

*Jean Louis Schefer*

# Main courante 2



Extrait de la publication



## MAIN COURANTE 2

DU MÊME AUTEUR

*chez le même éditeur*

Figures peintes, 1998  
Cinématographies, 1998  
Choses écrites, 1998  
Origine du crime, 1998  
Main courante, 1998  
Images mobiles, 1999  
Paolo Uccello, le Déluge, 1999  
Sommeil du Greco, 1999  
Questions d'art paléolithique, 1999  
Lumière du Corrège, 1999

*chez d'autres éditeurs*

Scénographie d'un tableau, *Le Seuil*, coll. « *Tel Quel* », 1969  
L'Invention du corps chrétien, *Galilée*, 1975  
L'Homme ordinaire du cinéma, *Cahiers du cinéma / Gallimard*,  
1980, *Petite bibliothèque des Cahiers*, 1997  
Gilles Aillaud, *Hazan*, 1987  
8, rue Juiverie, photographies de Jacqueline Salmon, *CompAct*,  
1989  
La Lumière et la Table, *Maeght éditeur*, 1995  
Question de style, *L'Harmattan*, 1995  
The Enigmatic Body, *Cambridge University Press*, 1995  
Du monde et du mouvement des images, *Cahiers du cinéma*, 1997  
Goya, la dernière hypothèse, *Maeght éditeur*, 1998

Jean Louis Schefer

# Main courante 2

*Novembre 1998 - 1<sup>er</sup> avril 1999*

*P.O.L*

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6<sup>e</sup>

© P.O.L éditeur, 1999  
ISBN : 2-86744-722-4

August Strindberg a été la découverte de l'an dernier (je n'avais lu jusqu'alors que son théâtre) : son Journal et l'exposition de ses photographies au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Le corps des poissons, plaque de gélatine. Cette espèce d'inspiration par laquelle les choses ou les corps sont recomposés chimiquement pour leurs « affinités électives » est quelque chose d'une confirmation de l'Encyclopédie de Novalis. Photographie réduite à l'essentiel de son opération : l'action de la lumière sur les plaques; de même que le soleil, tramé par le mouvement de l'eau a peint le corps des poissons, déterminé leurs caractères secondaires et leur forme même (depuis l'enfance je crois à de telles transfusions chimiques, à de tels transports d'effets de signification, à ces déplacements de « caractères » : j'ai dû considérer longtemps le monde comme une peinture en cours).

Ce qui signifie ceci : le milieu dans lequel la lumière opère, se répartit ou fraie son chemin est un fluide, tout comme le temps, provisoirement et schématiquement organisé par la science ou l'habitude historique, est un fluide : c'est, à vrai dire, une mémoire dans laquelle on ne peut toucher à un élément ou à la chaîne des relations sans modifier l'ensemble de ce tissu.

Voilà ce que signifie l'idée photographique de Strindberg : il n'y a pas de milieu neutre, le monde est un corps présentant des degrés de sensibilité et de réceptivité (c'est-à-dire de modifiabilité) différents. Cela veut dire que le monde, dont nous sommes, est une mémoire ; et que la mémoire est un processus de maintien du milieu sensible du vivant – il intègre ses potentialités passées comme principe dynamique : c'est une pile. La matière se diversifie par une série de décalages de cette mémoire vivante ou intégration dynamique des potentialités. Idée antique des Enfers comme sommeil des potentialités qu'une idée de l'abstraction du temps présente comme termes échus.

