

L'AFFRONTEMENT ET SES IMAGES

Sous la direction de

Murielle Gagnebin et Julien Milly



L'Or d'Atalante

CHAMP VALLON

Extrait de la publication

L'OR D'ATALANTE

Collection dirigée par
Murielle Gagnebin

*Cet ouvrage est publié avec le concours
du Centre de Recherche sur les Images et leurs Relations (CRIR)
de l'Université de la Sorbonne-Nouvelle (Paris 3)
et celui du Centre National du Livre*

Illustration de couverture :
Jane Evelyn Atwood : *Parloir intérieur*.
Maison d'arrêt de femmes de Dijon (France), 1991.
By courtesy of Jane Evelyn Atwood

© 2009, *Éditions Champ Vallon*, 01420 Seyssel
ISBN 978-2-87673-519-4
www.champ-vallon.com

L'AFFRONTEMENT ET SES IMAGES

Sous la direction de
Murielle GAGNEBIN et Julien MILLY

André BEETSCHEN	Yasmin HOFFMANN
Rosine BÉNARD	David LENGYEL
Olivier BEUVELET	Jean-Louis LEUTRAT
Gérard BONNET	Suzanne LIANDRAT-GUIGUES
Marie-Camille BOUCHINDOMME	Claude LOUIS-COMBET
Jean-Baptiste CHANTOISEAU	Julien MILLY
Pierre CHAUVEL	Nicole MINAZIO
Marie-Hélène CORDIÉ LEVY	Agnès MINAZZOLI
Cécile CROCE	Georges NIVAT
Georges DIDI-HUBERMAN	Corinne RONDEAU
Virginie FOLOPPE	Claudia SIMMA
Murielle GAGNEBIN	Gwenaël TISON
Guillaume GOMOT	Yury P. ZINCHENKO

L'OR D'ATALANTE
CHAMP VALLON

INTRODUCTION

AU-DELÀ DES ÉVIDENCES

par
Murielle Gagnebin

Tout affrontement, quel que soit le terrain où il s'exprime (affectif, idéologique, politique, érotique, etc.), ne procéderait-il pas d'un malentendu, d'une erreur de perception, puis de jugement ? Le malentendu en son essence résiderait donc dans le sujet lui-même, dans ses drames intérieurs. On est, dès lors, en droit de penser que la *projection* est l'agent fondamental du scénario qui va se construire. Un scénario doté d'un pouvoir de conviction à nul autre pareil, et plus déterminant que le raisonnement le plus rigoureux...

Si funestes que puissent être, au premier regard, les conséquences de la confrontation, celles-ci n'auraient-elles pas des vertus ? Ne fait-elle pas grincer les situations, avec, comme issue, la mise en place du nouveau ? Un nouveau, certes, révolutionnaire, qui, en dépit de ses origines incertaines, se révèle fécond.

Mais ce nouveau ne renvoie-t-il pas inéluctablement à de l'ancien ? Si bien que tout progrès – même indiscernable – dériverait d'une erreur première à même d'induire des provocations. À condition toutefois de ne pas limiter le terme à ses acceptions péjoratives.

On le voit, la notion d'affrontement est très loin de pouvoir être ramenée à la simple mise en face à face de sujets, d'entités, de pensées, d'idéologies. C'est une notion, constatons-le, d'une extraordinaire complexité, qui réserve une place à l'incertitude, à l'indécision : sujet/objet, dedans/dehors, aujourd'hui/autrefois, etc. Indécision qui, cela va de soi,

permet, même lorsqu'elle n'en est pas consciente, de ménager un rôle à la manipulation.

Godard est-il au fait des déterminants profonds qui lui font proférer : « Présenter toujours au départ deux images plutôt qu'une, c'est ce que j'appelle l'image, cette image faite de deux, c'est-à-dire la troisième image »¹ ? Le psychanalyste, postulant toujours quelque tiers absent, semblerait, avec les notions princeps appartenant au système de pensée de Michel de M'Uzan, telles que la « chimère »², le « spectre d'identité »³, le « système paradoxal »⁴ ou encore le « jumeau paraphrénique »⁵, démultiplier le choc, l'affrontement des images non pas vers quelque *no man's land* mais bien vers un *every man's land*, espace de détresse mais aussi de

