

Cette *traverse* a été écrite en deux temps : sa première partie est la plus récente. (Le groupe va donc la recevoir à nouveau dans sa nouvelle *version*).

Habituellement, le compte-rendu d'une séance de travail fonctionne en *tandem* : deux textes, écrits par deux personnes différentes, se font écho. Cette fois-ci, la *traverse 2* a connu quelques déboires informatiques et n'est pas disponible pour l'instant.

*

Tempo I

Ce que j'ai rédigé en premier lieu (et qui devient le *Tempo II*) était destiné non seulement à garder trace des paroles qui avaient circulé entre nous ce jour-là mais c'était déjà, aussi, une réponse, une réaction, qui nous en éloignait, qui établissait une distance. Dans cette distance, cet écart ont pris place des textes, littéraires et scientifiques, dont il n'avait pas été directement question le 10 novembre. Toutefois, leur arrivée était annoncée, comme on va le voir par la suite. Ils me semblaient créer un contexte favorable pour s'approcher du cinéma tel que je vous l'ai proposé cette année.

Cette manière proposée est elle-même le fruit de ce qui a agité le groupe ces deux dernières années. Mais qui a pu être énoncé plus précisément, plus clairement, dans le dernier « appel à candidatures » que l'on retrouve en page d'accueil du site.

Cette manière : questionner le cinéma en tant que geste anthropologique avant qu'il ne soit considéré comme art ou comme support de signes. Le questionner *au regard* de certaines pensées déjà mises en évidence, en particulier : Umberto Galimberti et Georges Didi-Huberman auxquels vient tenir compagnie cette année, Pier Aldo Rovatti qui va nous aider à mieux cerner l'approche phénoménologique de l'*événement* dans notre relation au monde. Dessinant un cercle plus large autour de ces trois noms, d'autres textes sont rassemblés sous le titre 'Constellation' : un montage de citations en constante modification.

Ces textes sont là comme des repères, des points d'accrochages, pour ne pas trop nous disperser, nous laisser glisser dans le foisonnement des possibilités soulevées par la proposition : le cinéma comme geste anthropologique. Ils sont là également pour stimuler notre imagination, notre réflexion, que nous allons mettre à l'épreuve au cours de cette année dans l'expérience vécue du filmage.

C'est en prenant **appui** sur le livre que Georges Didi-Huberman a consacré au travail de James Turrell dont le centre d'intérêt est la lumière, que je vous ai proposé d'aller vers le cinéma. La lumière n'allant surtout pas être considérée comme une thématique dont il conviendrait de déployer l'éventail des possibilités filmées mais bien plutôt comme une problématique. Là est justement la difficulté. Dans beaucoup de stages de formation, on retrouve la lumière comme thème. Il ne s'agit pas ici de cela.

« *L'œil en général cherche les objets éclairés — visibles, donc — comme un chien cherche son os ; mais, là, il n'y a plus rien à voir qu'une lumière n'éclairant rien, donc se présentant elle-même comme substance visuelle. Elle n'est plus cette qualité abstraite qui rend les objets visibles, elle est l'objet même — concret mais paradoxal, et dont Turrell redouble le paradoxe en le rendant massif — de la vision.* » (Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Minit, 2001).

Comment faire pour ne pas se contenter de chercher les objets éclairés comme un chien cherche son os, quand non seulement nous avons des yeux pour voir mais une caméra pour filmer ce que nous voyons ?

C'est là je crois que Rovatti, qui prolonge ce qui a été découvert l'an passé grâce à Maldiney et à Galimberti notamment, va se révéler indispensable, et qu'il ne faudra pas cesser de le relire.

Sans oublier le passage si souvent cité de Didi-Huberman sur cette injonction à se dessaisir de son savoir et qui demeure encore, semble-t-il, terriblement énigmatique.

C'est notre geste, pas seulement le geste isolé de notre bras, qu'il convient de questionner : mais le geste de tout notre être, de notre pensée, de nos habitudes de penser.

Et la lumière ? Qu'est-ce qui dans ces textes peut nous aider à la rencontrer, à l'appréhender comme 'objet paradoxal de la vision' ?

Vers quoi ? Vers où ce paradoxe nous entraîne-t-il ? Ce n'est certainement pas en considérant initialement la lumière comme l'opposé de l'ombre que la tâche va nous être facilitée, mais plutôt, comme les textes convoqués nous le suggèrent, en la mettant tout d'abord en relation avec la manque, l'absent, le rien ...

A l'issue de cette première séance, quelqu'un (Sabine) s'est vu confié une petite caméra numérique et une cassette de 60 minutes. Ce qui aura été enregistré sera

le matériau à partir duquel nous travaillerons à la séance suivante. Et ainsi de suite jusqu'au mois d'avril.

