المقدس وصمت الأنثى في السينما[1]

السعيد لبيب

1-ليس من السهل تعريف المقدس. لماذا؟ لأنه يتداخل مع ما هو روحاني-ديني وما هو رمزي-اجتماعي، فهو الخارق العجيب وهو الوظيفة الاجتماعية. المقدس من جهة ثانية يحيل دوما على شيء آخر غيره "فلا يتعلق الأمر في تبجيل حجرة أو شجرة في ذاتها، لكن الأشياء ليست مقدسة لأنها شجرة أو شيء، لكن لأنها تجليات للمقدس[2]، لأنها "تكشف" و"تعلن" و"تشير" إلى شيء آخر غير الحجرة وغير الشجرة، أي المقدس"[3].

2- كل الفنون، الآداب، المعمار والموسيقى، المسرح، الرسم الصباغي لديها أعمالها المقدسة. فقد رأى الناس في الفنون أنها الأكثر قدرة وملكة للتعبير وتمثيل المقدس والمعجز.مثل مسرح موليير حينما تتدخل الآلهة مباشرة في تغيير مجرى تاريخ الحكاية (Deus ex machina)، عكس التراجيديا الاغريقية لإشيل Eschyle أو سوفوكل Sophocle حيث كل شيء متعلق بمصير الانسان كمصير ديني الشيء الذي يمنح هذه المسرحيات بعد مقدسا.لكن مصير السينما أنها لم تظهر إلا في مجتمع لائكي ودنيوي [4]، خالية مما هو مقدس، متحررة من سحرية العالم، بينما ولدت الفنون التشكيلية والموسيقى والرقص والمعمار في بنيات دينية، لذلك فالسينما التي رأت النور في نهاية القرن 19 وجدت الدين قد توارى إلى الخلف بعيدا عن قواعد الحياة والسياسة والفكر التي صارت دنيوية[5] بمعنى نابعة من الكائنات البشرية

نفسها وليس مما هو متعال وغيبي. بهذا نطرح سؤال كيف يمكن تحديد أو تلمس المقدس، مع العلم أنه لا يمكن فهم الغامض والملغز إلا كغموض وإلا توقف عن أن يكون غموضا؟ لهذا فالمقدس قد يتخذ، من حيث رمزيته وانغلاقه، عند الفلاسفة دلالة سامية.

3-يعرف كانط السامي بأنه"كل ما يلذ مباشرة بمقاومته لمنفعة الحواس"[6]. لأن المخيلة على الرغم من غياب أي شيء تتمسك به خارج ما هو حسي، فإنها تشعر في هذا الاحساس السامي بأنه لا حدود لها، وكل ما يحاول عرض هذا الشعور فإنما يعرض اللامتناهي الذي لن يكون سوى عرضا سلبيا، لذلك يرى كانط أنه لا وجود في العهد القديم لشيء أسمى من الوصية التي تقول: "لا تصنع لك تمثالا ولا نحتا ولا صورة، أي مثيلا لما هو في السماء وما هو في الأرض أو تحتها" (سفر الخروج، الأصحاح 20، آية4)[7]. الإحساس بالمقدس شيء لا يقبل التصوير، يمتنع على كل تمثيل وإلا ما كان مقدسا، أي متعاليا. فقط الشعر هو الأقدر على التعبير عنه، تلك دعوى هيغل، وليس الفنون التصويرية "لأنها تصور للأعين واقعا محددا وفرديا كما لو أنه حاضر ودائم، في حين عليه أن يختفي أمام الجوهر الوحيد.فأينما تكون وحدة الوجود[8] خالصة[من كل ما هو تصويري] فإنها ترفض أي فن تصويري كنمط[ممكن]لتمثيلها"[9]. وبالتالي لا يكون الفن الرمزي فنا دينيا إلا لأنه يجعل الالهي موضوع تمثيلاته، والفن السامي(الرمزي)ينبغي أن يسمى فنا "مقدسا[10] "عن جدارة، لأن غايته الوحيدة هي الاحتفاء بمجد الرب"، وهو النمط الذي نعثر عليه في الفكر الديني للشعب اليهودي وفي شعره المقدس، لأنه يستحيل في الفنون التصويرية أن نجد صورة منظورة تليق بالرب، لأنه لا يمكنها أن تفي بالغرض، بهذا فلا مكان سوى لشعر يتوجه للنفس ويعبر بالكلام". يعبر السامي إذن"من جهة الانسان، الاحساس بوجوده المحدود وبالمسافة التي لا يمكن رأبها، تلك التي تفصله عن الألوهية"[11]. يحاول فرويد بدوره أن

