

## **Les fenêtres de Nurith Aviv**

Peut-être le spectateur nous dirait-il qu'il est entré dans le film par une fenêtre ouverte ; si les vieilles photographies racontent l'enfance à venir, une enfance qui se demandera un jour d'où elle est venue, la fenêtre de l'enfance qu'ouvre le début du film nous annonce celles du futur. Toutes les fenêtres ne s'ouvrent-elles pas sur l'enfance que l'on garde en soi ? Il y a dans le film des fenêtres qui se prolongent en corridors, en couloirs des instituts de recherche. Chaque récit de chercheur commence par la question de Nurith Aviv : d'où, de quel endroit de l'enfance, lui est venu ce désir de savoir, cette passion de la recherche ?

Pourtant rester à la fenêtre serait oublier que le cinéma est avant tout un dispositif, dont la naissance, à l'ère industrielle, est contemporaine de celle de la psychanalyse et du dispositif de la cure. Dans les deux cas, la source (lumière ou interprétation) est derrière le spectateur, et les images lui reviennent d'un lieu où il n'était pas, l'écran ou l'inconscient. Rien à voir avec le dispositif du tableau, où le spectateur est ce point de présence qui voit sa trace se matérialiser dans le tableau lui-même, comme point d'absence de la *ragione dell'occhio*, du *sujet-œil*, inscrite en lignes de fuite rejoignant à l'horizon celles du tableau. Pas de fenêtre pour le regard dans un tableau, il y est déjà construit. Le cinéma, par contre, attrape et coince le sujet entre la source lumineuse et l'écran, entre le son et la lumière, le regard et la voix. Il l'enlace à l'image.

Mais l'écran fait aussi écart avec l'image, tel un écran séparateur ; le spectateur peut voir alors que le film de Nurith Aviv débute réellement avec un train qui roule à l'envers, vers lui (c'est le dernier plan de son film *Langue sacrée, langue parlée*, déroulé à l'envers). Alors commence le déroulé horizontal, en avant et en arrière, de la caméra qui avance et recule dans les deux sens à la fois, tel une ligne droite, la ligne droite du temps, et, pourquoi pas, la ligne droite labyrinthique dont parle Borges : la vue du train qui fait défiler le paysage, le ciel reflété dans une eau qui est elle-même à l'envers dans le ciel, les feuilles des arbres agitées par le vent en vue de dessous, les enchevêtrements savants des neurones et les labyrinthes des synapses, leurs tracés électriques courant le long des vitres du train, la fenêtre de l'enfance se fondant en couloir d'institut de recherches, le futur courant après le passé. Tout le long de l'écran des vitres, défile la surface

des choses comme se déroule la durée temporelle de chaque récit : défilé de surface qu'interrompent des plongées dans la profondeur en plans fixes, les plans de la pièce de l'enfance, de la fenêtre de l'enfance, ou de la carte géographique de la région des trois mers. Ces plans d'un présent vivant des corps déchirent l'impassibilité du déroulé abstrait d'un passé – futur où le futur court après le passé sans jamais le rejoindre.

Cette profondeur remontante qui gronde sous la surface perceptive illimitée dont parle Freud vient s'étaler sur la surface de l'écran ; elle subvertit la surface qu'elle modifie, comme la profondeur subjective du récit de Nurith Aviv modifie les récits des chercheurs. L'événement du symptôme condense la pensée de surface avec les pensées du dessous, celles des traces mnésiques archaïques, d'avant les mots (disait Freud), celles que distinguent leurs sources pulsionnelles, le goût, l'odorat, l'excitation érotique de la langue (peut-on lécher une image cinématographique comme on lèche une lettre hébraïque enduite de miel pour apprendre à la lire ?).

Ainsi la matérialité incontournable de l'image dans le film fait écho à la matérialité, hypothétique celle-là, des pensées dans le cerveau. Les chercheurs racontent comment ils traquent la source de la pensée, comment ils pensent ce cerveau qui nous permet de penser. Ne sont-ils pas comme Artaud cherchant le point d'émergence de la pensée en pensant au-dessous de sa pensée qui resterait derrière lui, ou bien comme le Freud neurologue de *l'Entwurf* pensant l'appareil psychique avec lequel nous pensons ? Le film nous montre en effet non pas un corpus de connaissances scientifiques, mais les hypothèses qu'avance la pensée des chercheurs : qu'est la pensée, d'où vient-elle ? Devant le vide présent au cœur de la pensée, qui ne peut se saisir elle-même, on a recours aux neurones pour tenter de la matérialiser, non sans une croyance radicale en sa matérialité biologique et neurologique. Le film relaie cette question en donnant à la pensée la matérialité de l'image. L'image serait-elle pensée ? Ou la pensée serait-elle d'abord image ? Pourtant le film ne matérialise pas la pensée des chercheurs, il produit lui-même une pensée qu'il montre non pas en image (puisque il est écriture) mais sur l'écran (sur l'image ?) en trajet, en mouvements de la camera, en lumière, en maniement de la surface, en profondeur.

