

Visions

*

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Che la diritta via era smarrita¹.

Avec la voix, sans accent, de Domiziana Giordano dans *Nouvelle Vague*
(Dante-JLG/1306-1990)

**

A rabbi always passed to a village to get to the forest, and there, at the foot
of a tree, and it was always the same one, he began to pray. And God heart
him.

*His son too, always passed to the same village to get to the forest, but he could not
remember where the tree was. So, he prayed at the foot of any of a tree. And God
heart him.*

His gran son did not know where the tree was, nor the forest. So, he went
to pray in the village. And God heart him.

¹ Au milieu du chemin de notre vie/Je me retrouvai par une forêt obscure/Car la voie droite
était perdue (Dante, *La Divine comédie, L'Enfer*, traduction : Jacqueline Risset,
Flammarion, 1985).

His great gran son did not know where the tree was, nor the forest, not
even the village, but he still knew the words of the prayer. So, he praid in
his house. And God heart him.

*His great gran son did not know where the tree, nor the forest, nor the village
were, but even the words of the prayer. But he still knew the story. So he told it to
his children. And God heart him.*

*My own story is full of misssingnings, full of blanks. And I do not even have a
child².*

Avec la voix, et son accent, de Chantal Akerman dans ses *Histoires
d'Amérique* (? – 1990)

Foucault, Freud et nous...

² *Un rabbin traversait toujours un village pour aller dans une forêt, et là au pied d'un
arbre, toujours le même, il priait. Et Dieu l'entendait.*

*Son fils aussi traversait le village, pour aller à la forêt, mais il ne savait plus où était
l'arbre. Alors, il priait n'importe où dans la forêt. Et Dieu l'entendait.*

*Son petit-fils ne savait plus où était l'arbre, ni la forêt. Alors, il priait dans le village. Et
Dieu l'entendait.*

*Son arrière-petit-fils ne savait plus où était l'arbre, ni la forêt, ni même le village, mais il
connaissait encore les mots de la prière. Alors il priait dans sa maison. Et Dieu l'entendait.*

*Son arrière-arrière-petit-fils ne savait plus où était l'arbre, ni la forêt, ni le village, ni
même les mots de la prière. Mais il connaissait encore l'histoire, la racontait à ses enfants.
Et Dieu l'entendait.*

Mon histoire à moi est toute trouée, pleine de blancs et je n'ai même pas d'enfants.

Pour commencer. C'est le rappel par Foucault (dans l'entretien filmé que nous avons visionné), du lien entre la psychanalyse et une très ancienne pratique de l'exégèse qui m'a fait penser à la fable en ouverture du film de Chantal Akerman, *Histoires d'Amérique*.

Face aux images de ce film, de tout film, nous sommes un peu comme l'arrière-arrière petit-fils du rabbin ou comme Chantal Akerman devant sa propre histoire. Il nous reste l'histoire, si ténue soit-elle. On peut se satisfaire de ce face à face, en rester proprement, là. Et se demander : Qu'est-ce que l'histoire raconte ? Comment elle le raconte (par quelles images, quelles formes, quels styles, se constitue le sens, la signification de telle ou telle scène) ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Le film est devenu un objet extérieur, que l'on va tenter d'expliquer, d'interpréter, grâce à un savoir qui est déjà constitué et que l'on peut retrouver dans les livres, dans le discours du maître, ou dans une cassette pédagogique. On peut aussi 'participer' à cette analyse objective en y apportant du subjectif, en exprimant nos émotions, nos sentiments, nos sensations, en nous laissant même aller à certaines associations de pensées. Mais le but à atteindre sera toujours le même : construire un savoir raisonné, ordonné, conscient, de l'objet-film. On met de côté, quelque chose de singulier, de non général, d'intime à chacun de nous, qui n'est peut-être pas partageable, pas exprimable, mais auquel il faut laisser tout de même une 'place', pour que cela puisse exister.

Pour une non-philosophe comme moi, la rencontre avec la 'leçon' filmée (et écrite) de Michel Foucault³ sur le thème 'Philosophie et Psychologie' a été un moment important. Qui me permet de faire des liens entre des expériences, des savoirs, épars. Qui nous permet peut-être d'avancer sur un point déjà abordé dans notre travail en commun et qui concerne à la fois un certain rapport de connaissance au cinéma et par voie de

³ "Philosophie et psychologie" (entretien avec Alain Badiou), fait partie d'une série d'émissions produites par la radio-télévision scolaire en 1965-1966, conçues par Dina Dreyfus et réalisées par Jean Fléchet. Rééditées en cassettes vidéo (Cndp/Nathan) vers 1993. Le texte de cet entretien, révisé par les auteurs, est repris dans le Tome I des *Dits et écrits* de Foucault chez Gallimard, p. 438-448.

conséquence une certaine forme de pédagogie. Marie-Claude y avait fait allusion dans sa traverse 2 de la 7^{ème} séance :

"Plus tard, Muriel dira qu' "aujourd'hui on approche le cinéma par l'esthétique, l'histoire de l'art, la gestuelle." (*plus par la sémiologie*). "

C'est-à-dire qu'à l'université, le cinéma n'est plus abordé majoritairement par le biais de la sémiologie, pure et dure, mais que d'autres approches comme les approches esthétiques, historiques, ont à présent une très large place. Que l'on ne se contente plus d' "expliquer" les images mais que l'on fait essentiellement appel à l' "interprétation".

Nous sommes revenus sur ce thème dans notre 9^{ème} séance. Je suis demeurée silencieuse sur le sujet, car quelque chose continuait de me 'chiffonner' même si je n'avais aucune objection à faire sur les propos de Muriel.

Pour l'écriture de cette traverse j'ai donc commencé à me documenter sur ce sujet : **l'interprétation**.

Premier livre tiré de ma bibliothèque : Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione* (1989), *Les Limites de l'interprétation* (Livre de poche, biblio Essais). Je commence par jeter un œil sur la bibliographie pour me faire une idée de l'orientation de ce recueil d'articles. Je constate qu'il n'y a aucune référence à Freud. Je fais l'interprétation suivante : le registre de cette notion est très large et diversifié et l'on peut donc s'intéresser à la notion d'interprétation sans s'intéresser à Freud. Dans la mesure où ce travail d'investigation est lié justement au fait que Foucault, pour aborder la question de la différence entre 'expliquer' et 'comprendre' ou 'expliquer et 'interpréter' en passe d'abord par la 'découverte de l'inconscient par Freud', je replace momentanément *Les Limites de l'interprétation* sur son étagère.

"Je pense d'ailleurs que c'est autour, précisément, de l'élucidation de ce qu'est l'inconscient que la réorganisation et le redécoupage des sciences

humaines se sont faits, c'est-à-dire essentiellement autour de Freud, et cette définition positive, héritée du XVIIIème siècle, de la psychologie comme science de la conscience et de l'individu ne peut plus valoir, maintenant que Freud a existé.”

