



**HAL**  
open science

## Enseigner l'imaginaire

Pierre Arbus

► **To cite this version:**

Pierre Arbus. Enseigner l'imaginaire. 1er Colloque de Sorèze : l'Enseignement du cinéma en France et à l'étranger, Nov 2002, Sorèze, France. hal-02279393

**HAL Id: hal-02279393**

**<https://hal.science/hal-02279393>**

Submitted on 5 Sep 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Enseigner l'imaginaire »

Par Pierre Arbus

Communication au 1er Colloque de Sorèze intitulé :  
*L'enseignement du cinéma en France et à l'étranger*, dir. Pierre  
Arbus, en novembre 2002.

PLAN DE L'ARTICLE

Introduction

1re hypothèse : de la duplicité à la dualité, la part du réel

2e hypothèse : la part d'inachèvement

3e hypothèse : la part de l'arbitraire

4e hypothèse : du discontinu au *continuum*

5e hypothèse : le substrat contre la substance

6e hypothèse : enseigner l'imaginaire

7e hypothèse : hypothèses de réalisation

## Introduction

En choisissant cette formulation, je suggère évidemment la dichotomie problématique réel/imaginaire, à laquelle il faudrait ajouter, pour tomber en accord avec la triade lacanienne, le symbolique. Je me place naturellement dans la perspective des recherches menées depuis le début du siècle par les auteurs que furent Jung, Mircea Eliade, Mikel Dufrenne, Gilbert et Yves Durand, Gaston Bachelard, Cornélius Castoriadis, Michel Cazenave, bref, par tous ceux qui, dans les modes avérés d'un positivisme impérieux, ont voulu envisager l'imaginaire autrement que comme un phénomène de dégénérescence du monde sensible (on trouve cela chez Plotin), ou comme la récréation de l'esprit (le divertissement pascalien) : où l'on citerait pour la Xième fois Mallebranche et sa « Folle du logis ».

Je voudrais commencer cette communication avec une citation de Mircea Eliade, empruntée au premier tome de l'Histoire des Croyances et des idées religieuses ; le mythologue écrit : « Il est difficile d'imaginer comment l'esprit humain pourrait fonctionner sans la conviction qu'il y a quelque chose d'irréductiblement réel dans le monde ; et il est impossible d'imaginer comment la conscience pourrait apparaître sans conférer une signification aux impulsions et aux expériences de l'homme. La conscience d'un monde réel et significatif est intimement liée à la découverte du sacré ». Nous voici en présence d'une vision parfaitement humaniste du monde, mais d'un humanisme bien plus inspiré par une praxis (Mircea Eliade fut un mythologue de terrain), en d'autres termes, par des impulsions et des expériences, plutôt que par la tentation à un syncrétisme conceptuel.

Il y a donc aujourd'hui une légitimité de l'imaginaire, inscrite précisément au cours du siècle, et selon des modes d'approches diversifiés, par les chercheurs que j'ai cités. Au cinéma, la question de la dichotomie entre réel et imaginaire n'a cessé de se poser, plus que dans la littérature, a priori considérée comme étant du côté de l'imaginaire, ou dans les sciences humaines (sociologie, anthropologie, ethnologie, psychologie...), a priori considérées comme étant du côté du réel. Elle se pose au cinéma en raison du statut particulier de l'image, d'apparence analogique avec son modèle, et générant de fait la confusion entre l'image et le modèle, où l'on satisfait ainsi le complexe de Pygmalion (le désir d'animation de l'image), et où s'offre le piège de l'illusion spéculaire qui lui est associé (exemple de la fascination exercée par les images des vedettes médiatiques : cf. Edgar Morin, *Les Stars*). Elle se pose au cinéma à travers des catégories génériques (réel vs imaginaire impliquant : documentaire vs fiction, par exemple) : même si la question est posée, débattue, et les catégories interrogées, on n'aborde pas avec les mêmes outils l'enseignement du

cinéma de fiction et du cinéma documentaire. Et même si certaines tentatives de résolution ont pu voir le jour, elles ont pris quelquefois la forme du dogme (particulièrement en France, d'ailleurs, je pense à la Nouvelle Vague, ce qui, évidemment, n'enlève rien à son apport).

