

La tradition, la mémoire, l'oubli

Penser à fond

Retirer la « garde »

Se dessaisir de son savoir : une phénoménologie du regard

L'abduction

Construire ses propres outils

La technè

La communication, la rencontre

Pouvoir

Le pathique

L'étonnement

Le sentir

Expliquer, comprendre

Psychologie de la connaissance

L'ambivalence du corps

Le regard

Le sujet

L'inconscient

L'interprétation

Interpréter, signifier

Le signe, l'image, la forme, le sensible

Index de *Constellation2* disponible sur

<http://ouvrir.le.cinema.free.fr/pages/entrenous/entre-nous.html>

*

Se dessaisir de son savoir : une phénoménologie du regard

Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins de l'art*, Minuit, 1990, p.25.

« (...)...l'hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission de savoirs — visibles, lisibles ou invisibles —, mais qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés. Elle exige donc un regard qui ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu'il saisit — mais qui, d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite. Quelque chose comme une attention flottante, une longue suspension du moment de conclure,

où l'interprétation aurait le temps de se déployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l'épreuve vécue d'un dessaisissement. Il y aurait ainsi, dans cette alternative, l'étape dialectique — sans doute impensable pour un positiviste — consistant à ne pas se saisir de l'image, et à se laisser plutôt saisir par elle : donc à se laisser dessaisir de son savoir sur elle. Le risque est grand, bien sûr. C'est le plus beau risque de la fiction. Nous accepterions de nous livrer aux aléas d'une phénoménologie du regard... »

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

« 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 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. »

Aberto Giacometti, *Entretien avec David Sylvester (1964)*, in *Ecrits*, Hermann, 1990, p.287, 289.

« 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. »

*

Voici deux façons de dire la même chose : celle-ci, d'un artiste-philosophe (Giacometti) ; celle-là, d'un philosophe-artiste (Didi-Huberman).

D'ores et déjà les cartes sont brouillées : il n'y a pas d'un côté le monde du savoir, de la science, de la rigueur, de la vérification et de l'autre, le monde de l'art, de l'intuition, de la liberté, de l'« imaginaire ».

Rapprocher ces deux formes de pensées nous oblige, si l'on veut leur trouver un terrain commun, à trouver d'autres concepts que ceux de science et d'art pour tirer profit de leur rencontre.

C'est une des multiples façons de dire ce qui se cherche, au fil des ans, dans notre groupe **Ouvrir le cinéma**.

*

Pour commencer à écrire cette *traverse* j'ai dû, non seulement tenter de garder en mémoire les paroles échangées, les images montrées dans notre rencontre du 11 janvier, mais j'ai dû aussi être attentive à ce que cela provoquait en moi de réflexions, de réactions, d'étonnement, d'incompréhension. Y penser toujours, sans y penser vraiment. Attention flottante, auto-observation de tout ce qui me passait par la tête dans un premier temps. Angoisse, bien sûr, de ne pas m'en sortir au beau milieu de ces réseaux de pensées, d'images, de sensations.

Comme toujours lorsqu'on a une « idée fixe », tout ce que je lis, vois, rencontre, « fait sens » par rapport à « ce » qui m'obsède. Je prends des notes d'une façon désordonnée, sur un cahier, en marge des livres que je suis en train de lire, sur mon ordinateur. Pour ce travail préparatoire dont je ne sais pas combien de temps il va durer, le moins que l'on puisse dire c'est que je ne suis pas dans la maîtrise !

J'ai imaginé 50 façons pour commencer à écrire, mais aucune d'elles ne me stimule, s'avérant toutes improductives au sens où elles n'ouvrent pas un « chemin ». Ce sont tous ces « débuts », épuisés avant presque de naître qui en quelque sorte constituent ce que j'appelle mes « notes ».

Comme le temps passe et qu'il devient urgent que tout cela aboutisse, j'en reviens à des décisions simples et concrètes : c'est un fait qu'avant de pouvoir commencer à rédiger ce texte, il a fallu que je « compose », que je « monte » une nouvelle version de **Constellation**.

Partons simplement de ce constat.

Ainsi, ma *traverse* démarre par l'« **index** » de ce montage. Chaque mot ou expression étant « lourd » des textes dont il est l'« **indice**¹ ».

Constellation a une histoire dont je ne sais plus l'origine : j'ai oublié si ses premiers destinataires ont été les étudiants d'une école technique de cinéma qui participaient à un atelier de réalisation que j'ai animé en 2001-02 ou bien s'il avait couvé au sein d' **Ouvrir le cinéma**, même si cette année-là nous n'étions pas encore passés à la « pratique ». Mais ces textes ont été travaillés dans les deux groupes.

C'est peut-être sur une question de méthode, d'approche des « savoirs », de rapport à la « connaissance », de transmission, qu'il pouvait y avoir quelque chose de commun entre l'atelier « essai électronique » et **Olc**.

