

Poétique de la reconstruction

*Dans les affaires humaines,
le plus complexe ne peut se développer
qu'à partir du plus simple.*
Winnicott ¹

Certains artistes cherchent dans leur passé une ressource pour la création. Les histoires personnelles et familiales deviennent alors la possibilité d'aborder des problématiques universelles liées à la mémoire, au souvenir et à une histoire en perpétuelle reconstruction. Toute œuvre est autobiographique, parfois de manière masquée, mais l'artiste laisse toujours transparaître des fragments de son identité dans la création. Comme l'écrit Winnicott, ce n'est qu'à partir du plus simple que l'on peut développer le plus complexe. Le plus simple, le plus petit dénominateur commun, c'est la personne. Or l'histoire d'une personne est déjà compliquée, lacunaire, en constante transformation ; elle est en plus reliée à une histoire familiale et collective.

L'exploration de la mémoire peut aussi être un matériau et une ressource pour la création. Ainsi, l'histoire personnelle peut se transformer, se réagencer, se reconstruire, par un travail de montage. Reconstruire, c'est,

¹ Donald W. Winnicott, *L'enfant et sa famille*, Paris, Payot, 2008, p. 56.

d'après le Littré, « construire de nouveau ce qui a été détruit » ou encore « remettre en état ». La définition rattache la reconstruction à un temps passé, à une chose dégradée, à un déficit - autrement dit, à une perte. Reconstruire, c'est construire *à partir* d'un manque. A un niveau psychique, le souvenir renvoie lui aussi à la perte : il est ce que l'on garde d'un moment passé, il est la trace d'un événement. Aborder le souvenir, c'est ce que fait Nurith Aviv dans son film *Poétique du cerveau*². Elle interroge ce rapport à la mémoire en essayant de reconstruire l'origine, la dynamique et le parcours d'une image dans le système neuronal. A partir d'une photo, d'une odeur, d'une réminiscence - ce qu'elle appelle « symptôme » dans le film -, Nurith Aviv rencontre des chercheurs en neurosciences. Il ne s'agit pas ici de reprendre les propos particulièrement intéressants des chercheurs, mais plutôt de rester sur le travail de la cinéaste, et de voir comment, avec le langage cinématographique, elle confronte sa propre expérience avec celles effectuées par les scientifiques. Ce qui m'intéresse, c'est la trace de l'artiste, et la manière dont sa réflexion est (re)construite. Comment entremêler des récits personnels avec des hypothèses scientifiques ? Comment la cinéaste parvient-elle à faire dialoguer le particulier avec le collectif ?

L'hospitalité du montage

La construction du film est extrêmement précise et répétitive. Dans un premier temps, Nurith Aviv raconte un souvenir à partir d'une photographie. L'image est alors fortement recadrée, il ne reste d'elle qu'un fragment - un gros plan sur une ombre, une chaise, une fenêtre -, le reste est un fond noir où s'inscrit le « symptôme » soulevé et abordé dans la séquence suivante. Il y a sept thèmes dans le film³ et, à chaque fois, le même montage : d'abord une

² *Poétique du cerveau*, réalisé par Nurith Aviv, 2015, 66 minutes.

³ Respectivement : mémoire, neurones miroirs, bilinguisme, lecture, au bout de la langue, odeur, traces de l'expérience.

image racontée, puis partiellement effacée (elle est recadrée), avant de (re)trouver une signification scientifique, avec un chercheur spécialiste de ce symptôme.

L'agencement en trois temps se retrouve dans la mise en scène de chaque intervenant. D'abord filmé de dos, le scientifique marche dans un couloir, puis dans le plan suivant, il est assis à son bureau et filmé de face avec une caméra fixe. Est alors inséré un plan particulier : un fragment de la fenêtre du bureau sur lequel s'inscrit le nom du scientifique. On retrouve ensuite le plan de face et le chercheur expose l'état de ses recherches en huit minutes exactement. Nurith Aviv a exigé de la part de chacun des scientifiques de respecter cette durée. Pourquoi cette limite ? Que cherche à montrer la cinéaste par ce montage exigeant et répétitif ? Le discours construit, préparé, maîtrisé, du scientifique est confronté aux oublis et incertitudes liés à la mémoire. L'hésitation devient ainsi flagrante : à une errance du souvenir répond l'exigence scientifique. L'absence, en quelque sorte, de montage et la répétition du dispositif permet une focalisation sur la parole. Le sens ne surgit pas d'un montage complexe ou d'une association particulière entre les plans comme habituellement au cinéma, mais plutôt de l'aller-retour entre l'histoire personnelle et les expériences scientifiques. En utilisant un montage sobre et itératif, Nurith Aviv efface sa démarche au profit d'un automatisme qui rend ainsi le montage presque transparent. Par cette absence suggérée, notre capacité à établir des liens est développée. Autrement dit, la simplicité du montage permet de complexifier notre pensée.

