

L'INFRA. LES YEUX FERMÉS.

Jean Clam

Corps et objets ne font signe qu'en s'animant : leur langage peut s'entendre, en amont de tout énoncé discursif, comme une pure énonciation de gestes – un langage de mouvements agencés rythmiquement autour de suspensions immobiles. Mais ces mouvements visibles – véritables morphèmes du langage CO – n'iront à gagner une dimension poétique qu'en faisant résonner et advenir en eux, qu'en conduisant au monde des apparences à travers eux, l'ensemble des mouvements invisibles qui animent la vie du dedans des corps. A l'instar du poète Bernard Noël, Jean Clam propose de « planter [nos] yeux du côté rouge de l'écorché ». Il nous invite à une plongée dans l'infra des corps, dans la vie invisible du dedans, cet envers de la corporéité tout composé des micro-mouvements du désir, de flux excitationnels imperceptibles, de sentis infra-expressifs retenus dans l'opacité de soi. L'artiste est un extracteur d'infra qui parvient à faire sourdre, à même le déploiement de ses gestes, les sentis infra-motiles dont ils proviennent.

93

Ce renversement de l'infra vers le supra de la visibilité est rendu possible par une opération simple en apparence, mais riche en multiples implications, que Jean Clam nomme aiphérèse du regard. À savoir : un retranchement de la vue que l'on provoque en fermant les yeux. Cette clôture du regard est, dans la très grande majorité des cas, la première bascule phénoménologique qu'éprouvent les corps (corps-marionnettistes comme corps dansants) dans le premier temps de leur pratique en studio. Un premier temps qui les apprendent à entrer dans un travail d'écoute de soi à soi par la médiation d'une attention accrue aux sentis du corps. L'aphérèse du regard devient dans cette hypothèse un procédé corporel marquant le seuil à franchir pour accéder à l'infra de son corps, à ce bassin de sentis infra-motiles qui mouvementent la vie du dedans. Elle est à ce titre le point de bascule le plus spectaculaire de notre expérience corporelle. La clef de voûte d'un devenir-poétique du geste, par quoi l'infra trouve en lui chemins d'affleurement.

Les arts du spectacle contemporains sont devenus des lieux privilégiés de pratiques variées de la déconstruction des évidences du corps et du monde. Ces arts mettent en œuvre des séries entières de procédés et de techniques destinées à contrer les inclinations spontanées des sujets à produire ces évidences. Des parasitages du centrément de l'action autour d'un agent ayant en propre corps et mouvement, au brouillage de l'inertie des objets appelés à vivre sur scène d'une vie qui prolonge ou prévaut sur celle des auteurs humains de l'action, la gamme de ces moyens est très large. La déconstruction ne se fait pas en une fois ni n'est garantie sur une durée quelconque. Elle vit d'un effort constant de mettre en échec la continuelle renaissance des évidences de l'« ontologie » qui forme le sol sur lequel nous nous mouvons quotidiennement. Or, pour produire ce questionnement et les déstabilisations de l'ensemble des catégories cognitives, pratiques et esthétiques impliquées dans cette déconstruction, il est nécessaire que l'artiste lui-même soit engagé très avant dans une expérience déconstructive authentique, éprouvée dans son corps même et s'ancrant de là solidement dans son appréhension du monde.

Il n'est pas nécessaire d'être particulièrement familier des procédés dont cette expérience fait usage pour se rendre compte qu'il en est un qui se retrouve dans tous les arts que nous considérons et semble avoir une fonction centrale dans leur recherche. Il a par ailleurs souvent un rôle inaugural tant des séances de travail en studio que de certaines mises en scène du spectacle lui-même : c'est le procédé de la fermeture des yeux. Ce geste corporel si simple et si courant, relevant le plus souvent d'une activité réflexe intégrée à la vision oculaire, déploie dans les contextes que nous évoquons un potentiel de transformation de l'expérience du corps propre et aliène qui semble sans commune mesure avec son accessibilité et sa disponibilité quasi illimitée. La réflexion que nous proposons dans ce qui suit s'intéresse à ce geste corporel infime. Elle tente de comprendre les ressorts de son efficace, surtout lorsqu'il intervient comme le grand opérateur des transformations recherchées.

