mosaïque/architecture du gauchissement destinal », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 118 | 2011, mis en ligne le 19 septembre 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/asr/993>

Sur le musaïque/architecture du gauchissement destinal

L'abord du destinal conçu comme rythmique, c'est-à-dire en tant que jeu extralinguistique, nous a conduit cette année à dégager le rapport du destinal aux écritures.

Selon Phoebe Giannisi¹, l'architecture de la cité grecque comporte l'inscription d'une structure narrative préparant la survenue de l'écriture alphabétique. Cette inscription passe aussi par l'effacement d'une écriture destinale², non narrative mais rythmique, là où se conjoignent la mémoire poétique du fleuve, de la route et de la danse³.

Nous trouvons ici un paradigme architectural : le labyrinthe, chorégraphie figée, invisible mais toujours présente, dans l'*orchestra* du théâtre grec, qui s'avère jusqu'au Baroque une fondation de l'ordre architectural en Occident⁴.

I. Sur le labyrinthe

Freud, dans la *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*⁵, note qu'il est fréquent que « des thèmes mythologiques trouvent leur élucidation par l'interprétation du rêve ». Dans la légende du labyrinthe, on peut reconnaître, écrit-il, « la présentation d'une naissance anale ; les parcours enchevêtrés sont l'intestin, le fil d'Ariane le cordon ombilical ». Cet « enchevêtrement » a été l'occasion de reprendre la question de ce que Jacques Derrida nomme

1. *Récits des voies – Chant et cheminement en Grèce archaïque*, Grenoble, Jérôme Milon, 2006.

2. Ainsi les effets de l'écriture alphabétique sur la musique occidentale. Cf. R. DELRIEU, « Des effets de l'écriture du langage verbal sur la musique », dans R. VIERS (dir.), *Langues et écritures de la Méditerranée*, Paris, Khartala, 2007.

3. Dans ce sens, à propos de Phérécyde, « le premier qu'on sache avoir écrit en prose », Derrida cite Condillac : « Quand l'écriture apparaît, on a plus besoin du rythme, et de la rime, qui ont pour fonction, selon Condillac, de graver le sens dans la mémoire. Avant l'écriture, le vers serait en quelque sorte une gravure spontanée, une écriture avant la lettre. Intolérant à la poésie, le philosophe aurait pris l'écriture à la lettre ». *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 497.

4. Cf. A. PÉREZ-GOMEZ, « L'espace et l'architecture », dans M. MANGEMATIN *et al.*, *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996.

5. 1933, OC XIX p. 106.

Le labyrinthe apparaît comme un témoin de ce que note Émile Benveniste de l'évolution de « la notion de rythme dans son expression linguistique »¹². Le labyrinthe crétois matérialise un *rhuthmos* au sens d'une « manière particulière de fluer », forme de ce qui est mouvant, mobile, fluide, insaisissable en quelque centre. Avec les apparitions convergentes d'un médaillon central puis d'une métrique, le *rhuthmos* labyrinthe se soumet à la loi du nombre et de la lettre, « cette « forme » est désormais déterminée par une « mesure » et assujettie à un ordre ».

Freud écrivait en août 1938 :

Il se peut que la spatialité soit la projection de l'extension de l'appareil psychique. Vraisemblablement aucune autre dérivation. Au lieu des conditions *a priori* de l'appareil psychique selon Kant. La psyché est étendue, n'en sait rien¹³.

Cette formulation de Freud ouvre une hypothèse concernant le labyrinthe comme mode d'« extension de l'appareil psychique » matérialisée architecturalement dans ses mutations, notamment avec l'apparition d'un centre.

Frédéric Ildefonse constate que l'« intériorité » ne peut apparaître qu'à la condition « que l'inscription cosmique de l'individu se trouve levée »¹⁴. Le moi « ne peut commencer qu'avec un isolement par rapport à l'économie du monde, ou un détachement par rapport à l'ordre du monde »¹⁵. De même ce que décrit Guy Stroumsa¹⁶ des transformations liées à l'interruption des sacrifices lors de la destruction du temple de Jérusalem par Titus, en 70, notamment la transformation de la représentation spatiale dans un mouvement d'intériorisation : les prières et l'intention remplacent l'action sacrificielle, le rite est aspiré par le mythe.

