

Je ne parlerai pas du contenu scientifique de ce que disent les savants, car je n'ai aucune compétence. Je parlerai plutôt de la « poésie » : comment peut-il y avoir une « poésie du cerveau » ?

Je vois cette *Poétique du cerveau* comme un voyage. Plusieurs sortes de voyage.

Un voyage dans le cerveau humain, dans ses « régions » et fonctions, de la mémoire à la psyché en passant par le mime le langage, la lecture, l'odeur.

Un voyage dans le cerveau de Nurith, au sens strict avec l'IRM qui nous fait voir les régions de la langue, et au sens où nous voyageons dans sa tête, son univers mental, son imagination et sa mémoire, ses lieux de naissance et de vie, son origine, ses langues et cette fois sa famille, tout ce qui la fait penser et tout ce qu'elle tente de penser par son film, à sa manière à elle, son écriture imagée, qui donne son rythme à cette partition qu'elle fait jouer aux savants – qu'elle dirige à la baguette.

Voyage dans le temps, et aussi voyage d'un temps à l'autre car dans ce film le temps change sans cesse d'échelle : - *celui d'une vie* d'abord, qui commence avant la naissance, avec le mariage des tout jeunes parents en 1943 en Palestine, donc sous le signe de l'extermination et de l'exil, ce que dit et redit sans le dire la disparition de la mère de la mère, jusqu'à la vie actuelle à Paris, en passant par l'enfance, ponctuée par les photos en noir et blanc, puis sa vie de photographe et de cinéaste, ponctuée par ses films auxquels il est fait plusieurs fois retour : *Langue sacrée, langue parlée, Mesafa Lesafa, Makom Avoda*. Ce temps intime, scandé par le « Je me souviens », fait aller vers le *temps du rêve*, qui ouvre lui-même sur un autre temps et d'autres identités (comme le dit le spécialiste de l'âme à la fin). Toute une géographie intime se cristallise alors autour d'un nom magique, « Shekef », par quoi se recompose la carte de la naissance comme une carte du destin. Ce temps magique je l'appellerais le *temps du mythe*, ou le *temps des noms propres*. Et parce que la naissance a eu lieu en Palestine, un *temps collectif* s'ouvre ici de très longue durée, quasi immémorial, qui fait pénétrer dans ce lieu plein de très anciens morceaux de poteries : c'est comme la mer du temps, une mer de pierres et de terre ; temps infini des civilisations qui se sont succédé là depuis l'âge de fer : l'échelle est cette fois anthropologique et le regard devient archéologique, à partir d'autres traces mnésiques collectives une signification se dessine de manière elliptique en Moyen Orient ; manière aussi d'ouvrir une trappe sous le sol israélien, discrètement politique, et c'est une palestinienne qui ouvre cette clé là en déplaçant légèrement le lieu par un mot arabe, de Shekef à Oumshakef.

Ce qui voyage ainsi dans le temps, c'est la *mémoire*, avec quoi commence et s'achève la série des récitatifs des savants. La mémoire nous est expliquée d'abord comme processus dynamique et un voyage mental dans le passé et l'avenir, un faculté dont la déficience ouvre la voie à l'imagination – et tout le film s'engage dans cette brèche ; puis à la fin la mémoire comme activité inconsciente d'un cerveau qui nous détermine pour l'indétermination, donc nous ouvre à la contingence et nous relie à l'autre. Le film se construit à partir de cette mémoire sans archè, sans

fondement stable, qui engendre un appel de sens, un travail de l'imagination et d'autointerprétation. Travail de nature poétique, ou d'ordre onomastique, où les mots entrent en relation sémantique à partir de leurs échos sonores, comme la mère et la mer, avec des effets de condensation ou de surdétermination (les 3 directions, les trois mères). Le film incarne le propos du premier chercheur, Yadin Dudai. Mais il le contredit aussi, en faisant de la photo et du film non pas le contraire de la mémoire dynamique : la photo ne se range pas mais se ressort sans cesse et elle bouge par son sens, elle sort de l'album personnel pour s'exhiber comme appel à l'interprétation. Et le propos sur elle de Nurith fait écho à ce que dit Dudai sur l'imprécision : l'identité incertaine du photographe, la mère *semble* prendre plaisir à s'occuper d'elle bébé, tout ce dont on n'est pas sûr porte l'imagination. Et la relation entre passé et futur est rétablie d'abord par la citation de Dan Pagis, puis par la voix de Nurith, qui affirme que l'acte photographique vise celui qui regardera dans l'avenir. Et en effet, toutes les fenêtres en série qu'on voit s'ouvrir dans ses films semblent contenues dans la fenêtre fermée de la maison familiale, pièce déserte qui fait place à toutes ces pièces habitées par un individu qui parle à la caméra. Et dans la photo de cette pièce déserte, la fleur se colorise en rose sous l'effet de l'avenir, donc du présent. Les photos de famille sont des *annonces*.

