

Continuité dans la rupture

Le groupe se nomme toujours **Ouvrir le cinéma**, et pourtant chaque année il change, il n'est plus le même. La formule sert de 'représentant', comme on dit un *représentant* de commerce ou une *représentation* diplomatique. Elle existe au nom de quelque chose, pour quelque chose. Elle vient à *la place* d'autre chose. Et pourtant elle ne représente pas à la manière d'un tableau qui *représente* le sacre de Napoléon ou d'un souvenir par lequel *je me représente* mon dernier bain de l'été en Méditerranée. En matière d'image, c'est bien souvent le second sens qui nous vient plus facilement à l'esprit que le premier.

Donc, cette inscription, ces trois petits mots, ont pour fonction de faire exister, rendre visible, quelque chose d'impalpable et de pourtant bien *réel* : des rencontres et du travail.

Ce travail, notre travail, qui opère par intervalles, entre personnes différentes (ce 'notre' est un 'notre' changeant) est cependant traversé par des **questionnements** que l'on retrouve çà et là, éparpillés, mais qui ont, si l'on peut dire, une certaine 'stabilité'.

Ils tournent autour de notre rapport au 'cinématographique', — des images engendrées par le mouvement, pour ne pas dire au 'cinéma' —, et de notre rapport à la connaissance.

Ils changent de forme, ils se modifient en fonction du contexte (la manière dont ils surgissent dans nos discussions), des rencontres et du temps de travail. Et pour finir : ce qu'il en reste dans les traces écrites que sont les comptes-rendus, les 'traverses'.

Je crois malgré tout que l'on peut repérer leur cheminement, même si celui-ci n'est pas rectiligne et sans *failles*.

Parmi ces questionnements il y a ce qui tourne autour de l'**expérience** : tout à la fois ce que l'on éprouve — psychiquement et physiquement —, ce que l'on accumule tout au long de la vie, et puis aussi ce que l'on expérimente, comme une expérience scientifique.

Le travail que nous faisons avec la caméra relève de ces trois aspects.

En relisant les *traverses* d'Olc, j'ai retrouvé quelques éléments qui indiquent ce cheminement autour de l' 'expérience' :

1

« Cet atelier m'a permis d'entrevoir un autre rapport à la connaissance que j'ai trouvé théorisé quelques années plus tard chez un philosophe, Gaston Bachelard : différencier (et donc pouvoir alterner) la connaissance telle qu'elle se transmet (le cours magistral en est un exemple) de la connaissance telle qu'elle se construit (mise en évidence, notamment, de la relation, de la synthèse, de l'intuition, et même de la rêverie, dans l'élaboration d'une pensée, d'un travail). Le travail en groupe, à égalité des participants, privilégie tout naturellement cette *connaissance par construction*.

Une question de méthode, donc; valable aussi pour le cinéma. (cf. *Acte de naissance*, sur le site).

2

« Il est sûr que nous voulons découvrir, en apprendre davantage, sur le cinéma, sur le rapport du cinéma au savoir, sur ce que nous pouvons faire pour "enseigner" le cinéma (cf. dossier *Ouvrir le cinéma* — "*Je ne veux pas enseigner le cinéma*"). Mais dans un premier temps, nous nous tournerons vers nous-mêmes, avant de penser aux élèves. Nous essaierons d'apprendre d'abord par une sorte d'auto-observation. Nous serons en quelque sorte à la fois notre propre maître et notre propre élève. » (Compte-rendu de la séance 1 -14 novembre 2000)

3

« L'expérience dans laquelle je m'apparais comme un autre moi-même est une expérience pédagogique. Quand je vérifie un calcul, je me juge calculant : 'En forçant un peu les personnages et en soulignant l'importance de l'instance pédagogique, je peux dire que je me dédouble en professeur et écolier' (Bachelard, *Le rationalisme appliqué*). L'école ne fait donc qu'extérioriser un "enseignement virtuel", celui que l'esprit

se donne à soi-même. Et c'est cet enseignement par dialogue interne qui seul rend possible l'enseignement effectif. » (Michel Fabre, *Bachelard, éducateur*, Puf, 1995, p. 132. (dans le commentaire d'un texte de Pierre Legendre, en annexe de la séance 3, 17 janvier 2001, repris dans la séance 7, 14 novembre 2001.