Il n'y a pourtant pas d'abîme qui sépare l'imaginaire du réel, contrairement à ce que Sartre écrit dans *L'Imaginaire*, puisqu'il n'y a pas de séparation. C'est du moins ce décloisonnement de la perception qu'il faudrait tenter d'enseigner à des étudiants en cinéma, de manière à libérer leur activité, c'est à la recherche de ce point gamma, cet horizon poétique dont parle André Breton lorsqu'il écrit : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. » Il s'agirait d'apprendre à ne pas vivre le réel comme une tyrannie, mais comme une offrande faite au pouvoir de révélation dont nous sommes les détenteurs singuliers et uniques, un pouvoir qui s'exerce légitimement et naturellement dans les domaines de la création. Pour cela, je vais tenter de formuler sept hypothèses, qui organiseront ma réflexion.

### **Première hypothèse : de la duplicité à la dualité, la part du réel.**

La distinction entre le réel et l'imaginaire est évidemment explicable historiquement, et s'exprime, non de manière continue, mais du moins cycliquement, comme une duplicité. Le concept d'imaginaire est lié à une dichotomie des représentations intellectuelles par laquelle on a toujours eu tendance à opposer réel et imaginaire, raison et imagination, objectivité et subjectivité, et, d'une certaine manière, vérité et mensonge. La philosophie grecque, après la période présocratique, distingue et actualise la pensée rationnelle et potentialise la fonction imaginante, qui fait dire à Jean-Pierre Vernant : « L'Univers intellectuel du philosophe grec, contrairement à celui des penseurs chinois ou indiens, suppose une dichotomie radicale entre l'être et le devenir, l'intelligible et le sensible ». Nous avons tous présentes à l'esprit ces catégories.

La dichotomie est renforcée par l'avènement de la méthode cartésienne : intuition et déduction, avec ce paradoxe que Descartes éprouva sa première intuition méthodologique dans une sorte de révélation onirique prémonitoire (il fit d'ailleurs, cinq ans après un pèlerinage en Italie pour remercier Dieu de l'avoir inspiré). L'imaginaire devient donc progressivement synonyme d'imagination, de faculté d'imaginer, de se représenter le monde par la pensée en le menant, de manière sous-entendue, dans une sorte d'impasse phénoménologique. Peu à peu, dans le courant du XXe siècle, l'imaginaire n'a plus été opposé au réel (comme une erreur, ou une

divagation d'artiste ou de poète romantique), mais a été pressenti comme un système, un dynamisme organisateur des images, auxquelles il confère une profondeur en les reliant entre elles. Non plus une collection d'images additionnées, un corpus, mais un réseau où le sens est dans la relation.

Ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est que le dualisme surgit d'un processus déjà imaginaire. Bachelard sépare le concept de l'image, entre lesquels, selon lui, aucune synthèse n'est possible. L'homme devrait ainsi se résigner à vivre écartelé entre ces deux pôles. Or, il y a, chez Bachelard, le diurne, où s'élabore le réel, et le nocturne, où, par le biais du rêve, se manifeste l'imaginaire. Cette alternance du jour et de la nuit, de la vie et de la mort, du corps et de l'esprit, de la femme et de l'homme, et donc, du réel et de l'imaginaire, cette séparation physique du monde, générant une pensée rituelle symbolique, conditionne évidemment une certaine structuration de la conscience. Où l'on voit que cette dichotomie, vécue paradoxalement comme une manifestation de la pensée rationnelle, et conçue comme un modèle taxinomique, se fonde précisément sur une expérience sensible du réel qui donne toute son ampleur à la relation de l'individu et du monde. La part du réel, c'est peut-être aussi d'abord le renvoi de l'image à travers l'expérience, elle-même conditionnée par sa propre réalité.

