ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART (AICA)
Congrès et 30e assemblée générale
27 août - 5 septembre 1978 / Suisse

Jacques Monnier, section suisse

VIDEO CORPUS

L'on ne s'est jamais tant préoccupé du corps qu'aujourd'hui, ou l'on préconise son entretien, ou l'on encourage son épanouissement, ou l'on revendique et proclame sa libération, symbolisée, lors de manifestations féministes aux Etats-Unis, par le jet public du soutien-gorge aux orties. Les moyens de communication de masse ne sont pas en reste, qui invitent à le découvrir, à le connaître, à le surveiller et à le contrôler. Emboîtant le pas à Yvan Illich, qui s'est employé à dénoncer la médicalisation abusive, voire totale de notre société (1), Jacques Attali diagnostique une nouvelle ruse du système capitaliste, qui aurait intérêt à développer le sentiment d'angoisse devant la mort pour lui apporter des "réponses marchandes" et croit pouvoir annoncer l'avènement d'une époque vouée à l'autosurveillance : "Bientôt, nous aurons chez nous, à domicile, de petits ordinateurs, des petits moyens de s'autosurveiller qui nous permettront de faire des diagnostics sur nous-mêmes, de faire des analyses complexes par branchement individuel sur le cerveau, de faire des autotraitements, etc ." (2)

Politique au premier chef, le propos de l'économiste vise, par là-même, l'ensemble des institutions, l'ensemble des discours que les institutions tiennent sur le corps et qui s'ordonnent selon quatre types d'arguments, tels que les reconnait Michel Bernard (3) : d'abord l'argumentation biologique (anatomique et physiologique, plus précisément), puis l'argumentation "techniciste" (que nous préférons nommer ergonomique, eu égard au transfert sur l'organisme d'une conception purement mécaniste du mouvement), ensuite l'argumentation "psychosociomotrice", qui relève d'une acceptation sociale du comportement moteur-cérébral, l'argumentation esthétique, enfin, étroitement liée aux précédentes - qu'elle en découle ou

.../

qu'elle les induise - et véhiculée par les modèles artistiques.

Ces arguments hétérogènes ne sont pas nécessairement compatibles, mais il appartient précisément à l'idéologie dominante d'exciper de leurs logiques respectives et d'en user tour à tour, selon les circonstances ou les besoins. L'idéologie, en effet, se révèle habile à court-circuiter ces qutre types de discours pour mieux fonder ce qu'elle entend réputer naturel et, par conséquent, indiscutable et intemporel. Elle postule l'existence d'un seul et même corps. Elle laisse entendre que ce corps universel représente ou tient une "parole" cohérente, harmonieuse, par principe comme par vocation et qu'il est du ressort du discours des institutions de préserver, d'entretenir ou de restaurer cette "parole" dans sa vérité originelle. Autrement dit, l'idéologie domine d'autant mieux qu'elle décline toute identité, qu'elle s'efface et s'efface totalement devant ce qu'elle tient pour une évidence, voire une tautologie : " ce discours veut laisser ou faire croire que le corps lui est antérieur, tout en étant intérieur à, ou produit par des pratiques qu'il n'aurait, en tant que discours, qu'à organiser et justifier." (4)

Or, ne serait-ce pas que le langage se donne l'alibi du corps, alors qu'il prend une part active, décisive même, dans le procès de connaissance et de reconnaissance de notre organisme, ainsi que le remarque encore Michel Bernard : " le langage est directement responsable de la manière dont le corps est pratiqué, vécu et, par conséquent, circonscrit et identifié." (5) La psychanalyse et l'anthropologie structurales ont également reconnu le rôle prépondérant du langage dans l'économie générale d'une société, comme l'indique Jacques Lacan : l'homme "pense de ce qu'une structure, celle du langage - le mot le comporte - de ce qu'une structure découpe son corps et qui n'a rien à faire avec l'anatomie. Témoin l'hystérique. Cette cisaille vient à l'âme avec le symptôme obsessionnel : pensée dont l'âme s'embarrasse, ne sait que faire ". (6) Véhicule des us et coutumes, distributeur des valeurs, agent de toute culture, le langage doit lui-même être considéré comme un produit social et envisagé dans sa dynamique propre, témoins des conflits qu'il assume. Voila dans quels termes Gérard Mendel définit cette problématique : " Apprendre à parler ce langage qui est un produit de la chasse structurale, c'est participer de la structure productive de ce langage.

