



Entre nos corps d'osil, il y a des points d'exclamation ou de suspension... Massimo, à Anguillara (Italie) août 2009. PHOTO LORENZO CASTORE AGENCE VU

La troisième paupière

Que signifient les battements de cils? On ne cligne pas seulement des yeux pour humidifier l'iris mais aussi pour scander la vision, comme un monteur de cinéma cadence un flux d'images initial.

Enfant, je me suis souvent demandé combien de temps je pourrais tenir sans cligner des yeux. C'était comme un défi, une gageure entre moi et moi. Il m'arrivait également de me livrer, comme vous sans doute, à une compétition avec celui ou celle qui se trouvait face à moi : c'était à qui réussirait à ne pas battre des cils avant l'adversaire. Ce jeu, c'était au fond l'équivalent, dans l'élément du visible, du concours consistant à retenir son souffle le plus longtemps possible. Par exemple en restant sous l'eau, sans respirer, une minute, deux, trois... qui émergera le premier? Il est ten-

tant de penser que le rapide mouvement descendant et ascendant de la paupière, tel un store baissé et aussitôt relevé, est la respiration de la vue, son souffle rythmé. Un souffle qui parfois s'agite et s'accélère : quand on est ému, par exemple, ou gêné, ou encore quand on voudrait être particulièrement attentif à l'autre sans pour autant parvenir à se concentrer sur ce qu'il dit. Il arrive alors que le battement s'emballe, que l'on cille à répétition, comme si l'on cherchait à dire sans mots et par cette simple scansion palpébrale : «Oui, oui, absolument, tout à fait, j'entends bien ce que vous dites...»

Il y a quelques années, en travaillant à une théorie générale de la ponctuation (*A coups de points*, Millepied, 2013), j'ai découvert le merveilleux livre de Walter March, qui fut le monteur et le mixeur de Francis Ford

Par
PETER SZENDY



Philosophie

Coppola; j'ai lu les réflexions sur le montage qu'il a publiées sous ce beau titre : *En un clin d'œil* (éd. Capricci, 2011), sans savoir que m'y attendait une version à peine différente de mon jeu d'enfance : «Il existe une expression parlante utilisée par les cow-boys lors de leurs face à face meurtriers (et passée désormais dans le jargon de la diplomatie) : "il a cillé". Qu'est-ce donc, me disais-je, qui intéresse le monteur dans ces yeux qui cillent? C'est, d'abord, toute une phénoménologie du battement palpébral, de sa fréquence : nous ne clignons pas des yeux simplement pour «humidifier la surface de l'iris», mais les clignements s'échelonnent selon une gamme qui va de la fureur («vous avez certainement tous déjà vu quelqu'un pris d'une telle colère qu'il ne clignait pas du tout des yeux», note March)

« Au-delà de l'esthétique, le cinéma a, depuis sa création, rendu possible des expériences émotives, sensorielles et réflexives inédites, faisant écho aux traditionnelles questions philosophiques telles que l'être, le temps ou la représentation. Plus qu'un septième art, le cinéma serait-il une « autre » philoso-

phie ? C'est la question posée par les Rencontres philosophiques de Monaco qui tiennent son colloque international les 8 et 9 juin. Le philosophe Peter Szendy et les cinéastes, Luc Dardenne et Alain Fetscher y discuteront des spécificités du langage cinématographique comme philosophique.

Toujours avec l'idée de sortir la discipline de ses carcans académiques, d'autres thèmes tels que la danse, le sport, la musique et l'enfance seront abordés. À l'issue des deux jours, un prix récompensera un ouvrage de philosophie de l'année 2015. Plus d'informations sur www.philmonaco.com

La durée pendant laquelle mes paupières restent collées l'une à l'autre, le temps durant lequel elles « se touchent » en cessant le réel, participe également d'un phrasé de la vue, articulante ces cinéphrases que sont chacun de nos regards.

Juste qu'un cliquettement frotte qui pour le langage la médecine a le mot de « scillose ». Mais ce relevé des typologies cliquetantes n'est qu'un préambule à la vraie question qui occupe Murch, à savoir que la vue – comme l'audible ou la tactile – doit être ponctuée : « Nous cliquons des yeux pour séparer », écrit-il, ajoutant d'avoir dit qu'« il nous est désirable de donner un aspect discontinu à la réalité visuelle, sans que la réalité perçue ressemble à un flux constant et incompréhensible de lettres sans séparation de mots ni ponctuation ». Bref, ce que Murch identifie dans les cliquettements ponctués de nos yeux, ce sont les points de montage du réel. Il faut alors le prendre au sérieux – plus qu'il ne le fait lui-même, peut-être – lorsque'il se dit « convenue que des juxtapositions "filmiques" ont lieu dans la réalité, non seulement quand nous rêvons, mais également à l'état de veille ». En d'autres termes, il ne s'agit pas tant de savoir si le cinéma montre (le réel tel qu'il est) : c'est plutôt notre regard qui, avant même la distinction entre fiction et réalité, est déjà cinématographique.

