

Points d'ancrage

Erich Auerbach disait de sa méthode d'analyse d'un texte complexe qu'elle commençait par le repérage des « ansatzpunkte¹ », points d'application, ou points d'attache, à partir desquels démêler l'écheveau des sens et des figures formelles. La question est celle du lecteur comme celle de l'explorateur, celle de chacun de nous : comment s'y retrouver dans l'écheveau des signes enchevêtrés qui forment un texte, un tableau, une forêt, le monde ? On pourrait dire aussi : points de départ, ce qui éloigne et rapproche à la fois de « point de vue ». Mais qu'entend-on par « points » ? « Nœuds » pourrait sembler plus précis. Il s'agit bien de dénouer. Dans notre traversée du monde comme dans celle d'une œuvre, multiples sont les strates d'impressions que nous pouvons ressentir. La spirale de nos sensations, leur hétérogénéité même font comme un illisible palimpseste. Auerbach propose de partir d'un seul trait saillant dans cet ensemble confus. Ici, un fil ; là, un trou, un motif, un signifiant. Ce peut être le retour d'une couleur, d'une texture, d'une sonorité, d'une répétition : l'insistance d'une forme. Selon l'image familière d'un *tissu*, qui sert de métaphore aux œuvres aussi bien musicales, picturales, écrites que filmées, un fil, un nœud dans la trame, un accident, une bavure, un lapsus...

Ceci veut dire, entre autres, que le point d'attache *est à l'intérieur* du texte. Le lecteur le saisit depuis l'extérieur, mais en réalité il doit se glisser à l'intérieur du texte pour en saisir *les points d'ancrage* (comme préfère traduire Carlo Ginzburg²). Et, s'agissant de points de vue ou de points d'écoute, je ne peux – du coup – éviter de songer à la formule einsteinienne : *l'observateur fait partie de l'observation*. Le point de vue fait partie de la « vue » (au sens des « Vues Lumière »). Ceci est de

• 1 – Voir AUERBACH Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1953.

• 2 – Voir GINZBURG Carlo, « Latitude, Slaves, and the Bible: an Experiment in Microhistory », *Critical Inquiry*, vol. 31, n° 3, The University of Chicago Press, spring 2005, p. 665-683.



Point de fuite, photo Claudio Pazienna.

nature à décourager l'hypothèse courante d'une mise en place où il y aurait d'un côté le cinéaste ou le cadreur, et de l'autre côté le paysage ou les personnes cadrées. Le spectateur est dans le tableau (cf. Jacques Lacan³), le cinéaste en tant qu'il commence par être spectateur est dans ce qu'il regarde pour le filmer. L'idée d'une *extériorité de principe* est de l'ordre du fantasme. L'extériorité est une construction, comme l'est le point d'ancrage qui relie l'intérieur et l'extérieur. De même qu'il

• 3 – LACAN Jacques, *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1964, notamment, p. 89 : « Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau » et, p. 98 : « Dans le champ scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau. »

suffit de détacher de la paroi où elle est plaquée la main recouverte d'un souffle de terre rouge pour obtenir une « main négative⁴ », de même que la plume ou le stylo doit être écarté de la feuille pour qu'on en puisse suivre le dessin ou le trait, l'image fabriquée par la machine doit disparaître pour réapparaître. Être soustraite à la vue pour lui revenir autre, c'est-à-dire enrichie de ce voyage fait dans l'absence. Comme elle n'est pas, il faudrait la fabriquer et c'est exactement ce qui est impossible. Quoi que ce soit que l'on puisse qualifier de « réel », il n'est pas sûr que nous n'y soyons pour rien. Nous sommes pris dans ce que nous voyons et c'est pourquoi *il n'y a pas de point de vue*. Le « point de vue » n'est occupé par personne (si tant est que l'on puisse occuper un point) ; et comme un miroir, comme les *selfies* d'aujourd'hui, nous est renvoyé notre propre regard. En tant que spectateur, le cinéaste voit son regard en même temps que le cadre, il regarde son propre regard comme pris dans le cadre. Comme faisait la lumière pour les Grecs anciens, notre regard revient vers nous pour nous « regarder » à son tour, et c'est ce double mouvement que nous voyons, autrement dit nous ne voyons jamais les choses ou les autres « en tant que tels », mais tels que nous les voyons. Il est assez stupéfiant que l'énoncé « l'observateur fait partie de l'observation » et que le corpus tout entier de la théorie de la relativité restreinte paraisse en 1905, soit dix ans après les premières projections Lumière mais au temps encore des suivantes. Coïncidence renforcée par une autre : au début du siècle (1900, 1905 et jusqu'en 1924) le même Einstein contribue à l'élaboration de la théorie des *quanta* avec Max Planck, Niels Bohr, Arnold Sommerfeld, Werner Heisenberg, Louis de Broglie... Ce qui troublait Walter Benjamin, la *séparation* de l'œuvre et du lieu – *l'origine, l'original* – qui l'abrite ou la fonde, est déjà en jeu pour la photographie et le cinéma : l'œuvre se déplace, elle n'est plus une pièce unique liée à son origine, elle est partout à la fois : le même film peut être projeté le même jour, à la même heure, à Berlin, New York, Paris et Londres. Cette ubiquité qui caractérise la « reproductibilité mécanique » de l'œuvre d'art trouve avec le cinéma un exemple majeur. Comme il en ira de plus en plus dans le proche futur, le mouvement même du « progrès » (du Capital) entame un processus de *séparation* : séparation, comme Marx l'avait analysé, du travailleur et du travail, du travail et des facultés de vivre, du travail et de son contexte initial (délocalisation), du travail et des travailleurs originels (importation de travailleurs venant des autres coins du monde), séparation des usines et de leur histoire, annulation de la « mémoire ouvrière » avec la substitution aux travailleurs ayant hérité des luttes de leurs prédécesseurs, de travailleurs venus du reste du monde et porteurs d'une autre histoire, etc.