Plus loin, Foucault fera référence au philosophe allemand Wilhem Dilthey et à la distinction qu'il a établi entre 'comprendre' et 'expliquer' :

“Je crois que ce qu'il y a de profond chez lui, c'est le sentiment qu'il avait que l'herméneutique représentait un mode de réflexion très singulier, dont le sens et dont la valeur risquaient d'être occultés par des modes de connaissance différents plus ou moins empruntés aux sciences de la nature, et qu'il sentait parfaitement que le modèle épistémologique des sciences de la nature allait être imposé comme norme de rationalité aux sciences de l'homme”

Dans l'article sur Dilthey de l'Encyclopædia Universalis, je relève que “pour Dilthey, (...) si la pensée 'explique' la nature, nous 'comprendons' la vie psychique” et plus loin : “En refusant de faire de la réalité humaine un objet comme les autres, il renvoie de la meilleure manière l'homme à lui-même. On l'a accusé de scepticisme. Ne devrait-on pas au contraire le louer d'avoir, un des premiers, compris que l'homme était pris dans sa propre interprétation ?”

À la suite des lectures de Nouvel, Fabre, Bachelard, Galimberti, ce texte de Foucault nous confirme que le rapport à la connaissance et aux savoirs (un jour il faudra parler de ces deux termes) ne peut pas s'approcher sans faire référence à la psychologie. Qu'il ne s'agit pas simplement de laisser les affects s'exprimer... Et que si l'on s'intéresse à l'introduction du cinéma dans notre système éducatif, il faudrait rappeler que “le plus important, ce n'est pas le cinéma”, ou bien que “l'amour du cinéma ne suffit pas” comme je le soulignais d'une manière peut-être naïve dans l'acte de naissance d'*Ouvrir le cinéma*.

Dans cette recherche de textes pouvant nous éclairer sur la notion d'interprétation, j'ai trouvé différents articles dans des revues :

D'abord, un article de René Schérer dans *Critique* (j'ai oublié de prendre les références, mais cela date des années 80) sur l'ouvrage de Paul Ricœur, *De L'Interprétation*, essai sur Freud :

“Freud, non seulement nous a révélé à nous-mêmes que nous signifions autre chose que ce que nous avons immédiatement conscience d'être, mais nous a révélé pourquoi, en fonction d'un narcissisme primaire presque insurmontable, nous répugnons à l'admettre. A ce titre, il occupe une place de choix à la suite de ces penseurs, Marx et Nietzsche, qui, délaissant les voies classiques de la réflexion, ont eu prise sur l'homme par l'exégèse de ses œuvres, de ses expressions, de ses symboles (Livre I. Problématique. Situation de Freud). Ce qui caractérise la psychanalyse, c'est que, par sa nouvelle méthode d'interprétation, elle démystifie le sens au niveau même où il affleure à la conscience de soi et montre de celle-ci, non seulement l'illusion fallacieuse, mais la constante précarité. Elle met en question la normalité de l'homme dans la totalité de son environnement. Elle n'est pas technique adaptative concernant l'individu, mais d'emblée, comme le montre à l'évidence son recours au mythe culturel le plus général, celui d'Œdipe, mode d'accès à l'ensemble de notre culture.”

“Je formulerai d'abord ici une brève remarque concernant la méthode d'analyse de P. Ricœur, remarque formelle, mais aux implications théoriques et qui retentit sur l'ensemble de son interprétation. On sera frappé souvent par une très forte parenté entre cette méthode et celle par laquelle J. Lacan a imposé à la psychanalyse contemporaine un nouveau style. Des concepts comme ceux de la sémantique du désir, de la situation intersubjective de la libido, ou encore ceux qui, bien qu'appartenant déjà à Freud, n'ont été mis en pleine clarté que par l'analyse lacanienne (celui de la double inscription, du représentant de pulsion, etc.) le prouvent amplement. Mais cette communauté de langage cache, ou mieux porte, une divergence profonde. P. Ricœur s'en explique d'ailleurs dans une brève discussion de l'analyse structuraliste de Lacan et de son école (385 et suiv.). Si l'“inconscient est structuré comme un langage” il ne relève pas, en fait d'une

interprétation de type linguistique. Dans cette expression, qui ne saurait être que métaphorique, l'accent doit être mis sur le 'comme'. En fait l'inconscient, même si son succès est facilité par des modèles relevant de l'analyse linguistique, appartient à un ordre prélinguistique : il est en deçà du langage, un quasi-langage. D'où l'importance d'une référence constante à une économie qui ne saurait admettre aucune réduction.”

Dans le texte de Foucault on pouvait relever des éléments sur l'aspect organisé, structuré, des théories freudiennes, à côté de l'aspect exégétique.

Pour continuer : un montage de citations à partir d'une autre revue consultée, *L'Écrit du temps*, n°4, *Interprétations, automne 1983*, ainsi que de nouveau, *l'Encyclopædia Universalis* :

“L'insistance de Freud à rappeler la nécessité de distinction entre contenu manifeste et pensées latentes engage corrélativement l'idée que l'interprétation ne saurait se concevoir comme indépendante de la parole associative produite par le rêveur en rapport avec le récit de son rêve. Si, en effet, on définissait l'interprétation comme une méthode de traduction symbolique des images visuelles du rêve, on resterait prisonnier d'une herméneutique documentaire annulant aussitôt la nature singulière et individuelle de tel rêve ainsi que sa dynamique inhérente au travail psychique de la cure : en ce cas le rêve serait accrédité comme la production culturelle des mythes et en retour ceux-ci se trouveraient objectivés par soustraction à la langue. Il va sans dire que cette interprétation dite “symbolique” conduit à méconnaître le travail du rêve et qu'elle abolit le pouvoir d'intelligibilité théorico-technique que le rêve constitue pour l'ensemble de la vie psychique (psycho-pathologique). D'un autre côté, si on tient le rêve pour un texte à déchiffrer, on le conçoit bien comme une langue mais non seulement on néglige la fonction sensorielle des images qui sont la matière du rêve (dans le sommeil) mais, de plus, on perd aussitôt le fait que le patient raconte ses rêves et parle à

partir de ce qu'ils sollicitent, dans une langue commune dont l'usage lui est familier.”

Pierre Fédida, E. T. , *La sollicitation à interpréter*, p. 7.