### **Deuxième hypothèse : La part d'Inachèvement :**

Si l'on veut tenter une définition des concepts de réel et d'imaginaire, on se heurte très vite à des problèmes de terminologie. D'où, la nécessité de recourir au consensus, seulement dans une phase préalable de communication des fondamentaux. Il y a d'abord cette relation de l'individu au monde qui reste, en définitive, le principal objet de tous les arts et de toutes les sciences. Et dans cette relation se trouve posée la question du réel. Faut-il estimer, sous peine d'accorder foi à des propositions radicales, qu'il n'y a de réel qu'au travers de nos perceptions, et que ce qui fonde l'objectivité de cet univers ainsi pressenti n'est pas autre chose qu'un dénominateur commun lié à la ressemblance de nos perceptions, ou au langage commun qui nous permet de les décrire et de les communiquer ? Je crois donc à la réalité intrinsèque de l'objet que je perçois parce que d'autres que moi le perçoivent semblablement, et ont, à son propos, une moindre culture commune !

Inversement, peut-on croire à une existence en soi du réel, hors des perceptions du vivant ; une réalité somme toute intemporelle, autonome (si ce n'est le temps de sa propre durée), caractérisée de manière univoque et, finalement, sans aucune nécessité de la relation avec le vivant, ce qui est une approche assez inquiétante. C'est du moins ce à quoi pourrait laisser croire, en dehors de tout questionnement, le fonctionnement de l'objectif (optique) ; à moins que l'on ne considère que cette pensée d'un réel existant hors de nous,

en parallèle, en quelque sorte, et disposant sans nous de son intégrité, ne procède que d'un fantasme, et donc, d'une intervention du sujet, voire, de l'imaginaire du sujet.

Une autre solution consisterait à restreindre les concepts à une pure fonction communicationnelle, le réel devenant ainsi la dénomination d'un donné consensuel dont la raison d'être est précisément la plurivocité des interprétations ou des questionnements qu'il suscite. Le réel apparaît donc comme un recours opportuniste, non défini et non définissable, mais continuellement en définition. Il dispose ainsi d'une part d'inachèvement, absolument arbitraire puisque, ce que je vois, entends, sens, si cette perception se réfère à un réel, modélisé par la science, et donc commun par un certain nombre (un nombre très limité) de ses détails, à plusieurs autres perceptions, ce que je vois, ce que j'entends, ce que je sens, est immédiatement soumis à la complémentation par la conscience percevante. C'est un peu l'idée de la forme existante dans le bloc de marbre que le sculpteur, en taillant la matière, va révéler (on trouve ce motif chez Plotin). Ce non perçu, qui n'est évidemment ni uniforme ni univoque, semble donc se porter au-delà de la substance, témoignant de l'existence objective d'un réel minimal tirant précisément son objectivité de sa part d'inachèvement.

### **Troisième hypothèse : la Part de l'arbitraire :**

On doit à la théorie quantique d'Heisenberg, formulée dans le premier quart de ce siècle, l'introduction d'un principe d'indétermination dans la perception de la réalité. Avant cette théorie, c'est la causalité newtonienne qui s'imposait seule, tout ayant une explication et une cause. Or, désormais, si l'existence intrinsèque du réel n'est pas remise en cause, celui-ci n'est plus envisagé comme la manifestation d'un déterminisme physique ou métaphysique, dont le sujet ne serait qu'un simple témoin. Et là, évidemment, je suggère entre les lignes la position de l'apprenti cinéaste face à la matière même de ses prises de vues. La causalité et l'explication disposent d'une fonction de clôture du réel, par le bais du sens et du discours, par la rupture d'une dynamique à laquelle on substitue le système, le modèle, le dogme, déterministes par définition. C'est un peu le principe de la cadence, en musique, dans l'harmonie classique : la cadence est une résolution d'accords ; ou dans le montage avec le champ/contrechamp, et ce qui lui est associé : raccord mouvement, raccord regard... voire avec le principe du montage alterné.