يشرح سر هذا القانون الموسوي، بأن تحريم رسم صور للإله، يعني فرض عبادة رب غير مرئي.ربما لأنه يريد أن يكون منطقيا فقط، أي أن تكون ألوهيته بالضرورة بلا إسم وبلا وجه. ربما يتعلق الأمر هنا بوسيلة جديدة ضد الممارسات السحرية. لكن كان لقبول هذا التحريم نتائج وآثار أهمها منح الأسبقية للفكرة المجردة في مقابل الادراك الحسي،وانتصار للروحية على الحواس أو بالضبط التخلي عن الغرائز مع كل ما يفترض هذا التخلي من وجهة نظر نفسية"[12].

4-لا يبرر هذا الازدراء للفنون التصويرية سوى كونها تعرض سيمولاكرات عن عمق يُعتقد أنه لا شيء قادر على محاكاته. لأنها"تبدل الواقع بعلامات من هذا الواقع"[13] يقول بودريار، وتخلط آنذاك الاختلاف المعتاد بين "الحقيقي" و"الزائف"، "الواقعي" و"الخيالي". فلماذا تخوف رجال الدين من الصور (في العصور الوسطى)؟ لأنها"تنشر قوة اغرائها المدمرة". بمعنى أن الآلية الأيقونية تستعيض عن الفكرة المعقولة والخالصة التي لنا عن الرب أو المقدس بصور فقط، وهي بالتالي قد تتمكن من محو الرب من وعي الناس. الخوف من الصور إذن خوف مما تحمله الصور، مما تكشفه، لأنها لا تغري إلا لأنها تحتوي شيئا أكثر من الصور، أي أنها سيمولاكرات كاملة. ومن تم يجب تجنب خطرها مهما كان الثمن "لأنها تقتل المرجع الالهي"، بل لو صح أنه بالإمكان تصوير القدسي (الالهي)، أي تقليصه إلى علامات، فإن"النسق ككل سيصير بدوره سيمولاكرا كبيرا"، ويصبح مرجع ذاته ويحل بذلك محل ما كان يصوره ويغدو هو الواقع ذاته. وبالتالي لا وجود لرب لكي يعرف علاماته ولا ليوم حساب لفصل الحقيقي، ولا تمييز ممكن بين الخير والشر.

5-السينما،كفن تصويري، فن بلا ماهية[14] إذا ما صدقنا موران وهي بذلك شبيهة بالحلم،يعني كحركة جدلية تنتقل من الواقع الى المتخيل ومن المتخيل نحو الواقعي. "فبنيات

الفيلم سحرية وتستجيب لنفس الحاجات الخيالية التي للحلم، فحصة من السينما تكشف عن سمات فوق-تنويمية[15] (ظلمة،سحرية الصورة، استرخاء فيزيائي وإحساس بالراحة...).لكن الحالم يعتقد في الواقع المطلق لحلمه اللاواقعي. أما مشاهد الفيلم فيعرف أن ما يراه غير واقعي يعني متخيل ويعلم أن ما يراه ليس سوى صور التي يفكها من ماديتها لكي يتمكن من تذوقها والشعور بها استثيقيا" [16]. بهذا تكون السينما،مقارنة بالاستيهامات والأحلام، تركيبة من الواقع واللاواقع، قفز بين اليقظة والحلم. وهي أيضا، باعتبارها فنا، وريثة"السحر، الصورة، الحلم، الدين". لأنها تعيد إحياء المنظور العتيق للحضارات القديمة-المتوحشة عن العالم[17]، مع أنها عكس السحر، الذي بالنسبة للإنسان القديم مشيء، لأنه يتجسد في أشياء وكائنات حية ونباتات وحيوانات وأحجار...، لأنها تحول الفونتاستيك إلى إحساس ووعي فني بهذه المسافة الفاصلة بين الانسان والمتعالي الذي يحضر فيه (من هنا سموه)ويغيب(كبرهان على محدوديته).

