

** Une fois de plus aujourd'hui [...] j'essaie d'écrire ce texte qui m'occupe presque exclusivement depuis une semaine, mais chaque jour la difficulté de trouver les mots, de construire des phrases, d'arriver à un ensemble devient plus grande. Hier je sanglotais intérieurement de rage devant la déficience totale de mes moyens d'expression, devant ces phrases sans poids, sommaires, et ne disant pas du tout ce que je veux. Pourtant je dois tâcher de m'en sortir [Alberto GIACOMETTI, Henri Laurens, in *Ecrits*, Hermann, 1990, p.20.] **

Faire le point

Annick ouvre la séance sur la nécessité d'une synthèse, d'une carte qui retrace les chemins multiples – les *Chemins qui mènent nulle part*¹ – parcourus dans *Olc*.

Des signes paraissent indiquer que certains textes et sujets, qui semblaient loin, sont toujours là et reviennent plus ouverts :

Le retour à **Pierre Legendre**, ou le rappel fait par Muriel des notions de *AGIR/FAIRE, AGIR/CREER*.

Ainsi, créer ce serait d'abord agir (et dans « agir » j'entends « acte » et « geste »), organiser. Il me semble que là aussi le sens courant dénature le plus souvent le sens premier. Nous pouvons créer sans faire œuvre, sans qu'un auteur (au sens médiatique du terme) apparaisse. Le dispositif que nous expérimentons (et que décrit Frédéric Sabouraud, à peu de choses près) permet justement de (re)trouver le plaisir de créer, pour voir, pour comprendre.
[muriel t., séance n°14, *Ouvrir le cinéma*, 8 décembre 2002, traverse 2, p.8]

Dans la séance n° 6 d'*Olc* (2 mai 2001) il était déjà question du *geste* à travers les *Notes sur le geste* de Giorgio Agamben, les mots d'Alberto Giacometti (dans *Alberto Giacometti : qu'est-ce qu'une tête*, de Michel Van Zele et *Alberto Giacometti, un homme parmi les autres*, de Jean-Marie Drot) et *L'Histoire face au symptôme* (interview), de Georges Didi-Huberman.
Le "mutisme" essentiel du cinéma (qui n'a rien à voir avec l'absence ou la présence d'une bande-son), comme le mutisme de la philosophie, est

¹ "Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent, se perdent soudain, recouverts d'herbes, dans le non-frayé. On les appelle *Holzwege*."

Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*. Cf. *Olc* séance n° 11 du 7 avril 2002, *Clairière* p.8.

l'exposition de l'être-dans-le-langage de l'homme : gestualité pure.

[Giorgio Agamben, *Notes sur le geste*]

Des échos se produisent, des interférences créatrices de sens.

et...et...et...

En quête d'un fil conducteur, me vient à l'esprit l'image mythologique du labyrinthe du Minotaure, déformé par le regard de Foucault ²: ...Ariane est fatiguée d'attendre que Thésée parcoure le labyrinthe, elle est fatiguée d'attendre le bruit de son pas et de retrouver son visage parmi les ombres qui passent. Ariane se pend au fil de l'identité, de la mémoire, de la reconnaissance. Thésée avance, il boîte, il danse, il se précipite à travers les couloirs, les cavernes, les abysses. Le lieu est dissymétrique, tortueux, irrégulier. Y a-t-il un but dans son entreprise, y a-t-il une victoire, une promesse de retour?

Non plus; il va joyeusement vers le monstre sans identité, vers le disparate sans espèce, vers celui qui n'appartient à aucun ordre animal, qui est homme et bête, qui juxtapose en soi le temps vide, répétitif, du juge infernal et la violence génitale, instantanée du taureau. [M. Foucault, *Ariane s'est pendue*, p.767].

Ariane s'est pendue au seul fil qui pouvait le guider ...

*Le fil célèbre a été rompu, lui qu'on pensait si solide...[M. Foucault, *Ariane s'est pendue*, p.768].*

Comment définir une ligne de convergence entre les textes, des points d'articulations ?

Il n'y a pas de fil d'Ariane qui détermine une direction, mais des 'et' qui ponctuent le chemin entre les textes.

Ceci et cela: des alternances et des entrelacements, des ressemblances et des différences, des attractions et des distractions, des nuances et des brusqueries.
[G. Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969, p.308].

² M. Foucault, *Ariane s'est pendue*, in *Dits et écrits*, Vol. I. 1954-1969, Gallimard, Paris, 1994.

Ces 'et', ce sont des liaisons conjonctives qui ne donnent pas lieu à une simple collection mais plutôt à une création qui configure et transfigure les éléments enchaînés :

[...] montrer ce qu'est la conjonction et, ni une réunion, ni une juxtaposition, mais la naissance d'un bégaïement, la tracé d'une ligne brisée qui part toujours en adjacence, une sorte de ligne de fuite active et créatrice? et... et... et...
[G. Deleuze – C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion 1996, p.16].