1. J.-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Paris, Farrago, 2000, p. 27.

2. La « chimère » désigne une sorte d'organisme nouveau, issu de la rencontre de deux inconscients, celui de l'analysé et celui de son analyste ; c'est un monstre possédant ses propres modalités de fonctionnement. La croissance de cet enfant fabuleux est affectée par diverses influences provenant de ses créateurs. Il y a celles qui ont trait à la structure de l'analysé. Mais il faut donc aussi tenir compte de celles qui dépendent de l'analyste et qui procèdent d'une disposition spéciale à l'identification primaire et d'une tolérance face aux expériences de dépersonnalisation. Cf. M. de M'Uzan, « La bouche de l'Inconscient », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 17, 1978, et *La Bouche de l'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1994, p. 33-44.

3. Le « spectre d'identité » se définit par l'ensemble des diverses positions dont la libido narcissique est capable ; ou, plus précisément, par les lieux et les quantités où s'investit la libido narcissique, depuis un pôle interne jusqu'à un pôle externe qui coïncide avec l'image de l'autre. Ainsi le « je » n'est pas dans le Moi, il n'est pas non plus entièrement dans l'autre, mais est réparti tout au long des franges de ce spectre d'identité. Cf. M. de M'Uzan, « S.j.e.m. », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 9, 1974, et *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 2^e éd. 1994, p. 151-163.

4. Le « système paradoxal » est un mode original de fonctionnement psychique chez l'analyste. Celui-ci est envahi, pendant la séance, par des représentations étranges, des phrases inattendues, des formules abstraites, une imagerie colorée, des rêveries plus ou moins élaborées, etc. Ces pensées, ces images, ces paroles, qui entraînent chez l'analyste une sorte d'aliénation momentanée, correspondent à des processus psychiques qui se déroulent chez l'analysé et qui n'ont pas encore été détectés. Le trait le plus fondamental de ce phénomène est qu'il est en avance *et* sur la compréhension du matériel *et* sur les fantasmes que le patient est à même de formuler. Cf. M. de M'Uzan, « Contre-transfert et système paradoxal », in *Revue française de psychanalyse*, XL, n° 2, 1976, et *De l'art à la mort, op. cit.*, p. 164-181.

5. Le « jumeau paraphrénique », double du sujet, procède d'une activité psychique complexe émanant du « soi-même archaïque », *l'être primordial*. Il ne s'agit pas d'un objet transitionnel (Winnicott), mais d'un *sujet transitionnel*. Sujet transitionnel auquel, par la suite, on accède lors d'épisodes de dépersonnalisation. Cf. M. de M'Uzan, « Le jumeau paraphrénique ou Aux confins de l'identité », in *Revue française de psychanalyse*, n° 4, 1999, et *Aux confins de l'identité*, Paris, Gallimard, 2004, p. 15-40. Sur le système de pensée de M. de M'Uzan, cf. l'essai de M. Gagnebin, *Michel de M'Uzan*, Paris, P.U.F., coll. « Psychanalystes d'aujourd'hui », 2^e éd. 1996.

Introduction

sagesse. Ce que j'ai, moi-même, théorisé de nombreuses fois¹ en décrivant la naissance d'une œuvre d'art. Parcours où l'artiste rencontre à même l'édification de son œuvre non un simple *alter ego* mais bien un *Ego alter*, venant briser toute dualité, toute triangulation analytique, et ouvrant l'œuvre et son devenir à quelque introjection aux polarités multiples d'où l'artiste sort vainqueur ou vaincu. Ce qui souligne encore les limites de la projection (tant au sens psychanalytique que filmique), projection, non-obstant, moteur infernal de toute œuvre d'art.

Situés aux points cardinaux de la problématique, les textes ici présents illustrent les différents moments de l'édifice théorico-doctrinal que je viens d'exposer en ayant le souci de toujours partir de l'œuvre d'art elle-même, avec ses exigences.

Issues partiellement d'un colloque international organisé les 14 et 15 novembre 2008 par le Centre de recherche sur les images et leurs relations (CRIR) de l'université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, ces études, remaniées pour la présente publication, ont trouvé ici des prolongements inédits, accueillant donc la réflexion d'autres chercheurs, sollicités spécialement pour cette parution. Regroupés et articulés par nos soins, ces essais s'ordonnent selon quatre grandes parties, propres à dessiner en leurs différents chapitres la fresque de l'affrontement.