On rejoint peut-être ici les propos du Professeur Yadin Dudai interviewé par Nurith Aviv. Selon les recherches de son laboratoire, il semblerait que les réseaux neuronaux utilisés pour le « voyage dans le passé » - à savoir le souvenir - sont les mêmes que ceux utilisés pour l'imagination - le « voyage dans l'avenir ». Une des hypothèses envisagées est que l'imprécision des souvenirs soit en fait la contrepartie, le « prix à payer pour

développer le summum des capacités humaines⁴ », c'est-à-dire l'imagination. C'est parce que nos souvenirs sont incomplets que nous avons la possibilité d'imaginer. C'est parce qu'il y a un déficit que l'on développe notre faculté de combler cette carence, autrement dit, de raconter et de créer.

L'articulation du gain avec la perte, on la retrouve dans le montage de Nurith Aviv. L'effacement du montage permet l'obtention de deux choses. Cela permet à chaque scientifique d'avoir les mêmes conditions et les mêmes exigences, donc un équilibre entre les différentes disciplines. Mais, au-delà du souci d'égalité, c'est l'importance du propos et de la parole qui est ainsi mise en avant : « s'il y a trop de coupes, dit Nurith Aviv, tu ne perçois pas le mouvement de la parole⁵ ». Ainsi, la simplicité du montage est au service du « mouvement », de la pensée du scientifique qui peut s'exprimer sans interférence. C'est donc avec une construction disponible et accueillante – c'est-à-dire *l'hospitalité* du montage – qu'une pensée plus complexe peut se développer. Ainsi, le montage semble être déplacé dans un hors-film, il reste à *faire*, à (re)construire.

Photographies hors-sujet

Tout au long du film, Nurith Aviv interroge et commente plusieurs photographies. J'en retiendrai seulement deux : la première image du film - la photo de ses parents - et la plus commentée, à savoir, celle du salon de son enfance. Ce qui relie les photographies, c'est l'absence de Nurith Aviv. La photo des parents est prise par Hans (la personne qui habite avec eux) deux ans avant la naissance de la cinéaste ; et l'image du salon est également prise « avant [son] arrivée dans leur monde ». Pourquoi alors accorder tant d'importance à ces photos ?

⁴ Extrait du film.

⁵ Interview de Nurith Aviv dans le dossier de presse.

L'absence de la cinéaste dans le dispositif photographique permet la reconstruction d'une autre histoire, d'une autre relation à ces photographies. On pourrait songer ici à *La chambre claire*, et en particulier à la photo du Jardin d'hiver : Roland Barthes écrit son livre à partir de cette photo qui n'est pourtant pas visible dans l'ouvrage - comportant par ailleurs beaucoup d'images. Sur celle-ci apparaît sa mère à l'âge de cinq ans, donc à une époque où Barthes n'a pas pu la connaître. Il s'agit, dans la démarche de l'écrivain, de (re)trouver des traces de sa mère par-delà une réalité vécue, c'est-à-dire avec un souvenir imaginé. Il y a une double absence de Barthes dans son rapport à cette photo. Absence dans la temporalité de la photo : celle-ci appartient à l'Histoire – « ce temps où nous n'étions pas nés⁶ », écrit-il ; et absence dans l'espace photographique - ni devant, ni derrière l'objectif. Barthes est donc doublement hors-sujet et c'est pourtant, et ce de manière paradoxale, seulement avec cette photo de la petite fille qu'il « retrouve enfin⁷ » sa mère disparue.

L'absence joue alors un rôle paradoxal : l'impossibilité de tout rapport physique avec cette photo fait d'elle la seule à pouvoir rétablir un lien psychique. Encore une fois, on retrouve l'articulation d'une perte avec un gain : le manque rend possible le surgissement de cette impossible relation. Ainsi l'absence ne devient plus seulement un espace hospitalier, mais bien plus : l'absence est la condition même de la reconstruction, elle est, comme l'écrit Pierre Fédida, « fondatrice du temps de la narration⁸ ».

L'absence : terreau de la reconstruction

Après avoir été une *disposition* pour la reconstruction, à travers l'hospitalité du montage, l'absence devient, avec la photographie hors-sujet, une *condition* pour

⁶ « L'Histoire, n'est-ce pas simplement ce temps où nous n'étions pas nés ? » Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980 p. 100.