• 4 – Marie-José Mondzain analyse remarquablement ce geste de *séparation* dans son livre *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007.



Lignes de fuite, photo Jean-Louis Comolli.

Le « point de vue » ne peut plus guère obtenir qu'une image éclatée, kaleidoscopique; « point » et « vue » sont eux-mêmes déplacés, en déplacement, l'observateur passé dans l'observation et le spectateur dans l'image, alors précisément que le Capital a changé de logique et qu'il lui arrive de réaliser ses profits en détruisant plutôt qu'en construisant (question de vitesse : détruire va plus vite), et d'accumuler non seulement en absorbant les moins forts mais en dispersant et fracturant tout ce qu'il touche pour le disséminer aux quatre vents. Ainsi, se trouve abîmée l'idée même du « lieu » comme lieu natal, lieu de vie, lieu de référence, lieu de définition de l'être parlant. Pas de « retour au pays natal » parce que ce pays a disparu. Les destins sont d'aller en file sur les routes, comme marchaient les Juifs

avant d'être rafiés, comme le font aujourd'hui ceux qu'on nomme « les migrants » : nous savons désormais que tout être parlant en ce bas monde est en promesse de migration, ou l'est déjà, migrant. La parole reste évidemment liée à l'enfance, à la mère, au lieu de la mère, à la mère comme lieu de naissance. La naissance de la langue dans *l'infans* est l'événement fondateur de l'être-là. Certes la langue de chacun voyage avec lui, se trouve avec lui déportée, déplacée, réfugiée. Mais la langue de chacun ne peut plus être tout à fait la langue de tous : autour de ces êtres détachés de leur monde d'autres êtres eux aussi détachés mais chacun d'un autre monde. Le Capital a fait son œuvre néobabélique. Il n'y a plus d'autre langue commune possible que l'anglais commercial. Je me demande non seulement s'il existe encore ce qu'on pouvait appeler « point de vue », mais si, de ce point, il est encore possible de lancer un lien vers les autres – par la langue. Quel pourrait être le « point de vue » (le « point d'écoute ») d'un homme qui ne saurait plus parler qu'avec lui-même ? Pour ne pas mentir au moment présent, on comprendra que je tiens à élargir la notion de « point de vue », en y associant la possibilité d'une transmission aux autres – le plus souvent verbale –, à ceux mêmes qui ne voient pas. Comment ne pas voir, justement, et quoi qu'il en soit du « point de vue », que *nous avons changé d'époque* ? D'autres temps sont arrivés qui mondialisent les échanges, mais pas seulement : les « visions du monde » comme on disait autrefois en sont aussi affectées, et peut-être, pour beaucoup d'entre nous, devenues illisibles. S'il est vrai, revenant à Lacan, que je vois dans le tableau avant tout la place du spectateur, autrement dit que « je » me vois dans le tableau, la question se pose alors du « comment » ? Me vois-je voir, me vois-je voyant, me vois-je en train d'être vu par moi-même, précisément ?

La notion de *site* introduite par Jean-Toussaint Desanti et reprise par Marie-José Mondzain⁵ répond, me semble-t-il, à l'aporie. D'un côté les tentes des camps, réfugiés sans refuge, et de l'autre les ruines des villes, des quartiers, des rues, telles que jamais encore on ne les avait vues, sinon à Gaza, et pire qu'à Dresde en février 1945, où tout au moins demeuraient quelques façades ébranlées mais encore dressées devant le vide. Impossible de n'en pas déduire qu'au tournant du siècle, après la Seconde Guerre mondiale, la Shoah, les déplacements massifs de peuples et de nations, de nouveaux paradigmes se mettent en place, dans la théorie comme dans la pratique, qui bousculent les normes intégrées depuis des siècles comme allant de soi, et par exemple « l'objectivité » des machines à voir, « objectivité » qui permet *de ne pas voir* la subjectivité des spectateurs. L'époque de la construction du monde industriel, aujourd'hui chamboulé, tient à la toute-puissance de *l'objectif*, qui évite la question du sujet, la question de l'autre, la question de l'inconscient.