D'abord sont proposées interrogations, hypothèses et réflexions concernant les images de la confrontation en son sens le plus large. Georges Didi-Huberman expose l'affrontement chez Pasolini « en tant que dialectique du désir et forme ultime de la beauté ». Il explique le terme *abgjoia*, cher à Pasolini, qui exprime simultanément la joie et la souffrance, à même « ce conflit du corps singulier et du *corps social* ». Puis Georges Nivat étudie les innombrables tête à tête père-fils dans la chaîne des infanticides et des parricides propres à l'histoire russe, dès 1581. Aux tableaux qui restituent regards suffoqués et bouches béantes devant pareils affrontements familiaux succède l'impossibilité de peindre ces outrages sordides. Pour le slavisant qu'est G. Nivat, semblable « instrumentalisation de l'infanticide aurait inspiré une part de la littérature sur

1. M. Gagnebin, *Authenticité du faux*, Paris, P.U.F., coll. « Le Fil rouge », 2004, et « De la projection en art : un double langage mis en abyme », in *Figures de la projection*, Paris, P.U.F., coll. « Monographies et débats de psychanalyse », 2008.

l'inhumain du Goulag ». Du célèbre tableau *Ivan IV et son fils mourant*, d'Ilya Repine (1885), où le père, les yeux hallucinés, enlace tendrement son fils qu'il vient de frapper violemment à la tempe, il reste sans doute quelque chose dans le heurt des corps à la fois fracassant et toutefois plein d'attachement, comme l'attestent les moments, dans *Accattone* (1961), où le combat « produit sa propre immobilisation ». Dans ce sillage conflictuel où l'individu affronte le social, pour ne pas dire le politique, Yuri P. Zinchenko a choisi d'argumenter la question du « signe et du symbole » chez Vygotski (1896-1934), résolument attaché à la psychologie historico-culturelle, et de qui Jean Piaget écrit : « Ce n'est pas sans tristesse qu'un auteur découvre, vingt-cinq ans après sa parution, l'ouvrage d'un autre auteur qui a disparu entre-temps, lorsque cet ouvrage contient tant de vues l'intéressant directement qu'il eût fallu discuter de plus près et par contact personnel. »¹ Et, un peu plus loin, J. Piaget souligne, mais pour la nuancer, encore une fois, la lutte que la théorie de Vygotski cultive entre l'égoïsme et la nature adaptative et fonctionnelle des activités de l'enfant, comme de n'importe quel être humain. Je le cite : « Seulement, dire que tout échange entre l'enfant et le milieu tend à une adaptation ne signifie pas que cette adaptation réussisse d'emblée, et il faut se garder à cet égard d'un trop grand optimisme biológico-social, dans lequel il se peut que Vygotski tombe parfois. »²

En posant la socialisation comme condition du développement intellectuel, Vygotski place au cœur de sa doctrine le ferment de divers achoppements que les psychanalystes, depuis Freud, opposèrent aux linguistes russes faisant la part trop belle au social. À la dialectique de l'objectivité sociale et du sens subjectif qui, chez Vygotski, prend un statut bien particulier, puisque pour lui « le subjectif en soi n'existe pas »³ et que l'inconscient tend donc à se confondre avec « de l'inaccompli qui insiste »⁴, succédera dans ce livre un texte de Rosine Bénard. Traitant du film *Les Climats* (2006), du cinéaste turc Nuri Bilge Ceylan, celle-ci met en exergue l'affrontement passionnel mû non plus par le socius mais bien par

1. J. Piaget, « Commentaire sur les remarques critiques de Vygotski », in Lev Vygotski, *Pensée et langage*, trad. F. Sève, Paris, La Dispute, 1997, p. 501.

2. *Ibid.*, p. 503.

3. L. Vygotski, *La Signification historique de la crise en psychologie*, trad. par C. Barras et J. Barberies, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 215 et encore p. 279.

4. Y. Clot, « Vygotski, la conscience comme liaison », préface à *Lev Vygotski, conscience, inconscient, émotions*, trad. F. Sève et G. Fernandez, Paris, La Dispute, p. 28.