LE VISIBLE ET L'INVISIBLE DU MOUVEMENT DANS LE CORPS

C'est une observation tant du sens commun que de la pensée savante que le *mouvement* et le *repos* sont des *phénomènes "relatifs"*. Cela veut dire qu'à les regarder de près, ils sont loin d'être des attributs absolus des choses ou d'états de choses. Ils sont non seulement *changeants* et parfois très *fugitifs*, mais aussi très dépendants des *échelles* spatiales et temporelles de l'observation. Une vue qui se fait même légèrement plus attentive ou grossissante révèle du mouvement là où la perception courante, à une autre distance ou à moindre acuité, faisait supposer un repos sans heurt. On connaît, d'un autre côté, la remise en question, bien moins évidente, du mouvement par une pensée, volontiers paradoxale, qui pré-

tend, qu'observés à chaque instant de leur accomplissement, deux mouvements ne peuvent se distinguer par des différentiels de rapidité ou de lenteur, les états des mobiles impliqués étant à chaque instant des états de repos quasi interchangeables. Telle est la manœuvre mentale d'un Zénon, entrée telle quelle dans les manuels de philosophie de tout âge¹. Certes, une telle *négation du mouvement* est fortement *contre-intuitive* et, par-là, plus difficile à invoquer que celle du repos – où il suffit de supposer, dans la chose observée, les vibrations les plus faibles pour y voir ou imaginer du mouvement. Cependant, un principiel renversement du point de vue de l'observation permet de concevoir le mouvement comme une illusion et de le ramener à des successions d'états autonomes où rien ne change.

Quoi qu'il en soit de cette asymétrie dans la relativisation du mouvement et du repos, la considération du phénomène nous introduit à une *différenciation* qui se fait à l'intérieur de la phénoménalité du mouvement dans son ensemble. Il s'agit de celle qui ordonne les *mouvements en deux grands ordres* pour ainsi dire, séparés par une ligne mouvante, mais toujours traçable, qui fait la distinction entre mouvements *imperceptibles* et mouvements *perceptibles*. Cette ligne – nous pourrions la désigner comme *ligne de l'infra* – fait commencer sous son tracé le domaine des *phénomènes de l'infra-motilité* ou des micro-mouvements, c'est-à-dire des mouvements imperceptibles des choses. L'ordre cinétique qui se délimite d'elle vers « le haut » est celui des *phénomènes de la motilité* ou des macro-mouvements, qui n'ont besoin pour être observés d'aucun apprêt particulier, mais sont donnés dans les grandeurs de la perception courante.

Il est clair que la *distinction* de ces deux ordres du mouvement reste intrinsèquement *floue* tant qu'elle se réfère uniquement à un *gradient d'acuité de la perception* sensible. En effet, d'un observateur à l'autre cette acuité est fortement variante, de même que d'un phénomène à l'autre la discrèpence des qualifications est forte. Ainsi, on parle du mouvement imperceptible des blés dans un champ, lequel se révèle être un macro-mouvement plénier et très bien perceptible dès qu'on s'approche de lui et qu'on assiste à l'agitation de ses objets. Par contre, d'autres mouvements imperceptibles ne semblent pas véritablement ressortir comme des macro-mouvements prégnants, même si on s'en approche considérablement. Ces *mouvements* semblent être en quelque sorte *authentiquement "imperceptibles"* ou

¹ On trouvera une très bonne présentation des paradoxes de Zénon sur le mouvement par John Palmer, « Zeno of Elea », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2012 Edition) – consultable électroniquement : URL <http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/zeno-elea>. La représentation d'un mouvement arrêté en lui-même, n'arrivant jamais à s'ébranler hors de sa stase dans l'instant où se fixent l'un après l'autre les moments successifs qui le constituent, est fortement contre-intuitive. Elle a d'ailleurs une acuité poétique : le tour que prend le monde sous les astres si lentement mouvants a la cruauté d'un mouvement que rien n'avance, comme si la mort l'avait toujours déjà figé. C'est ainsi qu'on peut lire le « Zénon, cruel Zénon » de Valéry, avec la chute de la strophe sur l'« Achille immobile à grands pas! » (Le cimetière marin, v. 121 ss., in Paul Valéry, 1960, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard (Pléiade), p. 151.)

infra-motiles ou encore voués à se situer catégoriquement dans l'infra. Tels sont les *mouvements* à peine visibles ou audibles *du corps au repos* qui, dans la fixité ou l'absorption la plus poussée, ne cesse de vibrer de sa pulsation cardiaque et des lents enflements et déenflements du souffle. Ces mouvements sont ceux, *basals, de l'animation*, ceux qui font la différence entre un corps mort – mieux, qui vient de mourir –, et un corps en vie, mais dans un repos total, parfois plus profond que le sommeil, tel le coma, qui mime quasiment la mort. Or, la similitude est telle de l'un à l'autre corps qu'il y faut un examen attentif ou même expert pour discerner les états. Cela veut dire que *l'imperceptibilité des mouvements animants* dans les états du corps où celui-ci ne fait pas exercice d'une activité qui dépasse ce qu'il est commun d'appeler la vie végétative, est pour ainsi dire "réelle" et que ces mouvements se situent dans *l'infra d'un différentiel* minime qui sépare le "visible" de l'"invisible".