Les textes varient, se différencient, se configurent dans cette mise-en-relation, dans cet *entre* qu'est leur rencontre.

Topographies

La 'méthode' d'Olc se configure ainsi comme un travail topographique... un travail sur un lieu étrange, qui est celui des *bords*, des *zones de frontière* entre les textes. Une topographie des *seuils*, et non des limites.

On entend ici par limite la frontière qui circonscrit, qui clôt l'espace en un *dedans* dans lequel tout recommence de façon identique, tout se reproduit selon une identité reconnaissable.

Le seuil désigne par contre l'espace à partir duquel se déclenche un changement, a lieu une variation.

Ce sont ces seuils qui exercent une tension entre nos textes et qui les empêchent de trouver des références stables et un ordre systématique.

On a déjà rappelé la fonction que ces seuils, ces espacements (*interstices*, pour citer Deleuze) ont dans la constitution de l'image au cinéma.

Charnières

Un autre dispositif, cette fois suggéré par P. A. Rovatti³, définit ce lieu du *entre*... : la *charnière*

Apertura e chiusura, andata e ritorno, fuori e dentro: un doppio movimento, non divisibile, grazie al quale l'aporia cessa di essere semplicemente qualcosa di

³ P. Aldo Rovatti, Introduction à Jacques Derrida, "Essere giusti con Freud". *La storia della follia nell'età della psicoanalisi*, Cortina,, Milano 1994.

ambivalente o di paradossale e prende la forma (la pensabilità) di un'oscillazione; un movimento, poi, che non si chiude in se stesso, potremmo dire in una buona forma, ma ogni volta lascia o introduce un'ulteriorità, un supplemento, e allora assume anche la forma di un movimento abissale (nel senso della mise en abîme) e la figura di una spirale o di una molteplicità di spirali". (p.17)

Ouverture et fermeture, aller et retour, dehors et dedans, un double mouvement, non divisible, grâce auquel l'aporie cesse d'être simplement quelque chose d'ambivalent ou de paradoxal et prend la forme (le 'pensable') d'une oscillation ; un mouvement, enfin, qui ne se ferme pas sur lui-même, qui à chaque fois laisse ou introduit une ultériorité, un supplément, et alors assume aussi la forme d'un mouvement abyssal (dans le sens de mise en abîme) et la figure d'une spirale ou d'une multiplicité de spirales.

Charnière : *Si può intendere questa parola nel senso, tecnico o anatomico dell'articolazione cardinale, del cardine (cardo) o del perno. La charnière è un dispositivo assiale attorno a cui si assicura il giro, il tropo o la forma di una rotazione. Ma si può anche fantasticare nei paraggi del suo omonimo, cioè quell'altro artefatto che il codice della falconeria chiama pure charnière, il luogo in cui il cacciatore si accanisce contro l'uccello mettendovi la carne di un'esca. Questo doppio movimento di articolazione, questa alternanza di apertura e chiusura che il dispositivo di una charnière può assicurare, l'andata e ritorno, o addirittura il fort/da di un pendolo o di un bilanciere [...]. E questa charnière tecnico-storica resta anche il luogo di un simulacro o di una possibile esca - sia per il corpo che per la carne. (p.35).*

On peut entendre ce mot dans son sens technique ou anatomique d'articulation cardinale, de gond ou de pivot. La charnière est un dispositif axial qui autorise la giration, le trope ou la forme en rotation. On peut aussi fantasmer autour de son homonyme, cet autre artefact qui dans le code de la fauconnerie se nomme également charnière. L'endroit où le chasseur s'acharne contre l'oiseau, où il entrepose la chair de l'appât. Ce double mouvement d'articulation, cette alternative d'ouverture et de fermeture que le dispositif de la charnière autorise, ou même le fort/da d'un pendule ou d'un balancier.[...] Et cette charnière technico-historique reste également le lieu d'un simulacre ou d'un possible appât – pour le corps aussi bien que pour la chair.

Les textes se mettent ainsi à co-fonctionner, établissent des alliances, des contagions.

Annick nous présente Rovatti comme un « antidote » à Didi-Huberman, pour ne pas en rester à la notion d'objet, tout en sachant qu'on peut pas y échapper...

Dehors/dedans...le survol

Ouverture/fermeture, aller/retour, dehors/dedans, espace paradoxal, pris dans un double lien, qu'on essaye d'habiter sans pouvoir le subsumer, mais en l'expérimentant comme lieu de création.

On peut mettre en rapport cette notion de l'espace avec celle qui se définit dans les tableaux de Cézanne, qui exprime la nécessité de ne plus voir le champ de blé qu'il peint, mais d'y être à une distance très rapprochée, de s'y perdre sans plus aucun point de repère.