Introduction

quelque dynamique cosmique, chère à Empédocle. Guère éloignée du Platon de la *République* attentif au passage du chaos initial au cosmos, tout comme du Platon d'*Epinomis* et du *Timée* revendiquant une « musique des sphères », cette dialectique propre à l'infiniment grand fait sa place à la discorde comme à l'irascible. La confrontation des quatre éléments naturels (l'eau, l'air, la terre et le feu) demeurerait habile à préfigurer les combats des dieux, puis ceux des mortels.

Avec le chapitre de Cécile Croce consacré à « l'image cannibale », c'est de l'affrontement du spectateur non seulement aux images mais *dans* les images qu'il sera question. Un affrontement bien spécifique puisqu'il s'agit de saisir ce moment intime où le contemplateur, lui-même capté par une vidéo, se confronte à l'œuvre et, d'une certaine manière, l'accomplit. C. Croce choisit l'art de la « performance », où l'image n'est somme toute rencontrée qu'après l'acte « cannibale » en soi. C'est ainsi qu'elle parcourt d'un œil chargé de références iconographiques l'*Œdipe et le Sphinx* (1864) de Gustave Moreau, *Le Péché* (1893) de Franz von Stuck et, bien sûr, les performances aventureuses et déstabilisantes de Marina Abramovic et de Frank Uwe Laysiepen, dit Ulay (1976-1985). « Voleur d'image », « violeur de corps », le spectateur-actant de la performance serait ainsi, selon C. Croce, un *spectateur*. Nathalie Zaltzman, au fait de l'œuvre de Vygotski et des déviations plus tardives du psychanalytique travaillé par le marxisme et ses prolongements historiques, écrit : « La *dimension sociale* est une entité interlocutrice toujours active dans le devenir psychique individuel [...] elle prête main-forte aux mouvements de destructions internes. »¹

En révélant leur contenu souvent idéologique, voire politique, les images de l'affrontement ont laissé entrevoir la cruauté qui les structure et les innerve. Ainsi, la deuxième partie de cet ouvrage examine les raisons profondes d'une pareille férocité.

Gérard Bonnet analyse le paradoxe de certains idéaux, « qui se transforment au fil du temps en objets destructeurs, persécuteurs jusqu'à menacer la vie de celui qui s'y réfère », et montre « comment notre société utilise cette violence à son profit ». Mais l'idéal est aussi à double face et, parfois, c'est la face personnelle qui l'emporte ; tel est le destin du

1. N. Zaltzman, *De la guérison psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1998, p. 185. Nous soulignons.

créateur qui « se bat avec lui, le modèle, le travaille », en transformant l'idéal en « force de vie ». Dans « Le bourreau et son double », second chapitre de cette partie consacrée à l'inhumanité de l'affrontement, Claude Louis-Combet, en un texte aux sonorités autobiographiques, répond en quelque manière à Gérard Bonnet, lorsqu'il évoque le culte des martyrs et ses retentissements dans son corps d'enfant « et dans sa gestation sexuelle ». Devant la « complexité du mal dans l'innocence et de l'innocence dans le mal », C. Louis-Combet fait du bourreau et de sa victime un seul et même être qui, à même ce clivage des rôles, assume cette déchirure de l'être-métaphysique.

Viennent ensuite plusieurs chapitres aptes, chacun, à décliner les modes de la cruauté. Ainsi en va-t-il du « cannibalisme selon Montaigne » (Agnès Minazzoli), du poids du sang dans les tragédies de Racine (Guillaume Gomot), de deux stratégies littéraires (celle de Barbey d'Aureville et celle de Georges Bataille) qui témoignent, chacune à sa manière, d'un douloureux et passionnant conflit avec quelque « mère psychiquement morte » (Jean-Baptiste Chantoiseau), de l'enfer des prisons de femmes photographiées par Jane Evelyn Atwood en 1998 (Marie-Hélène Cordié-Levy), enfin de l'amer constat de l'insuffisance qui stigmatise la littérature aux XX^e et XXI^e siècles comme de la nécessité vitale de restituer à l'art d'écrire son fondamental désir : faire vivre la langue (Corinne Rondeau). Tous ces chapitres, qu'ils parlent de peinture, de photographie ou de littérature, concourent, à même la figuration de l'innommable, à l'éveil d'une conscience tragique – et non pessimiste. Tel était bien le pari de Gérard Bonnet qui, loin des idéaux conçus par Freud comme des « objets sexuels » propres à combler le pervers, ose postuler, en ouverture à cette partie consacrée à la sauvagerie la plus hostile et au raffinement sadique, la permanence de quelque élan vital.

