

Nouvelles voies du penser et du voir
Images esthétiques & Méthodes cognitives
Nathaniel Williams

Je suis ébahi de la capacité des enfants, à s'adonner au monde. Leur art absolu et assouvi de percevoir le monde les dévoile comme des êtres enracinés dans des expériences immédiates. Cette totalité concrète inhérente à l'enfant est combinée à une vulnérabilité indescriptible. Que l'on contemple l'art avec des enfants ou bien qu'on leur lise quelque chose à haute voix, alors on ressent cette immédiateté qui envahit l'espace. Enfant, nous percevons toutes nos perceptions comme une réalité vivante et celle-ci s'élargit finalement à l'imagination créatrice grâce au langage et à la configuration intérieure imagée.

Récemment une demoiselle de quatre ans me rendit visite. Lors de nos découvertes, nous tombâmes sur un ouvrage avec des dessins de William Blake. Il m'est difficile d'exprimer la manière dont elle évoqua la complexion des cheveux que Blake esquisse par quelques traits. Elle eut à peine recours aux mots, mais elle « utilisa » des mots. En présence d'un enfant, les histoires les plus simples sont aussi « personnifiées », que des meubles qu'on disposerait dans un espace. Des récits d'enfants peuvent éventuellement être irréalistes — mais combien réels ils sont pourtant. L'imagination spontanée ou différenciée d'un enfant peut être aussi renversante que la lumière lorsqu'elle joue autour des monts Catskill ou bien dans la touffeur de l'atmosphère d'un coucher de Soleil, au sud-est de la Géorgie. Ces expériences ne se ressemblent pas seulement par leur caractère d'empreintes, mais aussi par leurs qualités. Entre l'imagination sans limites d'un enfant — qui occasionne curieusement bien trop la risée — et les beautés de la nature, il y a une résonance, un lien secret existe. La part prise à la totalité vibrante d'un instant présent vient à notre rencontre dans la

nature comme dans l'art. Adultes, nous remarquons, souvent bien plus tard seulement, comment, par exemple, un regard dans le ciel nous terrassa un jour et, tandis que nous revenions à nous, une constellation de nuages s'embrasait dans notre esprit et faisait retentir des tonalités depuis une périphérie presque inaudible. Ou bien comment nous suivions des récits de Bulgakow jusqu'à ce que soudain, des chevaux surgissent dans un ciel étrange, illuminé par la Lune, dans ces moments nous sommes comme des enfants. Des expériences esthétiques sont enfantines par nature. — À dire vrai, « esthétique » est un terme plutôt peu ragoûtant, qui induit en faux, si l'on tente d'attirer l'attention sur le domaine vivant d'une perception indemne. C'est pourquoi il est si utile d'entreprendre une contention pour mettre à l'écart l'impression déconcertante et fade de ce terme, au moyen d'un acte du souvenir, de perception ou d'imagination. Celui qui ne veut pas se soumettre à ce mouvement contraire, menace de tomber dans l'ankylose et de s'y prendre avec le concept « esthétique », comme s'il se trouvait lui-même déjà sous anesthésie.

Raconter des histoires et contempler des images immobiles, est aujourd'hui moins usuel que dans le passé. Les surfaces statiques, sur lesquelles peintures et dessins sont à voir, accrochent moins d'attention que les écrans brillants qui s'animent. Aux USA, des recherches indiquent que des adultes passent 8,5 heures par jour en moyenne devant des écrans, dont 5,5 heures devant la télévision.¹ Non pas que cela surprît maints d'entre nous car beaucoup d'entre nous ont grandi avec une dose comparable d'épandage d'images. Si nous fermons les yeux de nuit, la bobine du film continue d'en dégorger et les figures du jeu vidéo, restent à s'agiter. Combien grand fut cependant l'enthousiasme et sensitive l'attention portée, à la projection du premier film — combien monstrueusement réelles et puissantes en furent les figures agissantes et impressionnantes des images. Pourtant avec le temps, va, tous les écrans perdent leur magie originelle et ne laissent derrière eux que des expériences de demi-ombres. Ce manque de satisfaction a nettement à faire avec la maturation. Avec l'âge, nous prenons de la distance avec les choses et [tandis que nos « raideurs se déplacent »... *ndt*] nous devenons pour ainsi dire « pachydermes ».