“Un rêve, on le sait, ne devient interprétable qu'à partir des libres associations du sujet, que dans leur suite. Pour devoir être toujours, d'une manière ou d'une autre, rapportée au sujet, l'interprétation devient un geste qui, à chaque fois en quelque sorte, a valeur de commencement. Elle est ce geste actif, productif, pourrait-on dire, qui prolonge du déjà-là, qui donne un certain relief au langage antérieurement à l'œuvre. Elle est cette pratique qui prend acte de l'épaisseur du discours et qui vise à enchaîner à ce discours une sorte de supplément : une manière de le mettre en scène, une manière de le présenter en d'autres termes. Interpréter c'est en somme apprendre, dans chaque occurrence, que, quel que soit son régime, le discours ne dit jamais tout de lui-même, qu'il est donc cette matière à reprendre, à répéter, sans que pour autant quiconque puisse prétendre le clôturer, le totaliser ou en extraire, une bonne fois la vérité même. Interpréter est donc cette nécessité de changer continuellement de registre, c'est cette possibilité de profiter de ce que nous offre un “texte” pour se déplacer dans l'espace qu'il ouvre. A l'opposé d'une pratique d'enregistrement, de constat, ou même de déchiffrement, l'interprétation tend toujours à déplacer et plus encore, à décentrer le “texte” auquel elle a affaire.

Mais un tel décentrement ne saurait s'accomplir au non d'une instance extérieure qui viendrait régler, commander l'interprétation : il a lieu de manière immanente, de l'intérieur, comme une suite donnée, à la limite indéfinie, au déjà-là du “texte”.”

Marie Moscovici et Jean-Michel Rey, E. T. , *Avant-propos*, p. 3-4.

“Pour lui [Freud], l'interprétation est un travail qui a pour correspondant le travail du rêve et qui, comme celui-ci, est d'abord le fait du rêveur. Il consiste à laisser le patient fragmenter son rêve et “associer” librement à partir de chaque élément. (...)

Lier l'interprétation au cheminement du sens revient encore à souligner le rapport de l'interprétation au temps. D'une part, le moment où l'analyste interprète n'est pas immédiatement consécutif à celui où il a compris...(...)... D'autre part, l'acheminement du sens jusqu'à la conscience du patient implique, pourrait-on dire, un retard nécessaire qui garantit que le sens "travaille".”

Pierre Fédida, *Interprétation*, Encyclopædia Universalis, 1995.

“La méfiance de Freud à l'égard d'une confusion entre interprétation analytique et interprétation symbolique concerne ce qui, en celle-ci, viendrait stériliser la parole de l'interprétation, la rationaliser loin du rêve et détruire le pouvoir de langage que le rêve représente. Le symbole peut, en somme, terroriser l'interprétation. Objectivé et thématé hors de la poétique de la langue commune, il réintroduit un préjugé de savoir chez le patient lui-même et il est propre à devenir un objet psychique symptomatique (de nature fétichiste) sur lequel s'aliène un transfert idéalisé.”

Pierre Fédida, E. T. , *La sollicitation à interpréter*, p. 9.

“Tout ce que la langue véhicule dans sa rhétorique (jeux de mots, citations, allusions, proverbes, chansons, dictons, etc.) sert d'autant mieux à représenter les pensées du rêve que celui-ci dispose ainsi de restes (diurnes) pré-métaphorisés. Ce qu'on appelle alors symbolique n'est, au fond, que fonction d'embranchement et de facilitation de la figuration des images. Il est normal que le rêve l'utilise dans son propre travail mais le symbole n'a alors rien à apprendre sur la nature de ce travail. Le symbole ne relève donc pas d'une activité spécifique de l'esprit et l'interprétation symbolique commet alors l'erreur principale d'ignorer l'essentiel du rêve — son travail — et de méconnaître que le rêve n'est rien s'il n'ouvre pas à la mise en mots de ses pensées latentes.”

Pierre Fédida, *La sollicitation à interpréter*, p. 10.

Ce que je tire de ces lectures : la part la plus riche, la plus stimulante de l'interprétation n'est pas dans la recherche de déchiffrement “symbolique” (par exemple : telle scène de film interprétée comme une

citation de telle scène religieuse mythique, ou de tel tableau renaissant, ou même de tel film ancien.), mais dans le cheminement du sens, des sens (leurs conflits, leurs contradictions, leur aspect toujours inachevé, jamais fini) dans le travail fait par celui qui interprète. (Sur un autre registre, cela me fait souvenir de la remarque de Michel Fabre : “Dans les représentations sociales du savoir, l'image dogmatique survalorise le vrai et le faux, comme si la valeur des connaissances se réduisait à celle de leur référence... Elle donne également la priorité aux réponses, comme si la pensée n'avait rien à voir avec les questions elles-mêmes ... ”. Cf. séance numéro 7.

Pour me faire une idée de la façon dont la notion d'interprétation peut être envisagée par les théoriciens et chercheurs en cinéma, j'ai consulté le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, de Jacques Aumont et Michel Marie (Nathan, 2001).

“L'idée d'interprétation provient de deux sources, d'ailleurs liées. D'une part, il existe, dans toute civilisation, des œuvres (de langage ou d'image) dont la fonction même — sacrée, religieuse, symbolique en divers sens — est de ne pas délivrer un sens univoque, mais de requérir une sorte de traduction afin d'être appropriée par les membres de la collectivité. D'autre part, les langues humaines comportent toutes, en raison de la nature même du langage et du découpage qu'il opère dans la réalité, une certaine ambiguïté ou imprécision, dans la désignation des événements, des choses et a fortiori des affects ou sentiments. Très tôt s'est donc forgée la conviction qu'une œuvre, artistique ou non, langagière ou imaginaire, supposait elle aussi, pour être pleinement comprise, un travail d'explicitation.

La nature de ce travail a pu changer selon les époques et les œuvres, mais dans notre culture, le modèle est longtemps resté, et reste encore souvent, quoique plus implicitement, celui de l'exégèse biblique telle que pratiquée à l'intérieur du christianisme. Pour cette dernière religion, les textes sacrés recueillis par la tradition juive (l'“Ancien Testament”) ne sont qu'une façon figurée, voilée d'annoncer la vérité révélée expressément dans les textes des contemporains et disciples du Christ (le “Nouveau Testament”). Il est donc nécessaire, pour comprendre les premiers, de les traduire grâce aux clefs fournies par les seconds.

Ce modèle de la traduction, des “ clefs ”, voire du dictionnaire, reste prégnant dans beaucoup d’entreprises interprétatives, utilisant évidemment des outils variés — par exemple, des répertoires symboliques ou allégoriques issus de diverses doctrines ésotériques, ou plus couramment, des modes de traduction inspirés des procédures de la psychanalyse freudienne. (c’est moi qui souligne)

Le cinéma n’y échappe pas, et une fraction importante de l’activité critique consiste à proposer de telles équivalences ou traductions. Il n’y a rien là que de normal, les films, comme toutes les productions sociales un peu complexes, mettant en jeu des procédures sémiotiques qui ne sauraient être univoques ; en outre, beaucoup de films mettent en jeu un bagage culturel par lui-même plus ou moins obscur et propice à l’interprétation. Le problème est celui de l’adéquation ou inversement de l’arbitraire des interprétations proposées et de l’absence de critère objectif qui en garantisse la portée. (...)