.../

En ce sens, apprendre à parler c'est introduire irrévocablement le collectif et la coopération en nous, avec la contradiction interne que cette situation implique et cette fascination irrémédiable pour un "corps social" qui serait la matérialité de ce collectif." (7)

Clest le mérite du psychanalyste français que d'avoir découvert, dans les tribus de chasseurs du paléolithique, l'infrastructure de toutes les sociétés humaines, fondées sur la coopération. La coopération suppose l'interaction nécessaire et suffisante des individus considérés isolément et organisés en groupes mus par un objectif commun : la capture du gibier. Elle implique l'aliénation volontaire de certains intérêts particuliers au profit de la collectivité. Dans ces conditions, le langage nous apparaît comme l'agent médiateur par excellence d'un corps à corps, soit la confrontation d'un corps corporel, "incorporant" en lui le jeu social dans sa complexité, l'évaluation de la situation générale, le déplacement de l'action et les positions respectives des partenaires, notamment et d'un corps social fantasmatique, c'est-à-dire d'une société hantée par le fantasme du corps individuel et cherchant à s'approprier ce dernier avec d'autant plus d'acharnement qu'elle ne peut jamais prendre corps par elle-même et pour elle-même. Placé dans cette perspective, le langage se révèle être à la fois le jouet et l'enjeu de ce corps à corps individuel et social. Et Michel Bernard de conclure à l'interdépendance du corps individuel et du corps social, des coutumes et du langage : "Si toute éducation est, comme l'a vu P.Bourdieu "l'incorporation d'un espace structuré selon les oppositions mythico-rituelles" et, par conséquent, des valeurs et des intentions d'une société, cette incorporation est avant tout le fait de l'activité symbolique véhiculée par le langage. Aussi, dans la mesure où le corps est concrétisé, figuré par l'ensemble des habitus qui forment nos pratiques quotidiennes, il est découpé et circonscrit par ce langage même." (8)

C'est à dire que la cohérence à laquelle vise le langage vise la cohérence du corps social et que la cohérence du corps social pointe la cohérence du corps individuel. En d'autres termes, l'unité interne du langage a toujours en vue l'unité du corps social et l'unité du corps social commande l'unité (fictive) du corps individuel. L'unité (fictive) du corps individuel, enfin, passe par l' hégémonie d'un discours contraignant et unificateur : le discours de l'idéologie.

.../

Or, le discours idéologique s'impose avec d'autant plus d'aisance qu'il agit sournoisement, comme en sous-main. Il n'intervient que par le truchement de discours spécifiques et disparates, dont il se plaît à maintenir l'antagonisme. C'est ainsi qu'il parvient à subsumer clandestinement des paroles étrangères les unes aux autres, mais qui postulent toutes une antériorité du corps et une supériorité intrinsèque les autorisant à se prévaloir de leur autorité respective pour remplir la fonction d'un métalangage. Témoin le titre d'un article de Henri Laborit paru dans la première livraison de Prospective et santé : "Vers une psychiatrie totale : un essai d'intégration bio-neuro-psycho-sociologique". (3) Quel aveu ! Exorbitante parce qu'elle se trouve marquée au coin du totalitarisme, semblable prétention ne peut que se heurter à la réalité d'un corps ambigu et conflictuel, comme le signale encore Bernard : " le corps est "ouverture et carrefour du champ symbolique". Mais, en tant que tel - il ne faut pas l'oublier - c'est un lieu tourmenté, soumis à d'incessants conflits et plus exactement au flux capricieux d'une énergie rebelle à l'action corrosive et répressive de toute symbolisation. Il est illusoire et mystificateur de l'unifier, d'y chercher une cohérence : en ce sens, le corps sera toujours à la fois le lieu d'inscription, le moteur de toute éducation et sa limite ultime". (10)