À y repenser aujourd'hui (par quel tour des jeunes gens si doués sont-ils devenus tellement académiques dans leurs carrières?) le grand écueil initial, programmatique de *Tel Quel* a été l'installation d'un programme littéraire déjà ringard à l'époque : il correspondait au fantasme propédeutique du grand écrivain possible dans l'idéologie française (dont le modèle, par superposition, a été tout d'abord Mauriac, Breton, Aragon auxquels on succédé des empêcheurs de tourner en rond : tous étaient des esthètes de la morale : les « libertins » convoqués ont tous été des esthètes moraux). Tout le développement alors en germe de l'image (films, films expérimentaux, bande dessinée) a complètement échappé. L'aventure picturale n'y a été que le patronage de Support/Surface qui s'est vu justifié « philosophiquement » par la pensée de Mao Zedong et dont l'audace esthétique avait déjà fait l'œuvre de Pollock, Ad Reinhardt et Rothko ; nous avons ainsi eu quelques nymphéas qui n'avaient tout d'abord poussé nulle part sinon dans une idée de la peinture. J'ai alors été noté comme réactionnaire (cela ne m'a jamais gêné) pour avoir demandé à deux de ces

peintres s'ils savaient aussi dessiner des choses. L'activité du groupe a servi à constituer une pelote para-universitaire (beaucoup des participants n'avaient que peu de formation classique, c'est-à-dire d'aisance intellectuelle et esthétique : c'est pourquoi la politique a servi à rejeter avec horreur l'odieux héritage). Les faits de « modernité » ont tout à fait échappé. Breton a toujours beaucoup intéressé, comme autrefois le Sar Péladan.

Réédition d'*Origine du crime* (que je rêvais, il y a dix ans, de continuer à écrire tous les jours). Je ne sais quoi ajouter à sa morale ou à sa forme (c'est-à-dire à la « quatrième de couverture »). Ce crime est sans trace parce qu'il a été sans auteur et sans action. L'idée persistante qu'il a eu lieu (il a eu lieu – puisque je suis augustinien – là où s'arrête la récurrence de la mémoire) en fait le moteur de notre vie, mais de notre vie invisible.

Petit repentir en rouge. Il m'a fallu relire les *Provinciales* et l'éternelle XI<sup>e</sup>, pour comprendre tout ce qu'il y avait de sucré dans mon éloge du rouge ; et qu'un élan sentimental ne peut longtemps soutenir la vertu d'une aussi longue métaphore : pudeur, émotion, blessure, robe de l'aimée, sang rédempteur, couleur sans corps ; voilà que ce rouge commençait à diviser le monde en deux parce que, s'opposant à d'autres couleurs, il gardait le monopole d'un privilège : tout corps par lui enveloppé était assuré d'un signe de vie, d'un destin sacrificiel et d'une perspective de rédemption. (Pascal, Barbey, Pophyre...)

*Sigismond*. Le XVII<sup>e</sup> siècle, un peu partout en Europe, n'a pas seulement imaginé des déserts qu'il peuplait de misanthropes, il a créé des solitudes. Les unes et les autres ne procèdent pas tout à

fait d'un goût champêtre ou d'une nécessité de la retraite méditative. La farouche élévation spirituelle de Rancé, la hauteur morale de Port-Royal, l'hésitation d'Alceste que seul un « objet » retient encore dans le jeu social, la sauvagerie et les fureurs poétiques de Sigismond, toutes sont des maladies du pouvoir.

C'est ce que disent les solitudes : on ne peut jouer, en espérant une récréation, avec un peu de pouvoir : il est toute l'âme sociale et le théâtre naturel des individus. Ce théâtre, nous le voyons à tout discours, éloge, panégyrique, est sans artifice parce qu'il fournit la voix, les membres et la gestuelle de toute l'action et de toute la conversation de société. L'artifice, la fiction, le repli désespéré sont dans un choix désabusé de solitude. La solitude est l'idée de la nature sans société, c'est-à-dire sans humanité.

Fables, correspondances, comédies, c'est là qu'apparaît le comique d'une société des animaux. C'est, par exemple, cette réalisation démodée chez Rousseau. Il est contraint, par deux fois au moins (dans les bois s'imaginant comme un homme primitif, dans la rédaction des *Confessions*), de s'inventer dans la nature, de monter une juridiction (*Émile, Profession de foi...*) justifiant sa vie ou fournissant la loi d'un nouvel arrangement politique et social (*Projet de constitution pour la Corse*) : elle sera, comme sa vie même, sans exemple. Mais il lui faut aussi, et presque en même temps, sur son sentiment inventer la nature.