(26 décembre 2002)

*

Tempo II

Avec Nietzsche nous nous demandons comment au poids le plus grand puisse s'accorder l'allègement maximal. Ce pourrait être la difficile question qui nous mène dans les alentours de notre 'condition' : peut-être justement d'hommes fous', ainsi que le suggère encore Nietzsche, non de ces cyniques certains d'être définitivement posthumes à tout, et qui vont savoir sourire même devant le cadavre déchiré, mais de ces hommes de contradictions et de paradoxes qu'il nous faut être, nous, déchirés entre l'illusion d'une nouvelle alors qu'il nous manque les oreilles pour l'entendre, et la désillusion de posséder ce qui semble désormais à la merci de la vue plus puissante. Nous, les 'fous' par trop de voir et par notre incapacité à entendre les atrocités que nous disent nos propres paroles. (Pier Aldo Rovatti, Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio)

En passant par là ...

I

Mais quelle étrange leçon de géographie je reçus là ! Guillaumet ne m'enseignait pas l'Espagne ; il me faisait de l'Espagne une amie. Il ne me parlait ni d'hydrographie, ni de populations, ni de cheptel. Il ne me parlait pas de Guadix, mais des trois orangiers qui, près de Guadix, bordent un champ : Méfie-toi d'eux, marque-les sur ta carte... » Et les trois orangiers y tenaient désormais plus de place que la Sierra Nevada. Il ne me parlait pas de Lorca, mais d'une simple ferme près de Lorca. D'une ferme vivante. Et de son fermier. Et de sa fermière. Et ce couple prenait, perdu dans l'espace, à quinze cent kilomètres de nous, une importance démesurée. Bien installés sur le versant de leur montagne, pareils à des gardiens de phare, ils étaient prêts, sous leurs étoiles, à porter secours à des hommes.

Nous tirions ainsi de leur oubli, de leur inconcevable éloignement, des détails ignorés de tous les géographes du monde. Car l'Ebre seul, qui abreuve les grandes villes, intéresse les géographes. Mais non ce ruisseau caché sous les herbes à l'ouest de Motril, ce père nourricier d'une trentaine de fleurs. « Méfie-toi

du ruisseau, il gâte le champ... Porte-le aussi sur ta carte. » Ah ! je me souviendrais du serpent de Motril ! Il n'avait l'air de rien, c'est à peine si, de son léger murmure, il enchantait quelques grenouilles, mais il ne reposait que d'un œil. Dans le paradis du champ de secours, allongé sous les herbes, il me guettait à deux mille kilomètres d'ici. A la première occasion, il me changerait en gerbe de flammes...

Je les attendais aussi de pied ferme, ces trente moutons de combat, disposés là, au flanc de la colline, prêts à charger : « Tu crois libre ce pré, et puis, vlan ! voilà tes trente moutons qui te dévalent sous les roues... » Et moi, je répondais par un sourire émerveillé à une menace aussi perfide.

Antoine de Saint-Exupéry, Terre des hommes, (1939), Œuvres complètes, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1994, p. 176.

II

L'ENFANT D'OUTREBREF

Au bord de combien de fleuves, ruisseaux, torrents et rivières vous êtes-vous assis et avez-vous laissé couler vos larmes ?

L'ENFANT TRAVERSANT

Au bord de l'Yser, de l'Escaut, du Rhin, de l'Adige, du Tigre, de la Vistule, de la Sambre, de la Sarine, de la Bidassoa, de la Baurre, du Lys, au bord de la Clarence, au bord du Loïsne, au bord de la Nave, au bord de Wimereux, du Léquin, de la Tamise, de la Créquoise, de la Planquette, de la Ternoise, au bord de la Marque, au bord de l'Arques, de la Trétoire, de l'Authie, de la Bresle, au bord de l'Eaulne, au bord de l'Erclin, au bord de la Maye, de la Rache, de la Scarpe, de l'Hirondelle, de la Sensée, au bord du Crinchon, au bord de la Somme, de l'Anelle, de l'Ecaillon, de la Thure,

(...)(...)(...)

de la Seugne, du Gua, du Né, du Trèfle, de la Pimperade, au bord du Beau, de l'Ecly, de la Tardoire, de la Sonnette, au bord de l'Argence, au bord de la Nouère, au bord de la Lizonne, au bord de l'Aussonne, au bord du Voultron,

(...)(...)(...)

du Mabeu, du Bigaloume, au bord du Longevent, au bord de l'Hongrin, de la Sorgue, de la Savoureuse, au bord de L'Huisne, au bord de la Loue, au bord du Cédron, au bord de la Birse, de la Citelle, du Danube, du Coriançon, du Tage, au bord de la Venoge, de la Morge, du Linazay, du Transon, au bord du Furan, au bord de la Thève, de la Saulsaye, de la Veveyse, au bord de la Sauve, au bord du Pamphior, au bord de l'Oncion je me suis assis et j'ai laissé couler mes larmes.

Valère Novarina, La Chair de l'homme, P.O.L., 1995, p. 508-526.

III

Plus bas que moi, toujours plus bas que moi se trouve l'eau. C'est toujours les yeux baissés que je la regarde. Comme le sol, comme une partie du sol, comme une modification du sol.