Que cherche donc à dissimuler ce discours de l'idéologie, qui s'absente derrière un corps réputé antérieur, premier et des pratiques tenues pour naturelles, sinon ce que sa discrétion lui permet justement de taire, de refouler et d'ignorer : le corps libidinal, le corps érogène, le corps sexué et sexuel ? Or, à notre connaissance, aucun document officiel concernant la culture physique ne mentionne ou ne prend en compte cet aspect là de la question. Selon une circulaire française de 1967 (11), par exemple, l'éducation physique a pour triple objectif : la "maîtrise du milieu", la "maîtrise du corps" et "l'amélioration des qualités psychologiques et des rapports avec autrui". Les notions de maîtrise, de dépassement, de nature humaine, voire d'homme total, couramment invoquées à l'appui de la gymnastique et du sport sous-entendent l'existence d'un corps prototypique, universel, intemporel, qu'il s'agit de rendre à son intégrité originelle. Autrement dit, si la finalité explicite d'une telle philosophie paraît être un homme accompli, un homme heureux, un homme maître de son destin, la finalité implicite réside dans l'intégration du cas d'espèce à l'ergonomie collective, à sa normalisation pour le meilleur fonctionnement possible du corps social, auquel on n'hésite pas à sacrifier les singularités du corps individuel.

.../

Parmi les discours traitant du corps, qu'en est-il de la télévision ? et de la télévision dans ses rapports à d'autres media "imaginaires" comme le cinéma ? et qu'en est-il de la vidéographie, surtout, dans sa relation au corps ?

Le discours télévisuel a généralement avorté. Son succès a paradoxalement provoqué son échec. En effet, une émergence trop rapide l'a d'emblée assujetti à l'Etat, à des régies ou à des sociétés concessionnaires placées sous le contrôle direct ou indirect de l'autorité politique et induit son administration à reproduire les institutions en place; elle l'a contraint à calquer l'organisation cinématographique, sa hiérarchie de métiers et d'emplois, sa distribution des rôles, ses usages, son vocabulaire, sa nomenclature et son esthétique, comme l'attestent les termes en vigueur dans ses studios : producteur, réalisateur, chef de plateau, cameraman ...; séquence, gros-plan, plan moyen, plan américain ...; travelling, zoom, voix off ...

La télévision d'antenne tend à reconduire les poncifs de l'écran, parce que le medium exige de gros investissements et que la rentabilité de ces investissements suppose une large audience et que l'ampleur de cette audience dépend de son aptitude à recevoir le message produit et que l'aptitude des téléspectateurs à accueillir ce message est tributaire des habitudes et des préjugés du plus grand nombre et que le plus grand nombre se montrent plus particulièrement réceptifs aux stéréotypes, à la rèdondance, voire à l'insignifiance. L'insignifiance du message, enfin, contribue à maintenir la fonction <u>phatique</u> du medium qui entretient, dans une certaine mesure, la cohésion et l'identité collective de la population concernée. Serait-ce que la télévision d'antenne vérifierait, dans les sociétés post-industrielles du moins, une manière de fatalité technologique, qui nous destinerait à n'être plus que des <u>assistés de l'imaginaire</u>, comme il existe des assistés cardiaques ?

La vidéographie - légère, portative, volante, a certes tenté sa chance. Ou, dirons-nous plutôt que des individus ont tenté <u>sa</u> chance à elle, qu'ils ont tenté <u>leur</u> chance à eux par son truchement, en voulant y voir une alternative à la télévision d'antenne ?

.../

Du coup, la vidéographie s'est trouvée confrontée aux institutions, qu'elles fussent politiques, économiques ou sociales, éducatives, scolaires, médicales ou disciplinaires. Dans la majorité des cas, le nouvel instrument s'est révélé trop faible et n'a su ou pu résister à l'emprise de l'organisation qui l'accueillait. Elle s'y est résorbée en multipliant les effets de l'institution. Commise d'office à des tâches de surveillance - "Je vous ai à l'oeil" - de contrôle et d'enquête (policière), elle a fourni les meneurs de jeu en renseignements complémentaires. Et, en facilitant l'implication du plus grand nombre d'individus dans des procédures d'investigation scientifique, de développement technique, de transmissions d'informations, d'acquisition accélérée de connaissances, d'éducation, de recyclage professionnel, elle s'est trouvée réduite à des besognes ancillaires et tenue de renforcer à la fois l'institution et le pouvoir que cette dernière représentait. Tel un corps étranger perçu comme un danger potentiel, elle s'est vue phagocyter dans les meilleurs délais.

Plus rarement, le corps étranger de la vidéographie est parvenu à renvoyer à ses usagers (certainement motivés par l'ouverture et le changement) à leur étrangeté et à leur étrangèreté (les uns aux autres). Institutionnelle, la vidéographie a dès lors retourné l'institution à ses fantasmes.