Pourtant sommes-nous capables de comprendre l'apparoir de ces écrans dans toute leur signification ? De quelle manière contribuent-ils donc au progrès culturel dans notre quotidien ? Alors que d'un côté, le développement technique tend à accélérer sans cesse le défilement d'images par seconde, et se voit commenté

¹ Brian Stelter : "Adults Spend 8 Hours a Day in Front of Screen" (*New York Times*, 26 mars 2009).

par des rodomontades d'étonnements, la télévision reste néanmoins porteuse de stigmates. Qui admettrait, sans honte, avoir contemplé 5, 5 heures durant, des dessins de William Blake ? Ou bien d'avoir passé la moitié du jour dans un théâtre de marionnettes ? Quelle velléité étrange s'empare donc de ceux qui mettent en connexion les télévisions avec une souillure, alors qu'ils imputent aux anciens porteurs d'images des influences potentiellement épurantes ? Pourquoi, en est-il autrement pour maintes personnes, par contre, devant des écrans mécaniques et programmés ?

Le sociologue français Jean Baudrillard s'est préoccupé, dans le menu détail, du développement technique du cinéma : « Que dire d'autre, au sujet du cinéma sinon que son évolution technologique — depuis le film muet, puis sonorisé, puis coloré, jusqu'aux effets spéciaux étudiés avec subtilité — en a fait disparaître l'illusion au meilleur sens du terme ? Avec une efficacité cinématographique croissante, l'illusion disparaît. Le cinéma d'aujourd'hui ne connaît ni sous-entendu, ni illusion ; tout se déroule sur un plan hyper-technique, hyper-efficace, hyper-visuel. Plus de pauses, plus de vides, plus de raccourcis, plus de silences... Nous nous rapprochons de plus en plus de la « haute définition », autrement dit : de la perfection insensée des images. Si nous considérons, par contre, l'Opéra de Pékin : avec le simple mouvement double de deux corps sur une embarcation, s'éveille à la vie tout une succession de plans. Deux corps qui se séparent et se rapprochent le plus près possible, sans se toucher, peuvent suggérer une copulation invisible sur la scène, l'obscurité dans laquelle ce combat a lieu. Ici l'illusion renferme tout et est intense, plus qu'une esthétique banale — elle est extase corporelle, justement pour la raison qu'ici on renonce à la présence réelle de la nuit et du fleuve et qu'on n'engage que des corps pour créer l'illusion de nature. Nous, par contre, nous ne cessons d'accumuler, de rajouter des choses et de rehausser « l'ajout ». Et parce que nous ne sommes plus en situation de nous confronter à l'absence par la maîtrise du symbole, nous dérapons dans l'illusion opposée, dans l'illusion désenchantée de l'abondance, de l'illusion moderne débordante des porteurs d'images et des « contenus »². L'illusion (ou mieux dit : l'imagination) est-elle rattachée à l'absence ? Et une liaison à notre sentiment de réalité est-elle admissible ici ? Serait-ce que ce qui n'est pas exposé, mais placé seulement devant, serait d'autant plus réel ? Comment se peut-il que ce que nous nous représentons possède un plus haut degré de réalité que ce qu'on nous présente littéralement comme « réel » ? Dans l'exemple de l'opéra de Baudrillard, on voit comment l'absence se métamorphose en présence, illusion, extase corporelle. Veut-on, en revanche, perfectionner l'illusion, que sa vertu de prédicat s'évanouit.

Le philosophe français Gilles Deleuze a consacré deux de ses œuvres au cinéma et il en arrive à un jugement complètement différent. Si l'on veut se rapprocher de la philosophie de Deleuze, on n'y arrive pas sans se préoccuper de Henri Bergson qui l'inspira fortement. Pourtant Deleuze ne reprend aucuns dogmes ou doctrines de Bergson, au contraire, celui-ci l'incita à employer une méthode qui, dans ses textes sur le cinéma a particulièrement et nettement porté ses fruits. Une bonne introduction dans le monde idéal de Bergson est le paradoxe de Zénon d'Élée, au sujet de « la flèche lancée mais toujours immobile », à laquelle Deleuze se réfère souvent.