Cette notion de clôture implique une autre caractéristique (la seconde, donc) de ce réel que l'on essaye d'aborder, c'est celle de discontinuité. Selon le principe de la causalité, dès lors qu'il y a une clôture par le sens ou par le discours, il y a rupture de la continuité du réel par un processus de codification qui s'interpose entre la perception de l'objet et sa complémentation par la conscience percevante. Le réel meurt dans l'emblème, dans le blason, dans l'apologue, dans la parabole, bref, dans la lexicalisation ou dans la grammaticalisation qui

en sont faites. Il faut alors passer à un autre objet, abandonner le principe des associations, des correspondances, de la résonance, et procéder ainsi selon le principe du tiroir que l'on remplit (ou que l'on vide) avant de le refermer pour passer au suivant. C'est en cela que l'on peut évoquer la discontinuité du réel, suivant la position de Lacan qui reprochait aux structuralistes leur approche du réel comme totalité, lorsque lui préférait parler de bouts de réel : chaque perception, chaque appréhension du réel est immédiatement approprié par la volonté, le désir (qui est peut-être aussi de l'ordre du fantasme) de conclure. C'est un peu aussi la démarche des encyclopédistes, qui furent d'ailleurs ceux qui crurent le moins à la possible clôture de la connaissance, par le recours à un système épistémologique, dans la mesure où leur motivation relevât probablement plus du fantasme, et donc de l'imaginaire. Tous les modèles, tous les systèmes peuvent d'ailleurs être mis en relation avec une motivation fantasmatique, que Gilbert Durand explicite fort simplement.

J'ai moi-même tenté de révéler la part de fantasme, et donc d'imaginaire, qu'il pouvait y avoir dans les écrits de Metz, sur le principe de ce qui a été écrit à propos de Roland Barthes : non plus sémiologue, mais AUTEUR.

Le recours à l'imaginaire, non comme catalogue d'images, mais comme processus, comme démarche intellectuelle, s'empare ainsi de cette part d'inachèvement et lui soumet la part d'arbitraire. Et c'est l'indéterminisme qui caractérise ce processus, dont l'une des ressources fondamentales est le potentiel de révélation qui réside dans ce mouvement de l'appropriation du réel par la conscience imaginaire. C'est peut-être ainsi que se constitue et que se définit l'archétype : un potentiel de révélation (la forme dans le marbre, qui peut très bien ne demeurer, dans le temps, qu'évoquée comme révélation possible ; c'est aussi, peut-être, le regard infiniment précautionneux du cinéaste, regard dont on devine, ou dont on croit, ou qui nous laisse croire, qu'il dispose de ce pouvoir de la révélation, mais qui reste réticent à tout dévoilement.

#### **Quatrième hypothèse : du discontinu au *continuum* :**

Il y a évidemment dans toute démarche créatrice une tentation à la clôture du réel par une mise en œuvre de la discontinuité. Le recours au quadrillage, à la modélisation, permet ainsi de fabriquer à l'œuvre une réalité statutaire qui pourrait témoigner d'un pouvoir du sujet sur le réel dont il fait son objet. Il existe, en musique, un quadrillage de ce genre, partant d'une simplification du phénomène sonore en ses moindres éléments : la fréquence et la durée (on a ainsi mis de côté le timbre, plus difficile à contrôler, mais déterminant dans ce qui fait l'intérêt d'une interprétation). La simplification du phénomène sonore a aussi été provoquée par la structure de base de

notre notation occidentale où le registre sonore a été systématisé, supprimant de cette manière le *continuum* du registre des fréquences.

