

BETWIXT

UNE TENTATIVE NON EXHAUSTIVE

betwixt:

prep. ou adv.

(Anglais)

Terme archaïque,
similaire à *between* (entre)

« *Betwixt and between* »

Expression idiomatique :

Entre deux positions, choix,
idées ; ni vraiment de l'un ou de
l'autre.

MARIA GIOVANNI

Je tiens à remercier:

Juliet Bates et Isabelle Prim

*pour leur accompagnement à différents
stades de ma réflexion et de mon écriture*

Céline Duval et

Emmanuel Zwenger

*pour leur regard et leur références
qui ont alimenté cette recherche*

Irène Giovanni

*pour son aide précieuse
au niveau de la traduction, et ailleurs.*

Et à toutes les personnes qui ont soutenu
l'élaboration de cet écrit.

Avant - propos
Préface
Prologue

Note sur l'usage des images:

Les images présentées ici sur «*post-it*» ont vocation à être relevées,
déchirées, repositionnées, voire enlevées.

Leur placement n'est en aucun cas définitif, étant réalisé dans une
indécision choisie.

Un jour j'aurais commencé, à l'encre blanche sur page blanche.¹

Un jour j'aurais commencé oui, plus probablement au crayon à papier. Je préfère dessiner comme écrire au crayon à papier (de papier/bois/mine/graphite selon les appellations).

Peut-être est-ce pour sa modestie, son accessibilité. Il n'est pas aussi définitif et brutal que d'autres formes d'écritures de trace. Le crayon à papier admet l'indécision, l'hésitation (peut-être la timidité). On pourrait toujours l'effacer et le recouvrir - indéfiniment. Un éternel recommencement. Si ce n'est pour les spectres des repentirs qui finalement crèveraient le support.

J'aurais commencé donc, peut-être guidée par la peur de l'échec, du faux mouvement ou du mal dit, pire encore de la page blanche.

1 «Don Juan : ... Je dis que le bonheur écrit à l'encre blanche sur des pages blanches.»

Henri de Montherland, *Don Juan*, cité par Maurice Fréchuret in *Effacer paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Presses du Réel, 2016, p.153

J'aurais sûrement attendu un moment avant de m'y mettre. Procrastination malade. J'aurais essayé de retarder l'échéance en ruminant dans mon coin, me mimant déjà ce que je pourrais dire. Il y aurait eu certainement plusieurs faux départs, comme si je prenais deux pas en arrière avant de me lancer, comme si je tâtonnais dans une pièce sombre, comme si je bégayais à l'écrit.

Au bout d'un certain temps, j'aurais trouvé ma parade: On a qu'à dire qu'un jour ça aurait commencé avec un avant-propos, un disclaimer² ; « Attention, tentative non exhaustive. » Un jour je serais entrée par là, à reculons, et j'aurais utilisé le conditionnel, le subjonctif, le temps du jeu, de la projection, comme un moyen de me décharger de la responsabilité d'une réalisation achevée et de certitudes affichées.

«I prefer not to»³décider.

Ces indécisions prises, j'aurais pu continuer pendant un moment, alternant entre les ratures et les coups de gommes, l'élaboration du dessin (dessein) de cette introduction, le crayon faisant ce qu'il pourrait pour suivre le frayage de la main et de l'esprit.

2 *disclaimer*: avertissement, clause de non-responsabilité, démenti (anglais)

3 Herman Melville, *Bartelby the scrivener (Bartleby le scribe)*, New York, Ed. Melville House, 2004

Et là, brusquement, j'aurais pris un semblant de décision (du moins temporairement), celle d'arrêter le conditionnel, parce que j'aurai pris un peu confiance - grâce à ma stratégie du disclaimer - et que ce dont je serai en train de parler serait en voie de précision.

Il s'agit maintenant de dire enfin de quoi il va être question ici. Le terme le plus juste à ce propos est peut-être « l'entre-deux ». Alors voilà, vois-là. L'entre deux. Il est suffisamment large et lâche pour accueillir tout le monde; tout ce que je veux dire, comment je veux le dire, tout ce que je vois et comment moi je le vois.

L'entre-deux est souple; à la fois limite, point critique, qu'intervalle, état intermédiaire, seuil, ou compromis. C'est la pensée dialectique sans le dénouement, une synthèse insatisfaisante - imparfaite, incertaine, labile. Entre deux : zone grise, « *Twilight zone* », une pensée en mouvement, en attente, où tout pourrait potentiellement advenir. L'entre deux serait comme une ligne d'écume, ambigu. Aire de transition poreuse, fertile, qui admet la complexité, la richesse de l'hétérogène, ou danger du relativisme mou, oscillant entre forme et informe. Je ne donnerais pas de solution, et laisserais cette question en suspens. Tout peut être entre deux tant nous avons la fâcheuse habitude de vouloir réfléchir en unités bien certaines, en dualités et dichotomies tranchées nettes:

« Si ce n'est pas noir c'est sans doute blanc, avouez

que c'est grossier, comme procédé, vu toutes les teintes intermédiaires, aussi dignes d'une chance les unes que les autres. »⁴

Entre...et..., ni...ni...; Avant et après; Ici et ailleurs, Champ, hors-champ, contre-champ, etc...

De manière sans doute très peu surprenante, cette réflexion sur l'entre-deux comme lieu d'incertitude, de convergence et de dialogue, prendra la forme d'un faux diptyque:

Image et Verbe.

Le « et » est important, à entendre aussi bien comme liaison, opposition, addition.

1+1=1

1+1=2

1+1 =3

Et maintenant, je me retrouve face au curseur vibratile du traitement de texte, qui clignote dans l'attente, comme une hésitation avant de prendre la parole : « qu'est ce que tu attends ? » .

Il faut encore recommencer à osciller, les mots justes ont du mal à se décider, dans le jeu d'effacement/recouvre-

⁴ Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Edition de Minuit, 2004, p.143

ment sans heurt du clavier. Pas de traces des hésitations, plus de marques, de ratures, ou de gommages ratés. Comme le pinceau survolant la toile, ou le stylo au dessus de la page, tentant dans le vide, imperceptiblement, des mouvements possibles . Prêt à s'abattre, retenant sa respiration.

Ça va commencer, c'est en train de commencer, ça commence.

[On ne montre pas sa grandeur]pour être à une extrémité,
mais bien en touchant les deux à la fois,
et remplissant tout l'entre-deux.¹

1 Blaise Pascal, *Pensées*, 353

De l'image
Sur l'image
Image(s)
Entre-vue
Entrevoir

Au fond, tout le monde et personne ne sait de quoi on parle lorsqu'on parle d'image(s).

Même lorsqu'on « fait » soi-même des images. En effet, on semble certain de « voir » de quoi il s'agit, on comprend a priori très bien de quoi il est question, cela va de soi. Et en même temps, lorsqu'il s'agit de proprement définir, de cerner, de saisir l'image, les mots viennent à manquer, on n'arrive pas à « mettre le doigt dessus ». Il est curieux de remarquer que nous avons tous plus ou moins, une vision à la fois précise et confuse - « claire-obscur » - de ce qu'est véritablement une image, de ce que sont les images. Premier paradoxe donc, première ambiguïté, incertitude inhérente à la notion. Comme l'ont remarqué Raymond Bellour ou Jean-Paul Curnier, (respectivement dans *L'Entre-Images 2* et *Montrer l'invisible*), cela a peut-être à voir avec le constat suivant : L'image, les images nous sont à la fois familières et mystérieuses :

« Mais il se passe ainsi entre les images tant de choses nouvelles et indécises parce que nous passons aussi, toujours plus, devant des images, et qu'elles passent toutes d'autant plus en nous, selon une circulation dont on peut essayer de cerner les effets.[...] il deviendrait impropre de voir dans l'image quelque chose de sûrement localisable, une entité vraiment nommable. »¹

¹ Raymond Bellour, *L'entre-Images 2 : Mots, Images*, Paris, P.O.L.,

« Si comme on se plaît à le répéter, ce qui nous est familier ne nous est pas pour autant connu » [...]

« Cette banalité accordée aux images techniques, fixes ou animées, est évidemment à son tour mystérieuse tant il est vrai que l'image, et de ce qu'elle suscite en nous, nous ne savons toujours pas grand-chose. Il nous faut donc faire l'hypothèse que c'est au cœur de cette banalisation des images qui nous entourent et qui se sont rendues à ce point familières et indispensables, que se tient le secret de leur pouvoir sur nous, de leur mode d'existence, et peut-être aussi de leur véritable nature. »²

Sans rentrer dans beaucoup plus de détails, (les auteurs ci-dessus étant sans doute bien plus compétents à ce sujet), il s'agit juste de souligner cette première hésitation entre connu/inconnu de l'image, et de ce fait, de la difficulté à définir clairement et certainement ce qu'est une image. Face à la diversité des modes d'être de l'image(s), et à la multiplicité des points de vue qu'elle(s) appelle(nt), la notion apparaît donc fondamentalement changeante, instable et imprécise, ce qui fait à la fois son intérêt et sa difficulté. Il faudra donc admettre d'entrée de jeu - là encore - que la réflexion suivante sera non-exhaustive, un constat d'échec précoce. Entendons donc «image» dans une

1999, p.10

² Jean Paul Curnier, *Montrer l'invisible (écrits sur l'image)*, Paris, Ed. J.Chambon, Actes Sud, 2004, p.7 et p.9

acceptation la plus large possible, bien que j'en donnerai une vision forcément subjective et limitée. Il y aura des images manquantes.

Du fait de son pouvoir infini de métamorphoses, l'image pourrait alors être considéré comme paradigme de l'entre-deux, du seuil...

DICHOTOMIES, ANTINOMIES ET AUTRES DUALITES

Pendule et balancier:

Visible / invisible
Présence / absence
Sacré / profane,
Apparition / Disparition
Mobile / Immobile
Matériel / Immatériel
Dissimulation / Révélation
Forme / Informe
Figuration / Abstraction
Physique / Métaphysique
Vie / Mort
Ici / Ailleurs
etc...

À la fois l'un ou l'autre, l'un et l'autre, ou entre les deux. « Est-ce que justement l'image n'est pas justement l'articulation de choses quasiment contradictoires? Est-ce qu'il n'y a pas, et ce serait propre à toute image, des antinomies ? »³

« L'énigme, c'est la structure du voile suspendu entre les contraires.»⁴ Et si on remplace énigme par image, ça marche aussi.

Ça n'a rien à voir mais : rien à dire, tout à voir.
Seulement à montrer.

Ou plutôt, comme projet: dire un peu, mais surtout laisser dire aux images.

3 Une question de François Soulage à Jacques Derrida dans *Derrida, Trace et Image, Archive et art*, Ed. INA, 2002, p.37

4 Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p.284
cité in *Esthétique du voile*, p.15

Pour parler de toutes ses dualités à la fois ensemble et séparément, je m'appuyerais sur la figure du voile

/écran

/toile

/drapé

/rideau etc...

comme paradigme de l'image, dans toute son ambivalence et avec toutes ses tensions dialectiques.

En effet, le voile est bi-face, *recto-verso* (aussi bien plastiquement que conceptuellement). Sa récurrence comme motif artistique nous donne déjà un indice quant à son importance comme outil de réflexion sur la représentation. Le voile comme image de l'image, et image(s) du voile.

Le voile, et toute la nébuleuse sémantique qui l'accompagne, concerne particulièrement les arts du spectacle et les arts visuels :

«Au théâtre, il est un rideau qui symbolise la frontière entre la scène et la salle, un écran qui fait partie du décor pour les besoins de la mise en scène ou encore un brouillard artificiel qui envahit l'espace scénique. Lorsque le rideau est blanc et tendu, il devient écran cinématographique; et si cet écran est translucide, les interactions visuelles entre image et espace réel peuvent se décliner à

l'infini...»¹

En quoi donc le voile pourrait rendre compte de l'entre-deux, de l'entre-deux de l'image ? Afin de répondre sans y répondre, j'invoquerais quelques instances d'apparition du voile.

On pourrait commencer par le récit de Pline l'Ancien dans l'Histoire naturelle, sur la joute picturale qui opposait les peintres Zeuxis et Parrhasios. Lorsque Zeuxis avait soulevé le voile protégeant son tableau, les oiseaux avaient aussitôt tenté de manger les raisins représentés. Parrhasios avait ensuite représenté le voile lui-même, que toute l'assistance avait pris pour un vrai tissu. Le motif du voile, du rideau, devient alors comme le paradigme de la peinture. L'œuvre, l'image ultime. L'image pensé comme dévoilement impossible, un rideau qu'on ne peut lever sur le mystère qui se cache dessous. (fig 2) Dès ce «récit premier» sur la peinture, la question du voile, et des gestes qui lui sont associés : voilement/dévoilement sont mis en jeu.

Ce qui se poursuit d'ailleurs avec les trois grandes religions monothéistes, qu'ont dit *révélés*. Le voile y a différentes fonctions symboliques. Il est ainsi utilisé pour représenter le paradoxe de la révélation : le besoin d'oc-

¹ Jean Arnaud, «Les métamorphoses du voile-écran» in *Esthétiques du voile*, Presses universitaires du Mirail, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2014, p.70

culter pour révéler. Il peut également indiquer un passage, comme interface entre profane et sacré (chez les juifs; les treize voiles qui séparaient le Saint des Saints de l'extérieur par exemple, qui filtre, et suggère).

Le voile se fait l'indice d'une transition entre le monde visible et invisible, comme une image du seuil (représentation des *drap d'honneurs*² dans les peintures de Vierge en majesté ou vierge à l'enfant, chez Fra Angelico, Giorgione, etc...).

Mais je m'attarderais plus particulièrement, vis-à-vis de cette question de l'image, sur deux formes du voile propre au christianisme : Le Saint Suaire et Le Voile de Sainte Veronique (aussi appelée **Vera Icona**, *vraie image*).

On pourrait dire que rien qu'avec ses deux figures du voiles plusieurs distinctions s'opèrent. Une première division, au sein même de la forme.

Entre la fonction active et passive, ou la forme concrète et virtuelle du voile, par exemple :

Le voile comme espace d'inscription, d'impression matérielle, ou de projection, d'image immatérielle, (dite *archeipoiotos*, image miraculeuse, non faite de la main de l'homme).

Le suaire, comme image à valeur indicielle, comme trace par contact, marque également un entre vie et mort,

2 Un terme de Pierre Schneider, cité par Jean Arnaud in *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Aix -en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, 2014, p.22

entre présence et absence de l'image : à la fois marque de ce qu'il y a été comme mais marque de son absence. Ses deux formes du voiles concernent notamment le mystère de l'Incarnation du Christ.