A la simple lecture de l'index, on voit bien que ce qui nous « agite » tourne autour de notre condition d'être humain, en questionnant les notions de sujet, d'expérience (au sens de « vécu ») dans la relation au monde « concret » et au monde « sensible ».

Le « savoir » véhiculé par ces textes ne concerne ni l'histoire de la peinture au XIV^e siècle, ni l'esthétique du cinéma muet allemand, ni une quelconque théorie du langage cinématographique (exemples qui me viennent au fil des associations de pensée). Ils sont plutôt d'origine épistémologique, philosophique ou psychanalytique.²

En tout cas ce ne sont pas des savoirs destinés à nous rendre compétents dans l'établissement d'un discours objectif sur les images.

Nous sommes notre premier objet de connaissance.

Connaissance de soi/connaissance du monde.

« Ne pas dissocier la connaissance du *sujet* connaissant ».

Je tire cette expression du site d'un centre de recherches de l'Ehess, fondé notamment par Edgar Morin où l'on retrouve le thème de la complexité dans le programme de recherche.³

¹ Extrait du dictionnaire de linguistique (Mounin) : « L'une des variétés de signe selon Peirce. Il s'agit d'un fait qui, dans l'expérience commune, implique ou annonce naturellement un autre fait : on dirait en ce sens que les nuages noirs sont un indice de pluie, la fumée, un indice de feu.

² Il faudrait peut-être tenter un autre montage où les textes littéraires présents dans les *traverses* ne seraient pas absents (Pierre Alféri, Francis Ponge, Saint-Exupéry, ...).

³ www.ehess.fr/centres/cetsah/Theme/complexite/presentation/htm.

Grâce à Pier Aldo Rovatti, nous avons pu entrevoir la transformation de ce concept de sujet [du *moi* de la conscience (Descartes) au *sujet* de l'inconscient (Freud)].

En général, dans une situation pédagogique on en reste à une définition qui exclut la délicate question de l'inconscient. Pour compléter **Constellation** sur cet argument, voici celle trouvée dans un travail de **Pierre Houssaye, Le Triangle pédagogique**⁴ :

« (...) En premier lieu, qu'il n'est de sujet que dans un discours, formulé ou non ; qu'il n'est de sujet que dans une relation qui fonde le discours, qu'il ne peut y avoir de sujet sans Autre qui le reconnaisse pour tel.

Etre sujet du roi implique au moins que l'on soit reconnu pour tel ou que l'on se pense reconnu pour tel par le roi. Si la notion de cette reconnaissance n'existait pas, si l'on ne pouvait penser que l'on est sujet pour le roi, ni le roi, ni sa loi n'auraient plus aucun signification. De même être sujet d'un cours implique un minimum que l'on soit reconnu comme tel, c'est-à-dire sujet d'attention admiratif ou horrifié par l'autre, le locuteur. Quand au sujet grammatical, il implique place dans l'action et place, donc reconnaissance, dans le discours de l'autre. »

Cela peut-être un obstacle au travail en commun que d'intégrer la notion d'inconscient. Cela peut devenir stimulant si on ne l'ignore pas mais au contraire si l'on en fait un point de contact.

*

Au bout de deux années de travail (2000-01 et 2001-02), il a paru tout à fait naturel d'introduire la production d'images dans notre réflexion. Produire des images revenait à considérer notre propre geste comme médium, embrayeur, pour questionner l'image mouvante.

Partir de l'événement de la rencontre est ce qui nous relie à une approche phénoménologique de l'image.

Elle ne va pas être un « effet de (du) savoir » : la compétence technique n'est pas un critère de valeur qui distinguera la bonne de la mauvaise image.

Elle ne va pas être non plus un « effet de scénario » ou de « dessein » préfiguré, de pré-vision réclamant une adéquation de l'image à l'idée.

⁴ L'ouvrage est épuisé. Je n'ai trouvé que la thèse originelle sous forme de microfiche. On peut cependant trouver des infos sur Internet : <http://bd.educnet.education.fr/competice/superieur/competice/libre/qualification/q3a.php>
<http://www.lyon.iufm.fr/ais/us1.nsf/0/3493653d6b9d22ffc1256b42002b7ad8?OpenDocument>

Ces préoccupations sont légitimes mais ne sont pas celles qui nous occupent.

Ce qui nous occupe est le geste. Etre saisi par son propre geste, sa propre image.

« Filmer pour voir ce que cela donne » pourrait être inscrit sur nos *Tables de la Loi*, tout comme « Filmer en écoutant le son au casque » pour se sensibiliser au moment même du geste et au hiatus, à la disjonction, à la division de l'image sur les deux plans — visuel et sonore. Quand une image raconte quelque chose et que le son raconte autre chose. Il est plus ou moins facile de le produire avec de la *post-synchro*, mais quel bonheur quand cela arrive en direct !

(Petit bout de texte rajouté suite à la réception de la *clairière* de Nicole.)