6-مثال أول: تابو **Tabou**(F.W.Murnau-1931). ينقسم الفيلم إلى فصلين: فصل الجنة(أو الفردوس) ثم فصل الفردوس المفقود.في الفصل الأول نتابع الأحداث دون أن نحس أن شيئا ما سيتغير، بصور تنقل فرح شبان وشابات يمرحن في شلال ويقطفن الورود، نلاحظ أكثر فنرى أنهن ممثلات عراة، لماذا مشاهد العري هذه؟ (التي حذفتها بارامونت Paramount إبان عرضه الأول قبل اعادة تأهيل السقطات والمهملات بعد وفاة مورنو Murnau)إن العري يساوي،كما يقول إلياد M.Eliade، "الكمال والشمولية، والاكتمال"[18]، لذلك ليست هناك حاجة للباس في الجنة، وبذلك حافظ ميرنو على انسجامه مع الفكرة التي لنا نحن التوحيديون عن الفردوس. لأنها رمز الفطرة، غياب القاعدة والقانون، فلم يظهر اللباس إذن إلا بعد أن بدأ التنافس الجنسي، أي بعد أن ولد مفهوم المحرم، لذلك في

الفصل أو الجزء الثاني المعنون بالفردوس المفقود، نرى العاشقين اللذين سبق أن تقابلا في الشلال (ريريRiri وماتاهي Matahi) وأحبا بعضهما البعض يفران نحو جزيرة أخرى بعد أن كسر شيخ القبيلة ودجالها علاقتهما بعد أن أعلن ريري عذراء مقدسة ومحرمة. وصار ماتاهي صياد لآلئ لفائدة مستوطنين غربيين. لكنه سيسقط ضحية تاجر صيني سيجعله يوقع على كمبيالات في لحظة نشوة جماعية بمبالغ خيالية الشيء الذي سيمنعه من مغادرة الجزيرة بعد أن تكون ريري قد قررت العودة بمعية شيخ القبيلة دونه. الشريط إذن متعدد الثقافات يخلط البولينيزيين (الممثلين المحليين في الشريط) والمستعمر الفرنسي والبحار الانجليزي والتاجر الصيني. الجزيرة إذن رمز الأرض ومكان لقاء مختلف الأفراد الآتين من مجتمعات بدائية التي لا تعرف النقد(المال)، ومجتمعات متحضرة تستغل ثروات أراض عذراء وبحار بِكْرٍ. من هنا الصدام بين صنفين من الثقافات (الذي يحضر أيضا في شريط فجر Aurore أيضا): ثقافة رمزية تسير وفق نظام المحرم والمقدس الأزلي والثابت الذي ورثته عن ماضيها السحيق.ثم ثقافة متحررة من القدسية[19] لكنه دخل مرحلة أكثر، ربما قداسة، من الأولى حينما اخترعت النقد وانتقلت نحو الرأسمال"الذي يدمر كل مرجع ويكسر كل التمييزات المثالية بين الحقيقي والزائف، بين الخير والشر،لكي يضع قانون التبادلات والمعادلات"[20]. هذا الانتقال شبيه بالتحول الذي ينبؤ به بداية فيلم dolce vita لفليني حينما نرى مروحة تمثال للسيد المسيح ايذانا بحياة جديدة-دنيوية من المجون الشريط نفسه لن ينفلت من العلاقة التي تحوله إلى منتوج ينتظر مبادلته بمال لمشاهدته.تعويض صوره الصامتة بكلمات(على شكل ألواح مكتوبة)،أفكاره بأحاسيس.

7-مثال ثان: **إنجيل المسيح حسب البشير متى** (P.P.Pasolini-1964).