Tout aussi *infra-motiles* sont, par ailleurs, ces autres mouvements qui se situent sur cette même limite de l'en-deçà du "visible" et qui correspondent aux activations (arousals) orrectiques³ courantes des différents systèmes corporels (neurologiques, myologiques, endocrinologiques...). Tout mouvement du désir ou de la pensée suscite dans le corps une activation qui sera sentie intérieurement et qui peut donner lieu à des manifestations corporelles expressives plus ou moins marquées. *L'appareil psychique* humain est tel qu'il a une *tendance intrinsèque à retenir* ou refouler ces *abréactions de l'affect*, c'est-à-dire de bloquer, dans le corps, la circulation de l'excitation à travers son système nerveux et de laisser cumuler ainsi des quantas d'excitation demandant passage, c'est-à-dire des tensions, aux différents seuils de ce système⁴. La rétention de la circulation relève de la structure fondamentale de l'économie de ce psychisme : l'homme est l'être animé refoulant, dans le sens où ses comportements corporels motiles – c'est-à-dire ses mouvements visibles, ses déplacements, ses recherches d'objets, ses poursuites, ... – ne correspondent pas uniment et simplement à des impulsions instinctives qui le font agir

² C'est Aristote qui fait les distinctions fondamentales qui aboutissent à l'attribution à l'animal de la locomotion (*poréia*) dont les plantes sont privées. Le traité où la question est thématiquement poussée le plus loin est certes pseudo-aristotélicien, mais diffuse au fond la pensée très authentique du Stagirite. Il s'agit du *De plantis*, attribué à Nicolas de Damas, mais que Bekker publie parmi les *Opuscula (Aristotelis Opera)* Tomus VI ed. Bekker, Oxonii 1837, *Opusculum: De Plantis*. Sur la question du macro-mouvement, en particulier de la locomotion, et de sa différence par rapport au micro-mouvement végétal, voir notre *Orexis, désir, poursuite. Une théorie de la désirance*, 1. *Orexis. L'animation du corps*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2012, p. 106ss.

³ Le terme qualifie la forme basale du désir qui est la première activation d'élan de demande et de poursuite d'un objet. Il renvoie à notre théorie générale du désir développée depuis *Sciences du sens. Perspectives théoriques*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006. La traduction d'arousal par activation est entrée dans l'usage des psychologues en France, comme le montre le *Cours de psychologie* édité par Ghiglione et Richard (Paris Dunod 1995).

⁴ Nous suivons ici la théorie freudienne développée dans *l'Esquisse d'une psychologie* qu'on consultera dans l'édition des *Gesammelte Werke*, Frankfurt Main, Fischer, 1962, p. 375-486.

selon des schémas rigides gouvernant une action déclenchée par la présentation de stimuli spécifiques⁵ ; le *corps humain* est *constamment traversé par des flux excitationnels* complexes lesquels cependant ne se donnent *que rarement expression dans des actions visibles*, c'est-à-dire impliquant des macro-mouvements de l'ensemble ou de parties du corps articulé. Cette donnée structurelle implique *l'organisation d'un double mouvementement* du corps *s'articulant autour d'une ligne de l'infra* qui sépare une vie "*intérieure*" et "*invisible*" du psychosome d'une vie "*extérieure*" et "*visible*", manifestée dans la motilité, à savoir les macro-mouvements du corps. De la première, si la rétention-refoulement se fait de manière correcte, rien ou presque rien ne transpire vers la deuxième. Très exactement : presque rien ne transpire, dans la mesure où il est *quasi impossible* que la circulation d'une *excitation* dans le psychosome *ne donne lieu à aucune inflexion* perceptible *de l'apparence corporelle*. Celle-ci est toujours affectée, ne serait-ce que par des variations minimales de la pulsation cardiaque ou du respir, qui sont en un sens toujours perceptibles par un observateur extérieur empathique ou au regard exercé⁶. On remarque la légère pâleur qui envahit un visage, l'inquiétude soudaine dans les yeux en face, la nervosité des mains accusant un tremblement imperceptible, la perte de tonus dans la posture du corps. Les signes ou les traces de l'affection ont beau être extrêmement minces, il reste qu'on ne peut en nier l'existence. Or, c'est précisément à cet endroit où les *différentiels* sont *minimes* et ne sont donnés qu'à une "aperception"⁷ spéciale que nous touchons à cette *dimension de l'infra* et que celle-ci sort de la relativité et de l'arbitraire pour devenir une donnée phénoménologique robuste pouvant être maniée de manière sûre.