Comment ? En se dépoissant des stéréotypes copies conformes de la télévision d'antenne, induits en premier lieu par la définition ne varietur des tâches dévolues au medium de masse, à savoir l'information, l'éducation et le divvertissement et, en second lieu, par la répartition, également immuable, des genres : l'actualité politique, l'émission didactique, la fiction dramatique et les variétés. Elle s'est aussi dépoissée d'une forme de solemnité propre au spectacle, que la télévision doit au cinéma, qui emprunte la sienne au théâtre et qui irritait tant le jeune Jean-Paul Sartre : " les dorures me gâchaient mon plaisir. Le Vaudeville, théâtre désaffecté ne voulait pas abdiquer son ancienne grandeur : jusqu'à la dernière minute un rideau rouge à glands d'or masquait l'écran; on frappait trois coups pour annoncer le commencement de la représentation, l'orchestre jouait une ouverture, le rideau se levait, les lampes s'éteignaient. J'étais agacé par ce cérémonial incongru, par ces pompes poussiéreuses qui n'avaient d'autres résultats que d'éloigner les personnages, au balcon, au poulailler, frappés par le lustre, par les

.../

peintures du plafond, nos pères ne pouvaient ni ne voulaient croire que le théâtre leur appartenait : ils y étaient reçus. Moi, je voulais voir le film au plus près." (12)
Intuition géniale de l'enfant qui ne supportait pas de voir le film comme à retardement, comme en différé, que la différence fut marquée par un trop long préambule à la représentation, ou que le "cérémonial incongru" distançât inéluctablement le spectateur de l'écran. "Voir le film au plus près", ne consistait pas à prendre parti du leurre, à choisir délibérément l'illusion contre l'instrument de cette illusion et contre tout l'appareil des conventions mondaines qui ne manquent pas de l'accompagner ? N'était-ce pas vouloir coïncider à tout prix avec l'action représentée, suivant chacune des péripéties ? Vouloir courir le risque couru par les héros, mais dans le temps même où ils le couraient ? et, à force de sympathie avec le récit, en oublier le confort rassurant du fauteuil et de la salle ornée tel un boudoir ?

La vidéographie, enfin, ne s'est-elle pas dépoissée de la vitesse, du rythme de défilement obligé de la pellicule dans le projecteur et du montage "précontraints" par le halètement saccadé des images, comme par la longueur souvent normalisée de la bande cinématographique, elle-même ajustée à la durée conventionnelle du spectacle. La vidéographie introduit en effet une nouvelle économie générale du temps, qui ne laisse pas d'être paradoxale, si l'on songe au fait que la précipitation de sa naissance (jamais medium n'a connu de genèse si brève : 15 ans à peine pour aller de la prime enfance à la quasi-maturité !), la précipitation de son visionnement (puisque le temps de développement exigé par le film est ici élidé), et la précipitation avec laquelle elle achève la "déconstruction" de l'art, pour reprendre le terme de Derrida, débouche sur un ralentissement considérable des opérations et une véritable réhabilitation de la durée.

Effectivement paradoxal apparaît ce procès de "déconstruction" accélérée par des conventions de l'art et du cinéma, puisqu'il met en valeur la durée en mobilisant, pour une manière d'immobilisation progressive, tous les moyens de résistance à l'érosion chronique.

.../

Le temps se révèle être la dimension corporelle par excellence. Le cinéma et la télévision faisaient mine de pouvoir et vouloir s'en passer en "télégraphiant" le corps en ombres chinoises, en le pondérant, en le délestant, en l'aérant par procuration : "on avait débarrassé les solides d'une massivité qui m'encombrait jusque dans mon corps", remarque Jean-Paul Sartre. (13) Le montage court accélérait encore cette économie de l'ellipse.

A l'ellipse et au temps court, au montage court, la vidéographie tend à opposer la continuité et le "temps réel", pour user d'une expression propre à l'informatique. Répétition, lenteur, longs plans fixes, immobilisme, par exemple, contribuent à sursoir au développement rapide de l'action, au déroulement narratif, aux coups de théâtre et au suspense qui les commande, pour accorder sa chance à chacun des instants successifs qui constituent la trame d'un tissu sans fin.

