

ancien, où l'Absolu se manifestait en re-doublant sa présence (de révélation, d'incarnation, d'extase) dans la pensée et le discours autorisés. Or, ce qu'éclaire paradoxalement la parole de l'imâm en l'écrit de l'athée Mallarmé, c'est que sa fiction poétique par son symbolisme – en cela encore parent malgré son « athéisme » de celui des romantiques allemands – n'est pas l'illusion d'un « rien », mais la forme accomplie ou « Idée » (p. 142) de cela qui se donne et se métamorphose dans les jeux de dés du monde, en quoi se tient le sacré qui nous sauve, fable du « Sacre de l'Âme » (p. 147). Même s'« il n'y a pas, chez le poète, de quête de l'Unique dans le sens imâmique, puisque Mallarmé se résout à la mort de Dieu » (p. 154), le poète n'en expose pas moins, comme l'imâm, le mouvement par lequel l'Idée une se démultiplie en ses apparitions prismatiques et se réunit en elles, présence à soi du Tout dans ses parties vivantes, comme le dévoile et le voile « la danseuse mallarméenne » (p. 167).

L'auteure de cet ouvrage remarquablement dense nous montre qu'il y a eu sur plusieurs thèmes et termes symboliques (néant, absence, rythme, danse, verbe, encrier, unité-multiplicité du sens, etc.) rencontre entre la parole de l'imâm et la parole de Mallarmé. Jeune poète en rupture avec le « vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu » (lettre à Henri Cazalis), ce dernier avait certes voulu explicitement « imiter le Chinois au cœur limpide et fin de qui l'extase calme est de peindre » (*Lassitude*), en évoquant l'attrait de l'Extrême-Orient du peintre chinois, serein négateur d'un Un transcendant, et a-thée comme lui en un sens. Mais, différemment, le Moyen-Orient d'où nous parle l'imâm, reste re-lié, en re-ligion, au monothéisme transcendant et à cet « ef-facement » du moi comme condition de la vision en Dieu, non comme condition du seul dire intramondain. Le monde imaginal de l'imâm est déjà celui que cherchaient sincèrement à rejoindre certains romantiques allemands : « chaque doctrine de l'Orient éternel appartient à tous les artistes » (F. von Schlegel). Avec eux, une confrontation mallarméenne sans doute plus directe qu'avec l'imâm pourrait avoir lieu : la médiation génétiquement occidentale, lieu irréductible de la « représentation conceptuelle synthétique » (p. 144), est celle à laquelle participe irréversiblement Mallarmé. Et cela jusque sur le socle de l'Église médiévale : « la Mère qui nous pense et nous conçoit [...] Le moyen âge, à jamais, reste l'incubation [...] » (*Catholicisme*). L'homologie entre la structure de la cathédrale et les concepts scolastiques (voir E. Panofsky) n'est en effet pas étrangère au projet mallarméen d'un renouveau du théâtre symbolique qui « éblouisse le peuple souverain » (Mallarmé). Ce livre nous fait découvrir de surprenantes et indéniables analogies comparatives (« de même [...], de même », p. 103 ; « tel [...], tel », p. 117, etc.), fussent celles d'un *ordo inversus*, quant au contenu de sens, pour parler comme Novalis. Il faut savoir gré à l'auteure de nous avoir donné à lire les richesses comparées que ses réelles compétences dans les deux registres, mallarméen et imâmique, étaient seules capables de mettre sous nos yeux.

André STANGUENEC

Elsa Ballanfat, *L'Espace vide. Phénoménologie et chorégraphie*, Bucarest, Zeta Books, 2021, 460 p., 24 €.