L'IRRÉDUCTIBILITÉ DE L'INFRA COMME DIMENSION DE LA RÉTENTION ET DU SUSPEND

Ce qui peut tromper encore ici, c'est le fait que toute une *gamme d'affects* ont des incidences *très visibles* sur le corps. Leur expressivité peut être décrite et interprétée d'une manière parfaitement thématique. La colère, la fureur, l'envie, le désespoir expressifs intègrent des transformations très remarquables du visage,

⁵ Pour éclairer la théorie freudienne et la démarquer d'autres variantes de la « drive theory », voir Eagle, Morris N., *Recent Developments in Psychoanalysis. A Critical Evaluation*, Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1984, p. 16ss.

⁶ Les détecteurs (machinels) de mensonges opèrent à partir de cette prémisse, tout en faisant l'économie du regard et en allant directement aux paramètres physiologiques dont les changements se trouvent toujours à l'arrière-plan des inflexions de l'apparence.

⁷ Nous utilisons le terme *aperception* au sens technique que nous avons développé dans le premier chapitre de notre *Orexis*. Le terme est tout à fait compréhensible dans le contexte actuel, mais renvoie au sens plus précis que nous indiquons.

des cris, des interjections, des mouvements de tout le corps, etc⁸. Dès lors, on peut se demander si *entre ces mouvements très remarquables* et les *micro-mouvements infra-expressifs* pour ainsi dire décrits au paragraphe précédent il n'y a qu'une *simple différence de degré*. Si c'est le cas, la question se pose alors s'il est légitime de maintenir la distinction de deux ordres de mouvements, l'apparent et l'inapparent, ce dernier ordre constituant une dimension spécifique que nous appelons l'infra ? Notre thèse ici est qu'il est légitime de maintenir une telle distinction, malgré sa nature purement graduelle. Si elle ne différencie pas des ordres selon des critères d'essence, une certaine gradualité peut en elle-même avoir une signification structurelle et définir une dimension propre. Tel est le cas avec les *différentiels de l'infra* qui sont *toujours des différentiels de degré*, donc inessentiels, *mais* qui par la fermeté de leur *minimalité* et leur *minceur* mêmes fondent une *dimension* finalement très *essentiellement autre* : l'infra-mince de la distinction et du distinguible n'est jamais réductible à une continuité traversée par un même phénomène ; il forme un seuil d'émergence néostructurelle à l'intérieur de l'apparente continuité d'un gradient.

La thèse s'éprouve quand il s'agit de classer ou de distinguer des mouvements ambigus qui se rapprochent du mouvement imperceptible, mais gardent un caractère d'indéniable visibilité ou remarquabilité sur l'apparence corporelle. Les prémisses posées jusque-là nous permettent au fond d'*attribuer* assez facilement ces *mouvements à la dimension qui est la leur* : il suffit de leur adjoindre un *critère* qui les discrimine directement et qui est celui de l'*intentionnalité* ou de la *gestualité* profonde du mouvement. Les mouvements imperceptibles ne le sont pas simplement factuellement, c'est-à-dire parce qu'il arrive que leurs amplitudes soient très faibles, ce qui rend leur appréhension par un percevant malaisée. L'*imperceptibilité* est l'*effet d'une rétention* qui suspend le mouvement dans l'infra, c'est-à-dire dans la minceur d'un différentiel de perceptibilité qui le place à la limite du perceptible et de l'imperceptible. Cela fait que des mouvements corporels imperceptibles peuvent être en fait des mouvements structurellement perceptibles, n'appartenant nullement à la dimension de l'infra : c'est ce qui arrive quand, dans la maladie ou la vieillesse, des mouvements sont ralentis ou affaiblis, parfois jusqu'à l'amortissement complet, et sont dès lors mal entendus, plus exactement mal aperçus, par ceux qui les observent. *On peut se méprendre* et apercevoir un mouvement qui se veut être un *macro-mouvement*, de préhension ou de locomotion par exemple, pour un *mouvement imperceptible* d'expressivité retenue d'une motion de l'âme. On a ainsi souvent l'impression que le corps d'une vieille personne alitée est animé d'une multitude d'effets de ces motions comme du mouvement d'une

vie psychique relativement intense, alors que ces inchoations de mouvement ne correspondent souvent qu'à des tentatives de bouger – ou encore à des dyskinéses, donc des mouvements involontaires, réflexes ou compulsifs, liés aux pathologies impliqués ou à leurs médications. *Inversement*, des *mouvements* qui “veulent” se dérouler dans l'infra se trouvent souvent *déportés vers le supra de la visibilité* et la remarquabilité : tels sont, bien sûr, dans la droite ligne de l'*Entwurf* freudien dont nous avons adopté plus haut l'épure pour interpréter l'imperceptibilité corporelle des mouvements de l'âme, les *actes manqués* qui révèlent dans les macro-mouvements d'un geste ou d'un comportement ce qui devait rester dans l'infra de la négociation d'un consentement à l'expression ou d'une rétention d'un tel effet⁹.