⁷ « J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère », *Ibid.*, p. 107.

⁸ Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris, Folio, 2005, p. 72.

reconstruire une relation. Bien plus, elle devient même féconde et favorise le processus créateur : « ce vide est la place du narrateur⁹ ». Si la construction a besoin d'un *terrain*, alors la reconstruction aurait besoin d'un *terreau*, c'est-à-dire d'un « mélange fertile formé par la décomposition de substances végétales ». Ce premier moment - celui de la « décomposition » - est indispensable pour permettre à la création d'advenir. Par conséquent, la reconstruction n'est plus une construction *à partir de*, mais devient plutôt une construction *avec* la perte. Qu'implique ce nouveau paradigme ? « A partir de » signifie s'éloigner, s'écarter ; il s'agit donc de réparer ou de combler cette origine déficitaire. La reconstruction doit alors être comprise comme une réparation répétitive : refaire, colmater, *à nouveau* ce qui a été abîmé ou détruit. En revanche, parler d'une construction *avec* la perte complexifie le problème. Il n'y a plus seulement un déficit - à combler, à réparer - mais au moins deux. Le « avec » implique deux éléments, c'est-à-dire l'articulation d'une incessante reconstruction du passé (le souvenir se modifie à chaque fois), et d'une construction à venir mais inatteignable. Alors, la reconstruction n'est plus une réparation répétitive, mais devient une création inventive où il s'agit de trouver *un nouveau*. Ce nouveau se situe dans l'entre, dans l'aller-retour incessant, entre un temps passé à reconstruire et un temps futur à constituer. Dans la « brèche entre le passé et le futur » pour reprendre les mots de Hannah Arendt. Aviv dit :

L'acte photographique est une tentative de capter un moment du présent. Le photographe vise celui ou celle qui regardera la photo dans l'avenir.¹⁰

La photographie, dans ses tentatives, permet l'achèvement - même provisoire - de la « brèche ». « Sans cet achèvement de la pensée, écrit Arendt, sans l'articulation accomplie par le souvenir, il ne restait tout

⁹ *Idem.*

¹⁰ Commentaire de Nurith Aviv dans le film.

simplement aucune histoire qui pût être racontée.¹¹ » La photographie permet, non seulement de faire lien, mais bien de rendre possible une (re)construction avec l'absence : elle permet à la fois de *panser* et penser la perte. La photographie révèle les fils invisibles qui relie le passé et le futur et, pour reprendre les mots de Chris Marker, elle « répare le tissu du temps à l'endroit de l'accroc ».

L'absence n'est pas seulement « fondatrice du temps de la narration », elle est fondatrice de la narration elle-même, en l'occurrence ici, du film, que Nurith Aviv dédie à sa mère disparue.

La mère à voir

Le rapport à la mère est, dès le début du film, mis en avant. Nurith Aviv commente les photos les unes à la suite des autres et raconte l'absence d'une mère. Voici les premiers mots du film :

La femme ne sait pas où se trouve sa mère. [...] Deux ans plus tard, ma mère ne sait toujours pas si sa mère est en vie. [...] Ma mère sait que sa mère ne reviendra plus.¹²

La relation avec la mère, on la retrouve en particulier avec le rêve de Nurith Aviv. En apparence, c'est une simple photographie d'un chemin au milieu du désert. Mais ce qui lui donne une identité particulière, c'est son histoire - ou plutôt ses histoires. L'image est un carrefour de relations, elle est à l'intersection de plusieurs interprétations.

L'image est d'abord celle d'un rêve puis, cinq ans après, la cinéaste retrouve la même topographie pendant le tournage d'un film. Enfin, le troisième temps est celui de l'interprétation que fait Nurith Aviv. Ces trois temporalités se superposent, mais il y a aussi trois espaces. L'espace rêvé - donc reconstruit, imaginaire, irréel - devient d'abord un lieu

¹¹ Hanna Arendt, « La Brèche entre le passé et le futur », *La crise de la culture* (1972), Paris, Gallimard, 2003, p. 12.

¹² Commentaire de Nurith Aviv dans le film.

géographique précis, comme l'atteste l'image de *Google Earth* utilisée par Nurith Aviv. Ensuite, cette route devient espace historique cette fois avec les différentes origines du nom Shekef racontées par la cinéaste. Enfin, un dernier niveau de lecture : le jeu de mot sur les trois mers (mer Méditerranée, mer inatteignable, mer Morte) ; celui sur les trois mères (mère forte, mère idéale, mère morte) ; et sur les trois Mois : la photographe, la cinéaste, la personne.