Insister : la fréquence de nos cliquettements ne serait-elle dérivée d'une fonction physiologique – l'humidification de l'œil – et, c'est précisément la raison pour laquelle ces ponctuations oculaires variables peuvent constituer un montage du visible. Mais ce qu'il s'envoie pas, c'est que la longueur des cliquettements est elle aussi

changeante : il y a, entre nos coups d'œil, des points, des virgules, des points-virgules, des points d'exclamation ou de suspension. La durée pendant laquelle mes paupières restent collées l'une à l'autre, le temps durant lequel elles se touchent en cessant le réel participe également d'un phrasé de la vue, articulante ces cinéphrases que sont chacun de nos regards. À se toucher, c'est à se joindre au contact et à l'attachement, c'est ce qui inscrit dans l'origine latine de leur nom : dans *palpebra*, on entend la « palpation ». Peut-être est-ce en ce sens que l'on peut lire cette belle formule de Jacques Derrida à l'occasion de laquelle j'ai beaucoup rié dans *l'Apocalypse Cinné* (Capricci, 2012), à savoir : « Quand nos yeux se touchent, fait-il jour ou fait-il nuit ? » « Des yeux peuvent-ils se venir à se toucher [...] Je se demande en effet Derrida dans le *Toucher* (Gallied, 2000). Oui, bien sûr, est-on tenté de répondre : c'est exactement ce qui se passe quand les claps de mes cliquettements ponctuent les prises de mon œil. Nos paupières se seraient alors comme on serrerait les lèvres au seuil ou à la fin d'une phrase.

Mais ce que le philosophe interroge, c'est autre chose : c'est une censure du regard qui viendrait de l'autre, des yeux de l'autre. « Si deux regards se regardent dans les yeux, peut-on dire qu'ils se touchent ? » demande-t-il encore. Si on pouvait le dire, littéralement ou par figure, s'il y avait, en effet, du toucher en ce regard, c'est le contact de l'œil de l'autre. On se souviendra qu'il y a, chez bien des espèces animales, regardes ou « œils », une paupière supplémentaire – une membrane dite « nictitante » (du latin *nictare* : « cligner de l'œil ») – qui s'ajoute aux deux autres pour protéger la surface oculaire. L'homme en garde le souvenir sous la forme d'un tissu en forme de demi-lune dans le coin de l'œil. En songeant à Nietzsche qui parlait d'une « troisième oreille » (*Par-delà Bien et Mal*, § 246), on pourrait dès lors tenir que la ponctuation qui fait le film de mon regard, c'est celle de la troisième paupière, c'est-à-dire la paupière de l'autre. ♦

Montrer, ne pas montrer, là est la question

Pour le cinéaste Luc Dardenne, il ne faut pas répondre à toutes les questions que se pose le spectateur mais laisser monter en lui des interrogations. En sortant de la salle, il pourra en parler avec lui-même ou avec d'autres. Ce questionnement qu'il emporte fait aussi partie de l'œuvre.

Lorsque mon frère et moi-même écrivions un intrigue trouée si ce n'est justement pour que ce non-montre, ce non-dit, ce trou motive certaines questions dans la tête du spectateur ? Je ne parle pas ici des questions qui apparaissent et se résolvent au fur et à mesure de l'évolution du comportement d'un personnage dont le spectateur finit par connaître les tenants et aboutissants. Je ne parle pas des questions qui naissent des attitudes, des actions, puis récompensées par une habile construction scénaristique, ni des questions laissées à la

qui pourrait être dit, pourquoi voudrions-nous construire une intrigue trouée si ce n'est justement pour que ce non-montre, ce non-dit, ce trou motive certaines questions dans la tête du spectateur ? Je ne parle pas ici des questions qui apparaissent et se résolvent au fur et à mesure de l'évolution du comportement d'un personnage dont le spectateur finit par connaître les tenants et aboutissants. Je ne parle pas des questions qui naissent des attitudes, des actions, puis récompensées par une habile construction scénaristique, ni des questions laissées à la

Par **LUC DARDENNE** Cinéaste



Dans « Le Gamin au vélo », ne répond à la question de savoir pourquoi Samantha décide de prendre le gamin chez elle. Il y a même une scène où elle répond : « Je ne sais pas ».

perspicacité du spectateur lors d'une fin ouverte. Je parle d'une question morale concernant le comportement du personnage, quant que rien dans le film ne viendra expliquer parce qu'elle débouche toute explication et parce que toute forme d'explication donnée serait reçue par le spectateur comme une occasion d'oublier la question, de ne pas la sentir monter en lui durant la projection, de ne pas l'emporter avec lui en sortant de la salle pour en parler avec lui-même ou avec d'autres. Un exemple : dans notre film *Le Gamin au vélo*, rien ne répond à la question de savoir pourquoi la coiffeuse Samantha (Cécile De France) décide de prendre le gamin chez elle. Il y a même une scène où Samantha répond au gamin qui lui demande pourquoi elle l'a pris chez elle : « Je ne sais pas. » Il y a une autre scène pourtant qui suggère qu'un événement pourrait être au départ du mouvement de Samantha vers le gamin : lorsque, poursuivi par son éducateur dans une salle d'attente médicale, il se jette contre elle et la fait tomber par terre en tentant de se briser. Ce contact brève et du corps de Samantha avec le corps du gamin, ce contact entre le corps d'une femme et celui d'un gamin en détresse peut-il expliquer qu'elle l'accueille chez elle ? Que s'est-il passé dans le contact de corps de deux corps ? Rien, si ce n'est l'appel au secours d'un gamin entendu par Samantha. Peut-être mais pourquoi a-t-elle répondu oui à cet appel ? Pourquoi ? C'est la question, la question sans réponse à laquelle répond le comportement énigmatique de Samantha, personnage qui échappe au spectateur, et par cet échappement le questionne sur lui-même et ainsi le concerne au plus près. Rencontre esthétique qui est aussi rencontre morale. ♦