Si l’on accepte que le plus important dans l’interprétation c’est le cheminement du sens, le travail, ce “geste actif, productif” qui a tendance à “décentrer, déplacer” le “texte” (*textus*: le tissu, la trame. Donc, pas seulement des mots sur du papier) soumis à l’interprétation, pourrait-on penser que les auteurs de ce dictionnaire semblent privilégier l’aspect ‘déchiffrement’ au détriment de l’aspect ‘travail’ ? Qu’ils resteraient, en partie, comme le dit Fédida, “ prisonnier[s] d’une herméneutique documentaire ” ?

“...Si la littérature voulait dire ce qu’elle dit, elle dirait simplement : “La marquise sortit à cinq heures...” On sait bien que la littérature ne dit pas cela, donc on sait que c’est un langage second, replié sur lui-même, qui veut dire autre chose que ce qu’il dit ; on ne sait pas quel est cet autre langage qu’il y a dessous, on sait simplement qu’au terme de la lecture du roman, on doit avoir découvert ce que cela veut dire et en fonction de quoi, de quelles lois l’auteur a pu dire ce qu’il voulait dire ; on doit avoir fait et l’exégèse et la sémiologie du texte.

Par conséquent, il y a comme une structure symétrique de la littérature et de la folie qui consiste en ceci qu’on ne peut en faire la sémiologie qu’en

en faisant l’exégèse, l’exégèse qu’en en faisant la sémiologie, et cette appartenance est, je crois, absolument indénouable ; disons simplement que jusqu’en 1950, on avait simplement, et très mal d’ailleurs, très approximativement, compris, à propos de la psychanalyse ou de la critique littéraire, qu’il s’agissait de quelque chose comme une interprétation. On n’avait pas vu qu’il y avait tout un côté de sémiologie, d’analyse de la structure même des signes. Maintenant, on découvre cette dimension sémiologique, et, par conséquent, on occulte le côté interprétation, et en fait, c’est la structure d’enveloppement, d’enroulement, qui caractérise le langage de la littérature, et c’est pour cela que l’on arriverait à ceci, que non seulement toutes les sciences humaines sont psychologisées, mais même que la critique littéraire et la littérature sont psychologisées.” (Foucault, p. 440).

Actuellement, nous serions donc arrivés à un nouveau retour de l’interprétation...

Je trouve qu’il est déjà très utile de ‘prendre conscience’ (!) que les différentes théories ou pédagogies du cinéma ont été forcément influencées par deux grands courants de pensée (structuralisme/’herméneutique’).

Dans les IUFM ou dans les stages de formation pédagogique, les enseignants sont-ils sensibilisés à ces questions d’épistémologie ?

J’ai souvent eu le sentiment dans des discussions avec des enseignants ou avec des personnes chargées de formation que les malentendus ou les incompréhensions qui pouvaient surgir dépassaient le cadre propre de notre ‘objet’ (le cinéma). Le plus important, ce n’est pas le cinéma ... On y revient. . D’où mon intérêt pour la proposition de Galimberti : “Penser contre, ce n’est pas penser le contraire, mais penser à fond”.

Détournement d'images

Je ne sais pas comment ce thème est arrivé ; Marie-Claude a parlé d'une photo fameuse de Cartier-Bresson, *Le Baiser*, (est-ce bien le titre ? donné par qui ?) qui avait été récupérée pour une publicité, je crois. Notre travail a glissé alors vers une discussion qui a risqué d'en venir au "d'accord/pas d'accord". Philippe a rappelé que le "détournement" d'images se faisait depuis la nuit des temps (tel peintre ou sculpteur reprenant le travail d'un de ses prédécesseurs, par ex) et que la photo de Cartier-Bresson était tellement connue que d'une certaine façon c'était normal qu'elle soit récupérée (comme toujours ma mémoire 'interprète', et les propos de Philippe n'étaient pas exactement ceux-là, mais c'est ainsi que ma mémoire les a travaillés). Il a ajouté qu'Umberto Eco a parlé de cette question dans la *Guerre du faux*. Je suis donc 'allée voir' : mais je n'ai rien trouvé.⁴ Ne sachant pas exactement ce que je cherchais, je me suis perdue dans une lecture vraiment "diagonale" et me suis intéressée davantage à la méthode "Eco" qu'à l'objet précisément de tel ou tel article. De cette traversée diagonale (on ne peut pas appeler ça une lecture), j'ai gardé deux extraits, vraiment lus, ceux-là. Bien sûr, j'avais en tête le texte de Foucault et ceux de *L'Écrit du temps*...

Je vous les soumetts, avec en regard des extraits d'entretiens avec le philosophe Henri Maldiney. Côte à côte, sémiologie et phénoménologie.

Nous commencerons notre prochaine séance par une rencontre avec des images (le début du film de Chantal Akerman, une 'vidéo' de Bill Viola), mais nous verrons aussi comment nous pourrions travailler la question du rapprochement entre une attitude 'sémiologie' et une attitude 'interprétative', sans oublier l'inconscient (!)...

Maldiney, Eco et nous...

⁴ J'espère que Philippe nous apportera le texte en question la prochaine fois...

"La philosophie n'est pas une discipline à part. Elle ne vise pas l'établissement d'un système de pensée. Elle est une attitude, un comportement à la fois interrogatif et, avant tout, exclamatif. Le moment même de l'exclamation, c'est l'étonnement. C'est être saisi.

Ce côté irruptif, que j'appelle la sauvagerie de l'être, n'est préparé par rien et nous n'avons pas d'a priori qui puisse nous y conduire. Il surgit. Et, surtout, nous sommes compris, nous-mêmes, dans l'unité de son apparition et de sa mise en présence, c'est-à-dire que nous sommes révélés à nous-mêmes comme quelque chose dont nous sommes passibles sans l'avoir voulu ni anticipé, hors d'attente. Notre existence se donne dans la surprise. C'est précisément parce qu'une œuvre d'art nous surprend qu'elle nous met en présence de notre existence dans la mesure où une œuvre est un moment dans lequel il y a, en co-présence, moi et elle.

Rencontre avec Henri Maldiney, par Annabelle Gugnion, *Chimères*, n°44, Automne 2000, Clandestins, p. 170-174.

Ici, on retrouve un certain vocabulaire déjà rencontré dans le texte de Georges Didi-Huberman sur Fra Angelico ("être saisi").

"Le réel est "ce à quoi nous avons ouverture", en cet étrange lieu désigné par le y du "il y a". La révélation origininaire 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. Ainsi en va-t-il de ces "sensations confuses que nous apportons en naissant"⁵. Cette connaissance au monde n'est pas d'ordre informatique. L'expression qu'en cherche Cézanne n'est pas une représentation réglée par un code. Elle requiert, au contraire, l'abolition du code sous-jacent au dessin. Code et sentir sont antinomiques.

La libération de la couleur peut déclencher des forces enfouies depuis le commencement du monde. Ces sensations colorées auxquelles Cézanne revient toujours comme à l'origine ne sont pas aisément disponibles et contrôlables. "

⁵ Cézanne, *Correspondance*, (John Rewald éditeur), Paris, Grasset, p. 227.