Elle est blanche et brillante, informe et fraîche, passive et obstinée dans son seul vice : la pesanteur, disposant de moyens exceptionnels pour satisfaire ce vice : contournant, transperçant, érodant, filtrant.

A l'intérieur d'elle-même ce vice aussi joue : elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi cadavre, comme les moines de certains ordres. Toujours plus bas : telle semble être sa devise : le contraire d'excelsior.

*

On pourrait presque dire que l'eau est folle, à cause de cet hystérique besoin de n'obéir qu'à sa pesanteur, qui la possède comme une idée fixe.

Certes, tout au monde connaît ce besoin, qui toujours et en tous lieux doit être satisfait. Cette armoire, par exemple, se montre fort têtue dans son désir d'adhérer au sol, et si elle se trouve un jour en équilibre instable, elle préférera s'abîmer plutôt que d'y contrevenir. Mais enfin, dans une certaine mesure, elle joue avec la pesanteur, elle la défie : elle ne s'effondre pas dans toutes ses parties, sa corniche, ses moulures ne s'y conforment pas. Il existe en elle une résistance au profit de sa personnalité et de sa forme.

LIQUIDE est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur. Et qui perd toute tenue à cause de cette idée fixe, de ce scrupule maladif. De ce vice, qui le rend rapide, précipité ou stagnant ; amorphe ou féroce, amorphe et féroce, féroce térébrant, par exemple ; rusé, filtrant, contournant ; si bien que l'on peut faire de lui ce que l'on veut, et conduire l'eau dans des tuyaux pour la faire ensuite jaillir verticalement afin de jouir enfin de sa façon de s'abîmer en pluie : une véritable esclave.

... Cependant le soleil et la lune sont jaloux de cette influence exclusive, et ils essayent de s'exercer sur elle lorsqu'elle se trouve offrir la prise de grandes étendues, surtout si elle y est en état de moindre résistance, dispersée en flaques minces. Le soleil alors prélève un plus grand tribut. Il la force à un cyclisme perpétuel, il la traite comme un écureuil dans sa roue.

*

L'eau m'échappe... me file entre les doigts. Et encore ! Ce n'est même pas si net (qu'un lézard ou une grenouille) : il m'en reste aux mains des traces, des taches, relativement longues à sécher ou qu'il faut essuyer. Elle m'échappe et cependant me marque, sans que j'y puisse grand-chose.

Ideologiquement c'est la même chose : elle m'échappe, échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier des traces, des taches informes.

*

Inquiétude de l'eau : sensible au moindre changement de la déclivité. Sautant les escaliers les deux pieds à la fois. Joueuse, puérile d'obéissance, revenant tout de suite lorsqu'on la rappelle en changeant la pente de ce côté-ci.

Francis Ponge, *Le Parti pris des choses* (1942), Poésies/Gallimard, p. 61-63.

IV

4. Espace aquatique

Il n'est pas nécessaire d'insister longuement sur l'importance et l'originalité du domaine des eaux dans l'espace géographique. Les mers occupent de beaucoup la plus grande surface du globe, et, même sur le domaine continental, les eaux lacustres et fluviales, les étangs et les sources jouent un rôle prépondérant. Là où manquent les eaux, l'espace a quelque chose d'incomplet, d'anormal ; le désert, la surface aride des plateaux calcaires suggèrent tout naturellement l'idée de la mort. Inversement, certains écrits nous semblent arides ; par quoi nous entendons une manière d'être tout à fait précise, assez différente, par exemple, de ce que nous qualifions d'ardu, d'épineux, d'obscur. Les hommes et les habitats affluent le long des vallées et des fonds humides. Des cartes démographiques montrent, d'une manière frappante, la concentration des habitants le long des côtes, en Provence, en Bretagne ou en Norvège, des maisons au niveau des lignes de sources, par exemple, dans la région parisienne. Les vallées, les sources, les étangs sont aussi les lieux verdoyants, « riants ». « Le rire de l'Été rayonne sur ses berges », dit du fleuve Albert Samain. Le domaine des eaux, inséparable de l'espace vert, est du côté de la vie.

L'espace aquatique est un espace liquide. Torrent, ruisseau ou fleuve, il coule, il met en mouvement l'espace ; il est mouvement, et, par contraste, il fixe l'espace environnant, rives ou plaine. La rivière est une substance qui rampe, qui « serpente ». Les eaux se « glissent à travers la fraîcheur des buissons épais, doucement agités ; elles ne murmurent point, elles coulent à peine¹ ». (p. 26-27).

8. Existence et réalité géographique

La géographie n'est pas en son principe une connaissance ; la réalité géographique n'est pas d'abord un « objet » ; l'espace géographique n'est pas un espace en blanc à remplir ensuite par coloriage. La science géographique présuppose que le monde soit compris géographiquement, que l'homme se sente et se sache lié à la terre comme être appelé à se réaliser en sa condition terrestre.