Un territoire de la cruauté n'a, toutefois, pas encore été traité, tant ses caractéristiques rejoignent l'intime. C'est pourquoi la troisième partie de ce livre centré sur l'affrontement et ses images explorera les passes d'armes de la jalousie, passion cruelle s'il en est une.

C'est donc en psychanalyste que je réfléchirai sur la jalousie conçue non seulement comme un état affectif, mais plus précisément comme un parcours délirant, doté d'étapes signifiantes, toutes plus déchirantes les unes que les autres. Prendront place ensuite deux études proposées par des psy-

Introduction

chanalystes appartenant à des sociétés analytiques différentes (la Société psychanalytique de Paris et l'Association psychanalytique de France), qui partiront, chacun, de l'œuvre dramatique princeps relative à la jalousie : *Othello* de Shakespeare.

Pierre Chauvel (SPP), avec une attention extrêmement délicate dirigée sur les images, où tantôt le blanc, tantôt le noir dominant, repère dans *Othello*, outre le système projectif révélant l'homosexualité inconsciente des protagonistes masculins, la structure psychique de chacun d'entre eux. Iago serait alors le Surmoi mélancolique, pervers et criminel d'Othello. Il exercerait sa rage destructrice uniquement sur l'objet extérieur, cependant qu'il s'introduirait astucieusement dans le More, à la manière d'un parasite, habile à dévorer et à détruire sa victime en s'en faisant le double. Le personnage d'Othello illustrerait pour cet auteur, bel et bien, la conception narcissique-mélancolique de la paranoïa. P. Chauvel n'en reste pas là. « Qui tient le rôle du rêveur dans semblable tragédie ? » se demande-t-il. Illustrant la rage narcissique infantile devant la scène originaire, cette tragédie dévoilerait une jalousie bien plus sévère, celle qui, écartelée, hésite entre le désir d'*avoir* la femme ou d'*être* la femme. En sorte que P. Chauvel suggère chez Othello une troisième option, celle, irrésistible et forcenée, d'être la mère d'antan, à l'intérieur de cette tragédie où, Desdémone mise à part, il n'y a que des hommes.

Traditionnellement pièce animée par le procédé du *double sens* – manière qu'affectionne spécialement l'Inconscient, enclin à libérer le délire projectif –, *Othello* mettrait en lumière les facettes compliquées de l'homosexualité. La pièce décrirait avant tout, selon P. Chauvel, « la violence du désir lié à la transgression ». Alors qu'André Beetschen (APF) prolongera l'enquête shakespearienne en l'ouvrant à celle de Welles et à celle de Verdi-Boïto, notant finement ce que l'image filmique et ce que l'image sonore apportent de perspectives scénaristiques et métapsychologiques inédites. Très attaché aux mots, A. Beetschen pose toutefois une question capitale mais troublante : « Les images parviennent-elles à transmettre l'excitation des fantasmes ? N'obligent-elles pas plutôt à deviner, construire ou interpréter la réalité psychique qui les anime ? » Et il poursuit : « L'efficacité des images est ici produite par la langue de Shakespeare. [...] Les mots, comme un poison, imposent les images de l'excitation sexuelle : la parole infecte et contamine, elle transmet la haine, elle est ensorceleuse ou meurtrière. » C'est pourquoi ce psychana-

lyste dit de l'*Otello* de Welles qu'il est « une interprétation du *voir* que la jalousie impose », interprétation qu'il suit pas à pas, de façon poétique, s'attachant à chaque mouvement de caméra, à chaque choix de plan, à chaque type de montage, ce qui lui permet de montrer comment la jalousie au cinéma « va éloigner les corps » les uns des autres. En revanche, analysant, avec une rare sensibilité musicale, l'*Otello* de Verdi-Boïto, c'est au vu de la tension intérieure, de la subtilité des affects qu'A. Beetschen avance que la pièce chantée fait *voir* les passions agissantes dans leur extrême. La musique imposerait ainsi sa temporalité aux échanges parlés. Partageant avec P. Chauvel l'intuition qu'*Otello* explore « l'infini de la détresse infantile dans la jalousie », A. Beetschen, en dépit de sa proximité avec les formes musicales et la variété des registres chantés, revient au verbe en soulignant, juste avant le meurtre, l'impossibilité du chant, qui ne laisse de place qu'au « halètement des mots ». Une grande question est, ici, donc énoncée : celle qui oppose le pouvoir du verbe à celui des images, qu'elles soient filmiques, plastiques ou sonores. Dans cet affrontement, le psychanalyste semble trancher en faveur des mots ; ce livre ne devrait-il pas permettre, notamment en sa dernière partie, de conclure aussi à la richesse énigmatique du visuel ?