“Quand je mets du vert, dit Matisse, ça ne veut pas dire de l’herbe”

Henri Maldiney, *Art et existence*, Klincksieck, 1985, p. 24 et 137.

“Dans ce règne universel de la parole, l’art est lui-même considéré comme un langage qui médiatise les apparences. Comment la philosophie énonce-t-elle le sens du langage de l’art ? Comme il n’y a pas de méta-discours, mais des discours qui se répondent, présupposant et proposant un même contexte, la détermination ultime appartient au langage qui est capable de réfléchir ses propres signes, c’est-à-dire à la philosophie.

Mais en réalité, il n’y a pas deux discours, car l’art n’est justement pas un discours. Les liaisons syntactiques anéantissent la poétique. Pas davantage l’art n’est une réalité, immédiate, qui aurait besoin d’être médiatisée pour avoir une signification communicable. L’art n’est pas fait de signes mais de formes ; et si nous l’appelons un langage, il faut remanier le sens de la parole. La différence entre signe et forme se résume dans cette formule de Henri Focillon : “le signe signifie, la forme se signifie” Le signe n’est pas de l’ordre de ce qu’il signifie. Il en va tout autrement de la forme artistique, parce qu’esthétique. Sa signification est une avec son apparaître. Et cela vaut pour l’œuvre d’art dans son unité. Mais apparaître n’est pas synonyme d’apparence.

Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, L’Age d’homme, 1973, p. 131.

“Je ne crois pas qu’il y ait de rupture entre ce que j’écris dans mes livres “spécialisés” et ce que j’écris dans les journaux. Il y a une différence de ton, certes, car en lisant jour après jour les événements quotidiens, en passant du discours politique au sport, de la télévision au “beau geste” terroriste, on ne part pas d’hypothèses théoriques pour mettre en évidence des exemples concrets, on part plutôt d’événements pour les faire “parler” sans être obligé de conclure en termes théoriques définitifs. Ou alors, la différence réside en ce que dans un livre théorique, si l’on avance une hypothèse, c’est pour la prouver en la confrontant aux faits. Dans un article de journal, on utilise les faits pour en faire naître des hypothèses, mais on n’est pas tenu de transformer les hypothèses en lois : on les propose et on les laisse à l’évaluation des interlocuteurs. Je suis

peut-être en train de donner une autre définition du caractère provisoire de la pensée conjecturale. Chaque découverte philosophique ou scientifique, disait Pierce, est précédée de ce qu’il appelait “the play of musement” : une errance possible de l’esprit, une accumulation d’interrogations face à des faits particuliers, une tentative de proposer beaucoup de solutions à la fois. Autrefois on jouait à ce jeu en privé, on le confiait à des lettres personnelles ou à des pages de journaux intimes. Les journaux sont aujourd’hui le journal intime de l’intellectuel et lui permettent d’écrire des lettres privées très publiques. Ce qui garantit de la crainte de se tromper réside non pas dans le secret de la communication, mais dans sa diffusion.

(...)

J’ai essayé de mettre en pratique ce que Barthes appelait le “flair sémiologique”, cette capacité que chacun de nous devrait avoir de saisir du sens là où on serait tenté de ne voir que des faits, d’identifier des messages là où on serait incité à ne voir que des gestes, de subodorer des signes là où il serait plus commode de ne reconnaître que des choses. Mais je ne voudrais pas qu’on voie dans ces articles des exercices de sémiotique. (...) je considère mon devoir politique d’inviter mes lecteurs à adopter face aux discours quotidiens un soupçon permanent dont certainement les sémioticiens professionnels sauraient très bien parler, mais qui n’a pas besoin de compétences scientifiques pour être exercé. En somme, en écrivant ces textes, je me suis toujours senti tel un expert en anatomie comparée qui certes étudie et écrit de façon technique sur la structure des organismes vivants, mais qui, dans un journal, ne cherche pas à discuter les présupposés ou les conclusions de son propre travail et se limite à suggérer, par exemple, que chaque matin il serait opportun de faire quelques exercices avec le cou en bougeant la tête de droite à gauche, vingt fois de suite, puis vingt fois de haut en bas, pour remédier aux attaques de l’arthrose cervicale. L’intention de ce “reportage social”, comme on le voit, n’est pas que chaque lecteur devienne expert en anatomie, mais qu’il apprenne au moins à acquérir une certaine conscience critique de ses propres mouvements musculaires.

(...)

Certes, presque tous ces écrits parlent de discours qui, d’une manière ou d’une autre, masquent quelque chose d’autre. Ils parlent de stratégies de l’illusion. Mais nous sommes tellement habitués à opposer le faux et le vrai qu’en lisant ce titre, le

lecteur sera incité à penser qu'on y parle de discours faux qui masquent la vérité des choses. Comme si, en amont de ces analyses de discours faux, il y avait, rassurante et débonnaire, une métaphysique de la vérité. Eh bien, il n'en est rien. Ici, il est question de discours qui masquent d'autres discours. De discours qui croient dire a pour suggérer b ou de discours qui croient dire quelque chose et qui masquent leur propre inconsistance, leur propre contradiction ou leur propre impossibilité.

Si ces articles essaient de dénoncer quelque chose aux yeux du lecteur, ce n'est pas qu'il faille découvrir les choses sous les discours, mais tout au plus des discours sous les choses. C'est pourquoi il est parfaitement juste qu'ils aient été écrits pour des journaux. C'est un choix politique que de critiquer les mass media à travers les mass media."

Umberto Eco, La Guerre du faux, préface à l'édition française, p. 9-13

"Il y a un mois la télévision nous a permis de revoir un classique dont nous nous souvenions avec admiration, attachement et respect ; je parle de 2001 : l'odyssée de l'espace, de Kubrick. J'ai interrogé plusieurs amis après cette redécouverte et ils ont été unanimes : ils étaient déçus. (...)

Pourtant Kubrick nous avait semblé être un innovateur génial. Mais c'est justement là qu'est le problème : les médias sont généalogiques et n'ont pas de mémoire, même si ces deux caractéristiques devraient s'exclure réciproquement. Ils sont généalogiques, car, dans leur système, toute nouvelle invention produit des imitations en boule de neige et une sorte de langage commun. Ils n'ont pas de mémoire parce que, une fois la chaîne des imitations rompue, personne ne sait plus qui avait commencé et l'on confond facilement le fondateur avec le dernier de ses petits-enfants. En outre, les médias enseignent : ce qui entraînent que les navettes de La Guerre des étoiles, inspirées sans pudeur par celles de Kubrick, soient plus complexes et plus crédibles que leurs aïeules, si bien que ce sont celles-ci qui semblent être les imitatrices.