Le labyrinthe conçu comme matérialisation de la psyché, permet de réfuter les significations habituellement conférées au labyrinthe : pèlerinage à Jérusalem, voyage de la vie en direction du salut (s'il est médiéval)¹⁷, voire « jeu de rôle ».

de l'être de l'étant comme présence. », cf. J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, p. 23. Selon une légende chinoise, l'empereur Yang ordonna à son architecte Lao d'édifier en sept ans un labyrinthe. « Si j'en découvre le centre, tu seras décapité. Si je m'y perds, tu régneras sur l'empire. » Lao écrivit l'histoire de la vie de l'empereur et lorsque le temps fut venu dit à celui-ci : « Quand tu en auras trouvé le centre, tu pourras abattre ton sabre sur mon cou ».

12. É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 327 sq.

13. Pour Jean-Luc Nancy : « Ce n'est pas un hasard si le topique a hanté Freud : l'"inconscient" est l'être étendu de Psyché, et ce qu'après Lacan d'aucuns nomment sujet, c'est le singulier d'une couleur locale ou d'une carnation. Il n'en est que plus surprenant qu'un certain discours de la psychanalyse semble s'obstiner, au déni de son objet, à rendre le corps "signifiant", au lieu de débusquer la signification comme ce qui fait partout écran aux espacements des corps. » (*Ego sum*, Paris, Flammarion, 1979, p. 161).

14. Cf. « Questions pour introduire à une histoire de l'intériorité », dans *Le moi et l'intériorité*, Paris, Vrin, 2008, p. 224 et 239.

15. *Id.*, « L'idion hégémonikon, est-ce le moi ? », dans *Le moi et l'intériorité*, p. 79.

16. G. STROUMSA, *La fin du sacrifice*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 114 sq.

17. Ainsi la division du labyrinthe en quatre quadrants interprétée comme une « christianisation » par superposition du motif de la croix.

Le parcours, rythmique, du labyrinthe est peut-être de ce fait une expérience de remaniement *musaique* du temps et de l'espace : en effet le rythme grec se trouve au carrefour de l'espace et du temps, de l'ordre et du mouvement. Pierre Sauvanet parle d'une « forme spatiale temporalisée » : selon lui, « il appartient à l'essence du *rhuthmos* (et non du *metron*...) – de pouvoir surgir au sein de l'informe, ou de devoir se transformer. Seul le *rhuthmos* permet de penser un mixte de cosmos et de chaos¹⁸ ». Le labyrinthe est tautologique, par lui *die Zeit zeitigt* (le temps donne temps) et *der Raum räumt* (l'espace donne espace)¹⁹. En forçant la langue, nous dirons que *la psyché psychise*. Il ne s'agissait pas tant de *se perdre* dans un labyrinthe que de perdre le *se* (dans une expérience proche de la transe) et d'ainsi se laisser investir par le temps et l'espace.

II. Actualité du chthonien : une architecture du traumatique ?

Échappant à la résorption dans le fonctionnel à l'œuvre depuis le XIX^e siècle²⁰, le déconstructivisme architectural, depuis la fin des années quatre-vingts, tente de retrouver un mode d'écriture destinal. Tentative d'assumer la dimension traumatique ouverte dans notre culture par les exterminations de masse du XX^e siècle par la déconstruction de l'architecture occidentale traditionnelle au moyen de l'élaboration d'une architecture de fragmentation, de décentrement et d'inscription de la perte.

Ce déconstructivisme n'est peut-être pas sans rapport avec ce qu'évoque François de Polignac en Grèce ancienne à propos de l'existence d'agencements, temples chthoniens, sans axes ni centres, orientés vers le sous-sol et les dieux d'en bas²¹.

Une telle écriture (du) traumatique est explicitement revendiquée s'agissant de certains édifices mémoriaux (comme le musée juif de Berlin par exemple).