Mais le voile, comme l'image, n'est pas seulement de l'ordre du sacré, et pose également des questions d'incarnation sans majuscule. Les deux formes oscillent encore entre matériel et immatériel, présence et absence : Le voile, l'image comme plasticité, sensualité, et non-existence physique. Le voile, le drapé joue ainsi de dialectique du désir et de son accomplissement : érotisme des plis, des drapés, voile transparent qui habille à peine les corps, qui expose en cachant. Le voile/écran et toutes ses variations entre opacité et transparence. Le voile, comme force de suggestion, révèle paradoxalement plus le corps, suscite le désir, la transgression. Le désir de déshabiller, dénuder, dévoiler *l'autre*. Toucher l'autre, toucher l'image. Dans ce jeu de séduction où voile/écran incarnation l'entremetteur, cette mise en tension est source de frustration.

En effet, on ne peut pas saisir l'image: l'écran selon s'il est flottant ou statique, tendu ou plié, peut devenir entrave, obstacle plutôt qu'interface. Le voile traversé, troué, l'écran comme cloison sur laquelle on bute, ne révèle ainsi pas la présence de l'image, mais bien la matérialité du dispositif qui l'entoure.

Le voile peut également exister pour lui-même, sans avoir rien à cacher et tout à montrer (surtout s'il est absolument transparent). Il se suffit pour lui-même, expose sa monstration. Même vide, celui-ci peut devenir espace de projection (mentale cette fois-ci).

Comme déjà évoqué ci-dessus, le voile existe également entre mobile et immobile, fixité et mouvement: il peut être flottant comme rigide et statique, ou au contraire accompagner et intensifier les gestes. Comme l'image qui est à la fois arrêté, suspendu, ou mise en mouvement, ou exister un peu entre les deux.

Enfin, le voile est surtout capable de cumuler toutes ces différentes apparences antinomiques simultanément ou séparément. Il ne cesse de jouer de sa propre mise en abyme: Représentation².

« Le voile est de l'ordre de la monstration en ce que d'une part, il attire l'œil sur lui-même, et en ce sens le voile est totalement ostentatoire, en ce que d'autre part, il impulse le regard à aller derrière lui. Le voile a donc une vie propre ou un mouvement propre car il est l'art de montrer et de voiler, de s'exhiber et de se retrancher. »³

3 Agnès Lontrade, «Le voile comme structure interne de l'image» in *Esthétique du Voile* Presses universitaires du Mirail, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2014, p.25

«À ce titre, le voile occupe un rôle déterminant dans ce que l'on pourra appeler la « structure du regard »: tout à la fois, il sépare et met en relation, ou en tension, le sujet qui regarde et l'objet de son regard.»⁴

Ici, on aurait pu remplacer les instances du mot «voile» par image. Le voile/image fait signe, et désigne.. Le voile, comme l'image, seraient ainsi dans un état véritablement entre-deux, dans leur indétermination, dans leur oscillation entre ce qui est montré et ce qui caché, ce qui est visible et invisible, matériel et immatériel, présent ou absent, désir et manque, etc.. Impossible et inutile de trancher, finalement, maintenir dans l'image, comme dans tout, la nature indécise des choses.

Il faudrait alors envisager l'image comme une promesse toujours renouvelée d'une révélation, d'un dévoilement potentiel mais toujours impossible, en attente.

« Il faut que cacher se voie : sachez que je suis en train de vous cacher quelque chose, tel est le paradoxe actif que je dois résoudre : il faut en même temps que ça se sache et que ça ne sache pas : que l'on sache que je ne veux pas le montrer : voilà le message que j'adresse à l'autre. *Larvatus prode* : je m'avance en pointant mon masque du doigt »⁵

4 Dominique Clevenot, «La constellation des voiles», *Ibid*, p.13

5 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel »1977, p.52-53, cité par Emma Viguière, *Les jeux de voiles de Francesca Woodman*, *Ibid*, p.130

En fait, je m'aperçois à mesure que j'écris que je ne pose pas véritablement de questions, car poser des questions ce serait vouloir des réponses. Je ne veux pas de réponses, et je n'en ai d'ailleurs pas à donner. Question = réponse = savoir ?

Je ne fais que soulever des problèmes, pour me mettre, nous mettre dans la réflexion. Est-ce que c'est suffisant ?

Peut-être que je me trompe...

Réflexion sujette à caution.

« You don't have time, or reason, to decide that some things are important and others aren't »¹

1 cité par Donald J. Safe «*Conservation of matter : Robert Rauschenberg's Art of Acceptance*», in *Aperture* n°125, New York, 1991, p 28-29, cité par Jean Arnaud in *L'Espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, 2014 , p. 53

De l'image, prolongations:
un détour par le dessin

Si j'ai choisi d'invoquer, *en aparté* le dessin (image et médium) ou en anglais *drawing* (verbe et nom), c'est pour la raison simple que mes premières images, ou plutôt, nos premières images - aussi bien à notre échelle individuelle qu'à l'échelle de l'humanité - ont été dessinées. Autant donc y revenir :

Le dessin semble posséder un premier caractère essentiel, accessible. Il appartiendrait à tout le monde. En effet, il en appelle à notre pulsion humaine à faire des marques, des traces. « *To live is to leave traces* »¹
De fait, on ne peut nier que des actes de dessin ont lieu en permanence, du griffonnage d'enfants, au maquillage, en passant par les tags, et autres flèches et schémas ...
De cette accessibilité première découlerait aussi une certaine dimension modeste du dessin.

Mais là encore, tant il nous est familier et à priori immédiatement compréhensible, il nous est impossible de définir proprement ce qu'est le dessin, comme le fait remarquer l'artiste Philippe Boutibonne lors de la conférence « *Le dessin ? Une question...* », nous sommes face à une « fausse transparence. » Le mot dessin ne possède en lui-même pas de synonymes, seulement des hyponymes, qui sont plus spécifiques et ne touche qu'à une partie de

1 Walter Benjamin, *Illuminations*, cité par Tania Kovats in *The Drawing Book, : a survey of drawing : the primary means*, Black Dog Publishing, Londres ,2005, p.72

la définition du dessin, et l'effleurent sans le saisir tout à fait.

« Le dessin » apparaît donc comme une désignation suffisamment vague, polysémique, pour évoquer une grande variété de pratique, d'outils et d'images. Observé à travers le prisme de l'entre-deux, il semble lui aussi comme traversé par plusieurs dualités, dichotomies et ambiguïtés tant dans sa pratique, ses moyens, que dans les images qu'il génère.

La première contradiction serait dans le(s) terme(s) ; En effet, de son étymologie latine on tire déjà une dualité première, deux homonymes dont les sens à la fois se rejoignent et se séparent dans une oscillation permanente: *dessin* et *dessein*.

Dessin entendu comme figure graphique, représentation de la forme, contour de la ligne, et dessein comme intention, idée, spéculation, visée. Le dessin est donc déjà originellement tendu entre son caractère prévisible et imprévisible, entre matériel et abstrait, et historiquement tendu entre son caractère central, autarcique, versus son caractère secondaire.

De cette première ambiguïté dans le termes en découle d'autres. On pourrait ainsi essayer de distinguer la diversité de temporalité, d'intention et de points de vue dans le dessin, et leur relations complexes et rarement

déterminées, arrêtées.

Au niveau des temporalités, on peut évoquer l'urgence, l'ancrage dans le présent, du trait rapide, énergétique, nerveux même, que peut avoir le dessin. Il se trouverait alors dans un rapport d'immédiateté, d'accès direct entre la main et l'œil. Mais on pourrait ensuite le distinguer du temps du dessin lent, vu comme ruminant, tâtonnement, ou bien encore le dessin lent car précis, appliqué (appliqué dans les deux sens du terme: mise en pratique ; minutieux).

Il se peut que ces différents rythmes restent absolument étrangers les uns aux autres, comme il se peut tout aussi bien qu'ils coexistent au sein même d'une œuvre, apparaissant et disparaissant au rythme de la main et de la pensée du dessinateur. Une hybridation de différents gestes et temporalités. Dans ce jeu de double focale temporelle, on pourrait invoquer les dessins de Julie Merhetu, entre reproduction consciencieuse fine, d'architectures et des gestes plus expressifs, sensibles des traces qui arrivent par dessus. Ce qui entraîne une double focale du regard, au niveau spatial, le spectateur doit regarder aussi bien de près que de loin, qu'entre les deux, pour saisir l'ensemble du travail. Le dessin comme hésitation, indétermination, coexistence temporelle et gestuelle.

Je dirais aussi que le dessin possède parfois des intentions paradoxales.

En effet, le dessin possède historiquement un caractère *a priori* fragile, qui fait qu'on le dissimule souvent à la lumière (et à l'humidité, au changements de températures...), mais également un caractère privé, secret, qui fait que beaucoup de dessins ne sont même pas destinés à être vus.

Faire une image qui peut facilement se détériorer, ou qui ne va pas être vue, c'est admettre sa disparition, son invisibilité anticipée, à même sa genèse. Cette remarque vaudrait d'ailleurs pour de nombreuses productions artistiques, qui n'ont pas toute une ambition d'éternité, ou d'exposition. Le dessin comme le voile joue donc du paradoxe entre montrer et cacher, protéger et exposer.

Je suis particulièrement intéressé par cette forme du dessin en voie/danger d'effacement ou de disparition. Il l'est davantage encore s'il n'est pas fixé, et encore plus s'il est constitué de matières dispersantes, volatiles qui ont une tendance à l'échappement (fusain, craie, et autres poudres ...) ou qu'il n'est qu'une simple « ligne faite en marchant » dans l'herbe.²

Dans cette optique très spécifique qui est la mienne, dessiner serait donc faire trace en pensant déjà à l'effacement, posture entre-deux par excellence.

Dessiner avec un médium qui contient en germe son effacement, permettrait alors d'évacuer l'irréversible, le

² *A Line made by walking*, Richard Long, 1967

départage brut, trop final du point à la fin de la ligne. Le dessin accepte d'ailleurs, assez souvent sans broncher, le repentir, la reprise sous toute ses formes - ablatives comme soustractive. Bien que cette pratique soit toujours fortement associée avec l'idée d'une défaillance, d'une maladresse, c'est-à-dire d'une œuvre inadéquate, le dessin est, et a été dans mon cas essentiellement lié à cette pratique de l'aller-retour, du va et vient, de l'indécision entre inscription, effacement et recouvrement.

Autrement dit, une pratique du tâtonnement.

Solution de facilité qui consiste à limiter la prise de risque à chaque trait, à éviter les « dégâts », une indication de noviciat, ou vrai geste artistique, vrai posture de la suspension, de l'indécidable, de l'entre ? Je n'ai pas de réponse arrêtée à ce sujet. Il semble cependant qu'un certain nombre d'artistes habitent cette question de l'effacement. Ce geste qui apparaît à première vue un geste contre-productif, pourrait peut-être être justement pensé comme un élan créatif. Je trouve à ce propos la réflexion de Maurice Fréchuret dans l'ouvrage *«Effacer paradoxe d'un geste artistique»* particulièrement juste. Mais là encore, plutôt que tout dire, je vous laisserais voir.

Chaque geste d'effacement ou de recouvrement laisse une trace plus ou moins perceptible et palpable selon une multitude de facteurs, pour en citer quelques-

uns : la force du tracé, mais aussi de la force et de la précision qu'on donne à la gomme, ou le support, mais aussi et surtout, l'intention de la main. Ainsi dans le *Erased De Kooning Drawing* de Rauschenberg, nous n'avons pas à faire à une page absolument vierge. On ne saurait certes distinguer l'œuvre qui y a habité, mais les vibrations, les spectres des traces précédentes hantent la feuille, suggérant la vie passée du dessin. Gommer peut ainsi faire apparaître des latences, des hésitations et tentatives de la main, participant au sentiment d'entre deux, d'inachèvement, ou de vie passée du dessin :

«SEULE LA MAIN QUI EFFACE PEUT ECRIRE»³

L'inachèvement en dessin tout comme le *non-finito* de manière générale, joue du point critique, de l'entre deux car il permet paradoxalement d'y voir plus: il possède ainsi un potentiel pour l'infini, l'in-fini.

La suspension du geste dessiné offre comme une promesse, celle du possible recommencement comme du potentiel achèvement, l'indécision ouvrant le spectateur à des nombreuses virtualités, un questionnaire à choix multiples, où toutes les réponses - ou aucunes- sont bonnes.

3 «Seule la main qui efface peut écrire la vérité » Maître Eckhart. Citation reprise et tronquée par Jean-Luc Godard sous la forme « Seule main qui efface peut écrire » dans les films *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998)

Enfin, la pratique du dessin m'a aussi amené à une dernière réflexion en devenir. En effet, il m'est apparu qu'on ne peut pas véritablement ignorer que le dessin en appelle à un double, un vrai-faux double, un reflet: l'écriture manuscrite.

Survient alors une oscillation entre image et verbe, autour de la même pulsion graphique: faire trace, faire signe. On retrouve ainsi ce dédoublement originel dans le mot grec *graphein*, signifiant aussi bien graver, dessiner et écrire. De ce *graphein* primaire émergent tantôt des images, tantôt des textes. On peut alors relever que « la naissance de la langue et la naissance du graphisme coïncide. Notre sens de la réalité provient sans doute des traits qui unissent les deux.»⁴

Nous nous retrouvons donc à nouveau en difficulté, à mi-chemin, sur un seuil entre image et verbe. Une posture indécise, indéterminée où la main fait l'intermédiaire, alternant entre les différentes manières de faire trace. Main à la fois au milieu ou comme milieu entre les deux, dans toute l'équivoque du mot «milieu» (point central et environnement.) La main permet un équilibre instable, un tracé fébrile, comme un compromis entre deux postures : l'irréductible affinité de l'image et de verbe, et leur division, voir leur mise en opposition historique et culturelle.

⁴ «Equilibrisme sur le trait d'union entre écriture et dessin», J. Emil Sennwald in *ROVEN* n°7, p.42

« Je ne crois pas aux dichotomies mais j'en suis obsédé »¹

¹ Citation issue de « *A correspondance between Douglas Gordon and Liam Gillick* » Parkett, n° 49, 1997, p.74 cité par Raymond Bellour, *L'Entre Image 2*, Paris, P.O.L, 1999, p.275

Entracte
Représentation Puissance 2
Entrelacs
Seuil
Image x Verbe

Nous voilà pris entre les deux panneaux de notre faux diptyque, sur le point de franchir le seuil. Au milieu donc, un milieu. Un carrefour, entre image et verbe, où se nouent ensemble mes problèmes, mes ruminations.

Ces deux formes de langages, ou plutôt ces deux faces du langage - le verbal et l'imagé- entretiennent une relation complexe d'antagonisme, d'identité, d'équivalence ou de réciprocité.

« Je t'aime moi non plus. »

Là encore, sans suspens, on se re-trouve face à une hantise historique, le poids d'un héritage non négligeable.

L'image a longtemps été dévalué au profit du langage verbal, et cette tradition de pensée subsiste, survit encore. « En général, on peut s'avancer sans risque en affirmant que l'image était dépréciée par rapport au langage et cette dépréciation restera décisive pour la réflexion et la représentation du rapport à l'image jusqu'au début des temps modernes. »¹

Je n'aborderais pas ici cet historique, qui est véritablement un sujet en soi, car d'autres (comme Dieter Mersch cité ci-dessus) ont des analyses plus légitimes et plus poussées à ce propos. Rappelons simplement une évidence : l'image et le verbe ont été souvent divisés, voire opposés.

¹ Dieter Mersch, *Théorie des médias, une introduction*, Les presses du réel, 2018 p.40

À présent, et surtout pour moi, les frontières, sont plus confuses, plus relatives entre ses deux vrai-faux jumeaux: Une véritable brume dialectique. Le défi consiste alors à penser entre les deux, la perception entre les deux. Ce qui soulève énormément de questions. Ici un échantillon, sans ordre de valeurs, ni hiérarchie, ni réponses:

L'image est-elle vraiment muette ? Le verbe tue-t-il l'image ? Les deux sont-ils voués à tenter de mettre en échec l'autre, de mettre en défaut l'autre? L'imagé et le verbal sont-ils amis, rivaux, complémentaires, interchangeable, ou tout cela en même temps ? Comment réfléchir le va-et vient, l'aller-retour ?

Cette phrase prononcée par Derrida dans la conférence «*Image trace, Archive et Art* » donné au Collège Iconique, représente assez justement la difficulté comme la richesse à saisir cet entre deux imagé/verbal, et l'apparente impossibilité de discussion, résolution qu'il y aurait dans ce rapport:

«C'est-à dire que nous sommes face à deux trajets, deux trajectoires, deux dispositifs apparemment parallèles: l'écriture serait écriture d'écriture, et l'image serait image d'image. Mais les choses sont plus compliquées.

Elles sont triplement nouées parce que toute image appelle les mots, toute combinaison d'images encore plus. Et même si nous sommes sans voix, face à des images il

y a un appel. Ensuite, tout mot est gros d'images et toute combinaison de mots encore plus. Enfin, le sujet regardant l'image ou l'écrit est sujet d'images et de mots, de mots-images ou d'images-mots.»²

(Je ne me risquerais pas à faire un commentaire sur cette phrase, tant elle me plaît autant qu'elle m'intimide...)

Mais, tout à la fois dans ce que je fais, dans ce que je vois, dans ce que j'entends, je suis attirée par des formes labiles, hybrides, hétérogènes, multicouches. Ces formes pourraient peut-être donner différentes clés pour penser l'entre, le « à la fois » ensemble et séparément de l'image et du verbe. On pourrait parler d'audio-scripto-visuel, de Son-Image, Texte-Image, Images-Mots. D'un espace tiers, intermédiaire, d'un mixte sans nom. Des éléments qui s'entre-parlent, s'entre-figurent.

L'entrelacs, l'enchevêtrement comme solution du rapport image-verbe ?

Je pourrais alors vous parler des livres de W.G Sebald, ou des *Ensembles* d'Anna Opperman...Et bien d'autres figures encore qui seraient pertinentes pour dire ça.

Mais je n'ai pas les bras assez longs pour tout étreindre. Je préfère donc m'abstenir et parler seulement d'un mé-

² Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Paris Ed. INA, 2002, p.22-23

dium, qui dans mon travail a pu incarner un point de rencontre, un lieu de friction et d'harmonie, d'équilibre instable. Je voudrais parler de film, de vidéo, de cinéma. Je ne saurais dire lequel de ces mots conviendrait le mieux, alors pour le moment je garde les trois.

Le cinéma/la vidéo/ le film est un art de la polyphonie. Il ne cesse de confronter l'image à la puissance du verbe, écrit comme parlé. Ici, par rapport à ce que je venais d'écrire, je changerais d'avis, car j'aurais pensé que dans les exemples choisis, je parle plus du cinéma, mais je n'en serais là encore pas vraiment certaine.

Disons seulement qu'en se penchant sur une généalogie *du cinéma*, on peut y distinguer différentes modalités d'existences, qu'on pourrait placer sous le signe de l'entre-deux.

Si on commence cette généalogie par le cinéma muet, *à priori* la question ne se poserait pas: l'image y est apparemment « silencieuse ». Mais on pourrait dire que le cinéma muet est déjà double. En effet, l'image muette serait censé être purement vue, en autarcie, et pourtant elle est aussi lue dans l'intertitre, dans les cartons qui servent de support du discours. Tout se passe comme s'il y avait une sorte de nécessité à remettre du verbe à l'image, de faire entrer du discours dans ses interstices, même lorsque ce discours fonctionne comme un écho de l'image, une tautologie, une répétition. Paradoxe donc,

entre le principe d'alternance image/intertitre, et répétition du même.

Dans le cinéma parlant, dit « classique », l'acte de parole, d'énonciation est direct, entendu et non plus lu, et il devient alors une composante de l'image. Le verbe et l'image sont « raccord » : continuité parfaite, fluidité et harmonie. Le film apparaît comme un ensemble cohérent, qui se déroule sans heurt. Pourtant, cette communication / communion est illusoire, le film reste dualiste. En effet, la voix ne coïncide pas vraiment avec le corps, elle en est coupée : le film coupe les corps et les voix en les enregistrant séparément pour ensuite les recoller, les synchroniser. Mais, malgré cette tentative de collage, de couture du montage, cette opération mettrait paradoxalement en évidence que ça ne colle jamais tout à fait, que c'est mal assorti. Particulièrement en cas d'erreur, d'une faille dans le déroulé, où cela apparaît plus clairement : le faux-raccord. L'entre deux de la non-coïncidence originelle, de l'impossible rapprochement.

C'est de cette illusion d'enchaînement fluide, invisible, l'apparence d'une couture parfaite entre le verbe et l'image, dont va s'emparer une partie du cinéma qu'on pourrait dire moderne. Pour justement jouer, des intervalles et des discrédances.

En effet, dans le cinéma moderne, les possibles s'amplifient. La voix devient autonome, hors-champ, elle se

diversifie. Les voix se démultiplient. L'acte de parole se détache de l'image. Les images deviennent également autonomes l'une par rapport à l'autre, car il n'y a plus de nécessité de maintenir une illusion de continuité. Le montage ne cesse de montrer ses coutures. On peut être à la fois dans le visible, le lisible, et l'audible. Deux images ou plus, doivent/peuvent être vues/lues à la fois ensemble et séparément. Entre deux, ici, dans le sens où tout est possible. Tout et son contraire peut advenir, et on le montre.

Mais malgré ces tentatives de distinctions faites précédemment, il n'y a pas toujours de séparation aussi nette, tranchée, entre ces trois modalités d'existence. Ce qui en ferait alors une quatrième, où la capacité à manier, alterner, et se faire chevaucher les différents registres participerait une fois de plus à une démarche de la complexité et de l'indécidabilité.

Après avoir énoncé ces quelques principes un peu généraux, j'aimerais revenir sur quelques aspects qui m'intriguent spécifiquement dans cette relation verbe/image dans les films. Il me semble que pour se faire il est nécessaire de parler de certaines œuvres plus en profondeur, (mais toujours trop en surface) parmi celles qui m'ont amené à la réflexion que je formule à présent. *

* Il y en aurait tant d'autres pourtant que j'aurais pu choisir. Prendre des décisions me met décidément mal à l'aise, et d'avance

Je dirais que le dénominateur commun à ce corpus (en plus de *moi*), est la manière singulière que chacun des films a de tourner les mots autant que les images, de les penser véritablement l'un par rapport à l'autre, et donc de rendre compte de ces tensions dialectiques autant que ces harmonies et ces contraires.

J'ai également choisi des films que je pourrais appeler «premiers», car ils sont presque tous des «première fois». C'est à dire que certaines œuvres ont été mes entrées dans les pratiques que je cite ici. Sans trop de surprise, je pourrais aussi relever que toutes ces œuvres se plaisent à jouer de paradoxe, de déconstruction, et peut-être, sans doute même, d'une certaine auto-réflexivité, de représentation de représentation.

(Représentation puissance deux - entre deux)

Peut-être que je me répéterais. mais j'invoquerais quand même, dans un désordre choisi, une indécision voulue :

. Jean-Luc Godard, avec le *Scénario du film Passion* (1983).

Mais également ses *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998)

. *Le Camion* de Marguerite Duras (1977)

. *D'ailleurs Derrida*, de Safaa Fathy (1999)

. *Event for a stage* by Tacita Dean (2015)

. *Sans Soleil* - Chris Marker (1983)

je m'excuse pour celles qui manqueront.

Notes à propos de Marguerite Duras, *Le Camion* (1977)

La transcription est issue du livre *Le Camion*, (éditions de Minuit). Elle donne aussi des indications en italiques, qui ne sont pas entendues dans le film. Les (...) ne font pas partie de ce texte.

Morceaux choisis :

«Deux personnes sont là, assises à la table : Gérard Depardieu et Marguerite Duras. Sur la table, des manuscrits. L'histoire du film est donc lue. Ils liront cette histoire.

On ne verra l'extérieur du lieu qu'une fois la nuit tombée.

Au cours du film, le décor changera, mais à l'intérieur du même lieu. Ce seront les objets : table, lampes, qui seront changés de place. Mais la lumière restera identique. Le mode de lecture aussi, feuillets à la main.

On peut appeler ce lieu : CHAMBRE NOIRE, ou chambre de lecture.

À l'exception du « off », tout le film se déroule dans ce lieu.

Donc, ici, LA CHAMBRE NOIRE qui commence

G. D. :

C'est un film ?

M. D. :

Ç'aurait été un film.

(Temps.)

C'est un film, oui.

(Temps.)

Le camion aurait disparu. Et puis, ensuite, serait réapparu.

On aurait entendu la mer, loin, mais très forte.

Et puis, au bord de la route une femme aurait attendu. Elle aurait fait signe. On se serait approché d'elle. C'est une femme d'un certain âge. Habillée comme à la ville.

(Temps.)

Vous voyez ?

G. D. :

Oui. Je vois.

(...)

M.D.:

Silence.

Aucune répétition du texte n'aurait été envisagée.

Silence.

G. D. :

Elle parle ?

M. D. :

Elle va parler, oui.

(...)

LA CHAMBRE NOIRE.

M. D. :

Le tournage du film aurait dû être rapide, voyez... Ne pas du tout s'étirer dans le temps.

Traîner.

Il aurait dû ne pas coûter cher. Sa nature même aurait appelé la pauvreté des moyens.

(Temps.)

Il nous était apparu en noir et blanc.

(Temps.)

Je lis ceci :

Voici qu'elle se met à chanter pour elle seule.

Elle regarde toujours face à elle.

Dehors, toujours, sublime nudité des collines de Beauce.



G. D. :

Ça finira comment, d'après vous ?

(Temps.)

M. D. (sourire) :

C'est peut-être fini.

Plan d'écoute des deux, de la musique (thème de Diabelli). Ils attendent que cesse la musique...

(...)

Voix off G. D. :

Elle dit quoi encore, la dame ?

Voix off M. D. :

Elle dit : tout est dans tout. Partout. Tout le temps. En même temps.

Silence.

Fin du travelling. Arrêt passage clouté.

Voix off M. D. :

Partout.

Tout le temps.

En même temps.

C'est là, devant nous sur l'écran.

C'est ce que je crois, moi.

Il demande :

Quel écran ?

Elle dit :

Là, devant nous : La route.

(...)

M. D. :

Oui. Regardez son parcours. Comme une trace. Une écriture : Indéchiffrable. Et claire.

(...)

G. D. :

On lui demandait quelque chose ?

M. D. :

Non. Mais voyez, elle aurait été d'une certaine inconséquence, d'un certain décousu dans ses propos.

G. D. :

Ç'aurait été un film sur... l'amour ?

M. D. :

Oui. Sur tout. Ç'aurait été un film sur tout. Sur tout à la fois : Sur l'amour.

(...)

(Temps.)

Vous êtes fatigué ?

G. D. :

Non.

M. D. :

Non ?

Silence.

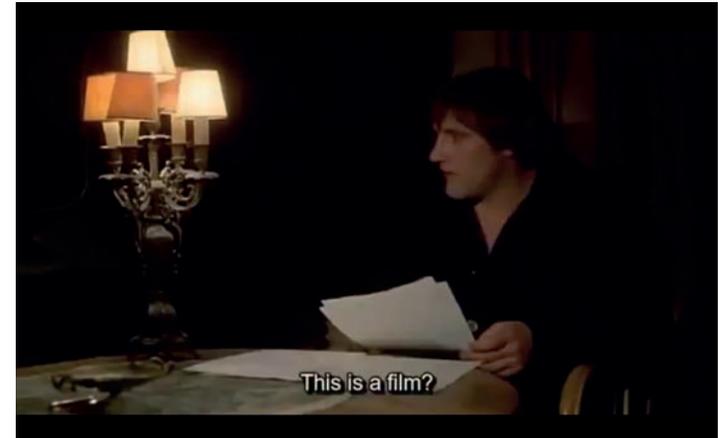
On a presque fini de lire.

(Temps.)

On va reprendre.

G. D. :

Oui.



Le Camion, est le premier film (*ou* livre, *et* livre) de Marguerite Duras que j'ai vu. Je venais presque d'achever un projet similaire, sur l'ombre d'un film à faire, d'un film raté, quand on m'en a parlé et que je l'ai vu pour la première fois. Je l'ai d'ailleurs regardé dans ma cabine de montage, sur le même écran où je travaillais. Plus tard, je l'ai regardé une seconde fois bien, et plus tard encore, j'ai lu le livre *Le Camion*. En relisant le texte, c'est comme si j'avais revu le film, à la fois semblable et étranger.

Ce film est important, et double, et entre-deux, dans la mesure où il est à la fois très simple et complexe.

Très simple dans ces moyens, qui sont modestes, dépouillés : Une certaine esthétique de l'ascèse. Mais bien plus complexe sur ce qu'il dit, sur ce qu'il pense et nous donne à penser. J'envisage *Le Camion* comme aussi multiple et ambigu que le rapport que Duras entretient avec le cinéma. Mais j'y reviendrais plus tard.

Le Camion m'intéresse en tant que forme paradoxale: le film insiste véritablement sur cette question de la dialectique verbe-image, et interroge, en somme, la représentation.

Au niveau des images, le film fonctionnerait sur trois régimes, trois temps d'images, respectivement:

- Les travellings des paysages (Les Yvelines, l'autoroute...) les plans du camion.

Qui alternent avec

- L'image de Marguerite Duras et Gérard Depardieu, lisant le texte dans ce qu'elle appelle la « chambre noire. »

Et simultanément enfin:

- Toutes les images mentales qu'on projette sur ces images, qu'on imagine à partir de ce qui nous est dit par les voix.

En ce qui concerne le verbe, le film fonctionnerait aussi sur plusieurs voix, qui vaudrait plusieurs discours:

-Les voix visualisées de Marguerite Duras et Gérard Depardieu.

-Et leur voix-off.

Et ces deux voix valent à la fois pour:

-le discours sur le film

-le discours de l'histoire qui nous serait raconté, au conditionnel, dans ce film.

Le film évolue dans une sorte de zone grise : Le verbe et l'image y travaillent à la fois de manière, séparées, dans leur solitudes respectives, et ensembles. On pourrait dire que Marguerite Duras fait usage du conditionnel aussi bien dans le verbe que dans l'image. Cette zone grise, intersticielle m'intéresse : l'énonciation fait film en parallèle du film, et à la fois les mots se couchent sur les images qu'on nous montre, tout comme ils renvoient à un hors-champ que le spectateur s'imagine. Cette oscillation entre image vu et imaginée est similaire à l'aller retour qui se fait entre la voix parfois off, et parfois dans l'image.

Le Camion incarne d'une certaine manière Duras comme figure riche et ambivalente. Elle-même se situe sur un seuil entre écrivain et cinéaste, son travail dans l'intervalle entre livre et film...

Comme le dit très justement Philippe Azoury dans, « Alors jouons. Jouons à un jeu idiot mais bien : jouons à « qui est capable de dire si tel film de Duras est moins un livre que tel livre de Duras. » Et quand on aura fini, rejouons-le à l'envers, renversons la règle et devinons quel roman de Duras est moins un film que tel film de Duras. »

Notes à propos de Tacita Dean, *Event for a stage* (2015)

Précaution d'utilisation:

Pour des raisons qui s'éclairciront plus loin, je tenais à garder la transcription originale en anglais, aussi bien la traduction que j'en ai faite en français, et les mettre face à face. Une édition bilingue, donc.

La transcription originale est issue du livre *Woman with a red hat* (édition Fruitmarketer Gallery)

Morceaux choisis:

Camera A is inside the circle. Camera B is outside the circle.
Cameras start rolling as the audience enters. The actor roams around inside the circle looking out. The doors close and the audience quietens.

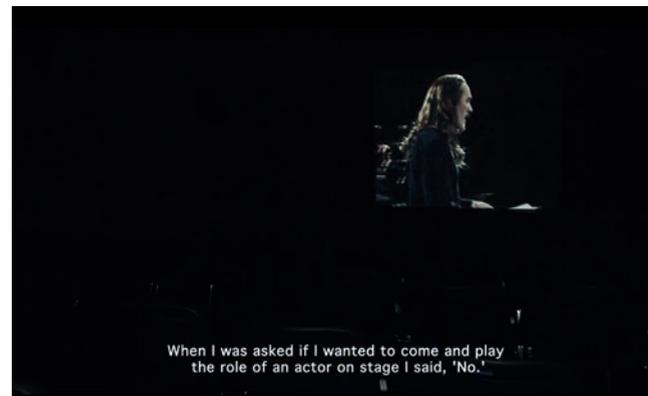
(clapper)

ACTOR

Camera B. Roll 1. End board.

(enters the circle)

Storm, storm, storm with people who you don't even know who they are and then a girl runs on and says ; 'Father did you do this ?' So we know I'm her father and she's upset so I say 'Be collected' and then , I tell her - and through her the audience why we're on this island and why I've created this storm



La caméra A est à l'intérieur du cercle. La caméra B est à l'extérieur du cercle. Les caméras commencent à tourner pendant que le public entre. L'acteur erre autour de l'intérieur du cercle, regardant vers l'extérieur. Les portes se ferment et le public devient silencieux.

(clap)

ACTEUR

Camera B, Rouleau 1.couper

(entre dans le cercle)

Tempête, tempête, tempête avec des personnes et vous ne savez même pas qui elles sont et puis une fille arrive en courant et dit 'Père, est-ce vous qui avez fait ça?' Alors nous savons que je suis son père et qu'elle est contrariée alors je dis « Calmez-vous » et ensuite je lui dit, -et à travers elle je dit au public pourquoi nous sommes sur cette île et pourquoi j'ai crée cette tempête

Except I say it in words that are more or less incomprehensible

[...]

The first indication that we had that my father was losing his mind came when he created an unconventional relationship with the characters in a TV series.

(actor takes page of script from artist and enters circle)

[...]

ACTOR

When I was asked if I wanted to come and play the role of an actor on stage I said no.

I said, 'Will there be a text?' She said 'I don't know' I said, 'That's quite a risk, How long would I be on stage?'

[...]

ACTOR

This is a stage. The stage is my habitat ; where I have been trained to be at ease.

(walks to inside edge of circle looking out)

There is an invisible thing around this stage, separating me from you: you being the audience. It is a film of protection; it protects me, and the action of stage, and it also protects you. Above all, it protects the magic of suspended disbelief that is theatre. Without the invisible film that contains everything on the stage there would be no context for my actions, no discourse, no history.

Sauf que je le dis avec des mots plus ou moins incompréhensibles

[...]

La première indication que nous ayons eu que mon père perdait la raison est venue quand il a tissé une relation non-conventionnelle avec les personnages d'une série télévisée.

(l'acteur prend une page de script des mains de l'artiste et entre dans le cercle)

[...]

ACTEUR

Quand on m'a demandé si je voulais venir jouer le rôle d'un acteur sur scène j'ai dit non.

J'ai dit, 'Y aura-t-il un texte?' Elle a dit 'Je ne sais pas' J'ai dit 'C'est un risque certain, Combien de temps serais-je sur scène?'

[...]

Ceci est une scène. La scène est mon habitat où on m'a appris à être à mon aise.

(se déplace au bord intérieur du cercle, regardant en dehors)

Il y a une chose invisible autour de cette scène, qui me sépare de vous: vous autres le public. C'est un film de protection ; il me protège ainsi que, l'action sur scène, et il vous protège aussi. Par dessous tout, il protège la magie de l'incrédulité suspendue (la suspension de l'incrédulité) qu'est le théâtre. Sans le film invisible qui contient tout sur la scène il n'y aurait pas de contexte pour mes actions, pas de discours, pas d'histoire.

ACTOR

An actor is the highest form of life. The job is to embody text in a believable way for an audience. The more diverse texts you can skillfully embody, the more of an actor or player you are.

Everybody is embodying a text in their life. The origin of the text is mysterious with a capital M but it has been said by Montaigne that a good life is a life well played.

In other words, whichever text or texts you have chosen to play out, or which have chosen you, You embody as convincingly or as fully as you can before you die knowing that you are simply an instrument for the music, for the text to play. The actor though; because he moves lightly between lots of text not only has a privileged insight into the provisionality of all texts but he has had to develop the capacity to inhabit the space between texts; a place of compromised identity, where they may be no language.

Sometimes I talk to my mother about a play or a film that I've watched, which I know she can't possibly have seen or know anything about, and she'll say something like 'Yes I did see that but I felt people really weren't taking it on board and they felt hungry.'
She's able to imitate the patterns and tropes of conversation without the slightest need to know anything about what she's talking about.
And she enjoys it- she feels no need to know more than she does.

When she sits with the other people in the nursing home and they all that together, their conversation disappear into the air like loose threads blowing in the wind.

(pick up script pages and enters circle)

ACTEUR

Un acteur est la forme de vie la plus élevée. La tâche consiste à incarner un texte pour convaincre un public. Plus vous êtes capables d'incarner habilement des textes divers, plus vous êtes acteur, comédien. Tout le monde incarne un texte dans sa vie. L'origine du texte est mystérieuse avec un M majuscule mais il a été dit par Montaigne qu'une bonne vie est une vie bien jouée. En d'autres termes, quel que soit le texte ou les textes que vous avez choisi de jouer ou qui vous ont choisis, vous l'incarnez de manière aussi convaincante ou aussi complète que possible avant de mourir en sachant que vous n'êtes rien de plus qu'un instrument joué par la musique ou le texte. Cependant, l'acteur, parce qu'il se déplace avec légèreté entre des quantités de textes, possède non seulement une vision privilégiée du transitoire de tout les textes, mais il a dû développer la capacité à habiter l'espace entre les textes, un lieu d'identité compromise, où il ne peut y avoir de langage.

Parfois je parle à ma mère d'une pièce ou d'un film que j'ai vu et dont je sais qu'elle ne peut rien avoir su ni avoir vu...Et elle dirait quelque chose comme: 'Oui j'ai vu ça; mais j'ai senti que les gens n'étais pas vraiment convaincus et qu'ils avaient faim.'

Elle est capable d'imiter les formes et les tropes de conversation sans avoir le moindre besoin de savoir quoi que ce soit sur ce dont elle parle.
Et ça lui plaît - elle ne ressent pas le besoin d'en savoir plus.
Lorsqu'elle est assise avec les autres personnes de la maison de retraite et qu'ils discutent ensemble, leur conversation disparaît dans les airs comme des bouts de fils emportés par le vent.

(reprenant des pages de script il retourne dans le cercle)

ACTOR

The artist sent me a script, I told her,
'Why don't you get an actor to do this?'
She said, 'I thought I had'

I told her that her text didn't sound like me :
'I wouldn't say things in that way.'
She said, Well it's not supposed to be you; it's supposed to be
« the actor ». That's the point :
it's artifice -a remove- transformation.'

I rewrote it.

'Another thing' I said. « The main reason I always chose or didn't
choose to do a piece of theatre was the quality of the text. People
choose to work with all sorts of texts but I have really only wor-
ked with « great » ones. A great text is the means by which I get
through the time and space on the stage. I can trust it with my life.

That means that I am actually only present in the time and space
through the agency of the text.

And this is not a great text.
I don't know what this is. I don't know what this is. '

[...]

An actor is the lowest form of life. I have no will of my own.

ACTEUR

L'artiste m'a envoyé un script, je lui ai dit, Pourquoi vous ne prenez
pas un acteur pour le faire ?
Elle m'a dit ' Je pensais l'avoir fait'

Je lui ai dit que son texte ne sonnait pas comme moi :
'Je ne dirais pas les choses de cette façon'.
Elle a dit; et bien ce n'est pas censé être vous, c'est censé être
« l'acteur ». C'est ça l'idée :
c'est l'artifice, le déplacement, la transformation.

Je l'ai réécrit. '

'Autre chose', j'ai dit. « La raison principale pour laquelle je choi-
sissais toujours de faire ou non une pièce de théâtre était la qualité
du texte. Les gens choisissent de travailler avec toutes sortes de
textes mais j'ai véritablement seulement travaillé avec les « bons »
textes. Un grand texte est le moyen par lequel je traverse le temps
et l'espace sur scène. Je peux lui faire entièrement confiance.

Ce qui signifie que je suis en réalité que présent dans le temps et
l'espace par le biais du texte.

Et ça, ce n'est pas un bon texte.
Je ne sais pas ce que c'est. Je ne sais pas ce que c'est.

[...]

Un acteur est la forme de vie la plus basse.
Je n'ai aucune volonté qui me soit propre.

Event for a stage, est le seul film de Tacita Dean que j'ai vu dans les « vrais » conditions; ou plutôt devrais-je dire les conditions « voulues » de monstration. J'entends par là, que c'était bien un film sur pellicule, projeté de manière analogique, (ce qui a toute son importance dans sa démarche) dans une salle plongée dans l'obscurité, etc..

Je connaissais et j'appréciais déjà le travail de Tacita Dean : aussi bien en dessin avec ses tableaux noirs à la craie (*The Roaring Forties, Fatigues, Chère petite soeur...*), qu'avec certains de ses films, dont je n'avais pu voir que des copies numérique (*The Green ray, Disappearance at sea*, ...), et qui était en général relativement silencieux. Je n'avais rien vu de son travail en « vrai ». Il était donc assez surprenant que le premier film que je vois d'elle *parle* autant.

Le film est issu de quatre performances théâtrales réalisées à Sydney en 2014. L'acteur (Stephen Dillane), y adopte différents discours qui se brouillent, s'interpénètrent les uns les autres, sans frontières vraiment définies. La performance commence par un effet de mise en abyme direct, une rupture de l'artifice de la performance: l'acteur prend un script, puis il reconnaît le dispositif filmique, annonçant la synchronisation de la bande son et de la bande image par le «clap». L'acteur alterne ensuite entre des citations, récitaions de *La tempête*, de Shakespeare, des souvenirs *a priori* personnels, une lecture à la torche d'extraits de *Sur le théâtre des marionnettes* de Heinrich von Kleist, et enfin, une représentation de représentation : une mise en abyme du travail avec l'artiste.

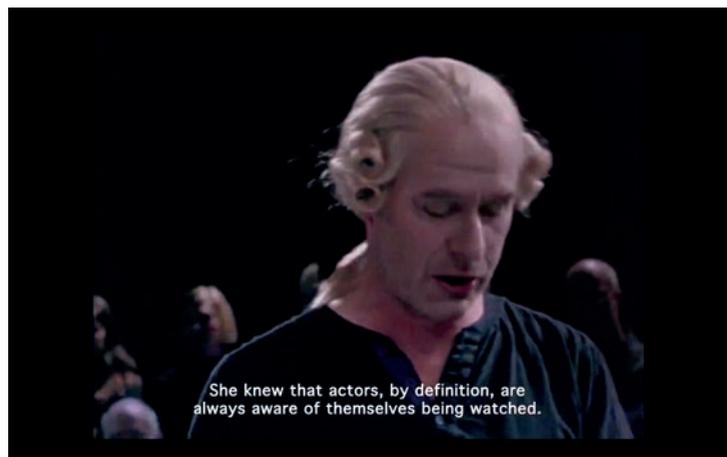
Par le dispositif et le montage du film, l'artiste brouille la relation entre la caméra (l'artiste elle-même), l'acteur (Stephen Dillane), le public présent au moment de la performance et le public présent dans la salle de projection. Un entre deux entre le film et le théâtre : l'œuvre interroge les deux en même temps.

Dans *Event for a stage*, tout est théâtralisé et déstructuré, mais d'une manière assez paradoxale :

Bien que tout le film ne cesse de nous montrer les artifices, de se représenter, le processus nous apparaît comme sans couture, homogène, continu. De la même manière à ce qu'il se passe entre les différents discours, où les écarts s'estompent pour que tout s'interpénètrent, on retrouve ce même espace intermédiaire avec le jeu entre les deux caméras et entre les quatre performances. En effet, Tacita Dean joue du vrai-faux raccord, d'une oscillation : La perruque de l'acteur change au milieu d'une tirade, mais le discours continue l'air de rien*, on passe de la caméra intérieure à extérieure, mais de manière ininterrompu, quasi-transparente. Le spectateur du film est comme dans un état de suspension, en flottement, et même de confusion : je n'étais même pas sûr au début qu'on ait affaire au même acteur les quatre fois. (* une perruque est ici égale à une représentation)

Ce film représenterait pour moi l'entre deux image-verbe du fait que ce qu'il y est dit et tout aussi important que ce qu'il y est vu. Les deux concourent ensemble à la même réflexion, sans être pourtant véritablement «attachés» l'un à l'autre.

Il y aussi un deuxième aspect «entre» qui m'intrigue particulièrement : que ce film (mais aussi les performances théâtrales) qui nous montre le «faire film», le «faire théâtre», de processus, de «métier» comme il y est dit dans le film (celui de l'artiste, celui de l'acteur), et donc qui réfléchit à priori à une certaine distanciation, à des questions de désenchantement, soit aussi, en quelque sorte, dans le ré-enchantement. Le spectateur ne sait plus très bien ce qui est censé être fiction et ce qui est censé être la réalité. Et plutôt que dans un état de rupture, nous sommes dans une situation indéterminée, un peu mystérieuse...



Notes à propos de Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion* et *Histoires du cinéma(s)* .

J'ai choisi de faire seulement une transcription du Scénario du film Passion, et pas des Histoires du Cinéma pour deux raisons. La première étant que j'ai vu le Scénario en premier, et la seconde étant que le corpus textuel et visuel était bien trop large dans les Histoires du Cinéma pour pouvoir en rendre compte de manière vraiment succincte sans trop de pertes. Je reviendrais donc ensuite sur ce qui rejoint et ce qui sépare les deux œuvres.

Morceaux choisis de *Scénario du Film Passion* :

«Parler en fait j'aimerais bien pouvoir me taire et avant de parler, voir. Et ce film ce qu'il a eu je crois d'original c'est que on a cherché... j'ai cherché à voir le — J'ai pas voulu écrire le scénario, j'ai voulu le voir. [...] Moi je pense qu'on voit d'abord le monde et on l'écrit ensuite»

«Voir et tu te retrouves , je me retrouve et je me retrouves, recherche Tu te trouves devant l'invisible. L'énorme surface blanche. La page blanche, la fameuse page blanche de Mallarmé. Et comme un soleil trop fort, la plage. C'est tout blanc, il n'y a aucune trace.»

« Et alors c'est vrai tu as un travail d'écrivain à faire. Tu pourrais écrire :Longtemps je me suis couché de bonne heure.
Ou comme Rimbaud : A noir, E blanc, I rouge.
Ou : Bon baisers de Marseille
Ou : Je vous aimez je vous aime
Ou : Mais rends-moi mes 10 francs !
Mais tu veux pas écrire, tu veux pas faire ça.
Tu veux voir, tu veux re-ce-voir.

Oui, tu es en face d'une page blanche, d'une plage blanche et comme si t'étais en face là— mais il n'y a pas la mer. Il n'y a pas la mer et peut-être, tu peux inventer les vagues, j'invente les vagues, tu inventes une vague. C'est qu'un murmure, c'est, c'est une vague. Tu as une idée qui n'est que vague mais qui est déjà mouvement. Ça c'est du mouvement. »

« Je vous ai bien eu ,quand même, je t'aime, tu m'aimes, quand même , quand m'aimeras tu, je t'ai bien eu, a - voir »

«Voir des personnages pour pouvoir trouver leur dialogue. Bon là je vois déjà que Jerzy parlera deux langues et pour lui répondre Isabelle doit aussi avoir deux langues, elle doit bégayer, aller de sa folie à l'intérieur à sa folie à l'extérieur.

Tu es là dans l'ombre et tu es à l'affût du son, à l'affût du langage. [...] Effectivement il fallait l'entendre pour le trouver
Pouvoir voir des mouvements pouvoir voir des personnages, pouvoir pouvoir. Pouvoir faire un aller simple et puis son retour.
Pouvoir entendre un son. Tu es toujours dans l'ombre à l'affût du son. De nouveau Mozart. »

« Faut trouver les mots justes c'est difficile le rêve est trop grand, la poitrine et la bouche trop petite. Alors Isabelle elle bégaye elle s'essouffle ...»

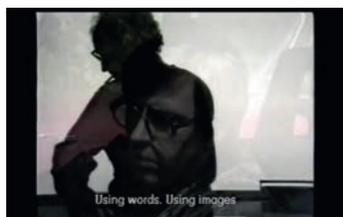
«Il dit .. je, Il dit on cherche la réalité de l'image. Il dit on trébuche sur l'image du réel. Il dit, il dit qu'il écoute de la musique. La musique. »

« Tu es entre le fini et l'infini. Tu es entre le noir et entre le blanc. La passion entre noir et blanc. Et tu penses ça va se finir. Cet infini va se finir. Et il va se finir quand la métaphore rejoindra le réel. Tu sais que le film peut le faire, que tu peux le faire.

À l'intersection du réel et de sa métaphore. Du documentaire et de la fiction. Tu étais ailleurs et la fiction t'a ramenée au documentaire et tu es ici maintenant. Alors Tu n'inscris plus dans la mémoire parce qu'elle est là toute blanche. L'écran blanc, l'écran blanc la toile blanche le linge blanc Comme le linge de Véronique Le corps du film on disait Veronique disait le corps du Christ. »

« Et voici la lumière, et voici la lumière, et voici, la lumière. Et voici le brouillard. Et voici l'aventure et voici la fiction . Et voici le réel. Et voici le documentaire et voici le mouvement. Et voici le cinéma. Et voici l'image . Et voici le son. Et voici le cinéma. Voici le cinéma, voici le cinéma. Voilà le travail. »

Ci dessous : Captures d'écrans, *Scénario du film Passion*



Il y a un premier entre-deux dans le *Scénario du film passion* : le paradoxe d'un film scénario. Entre la dimension prospective, le conditionnel, le verbe dit plutôt qu'écrit, et un film achevé. Un scénario *après-coup*. Rien que dans cette question du scénario, il y a un noeud entre image et verbe. Une dialectique que Godard énonce d'entrée de jeu, (voir plutôt qu'écrire, la question du « Verbe » de la « Loi ») *Le Scénario du film Passion*, c'est avant tout une image d'une voix face à des images. Une mise en abyme de l'image, du film dans le film.

La voix de Godard, parfois en off, parfois visible, quand celui-ci nous fait face, ou suggérée (ce que Serge Daney appelle la voix *through*) quand il nous tourne le dos devant son écran.

Une alternance de la même voix donc, qui s'applique soit aux images qui font face à Godard, soit à l'image du film que nous sommes en train de voir. Ou plutôt des voix. Dans le Scénario du film *Passion*, des dialogues issus du film, ou des discussions de la préparation au film s'immisce aussi dans le discours.

Cette ambivalence du scénario, selon moi, ne fait que s'intensifier dans le discours du film. Godard annonce qu'il voulait *voir* le scénario, tout en surparlant le processus. Cette relation paradoxale entre image et verbe est d'ailleurs présente dans l'ensemble de son corpus. En effet, il affirme souvent dans ses films à la fois la souveraineté de l'image comme son ambivalence, tout en multipliant les textes, écrit, lu, parlé, les citations, en tournant les mots comme images...

Cet enchevêtrement est poussé à son paroxysme dans les *Histoire(s) du Cinéma* ; aussi bien dans les images, et son usage de la surimpression, qu'avec les mots : dits, cités, écrit sur l'image, écrit dans l'image, la musique, les sons... Un jeu de double focale, voire de triple focale s'impose: Image fixe,

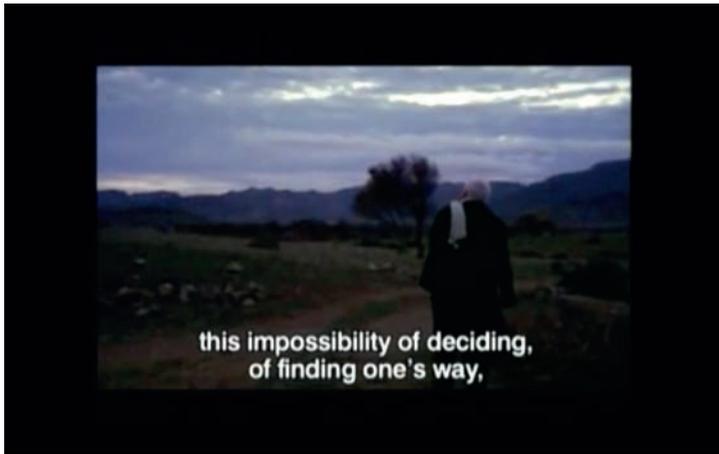
image en mouvement, silence et cacophonie, texte lu, vu, entendu.

On a parfois l'impression d'être sur plusieurs fréquences à la fois. Les langues aussi sont multipliées : anglais, allemand, français, Italien...comme un miroir à la multitude des images et leur provenance.

Sur cette question de l'entre-deux, Godard l'incarne pour le sens qu'il est autant avide de jeux de mots que des jeux d'images, et ce, de manière similaire dans les deux films cités. Au point qu'on ne saurait plus vraiment distinguer ce qui révèle du mot-image ou de l'image-mot.

Ci dessous : Captures d'écrans, *Histoire(s) du Cinéma*





Notes à propos de *D'ailleurs Derrida*, de Safaa Fathy (1999)

Morceaux choisis:

«L'écriture est finie. Elle serait finie. Ça veut dire que de toute façon dès qu'il y a inscription, il y a nécessairement sélection et par conséquent effacement, censure, exclusion. Et quoi que je dise maintenant de l'écriture- de ce thème vous disiez de l'écriture- qui m'a occupé de façon un peu privilégiée toute ma vie, s'il l'on peut dire, depuis que j'écris, c'est la question de l'écriture qui travaille ce que j'écris. Quoi que je dise ici, maintenant, dans ce temps si bref et dans ce décor un peu étrange et artificiel, ce sera sélectif et fini et par conséquent ... autant marqué par l'exclusion, par le silence, par le non-dit que par ce que je dirais.»

«Vous êtes en train vous d'écrire, c'est à dire de d'inscrire des images que vous allez à votre tour, comment dire, monter, éditer comme on dit dans ce pays. C'est à dire sélectionner, couper, coller, et donc on est en train de façon très artificielle, de préparer un texte que vous allez vous écrire et signer, et moi je suis là un espèce de matériau pour votre écriture. Alors comme matériau pour l'écriture de ce film, le matériau doit parler un peu de l'écriture et de la biographie.»

«Lire c'est déchiffrer le calcul d'une protection de soi. C'est pas forcément le « je » qui consciemment sait ce qu'il calcule. L'inconscient calcule. Ça calcule. L'écriture calcule. Moi je dois dire, bien que j'ai beaucoup écrit et publié, je n'arrive toujours pas à me défendre d'une espèce d'éclats de rire ou de pudeur. « Mais pourquoi tu écris ? » Tu as l'air de supposer que c'est intéressant, tu apportes ça chez l'éditeur, tu écris, donc tu penses que les phrases que tu fais sont intéressantes. Et ce geste là est absolument obscène d'une certaine manière. Ecrire est injustifiable de ce point de vue là.

Et donc, on demande pardon, comme quelqu'un qui se met à poil, voilà regardez, voilà j'expose, et naturellement on demande pardon aussitôt, pardonnez-moi de faire l'intéressant. Donc dès que j'écris, je m'excuse auprès de l'autre, et même du destinataire, pour l'impudeur qu'il y a à écrire.»

«S'il y a décision et responsabilité, elles doivent traverser le désert absolu. D'ailleurs c'est dans cette perplexité, cette impossibilité de se décider, de trouver sa route qu'il arrive à certains voyageurs de se perdre.»

«Alors j'ignore comment risquer encore la moindre phrase sans la laisser tomber à terre en silence, à terre son lexique, à terre sa grammaire et sa géologie. Comment dire autre chose qu'un intérêt aussi passionné que désabusé pour ces choses : la langue, la littérature, la philosophie, autre chose que l'impossibilité de dire encore, comme je le fais ici : moi, je signe.»



Je suis arrivée à l'image et la voix filmée de Jacques Derrida via ses écrits, où il évoquait déjà des choses intéressantes sur l'image, sur l'écriture, la trace... C'est toujours une expérience un peu étrange de voir parler un auteur dont on ne connaît que le verbe écrit. C'est donc ce premier décalage entre l'image et la voix que je projetais sur Derrida et son image et sa voix réelle qui m'intéressait dans le film de Safaa Fathy. Même si cet écart là ne s'est pas fait ressentir trop violemment lors de mon visionnage.

En revanche, Safaa Fathy joue intentionnellement de plusieurs types écarts et de discontinuités, de coupures. Entre fiction et documentaire. Entre les différents types de discours de Derrida : monologue, ruminant, texte lu ou conversations (même si les interventions orales de Safaa Fathy sont minimales.) Extraits de cours, en français, en anglais. Une parole de Jean-Luc Nancy, qui arrive, au milieu. Du silence, ou de la musique. Paysage vide, ou habité par la figure solitaire de Derrida, parfois muet, parfois parlant. La parole ici ne dicte pas les images, ni n'y est soumise, elle ne les commente pas non plus. On dirait plutôt que le verbe est parfois suspendu : Parfois le texte résonne alors qu'à l'image Derrida ne parle pas, parfois des textes sont lus alors qu'il fait autre chose, et parfois il a l'air de parler, la bouche bouge mais on ne l'entend pas. Inadéquation entre le corps et la parole, entre l'image et le verbe, mais qui au final travaillent ensemble.

La question des sous titres dans ce film (mais aussi en général) m'intéresse. Ici, ils font partie intégrante du film, et fonctionnent comme des images. Bien que, ou parce que justement il y a beaucoup d'intraduisible, de non-dit. Par exemple, le titre du film est intraduisible en anglais, ou en allemand. Equivoque du mot «d'ailleurs», à la fois question d'un ailleurs, mais aussi du discours : «et d'ailleurs...»

Quelques notes rapides à propos de *Sans Soleil* de Chris Marker (1983)

Morceaux choisis:

«La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965. Il me disait que c'était pour lui l'image du bonheur, et aussi qu'il avait essayé plusieurs fois de l'associer à d'autres images - mais ça n'avait jamais marché. Il m'écrivait : «... il faudra que je la mette un jour toute seule au début d'un film, avec une longue amorce noire. Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, au moins on verra le noir.»

«Shônagon avait la manie des listes : liste des "choses élégantes", des "choses désolantes" ou encore des "choses qu'il ne vaut pas la peine de faire". Elle eut un jour l'idée d'écrire la liste des "choses qui font battre le cœur". Ce n'est pas un mauvais critère, je m'en aperçois quand je filme. Je salue le miracle économique, mais ce que j'ai envie de vous montrer, ce sont les fêtes de quartiers.»

«À San Francisco j'ai fait le pèlerinage d'un film vu dix-neuf fois. En Islande, j'ai posé la première pièce d'un film imaginaire. Cet été-là, j'avais rencontré trois enfants sur une route, et un volcan était sorti de la mer.»

«Une craie à suivre les contours de ce qui n'est pas, ou plus, ou pas encore. Une écriture dont chacun se servira pour composer sa «propre liste des choses qui font battre le cœur, pour l'offrir, ou pour l'effacer. À ce moment-là la poésie sera faite par tous, et il y aura des «émeus dans la Zone.»

«Il m'écrivit du Japon, il m'écrivit d'Afrique. Il m'écrivit que maintenant il peut fixer le regard de la dame du marché de Praia, qui ne durait que le temps d'une image. Y aura-t-il un jour une dernière lettre ?»



Comme les films précédents, je n'ose qu'effleurer *Sans Soleil* tant j'ai l'impression qu'il me dépasse, qu'il garde une part de mystère. *Sans soleil* pourrait se rapprocher de ce qu'on dit à propos des livres de W.G Sebald : «une fiction pseudo-documentaire». Mais on pourrait aussi inverser : «documentaire pseudo-fictionnel.»

Le film évolue dans une sorte de zone indéterminée entre fiction et documentaire, ou plutôt entre imaginaire et documentaire, réel et virtuel. Dans *Sans soleil*, une femme inconnue qu'on ne verra jamais, lit et commente les lettres qu'elle reçoit d'un ami – cameraman freelance qui parcourt le monde. Par cette parole unique de la locutrice transite une multitude de voix du monde, mais aussi d'images. Une voix relie les images comme elle relit les lettres. C'est précisément ce qui m'appelle dans ce film, c'est cette question de l'adresse, du récit en-châssé. Un discours, au style indirect libre :

« Il m'écrivait... », la formule introduit image et discours dans un écart réflexif et dédouble aussitôt et le temps de l'image, et l'identité du locuteur. Le spectateur est alors comme les images : en suspension.

Je reprendrais juste pour ne pas glisser dans le *Vertigo* du film, les quelques mots qu'André Bazin a à propos de *Lettre de Sibérie*, qui me semble tout aussi juste ici :

«Ici l'image ne renvoie pas à ce qui la précède ou ce qui la suit, mais latéralement en quelque sorte à ce qui en est dit. Mieux, l'élément primordial est la beauté sonore et c'est celle que l'esprit doit sauter à l'image. Le montage se fait de l'oreille à l'oeil.»¹

1 André Bazin, *France Observateur*, 30 octobre 1958

« Pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ? »

Pour paraphraser Duras :
Vous voyez ?

Je ne peux qu'espérer que ces quelques exemples éclairciront l'entre-deux image-verbe comme ils ont pu le faire pour moi. Ces différentes postures de l'intersection, de l'entrelacs offrent un terrain fertile à la réflexion, et ce bien au-delà du cinéma. Point de rencontre, lieu de friction, équilibre instable. Elles ouvrent à une pensée du mixte, du multiple, de l'incertitude.

Aux questions que j'ai soulevé plus tôt, je n'apporte aucune réponse déterminée : Le verbal et l'imagé entretiennent des rapports complexes, certes, mais pas forcément conflictuels (bien que le risque demeure). Image et verbe sont équivalents mais irréductibles l'un à l'autre. Les deux peuvent dire la même chose, mais le disent autrement : tout serait alors une affaire de traduction, de médiation entre les deux. *Betwixt and Between*.

Entredit
Du Verbe
Langage - *Language*

J'ai déjà suggéré mon intérêt pour le langage verbal, et comment celui-ci s'imisce dans mes réflexions, ainsi que dans ma pratique au travers du dessin ou du film. Il faudrait maintenant lire le verbe, en solitaire cette fois, comme paradigme de l'entre-deux.

Admettre le caractère équivoque, ambivalent du langage, (à entendre ici dans son sens d'expression écrite et/ou parlée) reviendrait à première vue à enfoncer des portes grandes ouvertes.

Chacun fait son expérience au quotidien de l'inadéquation entre ce qu'on voudrait dire et ce qu'on dit, ce qu'on ne voudrait pas dire mais qu'on dit quand même, ou du fait de réussir à parler littéralement de rien et pour rien.

En effet, on essaye de lire « entre les lignes ».
Nos silences « en disent long ».
Double sens, sous-entendus, non-sens.
Bégaiements, lapsus et autres ratés.
Et pourtant, on ne cesse d'énoncer, ou du moins on essaye. Le verbe en dit toujours trop peu, et toujours plus. Parfois ça colle, parfois ça ne colle pas, parfois ça baille.

Mais si le sens déborde toujours les mots, il n'y a que les mots pour le dire.
Comment dire le dire avec le dire ?

Là encore, je mesure bien la démesure de la question,

et je jette un filet dont les mailles sont lâches, ou mêmes rompues par endroit. Je vais donc laisser la parole à proprement parler à l'indicible.

Le langage, et par extension la langue sont essentiellement entre-deux: ils sont à la fois ce qui structurent notre pensée et ce qui est structuré par notre pensée. Nous façonnons autant le langage qu'il nous façonne, et on ne peut pas déterminer une frontière entre ces deux dynamiques qui coexistent et se co-contaminent.

Mouvement perpétuel et dans les deux sens d'un « dispositif » qui rend possible et limite, qui matérialise et qui déforme à la fois. Il y a donc un écart (confus) entre le pensé et le parlé, qui se retrouve aussi dans une deuxième dualité fondatrice, essentielle, qui est le binaire entre oral et écrit. Le langage verbal serait alors ce qui existe en suspension entre ces deux formes, à travers ces deux formes sans être plus l'un ou l'autre, ni de l'un ni de l'autre.

Le verbe, en plus d'être flottant, est également un médium vivant, il est fluctuant, tout à la fois stable et instable. En effet, l'étymologie nous rassure paradoxalement dans un semblant de continuité, de développement logique tout comme elle peut nous révéler les perturbations profondes du temps et de l'usage sur le sens des termes. Sans changer d'apparence, le mot donne à voir des sens multiples, se grossit d'équivoque.

On ferait donc semblant de s'accorder sur le sens des mots dans une logique pratique (un peu comme on fait semblant de dormir avant de dormir véritablement.)

Il en effet est bien plus arrangeant et rapide de croire que nous sommes d'emblée d'accord sur le sens des mots et que nous nous comprenons parfaitement. Ceci dans le but de ne pas avoir à réinventer sans cesse la communication: trop de nuance nuirait à l'efficacité. Mais dès que l'on se penche un peu sur un mot, qu'on le scrute un peu plus intensément, celui-ci nous apparaît dans toute son inquiétante étrangeté, comme un visage familier qu'on ne reconnaît plus vraiment.

Polysémie, fausse transparence du langage donc, vertige des mots.

Le verbe pourrait donc être pensé comme un écran plus ou moins transparent et opaque, par lequel, malgré tout, nous manifestons notre volonté de dire, d'établir une relation avec l'autre sujet parlant. (écran donc, dans toute l'ambivalence du terme, là encore.)

«Merleau-Ponty disait du langage « que ce qui peut s'avérer comme le plus important dans la communication c'est le ratage, le « manque à dire » du langage, les silences, les approximations, l'insuffisance même des mots dans leur précision, l'expression d'une intention de

dire. C'est alors sur un fond de « volonté de dire », jamais clairement réalisée que les choses les plus subtiles peuvent- être transmises, exprimées. »¹

C'est peut-être de cet écart, de cette insuffisance du verbe et de sa propension à l'équivoque dont s'empare la poésie ou la littérature pour faire apparaître le langage dans toute son altérité.

La métaphore, ou bien la synecdoque, ou bien la métonymie, ou bien l'euphémisme, ou bien l'allégorie, ou bien l'oxymore, ou bien, ou bien...

Toutes ces figures de style, ces *images*, sont autant de façons de dire sans toucher véritablement l'objet du dire. Des chemin de traverse, des entrées en biais.

On multiplie ainsi les moyens de dire ce qui ne se donne pourtant pas à dire. On désigne sans jamais saisir *l'autre*: Le verbe se donne sans jamais véritablement se dévoiler. Et c'est à celui qui le reçoit d'interpréter comme il peut.

Les figures de styles (et les jeux de mots) usent de stratégie de détournement, condensation, déplacement, contournement. Elles opèrent des transpositions, traductions, ou encore des traductions de traductions. Elles sont ouvertes à l'interprétation.

Tout ces termes pourrait également être applicable à

1 Merleau Ponty, cité par Jean-Paul Curnier, dans *Montrer l'invisible, (écrits sur l'image)*, Paris, Ed. J.Chambon, Actes Sud, 2004, p.18

une réflexion psychanalytique autour de l'entre-deux du verbe.

On peut évoquer à ce propos, les analyses de Freud dans *Psychopathologies de la vie quotidienne*, où il étudie entre autre des exemples de ces défaillances et métamorphoses du langage. Ces failles traduisent, révèlent selon lui des phénomènes inconscients. Freud y évoque ainsi plusieurs apparitions : oublis de noms propres, oublis de mots appartenant à des langues étrangères, faux souvenir, lapsus, erreurs de lectures et d'écritures, actes manqués...

Ici, j'ai un intérêt plus particulier pour le lapsus qui se rapproche souvent du jeu de mots intentionnel, et qui parfois se déguise sous ses atours:

« Une ressemblance entre les choses ou entre les représentations verbales de deux éléments des matériaux inconscients, fournit le prétexte à la formation d'une troisième représentation, mixte ou de compromis, qui remplace [...] les deux éléments dont elle se compose et qui, par suite de cette origine, se présente souvent pourvue de propriétés contradictoires. »²

Le lapsus comme compromis, comme forme de contradiction sert d'ailleurs souvent à exprimer ce qu'on ne voulait pas dire, à se trahir soi-même.

Le langage comme ce qui fait lien, comme interface,

2 Sigmund Freud, *Psychopathologies de la vie quotidienne*, e-publication

médium entre conscient et inconscient. Mais qui parfois nous échappe, créant des formes verbales entre-deux, et révélant ainsi les mécanismes à l'œuvre.

Toujours suivant le fil du langage comme interface ambiguë, j'aimerais revenir sur un aspect spécifique au verbe comme volonté de communication, écran trouble qui s'espère transparent. C'est justement lui, ce verbe comme intermédiaire, médiation entre deux sujets parlant, qui permet le dialogue et qui rend possible le *small talk* et autres bavardages.

Nous avons en effet cette capacité assez remarquable, de parler pour ne rien dire, de communiquer sans avoir d'informations à communiquer. Clément Rosset, dans son livre *L'invisible*, s'appuie sur l'analyse de Roman Jakobson des fonctions du langage, et plus particulièrement sur celle que Jakobson appelle la fonction *phatique* :

« La fonction phatique d'un énoncé est le rôle que joue cet énoncé dans l'interaction sociale entre le locuteur et le loculé, par opposition à l'information effectivement contenue dans le message. »³

Ou bien, en d'autres termes: «Fonction du langage dont l'objet est d'établir ou de prolonger la communi-

3 Wikipédia, «Fonctions du langage» : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fonctions_du_langage

cation entre le locuteur et le destinataire sans servir à communiquer un message.»⁴

S'assurer, donc, qu'on a bien quelqu'un en face, tout en promettant à l'autre qu'on est soi-même quelqu'un, et qu'il y a donc communication qui « passe ». Pour commencer et/ou maintenir le contact verbal sans défaillance :

- Tu vois ?
- Vous comprenez bien
- Ecoutez...
- Voilà
- C'était comme ça.
- Allô ?
- Hmm Hmm
- Tu m'entends ?

« En tant que dotées d'une fonction purement phatique, toutes ces expressions sont des plus légitimes et des plus utiles : sans elles la communication ne saurait commencer ; ou, au mieux, commencerait sous de mauvais auspices. Mais elles perdent évidemment toute pertinence dès lors que, non contentes d'ouvrir une communication, elles prétendent en communiquer quelque chose. »⁵

4 Définition cnrtl.fr (Centre national de ressources textuelles et lexicales) <http://www.cnrtl.fr/definition/phatique>

5 Clément Rosset, *L'invisible Editions de Minuit, Paris, 2016, p.53*

Et pourtant, comme l'analyse pertinemment Clément Rosset dans la suite du chapitre, il nous arrive régulièrement d'user de ces mots « muets » en mimant la vraie communication d'informations. Ces expressions ont alors le pouvoir paradoxal de désinformer.

« L'expression aujourd'hui la plus courante pour répondre aux questions, ou plutôt pour ne pas y répondre, est le mot « voilà », qu'on entend parfois répéter jusqu'à une quinzaine de fois dans la même phrase. »⁶

Langue de bois, art de l'esquive, rien à dire. On ne pense à rien, mais on le dit quand même. Ambivalence du langage, même de la communication, de la médiation en générale, qui est capable de tourner à vide.

Le verbe serait donc qui fait le pont entre deux pôles, sans avoir à lui-même exprimer quoi que ce soit d'autre que cette médiation. Le langage verbal est donc à double tranchant. C'est un véritable *pharmakon* : à la fois remède et poison, selon la dose. Le verbe peut-être considéré entre-deux, car il ne cesse de créer de l'écart, de jouer de l'équivoque, de l'ambiguïté entre ce qui est dit et l'objet du dire, ou entre le sujet et le dire. Il garde donc toute sa complexité, tout son mystère. Au lieu de démêler cet enchevêtrement dialectique, on a plus de nœuds que lorsqu'on a commencé...

6 Clément Rosset, *Ibid*, p.54

«Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement.»⁷
Ce qui se conçoit est ce qui s'énonce.
Ce qui ne se conçoit pas s'énonce aussi.

Ce qui apparaît déjà difficile et ambiguë dans un seul langage, une seule langue, se complexifie davantage lorsqu'il y en a plusieurs d'impliqués. Il suffit parfois de deux: Profitant de ma position, je pourrais même dire mon « cas » de bilinguisme, je peux dire que vivre, « habiter » entre deux langues est à la fois une expérience tout à fait ordinaire et simple, que confuse et parfois obscure, frustrante. Bien que là aussi, c'est un point de vu forcément faillible, tant par ma subjectivité que la diversité des formes que peut prendre le bilinguisme, et donc de sa difficulté à être proprement défini : « [Les définitions] prennent souvent la forme d'oppositions, qui ont l'inconvénient d'inciter à penser de façon binaire, alors que les situations de bilinguisme sont d'une extrême diversité, et se présentent plutôt en continuum. Les flottements et imprécisions terminologiques de ce champ encore en émergence ne sont d'ailleurs pas étrangers aux difficultés conceptuelles qu'on y rencontre. »⁸

Cette question du bilinguisme ne se pose pas vraiment

7 «Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, et les mots pour le dire arrivent aisément.» Nicolas Boileau, in *L'Art poétique*, 1674

8 Françoise Gadet, Gabrielle Varro, *Le scandale du Bilinguisme*, in *Langage et société*, 2006/2 (n° 116) p.10

au quotidien: il n'y a pas de dilemme existentiel à chaque instant. Et pourtant, ce jeu de ping-pong mental - entre l'anglais et le français pour ma part - peut parfois prendre des allures de schizophrénie socialement acceptable.
«En quelle langue tu penses ?» Question à la fois difficile et bête même pour quelqu'un qui n'en parlerait qu'une. Est-ce que je pense en français, en anglais, en images? Je ne sais simplement pas. Je dirais juste que ça coexistent là-dedans, que les deux langues m'appartiennent :

« *One, two, trois* »⁹

En revanche, c'est une fausse conception de croire que les bilingues le sont parfaitement. Le bilinguisme n'est pas la somme de deux unilinguismes côte à côte. Il ne fonctionne jamais aussi bien dans une langue que dans l'autre (on parle par exemple de langue dominante/dominée).

Il y a quelque chose d'assez ironique à savoir que ma langue *littéralement* maternelle est celle que je maîtrise le moins bien. Beaucoup s'attendent ainsi à trouver en moi un traducteur juste et quasi-instantané, comme si mon cerveau fonctionnait en miroir direct, chaque mot étant diamétralement associé à son alter-ego parfait dans l'autre langue. On doute donc parfois que je sois une « vraie ».

9 Mon petit frère, répétant cette litanie e, montant les escaliers étant tout petit, un exemple de ce que les scientifiques appelle un « parler mixte ».

Mais quiconque a eu à faire à de la traduction (aussi bien comme lecture que comme pratique) sait combien les pertes comme les ajouts sont nombreux du passage d'une langue à l'autre. La traduction demeure *entre* les deux. Chaque langue a ses particularités qui rend évidemment impossible la parfaite correspondance d'une langue à l'autre :

« Tout ce que raconte une langue est totalement irréductible à toute autre et pourtant entièrement équivalent et transmissible. C'est pourquoi on peut se demander si le comble de la traduction ne serait pas de dire la même chose dans l'autre langue(...) »

Chaque langue s'y prend autrement pour cacher ce sein que je ne saurais voir. Il y aurait bien des recherches à faire pour savoir comment chacune fait pour tourner autour de la « patate chaude », comment elle s'y prend pour beaucoup parler, sans rien dire ou l'inverse, comment, au cours de son histoire, elle s'y est prise avec son refoulé.

Plus il y a intraduisibilité, plus il y a proximité. Il s'en faut à chaque fois d'un cheveu pour que de cet intraduisible-là on bascule au sein du plus intime de l'autre langue .[Des mots sont] sans équivalents : ils sont à fois clairement traduisibles et pourtant irréductibles. »¹⁰

10 Georges-Arthur Goldschmidt, «Les langues et leurs images : vertiges des mots sur les marches de l'allemand et du français» in *Les images limites*, Champ Vallon, Seyssel, 2008, p.50-51

Selon l'expression italienne «*Traduttore, traditore* », traduire, c'est trahir. Oui et non. Traduire, ce serait apprendre l'humilité de l'imperfection, de la non-coïncidence des deux langues. Apprendre à écrire (l') entre-deux ?

En plus de cette posture «entre-deux chaises» langagière, le bilinguisme est évidemment une question identitaire et politique. Pour l'évoquer rapidement : « L'unilinguisme est investi dans la conception occidentale de l'État-nation, dont la forme « idéale » est regardée comme l'équation un pays/une langue. »¹¹

Le bilingue fait donc figure de l'hétérogène et l'entre : il incarne des appartenances multiples, à *priori* difficilement conciliables, et représente de ce fait un danger potentiel pour l'identité et l'allégeance nationale, liées à une certaine idéologie du « Un », du standard :

« Le “scandale” que constitue le bilinguisme est ainsi qu'il menace – empêche de (re)faire – l'unité « perdue », illusion qui a partie liée avec le mythe de la pureté raciale originelle. »¹²

Le bilingue est donc dans une sorte d'impossibilité première à choisir son «camp», il existe et pense en tension entre deux langues aux statuts inégaux, qui coexistent, et qui sont potentiellement en concurrence.

11 Françoise Gadet, Gabrielle Varro, Le scandale du Bilinguisme, *Langage et société*, 2006/2 (n° 116) p.19

12 Françoise Gadet, Gabrielle Varro, *Ibid*, p.21-22

Cette impossibilité de se situer, de se fixer, aussi bien au niveau langagier, que culturel ou politique, est également une expérience qu'on peut rapprocher à celle de « l'étranger ». Notre époque contemporaine serait en effet marquée par le phénomène, pur reprendre l'expression de Julia Kristeva, du «Cosmopolitisme des écorchés»¹³. Habiter dans un pays étranger, et donc y vivre en étranger est de fait une expérience de plus en plus commune. Se tenir, se mouvoir, dans des sonorités et des habitudes qu'on ne comprend plus ou moins (mais souvent moins) est une expérience qui rend palpable l'être *entre*, intersticiel.

La figure de l'étranger est très concrètement entre deux: généralement prise entre un ici et un ailleurs, un maintenant et un avant. Mais elle n'est ni tout à fait de l'un, ni de l'autre.« Ceux qui se croient ainsi crucifiés oublient que rien les file plus là-bas et que rien les rive encore ici. »¹⁴ Même lorsqu'il est à l'arrêt, l'étranger incarne le mouvement, la transition. Toujours légèrement « à côté», il «n'en est pas » .

Lorsqu'on se retrouve dans cette situation un peu *étrange*, (c'est bien le mot) on est bien conscient qu'il y a quelque chose qui ne colle pas. *On* ne colle pas bien. Parfois on comprend de travers, parfois on ne comprend rien. On n'a pas *saisi*. Le langage, la langue

13 Julia Kristeva, *Etrangers à nous-même*, Gallimard, 1991, p.25

14 Julia Kristeva, *Ibid*, p.21

devient alors en grande partie ce qui fait écran. Un écran opaque, épais, qui s'interpose entre soi (l'étranger) et les autres, ou entre nous et les étrangers Vice et versa. Au lieu de faire office d'intermédiaire, c'est le verbe qui sépare, qui crée de l'écart.

Ce rapport ambigu avec le verbe se révèle **d'ailleurs** d'autant plus dans cette situation : On est pris entre notre voix étrangère qui sonne faux, déformée, notre langue débile qui bafouille, et entre ce flots de mots inconnus et incompréhensibles qui nous remue, qui nous traverse, sans nous toucher, sans nous atteindre. Du coup, pour compenser, on pense beaucoup. La voix interne fonctionne en surrégime. On se retrouve donc dans une sorte d'espace tiers entre toutes ces voix, tout ces verbes, toutes ses langues.

Dans mon cas, cet espace s'est résolu dans un mutisme auto-imposé . Ce qui a fait résonner particulièrement cette formule de Kristeva : «Ainsi entre deux langues , votre élément est-il le silence. A force de se dire de diverses manières tout aussi banales, tout aussi approximatives, ça ne se dit plus. »¹⁵

Se trouver dans un espace verbal tiers, intermédiaire serait une position de choix pour mieux envisager l'équivoque, les contradictions, l'ambivalence du verbe,

15 Julia Kristeva, *Ibid*, p.28

dans un ensemble de langue :
Le seuil comme espace privilégié pour réfléchir.

Sur le verbe, j'achève ici mon tour d'horizon vague.
Ou plutôt mon tour sur moi-même. Une rumination,
un approfondissement libre, ou un vertige subjectif.
Sans prétention d'épuiser le sujet. Juste un projet:
Le verbe comme médium pour dire l'entre, pour penser
l'entre et comme figure de l'entre.
Tout à la fois plus obscur et plus clair.

« C'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre [...] ¹»

1 Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p.160

SORTIE DE DISCOURS
POST - FACE
PROLOGUE
APRÈS - PROPOS

Il y aurait tant à dire encore.

Loin de la thèse antithèse synthèse, ainsi se clôt ma dialectique: en queue de poisson.

Je ne suis arrivée à tirer aucune conclusion; j'ai juste commencé à tisser une réflexion, ni achevée ni satisfaisante. Mais au moins je vous avais prévenu. Au moins, on est pas déçu.

En fin de compte, c'est la fin du compte, et je n'ai pas fini de compter.

Et si je ne mettais pas de point, serait-ce vraiment fini ? Je pourrais écrire «à suivre...» pour tricher. J'aurais cherché par tout les moyens à éviter, à contourner, à fuir le point final.
Je refuserais l'arrivée. Mais-

Un jour j'aurais décidé, à contre-cœur, de suspendre le trajet. Je me serais faite violence. Comme consolation, je me serais dit que quand on suspend, on peut toujours reprendre. Rien est fait que je ne pourrais défaire.

Et là, je me serais répétée :
J'aurais aimé parler de tant de choses encore, de le dire autrement, de réécrire encore, de tout recommencer. Je voudrais recommencer, encore et encore, les même choses. Tout garder et tout recommencer.

Une reprise sans fin, retour éternel du même.

Tout ça sonnait mieux dans ma tête. Sans fausse modestie, non, promis. Juste une paranoïa latente.
«Tout ce que vous pourrez dire sera retenu contre vous.»

En soi, ma réflexion était d'avance une utopie. L'utopie comme projet qui n'est pas fait pour être réalisé, qui tire sa réalité du fait d'être représenté, d'être montré. Le paradoxe, le dilemme entre la dimension prospective et la non-réalisation : un mouvement, un processus plutôt qu'une fin.

Mon entre-deux, ce serait une utopie: une pratique d'imagination, de critique, une manière de penser le possible, qui se nourrit de ses contradictions sans forcément nécessiter de solutions réelles.

Autrement dit , j'aurais fais ce que j'ai pu.

C'est le début de la fin, c'est en train de finir, c'est en train de disparaître, oui cela s'en va ...

But wait

«La nécessité comme l'impossibilité du choix suppose en effet (...) que chaque terme de l'alternative demeure et hante le premier, au point que la conflagration entre ce qui a été choisi et ce qui aurait pu, pourrait encore l'être, colore de virtuel un éternel présent.»¹

¹ Raymond Bellour, *L'entre-Images 2 : Mots, Images*, Paris, P.O.L., 1999, p.211

Index

Avant propos.....	2
De l'image.....	11
<i>Image(s) : Voile(s)</i>	
De l'image, prolongations.....	25
<i>Dessin/Effacement/Graphéin</i>	
Entracte.....	35
<i>Seuil image-verbe/ Notes à propos de quelques films</i>	
Du verbe.....	79
<i>Langage/ Langues</i>	
Sortie de Discours.....	97
Figures.....	104
Bibliographie.....	106
Filmographie.....	109

Figures

- 1) *Les carabiniers*, Jean-Luc Godard, 1963
- 2) *Nature morte au rideau*, Adriaen Van Der Spelt 1658
- 3) *The Veiling*, Bill Viola, 1995
- 4) *Untilted (The end)*, Felix Gonzalez Torres, 1990
- 5) *Unidentified woman*, William H. Mumler, approx; 1860
- 6) *Sans titre, (Anonymous, 1960)* Zataari Akram, De l'ensemble : *Objects of Study : The archive of studio Shehrazade* , 2006
- 7) *There can be no arguments*, Karla Black, 2011
- 8) *VUE 333* Michael Snow, 1998
- 9) Saint suaire de Turin (détail), photographie de Giuseppe Enrie, 1931
- 10) *Iconostasi*, Claudio Parmiggiani, 1988
- 11) *Les concessions*, Christian Boltanski, 1996
- 12) *Polvere*, Claudio Parmiggiani, 1991
- 13) *Etude de drapé*, Albrecht Dürer, 1508-1509
- 14) -15) -16) *Histoire(s) du Cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998
- 17) *4296m³*, Gerwald Rockenschaub, 2004
- 18) *Untilted, New York*, Francesca Woodman, 1979-1980
- 19) *Matroser (Marins)* Gerhard Richter, 1966
- 20) - 21) *Le miroir*, Andreï Tarkovski, 1975
- 22) *One second of silence* Edith Dekyndt, 2008-2009
- 23) *Santa Veronica*, Mattia Preti, 1651-1653
- 24 - 25)- 26) *Persona*, Ingmar Bergman, 1966
- 27) *Three women*, Bill Viola, 2008
- 28) - 29) *Les émigrants* Sebald, 1992, (détails) éditions Actes Sud
- 30) *Fatigues*, Tacita Dean, 2012 (détail)
- 31) *Paradoxe Intentionen*, Anna Opperman, 1988-1992
- 32) *Autoritrato*, Claudio Parmiggiani, 1979
- 33) *Main négative*, Grotte de Chauvet, Crédits Carole Fritz et Gilles Tosello – CNRS
- 34) *Untilted (doors)*, Toba Khedoori, 1999
- 35) *The Corinthian Maid*, Joseph Wright of Derby, 1785
- 36) *Ocean*, Vija Celmins, 1975
- 37) *Erased De Kooning Drawing*, Robert Rauschenberg, 1953
- 38) *Femme nue en pied devant une draperie*, Francesco Cecchino de Rossi, dit Francesco Salviati, 1530
- 39) *Mogamma Part II* (détail), Julie Merhetu, 2012
- 40) *Appollo and the artist*, Cy Twombly, 1975
- 41) *Narciso*, Oscar Munoz, 2001
- 42) *The Roaring Forties, (Seven board in Seven Days)*, Tacita Dean
- 43) *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, Robert Morris 1991
- 44) *Five stones*, Richard Long, 1974
- 45) *Tisch*, Gerhard Richter, 1962

Bibliographie

ARNAUD Jean, *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, 2014, 174p.

AZOURY Phillipe, «30 000 ans devant la mer», p.144-161 in *Filmer dit-elle, le cinéma de Marguerite Duras*, Nantes, Capricci éditions, 2014, 207p.

BECKETT Samuel, *L'innommable*, Paris, Editions de Minuit, 2004 216p.

BELLOUR Raymond, *L'entre-Images 2 : Mots, Images*, Paris, P.O.L, 1999, 384p.

CALVINO Italo, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, Paris : Gallimard, Folio, 2015, 400p.

CLEVENOT Dominique (dir.), *Esthétiques du voile*, Presses universitaires du Mirail, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2014, 276p.

CURNIER Jean-Paul, *Montrer l'invisible : Ecrits sur l'image*, Ed. Jacqueline Chambon, Actes Sud, 2009, 188p.

DEAN Tacita, *Woman with a red hat*, Edimbourg, Ed. Fruitmarketer Gallery, 2018, 52p.

DERRIDA Jacques, MICHAUD Ginette, *A dessein, le dessin*, Le Havre, Franciscopolis éditions, 2013, 76p.

DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Ed : INA, 2002 105p.

DUFOUR Diane, *Images à charge, la construction de la preuve par l'image*,

Paris, Ed. Le Bal, Ed. Xavier Barral, 2015, 237p.

DURAS Marguerite, *Le Camion*, Paris, Edition de Minuit, 1977, 140p.

DURING Elie, *Faux raccords: la coexistence des images*, Arles, Actes Sud/Villa Arson, 2010, 203p.

FARGE Arlette, GALLOIS Christian, BAILLY Jean-Christophe, PIC Muriel, Mudam, Musée d'art moderne Grand Duc Jean, *L'Image Papillon*, Musée d'art moderne Grand Duc Jean, Luxembourg, 2015, 183p.

FRECHURET Maurice, *Effacer: paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Presses du réel, 2016, 361p.

FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Edition numérique (epub)

GADET Françoise, VARRO Gabrielle, « Le "scandale" du bilinguisme », *Langage et société*, 2006/2 (n° 116), p. 9-28
URL : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2006-2-page-9.html>

GAGNEBIN Murielle, MILLY Julien, *Les images limites*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, 265p.

KAFKA Franz, *Le Chateau*, Gallimard, 1972, 533p.

KOVATS Tania, *The Drawing book: a survey of drawing : the primary means*, Londres, Black Dog Publishing, 2005, 318 p.

MERSCH Dieter, *Théorie des Médias, une introduction*, Dijon, Les presses du réel, 2018, 280p.

RECHT Roland, *Point de fuite : les images des images*, Paris, Beaux Arts de Paris les éditions, 2009, 320p.

ROSSET Clément, *Impressions Fugitives : L'ombre, le reflet, l'écho*, Editions de Minuit, Paris, 2004

ROSSET Clément, *L'invisible*, Paris, Les Editions de Minuit, 2016, 78p.

SEBALD W.G, *Les émigrants : quatre récits illustrés*, Arles, Actes sud, 1999, 288p.

SENNEWALD J.Emil, *Équilibrisme sur le trait d'union entre écriture et dessin*, in ROVEN n°7, p.42-43 Roven n°7 - Printemps - été 2012, Johana Carrier et Marine Pagés (dir.), Paris, avril 2012

TURNER Victor, *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure*, Cornell Paperbacks, Cornell University Press, Ithaca New York

Podcast audio:

VAN REETH Adèle, Parlez-moi Lacan (3/4) : Quelle est la langue de l'inconscient ? (podcast audio en ligne), Les chemins de la philosophie, France Culture, 28 mars 2018, 59 min 01, disponible sur: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/parlez-moi-lacan-34-quelle-est-la-langue-de-linconscient>

Filmographie

BERGMAN Ingmar, *Persona*, 1966

DEAN Tacita, *A bag of air*, 1995

DEAN Tacita, *Event for a stage*, 2015

DURAS Marguerite, *Le Camion*, 1977

DURAS Marguerite, *Agatha ou les lectures illimités*, 1981

FATHY Safaa, *D'ailleurs Derrida*, 1999

GODARD Jean Luc, *Scénario du film Passion*, 1982

GODARD Jean Luc, *Histoire(s) du Cinéma*, 1988-1998

GODARD Jean Luc, *Scénario de sauve qui peut la vie*, 1979

GODARD Jean Luc, *Lettre à Freddy Buache*, 1982

MARKER Chris, *Sans soleil*, 1983

MC MULLEN Ken, *Ghost Dance*, 1983

PASOLINI Pier *L'évangile Selon Saint Matthieu*, 1964

TARKOVSKI Andreï *Le miroir*, 1975

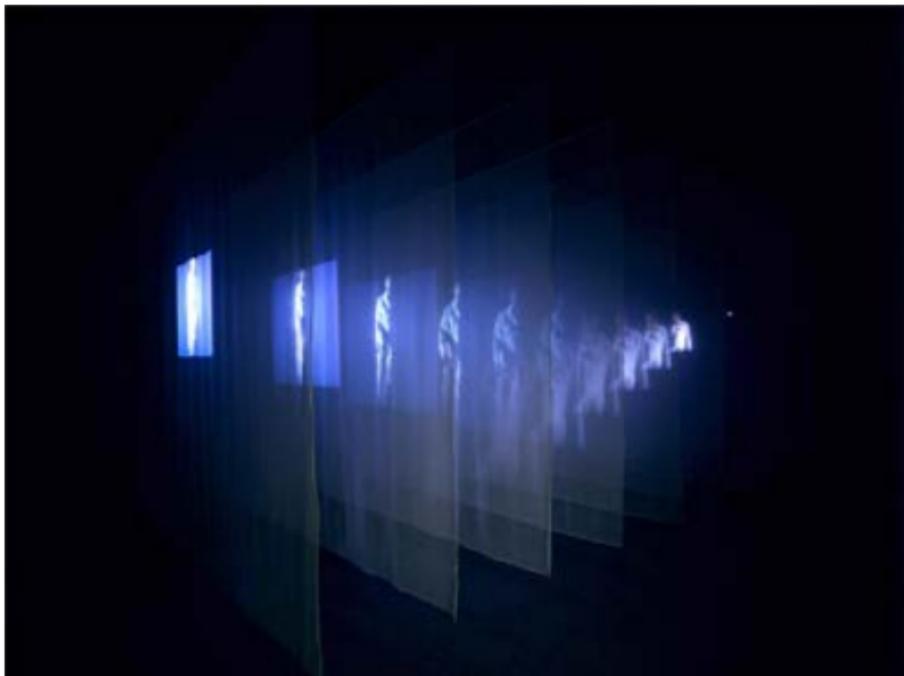
Maria Giovanni - Mémoire DNSEP
École supérieure d'arts et médias de Caen/Cherbourg
achevé d'imprimer en décembre 2018

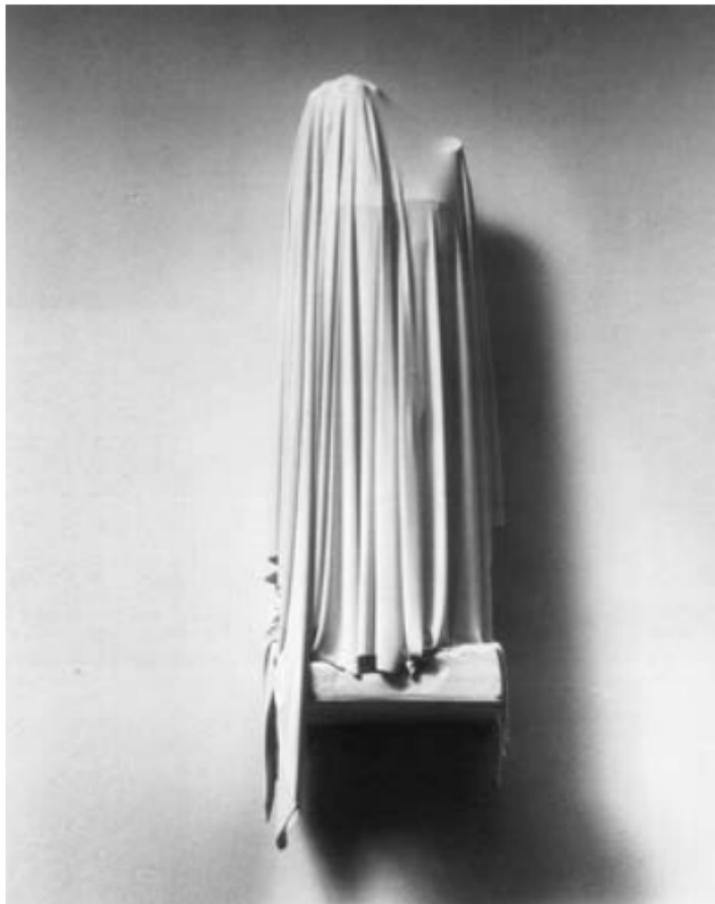




























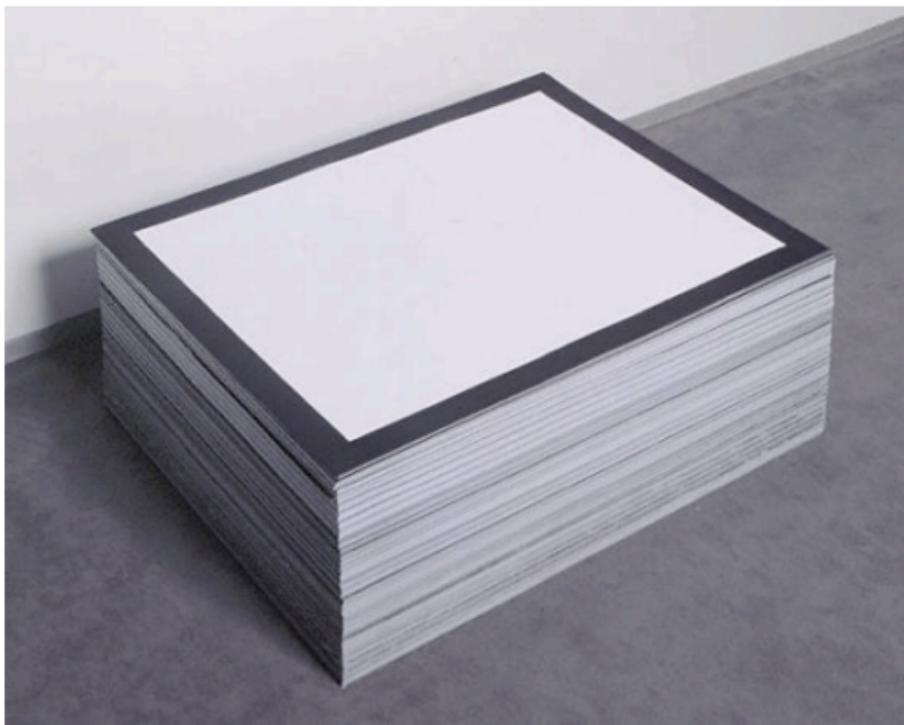


















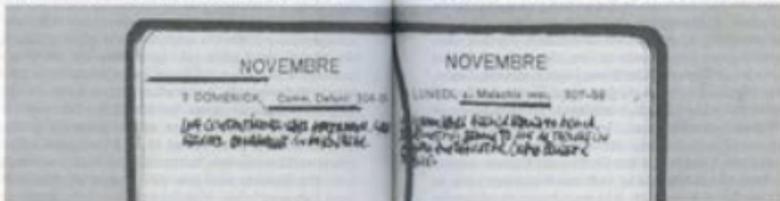






En fin d'après-midi, le temps se lève. La vallée baigne dans un jour rose et par une brèche dans le terrain montagneux nous apercevons au loin la ville tant célébrée – a ruined and broken mass of rocks, the Queen of the desert... Une heure après la tombée de la nuit, nous arrivons dans la cour de l'hôtel Kamintz, dans la Jaffa Road. Le maître d'hôtel, un petit Français pommadé, se montre étonné au plus haut degré, quasiment scandalisé⁹, à la vue de ces arrivants couverts de poussière, et secouant la tête, s'absorbe dans l'étude de notre inscription sur le registre. Ce n'est que lorsque je le prie de bien vouloir soigner correctement les chevaux qu'il se souvient de ses devoirs et cosse les rempîr avec toute la célérité dont il est capable. L'aménagement de la pièce est des plus insolites. On ne sait pas à quelle époque ni dans quelle région du monde on se trouve. Vue par un des côtés sur les coupoles de toits de pierre. Ressemblent sous la lumière blanche de la lune à une mer grise. Profonde fatigue, dormi jusque tard dans la matinée. Nombreux rêves peuplés de voix étrangères qui parlent et s'interpellent. A midi, silence de mort, interrompu seulement par les

semipiternels chants des coqs. – Aujourd'hui, est-il noté deux jours plus tard, premier tour en ville et aux alentours. Un résumé, très mauvaise impression. Des marchands de souvenirs et de bonbonneries presque à tous les pas de porte. Ils sont accroupis dans l'obscurité de leurs magasins au milieu d'un gigantesque bric-à-brac d'objets sculptés dans de l'olivier et de bulbes incrustés de nacre. A partir de la fin du mois, des légions de croyants vont venir acheter, dix ou quinze mille pèlerins chrétiens venus du monde entier. Les bâtiments récents sont d'une laideur difficile à décrire. Dans les rues, des morceaux d'ordures. *On marche sur des merdes* !¹⁰ En nombre d'endroits, jusqu'aux chevilles dans une poussière calcaire pulvérolente. Les rares plantes ayant survécu à la sécheresse qui sévit depuis mai couvertes de cette poudre de pierre comme d'une efflorescence primrose. *Une maificticia* semble planer sur la ville¹¹. Décrépitude, décrépitude et rien d'autre, marasme et vacuité. Nul signe d'une quelconque activité ou industrie. Nous ne passons que devant une fabrique de sulf et de savon et un harigat où sont entreposés des ossements et des peaux. A côté, le





RAIN

Kunaw
River

dans l'appartement de la Sternwartstrasse que nous occupons encore aujourd'hui. A un automne



rayonnant succéda un hiver rigoureux. S'il ne neigea que fort peu, le Jardin anglais se métamorphosa en une féerie de givre comme je n'en avais encore jamais vu auparavant, et la Theresienwiese fut transformée, pour la première fois depuis la guerre, en piste de patinage où Fritz dans sa veste de loden vert et moi en jaquette bordée de fourrure fines ensemble les plus amples et





A black and white photograph of a hand, possibly a child's, with a white, chalk-like substance smeared on the palm and fingers. The background is dark and textured. Overlaid on the right side of the hand is the French text "SEULE LA MAIN QUI EFFACE PEUT ECRIRE" in a bold, white, sans-serif font.

SEULE
LA MAIN QUI
EFFACE

PEUT
ECRIRE









21

APOLLO

nr ob

nr at

4/11