Lorsque nous tirons une flèche à l'arc, sur une cible, nous éprouvons la totalité du processus auquel nous participons, comme un événement unitaire. La flèche traverse l'air et se fiche dans le disque de la cible. Cet événement forme une unité dans le temps. Pourtant nous pouvons nous représenter que la flèche traverse de nombreux lieux particuliers se succédant, avant d'atteindre finalement la cible. Si nous analysons nonobstant les divers stades du mouvement, sa globalité nous échappe. On ne parvient plus à atteindre le mouvement, en partant de ces lieux — et peuvent-ils éventuellement encore être infinis —. L'expérience du mouvement, en tant que tout et la prise en considération des parties isolées s'excluent mutuellement. Nous partons d'une expérience vivante et nous aboutissons finalement à l'expérience purement intellectuelle, spatialement isolée, quand bien même encore d'une collectivité de segments. L'expérience vivante ne consiste pas en fractions (quoique celles-ci se laissent isolées du tout). Ce tout éprouvé, esthétiquement mû, Bergson l'appelle la « durée ».

Nos développements au sujet de l'enfance et de l'art se trouvent en rapport avec le concept du temps de Bergson. Ce ne sont pas ses études sur l'art et le cinéma qui ont fait connaître Bergson, mais au contraire avant tout ses

² Jean Baudrillard : « The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays » (semiotext(e), 2005), p.114.

intuitions sur l'évolution et le temps, ainsi qu'une critique pénétrante de la doctrine de l'évolution de Darwin et de la théorie de la relativité d'Einstein. La différence entre « durée » et « intellect », ou bien, autrement dit : entre l'expérience vivante du temps et le concept mesurable du temps et de l'espace était, pour Bergson, une clef pour comprendre l'évolution des êtres vivants.

Dans son œuvre « *Évolution créatrice* », il a présenté une amorce hardie du penser pour l'évolution du vivant qui se distingue radicalement des théories de Darwin. Une déclaration essentielle de cette œuvre, c'est que l'intellect ne peut appréhender que la matière et les domaines inorganiques de l'univers et qu'il a besoin d'une faculté nouvelle pour aller plus loin, dans le domaine de la biologie et de la recherche sur l'évolution. Dans une culture dominée par l'intellect, Bergson tenait pour presque impossible « d'échapper au mécanisme cinématographique du penser »³.

Puisqu'on ne peut pas reconstruire la vie, en réajustant bout à bout simplement les fractions ou segments séparés, il lui tenait à cœur de découvrir un moyen et des voies pour collaborer au processus direct du temps et du changement. Bergson poursuivit le dessein de développer une nouvelle faculté pour explorer le domaine du vivant. Cette faculté qui était à développer, il l'appela intuition. Ainsi ne considérait-il pas des théories matérialistes, mécaniques, seulement comme une description scientifique de certains phénomènes de la nature, mais plus encore comme psychologiques, qui dépendent donc de l'essence de l'esprit humain et avant tout de ses forces intellectuelles. Cette « tendance « mécaniste » — selon Bergson — est plus ou moins consciemment à l'œuvre en nous : « L'instinct mécaniste de l'intellect (*Verstand*) est plus fort que la raison ou bien que l'expérience directe. Le métaphysicien fixé, que nous portons inconsciemment en nous, [...] a des revendications précisément déterminées, des explications achevées d'avance et des affirmations irréductibles : tout ceci conduit à une négation de la durée concrète. Une modification doit être rendue réductible à une composition ou à une recomposition de parties.⁴ »

Bergson renvoie à une manière intuitive de progresser, à une nouvelle méthode cognitive, qui pourrait avoir comme conséquence une révolution scientifique dans l'organique — analogue à celle de la compréhension mécanique des siècles passés. Il en revient sans cesse à des expériences esthétiques et artistiques qui représentent pour lui des germes à partir desquels se laissent développer des cheminements cognitifs. La faculté d'appréhender un mouvement, « ... repose sur une faculté esthétique, qui accompagne la perception normale. Nos yeux perçoivent les traits d'un être vivant — qui lui sont seulement adjoints et non pas reliés entre eux. La dynamique du vivant, le mouvement, qui traverse ces traits, les maintient ensemble et leur octroie de la signification, échappe à la simple perception. Cette dynamique, c'est précisément ce que l'artiste tente de rattraper, en se liant à l'objet avec une sorte de sympathie et au moyen d'un acte d'intuition énergétique, en démolissant les barrières que l'espace a érigées entre lui et son modèle. C'est juste, certes, que cette intuition esthétique⁵ — comme la perception extérieure — ne puisse être accomplie que par l'individu, mais nous pouvons nous représenter une sorte de recherche qui avance dans la même direction que celle de l'art, mais choisit la vie en général, comme objet, à l'instar de ce que fait aussi la science naturelle, et — tandis qu'à partir de la perception extérieure, elle suit une direction indiquée jusqu'au bout — formule des lois générales sur la base de faits concrets individuellement éprouvés.⁶ »