Qu'est-ce que l'histoire du théâtre dans le *Wilhelm Meister* de Goethe ? Les avatars du théâtre mangent la vie, les marionnettes de l'enfance grandissent et prennent Wilhelm Meister dans leur jeu : gérant, librettiste, acteur. Le ravivement des souvenirs d'enfance lui fait un destin. Mais surtout ce théâtre qui fait le roman a déjà engagé un autre siècle : le théâtre ne représente plus rien d'autre qu'une fiction. Il était le seul ordre de représentation plausible de

la vie sociale et des passions sociales ; il n'est plus qu'une fiction égarée : la troupe, comme composée de marionnettes, ne représente et n'alimente plus que les objets de caractères ou les passions mineures de ses propres relations. Voilà à peu près la morale de W. Meister : la vie s'est égarée parce que le jeu s'est spécialisé mais, surtout, parce que la parole naturelle du pouvoir ne parle plus sur cette scène-là. Le théâtre va donc se faire de ce qui reste après la fin de la tragédie, c'est-à-dire après l'exténuation de l'âme sociale du pouvoir : le reste de l'intrigue dans la comédie amoureuse. Et la solitude n'y a plus de forme, c'est une fonction subalterne de la comédie. Voici, par exemple, le précepteur de l'*Émile* ou, pire encore, Alceste devenu le jardinier qui fait rire parce qu'il parle un patois de théâtre. Il est Picard ou Normand.

20 juillet.

Lu, trop tard pour les insérer dans un recueil sur la littérature, les *Remarques* et *Réponses* de Leibniz à Stahl sur la médecine ; à quel point la première division morale et allégorique du corps a fait une scission du pensable, posé de part et d'autre d'un abîme le réel, la masse et la forme, l'âme, l'entéléchie. Beauté et naïveté de toutes les métaphores : le passage par les sciences naturelles (fossiles, minéraux, plantes) fait l'invention de corps mixtes, c'est-à-dire de catégories romantiques (la phlogistique est une catégorie romantique), ainsi l'ambre qui est un corps mixte, mi-animal, mi-végétal. Présence constatée dans le corps animal de parties visqueuses ou liquides qui ne s'évaporent pas mais peuvent durcir *de même* que les parties cornées des animaux deviennent pâteuses si on les chauffe.

Beau passage sur la flamme vivante et mobile parce qu'elle doit se nourrir (mais c'est du Tacite) « et rien ne s'oppose à analogie entre la flamme et l'animal... ». Syllogisme : l'âme que nous

connaissions mieux que le corps (celui-ci est impénétrable) ; mélange des couleurs par le bleu et le jaune que je ne distingue plus dans la couleur verte. Les corps ne sont pas divisibles à l'infini comme l'est une ligne droite. Notre sensibilité est de la nature des choses.

Finalement la christianisation d'un platonisme devenu système de la nature dans une classification du connaissable est une main tendue à Kant.

Le grand problème théorique et pratique d'une moralisation du corps n'apparaît nulle part si bien posé que dans les *Remarques* sur la médecine.

La grande question historique (ses conséquences seront philosophiques, théologiques, scientifiques, politiques) a été la christianisation latine du schéma allégorique. La division du réel et de l'imaginaire (posée en droit romain comme distinction des objets corporels et incorporels) devient une prémisse de toute la philosophie ; restera à régler la question des mixtes et de la substance.

Annoter ces textes de Leibniz ? Médecine, sciences naturelles, beaux-arts ; corps, masse, matière opposés à âme, forme, entéléchie. Jeu des mathématiques et facilité de la monadologie. Réduite à ses oppositions et mise en place une hiérarchie des impensables, la philosophie développe un propos infantile ou une espèce de crédulité poétique.

Deux possibilités chez Leibniz : la branche Novalis et la branche kantienne. La médecine, les sciences naturelles, etc., sont des embarras pour le système : leurs structures ne sont pas des opérations, elles peuvent être connues par analogie ; il y a chez Leibniz une poétique de la nature inconnue dans laquelle sont posées les bases métaphoriques d'une connaissance empirique.