Daniel Libeskind a récemment publié dans la revue *Po&sie* un texte intitulé *Trauma*²². Il indique qu'il a lu de nombreux textes psychanalytiques sur le trauma, mais qu'il s'agit dans son travail du trauma dans un sens « plutôt matériel ».

Comme le formule James Yung²³ : le dilemme auquel est confronté Libeskind s'avère la nécessité d'incarner un vécu d'*Unheimlichkeit*, d'inquiétante étrangeté, dans un médium comme l'architecture, qui a une longue tradition de *Heimlichkeit*.

Concernant le musée juif de Berlin (que Libeskind préfère nommer *Between the lines*), la forme extérieure du bâtiment cherche à donner forme aux ruptures de l'histoire des Juifs en Allemagne par un tracé en un zigzag, ligne brisée en forme d'éclair qui lui vaut le surnom de *Blitz*.

18. P. SAUVANET, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, PUF, p. 6 et p. 122.

19. Cf. M. HEIDEGGER, « Le déploiement de la parole », *Acheminement vers la parole*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1986, p. 199.

20. Cf. A. PÉREZ-GÓMEZ, *L'architecture et la crise de la science moderne*, Bruxelles, Mardaga, 1987.

21. « Déméter ou l'altérité dans la fondation », *Tracés de fondation*, Louvain, Peeters, 1990, p. 292.

22. *Revue Po&sie* 115 (2006), p. 122-135.

23. *Jewish Social Studies* 6, n° 2 (hiver 2000), p. 1-23.

Ce geste explicite se double d'un bâtiment fantôme sur lequel le visiteur ne cesse de buter, en un parcours « qui joue sur le déséquilibre et sur une perte physique des repères, déstabilisante jusqu'au malaise »²⁴. La confusion des espaces parcourus donne une impression de distorsion du temps et de l'espace, la géométrie déroutante des lieux avec l'insistance de lignes brisées, les plafonds bas, les parois non verticales, la déclivité des sols et des planchers, la lumière artificielle suscitent l'angoisse. Six vides côtoient la visite sans être accessibles, ils constituent l'axe du Vide et incarnent l'absence marquant l'histoire juive, un espace de « hantise ».

Cependant, pour Thomas Lackman²⁵ (« *Jewrassic Park* » : *Wie baut man (k) ein jüdisches Museum in Berlin*), la « farce » autour du musée et le « désastre » du Mémorial sont symptomatiques de la difficulté de l'Allemagne à l'égard des Juifs de chair et d'os et de sa tendance à leur préférer une « culture fantôme ».

On peut peut-être appliquer aux créations de Libeskind le concept de *transformation* : l'individualité d'un bâtiment *réplique* à un autre, comme l'avait déjà montré Lévi-Strauss dans *La Voie des masques* : le masque (ou le tableau, ou le bâti) « n'est pas d'abord ce qu'il représente, mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire choisit de ne pas représenter. Il nie autant qu'il affirme. Il n'est pas fait seulement de ce qu'il dit ou croit dire, mais de ce qu'il exclut ».

Ainsi, concernant la construction d'un centre commercial à Berne (« paradis futuriste des loisirs et du shopping »), un article évoque *le temple commercial de Libeskind*²⁶ : il aurait imaginé un bâtiment « avec des formes triangulaires partout, comme pour exprimer la sainte trinité des lieux : commerce, remise en forme, loisirs ».²⁷

Walter Benjamin, que Libeskind cite souvent, a pourtant identifié la dimension « traumatique » liée à l'industrie moderne et au capitalisme. Dans *Problèmes de la sociologie du langage*²⁸, il soulignait combien la gestuelle était affectée par la technique. Ainsi le clown qui « imite, par ses mouvements brusques, autant la machine qui assène ses coups à la matière que la conjoncture qui assène les siens à la marchandise » ; ou encore les *voitures tamponneuses* comme double du dressage de l'ouvrier à la machine.

De même Siegfried Kracauer écrivait en 1927 dans *L'ornement de la masse*²⁹, que les *Tillergirls* étaient une allégorie de la rationalisation capitaliste et qu'elles exprimaient le processus de mécanisation du monde. Les jambes des *Tillergirls* étaient le miroir d'un monde à l'image d'une chaîne ininterrompue d'automobiles.