Ainsi donc Bergson esquisse un cheminement cognitif, une méthode, que Deleuze a souvent transposée en pratique dans son œuvre, en particulier dans ses études sur le cinéma. Mais quoique Deleuze mette à profit cette voie pour sa recherche, il en arrive à une tout autre évaluation du cinéma. Alors que Bergson interprète le cinéma comme une expression négative de l'intellect humain, lequel tente de cette manière de conquérir un mouvement en raboutant des saccades partielles, Deleuze considère le cinéma comme un champ parfaitement valable, profond et réel d'expérience humaine. Bien entendu, Deleuze est parfaitement conscient que son estimation diverge de celle de Bergson. Son point de vue se trouve aussi en vif contraste avec la façon de voir de

³ Henri Bergson & Arthur Mitchell: "*Creative Evolution*" (Courier Corporation, 1998), p.313.

⁴ *Ebenda*, p.17.

⁵ Ici se manifeste un parallèle avec Merleau-Ponty avant tout à son écrit *Le doute de Cézanne* sur la peinture et l'œuvre intuitive duquel (dans *Sens et non-sens*), p.67.

⁶ Bergson : *Creative Evolution*, p.77.

Beaudrillard, selon laquelle la perfection des images cinématographiques amène avec elle un appauvrissement de l'expérience humaine. Pour Deleuze, le cinéma est au fond une forme artistique qui crée la « durée » et de ce point de vue, cette forme artistique est un médium très spécial.

Bergson considère l'intellect comme une force [vertu, *ndt*] qui nous isole de la vie. Pour lui, des expériences esthétiques sont la preuve que l'être humain peut développer une faculté nouvelle. Si nous faisons usage de celle-ci, elle pourrait nous servir de médiatrice pour une connaissance qui ne nous sépare plus de la vie, mais pourrait plus encore nous mener à une expérience concrète de liberté humaine, à une expérience du cours du temps et de la plénitude de la vie. L'évaluation de la science par Bergson se trouve en contradiction avec la manière générale de voir que la connaissance scientifique repose sur des expériences. Ceci est vrai à maints égards, mais cela induit en même temps en erreur. La science moderne se caractérise carrément par le fait qu'elle engendre des modèles précis, pour les tester contre des éléments de « l'expérience ». Giorgio Agamben a exposé cette façon de procéder dans un essai : « Quoiqu'on affirme fréquemment le contraire, la science moderne repose sur une défiance à l'égard de l'expérience, au sens usuel du terme, à un point tel qu'il n'a jamais existé auparavant. À savoir, sur la vérification scientifique d'expériences, qui ont été communiquées par l'expérimentation — une vérification qui lui permet d'appréhender des impressions sensorielles avec précision par des mesures quantitatives, pour en prévoir de ce fait des impressions sensorielles futures —, une telle vérification reflète cette perte en certitude, en transposant l'expérience le plus loin possible en dehors du sujet : dans des instruments et des nombres.⁷ »

En dépit de ce coin, qui sépare bien l'hypothèse de l'expérience, des connaissances si étonnantes ont été conquises, chez lesquelles modèles et théories purent effectivement dévoiler des relations entre des phénomènes du monde réel. Quand on pense qu'une mathématique supérieure qui travaille dans l'espace, simplement avec des mesures, ne dévoile pas seulement le trajet idéal d'un projectile, mais se trouve plus encore en situation de décrire avec une précision de mécanique quantique une mystérieuse restriction, ce ne sont là que deux des exemples la plus connus pour d'étonnants domaines de recherche.

Cette relation entre quantification et monde matériel justifie la profonde confiance dans la science moderne. Une association insoupçonnée semble effectivement exister entre nos théories et des phénomènes observés. Sous cet angle de vue, on peut donc affirmer que la science est dans une haute mesure étayée par une expérience.

La contribution de Rudolf Steiner aux mystères de la vie est extrêmement intéressante. Il tenta aussi de développer plus loin les méthodes scientifiques courantes de son époque.⁸ L'association intime entre la vie et la conscience humaine, que la quête de Steiner fit valoir, renfermait aussi la faculté de créer des images intérieures. Il s'appuyait aussi sur le potentiel de l'expérience artistique, par laquelle l'un de ses efforts très essentiels consista à métamorphoser la capacité mnémonique humaine au moyen d'intenses exercices intérieurs.