Goût de Strindberg pour le désastre : les mariages impossibles pourvoyeurs de son enfer. Infantilisme de sa souffrance. Cela était-il alors nécessaire ? Une espèce d'appauvrissement qui ressemble à un goût pour la fatalité. Poison de la jalousie et finalement aucun besoin d'une femme à la maison.

« Le critique, qui est souvent un timide supérieur, ne peut “se confesser” qu’au travers de personnes interposées que sont les écrivains et les artistes dont il aime parler », et surtout, peut-être, les personnages de fictions, les confessions d’auteurs, la décision d’impudeur une fois prise par d’autres, et le risque que la vie soit mise à découvert, non par crainte de livrer les derniers secrets mais par peur de constater que cette fameuse « vie » ne contient aucune forme. Pris la première phrase chez Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi*. Écrit tout ce qui précède en août, au milieu des moustiques, des taons, abeilles et mouches, après une violente dispute avec un ami.

15 octobre.

Relu *Le Comte de Monte-Cristo*. De qui se venge Edmond Dantès sous Monte-Cristo ? Alexandre Dumas surtout déshabille avec férocité la société seconde Restauration et sa « noblesse ». Réjouissant : c’est un portrait, à quelque chose près, de la France moderne et des prétentions généalogiques du milieu administratif et affairiste ultra. Monte-Cristo vampire, etc.

4 novembre.

N’aime finalement pas Eisenstein, sauf quelques scènes ou montages géniaux comme dans *La Ligne générale*. Et ce que je ne supporte pas chez lui, tels *Alexandre Nevski*, *Ivan le Terrible*, c’est

l'opéra dans son décor, ses situations (accréditant l'idée pénible que cette grandiloquence n'est pas le mythe mais la vie dans l'Histoire), la caricature des personnages. Une espèce de terreur y a toujours été sensible dans le mensonge historique : Staline commanditaire de son portrait flatté et garant de l'histoire triomphante. N'ai jamais partagé le goût de mes amis des *Cahiers* sur ce point. Ces éloges du victimaire (car voilà l'image magnifiée du prince dont tous les sujets sont des victimes ou des exécuteurs). Et quel qu'ait été le poids de contrainte de cette commande pour Eisenstein, il est lui-même le résultat, de légende et de réputation, d'une telle opération : Eisenstein jusque dans ses portraits est une figure de propagande. Et ses héros d'opéra sans libido. Pourquoi je comprends chez Sternberg la magie des ombres et, en 1934, *L'Impératrice rouge*, le parfum érotique du pouvoir et son essence féminine. Et puis, après tout, cette défaite des chevaliers teutoniques dans Alexandre Nevski ne me plaisait pas dans son aspect de super-opéra ; ces chevaliers-là n'étaient pas l'armée allemande écrasée par Staline, mais nos cousins de Prusse dont un ambassadeur de l'Ordre au XIII<sup>e</sup> siècle, brutaux convertisseurs de Slaves. Et puis l'horrible et lourde intention psychologique des acteurs ou personnages d'opéra chez Eisenstein (et tous n'ont que des psychologies d'opéra, ils ne sont pas proposés à la sympathie mais au jugement public : ce sont des acteurs de prétoire). Les sourcils inquisiteurs et le regard en dessous du tyran de collègue démesurément grandi par un effet d'éclairage. Affreuse psychologie de pion et de préfet de discipline qui déteste les sensibilités, humilie les professeurs érudits (Oh, années de collègue ! elles ont été ce lien de terreur entre la guerre à peine finie et la pesanteur d'un aveuglement à toutes les tyrannies d'idées qui devaient nous guérir du désir de la grâce !). J'y vois encore cette horreur des soutanes et comprends bien ce