Le XXe siècle a été riche en expériences musicales visant à se rapprocher des phénomènes sonores de la nature, c'est-à-dire, en d'autres termes, à partir de la perception, ou des expériences de perception, plutôt que de modèles, dont l'autorité finit par imposer la discontinuité du réel comme seul réel possible, l'expression de l'imaginaire devenant formatée et protocolaire. C'est à des compositeurs, souvent aussi théoriciens, comme Wychnégradsky, Ligeti, Penderecki, Lutoslawski, Scelsi, Xénakis (l'origine slave ou balkanique n'est pas un hasard : il y a là-bas des imaginaires fédérateurs...) que l'on doit une réflexion et des applications qui posent la question du timbre et valorisent le *continuum*. Avec le *continuum*, nous entrons dans l'indéterminisme, l'imprévu, l'arbitraire. Comme précisément la part d'arbitraire de l'interprète qui s'empare, s'approprie, la part d'inachèvement de la partition, ou comme la partition s'est emparée de la part d'inachèvement d'un réel qui lui préexiste (la plupart des musiciens cités ont, à l'exemple de Bartok, beaucoup construit leur œuvre et leur pensée à partir d'une réflexion, d'observations, voire de collectes, des traditions musicales d'un grand nombre d'ethnies), pour le prolonger de cette part d'arbitraire : Le *Continuum* c'est une forme de répétition, mais qui, précisément, dans son apparente simplicité structurelle, permet à la différence de surgir avec clarté (les microvariations de timbre, de tonalité, les sons « parasites » qui, en vérité, ne le sont pas, comme la respiration de l'instrumentiste, par exemple). De la répétition naît la différence, comme dans les films de Bill Viola, des mises en œuvre de *continuum*, voire, ceux de Bokanowski, ou encore dans ceux de Péléchian (un même plan plusieurs fois répété, dans un refus des modèles, des statuts de l'œuvre, des débuts et des achèvements) : le *continuum* au service d'une dénonciation idéologique du discontinu.

Là se justifie, arbitrairement, bien sûr, la triade lacanienne du réel, du symbolique, et de l'imaginaire. Relativement à mon propos, elle est l'expression d'un *continuum*, le *continuum* à l'origine de l'œuvre d'art, de l'œuvre inscrite, donc, mais non en tant que patrimoine ou objet ayant statut d'œuvre d'art (verrouillable, muséable), mais plutôt comme l'état momentané d'un phénomène en évolution, la part du mythe, en quelque sorte, puisque le mythe reste en devenir. Le réel suppose ainsi, on l'a vu, une part d'inachèvement, et c'est en conférant arbitrairement le statut de symbole à certains de ses objets, de ses éléments, que le sujet percevant, désormais créateur (puisque c'est en cela qu'il nous intéresse), prend position et rôle au sein de ce *continuum* où l'imaginaire construit la consistance, l'épaisseur, et la dynamique du symbole, et fait œuvre de cet ensemble de relations. Évidemment, nous opérons ici la réconciliation des concepts puisque, pour Lacan, l'imaginaire est le signe d'un échec de la fonction symbolique de l'être humain : pour ma part, je l'envisage ici comme le prolongement du symbolique, comme la matérialisation



du lien (et il y a là en effet quelque chose qui est de l'ordre du religieux ou du sacré) qui fait l'œuvre. Je ne parlerai pas d'individuation parce que je maîtrise très imparfaitement la portée de ce terme, utilisé par Jung, mais il me semble qu'il y aurait un peu de cela dans ce processus.

### **Cinquième hypothèse : le substrat contre la substance :**

Si ce *continuum* évolue, à travers l'œuvre d'art, vers ce que l'on pourrait nommer la part d'achèvement du réel, il faut cependant remarquer que ce partitionnement reste la règle ; le temps, la collectivité (comme une foule d'arbitraire) s'en emparent et lui construisent un nouveau déterminisme, une discontinuité, voire, au pire, une clôture. D'autres œuvres, au contraire, conserveront longtemps l'apparence du mythe, jamais patrimoniales, se proposant aux imaginaires subséquents et descendants (au sens de la descendance généalogique) comme substrat (l'influence) plutôt que comme substance (la citation, par exemple), comme le lieu de l'enracinement, plutôt que comme la matière première, comme expérience du réel, plutôt que comme culture du réel...