Comme Bergson, Steiner reconnut aussi que la science moderne amène la « mort de l'expérience », ce par quoi ici le terme « mort » est utilisé comme une expression purement descriptive et n'est pas employé comme une évaluation négative de la chose. L'être humain s'éloigne du vécu esthétique et s'adonne à un monde de déroulements abstraits distanciés de l'esprit. Cela correspond à la rupture entre science et expérience. Cette progression est justifiée, car bien qu'elle ne nous vient pas plus en aide lorsqu'il s'agit des mystères de la vie, de la conscience ou des questions éthiques, elle dévoile pourtant de nombreux contextes dans le domaine de l'inanimé.

Un autre effet du penser scientifique au moyen de modèles, c'est la certitude déjà mentionnée qui est provoquée par leur transparence et leur prévisibilité. Steiner mit cela en rapport avec la faculté spirituelle supérieure de concentration, qui est nécessaire, par exemple, dans le domaine mathématique. Dans celui-ci, il nous faut conduire un processus d'attention continue et une participation intérieure aux cheminements. Des équations sont d'autant plus transparentes que le sujet « mathématisant » prend part au processus qui se déploie. Il suffit

⁷ Giorgio Agamben : « *Infancy and History: The Destruction of Experience* (Verso, 1993).

⁸ Rudolf Steiner : *Science naturelle, mathématique, expérimentation scientifique* (GA 324).

seulement de manquer un seul pas et l'ensemble du cheminement s'effondre. Non seulement ceux qui poursuivent des mathématiques supérieures le savent, mais plus encore aussi celui-là qui s'est préoccupé de géométrie euclidienne : la preuve prend naissance du fait que l'on accomplit une série de pas — et ceci dépend à son tour de la faculté de maintenir correctement un courant d'attention.

Quelque peu vers le milieu de sa vie, Steiner approfondit une nouvelle sorte de recherche spirituelle, en tentant d'appréhender des images qualitatives avec une activité intérieure extrême. Son but était « d'imaginer » méditativement des expériences sensorielles vivantes en pleine clarté et précision. Ces images engendrées intérieurement étaient qualitatives et non plus quantitatives et nécessitaient une énergie qui se laissait comparer à la concentration, laquelle s'avérait nécessaire pour suivre des processus mathématiques plus longs. Dans ses écrits Steiner décrit quelques effets de cet effort méditatif. Lorsqu'on emprunte ce cheminement, le monde intérieur se remplit de flots d'images. Les exercices produisent aussi des effets en dehors de la vie méditative. Certains d'entre eux sont foncièrement bouleversants. On commence à voir des choses qui n'existent pas dans le monde extérieur, on commence à halluciner et on se voit confrontés, à l'endormissement et au réveil, à des expériences dramatiques.⁹

Quoique ce processus représente une charge pour celui qui médite, Steiner décrit comment, à la suite de ces effets secondaires qui surviennent mal à propos, on commence à avoir des « preuves » pour le monde des phénomènes qualitatifs. Le concept « preuve » vaut ici pour l'exactitude qualitative, comparable à la preuve géométrique et mathématique. Steiner attribue à cette faculté une série de découvertes, par exemple, sa théorie de l'être humain *dreigliedrig* et ses contributions à la *Dreigliederung* de l'organisme social. Cette faculté que Steiner vivait comme une sorte de « mathématique qualitative », il l'appelle imagination. Nous devons nous la représenter concrètement, comme une faculté, à l'instar de celle avec laquelle nous appréhendons une série de concepts quantitatifs, mais qui pourrait aussi se saisir de la substance fugace des images qualitatives. Alors nous comprenons la raison pour laquelle il pensait qu'une métamorphose de la faculté mnémonique menait à une mathématique qualitative.

Comme Bergson, Steiner considérait aussi cette métamorphose comme un pas en direction d'un accès direct à la vie et à ses expériences. Cela requiert plus de participation pour s'immerger dans le courant qualitatif du temps que dans la mathématique ou bien dans l'analyse intellectuelle, pourtant des domaines cognitifs s'ouvrent dans lesquels un penser purement analytique ne pourrait pas pénétrer.