que Stendhal nomme « la tyrannie Raillane ». Les mêmes faisaient le jeu imbécilement cruel d'Alexandre ou d'Ivan, celui du précepteur qui se venge de sa position humiliante et n'a d'espoir de savoir enfin qui il est qu'en détruisant l'enfant trop sensible ; mais celui-ci est toujours hors d'atteinte, il change de monde à la vitesse de l'éclair, rêve, repose dans la lune. Son génie est sa souplesse et sa volonté indestructible. Pour quels espèces de crétins ces marionnettes truquées par des ombres et qui ne jouaient que le retour du préfet de collège ? Vitesse, frissons de surface, volatilité des sentiments, des mouvements, des mains, des regards dans *L'Impératrice rouge* de Sternberg, c'est-à-dire, au moins, l'incertitude de quelqu'un à aimer qu'Eisenstein n'a jamais pu inventer ; le prince n'a chez lui qu'un appétit de victimes.

5 novembre.

Enfin lu quelques pages de Moravia dont je n'aime pourtant pas les livres ; pages les plus justes possibles sur l'enfant chez l'écrivain (*Vita di Moravia*, Alberto Moravia/Alain Elkann, Christian Bourgois) : « L'artiste est en permanence assisté par un démon qui l'éclaire... je m'illumine de ce que je suis en train d'écrire. Sans illumination, pas d'écriture, pas de livres... l'illumination est une opération rationnelle accomplie à une vitesse vertigineuse. Si tu as un ventilateur chez toi, que tu le mets en marche, à un moment donné tu ne verras plus les pales, mais une sorte de nuage. L'illumination est en réalité une accélération fantastique de la rationalité... L'artiste est superficiel, il est sensuel, il se déplace à la surface des choses, comme Dieu au moment de la création... Au fond je ne suis pas un rationaliste, je suis une personne qui souffre d'angoisses, du sentiment d'irréalité, du sentiment du vide. » J'aime ces quelques lignes de Moravia et je pensais en les

lisant qu'elles expliquaient aussi quelque chose de ma chimie, au moins de l'ivresse de la vitesse dans le travail, de la fusion très rapide des idées, des formes et, peut-être même, sans le ventilateur qu'il ne faut qu'imaginer, de l'extraordinaire sentiment d'évaporation qui résulte de l'expression. C'est tout le contraire d'une fièvre : la « fièvre » est en quelque sorte l'exaltation des idées progressant sans forme. Ventilateur, accélération intuitive de la rationalité : plaisir, après tout – et toujours le matin –, du téléphone qui interrompt une phrase et coupe une espèce de bande que l'on ne pourra recoller. Je croyais que ces lignes de Moravia contenaient quelque chose sur le génie de sensibilité enfantin, c'est-à-dire sur la force même de résistance à l'oppression et à la tyrannie – je crois n'avoir appris cela que dans mon enfance : docile, obéissant, poli et impossible à faire plier ; j'ai appris à lire très tard parce que j'aimais les livres et que j'en aimais l'intimidation ; l'idée du ventilateur me poursuit maintenant et cette nuée tournoyante mais cette vitesse surtout qui est comme une lévitation.

Nuit blanche de nouveau (je pensais que le voyage à Foz Côa m'en avait guéri) à cause du livre en cours et d'une ridicule séance de photographie sous la pluie. Pourquoi me suis-je laissé faire ? Crainte maintenant d'être durant quelques jours identifié à cette caricature de journal alors que mon plus grand plaisir était de me croire tout à fait invisible. Je vois tout avec, là aussi, une espèce d'accélération, assuré d'être soustrait à ce balayage du regard – je suis donc un spectateur, non une chose visible.

6 novembre.

Quatre heures du matin. J'excepte de cette condamnation sans appel quelques plans ou scènes d'Eisenstein. Par exemple, l'escalier de *Potemkine*, l'histoire de la charrette et du tracteur dans

*La Ligne générale* : ce sont des scènes burlesques. Inimitable en effet lorsqu'il filme les perdants parce qu'il n'est jamais de leur côté. Eisenstein a cru à son propre génie qui était, au vrai, le sadisme d'une exaltation du pouvoir. En tout, supériorité de la peinture : les personnages miment des affects dans une théâtralité réduite ; ils n'ont pas de psychologie parce que leur vie simulée tient seulement à ce qu'ils nous attendent.