C'est un peu l'attitude que je cherche à provoquer chez les étudiants lorsque, les plaçant devant les œuvres, je leur propose de ne pas réfléchir par rapport à l'autorité a priori de l'œuvre (le genre, l'auteur, le milieu ou le lieu filmé, le sujet, autant d'éléments susceptibles de faire autorité), mais de laisser, en eux, s'installer le désordre, le chaos des images singulières, personnelles, qu'elle ne va pas manquer de susciter (ou ne suscitera pas), cette « folie conçue comme la limite de [leur] liberté » (Lacan), conforme en cela à la proposition d'Edgar Morin dans *Le Paradigme perdu* qui établit le désordre comme un fait de créativité qui place l'individu à la limite de la crise (c'est-à-dire, de l'accroissement du désordre à l'intérieur d'un système) : « Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit » écrit Rimbaud.

Une infinie méfiance, donc, de tout discours complaisant, de toute tentative de clôture des films proposés, de toute culpabilité éprouvée vis-à-vis de l'émotion (le rire en est une, par exemple) ou du surgissement de l'image, voire, du fantasme sans rapport rationnel ou logique avec l'œuvre, mais en rapport infiniment avec le *continuum* onirique où elle trouve place légitime. Une méfiance à l'égard de tout positionnement de spécialiste qui sous-tend quelquefois une volonté de pouvoir, bien plutôt qu'une volonté de savoir ou de partage du savoir, qui confisque l'œuvre, qui lui interdit tout prolongement par l'imaginaire... Heureusement, les œuvres sont rebelles, et sans discipline. Mais ce travail me paraît mieux adapté à un genre et à un corpus qui ne fait pas a priori autorité (ou dont on peut oublier l'autorité parce qu'elle ne fait pas référence) par exemple le film de non-fiction (documentaire, expérimental, etc.) : on n'est alors plus en face d'un

patrimoine, mais d'une proposition imaginaire qui n'impose pas ses discours, mais fait simplement cadeau de ses réseaux d'images.

### **Sixième hypothèse : Enseigner l'imaginaire :**

Il s'agit donc de proposer à l'étudiant de ne pas poser a priori un état vierge du réel, et de le convaincre précisément qu'en aucune manière le film n'a besoin d'un sujet neuf (si tant est que cette notion puisse avoir une quelconque réalité), mais qu'au contraire, il procède d'un engagement de la conscience imaginaire, dans un processus fondé sur la répétition du même, et que c'est à l'intérieur de ce même que pourra s'exercer la part d'arbitraire prête à faire surgir la différence. Il n'y a donc ni bon ni mauvais sujet, il y a avant tout une relation qui tente de se construire autrement que dans la quête des résolutions, plutôt dans le questionnement sans a priori, sans volonté de discours ou de dogme, sans même, oserais-je, de volonté idéologique préexistante, sans désir de clôture, donc, mais seulement par un acte imaginal, à même d'élaborer un réseau de relations bien plus puissant et pérenne que n'importe quel support ou véhicule d'idéologie ou de sens.

Entendons-nous bien ! C'est bien un militantisme que je suggère, que j'encourage, une position liée à une praxis, à l'origine des mythes les plus agissants et les plus progressistes de la culture humaine, et à l'exclusion de toute récupération ou interprétation subversive (je pense aux dérives du nazisme, du stalinisme, du maoïsme qui, s'il en était besoin, peuvent nous convaincre de la redoutable « réalité » d'une construction imaginaire). Il convient donc, pour l'étudiant, de prendre conscience de l'existence du *continuum*, d'y trouver sa place pour y jouer un rôle (c'est aussi un acte d'émancipation, par rapport à une foi, si intense, de l'enfant ou de l'adolescent dans le déterminisme du réel : l'enfant passe du temps à construire des univers parallèles, non pas, donc en prolongement, mais le plus souvent en marge, à côté), et de manifester une grande vigilance à l'égard de la tentation du sens, de l'évidence des modèles à laquelle prétend quelquefois l'analyse non proposée comme hypothèse créatrice.