L'art vidéographique va plus loin encore dans son invention, qui implique une critique radicale des usages de la télévision d'antenne. Biaisant avec les effets spectaculaires que produit la mise en perspective, réduisant la distance que cette dernière ménage entre le spectateur et l'image, elle "dé-narre", elle écarte l'anecdote, elle coupe court au drame, refuse d'alterner les temps forts et les temps faibles, pour mettre en valeur les intermèdes, ces moments de transition généralement gommés par le cinéma en cours de tournage ou à l'occasion du montage.

En résumé, la vidéographie récuse l'évènement, catalyseur des passions, promoteur de toute démagogie. Et, par là-même, elle refuse le spectacle, parce que le spectacle engendre nécessairement le spectaculaire. C'est si vrai que la prise de vue et le visionnement plus encore, s'accommodent volontiers de l'intimisme et peuvent prendre l'allure paisible d'une méditation, d'une invocation, d'une incantation, voire d'une prière.

La vidéographie dénonce les stéréotypes en vigueur dans les moyens de communication de masse, qui piègent toute identité possible dans une identification de commande au service du corps social, que l'instrument ou le support de l'identification se présente sous la forme d'une bande magnétique, d'une pellicule, d'une photographie ou d'une peinture.

.../

La vidéographie d'art démantibule et désintègre l'environnement proche, déboîte le corps des comportements de routine, qui enchaînent inexorablement les mêmes séquences de gestes à partir des mêmes stimuli, décompose les mouvements qui s'affaissent dans la lenteur et qui finissent par s'engluer dans une succession d'actes aux péripéties infiniment rapportées. Elle détecte des micro-climats, elle débusque des micro-milieux, elle révèle, comme sous une lentille fortement grossissante, des instants infinitésimaux.

Certains artistes - Boltanski, Forest, Kaprow, Palestine, par exemple- observent le comportement d'un individu dans un espace restreint, les gestes appropriés d'un artisan, les tourne-main d'un coiffeur, la reptation d'un corps au sol. D'autres, comme Vostel, s'attachent aux fonctions cérébrales, au mécanisme de la mémoire notamment. L'une de ses bandes évoque le drame d'un amnésique, qui cherche désespérément à reconstituer une histoire vécue, histoire dont plusieurs épisodes font défaut, dont la continuité logique et la signification semblent devoir irrémédiablement lui échapper.

D'autres encore, un Les Levine, un Denis Oppenheim, s'intéressent à la gesticulation de leurs membres, à l'émission phonatoire, à l'articulation des sons, aux mouvements du larynx et à la mobilité des traits faciaux. Ils observent attentivement, méthodiquement, scrupuleusement les activités les plus communes et les plus triviales du corps, que la force de l'habitude a fini par dissimuler à nos regards. Ils nous introduisent à un véritable phénomène, à une véritable phénoménologie de la perception.

Cet art vidéographique n'est certes pas né de génération spontanée. Un certain cinéma d'avant-garde, l'art pauvre, l'art conceptuel et l'art corporel ont indiqué des voies d'approche, suggéré des angles d'attaque, fourni des figures de style. De son côté, la littérature a induit des modes d'exploitation, dont Joyce, Céline ou Beckett, par exemple, se révèlent les pionniers. Dans sa préface au Portrait d'un inconnu, de Nathalie Sarraute, Sartre a su résumer en peu de mots l'apport de l'écrivain français, prospecteur des "tropismes" : "Otez la pierre du lieu commun, vous trouverez des coulées, des baves, des mouvements hésitants, amiboïdes." (14)

.../

Un tel démembrement ne peut que contribuer à disloquer l'image de soi, que l'on a perçue, conçue et vérifiée dès la prime enfance, que l'on a remaniée, reconduite et consolidée d'âge en âge, comme un projet de soi pour soi-même et par l'intermédiaire de laquelle nous avons accédé à l'imaginaire, ainsi que le précise Jacques Lacan, le premier à avoir mis en évidence l'importance décisive du "stade du miroir" dans la genèse de l'identité personnelle : "L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice (...) nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale (...) cette forme serait plutôt au reste à désigner comme je-idéal (...) cette forme situe l'instance du moi, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu ..." (15)

C'est que l'imaginaire a partie liée avec Narcisse. Or, l'expérience vidéographique ne nous propose rien d'autre qu'un retour au "stade du miroir". Mais, à la différence de la première enfance, qui franchit ce stade antérieurement à celui de l'acquisition du langage et de l'accès au symbolique, c'est à partir du langage que la vidéographie nous invite à nous déproprier de nous-même - et du projet de nous-même - par une révision déchirante de l'image spéculaire originelle, "matrice" de toutes les autres images. Médiateur de soi à soi-même, le miroir préfigure tous les miroirs que nous tendre autrui et anticipe tous les reflets qu'il s'agira de "négocier" dans les relations à l'autre, puisque c'est par l'autre que nous découvrons notre identité.