Suivront plusieurs textes, tous attachés à capter et à cerner la jalousie d'un point de vue cinématographique. *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, faisant converger l'outil (le store à lamelles dit vénitien) et la vue partielle, donc partielle, du jaloux, n'est sans doute pas innocente dans ces choix où l'image plastique instruit l'image filmique. C'est ainsi qu'Olivier Beuvelet, s'attachant au *Décatalogue 9* de Krzysztof Kieslowski, tentera de comprendre comment s'organise une mise en forme visuelle de la jalousie et une « mise en jalousie » du regard. De même, Suzanne Liandrat-Guigues, face à *L'Avventura* d'Antonioni, se montrera sensible au montage, si semblable au rituel d'effacement chez Proust dans *Albertine disparue*, ce montage qui, à force de multiplier les faux raccords, les erreurs dans la direction des regards et des mouvements, sert à désorganiser le monde et, soutenu par le soliloque effréné du jaloux, le transforme en chaos. « Faire de la jalousie un art poétique », c'est ce que propose S. Liandrat-Guigues, extrêmement attentive aux « discours sur l'aléatoire de ce qui assemble, sépare ou suppose les regroupements humains ». Privilégiant dans *L'Avventura* quelque « mimétisme de l'instabilité », elle

Introduction

annonce, d'une certaine manière, les vues de Nicole Minazio, également troublée par *L'Avventura*, où, en qualité de psychanalyste, cette dernière repère à même l'errance psychique, avant tout, le temps mort et circulaire, l'informe de la mélancolie, cette catastrophe psychique propice à « éviter l'éprouvé d'une expérience agonistique ».

Les portes sont, dès lors, ouvertes à d'autres études sur la jalousie au cinéma, privilégiant, ici, avec *Bad Guy* de Kim Ki-duk (2001), la jalousie alliée à la dépersonnalisation (Virginie Foloppe), là, grâce au *Silence* de Bergman (1963), un voyeurisme qui décline avec force perversités les dispositifs d'affrontements silencieux (Marie-Camille Bouchindomme), ou encore avec *Paris, Texas* de Wim Wenders (1984), les terres où la jalousie se renie, cherchant la rédemption en quelque sacrifice de soi (Julien Milly).

Une quatrième partie traitera moins des « images de l'affrontement » que de l'affrontement entre les images elles-mêmes. De la diégèse, on passe ainsi davantage à la construction de l'œuvre, à sa poïétique.

D'abord, Claudia Simma, évoquant les gibets et les potences du xv^e siècle, montre comment, pour faire échec à la menace d'étranglement, Villon aurait pris les devants « au moyen d'une langue bien pendue ». Le poète, en déplaçant les codes littéraires, en les démontant, ridiculise la pendaison, usant des ressources infinies de l'art poétique. C'est ainsi que cet immense artiste, hors-la-loi à ses heures, condamné à « estre pendu et estranglé » en 1463, « fait feu de toute "corde" pour sortir sa tête du "collier" dont il la sait menacée ».

Viennent ensuite quatre textes qui déconstruisent la poésie des images comme la poétique du langage, en explorant, pour le premier, la rhétorique de la litote, alors que les trois autres jouent et se jouent d'un art de l'excès ou de la manipulation.

Ainsi David Lengyel aborde deux types de *found footage*, c'est-à-dire de films qui s'élaborent à partir d'images tournées par d'autres, sans volonté de faire, avec ces films de famille souvent, un vrai film à vocation publique. C'est dire que soit s'« invente » un schéma narratif préexistant, soit sont traqués la naïveté, voire le refoulement ou le déni, pur et simple, du filmeur. Ces manques à dire deviennent alors, dans la re-contextualisation obligée, véhémentes leçons de lucidité ou salutaires mises en garde devant l'aveuglement humain. *Chute libre* (1997) du Hongrois Peter

Forgacs, qu'a choisi d'analyser D. Lengyel, obéit à ce deuxième régime de *found footage*. *Chute libre* est, ainsi, un épisode de la série *Hongrie privée* qui anticipe, au milieu des années trente, l'inféodation de la Hongrie à l'Allemagne nazie.