Il faut parvenir à cet état où, de la relation avec le réel, avec la part d'inachèvement du réel, peut surgir ce potentiel de révélation qui fera naître les symboles et, de l'expérience imaginaire qui en sera faite, débouchera sur l'œuvre, sans pour autant dévoiler : il faut en demeurer aux images (toutes sortes d'images, ce n'est pas restrictif), elles sont en elles-mêmes suffisantes, autonomes, elles n'ont pas à motiver la compréhension, mais à susciter le désir, l'envie d'un positionnement du spectateur au sein du *continuum*, pour prolonger la démarche. Ces œuvres qui nous plaisent ne sont-elles pas celles qui nous donnent l'envie de nous emparer de la part d'inachèvement du réel, et de le prolonger de la part d'arbitraire, quelle que soit l'inscription qui, à terme, en sera faite... Œuvre comme fragment de réel, associée à

d'autres fragments de réel (le lieu, le temps, le contexte de sa découverte), tous fragments disposant de leur part d'inachèvement

### **Septième hypothèse : Hypothèses de réalisation :**

Pour prolonger cette réflexion autour de la notion de *continuum*, j'envisage d'aborder une démarche expérimentale de réalisation audiovisuelle, à partir de deux projets que je suis en train de développer. Deux films d'une trentaine de minutes, reprenant le processus du *continuum* sur le mode de ce que Jean Douchet dit du cinéma de Renoir et de Rosellini où : « La vie déborde de tous côtés, sans frontière entre cadre et hors cadre. Cette continuité n'est pas une fioriture de style, mais bien la preuve ontologique de l'existence du réel ». Hors cadre spatial, mais il existe aussi un hors cadre temporel : ces hors cadre, ce sont aussi (et surtout) les domaines de l'imaginaire. Approche synchronique que l'on peut compléter d'une approche diachronique si l'on s'intéresse un tant soit peu au processus poétique et donc à un acte de création nécessaire.

Le premier de ces projets convoque l'hypothèse d'une lecture singulière de l'histoire. Il s'agirait de retourner l'évidence bilatérale du conflit mondial de 14/18, pour ne voir dans cette opposition des nations qu'une règle préalable inspirée par une constante sociologique (l'affrontement tribal), visant à dissimuler une tentation progressivement élaborée au génocide, tentation qui, même si elle ne fut pas absolument consciente au début de la guerre, trouva là, dans cette évidence des deux nations ennemies, les conditions de son expression. Génocide de classe, entre membres d'une même nation, comme un retournement sanglant des révolutions populaires qui, depuis 1789, ont malmené l'aristocratie et la grande bourgeoisie. À travers la classe des maréchaux et des généraux, et en raison de cet imaginaire souterrain, peut-être inconscient, qui a nourri un fort désir de vengeance et de rétablissement d'un ordre pressenti comme plus légitime, ces classes sociales vont donc organiser l'épuration (le mot n'est pas trop fort), non pas de manière longuement préméditée, mais à l'occasion, au fur et à mesure de la découverte d'un sentiment commun d'humiliation qui n'aura d'apaisement que dans le rétablissement, quels qu'en soient les moyens, d'un ordre de domination.

Le film s'attacherait ainsi à construire ce que j'appelle des singularités émergentes, sorte d'éléments révélateurs de la consistance et de la dynamique de ces imaginaires et des tensions dont ils portent les potentiels, à partir d'un travail autour des images de toutes natures (images cinéma, textes, musiques, icônes, faits sociaux, traditions et superstitions...), sur une période allant du début du XIXe siècle jusqu'au Front Populaire et à l'avènement de la Seconde Guerre Mondiale, avec une attention toute particulière portée au détail. Il s'agirait de retrouver en somme, en accéléré et en résumé, le processus de constitution de ces mythes souterrains, par les moyens du film lui-

même, d'une construction audiovisuelle fondée sur le principe du *continuum*.