Etant donné le medium vidéographique, il s'agit de ne point méconnaître les conditions requises pour que se produise cette manière de "court-circuit" électronique. L'usage, la manipulation, la propriété même de l'équipement sollicitent le partage, la mise en commun, la création de "communautés-vidéo" même, qui multiplient d'autant la problématique duelle du couple, telle que l'illustre le psychiatre britannique Ronald D.Laing, dans Noeuds :

"Narcisse est tombé amoureux de son image en la prenant pour celle d'un autre.

Jack tombe amoureux de l'image que Jill se fait de Jack,
la prenant pour lui-même.
Il ne faut pas qu'elle meure, parce que dans ce cas
il se perdrait.

.../

Il est jaloux du fait que l'image de quelqu'un d'autre pourrait se refléter dans le miroir de Jill.

Jill est elle-même, un miroir déformant,
Jill doit se déformer elle-même pour apparaître non déformée à ses propres yeux.

Pour retrouver son image non déformée, elle compte que Jack déformera son image déformée (à elle) dans son miroir déformant (à lui).
Elle espère que s'il déforme son image déformée (à elle) cela pourrait rétablir son image non déformée sans qu'elle ait à se déformer elle-même."

A multiplier ces expériences encore marginales, la vidéographie prend progressivement corps à son tour. Elle consiste dans le corpus des bandes connues, reconnues et citées en référence. Et, par delà, ou plutôt en deça du mode de représentation électronique qu'elle contribue à généraliser, elle met en représentation ses usagers, accouplés, par l'oeil ajusté au viseur, par la psycho-motricité des manipulations, par le tissu "neuro-végétatif" du câblage, à la caméra, organe scopique à l'objectif en érection, à l'oeil introverti du moniteur qui ne laisse jamais impressionner que l'intérieur du tube cathodique. A la limite, le corps vidéographique, avec son appareillage, avec son corpus de bandes de référence, gagnerait en autonomie, fonctionnerait toujours davantage en "circuit fermé" et finirait bien par exclure le corps de l'opérateur !

Et si la légèreté accrue de l'équipement vidéographique accélère la remise en jeu du corps humain, le corps risque bel et bien de servir d'enjeu à des partenaires qui le dépassent, à des institutions qui le débordent : les firmes productrices de matériel n'ont guère lieu de s'inquiéter pour la prospérité de leurs affaires : le désir de voir, de se voir, de se faire voir ne connaît point de limites ...

N O T E S

1) ILLICH Ivan, Némésis médicale (l'expropriation de la santé), Paris, Seuil, 1975

2) ATTALI Jacques, La crise, pour quoi faire ?, in Le Nouvel Observateur No 688, 16/22 janvier 1978

3) BERNARD Michel, L'ambivalence du corps, in L'Esprit No 5, mai 1975

4) BERNARD Michel, ibid., p.736

5) BERNARD Michel, ibid., p.736

6) LACAN Jacques, Télévision, Paris, Seuil, 1973, pp.16-17

7) MENDEL Gérard, La chasse structurale, Paris, Payot, 1977, p.105

8) BERNARD Michel, op. cit., p.738

9) LABORIT Henri, in Prospective et santé, No 1, printemps 1977

10) BERNARD Michel, op. cit., p.738

11) BERNARD Michel, op. cit., p.725

12) SARTRE Jean-Paul, Les mots, Paris, Folio, 1969 p.105

13) SARTRE Jean-Paul, ibid., p.106

14) SARTRE Jean-Paul, préface à SARRAUTE Nathalie, Portrait d'un inconnu, Paris, Gallimard, 1956, p.11

15) LACAN Jacques, Ecrits I, Paris, Seuil, 1970, pp. 90-91

16) LAING Ronald D., Noeuds, Paris, Stock, 1971, p.31