Il serait intéressant de se demander pourquoi cela n'arrive pas avec les arts traditionnels, pourquoi nous pouvons encore comprendre que le Caravage est meilleur que ses disciples et que Richebourg n'est pas Balzac. On pourrait dire que

dans les médias la réalisation technique prévaut sur l'invention et que la technique est imitable et perfectible. Mais ce n'est pas tout. Par exemple, Hammet de Wenders est beaucoup plus sophistiqué, techniquement, que le vieux Faucon maltais de Huston, mais nous, nous voyons le premier avec intérêt et le second avec une espèce de religiosité. Par conséquent entre en jeu un système ou une perspective d'attente de la part du public. Lorsque Wenders sera aussi vieux que Huston, le reverrons-nous peut-être avec le même émoi ? je ne me sens pas capable d'affronter ici autant de problèmes de cette envergure. Pourtant, dans Le Faucon maltais, nous jouirons toujours d'une certaine naïveté qui chez Wenders est déjà perdue. Le film de Wenders fait déjà partie d'un univers marqué non seulement par le changement des rapports entre médias, mais aussi par un nouveau rapport entre les médias et l'art dit "grand".

Nos rapports avec les produits de masse et avec le "grand art" ont changé. Les différences se sont réduites ou annulées, mais avec les différences, on a déformé les rapports temporels, les filiations, les avant et les après. Le philologue les perçoit toujours, mais pas le consommateur courant. Nous avons obtenu ce que la culture éclairée, héritière des lumières des années soixante, demandait : qu'il n'y ait pas d'un côté, des produits pour des masses ilotes et, de l'autre, les produits difficiles pour le public cultivé et gourmet. Les distances se sont réduites, la critique est perplexe...

Umberto Eco, La Guerre du faux, La multiplication des médias, Espresso, 1993, p. 189-195.

Un nœud de questions

"Je ne suis pas persuadé que l'on fait bien de renvoyer l'éducation au cinéma à l'éducation à l'image. Imagine-t-on enseigner l'histoire de l'art ou de la peinture en enseignant l'image ? Le cinéma n'est-il qu'image ? Certes non. Comme un peintre, un cinéaste n'est pas limité à la production d'images. Le cinéma, c'est du temps, de la vitesse, des syncopes, des mouvements, des affects crûment exhibés, etc. C'est cette mise en scène que le jeune public doit découvrir le plus tôt possible. Ne pas confondre le cinéma avec les images me paraît être un parti pris

important. On ne confond pas la musique et les sons et l'on n'éduque pas les enfants aux sons mais à la musique. Or le son n'est pas plus de la musique que les images ne sont du cinéma.”

Dominique Païni, directeur de la Cinémathèque française, intervention aux 9^{es} rencontres cinématographiques de Beaune, 21-24 octobre 1999, comptes rendus publiés par l'Arp, p. 37.

Il ne s'agit pas de discuter pour savoir si ces propos sont justes ou pas, mais de les prendre tels qu'ils sont, essayer de les prendre au mot : il ne faudrait pas confondre l'éducation au cinéma et l'éducation à l'image.

On peut chercher ce que pourrait vouloir dire ces propos, chercher à les interpréter.

Cela pourrait vouloir dire : ne pas mélanger le cinéma et la communication audio-visuelle ; ne pas séparer le cinéma des autres formes d'art ; interroger le 'geste' cinématographique (qui peut être muet, sans images ou presque sans images comme certains films de Marguerite Duras, Guy Debord ou Monteiro) plutôt que l' "Histoire" du cinéma (déjà épinglée comme le papillon sur le mur de la classe du court métrage *en Râchâchant* de Straub-Huillet), ne pas séparer la pensée *œuvrée*⁶ (le travail du cinéaste) de la pensée critique etc...

J'ai l'impression que ces remarques nous invitent à reprendre tout ce qui est venu avant, dans ce compte-rendu. Cela me convient bien de terminer sur un nouveau paradoxe : "Ne pas confondre l'éducation au cinéma et l'éducation à l'image".

⁶ "Voir n'est pas percevoir (...) Si nous voulons *œuvrer le voir* (dans l'activité artistique), si nous voulons *penser le voir* (dans l'activité critique), alors nous devons exiger beaucoup plus : nous devons exiger que le *voir* assassine le *percevoir*, si l'on entend par ce dernier mot, ce que (Carl) Einstein entend ici — une "observation passive" de la "réalité tautologique" ... La suite se trouve dans *Devant le temps* de Georges Didi-Huberman, p. 220. Mais nous y reviendrons certainement...

J'ai déjà reçu, via Internet, la *traverse* de Muriel. Mais, comme c'est la règle, je n'ai pas ouvert le 'document' avant d'en avoir fini moi-même avec ma propre *traverse*. Va-t-elle aborder la 'refondation' d'*Ouvrir le cinéma* à la suite des désistements ou indisponibilités en chaînes lors de la réunion de décembre (la réunion n° 8, sans *traverses*, celle-là, mais qui compte car elle a permis ce plaisir de nous retrouver — Ghyslaine, Marie-Claude, Muriel et moi — quatre ' survivantes ' sur un groupe initial de neuf personnes) et d'accueillir Paola et Philippe. Paola, étudiante en philo à Nanterre qui cette année s'oriente vers la sociologie de la culture et prépare une maîtrise sur "le rapport complexe entre la connaissance/éducation et l'image cinématographique". Philippe, professeur de lettres, professeur de cinéma, dans un lycée parisien. Va-t-elle dire que notre rendez-vous était dominical (les enseignants d'aujourd'hui travaillent tous les jours !) véritable symposium, saveurs terrestres et intellectuelles mêlées ?

Va-t-elle parler de la question de la fiction et de son approche pédagogique par le biais de l'écriture de scénario ? (Elle a d'autres propositions). De "l'intelligence sensible" vue par Marie-Claude ? Des élèves qui, parfois, souvent, préfèrent un discours 'institué' (selon Ghyslaine et Philippe) ? du désir de Ghyslaine de travailler la philosophie en y introduisant le cinéma, mais qui n'a pas encore réussi à trouver un moyen pour relier, concrètement, en classe, la pensée et le cinéma ? du visionnement de *Che ci importa della luna* ? qui n'a pas fait des 'vagues' comme l'an dernier ?

Sur le thème du 'détournement des images', j'aurai aimé interroger la transformation, déformation, métamorphose des images... on verra une autre fois.

Dimanche 27 janvier 2002.

13 janvier 2002

Séance 8 ou Séance 9 ?

Renaissance

OLC revient de loin mais n'a jamais cessé d'exister. Annick a parlé de la secousse de la séance 8 et finalement des heureux hasards qui en découlèrent : in extremis nous nous retrouvons à 6 autour d'une table des plus agréables. On est dimanche, il fait beau (je crois, en tout cas je m'en souviens comme ça), le vin est excellent et je ne parle même pas des crostini, de la pasta et du tiramisù (di Paola). Je me dis que nous repartons sur des bases excellentes pour travailler avec plaisir (n'est-ce pas finalement ce que nous défendrons ?).