Entre ces deux types de documentaire devrait naître une certaine « jalousie des images », là, sans autre relief que leur nature d'image ; ici, inaugurant par l'art du monteur uni à la volonté du réalisateur des ondes de choc au retentissement tragique.

Dans une optique similaire, Gwenaël Tison, avec le film du Tchèque Alfréd Radok *La Longue Route* (1949), mettant en scène l'univers cauchemardesque de Terezin, oppose le statut des images d'archives et celui des images de fiction, qui, entrelacées, forment la dynamique du film. G. Tison, radicalisant l'approche psychanalytique abordée par D. Lengyel, repère l'espace imageant ou filmique comme un lieu de jalousement entre, d'une part, un travail de mélancolie imposant l'archive crue avec son cortège de blessures traumatiques et, d'autre part, un authentique travail de deuil autorisant *in fine* à l'œuvre de fiction d'apparaître, même si, de temps à autre, la fable resurgit, grevée du poids des documents historiques.

Pareille lutte entre le devoir de mémoire fondé sur des archives qui laissent sans voix et la nécessité d'un certain type d'oubli¹, conquis grâce à un travail de deuil sévèrement mené, afin que la création puisse à nouveau se déployer, est la dialectique que suit G. Tison.

Semblable travail de deuil, dûment conduit, se dressant contre l'enlèvement mélancolique de la répétition mortifère du trauma, situerait pour G. Tison, au cœur de l'espace filmique, l'enjeu du jalousement des images entre elles.

Travaillant sur la complexité de ces « reprises », deux auteurs, l'un dans le champ de l'iconique, l'autre dans celui du littéraire, vont se rencontrer à même l'art de la manipulation des images.

Yasmin Hoffmann étudie l'intertextualité conflictuelle et la musique violente interne aux mots (assonances, allitérations, métathèses ou inversions des syllabes ou des lettres) chez Elfriede Jelinek (Prix Nobel de littérature en 2004), alors que Jean-Louis Leutrat aborde l'affrontement des images dans les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (1998-2006).

1. Sur la question de l'oubli, cf. Georges Banu, *L'Oubli*, Paris, Solitaires intempestifs, coll. « Essais », 2002.

Introduction

Celles-ci relèvent aussi bien des beaux-arts (peinture, sculpture, bois gravé, etc.) ou du cinéma de fiction que des images d'archives, et combinent des textes provenant, eux aussi, de diverses sources : informations radiophoniques, lectures de Virgile, Cervantès, Goethe, Dostoïevski, Malraux, Eisenstein, Freud, Bergson, Heidegger, Rilke, etc., et d'écrits de Godard lui-même. Champs/contre-champs, montages cut, fondus enchaînés, incrustations soulignent parfois les phrases dites par la voie off, parfois, au contraire, usent du décalage, de l'écart, de l'affrontement. Le démantèlement est à son comble et, par un effet de miroitement cristallin (Deleuze), du chaos des images et des textes, comme de leur montage subversif, émerge une vision de l'Histoire où la cruauté fait sens.

Yasmin Hoffmann, essayiste et traductrice notamment d'E. Jelinek, explorant l'art de la traduction et au fait de tous ses pièges, transforme celui-ci en réelle stratégie littéraire. Sensible à l'affrontement des mots entre eux, des mots-images comme des images de mots, elle suggère pour ressort à ces « auscultations » verbales une jalousie des langues, de leurs idiomes. Pour faire accéder transgressivement la pensée au visuel, l'auteur soutient une rivalité aiguë, particulièrement efficace chez E. Jelinek, dans la collision des syllabes, au gré d'un ludisme poussé jusqu'au décharnement phonétique ou, au contraire, valorisant l'excès des fricatives, voire des labiales. Ce « travail du trait » (issu sans doute d'un travail de deuil et de mélancolie) aurait chez E. Jelinek le pouvoir de tourner le réel en dérision, de désorganiser clichés et discours idéologiques.