Boulangère à éclipses (je laisse tomber ce personnage de roman ; le seul que j'avais réussi à pêcher). Moi aussi d'ailleurs : j'annule les conférences de l'année (à cause des conférences mêmes, à cause de l'appréhension des nuits d'hôtel?).

Dîner chez des branchés. Ambiance fatigante en plus de la conversation. Vague décoration de faïences ébréchées achetées aux Puces (pots de chambre de style Art déco campagne) et rôti cuit au four à micro-ondes (mou, tiède et cru). Défendent Godard (tout le monde « défend » Godard que personne n'attaque) et se montent la tête avec du vin de petit producteur ; la maîtresse de maison, électrisée, m'embrasse en partant ; poignée de main virile du maître de maison qui m'a reçu en chaussons. Comme d'habitude des fumeurs repentis qui finissent mes cigarettes et me laissent sous la pluie chercher un taxi (nostalgie des taxis londoniens : 1, il y en a ; 2, ils connaissent leur ville ; 3, pas de blocs déodorants à la violette ; 4, pas de conversation ni de radio ; autres catastrophes parisiennes : les taxis mélomanes amateurs de musique baroque et de violons raclés, les radios sexe et les interviews de footballeurs). Rentré et achevé le livre de Moravia (avec qui, sans paroles, j'ai une fois sympathisé d'ennui dans une soirée romaine par échange de regards désespérés). Casanova a eu cette supériorité sur lui de ne pas écrire de romans moyens mais sa vie fardée et non masquée ; et dénuée évidemment de cette maladie des modernes qui

parlent avec une complaisance modeste de leur « œuvre ». Nos anciens, au moins, n'accordaient pas d'interviews : ils donnaient ce qu'ils aimaient sans avoir besoin de se « repêcher » à l'oral.

Le 7.

Lu pour la première fois il y a quelques jours *Seul* de Strindberg ; l'hallucination du Luxembourg où Strindberg suit, le cœur battant, une silhouette en manteau brusquement apparue devant lui : il marche un instant dans les pas de son père et de son Christ. Grande idée du temps et de l'image de Dieu chez les premiers Pères : *posteriora videbis*, tu verras mon dos mais ma face, jamais. La même chose m'est arrivée à vingt ans rue de l'Université – je marche un instant derrière une silhouette que je crois celle de mon père (brusquement sorti d'une réserve insoupçonnée du temps) ; j'en ai fait un livre, *Origine du crime*, qui n'est que la moralisation provisoire de cette espèce de vision. Et quoi d'autre ? J'attends d'être prêt à en écrire la suite ; mais surtout, je crois désormais à une telle complexité du temps qu'il contient en lui-même le temps retrouvé, selon le même processus observé par Proust, qui est celui d'un faux pas. Seule illumination géniale de ma vie : nous sommes alternativement des objets et des sujets du temps, par clignotements ; les visions sont d'anciens sujets dont la temporalité encore mêlée à la nôtre (rêve, perceptions de peinture) produit le réveil fantôme ou l'évocation. Ces fumées durent peu ; nous en sommes le ventilateur. Et cette poussée dans le dos (la joie d'un espoir improbable) me fait écrire, par exemple, non ce que je vois, non les choses mais ce que j'imagine être leur doublure. Peut-être ma sympathie pour Strindberg est-elle là : il n'a pu écrire la suite de cette vision ; c'est un romantique comme Tieck, Kleist, Grimm ; les romantiques sont les premiers réalistes, leur demi-