La dernière intervention, celle du psychanalyste, reformule le propos sur la mémoire en introduisant au rêve, et en nous conduisant vers l'âme : c'est là le voyage le plus important. A ce moment-là le hiatus disparaît presque entre le propos savant et la mémoire personnelle, puisqu'il porte sur le cerveau comme psyché individuelle et sur le « devenir singulier » de l'enfant, distinct du « développement » - distinction si importante, qu'on découvre comme une évidence.

Donc, plusieurs retours à l'enfance se font à la fois : celle de Nurith, celle de l'humanité. Retour aux formes primitives ou primordiales de la parole, de l'apprentissage, de la compréhension empathique, de l'échange, mais sans régression ; car ce qui semble le plus profond et immémorial rend possible notre existence sociale, historique, culturelle, assure la communication des individus au sein de l'espèce. Ce qui est le plus ancien et enfoui ouvre un espace de vie possible, comme la mer de pierres.

La série des propos des savants fait aller du cerveau cognitif à la psyché, à l'âme. Mais l'âme s'exprimait déjà dans le corps des savants depuis le départ : toutes les paroles incarnées, subjectives, chacun font état d'émotions, raconte une histoire, avec son propre récit d'enfance plus ou moins peaufiné, ou auquel il résiste plus ou moins. Chacun parle d'« émotion », de « passion », de « fascination », Laurent Cohen raconte son « cœur battant » avec ses dictionnaires, l'autre nous parle de son jouet (le Petit chimiste), l'autre parle de de « surprise », de « curiosité », d'accident « spectaculaire ». Le plus troublé est le premier, comme pris par surprise par la question personnelle, et c'est lui qui est le plus précis : après avoir cherché en fermant les yeux, raconte l'histoire d'une « révélation », d'une « compréhension plus intense, d'un « plaisir à pénétrer les strates profondes », et on saisit que sa passion pour la mémoire a à voir avec l'expérience d'un « noyau de vérité ». La passion est à l'œuvre partout dans le travail de la science, lue à même le corps des savants dans leur labo ou bureau. Et chacun expose l'objet de sa passion avec clarté : c'est cela qui suscite l'émotion, et qui fait tant de bien en ce moment: l'émotion est celle de la

pensée vibrante, mais retenue, limpide. Elle vient de cet usage sobre et clair du langage pour rendre compte de phénomènes insaisissables, complexes, enfouis, qui semblent échapper au langage, à commencer par le langage lui-même, dans sa part inconnue - car c'est de celle-là qu'il est question.

Le film revient donc à la grande préoccupation de Nurith, la langue, son apprentissage, le bilinguisme, la polyglotie. Préoccupation qu'elle a explorée jusqu'ici avec les instruments de la littérature et des textes. Ici elle se dirige dans des zones de la science où tout ce qui est dit, du cœur du propos scientifique, semble immédiatement un appel à l'imagination poétique et au mythe, ou même ressemble à un *conte* : - cette perception sonore universelle des nourrissons, qui ressemble à un paradis prébabélique ; et le fait aussi que ce qui est perdu semble se regagner autrement, comme par magie dans le bilinguisme des enfants, qui, extraordinairement, ne confondent pas les langues; - la découverte incroyable d'une « petite région » sous la « mosaïque » du cerveau, faite pour la reconnaissance des lettres, et où les cellules nerveuses se sont spécialisées selon des « préférences » - et cette capacité de reconnaissance qui peut s'activer tard venu dans la vie adulte. Les choses se perdent mais rien n'est jamais perdu. La restriction, l'oubli, l'inachèvement deviennent des bonnes nouvelles pour l'humanité et chacun de nous, la contingence et la dépendance ouvrent un espace d'indétermination et de liberté. Le mystère qu'est l'apprentissage d'une langue et celui de la lecture s'éclaire, et à cela correspondent des impressions de magie : passer du B-A-Ba à la lecture des *Voyages de Gulliver*, et de ce « moment magique » naît une tendresse pour les caractères hébreux – avec ses « fenêtres » qui ouvrent vers un espace ouvert, et le film alors nous livre l'autre clé des fenêtres qui s'ouvrent en série dans chacun de ses films. Et c'est de cette langue que Nurith nous parle encore, comme l'annonce la citation de Pagis au début : c'est dans cette langue apprise à l'école que s'expérimente l'entre-deux du passé et du futur, sans présent . Et même si c'est encore de l'entre-langues qu'il s'agit, et de la totalité des langues avant Babel, c'est la dimension messianique et sacrée de cette langue qui fait battre le pouls à ces propos profanes sur la langue et le cerveau. Il y a un sous-texte religieux, composé par le film *Langue sacrée langue parlée*, qui inerve et nourrit ce film, comme s'il était visionné au verso de ces images, comme on pourrait dire que le sacré est au verso du profane, ou la religion au verso de la science. Les deux représentant une manière d'espérer différente. Et seul l'art sans doute peut faire un lien entre les deux.