Comprendre cet art de l'affrontement jaloux du dit et du voir si fréquemment mis en tension par les artistes et les écrivains aujourd'hui, n'est-ce pas assigner à l'art actuel une tâche tragique, qui consiste à faire de sa vocation une pratique de la déconstruction ? Comment écrire de la poésie après Auschwitz ? se demandait déjà Adorno. Quant à Paul Celan, dans *Le Dernier à parler*, un de ses ultimes textes avant que, « cadavre léger », il ne flotte sur la Seine, n'écrit-il pas : « *Dieses Brot kauen, mit Schreibzähnen* » (ce pain à mâcher avec des dents d'écriture) ?¹

Mâcher, décomposer, altérer, voire détruire. Bref, transformer l'existant, mais avec des « dents d'écriture » : ce programme, au regard du psy-

1. P. Celan, *Le Dernier à parler*, cité et traduit par M. Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002.

chanalyste, situe l'esthétique à venir non seulement et classiquement dans le registre du libidinal narcissique et objectal (les images de l'affrontement), mais encore dans celui du « vital-identital »¹, de l'auto-conservatif ou, en langage philosophique, dans le cadre de l'identitaire, tous régimes affectés par des manques irréversibles. D'*Otello* à la Shoah, de la folie jalouse à la folie d'anéantissement, le personnage « creux » de Iago semblerait avoir enfanté une descendance sauvage ou, plus simplement, déshéritée, errante, désespérée-désemparée, dont « nous ne sommes pas les derniers », si l'on en croit les peintures (1970-1976) du rescapé de Dachau, Zoran Mušič !

1. M. de M'Uzan, « Reconsidérations et nouveaux développements en psychanalyse », Conférence du 7 mars 2009 à l'Université de Nanterre, lors de la journée organisée en son honneur.

L'OR D'ATALANTE

*Atalante, c'est le mythe même de l'ambiguïté :
prendre / être pris ; l'or, c'est le piège, le leurre. Les deux conduisent à la métamorphose.
Vouloir faire jouter art et psyché : course du désir au risque de l'œuvre.
Tel est le but de cette collection où la clinique et l'esthétique
sont au même titre champs d'application de la pensée analytique.*

L'AFFRONTEMENT ET SES IMAGES

Tout affrontement ne procéderait-il pas d'un malentendu ? Celui-ci ne résiderait-il pas dans le sujet lui-même, dans ses drames intérieurs ? La notion d'affrontement est très loin de pouvoir être ramenée à la seule mise en face à face de sujets, d'entités, de pensées, d'idéologies. Cette notion complexe englobe tout spécialement la jalousie, en réservant une place à l'incertitude : sujet/objet, dedans/dehors, aujourd'hui/autrefois. Cela se vérifie dans le champ des images aussi bien picturales, théâtrales, cinématographiques, musicales que verbales.

Cette problématique s'observe dans les œuvres de créateurs que rapproche un regard animé par une cruauté provocante. Se trouvent ainsi réunis des artistes allant de Villon ou de Shakespeare à Godard, en passant, entre autres, par Gustave Moreau, Welles, Verdi, Antonioni, Georges Bataille, Pasolini, Wim Wenders, Kieslowski, Elfriede Jelinek et Abramovic-Ulay.

Des images de l'affrontement à l'affrontement des images, tel est le cheminement, à la fois esthétique, philosophique et psychanalytique, de ce livre. Dès lors, les termes de déconstruction, de démembrement, de démantèlement, élevés au rang d'instruments, et s'exerçant dans le champ strict de l'image, engagent une fécondité révolutionnaire.

M. G.

Textes de

André BEETSCHEN, Rosine BÉNARD, Olivier BEUVELET, Gérard BONNET, Marie-Camille BOUCHINDOMME, Jean-Baptiste CHANTOISEAU, Pierre CHAUVEL, Marie-Hélène CORDIÉ LEVY, Cécile CROCE, Georges DIDI-HUBERMAN, Virginie FOLOPPE, Murielle GAGNEBIN, Guillaume GOMOT, Yasmin HOFFMANN, David LENGYEL, Jean-Louis LEUTRAT, Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, Claude LOUIS-COMBET, Julien MILLY, Nicole MINAZIO, Agnès MINAZZOLI, Georges NIVAT, Corinne RONDEAU, Claudia SIMMA, Gwenaël TISON, Yury P. ZINCHENKO.

ISBN : 978 2 87673 519 4



9 782876 735194

CHAMP VALLON
www.champvallon.com

29 €