Enfin, il existe un troisième type d'*ambiguïté spécifique à une pratique du (macro)mouvement* lui-même qui consiste à percer à travers le mouvement motile vers l'infra orectique de sa motilité même. Le macro-mouvement se double ainsi d'un dessein qui, tout en adhérant à sa performance, transforme celle-ci et lui donne une résonance dans l'infra. C'est ce qui est mis en œuvre dans certaines orientations de la danse contemporaine où le mouvement doit être produit à partir d'un senti interne et se déployer avec le déploiement de ce senti. Nous nous trouvons ici dans le cas de figure où le *mouvement le plus explicitement apparent* se fait le *porteur privilégié d'une conduction à l'apparaître* ou au pressentir *du mouvement le plus intrinsèquement inapparent*. Le *supra de la motilité* devient ainsi l'*instrument d'une mise en résonance de l'infra* en laquelle celui-ci se révèle¹⁰. Nous voulons nous intéresser dans ce qui suit à cette charnière d'articulation ou de basculement du supra vers l'infra. Notre thèse est ici que ce basculement peut se faire consciemment ou inconsciemment et que l'*affleurement de l'infra engage toujours* une mise en disposition somatique toute centrée en un geste ou une *opération centrale*. Cette opération est caractérisée par une simplicité extrême, demeurant inchangée et également accessible tout au long de la vie, faisant le ressort des commutations les plus courantes de la vie physiologique et des fonctions corporelles les plus élémentaires. Il s'agit de la *fermeture des yeux*. Dès lors, l'affleurement de la dimension de l'infra au sentir et à l'aperception semble solidaire, ou ne pouvoir tout simplement pas s'accomplir sans un *basculement de l'extériorité/visibilité du mouvement vers son intériorité/tactilité*. L'infra commence par une *perte du regard*, son geste inaugural est sa clôture par le recouvrement des yeux de cette partie de la peau qui épouse leur forme, les protège des atteintes de l'environnement et les prive toujours à nouveau de la vue.

⁸ La littérature sur les expressions corporelles de l'affect est entrecroisée débordante. Rappelons simplement ici *The Expression of Emotions in Man and Animals* de Darwin (Stilwell Digireads 2005) qui aura un impact fort important sur le traitement ultérieur du sujet.

⁹ Idéalement l'abréaction dans la motilité guérirait de toutes les tensions de l'âme. La bio-énergie reichienne va dans cette direction. Cf. Reich, Wilhelm, *Die Funktion des Orgasmus* (1927). Version revue: *Genitalität in der Theorie und Therapie der Neurose/Frühe Schriften II*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1982.

¹⁰ C'est ce que tentent les courants les moins « spectaculaires » de la danse contemporaine.

LA FERMETURE DES YEUX ET SA PRIVATION

Il y a une multitude de *commandes motrices spontanées* dans le corps qui sont parfois très remarquables et qui, pour beaucoup, s'effectuent de manière purement réflexe, tels certains mouvements (en balancier) des bras dans la course, certains mouvements des yeux (nystagme) lors de déplacements uniformes et rapides, certains mouvements de la tête dans la chute, etc. Il en est une qui, elle, est fort peu remarquable et dont l'imperceptibilité est tout à fait trompeuse. Il s'agit du mouvement des paupières qui se rabaisent sur les globes oculaires et interrompent l'opération perceptive qui se fait par leur organe. Le *clignement*, qui désigne dans la langue ce mouvement, est en règle générale *réflexe*, dès lors le plus souvent *involontaire, non-pénible* – c'est-à-dire ne supposant pas d'effort –, ayant parfois une certaine rythmicité¹¹ ; il peut cependant aussi être *volontaire et expressif*. Au-delà du clignement qui désigne la fermeture instantanée des yeux, entrecoupant pour ainsi dire le regard, il y a des rabaissements durables des paupières l'une sur l'autre qui obstruent la vue de manière continue sur un temps plus ou moins long. Ces *fermetures* ne sont plus réflexes¹², mais *volontaires*. Une des plus habituelles est celle qui est destinée à initier le *sommeil* : on ferme les yeux longuement pour dormir. D'autres servent au *recueillement* du cœur dans la méditation ou la prière, à la *concentration* de l'intelligence sur une tâche cognitive ou pratique complexe, à *apaiser* une montée d'*affect* et maintenir le contrôle sur soi, à aiguïser l'*introspection*, de même qu'à mieux *supporter l'angoisse* ou la *douleur*¹³.