¹ Goethe, *Faust*, IIe partie, trad. Porchat, p. 342.

La géographie ne désigne pas une conception indifférente ou détachée ; elle concerne ce qui m'importe ou m'intéresse au plus haut degré : mon inquiétude, mon souci, mon bien, mes projets, mes attaches. La réalité géographique, pour l'homme, c'est d'abord là où il est, les lieux de son enfance, l'environnement qui le convoque à sa présence. (p. 46).

Eric Dardel, L'Homme et la terre, Editions du comité des travaux historiques et scientifiques, 1990.

V

La réflexion d'Eric Dardel va à l'encontre d'une réduction de la géographie à une « simple discipline scientifique ». La diversité de ses intérêts, qui conduisent Dardel à prêter attention aux productions « positives » de la géographie, mais aussi aux problématiques les plus récentes de la philosophie, à l'histoire des religions, ainsi qu'aux problèmes éthiques de son temps, la lecture assidue des poètes, l'inviterait plutôt à envisager la géographie du point de vue général d'une réflexion sur les attitudes humaines dans le monde. La géographie viendrait alors illustrer de façon décisive le fait qu'un certain nombre d'éléments de l'existence humaine ne peuvent être objectivés par la science, et par conséquent exigent un autre type d'approche. (p.136).

Géographie et existence, d'après l'œuvre d'Eric Dardel, par **Jean-Marc Besse**, in **Eric Dardel, L'Homme et la terre, Editions du comité des travaux historiques et scientifiques, 1990.**

*

... Vers le cinématographique

Il en serait du *cinématographique* comme du *géographique* :

Le cinéma serait un de ces éléments de l'existence humaine qui ne peut (ou plutôt : qui peut ne pas ?) être objectivé par la science, et par conséquent exige (ou accepte ?) un autre type d'approche.

L'objet, pris dans la gangue de ce qui fait l'expérience de la rencontre, l'expérience du vécu, ne coïnciderait pas avec l'objet 'objectivé' par la science ?

La science est désormais pour nous le réel. Son point de vue sur le corps qui le reproduit non pas tel qu'il est vécu par chacun de nous, mais tel qu'il apparaît au

regard anatomique qui l'a sectionné (ανα-τεμειν/ana-temeien), comme on sectionne n'importe quel objet, nous est devenu si familier que chacun de nous n'a aucun mal à renoncer à sa propre expérience et à dévaloriser sa vision du corps pour adopter la définition objective de la science qui affirme partes extra partes et qui n'admet que des relations physico-chimiques, parce que ce sont les seules qui peuvent être calculées avec exactitude.

Quand la réalité est absorbée par ce modèle de simulation qu'est le discours scientifique, notre vie n'est plus réglée par notre expérience, mais par les modèles qui l'engendrent et notre corps est obligé de vivre une existence fantasmatique dans l'organisme biologique que décrit la science. (Umberto Galimberti, Les Raisons du corps, Grasset-Mollat, 1998. Chapitre I, le corps en Occident : l'équivalence, p. 51-52-56).

Reconquérir l'ambivalence du corps, donc, ne signifie pas refuser la connaissance rationnelle, ni encore moins constater sa démission, mais plonger jusqu'aux racines de cette connaissance pour la découvrir dans ce qu'elle est : rien d'autre qu'une tentative de faire face à l'ambivalence de la réalité corporelle qui, ainsi redécouverte est ce qui donne raison aux multiples raisons. (Umberto Galimberti, Les Raisons du corps, Grasset-Mollat, 1998. Introduction, p. 9-14).

Tenter de redonner une place à l'expérience du vécu en alliance avec la connaissance rationnelle, ce pourrait être un des multiples façons de nommer ce que l'on cherche dans *Ouvrir le cinéma*.

Il va donc falloir continuer d'approfondir ce que l'on peut entendre par cette expression : l'expérience du vécu.

Il va falloir préciser les angles de vue que l'on se donne et à partir desquels nous allons 'travailler' le cinéma.

'Se donner des angles de vue' est une expression trouvée chez Pierre Fédida dans son petit livre *Par où commence le corps humain. Retour sur la régression*².

C'est la lecture de textes du philosophe italien Pier Aldo Rovatti (dont la pensée va nous accompagner cette année) qui a attiré mon attention sur l'usage des métaphores optiques dans nos discours.

'Se donner des angles de vues' est une métaphore optique bien différente de celle de 'point de vue'. Ces angles de vue : on se les donne : ils sont multiples, désignés comme quelque chose d'arbitraire, d'extérieur à nous-mêmes, d'abstrait, de conceptuel. On ne peut pas l'oublier.

² publié aux Puf, 2000.

Les 'points de vue' aussi peuvent être multiples, désignés arbitrairement mais l'expression est trop proche de ce 'point de vue auquel nous sommes fixés' pour reprendre une formule d'un texte de Rovatti cité plus loin dans cette *traverse*. Le plus difficile va être non pas de se libérer de ce 'point de vue unique auquel nous sommes fixés' mais de l'occuper.