4

« La connaissance que l'esclave acquiert par le chemin que lui fait suivre Socrate n'est en fait pas la même que celle que Socrate a du même sujet. Non pas parce que Socrate et l'esclave n'ont pas la même notion de carré et de surface, mais parce qu'à cet instant, ils n'éprouvent pas du tout l'un et l'autre la même chose au sujet de cette connaissance : Socrate éprouve cette connaissance comme le moyen d'une démonstration touchant la théorie des idées, l'esclave, lui, éprouve la même connaissance comme une découverte. Il n'ignore pas, sans doute, que cette découverte, il n'est pas le premier à la faire, mais pour la première fois, il comprend quelque chose dont il ne s'était jusque-là vraisemblablement jamais avisé. Ce n'est pas la même connaissance parce que la pensée qui la reçoit et qui la considère n'est pas animée des mêmes mouvements, des mêmes sentiments à l'égard de cette connaissance. » Pascal Nouvel, *L'Art d'aimer la science*, Puf, 2000, II, *Un genre d'émotion que seul le scientifique peut éprouver*, p.15-16.) ; (cité régulièrement et figurant dans 'Constellation').

5

« La rencontre c'est quelque chose qui est, comme le dit Lacan, de l'ordre de la *tukè*, c'est-à-dire du hasard, mais d'un hasard de rencontre qui va modifier quelque chose. Cela touche le réel, fait un sillon qui ne s'effacera pas. Une rencontre c'est aussi bien rencontrer quelqu'un, qu'une ambiance, des entours, un texte, une idée. Si l'on veut être efficace, on doit favoriser quelque chose de l'ordre de la rencontre. (...) Or ce qui se joue dans le rapport à l'autre, dans la rencontre, ce n'est justement pas au niveau du dit. » Jean Oury, *Le pré-pathique et le tailleur de pierre*, Chimères, *Les enjeux du sensible*, n°40, automne 2000. (séance 10, 10 février 2002 et 'Constellation').

6

« Le réel est " ce à quoi nous avons ouverture ", en cet étrange lieu désigné par le y du " il y a ". La révélation originaire du " il y a " se produit dans le sentir. Sa tonalité pathique peut être de confiance ou d'angoisse, selon que l'événement qui nous arrive, et à même lequel nous nous advenons, est don offert ou violence faite. » Henri Maldiney, *Art et existence*, p.24, Klincksieck, 1985. (séance 10, 10 février 2002 et 'Constellation').

Changer d'habitudes

Les repères, les points d'ancrage qui sont proposés dans **Ouvrir le cinéma** ne sont pas forcément ceux auxquels nous sommes majoritairement habitués. Le jeu est parfois difficile à jouer. Comment se dessaisir d'habitudes, y compris d'habitudes de pensées, de savoirs, pour aller vers d'autres modes d'approche et découvrir en quoi ils peuvent être ou non utiles, ou même seulement intéressants ?

On en revient toujours à cette attitude phénoménologique de *l'habiter* alors que nous ne pouvons guère échapper au *survol* ? (cf. Rovatti)

Je vous propose quelques pistes pour repérer quelques obstacles. Du travail en perspective pour la prochaine séance !

Je crois qu'il est peut-être possible de commencer à aborder la question de la représentation, déjà amorcé en introduction de cette *traverse*. Cela m'amène à reprendre un texte de Pierre Legendre déjà abordé avec le premier groupe en 2000-2001 et dont j'extrait certains passages :

Pierre Legendre, *Dieu au Miroir, Etude sur l'institution des images*, Fayard, 1994

(Extraits du chapitre I "L'instance de la représentation pour le sujet" (p.41-48).

« ... J'en propose au lecteur l'exercice, à partir, à partir d'un fragment des *Métamorphoses* du poète latin Ovide rapportant la fable de Narcisse. L'adolescent se meurt, perdu dans l'amoureuse contemplation de son image à la surface de l'eau. Il exhale son désespoir, de ne pouvoir

rejoindre cette "ombre de l'image reflétée", son visage même. Puis le poème dit (...) "Oh! que ne puis-je me séparer de notre corps!" Notons qu'il est écrit : non pas *mon* corps, mais *notre* corps. Ainsi Narcisse s'adresse à son image comme s'il s'adressait à un autre, mais posant qu'il partage avec elle un même corps. Ce faisant, il pose l'indissociable, l'indestructible lien du corps avec l'image.

Pour un esprit moderne, tant sollicité par les sciences du mesurable, la difficulté est d'admettre que *le corps se donne au sujet à travers l'image*, et l'ayant accepté, d'admettre du même pas que le statut du corps se trouve de ce fait modifié : transitant par la représentation le corps décolle du statut d'objet biologique et prend statut de fiction. Autrement dit, le corps n'est pas le corps, sa construction se trouve poussée du côté de l'image; ce corps pour vivre est inséparable de l'emprise de l'image.