D'abord les présentations : nous, nos activités, nos raisons d'être là aujourd'hui. Agréable sensation que de sentir une réelle cohérence dans des parcours si différents et surtout joie de trouver un tel potentiel d'échanges. Excitation.

Je m'arrête là pour les auto-congratulations en tout genre et le tableau d'une scène idyllique mais bon c'est important, non, d'avoir hâte d'être à la prochaine séance de travail ?

Supports

Marie-Claude explique que grâce au numérique, à sa facilité d'utilisation et ses possibilités, il lui semble qu'elle peut travailler mieux, avec plus de souplesse. Certes. Annick va un peu plus loin, elle pense que ce n'est pas grâce à telle ou telle technologie que l'on peut mieux dire ce que l'on disait

déjà ; mais que chacun des nouveaux supports doit nous amener à formuler de nouvelles questions. Autant dans ce qu'elles impliquent que dans la façon de les transmettre. On doit forcément sortir de la salle de cinéma et de la TV : les enfants d'aujourd'hui sont des enfants du numérique, les références sont obligatoirement différentes.

Ici je m'interroge : est-ce que je dois tout connaître des jeux vidéos, programmes TV et utilisation des images du web pour enseigner "l'image" ? Les références ne devraient pas être un obstacle que l'on détourne soit par la démagogie soit par un savoir autoritaire. Alors quoi ?

(J'aimerais que l'on revienne sur le mot "image", sans faire de médiologie il est évident que je ne peux pas traiter de la même façon une peinture, un film et une image de synthèse. Une peinture est-elle vraiment une image et que faire des images mentales ?)

Origine

On se pose la question du détournement des images. Marie-Claude, je crois, raconte l'anecdote du public d'une salle de cinéma outré par l'utilisation d'une photo de Doisneau pour une pub. Trois réactions s'enchaînent. Philippe se demande pourquoi on doit poser la question de l'original comme origine. Quelle première image ? Ghyslaine pense qu'à la limite ce qui peut-être condamnable c'est que cela se fasse à des fins publicitaires. Annick dit que l'on ne peut pas poser la question si on met sur le même plan l'art et la pub, ce sont deux sphères différentes.

Et moi je note dans la marge : cf. Walter Benjamin/origine. Grâce à Georges Didi-Huberman (tiens, tiens !!) je retrouve et recopie ce qui me trottait dans la tête.

“L’origine bien qu’étant une catégorie tout à fait historique, n’a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. (...). L’origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d’apparaître. L’origine ne se donne jamais à connaître dans l’existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue comme une restauration, une restitution, d’autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. ”

Walter Benjamin, (*Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, pp. 43-44. Cité in G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2001).

Comme à chaque fois j’ai l’impression que WB parle du déroulement d’un film.

Entretien Foucault/Badiou, 1965.

C’est très riche. Émotion devant le Foucault-qui-bouge-et-qui-parle (il ressemble tellement à un livre à force et je me dis, c’est vrai, le cinéma a bel et bien ce pouvoir d’incarnation) et puis aussi amusement (nostalgie d’un temps que je n’ai pas pu connaître ?) devant la mise en scène. Le début avec les trois coups de théâtre, les étudiants qui entrent, le montage des plaques de rues portant le nom d’un philosophe, la cigarette politiquement incorrecte de Badiou, les lunettes de Foucault, le geste de ses mains qui s’ouvrent quand il parle et enfin les étudiants qui sortent. La leçon est finie. Je lis et relis le texte issu de cette parole. Philosophie et psychologie. (Dits et écrits, tome I, pp. 438-448).

Je retiens plusieurs choses. 1/ Cette phrase : “et après tout, qu’est-ce que la littérature sinon un certain langage dont on sait bien qu’il ne dit pas ce qu’il dit...”. Il en va de même de toute expression, artistique ou non. C’est simple et très clair, la porte est ouverte, pas besoin de l’enfoncer. 2/ Que l’exégèse et la sémiologie sont indénouables. Pas de début, pas de fin, simplement un processus.

La discussion s’achemine vers la question de la différence entre l’analyse et le sentir.

Philippe : On parle de deux choses différentes. La pratique de la perception et le savoir. Or, est-ce que cette pratique s’enseigne ?

Annick : La notion de pratique telle qu’on l’emploie pose la distinction entre sentir et s’exprimer. C’est très différent.

Philippe : Mais comment est-ce que cela est gérable ? Quand on enseigne, il y a forcément un savoir.

Moi : Il me semble qu’amener l’élève/l’étudiant... à s’exprimer à propos de tel ou tel film c’est l’amener au moins à regarder et écouter. Et jusque-là, pas de savoir.

Annick : Une fois que l’aspect individuel de l’interprétation est passé, on peut combler. Mais il faut vraiment réussir à passer par cette phase d’expérience. Par exemple moi j’ai découvert la pensée à travers la pratique du montage.

Marie-Claude : moi, avec les enfants, j’utilise un système d’affiche sur laquelle je note tout ce qu’ils me disent, je fais des flèches pour regrouper tout ce qui va ensemble. Finalement ce sont eux qui organisent les propos. Mais c’est vrai que j’ai du temps et que c’est une situation pédagogique idéale.

Annick : en fait je reproche aux enseignants de garder pour eux le bénéfice de leur première expérience.

Marie-Claude : les profs sont jaloux de leur savoir, c’est une question de pouvoir.

Tous : aaaaaaaahhhhhhhhh !!!!! (sous-entendu : on y est)

Philippe : Mais le désir des élèves est justement d’avoir quelque chose de très construit, de très structuré.

Tous (encore) : ah ça !!!!! (sous-entendu : quel malheur)

Annick : face au désir de codification, il faut peut-être montrer des objets aberrants et pas forcément des films déjà parfaits.

Je note cette proposition bien précieusement dans un coin de ma tête.

Juste avant la pause-tiramisu (forcément silencieuse), Philippe revient sur l’entretien de Foucault quand il dit “l’homme n’existe plus”. Système

structuraliste que Ghyslaine réajuste pour nous (merci) et Philippe poursuit : à partir de cette proposition qu'en est-il alors du statut de l'image de synthèse ? N'est-elle pas construite entièrement à partir d'agencements de codes ?

Ghyslaine demande si ce n'est pas déjà le projet de Vertov dans *L'homme à la caméra*. Personnellement je ne crois pas, il me semble que si on veut parler d'un système filmique qui cherche à être une organisation de codes et de discours ce serait le travail d'Eisenstein. Mais parle-t-on encore de la même chose ?

(Je me répète, je sais, mais ne pourrait-on pas faire un point sur les supports de "l'image" et leurs conséquences...)

Pendant le café, la discussion se déplace vers la question du fossé généralement admis et même entretenu qui existe entre création et savoir. (*Je m'aperçois que nous sommes passé discrètement de sentir/analyser à création/savoir*).