Plutôt que de parler du vide, parlons concrètement d'espace vide : un espace vide ou plutôt vidé de ce qui empêche d'en faire l'expérience, un espace paradoxal, puisque à la fois visible et invisible, sensible et insensible, vu par

lui-même et par contraste. Un espace qui très significativement est celui de la chorégraphie, quand celle-ci n'est plus centrée sur « le corps que j'ai » et sur le corps en mouvement, mais pense l'espace « depuis lui-même ». Un espace auquel l'expérience commune prête rarement accès. Baudelaire, voulant « le vide, et le noir, et le nu », ne fait-il pas exception ? On peut se poser avec Elsa Ballanfat cette question : « Qui a déjà posé son regard non pas sur les étals d'un commerçant, mais sur l'espace vide, invisible, qui apparaît avec, et par contraste, la couleur des fruits et les rayons de la lumière ? » (p. 11). Le peintre, sans doute, tel Alexandre Hollan, lorsqu'il dessine non plus les feuilles d'arbre, mais le vide qui les sépare. Mais seul le chorégraphe nous fait retourner physiquement dans un espace qui paraît inaugural. Si la chorégraphie est un art de l'espace, c'est un art de l'espace qui le révèle comme vide.

La grande force d'Elsa Ballanfat est de se défaire de toute rigidité. Elle sait combien il importe de distinguer entre l'opposition réelle qui repose sur un principe d'existence et l'opposition logique qui repose sur le principe de contradiction (de deux propositions contradictoires, si l'une est vraie, l'autre est fausse). Voilà qui conduit à considérer le vide et le plein non pas comme des entités abstraites, mais comme des puissances réelles en rivalité et se composant selon diverses guises, dans un jeu de force incessant. Il faut battre en brèche un dualisme logique et exclusif qui fait des ravages et montrer comment vide et plein tantôt se disjoignent, et tantôt se rejoignent comme le *yin* et le *yang* dans le diagramme du faîte suprême. Chaque membre du couple non seulement s'enlace à l'autre, mais ménage en lui une place pour son accueil.

Le livre se compose de dix-huit chapitres, aux titres explicites. La philosophie l'emporte d'abord et donne les bases autour d'Erwin Strauss, de Maldiney et de Heidegger. Les deux chapitres sur la sculpture et la danse chez Heidegger sont très éclairants. Puis viennent des chapitres bien sentis sur Merce Cunningham et Pina Bausch. Le chapitre 15 est particulièrement suggestif avec l'analyse de *Café Müller*, ce café d'une petite ville de la Ruhr, dans lequel Pina Bausch fut servante un temps pour remplacer son père et écouta sans préjugés, derrière son comptoir, les réponses fort diverses que ses clients donnaient aux questions de la vie. Voilà ce avec quoi elle voulut travailler par la mise entre parenthèses des espaces coutumiers et par l'ouverture d'un autre espace (on songe à l'inconscient de Freud, défini comme « l'autre scène ») : « Au vide correspond une suspension de ses idées, de ses préjugés. Il est donc à la fois une *epochè* de l'espace pour lui-même, mais aussi le critère par lequel la chorégraphe peut atteindre ce qu'elle cherche dans l'expérience de chacun » (p. 342).

Les derniers chapitres donnent des détails instructifs et passionnants sur les relations entre l'Occident, la Chine et le Japon sur ces questions. Parmi de nombreuses analyses, citons l'exemple du pont, chère à Heidegger. Le *Dialogue avec la gravité* d'Agamatsu nous rappelle que marcher le long d'une rivière ne permet de découvrir que son profil. Au contraire, marcher sur un pont nous met en situation de vis-à-vis. Aussi bien, commente l'auteure, le théâtre (et, en particulier, celui de la chorégraphie) est analogue au pont : il est fait pour rendre visible. Ou, plus exactement, il est fait pour « nous proposer un face-à-face avec ce que l'expérience commune nous empêche de voir dans la mesure où nous y sommes. Le théâtre nous ôte à l'espace pour nous le rendre visible : il en constitue l'expérience pure » (p. 422). Et, dans sa conclusion, Elsa Ballanfat reprend ce point en écrivant que « L'expérience esthétique d'une œuvre d'art reconduit à une expérience inaugurale, non en tant qu'elle

la re-produit (et en cela elle existerait), mais en tant qu'elle la signale, *la rend désirable*, nous *met en quête* de l'Ouvert inapparent » (p. 424-425).