• 5 – MONDZAIN Marie-José (dir.), *Voir ensemble*, Paris, Gallimard, coll. « Réfléchir le cinéma », 2003.

La notion de « point de vue » paraît être assumption de l'individuel alors qu'elle est d'abord empêchement de voir ce qu'il y a autour du « je ».

À elle seule, cette force subjective redéfinit la notion de « point de vue ». Il ne s'agit plus seulement du peintre, du cadreur, du cinéaste : le spectateur entre en jeu et vient troubler la séparation des places impliquée par le « point de vue ».

Pour cette bonne raison de l'impossible extériorité du regard à ce qu'il voit, je préfère le terme de *site*. Car celui qui voit est vu par celui qu'il voit. Filmant, je suis vu, au moins par celles ou ceux que je filme (c'est la réciprocité documentaire), et probablement par beaucoup d'autres. Filmant, nous sommes sous le regard des autres. C'est une naïveté que de croire que le cinéma est dans les seuls yeux de celui qui filme (qui occupe le « point de vue »). Il est évidemment dans la tête et les yeux de celles et ceux qui sont filmés, ou même qui, présents à la scène, peuvent parfaitement voir le cinéaste et son équipe *de dos*. C'est la dimension politique de la notion de *site*. Il n'y a pas que la communauté provisoire de ceux qui font le film, il y a toutes celles et ceux qui sont hors champ, derrière, à côté, invisibles mais présents, et dont la présence permet de définir dans son acception sociale et



Photo Felice Varine.

politique la notion de *champ*, comme champ d'interactions et de rapports de force qui confèrent à la fabrique d'un film un rôle d'*analyste*.

On comprend que les choses sont plus larges, plus complexes, et moins orientables que ce que peut laisser entendre « le point de vue ». L'un des défis majeurs posés à la cinématographie depuis les films de Louis Lumière est précisément de filmer *en plans larges*. Ce qui signifie une ouverture du champ visible, un espace visuel non totalement orienté, alors que *le plan serré* restreint, comme son nom le dit, le champ des possibles, impose un axe.

Revenons-y : le site est avant tout cet espace-temps où je suis placé sous le regard de l'autre. L'homme déplacé d'aujourd'hui est toujours placé sous le regard d'un autre (ou d'une caméra de surveillance). Je ne peux pas savoir (ni voir) si je suis vu de profil ou de dos, si c'est mon profil ou ma nuque qui sont au centre du regard de cet autre qui, derrière moi, m'est invisible. L'un des mérites du *site* est bien de démultiplier les hors-champ. Je suis dans le champ de l'autre mais il est dans mon hors-champ. Dans la logique du *site*, il n'y a pas de champ-contrechamp qui tienne plus qu'un instant. D'autres champs croisent le champ que je fabrique. Cette multiplicité des champs interdit de penser le « point de vue » autrement que de manière restreinte, partielle, fragmentaire. Le *site* ne nous fait pas sortir du fragmentaire, mais il l'étend à toutes les directions du cadran. Or, nous le



Perspective Gare de Lyon, photo Jean-Louis Comolli.

savons parfaitement, nous sommes vus par ceux que nous filmons, nous sommes sur le site qu'embrasse leur regard. Filmer, c'est être vu par l'autre que je filme, inévitablement. Il a fallu un formidable effort de déni pour que le comédien du film de fiction parvienne à *faire comme s'il n'était pas filmé*, comme s'il n'y avait pas de caméra face à lui. C'est en ce sens d'abord que la fiction cinématographique est mensongère. Ce mensonge initial posé, on peut aller aussi bien vers le simulacre que vers la vérité que dévoile le simulacre. Mais la fiction est elle-même, en somme, fiction. Le cinéma est ce regard de cinéma posé sur lui-même. On a pu avancer que le cinéma ne pouvait filmer que son propre rapport au monde. Or, redisons-le, ce monde est en cours de changement. Le cinéma a été l'un des acteurs principaux de ce changement, et voilà qu'il se trouve lui-même pris dans ce changement – qu'il a en partie provoqué. Tout est devenu visibilité, spectacle, reflet, miroir. Le cinéma en est arrivé à se filmer lui-même comme les *selfies* photographient le photographe. Encore un pas, et nous comprenons que la destruction des foyers, des familles, des rues, des quartiers, des villes, que l'expatriation des réfugiés, l'errance des migrants, la multiplication des camps de toile, tout cela conduit vers un seul lieu de référence : l'image, quel qu'en soit le médium. À part les bombes, réalité universelle, seules les images rassemblent, mais cette fois pour ne pas les détruire, les ensembles humains d'êtres parlants qui cherchent une place – sans la trouver – hors des cimetières.