La façon dont nous apprenons quelque chose sur des « faits » a bel et bien à faire avec nos méthodes cognitives.¹⁰ Nous en arrivons à diverses perceptions, à chaque fois en fonction du cheminement cognitif dans lequel nous nous sommes engagés. Dans les pays occidentaux, qui passent pour être à l'avant-garde d'une connaissance reposant sur des modèles, on s'est concentrés totalement sur un domaine d'expérience, celui qui a à faire avec la mécanique et à son élargissement spatial, ce qui entraîne un dualisme psychologique derrière soi. Ces méthodes cognitives ont rempli de respect les découvertes et technologies, mais elles ont aussi restreint notre champ d'expérience. La confiance de ceux qui se sont exclusivement tournés sur les méthodes fondées sur des modèles, est compréhensible d'une certaine manière. Beaucoup attendent de ces méthodes des solutions eu égard à l'énigme du vivant qui nous environne constamment et à la présence continue de notre mortalité à tous.

Et sans vouloir déclencher ici une polémique, on peut nonobstant constater que la confiance dans ces méthodes n'est possible que si l'on exclut certaines autres expériences ou bien au besoin que si l'on invente des moyens et des voies pour pousser de côté tout ce qu'on ressent d'incommode au moyen « d'éclaircissements », quand bien même ceux-ci conduisent bel et bien à des contradictions.¹¹ Or qu'y a-t-il donc véritablement de mauvais ici ? La

⁹ Rudolf Steiner and Lisa D. Monges: *Stage of Higher Knowledge: imagination, inspiration, intuition* (Steiner books, 2009).

¹⁰ Thomas S. Kuhn : *The Structure of Scientific Revolutions* (University of Chicago Press, 2012).

¹¹ Thomas Nadel : *Mind and Cosmos : Why the materialist Neo-Darwinian Conception of Nature Is Almost Certainly False* [*Pourquoi la conception matérialiste néo-darwiniennne de la nature est presque certainement fautive*] [Un titre qui prouve le

question est : Mécanique et espace sont-ils idoines pour accorder une valeur authentique à la vie de l'être humain ?

Marilynne Robinson se déclare d'accord avec cette question dans sa critique de certaines orientations scientifiques : « La science, que je critique, tend à déclarer que tout est explicable avec ses méthodes. La science serait entrée au cœur des choses. Il n'y aurait donc plus de mystères — en dehors des choses qu'on n'a pas encore abordées avec ces méthodes. Des aspects de la réalité s'avèreraient infondables pour elle, qui ne jouent aucun rôle dans le cadre de sa vision du monde à elle — par exemple, l'esprit humain, le Je humain, l'histoire, la religion — autrement dit : le domaine des sciences de l'esprit — ou, purement et simplement : le domaine de l'être humain.¹² » On doit comprendre, sur cet arrière-plan, que les conquêtes de la science matérialise apportent avec elle des conséquences dangereuses. Si l'on prend celles-ci au sérieux, on ressent alors un besoin puissant et urgent en direction d'amorces de recherches que l'on puisse élargir. Les intuitions de Deleuze et Bergson, ainsi que la quête d'une science de l'esprit de Steiner, apparaissent ainsi sous un nouvel éclairage.

On observe partout un intérêt croissant porté aux contextes sociaux. Dans lesquels des êtres humains s'investissent avec beaucoup d'énergie pour cultiver des impulsions de sciences de l'esprit, artistiques ou esthétique et l'investigation méditative. — Non pas parce que leur activité promette un résultat à court terme, mais parce qu'il leur est devenu clair qu'ils doivent s'activer dans cette direction, afin que notre monde des « faits » ne soit pas transformé en un mécanisme inesthétique, bien éloigné de l'imagination pénétrée de vie et concrète, telle que nous la connaissons de notre enfance — et que nous avons emportée avec nous, telle une faculté potentielle, sur notre chemin de vie.

Das Goetheanum 5/2017.

(Traduction Daniel Kmiecik)

(Outre la mise en page de Jonas von der Gathen (JG), l'article est joliment aéré par les **figurations** de Shira Nov, laquelle déclare au sujet de celles-ci : « Avec le regard je me suis posée et certes, là où il se dirige et sur qui le conduit. C'est la qualité de la couleur qui vit chez les enfants, qui est à cultiver par nous et en nous. Quelle est une transformation saine du regard des enfants dans celui des adultes ? À quoi ressemble-t-elle ? »)

caractère vicié de la science d'inspiration anglo-saxonne, parce que ce qui est « presque certainement faux », reste encore un tout petit peu vrai, en attendant — on ne sait jamais — au cas où Trump ferait exploser *Wall Street*, effectivement, on marche ici sur des « charbons ardents »... ndr]

¹² Marilynne Robinson : *The Givenness of Things [La caractère donné des choses]* (Harper Collins Canada, 2015), p.14.