Du clignement fugitif aux fermetures durables des paupières, les phénomènes évoqués recouvrent le champ d'une *fonction* qui a *grande consistance* et que nous appelons *aphérèse du regard*¹⁴. Aphérèse veut dire enlèvement, retranchement, omission et nous choisissons le terme pour signifier de la manière la plus générale l'annulation du regard¹⁵. Tout phénomène de "perte" du regard, quelles que soient ses causes, ses motivations, ses finalités, participe de cette fonction et s'agence en elle avec tous les autres types de retranchement analogue. Or, pour comprendre la fonction de l'aphérèse et sa portée, il faut avoir à l'esprit tout ce que nous pouvons savoir de la fonction du regard lui-même¹⁶. Notre thèse ici sera que la fonction primordiale de cette aphérèse est de *créer un infra du corps* sans lequel le corps ne peut héberger ou "corporer" les nouages constitutifs de la vie psychique dans son ensemble.

Commençons par les phénomènes les plus larges et les plus évidents de ce champ de l'expérience corporelle liée à l'aphérèse du regard. Le premier que l'on rencontre est naturellement celui qui domine pour ainsi dire de sa masse l'ensemble de ce champ : le sommeil. *Pas de sommeil sans fermeture des yeux* – le sommeil "couche" pour ainsi dire en premier le regard, celui-ci étant dans l'endormissement la première exertion à être arrêtée¹⁷. Les tortionnaires de tous les temps connaissent ce rapport et le mettent en œuvre avec l'inventivité qui est la leur. On apprenait autrefois à l'école un bon nombre de belles cruautés, subordonnées à l'apprentissage de la vertu¹⁸ : parmi d'autres, le *supplice de Regulus*, particulièrement raffiné dans son genre, inventé par une nation elle-même connue pour sa perfidie et sa cruauté, les Carthaginois¹⁹.

¹⁴ Dans la largeur du règne animal, les phénomènes se compliquent de la complication des constructions anatomiques des différentes espèces. Ainsi, les oiseaux disposent d'une « troisième paupière » qu'on appelle la membrane ou le corps clignotant, placée verticalement à l'angle interne de l'œil, « que l'animal tire à volonté comme un rideau pour se garantir de l'impression de la lumière » (entrée 'Clignotant' du *Dictionnaire de médecine* de Littré). Ce fait divise pour ainsi dire l'annulation de la vue en la limitant d'un côté à un tamisage de la lumière, alors que la fermeture de toutes les paupières produit le phénomène complet.

¹⁵ Notre choix terminologique se justifie par le fait que les dénominations alternatives ont tendance à biaiser le sens et à l'engager dans une direction particulière. Tel est le cas avec des verbes comme éteindre, annuler, retrancher, ... L'avantage du mot savant est sa neutralité et l'abstraction de son geste.

¹⁶ Il nous faut renvoyer ici au chap. « Spécularité du corps » de notre *Orexis* où une phénoménologie du regard et du contre-regard est développée.

¹⁷ On pourrait arguer, au contraire, que le regard est la dernière exertion à être amortie, puisque le corps, pour dormir, commence par se retirer de toute activité et se mettre tout entier au repos. Ce n'est qu'une fois couché, ayant cessé toute activité, que les yeux se ferment. Il faut distinguer ici la mise en posture hypnotique, le couchage au sens étroit du terme, et l'endormissement. Dans l'endormissement, c'est la mise au repos du regard qui initie la mise au repos strictement hypnotique du reste du corps.

¹⁸ Qui, dans les cultures de l'antiquité classique, est primordialement une capacité de soutenance de la peine et de la douleur vive.

¹⁹ Sur le fait, voir Minunno, Giuseppe, « Remarques sur le supplice de M. Atilius Regulus », *Les Études Classiques*, 2005, p. 217-234. L'article, dont le propos n'a rien à voir avec le nôtre, – il est d'éclairer un point d'histoire romaine et des modes de sa légendarisation –, donne une large bibliographie sur le sujet.