Le deuxième projet tenterait d'élaborer filmiquement une hypothèse relative à la désertification, par exode brutal, d'une région pyrénéenne du versant espagnol, dans le Haut Aragon, à partir des notions d'archétype et d'inconscient collectif proposés par Jung. Il s'agirait là aussi de reconstituer, par le biais du film, le processus d'élaboration d'un mythe souterrain, implicite, voire inconscient, mais continu cependant, et ponctuellement manifesté sous forme de singularités émergentes (personnalités, événements, traditions et modes de vie, superstition, phénomènes géographiques ou climatiques, etc.). *Continuum* mythique qui aurait pu mener progressivement au surgissement d'une Grande Peur (ce serait là le titre du film), un sentiment informel, une angoisse confuse, mais collectivement éprouvée, comme une découverte circonstanciée (comme le sentiment d'humiliation de tout à l'heure), à partir de symptômes semblables, et à l'origine de l'exode (même si l'hypothèse politique peut être retenue, elle est associée à un imaginaire mortifère, propre d'ailleurs à toute l'Espagne, qui enrichit la proposition).

Ce serait donc là un travail qui pourrait se construire comme la quête de ces singularités émergentes, à travers même la répétition d'expériences d'où auraient pu surgir cette forme d'individuation négative (expérience de la solitude, de la nuit, des orages, toujours très violents, de la neige, de l'âpreté des sols), sur le modèle de l'expérience revécue individuellement (alors qu'elle est en réalité transgénérationnelle) sur une courte période (la répétition en résumé et en accéléré de la constitution du mythe) par le personnage d'un roman de Julio Llamazares : *La Pluie jaune*, une sorte de *Regain*, à l'envers. La caméra deviendrait alors un outil expérimental destiné à interroger un inconscient collectif, à avérer le potentiel de révélation à l'œuvre dans la relation du lieu (les éléments du lieu, les sons, les lumières, la marche lente des derniers habitants...) à l'individu. Pas une enquête, donc, mais une tentative pour revivifier dans la conscience d'un spectateur, le mouvement d'élaboration de ce mythe souterrain, de ce *continuum* mythique.

Par cet ensemble de propositions, j'ai voulu aborder une approche moins causale de la relation du sujet, et particulièrement du sujet créateur, au réel et à l'œuvre. À mi-chemin entre la pensée conceptuelle, qui ordonne, sépare, et hiérarchise les catégories, en traçant des passerelles étroites et précisément délimitées, et la pensée phénoménologique, tentée quelquefois par le monolithisme, le *continuum* est pour moi la possibilité d'une réconciliation entre l'hypothèse rationaliste, qui pose le monde comme un déterminisme, hypothèse séduisante et, somme toute, relativement rassurante (elle explique peut-être la condescendance des sociétés issues de l'idéologie positiviste), et le pouvoir de l'arbitraire humain, disposant de la capacité à orienter le monde dans le sens de son propre désir, par une

confusion très nette entre l'objet de la perception : réel et imaginaire n'ont ni à se confondre, ce qui peut être à l'origine des extrémismes ou des colonialismes de tout poil, ni à se séparer, ce qui mène au désengagement, au divertissement (au sens pascalien), à l'hérésie ou au négativisme (ce serait, pour moi, l'existentialisme, par exemple, surtout celui de Sartre, et pas vraiment celui de Camus).

Réel et imaginaire n'ont plus alors un statut conceptuel, mais rythmique, à l'intérieur du *continuum* dont ils structurent, organisent, la dynamique. L'œuvre d'art en général, et le film en particulier sont à la fois tentative d'aboutissement (momentané, circonstancié) de la part d'inachèvement du réel, et représentation spéculaire du principe du *continuum*. Explicitement, une part de la démarche de Godard, de manière plus métaphorique, peut-être, celle de Péléchian, ou bien encore, ce film assez peu connu des étudiants, mais pour moi particulièrement emblématique, film espagnol de Victor Erice : *El Espiritu de la colmena*.