Maintenant, la difficulté est toujours d'articuler l'expérience sensible et l'expérience de la pensée conceptuelle, en comprenant comment elles s'intriquent, se relancent et s'approfondissent mutuellement. Et, en l'occurrence, il faut saluer le tour de force réalisé par Elsa Ballanfat, qui consiste à maintenir à la fois la phénoménalité du vide (le vide est rien et n'est pas rien) et sa conceptualisation (le vide est un outil qui permet de mémoriser, de signaler et de poursuivre une expérience).

Baldine SAINT GIRONS

Louise Dumas, *Automobile et cinéma : un long métrage. Une étude du motif de l'automobile à l'exemple du cinéma allemand*, Berlin, Peter Lang, coll. « Zivilisationen und Geschichte », 2021, 305 p., 64,95 €.

Louise Dumas ouvre ici avec bonheur un domaine de recherche inédit.

Certes, les liens du cinéma et des transports modernes, qui prennent leur essor au même moment et manifestent une affinité visible (le « cinématographe » est l'« écriture du mouvement »), ont déjà retenu l'attention des chercheurs. Non seulement la caméra mobile est apparue comme un « équivalent général de tous les moyens de locomotion » (comme l'avait autrefois noté Gilles Deleuze), mais certains de ces liens ont même fait l'objet d'analyses sérieuses, notamment dans le cas du train (Lynn Kirkby, Wolfgang Schivelbush) ou de l'avion (Virilio, Vertov). L'automobile, cependant, n'avait jamais donné lieu, jusque-là, à une étude systématique, n'ayant été mentionnée qu'indirectement à travers des films réputés témoins d'une époque, des *road movies* ou des films prenant l'automobile comme décor ou théâtre d'événements particuliers (par exemple, *L'Accident*).

La spécificité de l'approche de Louise Dumas est d'aborder le sujet dans sa complexité, selon une perspective esthétique, sans grille de lecture préalable et sans autre présupposé que ce que Kant appelle, dans la *Critique de la faculté de juger*, le « jugement réfléchissant ». Elle s'appuie sur une analyse conceptuelle extrêmement fine des notions de « dispositif de vision », d'« affinité », de « parallèle » ou de « réflexivité », le lien entre la première et la dernière notion étant particulièrement intéressant à tisser. Face à un thème aussi vaste, sa sagesse a été de se concentrer sur un corpus restreint de cinq films, peut-être pas parmi les plus connus en France, mais choisis sur une période assez vaste et dans des registres suffisamment divers pour être parfaitement démonstratifs des utilisations de la voiture comme motif filmique : *Die Drei von der Tankstelle* (Wilhelm Thiele, 1930), *In jenen Tagen* (Helmut Käutner, 1947), *Im Sauf der Zeit* (Wim Wenders, 1976), *Burning Life* (Peter Welz, 1994) et *Wolfsburg* (Christian Pezold, 2003). On pourra toujours, sans doute, discuter ce choix, regretter l'absence de tel ou tel auteur (Fritz Lang) ou de tel ou tel film (*Alice dans les villes*), mais on aurait mauvaise grâce à contester ce qui est dit des films retenus ainsi que l'intérêt que chacun d'eux présente pour éclairer le sujet et atteindre ainsi à l'universalité.

Le principal résultat des analyses proposées (1^{re} partie) est de montrer que l'automobile est un motif de réflexivité pour le cinéma. Elle est, à la fois, un *reflet* du cinéma (les événements se passent dans l'écran du pare-brise) et une *réflexion* sur lui (l'« appareillage » se prête aussi à la comparaison). Dans la 2^e