Le supplice de Régulus (1613), huile sur toile de Panfilo Nuvoione, 74x97 cm, © Musée des Beaux-Arts de Quimper

102

Regulus qui, durant la première guerre punique, avait été fait prisonnier lors d'une de ses campagnes contre Carthage, est envoyé à Rome pour faire à ses concitoyens la proposition d'une paix, au terme de laquelle il devait rentrer à Carthage pour faire connaître les fruits de sa démarche. Lié par son serment de retourner dans sa captivité, il n'en est pas dissuadé de donner son opinion sur la proposition dont il est porteur et d'en conseiller avec beaucoup de véhémence le rejet. Son intervention a pour effet que le Sénat rejette l'offre de paix et poursuit ses campagnes puniques. Regulus, absolument intransigeant dans le respect de la *fides*, retourne à Carthage où il est soumis à la torture et meurt d'un supplice aux variantes nombreuses dans la tradition, mais dont le cœur est certain : on lui coupe les paupières (*resectis palpebris*²⁰) – dans certaines versions, on les coud de manière à les empêcher de couvrir l'œil – et on le met dans une construction étroite (une *arca*) percée de pointes tranchantes. L'effet est qu'il est ainsi privé de sommeil et qu'il lui est, de surcroît, impossible de prendre appui sur quelque chose

²⁰ Le contexte est le suivant : *nec mihi ille M. Regulus quem Carthaginienses resectis palpebris inligatum in machina vigilando necaverunt supplicio videtur affectus*, de l'oraison cicéronienne Ad Pisonem, 19. (M. Tulli Ciceronis, Orationes, Oxford 1909).

que ce soit dans son étroit séjour. Le supplice met ainsi en œuvre une *privation extrêmement rigoureuse du sommeil* : le supplicié ne peut “fermer l'œil” ni ne peut se coucher et meurt d'être maintenu en éveil (*vigilando necaverunt*, dit Cicéron qui attribue la mort non aux blessures, mais au maintien indéfini de l'état de vigilance – à une “vigilation” continue, pourrait-on dire²¹).

ISOLER L'APHÉRÈSE DU REGARD ET ISOLER L'INFRA

La question à laquelle introduit cette privation de sommeil est la suivante : *qu'est-ce que fermer les yeux ?* Ou encore : *Rien que fermer les yeux*, qu'est-ce que cela fait ? Il s'agit donc d'isoler cette commande motrice si simple et si courante, la prendre pour elle-même, l'effectuer sans couplage expresse aux processus plus complexes et plus riches en présupposés auxquels elle se couple habituellement. Notre thèse est ici que *l'isolation de cette opération* est absolument *parallèle* à *l'isolation d'une dimension de l'infra* qui est celle qui nous intéresse ici. On ferme les yeux en relation avec une multitude de processus, par exemple et non exhaustivement : le sommeil, le recueillement, la concentration, l'apaisement de l'affect, l'introspection, la soutenance de l'angoisse et de la douleur. De même, l'infra est une dimension où affleure une multitude de résonances spécifiques. Celles-ci sont logées en elle et voilent ce que cette dimension est en elle-même, car elle se trouve en quelque sorte toujours déjà surdéterminée par elles. Notre thèse, énoncée plus haut, est que *l'infra* est *révélé* et “*accédé*” dans un basculement de la dimension de *l'apparence* à une dimension de *l'imperceptibilité* résonante ; que ce basculement s'opère toujours *par la médiation de la fermeture des yeux* comprise comme l'aphérèse du regard. Admettons, dès lors, que ces deux phénomènes se correspondent assez étroitement et que, ramenés à leur forme la plus pure, ils sont liés dans leur opération même : l'infra s'accoste et s'ouvre avec la couverture des yeux, accomplie comme le geste qu'elle est²². Ce qui est engagé ici c'est d'abord *l'intentionnalité de la rétention* caractéristique de ce geste de la fermeture de la vue. Y est engagé aussi le vœu de la *descente dans l'infra du corps* et de soi. Au niveau des résonances sensibles, cette descente épouse en quelque sorte le *mouvement même de descente des paupières* et joue de la richesse et de la finesse des sentis qui y sont associés²³.

Sans ce mouvement et ce geste, il semble impossible d'atteindre et de se maintenir dans cette dimension de la résonance pure qu'est l'infra. Pour le dire autre-

²¹ Sur les variantes du supplice, voir les « Remarques sur le supplice de M. Atilius Regulus » citées plus haut.

²² Et non pas incidemment ou de pur fait.

²³ Le senti est parfois voluptueux, caressant, comme dans la montée des larmes sans épanchement, qui accompagne le souvenir ému par exemple. Les paupières ont là une manière de se rafraîchir à ce léger mouillage des globes oculaires, de s'en caresser et de caresser l'œil.