24. http://www.arte.tv/fr/architectures-libeskind/Le_20mus_C3_A9e_20juif_20_C3_A0_20Berlin/417048,CmC=417044.html, consulté le 16 sept. 2010.

25. « *Jewrassic Park* », dans *Wie baut man (k) ein jüdisches Museum in Berlin*, Berlin, Philo, 2000.

26. <http://www.24heures.ch/actu/economie/2008/10/08/temple-commercial-libeskind>, consulté le 16 sept. 2010.

27. Selon lui, « I think it's a cathedral but not for money – for people. Money has always been part of the medieval world as well. Those cathedrals cost a lot of money to build ».

28. *Œuvres* 3, Paris, Gallimard, 2000.

29. Paris, La découverte, 2008.

Un spectacle supposant un public de masse : non pas un « peuple » mais une masse inorganique.

*Le maître du Haut-Château*³⁰ de Philip K. Dick mettait en scène un monde où l'Allemagne nazie et les Japonais avaient gagné la guerre. Aux dévoilements dissymétriques d'un tel jeu de miroir Libeskind reste résolument fermé, aveugle à cette structure inhumaine du fétichisme marchand que la « convivialité » des supermarchés tente de masquer, et à laquelle il contribue activement.

Par sa linéarité, son questionnement se referme sur lui-même et suture le tragique ; c'est en cela que l'œuvre de Libeskind s'avère si assimilable. L'essence secrète de chacune de ses œuvres se dévoile peut-être dans la figure du supermarché, fondement qu'il ne peut mettre en question.

Si le musée juif de Berlin vise à une identification du visiteur au peuple juif, c'est aussi par une identification que passe la démarche d'Anselme Kiefer.

Tout autre que la tentative de catharsis du nazisme par Libeskind, l'approche de Kiefer se propose en effet de « réactiver un peu ce qu'ils (les nazis) ont fait pour comprendre la folie »³¹. Le parcours de Kiefer « commence avec une performance, une “occupation” de signes déjà occupés »³². Ainsi en 1969, alors âgé de vingt-quatre ans, Kiefer pose devant son objectif le bras levé pour un salut hitlérien, en Suisse, en Italie, en France. Mise en scène « d'un nazillon ridiculement petit, isolé, perdu dans un environnement bien trop contemporain ».

En 1969 cette performance fit scandale : aux yeux de Daniel Arasse, l'aspect le plus original de la pratique artistique de Kiefer « consiste à reprendre et à réactiver des thèmes et des formes qui avaient été systématiquement exploités par les idéologues du National-Socialisme »³³.

Il ajoute :

[...] le « travail de mémoire » de Kiefer a l'allure d'un « travail de deuil » – comme le laissait entendre sans doute, en allemand, le titre de la série photographique « Occupations » : *Besetzungen*. Le terme de *Besetzungen* condense en effet plusieurs sens possibles, dont chacun s'accorde, à différents registres, au travail de Kiefer³⁴.

Besetzungen désigne une opération d'occupation militaire, mais ce terme appartient également au vocabulaire freudien : traduit dans ce cas en français par « investissement », il se retrouve au centre du travail de deuil « sous sa forme renforcée *Überbesetzung*, ce « surinvestissement » de l'objet perdu accompagné par un manque d'intérêt pour le monde extérieur permettant de “tuer le mort” ».

Andréa Lauterwein articule la série *Occupations* de Kiefer au livre de Margarete et Alexander Mitscherlich, *Le deuil impossible*, qui constatait l'absence de réactions de deuil des Allemands : la chute d'Hitler, objet d'investissements psychiques massifs, revenait à une dévalorisation traumatisante de leur idéal.

30. Paris, Club du livre d'anticipation, 1965.

31. *Anselme Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2007, p. 36.

32. A. LAUTERWEIN, *Anselme Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Paris, Éditions du Regard, 2006, p. 31.

33. *Ibid.*, p. 31.

34. *Ibid.*, p. 36.