Cette pensée du film, comme toute pensée, est liaison. Elle fait des liens entre les images d'arbres et l'architecture précise des neurones, entre le vent qui bouge les feuilles des arbres et l'odeur (ou son souvenir) qui réveille le symptôme de Nurith Aviv. La fabrication même du film, son

écriture, lie l'intime (d'un symptôme, d'un rêve, d'une vie) et l'universel du désir de savoir et d'inventer. Le film est la pensée de Nurith, il en est la matérialisation non seulement en images, mais en équivoques signifiantes puisées dans la langue hébraïque. Et en effet, pourquoi la pensée de ce film ne pourrait-elle réconcilier les neurosciences avec l'inconscient, l'imagerie cérébrale du cerveau et de la langue de Nurith avec son rêve ?

Comme tout autre spectateur, Nurith Aviv se regarde avec les images de *Poétique du cerveau*, qui en même temps l'en délogent et l'en dessaisissent. Car le cinéma fait coupure entre image et regard, sans esquiver le présent vivant.

Le cinéma, qui matérialise l'image, dématérialise du même geste l'objet pulsionnel pour en faire une idée d'objet, une image d'objet, un objet *a*, cause du désir du chercheur ou du cinéaste. Séparé de la substance de l'image par l'écran, le regard se dématérialise. À la fin du film, le rêve, ce regard intérieur dans la nuit du corps, s'insère entre ce que racontent les chercheurs et ce dont ils parlent, entre leurs récits et l'objet de leurs recherches, entre les choses et leurs représentations ; le rêve est la pensée des choses du corps. Déployé dans l'espace mental où les images visuelles et sonores attendent le corps des mots pour s'incarner, le rêve trace la voie où le désir peut se voir et se dire, comme au cinéma, comme peut le faire le cinéma. Dans les deux cas, sur les deux scènes, il y a un attachement du voir au penser. Le rêve se déploie en trois dimensions, il dit les trois dimensions de la parole et du langage : le symbolique de la mère forte (celle de la Méditerranée), le réel de la mère morte (la mer Morte et la mère de Nurith Aviv), et l'imaginaire de la mère idéale (la Jérusalem inaccessible). Or leur point de coïncidence qui enserme le sujet, ce point rouge tracé sur le paysage minéral, c'est le village où Nurith Aviv a tourné *Makom Avoda*, ce village dont le nom signifie « regarde ». En l'objet regard, celui de la fenêtre, il y a aussi celui du point de serrage des trois dimensions humaines sur la terre de ce corps-pays.

L'objet est équivoque, substituable. La recherche (des chercheurs) dévoile, découvre, son équivocité pour le cerveau : on peut lire avec ses oreilles ou flairer avec sa langue. Les déplacements de l'objet – auditif, visuel, olfactif, goûteur – sont autant de trajets de l'érotique pulsionnelle. Freud était neurologue avant d'écrire sa *Traumdeutung*. Mais en 1923, il parle d'un organe de la musculature, c'est-à-dire du mouvement, du geste.

Organe et pulsion se croisent<sup>1</sup> : les pulsions se mélangent, se lient les unes aux autres de façon irréprésentable – l'organe de la langue se mélange aux langues parlées, mais l'image peut brider la pulsion invocante. C'est à cet irréprésentable que le film donne représentation.

Le cerveau est l'organe à penser, mais comment le penser ? On ne le sent pas, on ne le sait pas non plus. C'est toute la question de *l'Entwurf*. Par conséquent les chercheurs fabriquent une fiction avec des hypothèses branchées sur le petit peu de savoir qu'ils obtiennent de leur recherche et qu'ils interprètent. L'interprétation pourra se modifier. Comme eux, le film est fiction, fiction de ce savoir que nous n'avons pas sur l'origine de la pensée, sur notre propre origine, et sur ce futur que nous ne pouvons qu'imaginer, mettre en images.

Regardons par les fenêtres que nous ouvre Nurith Aviv, et nous verrons que le corps vivant, comme le présent vivant qui se fout du passé et du futur, invente. Il invente des symptômes, il invente de nouvelles organisations neuronales pour apprendre à lire, à lire des choses qui ne sont pas encore écrites, il en inventera d'autres au fur et à mesure.

---

<sup>1</sup> S. Freud, « Le moi et le ça » (1923), dans *OCP*, Tome XVI, PUF, 1991, et dans « Le problème économique du masochisme » (1924), dans *OCP*, Tome XVII, PUF, 1992.