Aussi bien, le parler humain se déploie dépendant de cette étrangeté : *le corps ne peut être dit que parce qu'il est pris dans la fiction* (au sens du verbe latin *ingere* = *façonner pour représenter*). Il ne peut décoller de l'indicible, qu'à condition qu'il soit fait image (...)

Je poserai dès lors ceci : le rouage du corps, de l'image et du mot suppose l'instance de la représentation. (...)

Ce qui tient sans relâche un sujet et le serre de si près, c'est l'image, la mise énigmatique dans la fable de Narcisse, ou pour reprendre une formulation ovidienne : "*ce qu'il voit, qu'il ne sait*". (...)

L'accès à la dimension inconsciente de l'image et de la parole, c'est-à-dire aux fondations du sujet, restera rebelle à l'endoctrinement scientifique ou à la glose; car cette dimension de la vie pour l'animal parlant ne peut être tenue pour plausible qu'à partir du moment, où, hors des forçages militants ou scolaires, le caractère énigmatique et le trait d'opacité du rapport à l'image nous sont directement restitués tels, c'est-à-dire comme éléments à première vue impénétrables de la condition humaine. (...)

Engageons-nous plus avant, afin de concevoir, à travers le poème d'Ovide, *le rapport de l'image avec l'absence*. Je relève ceci : à la place de *Narcisse disparu*, la fable met en scène "*la fleur couleur de safran, dont le centre est entouré de pétales blancs*", que de nos jours encore nous appelons narcissé. Que nous enseigne cette fleur-mémorial, à nous qui tâchons de penser ce qu'est l'image pour le sujet ?

L'image ici n'est plus sous le regard de Narcisse, et pour cause. Elle s'offre à notre regard pensant et déclare, sur le mode du témoignage, la vérité de ce qui n'est plus présent de corps, mais demeure comme trace, c'est-à-dire place marquée de ce qui était, autrement dit *elle représente une absence*. (...)

Je reprends la conclusion de la fable, l'instant où le poème inscrit, sous la métaphore de la fleur-mémorial, la notion de *représentabilité de l'absence*. Qu'est-ce qui pour l'homme est en question par cette notion ? Essentiellement, son rapport à la disparition, la plausibilité même de la perte et, au-delà de celle-ci, de la mort comme condition de la vie. La fleur est présente *au nom de*. Il se joue, dans l'espace du récit, une délégation répétée : la fleur est présente au nom de l'adolescent et de son image; au nom du corps absent et aussi du sujet retiré dans la mort; enfin au nom de son nom. La fleur-mémorial, le narcissé, ne redonne pas l'objet perdu, mais le notifie au contraire comme à jamais perdu. »

Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, chapitre 5, parenthèse sur l'histoire du cinéma, Cahiers du cinéma/Gallimard, p. 64.

« Edison cherchait à reproduire la totalité de la réalité sensible, à reproduire « la vie ». La reproduction silencieuse du mouvement semble ne l'avoir retenu qu'assez peu. (...) Louis Lumière, (...) était encore l'héritier direct des pionniers Muybridge et Marey, dont les travaux étaient motivés par une aspiration essentiellement scientifique d'analyse du mouvement. Edison, quant à lui, et dès le début de ses recherches, voyait à l'évidence dans le kinétophonographe la réalisation « du plus vieux rêve de l'homme » : l'illusion parfaite d'une reproduction à ressemblance humaine, *voix comprise*, l'enveloppe humaine et son âme. [note : Les recherches de Demeny, l'assistant de Marey, qui commença par pousser plus avant l'analyse du mouvement amorcée par son maître, représentent bien les forces contradictoires à l'œuvre de l'époque, puisque plus tard le même Demeny se fit l'énergique champion du *portrait parlant*, destiné à ses yeux à supplanter le pur portrait photographique, à la fois dans les familles et dans les archives publiques. Une forte dynamique poussait, au cours des dix premières années de recherches, à une « totalisation » des signes de réalité : d'où les tentatives de Gaumont en matière de synchronisation du son, et les expériences anglaises de couleur cinématographique. Les différents

efforts en vue de créer un cinéma total, enveloppant, de produire l'image animée comme environnement, étaient particulièrement significatives de ces contradictions. Il s'agissait d'expériences, d'un effet entièrement non linéaire. (Les spectateurs ne pouvaient voir qu'une partie à la fois du panorama qui les entourait, et pouvaient porter le regard où bon leur semblait). Ces naïvetés n'en étaient pas moins des tentatives en vue d'accomplir ce que Griffith et autres finiraient bien par accomplir grâce au montage]».

Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet, Peeters/Vrin, 2000, 4ème de couverture.*

« En inventant la transcription de la parole par voyelles et par consonnes les Grecs ont transformé l'écriture en code graphique, provoquant ainsi dans son histoire une mutation qui, de la création des systèmes idéographiques à celle de l'écriture sémitique, n'avait jamais été envisagée : l'exclusion de la part visuelle de l'écriture, sa lecture, de ses principes de fonctionnement. Ecrire revenait désormais à additionner mentalement des signes phonétiques, et lire à savoir d'abord les entendre. Plus rien ne subsistait dans ce système de la *pensée de l'écran* et de l'interrogation de l'espace d'où était né trois mille ans plus tôt un mode de communication inédit, comme en témoignent les mythes mésopotamiens ou chinois mettant en rapport son invention avec la contemplation du ciel étoilé et la lecture divinatoire. »

Anne-Marie Christin, 'De l'image à l'écriture,' in *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme ou multimedia*, Flammarion, 2001, p. 9-10.

« 'Je voudrais que ceux qui débutent dans l'art de peindre fassent ce que je vois observé par ceux qui enseignent à écrire. Ils enseignent d'abord séparément à composer les syllabes, puis enfin les expressions. Que nos débutants suivent donc cette méthode en peignant. Qu'ils apprennent séparément d'abord les contours des surfaces — que l'on peut dire les éléments de la peinture —, puis les liaisons des surfaces, enfin les formes de tous les membres, et qu'ils emmagasinent dans leur

mémoire toutes les liaisons qui peuvent se rencontrer dans les membres.¹

Une telle foi dans la valeur exemplaire de l'alphabet ne manquait pas d'être paradoxale : en même temps qu'elle imposait à l'image une définition qui ne lui était pas destinée, et dont rien ne garantissait *a priori* qu'elle lui était adaptée, elle semblait vouloir faire bénéficier l'alphabet de l'autorité de cette même image, admettant ainsi implicitement qu'il existait entre l'un et l'autre une hiérarchie d'une ordre inverse de celui qu'elle tentait de promouvoir. Mais il est vrai que le conseil d'Alberti n'avait rien d'une injonction contraignante — on sait du reste que très peu de peintres l'ont suivi, sinon Mantegna : il était surtout révélateur de la difficulté fondamentale à *théoriser l'image* propre à notre société, et dont celle-ci est redevable à son système d'écriture.

Il importe en effet de le souligner : si l'alphabet que nous avons hérité des Grecs tire son originalité du fait que la notation syllabique s'y est trouvée pour la première fois décomposée en phonèmes — voyelles et consonnes —, il est aussi le premier système — et il devait rester le seul — à avoir rompu les liens qui retenaient jusqu'alors toutes les écritures à leur support comme à leur complément indispensable. On ne saurait évidemment s'étonner qu'il ait convaincu ses usagers (et plus encore ses théoriciens) que cette rupture ne représentait pas une perte mais constituait, au contraire, un avantage. Elle l'était d'ailleurs en partie, mais pour des motifs étrangers à la vocation initiale de l'écriture : en se dégageant de l'*espace visible et manipulable* qui régissait l'écrit depuis toujours, celui-ci était devenu un instrument de classification quasi abstrait, et par conséquent d'autant plus fiable. Car la définition de l'alphabet comme une « représentation de la parole » que nous devons aux Romains ne doit pas faire illusion. Elle ne traduit nullement le souci de ses inventeurs de préciser le rôle de l'image dans le système alphabétique : elle résulte de l'application arbitraire à cette image d'un concept d'origine verbale, et destiné à être utilisé indûment à propos de l'écriture comme s'il était venu d'elle. Une telle formule, en réalité, trahit le visible tout en feignant de lui rendre hommage. Valéry le dénonce non sans sarcasme dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* :

¹ Alberti, *De la peinture* (1435), Macula, 1992, p. 217.