Au fond, c'est peut-être la forme pronominale du verbe 'donner' qui est importante ...

Commençons donc par parler d' 'angles' de vue. Essayons d'être attentifs aux mots, aux paroles, aux sonorités ...

*

1

Parmi les angles de vue que l'on s'est donc donné pour approcher le cinéma, il y a l'**anthropologie**.

Je reprends ici des éléments d'un texte de Foucault que nous avons déjà abordé l'année dernière³

Quand je dis anthropologie, je ne veux pas parler de cette science particulière qu'on appelle l'anthropologie et qui est l'étude des cultures extérieures à la nôtre ; par anthropologie, j'entends cette structure proprement philosophique qui fait que maintenant les problèmes de la philosophie sont tous logés à l'intérieur de ce domaine que l'on peut appeler celui de la finitude humaine.

Si l'on ne peut plus philosopher que sur l'homme en tant qu'il est un homo natura, ou encore en tant qu'il est un être fini, dans cette mesure-là, est-ce que toute philosophie ne sera pas, au fond une anthropologie ? A ce moment-là, la philosophie devient la forme culturelle à l'intérieur de laquelle toutes les sciences de l'homme en général sont possibles.(p. 439)

Au début du XIX^e siècle, est apparu ce très curieux projet de connaître l'homme. Là se trouve probablement l'un des faits fondamentaux dans l'histoire de la culture européenne, parce que s'il a bien existé, aux XVII^e et XVIII^e siècles, des livres qui s'appelaient Traité de l'homme⁴ ou Traité de la nature humaine⁵, ils ne

³ 'Philosophie et psychologie' (entretien avec A. Badiou), Dossiers pédagogiques de la radio-télévision scolaire, 27 février 1965, p. 65-71, repris in Dits et écrits, Tome I, Gallimard 1994, p.438-448.

⁴ Descartes, *Traité de l'homme*.

⁵ Hume, *Traité de la nature humaine. Essai pour introduire la méthode expérimentale dans les sujets moraux*.

traitaient absolument pas de l'homme comme nous le faisons quand nous faisons de la psychologie. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, c'est-à-dire jusqu'à Kant, toute réflexion sur l'homme est une réflexion seconde par rapport à une pensée qui, elle, est première et qui est, disons, la pensée de l'infini. Il s'agissait toujours de répondre à des questions telles que celles-ci : étant donné que la vérité est ce qu'elle est, ou que la mathématique ou la physique nous ont appris telle ou telle chose, comment se fait-il que nous percevions comme nous percevons, que nous connaissions comme nous connaissons, que nous nous trompions comme nous nous trompons ?

A partir de Kant se fait le renversement, c'est-à-dire que ce n'est pas à partir de l'infini ou de la vérité que l'on va se poser le problème de l'homme comme une sorte de problème d'ombre portée ; depuis Kant, l'infini n'est plus donné, il n'y a plus que la finitude, et c'est en ce sens que la critique kantienne portait avec soi la possibilité — ou le péril — d'une anthropologie. (p. 445-446).

Pour creuser un peu plus, il faudrait aller voir du côté de *Les mots et les choses*.⁶

2

Un autre angle de vue : le travail de Freud sur l'**inconscient**.

Toujours pour reprendre des éléments déjà abordés l'année dernière, à nouveau le texte de Foucault :

Je pense d'ailleurs que c'est autour précisément, de l'élucidation de ce qu'est l'inconscient que la réorganisation et le découpage des sciences humaines se sont faits, c'est-à-dire essentiellement autour de Freud, et cette définition positive héritée du XVIII^e siècle, de la psychologie, comme science de la conscience et de l'individu ne peut plus valoir, maintenant que Freud a existé. (p. 440).

Pour connaître, il ne nous serait donc plus possible de ne prendre en considération que le *connu*, le *conscient*, mais il nous faudrait accepter que nous sommes 'travaillés' par des forces qui échappent à notre maîtrise et à notre conscience.

3

Pour aborder le cinéma comme geste anthropologique, nous nous sommes donné un troisième angle de vue : la **phénoménologie** (sachant bien que ce terme recouvre des pensées fort différentes et peut-être contradictoires, notamment en ce qui concerne le rapport à la psychanalyse).

Arrivent donc Pier Aldo Rovatti⁷ et Georges Didi-Huberman⁸ :

⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966.

⁷ *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*, Feltrinelli, 1994.