Il n'y a pas un point d'observation immobile extérieur, explique Merleau-Ponty, il n'y a pas de pensée en état de survol. Le regard n'a pas devant lui un monde à se représenter, mais il est impliqué, compromis corporellement dans le monde (vision haptique⁴). Le visible ne s'offre pas comme *spectacle*. Le regard *naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, il crève la peau des choses*⁵

A travers les mots de Giacometti et l'analyse de Jacques Dupin, nous pouvons mieux saisir cette expérience du regard qui nie toute position perspective (au sens de *prospicio* : regarder devant, regarder loin. La distance et la fixité du point de vue en perspective, permettent de définir clairement une image et de prospecter, d'anticiper les proportions, les dimensions, l'orientation de tout autre objet qui rentre dans la même construction spatiale) pour s'immerger dans le visible.

Nous marchons dans la rue les yeux fermés. Nous ne voyons qu'à travers le prisme déformant des habitudes contractées, d'un savoir aveuglant : ces passants, nous les voyons comme nous savons qu'ils sont. Si je mets en doute ce savoir, si je purifie mon regard de tous les correctifs mentaux qui l'engourdissent et l'aliènent, tout change. Ces mêmes passants surgissent par une large ouverture latérale ; l'espace immense qui les tient captifs les fait paraître petits, minces, grignotés par le vide, presque indifférenciés et surtout allongés, étirés par l'accentuation de leur verticalité. L'œil ne distingue pas, ne distingue pas d'abord, le garçon boucher de l'employé de bureau. Sa perception spatiale ne retient presque rien de leurs caractères particuliers, exceptés les signes de leur mouvement : celui-ci marche, celui-là se penche vers le sol, cet autre tend le bras. C'est ainsi que l'œil réellement voit et c'est ainsi que Giacometti représente les êtres et les choses : à leur distance, dans leur espace, donc en figurant cet espace, en incorporant à ses personnages la distance qui les sépare de lui. [...] Il s'est ainsi porté aux antipodes de ce qu'enseignent l'Académie, l'anatomie et la

⁴ Concept synesthésique qui désigne un voir qui est en même temps un toucher. La vision, écrit Merleau-Ponty, est *palpation* par le regard, l'œil enveloppe, habille les choses de sa chair.

⁵ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard 1964, p.173, 177.

*tradition classique qui font abstraction de la distance du sujet et exigent qu'on respecte la réalité telle qu'elle est et non telle qu'elle apparaît.*⁶

*Quand Rodin faisait ses bustes, il prenait les mesures encore. Il ne faisait pas une tête telle que lui la voyait, dans l'espace, par exemple à une certaine distance, comme si je vous regarde, moi étant ici, et vous là. Il voulait faire au fond le parallèle en terre, l'équivalent exact de ce volume dans l'espace. Donc, **au fond, ce n'est pas une vision, c'est un concept** [...] Quand je suis au café, je regarde les gens passer sur le trottoir d'en face, je les vois très petits, comme des toutes petites figurines, ce que je trouve merveilleux. Mais il m'est impossible de m'imaginer qu'elles sont grandeur nature. Elles ne deviennent que des apparences à cette distance. Si la même personne s'approche elle devient une autre. Mais si elle s'approche trop, disons à deux mètres, je ne la vois plus, au fond : là elle n'est plus grandeur nature ; elle envahit tout le champ visuel. Et on la voit trouble.*⁷.

Merleau-Ponty : l'entrelacs.

La figure de l'*entrelacs* (chiasme) va conclure ce compte rendu – qui, malgré moi, a pris la forme d'une divagation – et précise davantage ce qu'on a appelé *topographie des seuils*.

Visible/tangible Vision/mouvement

Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, [...] il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme inversement, lui-même n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle. [Le Visible et l'invisible, p. 177]

[...] la vision est suspendue au mouvement. [...] Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Etre. Cet extraordinaire empiètement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde... [L'Œil et l'esprit, p.17]

⁶ Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Farrago, Tours 1999, p. 59-60.

⁷ Aberto Giacometti, *Entretien avec David Sylvester*, in *Ecrits*, Hermann, 1990, p.287, 289.

Vision/visible

On comprend alors pourquoi, à la fois, nous voyons les choses elles-mêmes, en leur lieu, où elles sont, selon leur être qui est bien plus que leur être-perçu, et à la fois nous sommes éloignés d'elles de toute l'épaisseur du regard et du corps : c'est que cette distance n'est pas le contraire de cette proximité, elle est profondément accordée avec elle, elle en est synonyme. C'est que l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui [...] L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair ». [Le Visible et l'invisible, p.178]

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. [...] il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine [...] la vision est prise ou se fait du milieu des choses. [L'Œil et l'esprit, p.19]

Où mettre la limite du corps et du monde ? ... Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre.

Où mettre la limite du corps, de la caméra et de la lumière ?

Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil.