

I

Mais qu'est-ce que j'ai fait là ?

Le privilège des tâches inachevées

« Chez l'homme, c'est la mauvaise forme qui est prévalente. C'est dans la mesure où une tâche est inachevée que le sujet y revient. C'est dans la mesure où un échec a été cuisant que le sujet s'en souvient mieux. »

*

« Qu'est-ce que dévoile l'analyse — sinon la discordance foncière, radicale, des conduites essentielles pour l'homme, par rapport à tout ce qu'il vit ? La dimension découverte par l'analyse est le contraire de quelque chose qui progresse par adaptation, par approximation, par perfectionnement. C'est quelque chose qui va par sauts, par bonds. »¹

8 juin, Paris

Après le visionnement des images de Caroline (extraits)

Caroline

Dans la première partie, c'est à ce moment-là que j'ai compris qu'il y avait un truc qui n'allait pas du tout dans mon rapport avec la caméra. Le fait que ce soit un spectacle amateur de jeunes adolescents, ça m'intéressait justement en termes d'amateurisme. J'aimais bien qu'il y ait cette rencontre ...

Au bout d'un moment, j'ai pris le viseur². Avec mes habitudes de photographe. C'était en noir et blanc : je n'avais pas l'impression que ça coïncidait réellement avec ce que je voyais. Souvent, j'oubliais que j'enregistrais. Et chaque fois que je

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955), Seuil, 1978, Points Essais, 2001, p. 123 et 122.

² Il s'agit d'une petite caméra DV à écran latéral. Le spectacle filmé est un opéra baroque.

cherchais, exactement comme quand je cherche à découper quelque chose quand je fais une photo, je faisais ça absolument naturellement, mais après je me disais : « Zut ! : J'enregistre ! Il faut absolument que je me calme ... » Alors j'ai laissé tomber : « C'est pas grave que ça continue à courir... », et puis j'ai commencé à m'attacher à ce qui attrapait mon regard : des sentiments, des luisances.

Je crois que j'étais dans un tel état de discordance par rapport à ce que je voyais que je me suis attachée à ce qui faisait aussi discordance. Il y avait quelque chose qui m'intéressait dans ces lumières de théâtre qui n'opèrent pas vraiment. Comme c'est amateur rien n'est vraiment géré. Je me suis interrogée sur la lumière théâtrale : est-ce qu'elle éclaire vraiment quelque chose ? Du coup, ce qui m'intéressait c'était un visage : c'est ce que j'aime bien en photographie, au cinéma. Voir la lumière : comment un visage peut être un réflecteur. C'est là où on peut percevoir mes difficultés entre la photo ... et ... la caméra.

La photographie, c'est quand même un assombrissement de la lumière et quand je travaille, pour moi la lumière s'opère en fonction de contrastes. Même si je ne sais pas comment ça va rendre, je sais à peu près quel est le contraste de l'image. Donc quand on parle de substance de la lumière, en photo, pour moi, c'est très lié à ces questions de contrastes. Et manque de pot ! Chaque fois que je percevais un contraste comme je savais que mon appareil l'aurait enregistré, — c'est-à-dire un premier plan très noir, un arrière plan très clair ou vice versa —, la caméra ne me suivait ab-so-lu-ment- pas ! Parce qu'il n'y a pas du tout les mêmes méthodes d'inscriptions de la lumière, la loi du contraste, etc. ... Je ne retrouvais rien de comparable à la photo.

Alors ça m'a embêté, et quand je regardais ces espèces d'horreurs après-coup ... Ah, j'oubliais : du coup, parfois, je faisais ça sans même regarder dans le viseur — et quand j'ai regardé ce que ça a donné — je me suis dit : « Bon, on n'y voit rien ! » Dans ces conditions, on ne peut plus vraiment parler de lumière ou alors de manière tellement floue et vague de lumière incidente et de lumière réfléchie, qu'on s'y perd un petit peu ...

Donc j'ai tout simplement réfléchi un peu plus avant sur les lumières qui n'éclairaient rien, qui ne valaient pour elles-mêmes qu'en tant que signal, d'où l'idée de regarder un peu les écrans de téléphone, d'ordinateur. Si j'ai terminé par la lampe ce matin — comme on avait un peu parlé des ocelles — je me suis

dit : « Pour moi ce ne sont même plus des ocelles, ce sont des trous. » Les lumières agissaient comme des creux, des trous ... et c'est comme ça bizarrement, par l'envers, que j'ai peut-être réussi quelque chose, quelque chose de la photo, en tout cas pour moi, c'est-à-dire cette lumière qui n'éclaire rien mais qui assombrit. (...)

J'avais fait exprès de ne pas toucher du tout les boutons de la caméra : je voulais justement savoir comment ça réagissait ... Sauf que c'est impossible d'avoir autant de variantes avec la photo : une lumière qui devient jaune, orange, en même pas une fraction de seconde. Ce serait radicalement impossible.

La question de la mise au point, parfois, aussi, m'intéressait, donc je l'ai accentuée. (...)

Annick

Il y a des choses qui rejoignent les expériences précédentes quand tu parles du trou et du creux par exemple ...

J'ai l'impression qu'il y a un malentendu sur la notion de substance ... Cette proposition de départ : la lumière qui n'est plus une qualité mais une substance ... On y arrive quand il y a du leurre, de l'absence, quand il n'y a rien et que c'est plein en même temps ...

Ce rouge³ ... Quand l'absent est présenté dans son absence ... C'est là que la lumière devient substance ... Dès qu'on est dans « chercher la fonction de la lumière » on n'est pas du tout dans la substance mais plutôt dans la qualité de la lumière ...

Caroline

J'en suis consciente, mais pour moi il n'y avait pas de malentendu. A un moment donné, je me suis demandée si les choses étaient si séparées que ça ...

Annick

Tu as parlé de substance et tu as lié ça au contraste ...

Caroline

Oui, en photo. En photographie, le contraste, c'est une densité. Donc tu ne peux pas faire autrement que ce soit une substance, justement ...

Annick

Ah, oui ... Le contraste, une densité de sels d'argent ...

Caroline

C'est pour ça ... entre la physicalité de la lumière pour la photographie et celle pour la caméra ... j'étais complètement... Il y avait quelque chose que je ne comprenais pas...

Annick

Tu parles de « substance » au niveau technique ... Alors que Didi-Huberman en parle ... au niveau de ce qu'on perçoit ...

Caroline

Oui, mais pour moi l'un ne va pas sans l'autre ...

Annick

Notre objectif, c'était vraiment chercher l'impossible, en sachant qu'on ne va pas le trouver...

Caroline

Cet impossible-là, quand je réfléchissais sur la lumière en tant que qualité, comme les physiciens réfléchissent sur la lumière incidente et la lumière réfléchie, etc ... elle est à la fois qualité et substance malgré tout ... Tu vois ?

Annick

Oui, oui, mais ...

Caroline

Je pense que par rapport à l'idée de substance de la lumière, ce que peut en faire un visage, ça reste malgré tout ...

Annick

Oui, mais là ... La substance, on pourrait en donner deux sens : il y a la substance au niveau du grain, des électrons ... mais quand GDH écrit : « Une lumière n'éclairant rien », c'est la lumière qui se donne à voir, seule. Et on en est arrivé — tu es arrivée au creux — c'est que la lumière en tant que substance, quand elle se donne à voir, c'est qu'on ne voit plus rien ... par exemple dans la surexposition ...

Caroline

Une lumière sur un négatif, c'est une brûlure ! Il n'y a absolument plus rien ! ... C'est en fait le seul endroit où j'ai trouvé un lien ...

Annick

C'est pour ça que je trouve qu'en ayant fait le choix de filmer une représentation théâtrale, tu te mettais dans une position où tu n'allais quasiment pas trouver cette « substance » n'éclairant rien, parce que tu avais un « support » tellement marquant ... Et c'est pas pour rien que ... Les images que tu as faites de tes plaques halogènes, c'est incroyable ! Je pensais que c'était un luminaire au

³ L'installation de James Turrell présentée à la galerie Almine Rech à Paris en juin 2002.

plafond et puis on découvre que c'est une cuisinière électrique ... Je ne connais pas du tout ce système de cuisson. Si on connaît, on va peut-être repérer ... On se croirait dans 2001...

Ce que je voulais te poser comme question : ce que tu a filmé comme images, c'est essentiellement lié à la représentation ... Qu'est-ce qui a présidé à ce choix-là ?

Caroline

« Une lumière n'éclairant rien », je me disais que ce serait bien de passer par des artefacts. Je voulais absolument mettre à l'épreuve quelque chose de ... « classique » comme situation. Ne pas regarder juste des substances comme je l'ai fait ensuite, comme on a toutes fait plus ou moins. Je voulais savoir si on n'allait pas trouver ça justement sur un support humain.

Ce sont les contradictions de la lumière qui m'intéressaient. Il y a des procédés naturels : incidence, etc., On ne le voit peut-être pas vraiment dans le film, mais il y a des variations colorées très particulières et j'ai essayé d'observer toutes ces variations lumineuses qui donnaient des variations colorées sur la peau ...

Annick

... On est toujours dans la qualité ...

Caroline

Attends ! Laisse-moi terminer ... A un moment donné, il me semble que le visage changeait lui-même de substance. C'est ça qui m'intéressait. Dans l'idée de l'apparition et de la disparition...

Marcher dans la lumière

« En l'an 1105 de l'Incarnation, donc, le doge Ordefalo Falier fait rénover l'*antependium*, c'est-à-dire le devant, du grand autel de la basilique San Marco. Il décide qu'il sera tout en or, enrichi de pierres précieuses et d'émaux byzantins. (...)

L'objet est là-bas, certes, mais l'éclat vient à *ma* rencontre (...) la lourde surface monochrome devient le lieu imaginaire d'où viendrait toute lumière. C'est l'autel qui "éclaire" l'église, c'est lui qui guide le pas ritualisé du marcheur. Il devient comme l'indice d'une théophanie : l'équivalent du jeu de nuées et de feux qui surplombaient les Hébreux de l'*Exode*. (...)

Cet Absent, en tout cas, on l'aura compris, ne se *représente* pas. Mais il se *présente*. Ce qui est bien "mieux", dans un sens, puisqu'il accède à l'autorité, toujours bouleversante, d'un événement, d'une apparition. Et bien "moins", dans un autre sens, puisqu'il n'accède jamais à la stabilité descriptible d'une chose

visible, d'une chose dont on connaîtrait une fois pour toutes l'apparence caractéristique.

*

Comment inventer un objet fascinant, un objet qui tienne l'homme en respect ? Comment inventer une visualité qui s'adresserait, non pas à la curiosité du visible, voire à son plaisir — mais à son seul *désir*, à la passion de son imminence (mot qui, on le sait, se dit en latin *præsentia*), Comment donner à la croyance le support visuel d'un désir de voir l'Absent ? C'est ce que les clercs et les artistes religieux du Moyen Âge ont bien dû, à quelque moment, se demander. Et ils en vinrent quelquefois à cette solution radicale, simple autant que risquée : inventer un lieu, non pas creux tout bonnement, mais *déserté*. Suggérer au regard un lieu où "Il" serait passé, où "Il" aurait habité — mais d'où, à présent, "Il" se serait de toute évidence absenté. Un lieu vide, mais dont le vide aurait été *converti* en marque d'une présence passée ou imminente. Un lieu porteur d'*évidence*, donc, ou d'*évidance*, comme on voudra. Quelque chose évoquant un Saint des Saints. Quelque chose que tenterait, à sa façon, toute visualité monochrome : se donner comme l'évidence apparaissante de la couleur de l' "évidance" »⁴

5 août, Scansano

J'en viens à repenser à « mon » nuage⁵ : à cette matinée pluvieuse de l'été dernier, où j'ai vu le cadre de ma fenêtre ouverte sur le vert des collines, progressivement envahi, éclairé par le blanc tactile d'un nuage. J'ai vu l'Absent !!! En tout cas j'y ai cru ! J'ai deviné que j'avais peut-être là une proposition pour cette « lumière n'éclairant rien » ! Je n'ai pas pu m'empêcher de faire le lien avec le monochrome rouge de Turrell présenté à la Galerie Almine Rech. Après plusieurs tentatives décevantes de filmer le soleil (filmer la source de lumière était, pour moi, une fausse piste), j'ai ressenti une sorte de jubilation et je me suis fait confiance.

Etude I débute donc par ce « monochrome » blanc, que nous percevons blanc, et se termine par la restauration d'une *Santa* du *Seicento* dans une *bottega* de *Campo dei Fiori* à Rome. Je ne sais pas si on peut employer le terme de « régression » mais le sentiment d'impuissance, je l'ai eu, consciemment, pendant toute la période où j'ai cherché à produire et à rencontrer des images qui me feraient avancer dans ce *lieu déserté* du questionnement de la représentation.

Alors, cette *Etude* serait comme une sorte de reconstruction, personnelle, à usage personnel — de l'histoire de la représentation (ou de la figuration, je ne maîtrise pas bien ces deux termes). Peu importe que cela ce soit passé exactement comme ça. Le lien de vérité ne serait pas comme entre un original perdu et une

⁴ Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, 2001, p.19-20.

⁵ C'est le début de *Etude I* (Cf. Olc 16).

pâle copie. S'il y a vérité, ce ne serait pas non plus une vérité de type scientifique ; s'il y a du vrai, ce serait plus par rapport à quelque chose qui fait lien entre toute la série d'images de ce « film », ce quelque chose qui structure son montage, qui fait lien aussi avec les textes et les paroles qui ont accompagné et continuent d'accompagner nos images.

Ne sommes-nous pas en train de nous acheminer vers la mise en évidence (pour notre propre compte car cela fait des siècles que l'évidence est là) de deux registres différents d'accès à la connaissance ?

Où il y aurait *objet* et *objet* ?

8 juin, Paris

Caroline

Attends ! Laisse-moi terminer ... A un moment donné il me semble que le visage changeait lui-même de substance. C'est ça qui m'intéressait. Dans l'idée de l'apparition et de la disparition...

Annick

D'accord ...

Cette lumière « n'éclairant rien » va devenir sa propre ... je ne sais pas quoi ... Quand tu dis comment chercher l'impossible et comment le trouver sur un sujet ... je me suis dit que finalement la question de la lumière n'éclairant rien, ça nous oblige à nous poser des questions sur l'objet mais ... ça n'est pas parce que le visage est un des objets classiques du cinéma et de la photographie qu'il va nous aider à trouver des pistes par rapport à notre questionnement.

Caroline

Un visage, c'est un regard aussi ... pour le moment, je ne peux pas éviter cette question-là. On a beaucoup parlé de « leurre », des pièges à regard, il me semble que malgré tout, même quand on est renvoyé à notre désir, à « qu'est-ce qu'une image », etc., la question du visage ne peut qu'apparaître ... On a parlé de Merleau-Ponty, etc.

Annick

Oui, mais dans les autres images, l'œil apparaît dans l'eau, le noir, pas dans un visage, justement. Là, on est trop dans la « représentation » ... pour moi on n'a pas « décollé ».

Caroline

Et le visage, il devient quoi ?

Marie-Catherine

Je trouve pas tellement que le problème soit là, que ce soit un visage humain ou un corps humain. Ce serait plutôt parce qu'il y a un cadrage très marqué « classique » qui fait qu'on regarde les personnes, on fait moins abstraction des choses, des objets filmés.

Quand on filme l'eau, les arbres ou les toits à un moment donné, ou bien ça devient un flou ou bien il n'y a plus de « cadre extérieur » pour définir l'objet, ou bien il y a un « repos » sur une image, on oublie l'objet et on voit les différences.

Là, c'est frappant : quelquefois j'aurais voulu ... pour me concentrer mieux sur les variantes de lumière, sur l'effet de la lumière, de pouvoir plus facilement faire abstraction de l'objet, c'est-à-dire qu'il y ait des gros plans qui ... ou ...

Tu as dit : « Oui, je cherchais un peu comme en photo, je " balayais " pour faire un cadrage » ... On « balaye » et on retombe dans un cadrage où c'est cadré par rapport à la personne et pas par rapport ... quelquefois ... on n'a qu'un bout de visage, un bout de tissu, et alors on suit vraiment les variantes ...

Annick

Par exemple, quand tu filmes ton moniteur informatique, où apparaissent deux marques lumineuses sur l'écran éteint, on ne sait pas ce que c'est, mais pour moi, là, il y a « du visage »... il y en a plus dans cette image-là, alors qu'on n'a plus de repères ...

Caroline

Comment faire en sorte qu'un visage puisse devenir réellement visage par rapport à un plan ...

Annick

Oui, mais ça n'est pas notre propos ...

Marie-Catherine

Si tu filmes la surface de l'eau, l'œil ne va pas toujours regarder l'eau. A un moment donné tu regardes la lumière, les reflets. Sur un visage, tu regardes moins le jeu des reflets que le visage.

Caroline

Alors ... par rapport au cadre, nul doute que j'ai été soumise à une difficulté terrible : quand je photographie je ne peux pas dire que je cadre, je peux dire que je fais une découpe. Et là, j'ai été super-ennuyée tout le temps car j'ai eu l'impression que je n'étais ni dans le cadre, ni dans la découpe ...

Par rapport au visage, c'est fort possible que cela ne soit pas dans notre propos. Si on amène le statut de l'objet justement, par rapport à la lumière, le visage est aussi un objet impossible.

Annick

Tu as déterminé l'objet — avant — : « Qu'est-ce qu'on va pouvoir faire d'un visage. ». Alors qu'il faudrait découvrir l'objet au moment du filmage et c'est ce que tu arrives parfaitement à faire quand tu filmes ton écran : l'objet de ton image arrive au moment où tu le filmes. Tu n'as pas en tête — comme pour le visage, l'idée du visage déjà photographié. Là, d'un seul coup, l'objet, il advient.

Marie-Catherine

C'est vrai que c'est plus facile de le faire par rapport à la nature ou à des objets que par rapport à un être humain. Toutes les autres, on n'a jamais filmé une personne ...

Caroline

Pour poser la question qu'on amène dans notre groupe, on est obligé de prendre tous les objets. Et le fait de prendre quelque chose qui est déjà représenté à l'avance, quelque chose qui se jouait lors d'une « représentation », ça faisait un jeu minima dans l'abîme. Je ne voulais pas prendre juste ... comme je l'ai fait après ... J'avais envie de varier quand même un peu.

Annick

Je ne suis pas convaincue du tout, mais ... je me dis que ça pointe le fait qu'on n'a pas filmé de visages ... Ou alors ... ce sont les dernières images que j'ai monté à la fin (Etude 1), le plan du piano, notamment ... Là, (à Marie-Catherine) tu as écrit que tu avais moins de choses à dire sur ces plans-là. Effectivement ... d'ailleurs, à cet endroit j'ai introduit un « noir », pour marquer ... On repasse dans l'image « classique ».

Marie-Catherine

Dans le plan du piano et de la fresque, c'est tellement fixe qu'à un moment on fait abstraction des corps et des visages, on fait abstraction et on ne regarde plus ce qui se passe ... On essaie d'associer des choses par rapport à l'image ...

Annick

On est déjà dans la « figuration » quand même ...

Marie-Catherine (à Caroline)

Là, en fait, c'est difficile : comme tu cherches tout le temps et que les personnes sont en mouvement, il n'y a pas ... Il y a des moments où on fait abstraction de la personne ou de la représentation, dans l'orchestre, par exemple, où on voit surtout les lueurs. En tout cas, moi j'ai ressenti ces difficultés.

Annick

On verra par la suite, dans le travail des prochains groupes, si quelqu'un arrive à filmer un visage, qui deviendra un objet ... pour nous ... c'est pas le visage tel qu'il est mais d'un seul coup, quelqu'un va faire un plan pour voir qu'est-ce que dans

un visage pas pris en termes de représentation, qu'est-ce que la lumière peut nous donner⁶.

Caroline

Est-ce que je l'ai vraiment pris en termes de représentation ?

Marie-Catherine

C'est la manière dont c'est filmé. On a tellement l'habitude de voir les corps comme ça ... Si c'était flou ou pas cadré comme on a l'habitude, on ferait peut-être plus facilement abstraction. Souvent c'est quand même des cadrages ... comme si on regardait les gens chanter ...

Annick

Si tu veux, pour moi, c'est l'équivalent, en lumière artificielle, du dernier plan que j'ai fait sur le tableau en restauration.

Caroline

Et la lumière en tant que substance ne peut jamais apparaître dans ce genre de situations ?

Annick

Je sais pas ...

Muriel

Je suis pas sûre que ce soit ni une question d'objet, de flou ...

Paola (à Annick)

Quand tu dis : le visage apparaît plus dans l'écran de l'ordinateur, alors le problème c'est qu'on peut très bien filmer un visage mais c'est pas parce qu'on filme un visage que c'est un visage. Donc comment filmer un visage pour qu'un visage apparaisse ?

Muriel

C'est peut-être là justement où il faudrait basculer dans ...

Caroline

Mon point de départ, c'est tout ce qu'on avait déjà fait, ce que je fais moi aussi en photo : la lumière n'éclaire rien de toute façon puisqu'elle procède par assombrissement. A tous les points de vue : on peut prendre au niveau matériau, pragmatique, technique et forcément de manière allégorique, c'est ça la photo depuis toujours, c'est pour ça que les Romantiques détestaient tant la photographie ; Baudelaire déteste la photographie parce qu'il ne supportait pas l'effet « scotophorique ».

⁶ Mais ce n'était pas la « donne » de cette année.

(...)

Paola

Si tu prends un visage dans un contexte disons « classique », un visage éclairé, forcément on le reconnaît ... la lumière, elle est ... Je ne parle pas de la chose technique, c'est un truc de variation, de contrastes, c'est de la lumière, comme au niveau de l'éclat et donc on est toujours dans le côté lumière/ombre ...

... Et je trouvais intéressant, — c'est comme ça qu'on a commencé cette année, — de travailler le côté : lumière/absence.

Effectivement, par moments on a des trous quand la lumière est trop forte. Si tu prends le visage en plan moyen ... forcément, travailler la lumière avec l'absence et pas la lumière avec l'ombre ... pour celui qui regarde, c'est extrêmement difficile. On en est toujours à : comment positionner lumière/absence ?

Caroline

En photo, c'est très simple puisque l'ombre est une absence.

Annick

C'est pas obligé d'associer absence et ombre.

Ce que je trouvais intéressant c'était l'absence par rapport au vide qui est plein. C'est rien et ça figure quand même quelque chose ...

Dès qu'on est dans le « repérable » on a du mal ...

Je comprends tout à fait ton discours par rapport à la substance et au négatif, etc. ... Ça sera intéressant de creuser tout ça l'année prochaine.

(...)

Muriel (à Caroline)

Tu dis que l'appareil photo c'est une extension de ton œil, alors la petite caméra DV devient une extension du bras. Or on ne sait pas voir avec les mains. C'est pour ça que je trouvais que c'était un outil intéressant et que ce serait génial de pouvoir filmer les yeux fermés. Quand j'ai eu cet outil-là entre les mains, j'ai eu le sentiment que ça reposait la question de l'œil et du regard.

(...)

Substance, sujet

« L'œil en général cherche les objets éclairés — visibles, donc — comme un chien cherche son os ; mais, là, il n'y a plus rien à voir qu'une lumière n'éclairant rien,

donc se présentant elle-même comme substance visuelle. Elle n'est plus cette qualité abstraite qui rend les objets visibles, elle est l'objet même — concret mais paradoxal, et dont Turrell redouble le paradoxe en le rendant massif — de la vision. »

« ... il aura suffi, mais c'est chose difficile, d'éclairer le simple fait qu'un lieu déserté nous apparaisse massivement comme tel, c'est-à-dire déserté de tout objet visible. Pour cela il aura fallu rendre à la couleur sa visualité, son poids et sa voracité atmosphérique, monochrome. Sa valeur de substance, de sujet et non plus d'attribut ou d'accident. »

(Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, 2001, p. 35).

Substance, substrat, sujet

Dans un article récent (« Le paysage de Cyborg », Contribution à *Quintana*, vol. II, 2003, « Espacios y percepciones »), Augustin Berque, géographe, pose que

« ... la réalité des choses est engendrée par la prédication d'un substrat* lequel, avant cette prédication, n'est rien pour nous : il n'existe pas dans notre monde. Pour nous, il ne peut exister que dans et de par cette prédication, c'est-à-dire dans et de par *un* monde : le nôtre, celui en dehors duquel nous n'existons pas** »

*C'est-à-dire un sujet, en latin *subjectum*, ce qui traduisait le grec *hupokeimenon* : « ce qui est mis dessous ». Dans la pensée occidentale, l'idée de sujet est ainsi née de la même image que l'idée de substance (du latin *substantia*, traduisant le grec *hupostasis* : « le fait de se tenir dessous »).

** Autrement dit, il convient de distinguer le Réel *R*, qui est un absolu inconnaissable, de la réalité *r*, laquelle s'origine dans la prédication (la mondanisation) de cet absolu par l'existence humaine, c'est-à-dire que $r=R/P$ (*P* représentant les prédicats de cette mondanisation-existentialisation, i.e. les termes dans lesquels nous saisissons les choses). La modernité, elle, pose que $r=R$ (ce qui revient à un objectivisme absolu, faisant abstraction de l'existence humaine), et Nishida pose au contraire que $P=R$ (ce qui revient à un subjectivisme absolu, excluant toute connaissance objective). Sur le rapport de ces thèses avec l'épistémologie contemporaine, v. Augustin BERQUE, *Écoumène*. Introduction à l'étude des milieux humains, Paris, Belin, 2000.

« Gésir, chez les Grecs de ce temps-là, se disait *hupokeimai*, verbe exprimant l'idée de base, de fondement, de cela au-dessus de quoi ou à partir de quoi s'édifie quelque chose. Un participe de ce verbe, *hupokeimenon*, fournit à Aristote le moyen d'exprimer, pour la première fois dans l'histoire, la notion de *sujet* —

cela au-dessus de quoi et à propos de quoi se construit le discours humain. Les Romains le rendirent par *subjectum*, qui voulait dire aussi, exactement, « ce qui gît dessous ».

Cela ferait bizarre aujourd'hui de dire "le gisant" là où nous disons "le sujet "; pourtant c'est bien de cette image première que vient le terme : qu'il soit celui d'une phrase, d'une œuvre, d'un souverain, ou cela qui en nous porte le "je " cartésien, le *sujet*, c'est ce qui gît dessous, et le fonde. »⁷

Extrait d'une lecture estivale

« Qu'est-ce que nous appelons un sujet ? Très précisément, ce qui, dans le développement de l'objectivation, est en dehors de l'objet.

On peut dire que l'idéal de la science est de réduire l'objet à ce qui peut se clore et se boucler dans un système d'interactions de forces. L'objet, en fin de compte, n'est jamais tel que pour la science. Et il n'y a jamais qu'un seul sujet — le savant qui regarde l'ensemble, et espère un jour tout réduire à un jeu déterminé de symboles enveloppant toutes les interactions entre objets. Seulement, quand il s'agit d'êtres organisés, le savant est bien forcé de toujours impliquer qu'il y a de l'action. Un être organisé, on peut certes le considérer comme un objet, mais tant qu'on lui suppose une valeur d'organisme, on conserve, ne serait-ce qu'implicite, la notion qu'il est un sujet.

Pendant l'analyse, par exemple d'un comportement instinctuel, on peut négliger un certain temps la position subjective. Mais cette position ne peut absolument pas être négligée quand il s'agit du sujet parlant. Le sujet parlant, nous devons forcément l'admettre comme sujet. Et pourquoi ? Pour une simple raison, c'est qu'il est capable de mentir. C'est-à-dire qu'il est distinct de ce qu'il dit.

Eh bien, la dimension du sujet parlant, du sujet parlant en tant que trompeur, est ce que Freud nous découvre dans l'inconscient.

Dans la science, le sujet n'est finalement maintenu que sur le plan de la conscience, puisque le x sujet dans la science est au fond le savant. C'est celui qui possède le système qui maintient la dimension du sujet. Il est le sujet, pour autant qu'il est le reflet, le miroir, le support du monde objectal. Freud au contraire nous montre qu'il y a dans le sujet humain quelque chose qui parle, qui parle au plein sens du mot, c'est-à-dire quelque chose qui ment, en connaissance de cause, et hors de l'apport de la conscience. C'est — au sens évident, imposé, expérimental du terme — réintégrer la dimension du sujet.

⁷ Augustin Berque, "L'Art, et la terre sous le ciel", *Art press*, numéro spécial 22, *Écosystèmes du monde de l'art*, 2001, p. 8-12.

Du même coup, cette dimension ne se confond plus avec l'égo. Le moi est déchu de sa position absolue dans le sujet. Le moi prend statut de mirage, comme le reste, il n'est plus qu'un élément des relations objectales du sujet.

Est-ce que vous y êtes ? »⁸

On devine qu'il se passe quelque chose de fondamental dans notre rapport à la connaissance selon la conception que l'on retient de la notion de sujet (de Descartes à Freud, pour le dire très vite. *Parcours* que Rovatti observe dans *Abitare la distanza*.) ...

... Des *visions* différentes qui nous aideront l'an prochain à reprendre cette question de la substance comme matériau, comme substrat, comme sujet et non comme attribut, prédicat, qualité, pour questionner cette relation, cette dépendance même, comme le souhaite Caroline.

8 juin, Paris

Regarder les images de Jean-François (avant/après)

Jean-François

J'avais commencé en première année⁹ par faire une vraie camera oscura, c'est-à-dire une boîte dans laquelle — la camera oscura, c'est un trou et ça forme une image juste par l'intermédiaire d'un trou. Au début donc, j'ai commencé par faire une boîte et mettre une caméra dedans pour capter ce qui était projeté au fond de la boîte. Et puis j'ai fait un stage chez un loueur de caméra, avec des grosses caméras professionnelles de reportage. Je me suis dit : « Autant remplacer le fond de la boîte directement par le capteur de la caméra, donc sortir l'objectif, obstruer l'entrée et faire un trou devant. » Voilà.

Qu'est-ce qui m'orientait dans mes prises de vue ?

C'est la lumière évidemment car il faut bien se rendre compte que l'image se forme par un trou gros comme celui que fait une aiguille en perçant une feuille de papier... c'est ridicule. J'ai donc besoin... bien, d'un maximum de lumière.

Pourquoi est-ce que j'ai fait ça ?

⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre I. Les écrits techniques de Freud* (1953-1954), Seuil, 1975, Points Essais, 1998, p. 301-302.

⁹ Jean-François, assistant-opérateur, parle de ses années d'études de cinéma.

C'était un peu instinctif. C'est juste... On m'a prêté une caméra¹⁰ pour que je puisse, comment dire, que je prouve que le système fonctionne et que je le maîtrise.

J'ai mis la caméra sur un trépied, je me suis mis devant et ... j'ai essayé de réussir à impressionner, pas impressionner parce que c'est pas de l'argentique, mais à avoir une image en « retour » et donc il faut énormément de lumière parce que le trou, il est ridicule ! J'ai vraiment une lumière qui est sur mon visage et je suis près de la caméra, je suis à ... un mètre.

La caméra était donc sur un pied. Personne au cadre. C'est moi qui cadre avec mon corps en fonction du « retour vidéo » que j'ai.

Marie-Catherine

La fille, à des moments, on la voit et puis pffff ! Ça vient, ça part !

Jean-François

Oui, là il y a une sorte de mise en scène ...

Juste avant, dans le montage, je souffle pour faire naître l'image. Je m'étais dit que comme c'est un trou, ce serait intéressant de lier la naissance de l'image avec le souffle. Donc le trou est obstrué et quand je souffle, il y a une membrane qui bouge et qui laisse passer la lumière et forme l'image. Quand on souffle pas, elle revient et il fait noir.

Marie-Catherine

C'est toi qui gère la lumière ...

Jean-François

C'est moi qui fait naître l'image par le souffle. Après, avec la jeune fille, c'était plus une espèce de mise en scène (il sourit). Je m'étais dit : « Il fait froid ... le souffle ; on pourrait faire naître l'image ... ». En fait, c'est moi qui souffle à côté et elle, elle est devant. Je trouve que cette partie ne fonctionne pas des masses. Le réalisateur a jugé intéressant de la mettre parce qu'il a trouvé une complicité entre nous. C'est pas une des choses que je préfère.

Annick

Oui, mais ça fonctionne sur autre chose : elle est très inquiétante cette image. Bizarrement, c'est un visage hollandais, on dirait une peinture hollandaise. Je me suis demandée si tu n'avais pas mis devant la caméra un film ... cette petite coiffe, ce visage ... On a l'impression d'un fantôme qui revient ... un visage hollandais, de peinture hollandaise qui tout à coup s'anime. Comme si on avait

retrouvé l'enregistrement du modèle de Vermeer ! On sent qu'il y a le son, le souffle, que c'est vivant, et donc pour moi c'est vraiment un mort-vivant !

Caroline

Un spectre ...

Annick

Oui, un spectre. D'autant plus ... Ça aurait été le même visage filmé avec une caméra normale, ça n'aurait pas donné cet effet-là, mais c'est le fait de ce côté fluctuant — on a vu le souffle avant — tu nous a fait rentrer dans un truc très ... primordial. Tu dis faire naître l'image du souffle, on est dans les questions d'aura ... Voir ça sur sa télé à Minuit c'était très étrange ...

Là, tu arrives à jouer à la fois l'expérimentation, la filiation traditionnelle des images, et la représentation.

...

Mais c'est quoi cette fille avec la coiffe, c'est quoi cette histoire ?

Jean-François

C'est pas une coiffe c'est une capuche ...

Marie-Catherine

Oui, moi j'ai vu une fille avec une capuche qui avait froid !

Caroline

Dans l'interprétation ... il y a les pragmatiques et les férues de peinture (rires).

Muriel

C'est la couleur aussi ... le jaune orangé qui fait vraiment penser à ces tableaux-là.

Caroline

Mais avec une super caméra numérique tu as obtenu la même granulation qu'un film complètement exposé, négatif ...

C'est pas forcément lié à la couleur : quand tu prends le 3500 Asa, tu as cette granulation-là et on a l'impression que c'est le grain du temps qui fait ça, qui vient s'inscrire ... je suis étonnée qu'on puisse faire ça avec un support numérique.

Le pixel, c'est pas comme ça normalement. Quand je suis sur mon ordinateur et que je vois un gros pixel, ça ressemble pas vraiment à un grain de temps !

Annick

Ça doit être cette histoire des pixels carrés et des pixels non carrés !

¹⁰ Ses essais ont été diffusés dans le cadre de l'émission d'Arte « La Nuit » en avril 2003.

Caroline

On dirait que c'est gonflé en 35, ça m'a fait pensé à ça ...

Annick

... Comme si la technique gardait en mémoire la technique précédente ... C'est comme la forme des caméras, elle garde la même forme mais c'est peut-être pas forcément nécessaire techniquement ...

Muriel

L'outil continue à ressembler ...

Annick

... On cherche peut-être à garder la granulation même si ça n'est plus le même support ...

Jean-François

Cette granulation semble être la matérialisation des particules de lumière... les photons invisibles semblent physiquement apparaître à l'écran... comme si nous baignions dedans... semblent révéler l'invisible qui nous relie au monde.

Marie-Catherine

Quand tu filmes avec une caméra normale ça ne donne pas ça ?

Jean-François

Non, non ... C'est lié à la lumière mais c'est lié aussi au carton. C'est quand même pas une optique grande comme ça avec une série de lentilles pour faire converger la lumière et avoir de la définition ... La définition, on la perd complètement. On arrive à conserver les couleurs.

Annick

Qu'est-ce que tu cherches ?

Jean-François

J'essayais d'être au plus près de la lumière, de ne prendre que de la lumière, dans l'abstraction, aucune représentation, pas que ce soit un visage ou un objet mais n'avoir que de la lumière. Je ne savais pas comment. C'est là que le livre de Didi-Huberman ... La couleur, donc le ciel. Je trouvais que, effectivement, ça répondait un petit peu à ce que j'avais filmé, comme ça, sans ... sans en être conscient.

Annick

Tu posais les mêmes questions : tu ne voulais filmer que la lumière et pas l'objet, pas la « lumière réfléchie » mais la lumière en soi ...

Jean-François

Oui ... ce qui m'amène d'ailleurs à la suite de mes projets ... à aller dans le désert pour filmer comme ça ...

Ce qui m'intéressait c'était de filmer la lumière pour la lumière et pas pour ... comment dire, pas qu'elle se montre auto-référentielle, justement par le fait ... pas par réflexion ...non, parce que le ciel il y a pas de ... Si ! justement, si ! La réfraction des rayons quand ils rentrent dans l'atmosphère, on pourrait dire, mais ...

C'est quand même quelque chose la lumière ! Là, on parle de l'acte de voir.

Ce que j'aimerais c'est que ... la lumière qui est à la base de la photo, du cinéma, la seule chose qu'elle frappe, ce soit notre rétine quoi ! Donc, une couleur, quoi ! et pas qu'elle frappe la table, qu'ensuite ça vienne frapper ici et que ça me fasse une table, quoi ! Une fois que le photon a tapé la rétine, il est mort !

Caroline

C'est la persistance, toi, qui ...

Jean-François

... persistance ...

Caroline

La persistance rétinienne ...

Jean-François

La persistance rétinienne ... bon, mais ... non, elle persiste pas la lumière ! Non ... juste pour ce qu'elle est, quoi ...

Annick

On travaille dans les mêmes zones ...

(...)

Ce dont je me suis rendu compte une fois les images faites, je l'ai déjà écrit (Olc 12), quand je faisais des images en me posant la question de la lumière en soi, qui n'éclaire rien, la lumière qui n'est pas une qualité mais substance, etc ... je faisais quand même des plans différents ... C'était pas le sujet ... Donc ça a quand même une incidence ... La lumière devenait le centre d'intérêt et il y avait comme une organisation autour de ce point lumineux alors que si on cadre par rapport à une représentation, le point lumineux ne va pas forcément être à la même place. En faisant de la lumière le centre d'intérêt, j'empêchais de voir ... ce vers quoi ma caméra pointait ... par exemple, le plan du restaurant ... je fais de la lampe

*murale mon centre d'intérêt : elle est dans un tel état que je ne vois plus cette lampe ! Je ne peux pas voir ce que je veux voir !*¹¹

II

James Turrell : la lumière révélée

Le travail de James Turrell s'inscrit dans une recherche sur la perception :

« Firstly I am interested in using light as a material to work on the medium of perception. »¹²

Le matériau choisi pour construire, produire cette recherche est précisément la lumière. Il n'y a pas de briques de lumière. Les photons sont invisibles pour l'œil humain, mais Turrell va nous les rendre tactiles (rappelons-nous les mouvements de brasse de Caroline dans l'installation-piscine de Turrell à Poitiers: les nageurs baignaient littéralement dans un bleu atmosphérique et liquide tout à la fois).