I

Il faut repartir du début, comme le veut la phénoménologie. Et il semble qu'elle veuille nous conduire là où ne nous voulons pas arriver, c'est-à-dire à reconnaître que le monde soit un de nos phénomènes. Et pourquoi ne voulons-nous pas y arriver ? Probablement parce que nous ne voulons pas rester seuls au monde (ou dans le monde). Parce que cette toute puissance du voyant nous semble un artifice (trucco), et nous avons de bonnes raisons de croire que cela finisse par nous rendre impuissants ; mais nous savons déjà que pour échapper à cet artifice nous devons renoncer à une illusion gratifiante, tout en sachant qu'il ne nous est pas possible de renoncer vraiment à cette illusion. Le philosophe lui-même, sait (comme le sait, par exemple, Merleau-Ponty) que pour sortir de cette présomption narcissique du voyant nous entrons dans un paradoxe et un état d'inquiétude : il le sait parce que c'est ce que lui dit, par des messages chaque fois moins ambigus, la pensée post-cartésienne tout entière ou du moins, c'est ce que lui font savoir Nietzsche, Freud et Heidegger. Ils lui disent que pendant qu'il parle du voir il continue de parler de la pensée du voir et non de la vision, et qui lui font aussi savoir que de toute façon (même lorsqu'il s'aperçoit confondre le voir avec le penser) il se retrouve à nouveau, comme philosophe, dans une pensée du voir. Même celui qui ose aller plus loin, s'éloignant ainsi de la norme de penser de la communauté philosophique, comme c'est le cas justement de Merleau-Ponty (qui s'aventure dans une œuvre impossible comme Le Visible et l'invisible), même ce philosophe-là continue à penser en noir et blanc. Quand Merleau-Ponty oppose la pensée du survol à celle d'habiter le monde, et qu'il nous offre des observations précieuses sur le voir en tant qu'habiter et sur l'habiter en tant que distance, et donc également sur la visibilité comme distance, lui aussi nous invite à penser une opposition plutôt qu'un paradoxe, il nous invite à penser et donc d'une certaine façon à survoler. Si l'on ne sort jamais vraiment de la pensée en noir et blanc, le problème sera alors non pas comment en sortir (qui se transformerait en une sanction sans appel) mais comment s'y tenir (starci dentro). Comment accueillir le jaune dans une logique du noir et blanc. Comment habiter notre survol (tout en sachant que pour habiter le survol il nous faut accueillir le survol même, sans croire pouvoir s'en passer). (Rovatti, p. 55-56)

Nous sommes condamnés au paradoxe. Entre le survol et l'habiter. Quand je filme, il y a bien moi et la caméra d'un côté, et, bien séparé, ce que je filme. Et pourtant, il y aurait une autre attitude à adopter, qui est celle d'habiter le moment de ce filmage (et non de survoler, de maîtriser mon objet, d'avoir une

⁸ *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, 2000, mais aussi, pour rappel, *Devant l'image*, Gallimard, 1990, à propos de cette posture fondamentale : 'Posons notre regard ...' qui débute le livre, et nous engage à risquer de se dessaisir de tout savoir savant pour approcher l'image : à la relecture de cette note (13.2.2005) je me corrige : pour approcher une image. C'est une attitude qui ne vaut que devant la singularité d'une image.

distance critique). C'est exactement le titre du livre de Rovatti : *habiter la distance*.

Marcher dans la lumière

(...) Voici donc notre homme tenu à distance en face de la pala d'oro. Il n'en pourra distinguer aucun détail, il ne pourra à quiconque décrire exactement ce qu'il voit. Des rayons interstices font à l'objet comme un voile ou un écrin de lumière. Mais rien ne peut obnubiler l'éclatante frontalité monochrome. Le pan doré littéralement apparaît, il surgit de là-bas mais, comme il surgit dans l'élément de l'éclat, nul ne peut dire où se trouve exactement ce là-bas. **L'éclat n'est pas une qualité stable de l'objet : il dépend de la marche du spectateur et de sa rencontre avec une orientation lumineuse toujours singulière, toujours inattendue. L'objet est là-bas, certes, mais l'éclat vient à ma rencontre. Il est un événement de mon regard et de mon corps, le résultat du plus infime – intime – de mes mouvements. Il y a donc, dans l'autel doré de la basilique de San Marco, une double distance contradictoire, un lointain qui s'approche au gré de mon pas, sans que j'en puisse prévoir la presque tactile rencontre. Quelque chose comme un vent. C'est à strictement parler, une qualité d'aura**⁹. (Didi-Huberman, p. 17-18)

Dans ce passage, ce qui me touche, c'est cet éclat qui n'appartient ni à la pala, ni à l'homme, mais à l'événement de leur rencontre.

II

Nous nous sentons regardés, disait Sartre, nous l'imaginons aussi, et nous sommes troublés, angoissés même, de soupçonner que les autres nous regardent, même si nous ne voyons aucun œil nous scruter : nous sommes donc, continuait Sartre, sous le pouvoir de ce regard qui vient du dehors et qui n'a pas besoin de se faire voir ; nous sommes immobilisés, médusés, par cet œil extérieur qui n'est pas à proprement parler un œil, et cela ne nous console pas, nous n'échappons pas à une telle sujétion, d'expérimenter et de savoir que nous-mêmes pouvons être ce regard préjudiciable aux autres. Il en résulte une visibilité-pouvoir, Sartre le regrette, qui par la suite deviendra pour Foucault, d'une manière assez proche, le chiffre d'un commandement anonyme et silencieux dans la formulation (benthamicienne) du panopticon. Il en résultera que ce 'sujet' rendu passif par une visibilité supposée, car toujours réalisable

⁹ Au sens de Walter Benjamin, évidemment. Cf. W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, ed. R. Tiedemann (1969), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 196-200.