Avec cette dernière image, Nurith Aviv entremêle plusieurs temps, plusieurs espaces, plusieurs histoires. A partir de ce jeu entre les sens et les origines de l'image et la sonorité de mer et mère en français, elle interroge sa propre identité. Aussi bien son identité artistique - la photographe, la cinéaste, l'artiste ; que son identité personnelle, avec le rapport à sa mère et à ses origines. Ainsi, le jeu de mot permet d'interroger le Je du Moi. Un Je formé à partir de plusieurs jeux : jeu entre les mots, entre les images, entre les histoires. La personne, autant que l'œuvre, se crée dans l'entre, dans l'*inter*, dans le lien à faire et à (re)construire entre soi et autrui, entre l'artiste et l'œuvre. C'est lorsqu'il y a du jeu - dans le sens d'un intervalle, d'un écart -, c'est dans cet espace laissé, dans cet entre, que surgit la possibilité du jeu - l'activité de jouer – autrement dit, la faculté de créer. Pour *reconstruire* la fameuse expression de Freud : là où il y a du jeu, le Je peut advenir.

L'identité reconstruite

Ce que cherche Nurith Aviv dans le film, ce sont les origines. Elle interroge son picotement sur la langue et cette fascination pour les fenêtres : « Est-ce là cette fenêtre qui a fait naître tant d'images de fenêtres à venir ? » Elle essaye d'établir des liens, de redonner du jeu, entre une image et un mot. Au début du film, commentant les photos, Nurith Aviv parle de « jeunes gens », de « l'homme », de « la femme » : pas de noms, simplement des personnes et une histoire. C'est dans un second temps que l'identité est donnée par la cinéaste : « ce sont mes

parents ». L'identité intervient à rebours en quelque sorte et ce procédé se retrouve également dans le montage du film. Nous l'avons vu précédemment, chaque chercheur est d'abord filmé de dos, dans un couloir, avec en voix-off sa présentation ; puis Nurith Aviv cadre la personne dans son bureau et pose alors la question suivante : « Peux-tu te rappeler le moment où tu t'es imaginé chercheur ? ». Celui-ci raconte alors son histoire. La question posée est pertinente et non prévue étant donné la réaction des interlocuteurs. Afin de bien distinguer ce récit imprévu de l'exposé scientifique préparé, Nurith Aviv intercale un gros plan sur une partie de fenêtre du bureau du chercheur et inscrit sur ce plan le nom de la personne et de l'institution. Pourquoi indiquer sur l'image le nom du chercheur alors que nous l'avons déjà entendu ? Pourquoi interroger l'origine de leurs recherches ?

« Tu connais le nom qu'on t'a donné, écrit José Saramago, mais tu ne connais pas le nom que tu as¹³ ». La première identité n'a pas d'origine, elle vient de nulle part (c'est une voix-off), elle est « donnée » et attribuée à une personne de dos que l'on voit dans les couloirs, elle est sans histoire, c'est une identité *présentée*. En revanche, la seconde identité intervient à la fin du souvenir raconté par le scientifique, autrement dit, c'est le récit qui mène à l'identité. La simple information devient alors la formation de quelque chose, l'identité est *représentée*. Si celle-ci reste séparée par le montage, on sait néanmoins d'où elle vient, on connaît son histoire : désormais, elle existe à travers le souvenir et avec lui. L'identité n'est pas offerte, elle est à faire, elle se constitue avec l'histoire et l'imaginaire personnel, mais aussi avec autrui. Il y a donc une reconstruction permanente de l'identité par le souvenir. Le mythe d'une identité préétablie est déconstruit en quelque sorte. Puisque en deçà de cette voix-off, qui informe d'une actualité, d'un statut social, « je suis... » ; il y a une histoire personnelle que Nurith Aviv fait (re)surgir avec sa question, « je me souviens... » L'un des scientifiques déclare lui-

¹³ José Saramago, *Tous les noms*, Paris, Seuil, 1999, p. 4.

même : « si tu t'attends à entendre j'ai toujours rêver de faire ça', alors non ». Inscrire sur l'image le nom du chercheur après le souvenir, c'est lui donner une autre identité, ou plutôt, l'identité est la même, mais elle est dite d'une autre manière. Or, « dire la même chose autrement », c'est ce qu'écrit Paul Ricœur sur la traduction. Représenter l'identité, c'est l'inscrire dans une histoire, c'est lui donner un fond, une profondeur, et donc un autre sens, comme pour une traduction.