croyance ironique en l'existence (mais dans quel temps?) d'âmes vagabondes a fait pour eux du monde une page d'écriture, une espèce d'agrandissement du papier – certains sont, plus tard, devenus fous lorsque le commerce social a rétréci cette feuille (la France de Nerval). Strindberg à qui manque ce papier-là essaie de faire voyager des âmes toutes seules : il se fait chimiste, photographe sauvage. Et Proust, seul dernier romantique, étale les surfaces; il écrit en dépit du manque de papier; les faits successifs de chronique, les événements intimes énigmatiquement contemporains d'événements historiques, y sont simultanés; et notre moi-hypothèse n'est que cela : nous combinons la réalité d'un décalage de toutes sortes de pensées dans la machinerie du monde. L'inutilité que nous agençons dans l'événement est tout simplement une interrogation humaine (sur sa substance, sur son régime). Grande scène d'*Archibald de la Cruz*, la mort de la gouvernante : quel événement déclenche les autres ? Celui dont nous sommes le théâtre d'origine et qui garde comme un réseau de causes le désir d'aimer, de détruire, c'est-à-dire d'être anéanti par l'assentiment d'amour que nous eût donné, par exemple, une femme lorsque nous n'étions que des enfants, parce que nous avons interprété son sourire ou son parfum comme un tel acquiescement ; le monde pouvait alors disparaître.

Boulangerie : croissants, etc. La boulangère a l'air de se douter de quelque chose, modifie de temps en temps sa coiffure, joli chignon mardi dernier. J'achète cependant ses croissants par fidélité littéraire. Déjeuner d'huîtres dans un restaurant régionaliste (des poutres partout, cloisons désossées pour mettre en vedette les colombages ; serveurs nord-africains en costume alsacien). Mon amie, fine appréciatrice de films, choquée que je n'aime pas Eisenstein (son burlesque procède en réalité d'une espèce, la plus odieuse, de snobisme : il est méprisant ; grandeur, décidément, de Jacques Tati) ;

elle me regarde subitement comme un traître : il faut donc encore aimer l'esthétique couvrant ou justifiant une politique haïssable et ce qui dans cette esthétique est la magnification d'un programme meurtrier). Nous réglons le déjeuner ; elle a, brusquement, un rendez-vous urgent et je suis, du coup, privé de dessert.

Dimanche 8.

Rien fait d'autre que finir un chapitre sur la géométrie comme corps des corps dans la perspective. Je ne comprends pas le travail de mes amis sur l'histoire de la perspective, dont ceci me semble assez clair : elle fait le lien de vérification et d'élaboration historique entre deux moments spéculatifs : la question de la *latitudo formarum*, la détermination de la *latitudo formarum* et l'apparition du thème de la Mélancolie géométrique, c'est-à-dire l'instrument de méditation sur la qualité perdue, origine d'une dérivation de la géométrie analytique. Je regarde depuis mon enfance une estampe de Hiroshige, une mélancolie japonaise dont le sujet est la fuite irrépressible du temps. Le cartouche du haut figure l'automne par un pressoir à raisin ; l'ange de la mélancolie est une jeune femme qui se détourne avec effroi d'un envol de feuilles blanches qui affectent des mouvements d'oiseaux : c'est le calendrier qui s'envole, rien n'est écrit sur le papier ; au sol des bambous brisés disposés comme des lances rompues dans les Batailles d'Uccello.

Fini Moravia, grand écrivain pour des raisons conjoncturelles. Je n'aime aucun de ses livres ; a de l'esprit comme un Italien cultivé qui s'efforce à la modernité (dont la culture est un moyen d'ironie) mais dont la richesse symbolique est de tout autre nature. Les Français « modernes » rejettent un héritage qu'ils n'ont pu assimiler, les Italiens en font la caricature. C'est précisément en cela que Pasolini était grand (il détestait d'ailleurs Eisenstein) ; sa

Achévé d'imprimer en septembre 1999  
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s. a.  
à Lonrai (Orne)  
N° d'éditeur : 1661  
N° d'imprimeur : 99xxx  
Dépôt légal : octobre 1999

*Imprimé en France*



Jean Louis Schefer  
**Main courante 2**

Cette édition électronique du livre  
*Main courante 2* de JEAN LOUIS SCHEFER  
a été réalisée le 18 octobre 2011 par les Éditions P.O.L.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
achevé d'imprimer en septembre 1999  
par Normandie Roto Impression s.a.  
(ISBN : 9782867447228 - Numéro d'édition : 00297).  
Code Sodis : N46481 - ISBN : 9782818010235  
Numéro d'édition : 230902.