(parfaitement intériorisable, œil disparaissant dans le regard), ne trouvera salut ou refuge si ce n'est en se rendant soi-même invisible au moyen d'un art de soustraction au regard. Pouvoir du regard, quand cependant c'est un autre sujet qui le manœuvre d'une façon visible ou inapparente ; sujet qui se fait regard à soi-même, et en soi-même soumis à un autre (soggetto a un altro), et qui donc n'a même pas besoin d'un autre sujet réel qui le manœuvre : narcissisme, dirait-on, qui se résout en une autocapture, et se livre, tout comme le Narcisse du mythe, à un destin de mort. Peut-on échapper à ce regard ? Mais, en définitive, faut-il échapper à une telle visibilité ?

Le regard du paysage qui nous regarde, dont parle le peintre évoqué par Merleau-Ponty, semble nous indiquer une expérience différente. Peut-être est-ce la même expérience où peut prendre corps la machine de la capture et du pouvoir, sauf qu'elle ne se réduit pas à ce corps du pouvoir. Elle la rend possible, comme elle rend possible l'expérience du visible dans tout son champ de possibilités. Elle donne corps au pouvoir, mais elle donne aussi un corps à notre expérience, et donc aussi une habitabilité, dira-t-on. Si elle installe en chacun de nous le régime de la commande à distance, il permet aussi à chacun de nous de prendre cette distance par rapport à soi pour être un œil sur le monde à travers la visibilité. A la sujétion au regard, nous réagissons d'habitude ou bien en nous effaçant (cancellati) ou, si nous nous en sortons, en faisant appel encore à la domination de l'œil sur les choses, regard actif plus puissant que le regard qui nous assujettit. Comme si Narcisse disait : non, c'est une simple illusion optique, c'est moi qui la produit, je peux donc la contrôler et la modifier subjectivement (soggettivamente).

Mais il y a précisément une autre voie, qui consiste à tenter de reconnaître notre 'sujétion' à la visibilité justement comme ce qui permet de regarder les choses et nous-mêmes. Reconnaître que l'on fait partie du visible, c'est ce que voudrait Merleau-Ponty : reconnaître que nous voyons non pas parce que nous avons des yeux, mais que nous avons des yeux parce que nous sommes installés dans le visible et que nous en faisons partie. Que les choses nous regardent n'est pas l'étrange expérience dont certains, les peintres par exemple, témoignent, mais c'est l'expérience même de la visibilité grâce à laquelle nous réussissons à reconnaître notre position de voyant et qui fait que le point de vue, auquel nous sommes fixés, n'épuise pas le voir. Le cartésien, nous dit Merleau-Ponty, ne se voit pas dans le miroir, il voit une image secondaire et construite, le résultat d'une optique. Mais que voit celui qui au contraire se voit dans le miroir ? Il entre dans un jeu de regard, il s'introduit — pour autant qu'il réussit à ne pas être cartésien — dans la dimension de la visibilité : laquelle signifie verticalité, écart et distance. **Il voit assurément sa propre image mais une image bien différente de l'image 'technique' du cartésien, une image qui appartient au visible.**

— Si nous réussissons à « habiter la distance », comment accéder au regard des choses ? comment faire corps, donner corps à notre expérience, c'est-à-dire assumer le paradoxe entre l'illusion optique de l'image cartésienne et l'image qui appartient au visible ?

En ne 'vivant' pas notre rapport au monde, à partir du 'point de vue unique auquel nous sommes malgré tout fixés', en ne cherchant pas un combat de regard (mon regard plus fort que celui qui veut m'assujettir) mais en nous sentant appartenir au visible (aux 'flèches' directionnelles de regard il nous faudrait nous exercer à des sortes de circularités de regard, ou plus simplement, des regards en mouvement) nous aurions accès, comme le peintre de Merleau-Ponty, au regard des choses. Choses qui ne seraient plus (ou plus seulement) des objets aux propriétés physico-chimiques établies, mais comme l'eau de Francis Ponge ou la pala d'oro de l'homme de San Marco une matière en mouvement qui nous effleure de son regard-aura.

De quel vécu (ce n'est plus seulement une *relation* entre un objet et un sujet) témoigneront nos propres images, celles que nous allons enregistrer ?

Ces extraits de textes nous renvoient à la proposition : « filmer la lumière comme objet » . On nage en plein paradoxe, mais Rovatti, dans un sens, nous déculpabilise, en nous disant qu'on n'y peut rien, qu'il ne faut pas faire comme s'il n'existait pas mais que justement il faut 'faire avec'.