'La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux. Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts. Une forme cubique, blanchâtre, en hauteur, et trouée de reflets de vitres est immédiatement une maison, pour eux : la Maison ! Idée complexe, accord de qualités abstraites. S'ils se déplacent, le mouvement des files de fenêtres, la translation des surfaces qui défigure continûment leur sensation, leur échappent, — car le concept ne change pas. Ils perçoivent plutôt selon un lexique que, d'après leur rétine, ils approchent si mal les objets, ils connaissent si vaguement les plaisirs et les souffrances d'y voir, qu'ils ont inventé les *beaux sites*. Ils ignorent le reste. Mais là, ils se régaleront d'un concept qui fourmille de mots. (Une règle générale de cette faiblesse qui existe dans tous les domaines de la connaissance est précisément le choix de lieux *évidents*, le repos en des systèmes définis, qui facilitent, mettent à la portée... Ainsi peut-on dire que l'œuvre d'art est toujours plus ou moins didactique). Ces beaux sites eux-mêmes leur sont assez fermés. Et toutes les modulations que les petits pas, la lumière, l'appesantissement du regard ménagent, ne les atteignent pas. Ils ne font ni ne défont rien dans leurs sensations. Sachant horizontal le niveau des eaux tranquilles, ils méconnaissent que la mer est *debout* au fond de la vue ; si le bout d'un nez, un éclat d'épaule, deux doigts trempent au hasard dans un coup de lumière qui les isole, eux ne se font jamais à n'y voir qu'un bijou neuf, enrichissant leur vision. Ce bijou est un fragment d'une personne qui seule existe, leur est connue. Et, comme ils rejettent à rien ce qui manque d'une appellation, le nombre de leurs impressions se trouve strictement fini d'avance.'²

**Extrait de *Alberto Giacometti, un homme parmi les autres*,
réalisation : Jean-Marie Drot, 1963.**

Diffusés sur Arte, dans le cadre d'une soirée Thema, le 27 mars 2001.

² Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), Folio/Essai/Gallimard, 1992, p. 25-26.

I

« Je me rappelle à peu près exactement le jour en 45, quand, étant aux "Actualités" à Montparnasse, je ne voyais plus des images sur l'écran mais simplement des taches qui bougeaient et les personnes assises à côté, c'était comme si je les voyais pour la première fois. Comme si c'était vraiment la première fois que je voyais le monde extérieur sans l'écran qui existait jusqu'à ce moment-là. Et c'est à partir de ce moment-là, qu'évidemment, j'avais le besoin de tâcher de me rendre compte de ce que je vois, donc de faire la peinture et la sculpture que je fais. Et en même temps, je sais que cela ne peut jamais être qu'un échec. Mais en réalité, ça n'est qu'à travers l'échec même qu'on peut s'approcher un peu. C'est-à-dire que le fait de réussir ou rater, ça n'a plus aucun sens. Au fond, je ne travaille que pour moi, que pour tâcher de savoir un peu mieux ce que je vois. »

II

« Tout ça a entraîné une espèce de dévalorisation du monde extérieur où on croit tellement à la vérité de la représentation photographique qu'on pense que ce n'est plus nécessaire de faire de la peinture. C'est tellement net que, à partir de ce moment-là, tout — déjà les Impressionnistes ne faisaient presque plus que des paysages — et de plus en plus on a laissé de côté toute présentation du monde extérieur. Tout le monde est à peu près d'accord que la photographie donne une image suffisante du monde extérieur. Moi je ne peux, je n'ai pu recommencer à travailler d'après nature que le jour où il y a eu une espèce de nouvelle vision du monde extérieur où je n'ai plus cru à la vision photographique. »

*

Le moment du filmage

Sabine a déjà filmé. Marie-Catherine est en train de le faire, au cours de ces vacances qui se terminent ...

Comment s'y prendre pour que l'usage de la caméra soit une expérience dans les trois directions citées plus haut ?

Louvoyer entre les deux difficultés majeures de la 'donne' initiale:

1/ Comment, par l'inscription cinématographique, questionner 'la lumière n'éclairant rien' ? (Didi-Huberman)

2/ Comment, dans ce geste cinématographique, éprouver le 'regard des choses' ? (Rovatti)

Cela nous oblige à remettre en question, notre façon de rencontrer (même sans caméra) les choses du monde, de la vie.

L'événement de ma rencontre avec le monde est à la fois lumineux, sonore, tactile, olfactif, savoureux. Cette fois-ci, l'outil qui m'accompagne n'enregistrera que les ondes lumineuses et sonores. Traces amputées du monde qui iront s'inscrire sur la bande magnétique pour devenir du visible et de l'audible.

Pour que l'expérience nous soit profitable, il faudra être attentif à nos différentes façons — de fabriquer les images — mais aussi de dire — cette expérience. Etre attentifs à ce qui reste, dans nos images et dans nos mots pour en parler, de nos 'habitudes habituelles'.

5 janvier 2003.