يشكل عمل"انجيل المسيح حسب البشير متى"أحد أكثر المحاولات شجاعة وجراة في تصوير المقدس في السينما،فقد اكتشف بازوليني بعد قراءة هذا الانجيل أنه"سينمائي وتصويري"[21]. واختياره لمتى لم يكن صدفة أيضا: ففي مقطع الشاب الثري (الذي رفض انفاق ماله على البسطاء)من الانجيل يقول المخرج على لسان المسيح"الحق أقول لكم، إنه من السهل على جمل أن يلج سم الخياط من أن يدخل غني مملكة السماء"، لكن بازوليني محا قول يسوع لتلاميذه بعد أن تسرب إلى نفوسهم الذعر وتساءلوا من يستطيع إذن أن يدرك الخلاص: "إن ذلك بالنسبة للناس مستحيل لكنه عند الرب ممكن". انتظار الخلاص عند المسيح يماثل، كما يقول كثير من نقاد الماركسية، انتظار التخلص من الاستلاب والاستغلال الرأسمالي (يكفي أن نعلم فقط أن لفظة إنجيل تعني كلام الرب والنبوءة والبشارة). فالمسيح يشبه ماركس في كونه يريد توحيد الأمم المشتتة والتائهة والتي يحكمها الاستبداد مثلما يسيطر الرأسمال على المجتمعات المعاصرة ويشرذمها إلى طبقات. فالديكور الصامت في الشريط في مقطع "موعظة الجبل" يوحي بالصمت اللازمني الثابت والجامد للظلم والجور والألم وحالة الانتظار والترقب أيضا. كما أن حضور العديد من التعبيرات الموسيقية (موسيقى باخ وموزار والأناشيد الإفريقية والروسية الثورية) في الشريط لا معنى لها خارج هذا الاحساس، الناجم عن ماركسية بازوليني، من أن العذاب والحرمان كوني. لذلك رسم هالة كبيرة حول يسوع بأن جعله كائنا فوق الكائنات. لكن بازوليني يقول أنه "لا يعتقد بأن يسوع ابن الرب لكنه يعتقد في انسانيته العظيمة الصارمة والمثالية بالمعنى السائد لكلمة انسانية"[22]، ويريد منه مقاومة ماركسية متعصبة ضد الدين والنزعة اللائكية(خصوصا مع الستالينية التي قمعت التعبيرات الدينية، لأن ستالين لم يكن يريد أن يكون أحد آخر غيره ربا وأبا للشعب، فقد دمر المعابد لأنها تبجل إلها غيره)، لذلك يظهر

يسوع في الفيلم قويا وصارما وحيويا،طيبا وحنونا ولطيفا، مندفعا وصبورا، يغضب ويغفر.لذلك يقول بازوليني أن الجملة التي أثارته في هذا الإنجيل أيضا هي قول يسوع: "لا تظنوا أني جئت لألقي سلاما على الأرض، ما جئت لألقي سلاما بل سيفا "[23].

يقول بازوليني في ديوان شعره: "إذا كانت كنيسة الرب هي المنزل/المقفل من الداخل/ وإذا كان لوحده يملك مفاتيحه،أنا/أيضا/أعيش في منزل مقفل من/الداخل: منزل العقل، شقيق/الورع، فتحت/الباب وخرجتُ... يوجد أمامي الآن/هذا/المنزل الملعون للرب والمقفل من الداخل/الذي يمنحني إحساسا أليما بالغثيان..."[24]. ونقرأ أيضا: "إن كنيسة حبي الطفولي/ قد انطفأت مع مرور العصور، ولا تحيا/ إلا في الرائحة العتيقة والأليمة/ للحقول. أتت المقاومة، التي محت/بأحلام جديدة حلم وحدة/الأقاليم في المسيح، و[أسكتت صوت]عندليبها/الحنون-المتحمس..."[25].

بهذا الشكل يمكن للمشاهد أن يتملك العمل بمستويات متعددة من القراءة كأن ينظر إليه على أنه قصة إنجيلية، أو شريط سياسي ساخر (وإن كان شريط ريكوتا Ricotta هو الذي يعرض أكثر هذه الصورة البارودية)، أو استعارة بيوغرافية عن المخرج ذاته(بالأخص حينما أسند دور مريم العذراء لأمه سوزانا بازوليني Suzanna Pasolini).بهذا يمكن القول أنه علينا معرفة ما يقوم به المرء لا ما يقوله، فبازوليني رغم ماركسيته ومثليته وإلحاده فإنه إنسان روحاني، يكفي أن نعلم أنه شاعر، فقد درس التصوف وتاريخ الأديان[26]. مما يثبت أن الانسان المعاصر لم ولن يتخلص مما هو ديني وقدسي (بمعنى إلهي)، فهو دوما يستمد عديد أفكاره وممارساته من أساطير الماضي السحيق للبشرية، في الاحتفالات الضخمة وفيما يقرأه من كتب وروايات، فالسينما، "معمل الأحلام"،كما يصفها مرسيا إلياد، يأخذ من جديد ويستخدم عديد الموثيفات الأسطورية: الصراع