Marcher dans l'espace

(...) C'était un hôtel banal de la Californie, situé au coin d'une rue, un lieu d'habitations passagères où Turrell, lui, décida de se fixer, de dormir et de rêver pendant près de six ans pour y explorer tout un champ de virtualités spatiales, lumineuses et colorées. Mais il avait d'abord fallu évacuer les pièces, faire de l'espace un lieu privé de sa fonction coutumière, un lieu déserté (le personnage principal, rappelons-le, de toute cette fable). Or, ce trait, depuis, n'a cessé de retenir Turrell dans le choix des espaces qu'il aime à refaçonner ou à re-« fictionner ». Ce qui m'intéresse, dit-il, ce sont des lieux publics dénudés (devoid : dénudés, évidés) de leur fonction¹⁰. Il avait donc commencé par ôter tous les objets des pièces, toutes les couleurs des murs, et surtout par fermer toutes les ouvertures sur la rue. L'hôtel désaffecté devenait un pur écrin reclos, comme s'il n'y avait plus là qu'un lieu propice au sommeil et aux aîtres du rêve. Façon, peut-être, de réinventer cet « espace hybride que n'accompagne point la sensation de la réalité courante », en particulier la sensation que le lieu n'existerait qu'à travers les objets ou les fonctions qui le peuplent et parviennent à la nommer¹¹. L'espace, donc, s'évidait pour devenir un lieu du repli et de

¹⁰ Cité par C. Adock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 196.

¹¹ Comme on dit salle à manger ou galerie d'art. C'est pourquoi, sans doute, Turrell renonça justement ces années-là à exposer dans les galeries d'art, fussent-elles prestigieuses comme l'était Castelli à New York. (...) Comme si l'expression même de « galerie d'art » avec l'attente et la fonction qu'elle

*l'imminence concernant le regard lui-même : a looking into, comme Turrell l'énonce, à l'opposé de tout regard en quête d'objet (a looking at). **L'espace désempi devenait lieu blanc si je puis dire, lieu chromatiquement blanc mais surtout lieu « blanc » au sens du mot blank, qui ne se rapporte ni à la simple couleur, ni à la simple suppression des couleurs, mais à l'espacement en général, à la mutité, au dépeuplement, aux lacunes définitives. Aux pures virtualités.*** (p. 40-42).

Dans ce passage, ce que je m'approprie c'est la notion de *blank* : un vide, un rien qui n'en est pas un¹². Qui ne peut être qualifié par le rapport vide/plein. Là, l'événement devient espacement. On *glisse* du Temps, vers l'Espace.

*

Le geste cinématographique

Au terme de ce prologue, Sabine, la première, va faire corps avec la petite Sony et tenter de vivre cinématographiquement la lumière comme objet, tout en sachant que c'est impossible ...

« L'œil en général cherche les objets éclairés — visibles, donc — comme un chien cherche son os ; mais, là, il n'y a plus rien à voir qu'une lumière n'éclairant rien, donc se présentant elle-même comme substance visuelle. Elle n'est plus cette qualité abstraite qui rend les objets visibles, elle est l'objet même — concret mais paradoxal, et dont Turrell redouble le paradoxe en le rendant massif — de la vision. » (Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, 2001).

Faire corps avec la caméra. Retrouver, reconquérir l'ambivalence du corps en écoutant Galimberti.

C'est également Sabine, qui a introduit dans le groupe le nom et l'œuvre d'Eric Dardel¹³, cette *traverse* lui doit donc beaucoup. Au moment d'en terminer l'écriture, j'ouvre à nouveau *L'Homme et la terre*, et je tombe sur ce passage :

présuppose, fournissait déjà l'obstacle pour toute expérience — j'entends : inouïe — du lieu à découvrir.

¹² Cela fait aussi repenser au commentaire de Chantal Akerman, au tout début de son film, *Histoire d'Amérique*, que nous avons visionné l'année dernière : 'My story is full of blanks, of missingings'. Cf. séance 10.

¹³ A consulter également : 'La terre et l'habitation humaine : la géographie phénoménologique d'après Eric Dardel' par Jean-Marc Besse, in *Logique du lieu et*

La géographie n'est-elle pas, en fin de compte, une certaine manière pour nous d'être envahi par la terre, la mer, la distance, d'être dominé par la montagne, conduit par la direction, actualisé par le paysage comme présence de la Terre ? Temporalisation de notre environnement terrestre, spatialisation de notre finitude, la géographie s'adresse, au-delà du savoir et de l'intelligence, à l'homme lui-même comme personne et sujet. Un élément dont le sujet n'est pas maître intervient, le plus souvent à son insu, dans son expérience géographique : L'éclairage, ainsi que le note Merleau-Ponty : « n'est pas du côté de l'objet », il est « ce qui nous fait voir l'objet », ce au milieu de quoi nous sommes et qui nous échappe d'ordinaire. (p. 54).

... histoire de rajouter un peu plus de confusion ou de s'immerger un peu plus ?

24 novembre 2002.

œuvre humaine, sous la direction de Augustin Berque et Philippe Nys, Editions Ousia, 1997.