C'est aussi ce trajet-là qu'effectue le film en parlant de l'origine et de la fin : celui d'une remontée vers le sacré. Cette remontée vers l'immémorial et l'archive, le vestige, donne un sens particulier à la phrase qui naît du nom magique « Regarde, vois de loin ». C'est ce que dit chaque fenêtre qui s'ouvre vers un espace et un temps autre, figurant un appel d'air, un point de fuite transcendantal. Loin, c'est loin dans le temps mais aussi dans un autre plan d'existence, qui passe par le rêve pour se dire. Et le rêve est le langage de l'image, qui fait voir de près et de loin à la fois. Le propos scientifique et le rêve s'expriment côte à côte à travers la grammaire visuelle de Nurith, sa signature filmique : sa forme ultra-composée, et ses principes et motifs porteurs : à nouveau le visage qui parle et l'image des fenêtres en contrepoint de la parole, un lumière différemment irisée ou colorée + mvt de l'air dans les rideaux, souffle extérieur vient chuchoter quelque chose à la parole

humaine au bureau, pleine de livres. A nouveau des paysages défilent, qu'on traverse. Et à nouveau et puis que jamais les arbres, les feuillages qui bruissent doucement dans le vent, et leur ombre qui bougent sur le sol. Les arbres sont là plus que d'habitude encore, pour leur ressemblance avec le système neuronal et surtout parce qu'ils semblent seuls pouvoir dire ce qu'est l'âme, l'esprit, l'inspiration verbale.

Avec chaque locuteur c'est un changement de tonalité, ou de clé dans la partition. Chaque propos savant fait penser à des textes littéraires et philosophiques, et la poésie du film tient aussi à cette frange imaginaire, à cette petite bibliothèque qui se crée tout au long sans qu'on puisse avoir le temps de s'arrêter : avec la mémoire on pense à Bergson, Proust et Benjamin; avec le mime c'est Nietzsche, Girard, et Benjamin encore, et celui-ci plus encore à propos de cette potentialité universelle des nourrissons, cette langue d'avant la langue, qui ressemble tant à sa « langue pure » ou « langue des enfants nés un dimanche ». A la fin c'est Freud bien sûr, mais aussi Derrida. Et le psychanalyste parle comme la Bible ou comme Héraclite : au commencement est l'inachèvement, on ne se baigne jamais dans la même mémoire.

L'incroyable scénario d'une réception universelle du nourrisson à la naissance, perdue au cours des premiers mois pour pouvoir se spécialiser dans la langue de la mère, ressemble à la croyance juive selon laquelle l'enfant vient au monde avec le savoir entier de la Torah, qu'un ange lui fait oublier en lui tapant sur la bouche. Ou encore à ce que dit la Kabbale, et que rappelle Walter Benjamin dans son « curriculum vitae » nommé *Agessilaus Santander* : à chaque instant Dieu fait surgir une multitude d'anges, qui chantent ses louanges et disparaissent. Nul n'a mieux dit que Benjamin comment l'oubli et la mémoire prennent soin l'un de l'autre.