103

ment, il faudrait être le bouddha pour pouvoir *perdre le regard* tout *en ayant les yeux ouverts*. Il faudrait, en effet, dans ce cas que le regard s'éteigne de l'intérieur – comme dans certaines pathologies psychiques –, qu'il perde la vivacité qui le caractérise et, au fond, le constitue. Ou encore il faudrait imaginer quelque chose qui ressemble au regard des statues, regard qui semble vide, ne regarder nulle part, n'être pas regard, pour laisser la statue être statue, être cette chose structurellement regardée et non regardante²⁴. De fait, ces statues ont des yeux sans paupières et sans pupilles. Or, *l'aphérèse du regard* se fait par la couverture du mince orifice d'où le regard sort par la pupille de l'œil. Pour ôter le regard, la paupière n'a plus de sens dès le moment où la pupille elle-même est absente. *L'aphérèse simultanée de la paupière et de la pupille* annule le regard en tant que tel. L'extinction du regard de l'intérieur voudrait dire que la pupille est bien là, à découvert, mais qu'elle ne danse pas, ne brille pas, comme si une paupière intérieure avait recouvert la thymie et le cœur et que rien n'y battait plus d'un désir, de sa chasse et de ses poursuites. La prunelle serait ouverte sur un monde sans saillances et sans brillance. En dehors de là, *à œil ouvert, la descente dans l'infra* ne peut s'opérer qu'en laissant flotter le regard très durablement sans aucune fixation ni accommodation, c'est-à-dire qu'en faisant un non-regard qui ne voit rien, sinon du vague et une sorte de clarté. Pour atteindre à cela, une virtuosité méditative est requise qui revient au fond à *accomplir mentalement une fermeture de l'œil* alors que celui-ci reste charnellement à découvert. C'est une paupière faite de sentis, des sentis de l'abaissement de la paupière de chair et des sentis internes de la fermeture des yeux, qui est actionnée par le méditant que nous supposons. Il faut *produire en soi le senti très spécifique de cette fermeture* pour pouvoir annuler la direction de l'intention vers le monde extérieur et produire une immersion dans l'infra.

Tout se joue donc autour de ce senti spécifique qui est un *senti inaugural* ou un *senti ouvrant la matrice d'un règne de sentis* qui font l'autre face de la vie du corps. Il y a, sans exagération aucune, matière à écrire plusieurs centaines de pages pour donner une description de ce qui se sent dans cette opération si simple

qu'est la fermeture des yeux. Nous avons évoqué plus haut des complexes d'actes physiologiques, affectifs ou mentaux (sommeil, recueillement, concentration, angoisse, douleur) ainsi que des domaines corporels ou psychiques (vie végétative, vie excitationnelle retenue) auxquels la contribution de cette opération est indispensable. Nous avons mentionné rapidement ce qui se conjoint à l'annulation de l'apparence scopique du corps en termes d'un basculement vers un autre versant de l'expérience corporelle. Or, à chaque fois que cette opération est mise en œuvre, elle produit un senti qui se colore des domaines où l'opération se diffuse, en même temps que ce senti marque *l'ouverture de bassins de sentis dans la dimension de l'infra*. La fermeture tente de se prolonger aussi longtemps que ce sentir voudra ou pourra se maintenir. L'opération est par ailleurs strictement couplée avec une avancée du *respir au centre du sentir* et de l'attention ainsi qu'avec son ralentissement relatif et une baisse corrélative de la pulsation cardiaque. *'Les-yeux-fermés'* est le *senti de l'infra*, la descente du rideau de chair qui les clôt faisant à mesure l'ouverture de l'envers du corps et des sources de ses résonances. Il est le senti de l'immersion dans les sentis de cette dimension. C'est pourquoi il faut en tenter les expériences les plus soigneuses et les plus isolantes pour le décrire tel qu'en lui-même il opère le renversement le plus profond de l'expérience du corps propre.

²⁴ Il y a des statues qui se veulent regardantes, sur lesquels des yeux sont peints qui regardent le regardant.

L'intention est souvent celle, religieuse ou ludique, d'inspirer l'effroi ou la crainte. Certaines statuaire se veulent, dès le départ, tout à fait mimétiques et ne se distinguent en rien des représentations picturales – dans lesquelles les yeux sont en règle générale toujours regardants. Ici les statues sont peintes et les yeux de pierre munis de prunelles ayant les couleurs de l'original de chair. Les compositions prennent parfois un caractère dramatique ou narratif, les statues devenant ainsi bien plus parlantes, pour ne pas dire, là où le trait s'exagère, bavardantes. L'aphérèse du regard dans la statuaire peut être aussi un effet contingent et tardif produit par l'obsolescence du coloriage des statues et par la prévalence des représentations singulières (bustes, statues en pied ou équestres) au détriment des anciennes compositions de larges scènes animées, avec de nombreuses figures en action (comme sur les frises célèbres de certains temples). De quelque manière qu'il ait été produit, cet effet transforme l'ensemble du geste expressif du sujet ainsi que la structure du signifier de l'œuvre.