*

Dans son dernier livre, ce n'est plus sur une Annonciation du *Quattrocento* que Georges Didi-Huberman pose un regard phénoménologique mais sur quatre photographies prises clandestinement en août 1944 par des membres du *Sonderkommando*⁵ d'Auschwitz-Birkenau :

« Lorsqu'on dit de la dernière photographie⁶ qu'elle est simplement « sans utilité » — historique s'entend — on oublie tout ce dont, phénoménologiquement, elle témoigne chez le photographe : l'impossibilité de viser, le risque encouru, l'urgence, la course, peut-être la maladresse, l'éblouissement par le soleil en face, l'essoufflement peut-être. Cette image est formellement à bout de souffle : pure « énonciation », pur geste, pur acte photographique sans visée (donc sans orientation, sans haut ni bas), elle nous donne accès à la condition d'urgence dans laquelle furent arrachées quatre lambeaux à l'enfer d'Auschwitz. »

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003, p.54.

*

Partir de l'événement de la rencontre modifie littéralement le « sens » de la demande. Dans cet « accueil » du monde, l'image produite devient « réponse » et non plus seulement « prise » de vue.

Pour comprendre ce qui se joue dans une telle hypothèse nous avons continué à chercher, à provoquer d'autres rencontres avec des textes, des pensées, des auteurs qui avaient su en dire quelque chose.

⁵ « "commando spécial" de détenus qui géraient à mains nues l'extermination de masse. » (p.11).

⁶ « L'autre image est pratiquement abstraite : on subodore juste la cime des bouleaux. Face au sud, le photographe a la lumière dans les yeux. L'image est éblouie par le soleil qui perce à travers les ramures. » (p.23).

Les textes cités n'ont donc jamais eu comme fonction d'imposer un savoir mais de nous aider à dénouer un réseau de fils très complexes où se joue, anthropologiquement, notre relation à l'image.

Cette façon de travailler en *tâtonnant*⁷ a été manifeste et revendiquée dès la création du groupe. On en retrouve la trace dans son *acte de naissance*⁸

*

Au terme de trois années, il est certain que le « matériau » accumulé, sans cesse mis en mouvement⁹, a pris de l'ampleur. Que cela puisse être lourd pour vous, les participants de cette quatrième année, cela ne fait aucun doute.

Au point qu'il peut en dérouter certain(e)s : je pense à Claudia, qui se sent « dirigée » par le montage des citations alors qu'elle préférerait en être l'instigatrice. Je pense à Anika pour qui les références à la question du « sujet » abordée sur un plan désormais ouvertement psychanalytique semblent éloignés de ses centres d'intérêt, et ne pas lui « parler ».

*

« La mise en jeu du sujet dans l'exercice du voir et du savoir procède d'abord d'un souci épistémologique : on ne sépare pas l'observation de l'observateur lui-même »¹⁰

En travaillant à partir de nos propres images, nous redoublons la difficulté si l'on peut dire : cela accentue l'attitude d'auto-observation (même si réfléchir n'est pas « entrer en soi ». Cf. Galimberti), ce qui n'est en général pas requis dans l'espace scolaire ou universitaire. Comme l'a fait remarquer Claudia, à l'inverse d'un cours, d'un séminaire où l'on peut se fondre dans la « masse », ici, à **Olc**, groupe restreint, on est impliqué personnellement, on ne peut pas se dérober. C'est vrai. D'autant plus que le cadre privé, non institutionnel, de nos rencontres renforce inévitablement cet aspect.

*

« Retirer la garde des portes de l'entendement » n'est pas réservé à l'artiste nous dit Freud. Mais nous ne sommes pas habitués à faire entrer cette part subjective dans le monde du savoir.

⁷ En référence aux méthodes pédagogiques dites actives, notamment à la pédagogie « Freinet ».

⁸ <http://ouvrir.le.cinema.free.fr/pages/debut.htm>

⁹ J'ai toujours été attentive à faire d'autres rapprochements entre ces textes, à ne pas les laisser s'endormir dans leurs *traverses* d'origine.

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Ibid.*, p.198.

Pour tenter de comprendre cet obstacle nous aurons encore besoin d'autres textes, d'autres auteurs. Nous aurons besoin de les rapprocher de ceux que nous avons déjà convoqués. La pensée est toujours en mouvement, elle ne peut pas s'arrêter. A moins de renoncer.

Mais nous avons d'abord besoin des images. De nos images. C'est au tour de Claudia ce mois-ci de rencontrer la lumière et l'absent. Nous essaierons la prochaine fois de recevoir ces enregistrements, de se laisser saisir, non à partir d'un savoir déjà acquis sur l'image mais de tenter de faire un peu comme Giacometti. Donner le temps à l'image de s'approcher, de nous regarder, au point d'être troublé, de la voir trouble.

Paris, 28 janvier 2004

PS. Je n'ai pas parlé des images de Nicole. C'est trop tôt. J'ai besoin de les revoir. J'ai besoin aussi de lire ce qu'elle a envie de nous dire en rapport à leur genèse. Faire la différence entre le dit et le montré. Mais où est la différence ?