Ce choix va entraîner une formation différente de l'espace perçu où les frontières solides et les objets ont disparu. La matière est en quelque sorte à l'état gazeux, atmosphérique.

« The space is formed by light, not by physical confines. I don't use light to reveal objects, light is the revelation itself. »

Ce n'est ni la source, ni le point d'arrivée de la lumière qui intéressent Turrell mais son trajet, sa diffusion dans l'espace.

Alors, il crée ce qu'il appelle des « viewing spaces », que la lumière habite de façon très différente. Il ne nous montre pas sa vision mais crée un contexte où nous allons pouvoir éprouver notre mode intime de recevoir la lumière.

Parfois le dispositif impose de dessiner la bordure, le cadre (la « volumétrie imaginaire de l'Absent » dont parle Didi-Huberman, p.19 de *L'Homme qui marchait dans la couleur*) pour percevoir la différence entre la lumière telle que nous la percevons habituellement et cette nouvelle appréhension.

¹¹ En fait, mon centre d'intérêt n'était pas la lampe mais la lumière. Je ne veux pas voir la lampe et j'y arrive en ouvrant le *diaph* au maximum. Du coup, on ne voit plus rien à cet endroit du mur, mais ce rien n'est pas rien.

¹² Les citations en anglais sont extraites de *James Turrell/Sébastien Pluot. Rencontres 2*, Almine Rech Editions, Editions Images Modernes, Paris, 1999.

III

Une image me regarde ? Lumière !

Etude 2 (Olc 2002-2003)

Les œuvres de James Turrell nous mettent directement en contact avec la lumière, sans médiation d'un objet-support.

« Instead of painting the Mont St Victoire, I would take you in front of it so that you couldn't miss seeing it. I's a step back, it's not really about *me*, it is about how *you* see, it's the nature of perception. »

A step back

Un pas en arrière ou un pas de côté.

Produire des images-mouvements, produire une réflexion sur la nature du cinéma *en compagnie* d'un artiste qui travaille dans un « champ » voisin mais fort différent, nous déstabilise assurément.

D'abord, nous travaillons avec un médium (la caméra, un de ces objets qui voient à notre place, selon Turrell)

Le dispositif cinématographique délimite déjà le champ d'observation : toute autre bordure à l'intérieur du cadre de l'écran fait donc forcément apparaître non plus seulement la lumière mais une « ébauche » d'objet. D'où ma lutte avec ces « lignes bleues obliques » pour les éliminer, au risque de ne voir que du blanc (le « bleu » du ciel à travers le « trou » du Panthéon à Rome. Donc, à nouveau, un rien qui n'est pas rien. Cf. Olc 16 mais aussi le concept de *visuel* tel que le propose Didi-Huberman, notamment dans *Devant l'image*).

D'où mon sentiment d'impuissance et de « régression » dont je parlais plus haut dans cette quête où je ne faisais finalement que répéter, « comme un chien cherche son os », le même geste et la même image : des images d'objets, si différents soient-ils, éclairés par des lumières de qualités différentes, mais qui restaient dépendantes des objets-soutiens qu'elles nous faisaient voir (lumière incidente/lumière réfléchie).

Il reste que cette expérience m'a fait prendre conscience qu'il serait intéressant de se mettre à considérer le montage selon la « loi » de la répétition plutôt que selon celle de la « succession », comme on le fait en général. Cela nous permettrait, éventuellement, d'aborder autrement la question de l'espace et du temps (cinéma, art de l'espace/cinéma, art du temps). Cela nous permettrait

peut-être aussi de travailler autrement la question du plan (non plus seulement comme unité, mais comme singularité).

Les images tournées par le groupe (*Etude 2*) vont également dans ce sens même si le résultat est totalement différent puisque la problématique initiale a été questionnée à partir d'angles de vue différents.

Si tout le groupe a posé au départ l'énigme de l'éclat et de la rencontre, l'énigme du regard, Sabine et Caroline ont dans l'ensemble maintenu dans leurs images la double « bordure » (du cadre cinématographique, et du découpage dans l'image). Muriel et Marie-Catherine ont privilégié davantage la question du regard, « oubliant » le souci de « cadrer ». Le montage que j'ai tiré de l'ensemble des images souligne cette orientation.

Des images désertées

Restent les images de Paola, énigmatiques, inquiétantes dans leur insistance à se répéter, au-delà de ce que la « norme » nous autorise (!!) Ce n'est qu'à la fin du montage que je me suis rendu compte qu'il fallait commencer par ça : une image en apparence ratée qui a fini par me regarder dès lors que ce n'était plus à partir du point de vue de *l'œil cartésien*, pour employer l'expression de Rovatti, que j'allais à sa rencontre.

Des images désertées : pur regard optique : la caméra posée — abandonnée — sur un pied. Dans cette désertion, cette absence de l'opératrice, l'image est livrée à elle-même. Elle semble se raccrocher à cette vitre, placée entre elle et notre regard de spectateur (c'est en fait l'optique de la caméra), ce qui nous la rend encore plus fragile.

Cette image ne nous regarde pas comme les autres.

Et si la caméra voit à notre place, qui est-ce qui regarde cette image ?

Nous revenons à la question du sujet.

La suite, dans Olc 19.

Entre temps il y aura, en tout cas je l'espère, un moment intermédiaire, comme un passage de relais entre les deux groupes, celui de 2002-3 et celui de 2003-4 : visionner ensemble ces deux premiers essais que sont les *Etudes 1* et *2* et reformuler des hypothèses de travail.

Scansano, août 2003.