Un langage sacré enfoui sous la science semble ainsi porter l'intuition d'une vérité cachée dans le film, et cela passe par la sourde sensation d'une ressemblance troublante, qui fait communiquer deux mondes, deux temps on ne peut plus éloignés, celui de la science et de la religion, et cette communication ne peut s'opérer que par l'art. Ce travail d'imagination, celui que permet l'imprécision du souvenir dont parle le premier chercheur, s'empare du propos savant, mais en s'adaptant à lui, en se lovant dans ses plis, en adoptant son langage, lui-même figuré : la langue des savants est déjà poétique, elle déclenche un imaginaire, comme ces « préférences » des cellules nerveuses, cette « petite région », et ce « modèle de simulation incarnée » qui accompagne les « neurones-miroir ». Ce « miroir » fait fabriquer de nouvelles images d'arbres et de paysages, qui jout sur leur reflet symétrique, ou coupe en deux et renverse le paysage vibrant de la fin, qui défile dans une lumière blanche : paysage incroyable, comme ces roses qu'on voit de tout près, qu'on touche presque au moment où on nous parle de l'odorat.

Tout, jusqu'aux neurones, est vu à la fois de très près et de très loin : le très lointain et le très proche se touchent. Le petit bébé du babylab, minuscule, enfermé dans son grand cadre noir coïncide avec la plus large ouverture du champ, cette perception universelle des sons, aptitude à l'apprentissage de toutes langues du monde. De sorte que la plus grande émotion porte sur la créature comme énigme, mélange de fragilité et de potentialité. Cette énigme-là est d'ordre métaphysique, et pas seulement cognitive ni psychologique.

Le réconfort qu'on trouve dans cette exploration est comporte une dimension politique. Une parole éclairée, éclairante, lumineuse, ardente, est entrelacée au mystère, à l'inconnu, et c'est tout naturellement qu'à la fin émerge une expression religieuse, à propos de la mère morte et à qui est dédié le film : « Bénie soit sa mémoire », mots antiques prononcés d'une voix calme, toute terrestre, au terme d'un trajet de l'origine à la mort, pour la mère, c'est-à-dire pour le plus humain.

Je voudrais terminer en lisant un texte que j'ai découvert au même moment: il est tiré d'un très beau livre de Jean-Christophe Bailly qui s'intitule *Adieu. Essai sur la mort des dieux*, et qui porte sur la sécularisation, et qui évoque un moment l'arrivée de la science dans le monde :

« Devant la 'prose du monde' (...), la science se comporte, et c'est déjà quelque chose, et c'est, bien entendu, une acquisition, et qui n'appelle comme telle aucun sourire condescendant, comme une grammaire. Mais elle ne rend pas compte de l'être de cette prose, mais elle ne se tient pas, malgré son obsession génétique, auprès de l'apparition du langage qu'elle étudie, mais elle ne voit pas ni ne cherche pas à voir le redéploiement de cette parution dans chaque mot de cette prose. En face de ce qui est, elle n'est pas là comme une ombre, il lui faut éclairer. Et si dans son univers à la fois étroit et immense, chaque lumière, chaque éclairage comptent, il nous reste encore à nous éloigner de ce compte total des lumières et à voir revenir vers nous ce qui ne brille d'aucun éclat humain est ce que les religions sans peine et dans l'extase, firent briller ». (p 26)

La « grammaire » dans laquelle nous fait entrer *Poétique du cerveau* semble aller plus loin que ce « compte des lumières », plus loin et « au lointain » - mais ce lointain-là est un effet de la « poétique ». Bailly dit ensuite que la « prose du monde » n'est autre que la « mort de Dieu », et ce qu'il dit alors à propos de cette grammaire qui destitue « l'énorme poème des religions », résume ce que je veux dire en parlant de réconfort et de sa signification « politique » aujourd'hui :

« Pour qu'il y ait eu une telle grammaire, il aura fallu de toute façon que les conditions de son apparition soient dégagées, il aura fallu que l'audace que comportaient lois et explications ait un champ où s'épandre et où agir, non plus clandestinement comme des hérésies, mais comme une vision du monde rebelle, puis rivale, puis victorieuse. Or ce champ, qui a tardé à venir, et qui dérive lui-même d'un déblocage produit par le travail de la raison, c'est, je le dirais brusquement, la république, au sens strict : forme politique, *res publica*, chose commune – ou rêve, plutôt, de cette chose en commun qui réglerait les relations des hommes et libérerait entre eux la puissance de leurs récits comme les effets bénéfiques de leurs découvertes, chose sans roi et sans tête, où la tête ne serait qu'un creux actif au centre du corps social. » (p 26-27).