« Au sens des Mitscherlich, “le deuil impossible” ne concernerait donc pas les crimes du nazisme, mais *l’amour pour Hitler* au moment de la prise de conscience des crimes. Seul un surinvestissement de l’objet perdu ou un effort d’empathie permettraient de raviver la mémoire du passé et de sortir de l’impasse »³⁵.

Cependant le nazisme avait d’emblée laissé entendre aux Allemands qu’il leur apportait *aussi* leur autodestruction : cette problématique, « mélancolique » si l’on veut, avait donc précédé le nazisme qui n’en était qu’un effet.

Dans ce cas, « l’amour pour Hitler » s’adressait à qui ou à quoi ?

Dans *Deuil et mélancolie*, à propos de la mélancolie, Freud insistait sur l’identification narcissique (où l’objet est choisi sur le modèle de la personne propre), avec l’objet qui devient le substitut de l’investissement d’amour.

Le constat de Freud à propos du suicide mélancolique comme retour sur soi de l’hostilité dirigée sur un objet peut s’interpréter comme une tentative d’*exorcisme sauvage*. Rappelons à ce propos que *Besetzung* désigne également la distribution des rôles au théâtre, et Arasse compare Kiefer, travesti en nazi, à l’acteur qui doit éprouver dans son corps même les affects du personnage qu’il interprète, disons-le : qui doit donc être en quelque sorte *possédé* par lui (en allemand le terme pour « possédé » est *besessen*). Arasse insiste aussi sur « la théâtralité qui est au cœur de la pratique artistique de Kiefer »³⁶.

Aux yeux de Daniel Arasse, les scansion et articulations nouvelles du geste de Kiefer indiquent « *a posteriori* que son travail était bien celui d’un deuil et non l’effet d’une mélancolie », et on pourrait ajouter : parce que précisément il s’agissait d’un travail pictural (et architectural) touchant directement à des questions de reconstruction de spatialité.

Entre *Besetzung* et *Besessenheit* Kiefer et Celan feraient œuvre de *dépollution*³⁷.

Plutôt que de parler en termes nosographiques (mélancolie), il serait d’ailleurs plus fécond de poser ici la question du traumatique.

Freud avance que la mélancolie est exemplaire des « psychonévroses narcissiques » sans prononcer le mot de *perversion* (traumatique). Dans *Deuil et mélancolie*, Freud fait un parallèle entre l’auto-tourment de l’état mélancolique et « le phénomène correspondant de la névrose de contrainte, la satisfaction de tendances sadiques et de haine qui concernent un objet et ont, sur cette voie, subi un retournement sur la personne propre », sans évoquer la question du masochisme. Pas plus qu’il n’évoque le sadisme lorsqu’il constate que « l’impression veut que la manie n’ait pas d’autre contenu que la mélancolie, que les deux affections luttent contre le même “complexe”, auquel il est vraisemblable que le moi a succombé dans la mélancolie, alors que dans la manie il l’a maîtrisé ou mis à l’écart ».

35. *Ibid.*, p. 33. C’est moi qui souligne. Cette interprétation laisse de côté la pollution liée aux millions de morts sans sépulture.

36. *Ibid.*, p. 69.

37. On notera que faute d’un tel travail de *dépollution*, l’occupation *réelle* par des agencements économiques abstraits est aujourd’hui en cours dans divers pays d’Europe.

III. Sur le double

Reste à penser l'unité traumatique cachée des systèmes politiques de la modernité (totalitarismes ou démocraties libérales) ainsi que leurs dissymétries (évidentes). Mode de déréalisation que nous aborderons à partir de la question du double et de la clinique de la perversion³⁸.

En 1924, Freud, dans *La perte de la réalité dans la névrose et la psychose*³⁹, constatait que, pour la névrose comme pour la psychose, la question n'est pas seulement « celle de la perte de réalité, mais aussi celle d'un substitut de la réalité ». Ce substitut est porteur de sa propre cohérence, dévoyée mais systématique, assurant son maintien dans le temps. Freud évoquait également dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité* « la névrose comme (pour ainsi dire) négatif de la perversion »⁴⁰.