Annick soutient qu'après l'avoir cru fondé, elle refuse maintenant cette dichotomie. Elle précise qu'elle veut se situer entre la connaissance artistique et la connaissance épistémologique et peut-être que cette influence pourrait d'une certaine manière contaminer la pédagogie propre à l'enseignement de l'image. Finalement il y a des façons d'organiser le savoir dont certaines sont plus proches de la création que d'autres, par exemple la distinction entre une approche axiomatique et une approche heuristique (il faut aller voir du côté de G. Didi-Huberman).

Non, décidément, les profs n'ont pas le droit de garder pour eux la part de découverte...

Che ci importa della luna – juillet 1999

Où nous faisons l'expérience d'un "objet trouvé", un film qui ne serait pas parfait...

Pour moi ce sera plutôt émouvant. Le plaisir que je prends d'abord à seulement voir : un cosmonaute, la terre vue du ciel, l'image d'archive et

son rythme, et surtout cet homme en haut de forme qui s'arrête plusieurs fois pour me regarder alors qu'il est presque sorti du cadre... Et puis il y a ce que je reconnais, ce à quoi cela me fait penser : la musique de Philippe Glass, *l'Atalante de Vigo*, 2001 de Kubrick...Ce n'est pas le fait de pouvoir identifier tel ou tel extrait qui m'émeut, c'est de les trouver là, comme de vieux amis...

...et Annick commence la discussion par "face à ça c'est évident qu'il faut être à l'écoute de soi"....

On enchaîne sur la position du spectateur face au film. Annick dit que face à ce genre d'images il faut accepter une part de non-maîtrise. Philippe n'a pas trouvé le film déroutant, comme l'avait annoncé Annick. Comment réagissent les gens perturbés par ce montage face à la poésie ? Je pense que justement cet exemple met le doigt là où ça bloque : le cinéma (tel qu'on le voit en salle) ne nous a jamais appris à nous sentir un peu libre face à l'image. Tout doit être extrêmement dirigé, codifié, digéré, montré...pas de place, pas de temps, pour que, face au film, le spectateur prenne conscience de sa qualité de spectateur...et là je prends l'exemple du *Peuple migrateur*.

Quelqu'un dit : c'est le chapitre 4 de *L'Homme ordinaire du cinéma* d'Edgar Morin. Je relis (ça fait un bail que je n'ai pas ouvert ce bouquin). Et je trouve : "Le cinématographe n'est donc que spectacle, mais il est spectacle." (p. 99, éd. Minuit). Et un peu plus loin : "En situation régressive, infantilisé, comme sous l'effet d'une névrose artificielle, le spectateur voit un monde livré aux forces qui lui échappent" (p. 101, id).

À de rares exceptions près je me dis que le cinéma n'a pas dépassé ce stade, il est donc normal que le spectateur en redemande encore : plus de popcorn, plus de vitesse...et il est normal que l'image soit diabolisée et fasse mauvaise presse auprès des intellectuels...

Ghyslaine nous explique à quel point les profs de philo ont en horreur l'image en général et le cinéma en particulier. C'est ancré culturellement, depuis Platon. Pour eux, l'image c'est l'apparence, le sensible...

Et pourtant je veux croire que le cinéma (tographie est un formidable outil de pensée. Philippe m'a demandé de revenir sur ce que j'ai dit à ce moment-là, à savoir qu'il me semble que le cinéma et la philosophie pourraient avoir des choses à faire ensemble. . .

J'aime à penser que "l'écriture du mouvement" mérite vraiment son nom quand elle quitte le domaine de l'illustration (95 % des films ne sont que ça) pour rejoindre celui de la représentation. Les films qui m'intéressent sont ceux où justement cette représentation manie la matière même de ce qu'elle représente pour en faire des systèmes : les acteurs sont des figures, les scènes sont des situations et "le certain langage dont on sait bien qu'il ne dit pas ce qu'il dit" est celui de la projection de la lumière, des corps, des traces de réel, de mouvements et de durée...L'auteur montre finalement le mécanisme des choses en maniant directement des lignes de force, de rupture, des formes, des sons... (M. Duras, J. L. Godard, J. D. Pollet, P. Garrel, Straub-Huillet, R. Bresson, M. Antonioni, B. Dumont et sûrement beaucoup d'autre chose notamment dans le cinéma dit expérimental...)

En ce qui concerne le médium lui-même, Aumont dit (dans *L'Œil interminable*, Séguier, p.97) que le montage (mis en place, théorisé et systématisé par le cinéma) est la plus grande aberration et le plus grand bouleversement fait à la perception "naturelle" de l'homme. Il a fallu "accepter que se succèdent, dans le même cadre, exactement et avec la même taille, un carrosse et un papillon, la queue d'un cheval et l'intérieur d'une grenade". Cet enchaînement où une image + une image n'est jamais égale à deux images mais à une troisième qui n'est même pas la somme des deux autres mais leur produit est bien, me semble-t-il, un lieu privilégié de la représentation de la pensée. Et même le lieu d'un système propre de pensée où $1+1=3$ ou $1+1=1$.

De là à savoir si on peut en faire de la philosophie, je ne sais pas, je n'ai que de très vagues notions de philosophie. Mais il me semble que le film n'est pas un médium moins profond que le texte pour "aimer la sagesse", on peut y trouver sans doute des notions de concepts, d'idées... même si bien sûr on doit forcément passer par le langage. J'ai simplement l'intuition que le

cinéma peut, peut-être, déclencher une parole différente ou complémentaire de celle de l'étude des textes. Notamment à propos de la perception du réel et aussi de celle du temps.

Aumont toujours (p. 43, *L'Œil interminable*): "Visible et voyant : c'est donc que l'homme de la phénoménologie est aussi l'homme du cinéma." Peut-être faudra-t-il en reparler ?

Homéopathie de l'image

Notre dernière discussion concerne les possibilités pédagogiques d'appréhender la création de l'image à partir de l'image et non plus à partir du texte (du scénario).

Philippe explique que c'est possible mais pas évident à mettre en place. Il fait travailler ses élèves à partir de sujets qui sont des situations (par exemple : enfermer un personnage dans un cadre...). Les élèves ont besoin de structures et il faut aussi trouver un système de notation...

Annick se demande comment ne pas faire de l'illustration. Comment sortir de la ressemblance ?

La séance s'est finie, je crois, sur cette question : comment aborder la création filmique en classe sans sombrer dans le téléfilm, en évitant le récit.

Je me dis qu'il faut soigner le mal par le mal et enseigner la sensibilité au cinéma par le cinéma (savoir le voir / pouvoir en faire). Je suis contre les scénarii, voilà, c'est dit. Ça tue l'image et ça tue l'écrit.... Je n'ai pas de solution à proposer, mais je vais de ce pas revoir *Scénario du film Passion* et *Scénario de Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard. Peut-être que j'y trouverai quelque chose....

À suivre...