والأبطال والتوحش، المعارك والمحن الأولى، الصور المثالية عن الإنسان (الفتاة الشابة، البطل، المنظر الفردوسي، جهنم...)[27]. وهي ثنائيات يحفل بها كثيرا فيلم بازوليني بصور قريبة جدا من الوجوه(بسلم للقطات ينتقل من لقطات عامة إلى لقطات مضخمة) على نمط الرسم الصباغي لبورتريهات إلغريكو El Greco الذي تحتل لديه الصور مركز اللوحة. إضافة لمكانة الوشاح الأسود والهالة البيضاء التي تحيط بالوجوه بحيث يظهر يسوع في صور من نمط حُلُمي، فقد كان المسيح يلبس عباءة سوداء فوق لباس أبيض (أثناء وُلوجه الهيكل و"قلب موائد الصرافة وكراسي باعة الحمام")، فرمى بعباءته السوداء بعيدا كرمز للتخلص من الشر الذي يغطي الخير. والتمايز بين وجوه أطفال ووجوه لعجزة، وجوه بسيطة، تعبيرية، علاوة على التباين الملحوظ بين الأمكنة المرتفعة والأماكن المنحدرة...فلا يدل المعبد مثلا، من خلال مدخله المزخرف أحيانا، والمرتفع في غالب الأحيان، كما يلاحظ مرسيا إلياد[28]، سوى عن انفصال أو بالأحرى فصلا بين فضائين، نمطين من الوجود والكون: عالم مقدس وآخر مدنس ودنيوي. بهذا يشكل المعبد بعلوه انفتاحا صوب الأعلى ويضمن بذلك التواصل مع المتعالي (عالم الآلهة). أي أنه في منأى عن"كل تلوث أو فساد أرضي"[29].

8- لكن أهم ملاحظة أختم بها هذه القراءة السريعة عن مشكلة التعبير عن المقدس في السينما، والتي في اعتقادي لابد أن تشد انتباه كل مشاهد لفيلم بازوليني[30]، وهو الصمت المطلق لمريم العذراء (ويمكن مقارنة هذا مع وضعية مخالفة لجان دارك في محنة جان دارك la passion de jeanne d'arc(1928) لمخرجه دراير Carl.T.Dreyer،حيث "الأفلام قبل أن تتكلم، فقد صورت عالما من الصمت، مثلما يذيع الراديو عالما من الصوت" مثلما يقول Stanley Cavell [31]) وهو الشيء الذي يفترض الكثير لتفسيره لكنه مع كل ذلك يظل صمتا

مهما حاول التأويل جعله يتحدث: فلتأويل صمت الكون أبدع الانسان آلهة، لذلك كان فالكون هو هذه"الآلة التي تصنع الآلهة"[32] يقول برغسون. لذلك فتيمة الصمت تعني أكثر ما تعنيه الضعف، الفقر، عوز اللغة والكلام في التعبير والتصوير والتمثيل بينما صمت العذراء "يضفي عليها هالة من الغموض"[33]. بحيث تثير وضعية البكامة هذه لبسا، فالصمت لا يشير سوى إلى ذاته، تعبير عن"الآخر"، وليس دليلا على "البساطة والبراءة" (كما يظن ريان-شويتز Ryan-Scheutz). هذا الصمت ليس صمتا فقط أمام المقدس لأنه مقدس ولكن أيضا لأن هذا المقدس ذكوري، روحي (وليس جسدي): يسوع. فالأنثوي هو هذا الذي يتوارى نحو الخلف حينما يأخذ المذكر الكلمة، ولكن أيضا لأن الصمت يحتوي على عمق القول.يقول عنه باتاي أنه هو"الكلمة التي ليست بكلمة"ويضيف أيضا أن "التواصل العميق ينشد الصمت"[34]، وفعلا تظهر العلاقة بين العذراء والمسيح في "انجيل متى"، وبين البنت والأب في "حصان توران Cheval de Turin (بيلا تار Bella Tar 2011) سرية، ومبهمة وغامضة غموض الاختلاف الجنسي الذي يصفه دريدا أنه شيء لا يمكن ترجمته ولا يمكن قراءته[35]، فمثلا في فيلم"صمت القصور"لمفيدة التلاتي، يعرف الكل أن الشابة **عليا** هي ابنة الباي صاحب القصر من خادمته،لكن لا أحد يعترف، رغم أنه يعرف. فحتى في صخب النسوة نجد الصمت المطبق وننتظر أن يتحدث شخص ما، ليصير الانتظار صمتا والصمت انتظارا.