Le traumatique ouvre ainsi à la question de la chiralité, élaborée d'abord dans le monde de la chimie. Pour qu'une structure soit chirale⁴¹, elle doit être dissymétrique (mais non asymétrique). Toutes les substances à dissymétrie moléculaire sont, sans exception, élaborées par le vivant⁴².

Freud, dans son texte sur l'inquiétante étrangeté, avance que les représentations du double « ont poussé sur le terrain de l'amour illimité de soi, celui du narcissisme primaire, lequel domine la vie psychique de l'enfant comme du primitif ». Il n'aborde pas la question de la chiralité. Qu'y a-t-il pourtant de plus *unheimlich* que de se retrouver porteur de deux mains gauches ?

Il existe une autre coupe que celle du mythe de l'androgyné chez Platon : celle dite de *la Coupe du roi*, telle qu'elle peut se pratiquer avec une pomme. Cette coupe vise à faire apparaître deux moitiés ayant subi une torsion⁴³, traumatique en cela, rotation d'un quart de tour, suivant un plan équatorial et dans un sens horaire ou anti-horaire. Les hémipommes ayant subi une rotation de sens contraire sont deux *énantiomères* du même objet (l'image l'une de l'autre dans un miroir) et ne permettent pas de reconstituer une pomme⁴⁴. *Cyclone* traumatique par perversion ; tourbillon dans le cours du fleuve, la spirale est aussi l'expérience destinale, temporelle et spatiale du réversible dans l'irréversible⁴⁵.

Dans le texte *Le couple pervers*⁴⁶, Jean Clavreul évoquait « la variété infinie de ces couples étranges, tant leur boiterie, voire leur ridicule sont choquants »,

38. Lors des conférences fut abordée la déréalisation rythmique par le chant *sourd* des Sirènes.

39. S. FREUD, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973.

40. *Ibid.*, p. 54.

41. Structures identiques, mais non superposables, l'une étant l'image de l'autre dans un miroir.

42. Indication peut-être d'une origine « traumatique » de la vie elle-même ?

43. Appréhendable en ses seuls effets.

44. Cf. C. GROS, G. BONI, « Le monde de la chiralité », *L'actualité chimique* (mars 1995). http://www.u-bourgogne.fr/mastercmpp/iufm/chiralite/article_chiralite.pdf, consulté le 16 sept. 2010.

45. Cf. P. SAUVANET, *Le rythme grec*, p. 18.

46. J. CLAVREUL, « Le couple pervers », *Le désir et la perversion*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

avec lesquels « quelque chose d'essentiel de la structure perverse trouve à se soutenir dans ces dissymétries où seule l'ambiguïté la plus radicale permet au personnage de poursuivre un jeu de corde raide, qui laisse toujours deviner la proximité de l'effondrement dramatique »,

[...] croisement de deux routes, plutôt de deux plans profondément différents, fascination par un même point commun de rencontre, alors que la visée de l'un ne se recoupe en aucune façon avec celle de l'autre, le malentendu, le quiproquo inséparable de l'acte même, c'est ce que le pervers semble non pas subir, mais *rechercher*.

Couple, le terme malgré son évidence empirique est inadéquat : il s'agit de *doubles* (et de ce que Freud nomme « identification narcissique » – *identification traumatique* conviendrait mieux). La coupe du roi éclaire le lien entre traumatique et latéralité, elle rend compte de l'énantiomorphie et de ses doubles, justifiant l'incongruité de ces conjonctions sur laquelle Clavreul insiste⁴⁷.

Il y aurait à considérer les « perversions », celle qui advient à un sujet, celle qui advient à un peuple (voire à une culture), comme *gauchissement du destin* : comme *antidestin*⁴⁸.

47. Impasse du geste de Libeskind jetant un globe terrestre en céramique par la fenêtre. « Je voulais voir comment se brisait le monde. J'ai ramassé puis assemblé les débris d'une manière différente, ça m'a donné la forme du musée ». Le problème n'est pas celui de la brisure mais celui de la *torsion*, plus exactement *des torsions*.

48. Dans *Les voix du silence* de Malraux : « Derrière chaque chef-d'œuvre rôde ou gronde un destin dompté », l'art constituant dans ce sens un « anti-destin ». Mais *dompte-t-on* un destin ?