De l'interprétation à la traduction

La question de la langue est au cœur de l'œuvre de Nurith Aviv¹⁴. Dans *Poétique du cerveau*, c'est à partir de son symptôme - le picotement au bout de la langue - et de son histoire qu'elle part à la rencontre des scientifiques. La langue est abordée dans ses deux sens, à la fois en tant qu'organe, mais aussi comme système de communication. La cinéaste a imposé une autre contrainte¹⁵ auprès des chercheurs : faire leur exposé dans une autre langue que celle habituellement utilisée dans ce contexte, à savoir, le *global-english*. Ainsi, Aviv souhaite entendre un langage personnel ; elle incite les chercheurs à trouver leurs propres mots. Il y a donc un véritable travail de traduction et de reconstruction de leurs discours scientifiques.

La traduction, c'est aussi le propos de tout le film : la cinéaste montre comment le cerveau reçoit et traite les informations - que l'on voit, que l'on sent, que l'on entend - dans le réseau neuronal. Autrement dit, le cerveau ne fait que traduire. C'est avec la figure de l'arbre que Nurith Aviv trouve une métaphore du réseau neuronal. Entre chaque exposé, des plans d'arbres accompagnent le commentaire : une écorce, l'ombre du feuillage, le reflet dans l'eau. La cinéaste filme l'arborescence végétale comme elle montre

¹⁴ Voir notamment les films : *D'une langue à l'autre* (2004), *Langue parlée, langue sacrée* (2008), *Traduire* (2011).

¹⁵ La cinéaste le dit dans une des rencontres filmées lors de la sortie du film. Disponible sur : <http://nurithaviv.free.fr/cerveau/rencontres.htm>

les images numériques de l'intérieur du cerveau et de l'arborescence du système nerveux. Une nouvelle fois, elle joue avec les mots et ses interprétations. Le psychanalyste Michel de M'Uzan parle d'une « activité arborescente » pour décrire l'association libre. Ce fonctionnement optimal s'obtient lorsque les associations sont « marquées autant par *l'écart* qui les disjoint que par la pérennité d'un *lien* qui les rattache au point de départ de la séquence¹⁶ ». On retrouve l'articulation d'un écart et d'un lien, mais aussi du jeu dans ses deux sens : à la fois « il y a du jeu » et « ça se joue ». Autrement dit, tout se passe dans cette tension, dans cet incessant voyage temporel entre un passé en reconstruction et l'avenir à construire entre les histoires familiales et les histoires personnelles.

Avec ce film, Nurith Aviv s'intéresse à la plasticité du cerveau, à sa capacité d'adaptation, de modelage, et de transformation. Le cerveau devient ainsi un objet poétique, par lequel la cinéaste interroge la relation à l'autre et la porosité des frontières entre images et mots, art et sciences, souvenirs et rêves, deuil et création. Nurith Aviv propose aussi par l'articulation de sa propre histoire entremêlée aux discours scientifiques, une véritable poétique de la reconstruction. L'hospitalité du montage laisse la possibilité à l'autre d'y inscrire son propre sens, de construire un autre récit. L'absence peut ainsi être considérée comme un véritable terreau pour la reconstruction, comme un élément fertile favorisant la création, la pensée et la possibilité de (re)faire du lien. Ainsi, l'image singulière - souvenir, rêve, photo - s'ouvre, s'éclate, dans une pluralité abondante : surgit alors une multitude d'histoires et d'interprétations possibles. Tout comme l'identité qui, abordée par le récit et l'histoire personnelle, se libère de sa singularité pour se réinventer. Plus que la reconstruction elle-même, c'est un mouvement vers autrui, vers un pluriel, vers l'universel que

¹⁶ Murielle Gagnebin, « Glossaire », in Michel de M'Uzan, *L'inquiétude permanente*, Paris, Gallimard, 2015, p. 135. Je souligne

le film expose dans une traduction infinie d'histoires. Aviv parvient à faire de la reconstruction non seulement une méthode de recherche, mais surtout un enjeu important pour comprendre les « affaires humaines ».

Si l'homme est « constructeur¹⁷ », alors l'artiste serait un reconstruteur. La reconstruction, c'est mettre en jeu une image, c'est traduire une image singulière en une pluralité d'histoires. C'est aussi créer un *entre*, un passage, un dialogue, une histoire, et rendre fertile cet écart, afin de (re)mettre le Je en jeu. « La poésie mène du connu à l'inconnu¹⁸ » écrit Bataille. La reconstruction consiste alors à traduire l'apparente surface de l'image pour atteindre la mystérieuse complexité qui la compose, et ainsi déplacer l'homme vers cet inconnu poétique.

Raphaël Yung Mariano

¹⁷ René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 15.

¹⁸ Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1988, p. 170.