9-لهذا يمكن التمييز بين نوعين من العلاقة مع الكلام، بين النفي أو السلب والفقدان أو النقص [36] "، أي بين القدرة على عدم الكلام وعدم القدرة على الكلام، هذه نقص وتلك سلب"، ففي الأولى نقص من خارج اللغة، الثاني نقص في اللغة ذاتها). فقد ألصقت الديانات السماوية الأنثوي بما هو مدنس في الإنسان (جسدي-انفعالي-جنسي). بهذا

الشكل يقود المقدس إلى صمت الأهواء، ويعلن فئات أو أشياء معيشة فوق أو تحت الإنسان ويحكم عليها بالسكون. السينما هي هذه المحاولة لإسماع صوت من لا صوت له، بل قل تصوير ما لا يقبل التصوير. أي ما يكون ساميا، لأنه غامض وملغز، لكن بدون تلك الهالة التي كان يحيط بها الرسامون القدامى رؤوس القديسين. أي أن نعلن ما هو إنساني في المقدس وما هو مقدس في الإنساني. تقول إحدى بطلات قصة La maison Tellier لموباسان Maupassant، كما اقتبسها وكيفها ماكس أوفس Max Ophus في فيلم اللذة 195) ، وقد اعتادت الليالي الصاخبة في منزل للمومسات إن "الصمت الشديد في القرية يصم أذنيها. الخلاصة هي أن الصمت تيمة لصيقة على ما يبدو كلما حاولنا تمثيل المقدس والعجائبي، والسينما في أبهى صورها، أي السينما الشاعرية بالأساس، تستخدم الصمت الضاج، الصمت الذي ينضح بكل شيء ولا يقول أي شيء.

---

[1] هذا النص هو مداخلة في الندوة الوطنية:"السينما وتعبيرات المقدس"التي نظمها مختبر السيميائيات بكلية الآداب بن–مسيك الدار البيضاء والجمعية المغربية لنقاد السينما يومي 16 و17 فبراير 2018.

[2] Hiérophanies

[3] ***Le sacré et le profane***, Gallimard, 1965, P17

[4] **Jean Leirens**, « ***Le spirituel au cinéma :Approches*** », in ***Séquences***, la revue de cinéma, n°45, 1966,P62sqq

[5] profanes

[6] ***Critique de la faculté de juger***, tr. A.Renault, GF Flammarion, 1995, P250

[7] Ibid. P258

[8] Panthéisme

[9] ***Esthétique***, Tome I, tr. Ch. Timmermans et P. Bénard et B. Zaccaria, LGF, 1997, P481

[10] Saint

[11] Ibid. P485

[12] ***Moise et le monothéisme***, Gallimard,1948, P152

[13] ***Simulacres et simulation***, Galilée, 1981, P11sqq

[14] ***Le cinéma ou l'homme imaginaire***, Minuit, 1956, P174

[15] Para-hypnotique

[16] Ibid. P157

[17] Ibid. P161

[18] ***Le sacré et le profane***, P118

[19] Profane

[20] ***Simulacres et simulation***, P40

[21] **Adele Reinhartz**, ***Bible and Cinema, Fifty key films***, Routledge, 2012, P112

P112 ***Bible and Cinema, Fifty key films***, [22]
[23] **Jean Leirens**, "***Le spiritual au cinéma III: Le sacré à l'écran***", **Séquences**, n°48, 1967
[24] **Pier Paolo Pazolini**, ***Poésies***(1953-1964),Gallimard, 1980, P225
[25] Ibid.(*la religion de notre temps*),P123
[26] ***Bible and Cinema, Fifty key films***, P111
Le sacré et le profane, P174 [27]
[28] Ibid. P28-29
[29] Ibid. P57
[30] **Collen Ryan-Scheutz**, ***the Sex, the Self, and the Sacred, Women in the cinema of Pasolini***, Toronto Press, 2007, PP138-139
[31] **Stanley Cavell, *The world viewed***, 1979, P150
[32] ***Les deux sources de la morale et de la religion***(1932), PUF,1973, P338
[33] Ibid. P141
[34] ***L'expérience profonde***, in Œuvres complètes Tome V, Gallimard 1973, P29 et P109
in ***Lecture de la Différence sexuelle***, Ed : des Femmes, 1994, pp72-3 [35] Jacques Derrida, "***Fourmis***",
[36] De l'interprétation, 21 b-12-17, trad.J.Tricot