

# Regarder se montre

Yann Goupil

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

**Mots-clés :** éducation au cinéma, Jean-Luc Nancy, pédagogie du regard, France

On ne montre pas comment regarder, mais  
regarder se montre<sup>1</sup>.

Cette phrase du philosophe Jean-Luc Nancy, survenue lors d'un entretien pour la revue *Bref* mené dans le cadre d'un dossier Éduquer au cinéma, n'a pas cessé de disséminer sa force et sa justesse dans ma pratique d'enseignement<sup>2</sup>. Elle continue de me surprendre tant elle est une source inépuisable de sens. Chaque fois qu'il s'agit pour moi de m'exposer à ce geste et à cette expérience qu'ouvre l'éducation au cinéma, la phrase revient comme une évidence – évidence dont il faut rappeler avec Nancy qu'elle n'est pas « ce qui tombe sous le sens mais ce qui frappe et dont le coup ouvre une chance pour du sens<sup>3</sup> ».

Pour l'occasion de ce numéro de *Nouvelles Vues*, essayons de l'approcher patiemment, d'en déployer quelques ressources afin d'ouvrir des chemins de pensée et des possibles éducatifs.

## 1.

La première partie de la proposition de Nancy, « On ne montre pas comment regarder », nous enjoint à nous demander ce que *regarder* veut dire. Nous pouvons d'ailleurs pour cela nous appuyer sur l'investigation du même auteur dont le livre *Le regard du portrait* contient de précieuses indications sur le sens du mot :

Voir se conforme au domaine des objets. Regarder porte le sujet en avant. « Regarder » vaut d'abord comme *garder*, *warden* ou *warten*, surveiller, prendre en garde et prendre garde. Prendre soin et souci. En regardant je veille et je (me) garde : je suis dans le rapport au monde, non pas à l'objet. Et c'est ainsi que je « suis » : dans le voir je vois, par raison d'optique ; dans le regard je suis mis en jeu. Je ne peux regarder sans que *ça me regarde*<sup>4</sup>.

La dimension d'égard et de sollicitude n'est pas forcément ce à quoi l'on pense lorsqu'on parle du regard en général, de celui d'une ou d'un cinéaste en particulier, voire de celui d'une spectatrice ou d'un spectateur. La tendance est plutôt d'y substituer ce qu'on appelle un « point de vue » ou une « subjectivité », mais ces deux manières de dire escamotent ce qui se joue dans le regard, la mise en jeu dont parle ici Nancy.

Qu'en est-il donc de ce rapport au monde et de cette mise en jeu que le regard engage ? Le monde regardé nous fait sentir que celle ou celui qui regarde et ce qui est regardé n'existent que dans l'abord de l'un par l'autre et de l'un vers l'autre. Il s'agit donc d'un *ethos*, d'une disposition, d'un se-tenir, d'une manière de tenir, d'un être-*au*-monde. Ce *au* dit l'obligation au sens de la mise en jeu, de l'engagement. C'est l'exigence du monde, c'est notre obligation. Nous sommes obligés et enjoins dès que nous regardons quelqu'un, un animal, une plante ou une chose. La pensée de Nancy croise ici celle de Stanley Cavell avec sa *Projection du monde* appréhendée comme une mise au monde, une monstration du monde dont le cinéma révèle en quelque sorte la possibilité<sup>5</sup>. Il s'agit chez les deux penseurs de mettre en relief un agir et un pâtir, un aller et un laisser venir, soit la capacité d'un cinéma à se laisser impressionner par les choses du monde<sup>6</sup>, un cinéma comme condition de possibilité d'une expression, d'une projection du monde. Ainsi, chez Nancy, le cinéma

projette le monde, c'est-à-dire qu'il ne projette pas seulement devant moi une image du monde ou une image de monde, mais plus subtilement et de manière plus décisive – risquons le mot, plus ontologique que psychologique ou sociologique – il me projette dans le monde de sa projection<sup>7</sup>.

Cette projection *du* monde fait de nous des spectateurs imprégnés à tel point que nous habitons le *cinémonde*, terme qu'il reprend au titre de la revue de cinéma créée à la fin des années 1920<sup>8</sup>.

## 2.

Ainsi projetés dans le monde de sa projection, habitants du *cinémonde*, nous sentons bien le sens, en tous les sens, de l'expression *ça nous regarde* : ça nous concerne, ça nous affecte, ça nous appelle, ça nous sort littéralement d'un *soi* posé comme observateur ou spectateur du monde, ce qu'on appelait jadis

un *kosmotheoros*<sup>9</sup>, à l'écart du monde, un *inhabitant*. Nous ne sommes plus ni dans la logique d'un vis-à-vis, ni dans celle d'une relation de contenu à contenant. Nous ne l'avons jamais été si ce n'est par fantasme d'une vision du monde absorbant et dissolvant le monde dans le même mouvement. Au contraire, le motif du regard tel que Nancy le relance nous invite à considérer qu'il n'y a pas d'un côté le monde pris comme un objet, et de l'autre un sujet qui (se) le représente ou le visionne. L'un, monde, est inobjectivable, non thématizable, et l'autre, sujet, excède, dépasse ou passe infiniment ce qu'on appelle précipitamment et immodérément une « subjectivité » comprise comme l'intériorité exclusive d'une personnalité.

Il en va du monde, des choses et de moi tout autrement :

un être-au-monde [...] qui n'est pas un « être placé dans » quelque chose qui serait un contenant, mais une appartenance, mieux une inhérence, mieux encore une intrication ou un enveloppement mutuel tel que « je » ne suis pas « dans » le monde, mais bien plutôt *je suis le monde* et le monde est moi, comme il est toi et nous et le loup et l'agneau et l'azote et le fer et la fibre optique et le trou noir, le lichen et la fantaisie des images, la pensée et la poussée des mêmes « choses ». Ces choses qui sont et qui font le monde ne sont rien d'autre que les rapports entre eux de tous les existants – ces rapports que nous ne cessons de diversifier, de complexifier, de multiplier et de modifier, modaliser et moduler dans la reprise indéfinie d'un chant qui n'a ni mélodie, ni paroles, ni même seulement le timbre d'une voix et que, pourtant, nous ne cessons – le perdant, l'étouffant, le reprenant – d'adresser à ceci : qu'il y a le monde, que cela est donné, donné comme abandonné, cette très singulière mêlée d'être et de non-être, de fini et d'infini, de vie et de mort, de sens et d'insensé qui se nomme « existence<sup>10</sup> ».

### 3.

Il est nécessaire de préciser ici, pour celles et ceux qui ne sont pas lectrices ou lecteurs de Nancy, que sa pensée, dans le sillage de Jacques Derrida, déploie le motif d'un soi comme rapport à soi, rapport qui suppose une distance à soi. Chaque fois que je pense ou que je regarde, que je parle ou que j'agis, je suis dans un mouvement, une tension dans laquelle je ne suis pas encore là, mais à venir : à moi, au monde, à ce que je regarde – quelqu'un, un paysage, des fourmis, un film. C'est une pensée pour laquelle rien n'est donné : l'être

a à être, il y a chaque fois à, c'est-à-dire un écart, un intervalle et celui-ci est infini. C'est l'exigence du monde.

Pour le dire encore autrement, évoquons un échange sur la danse entre le philosophe et la chorégraphe Mathilde Monnier, échange au cours duquel Nancy déploie une expression que lui propose la chorégraphe, qui la prend chez le metteur en scène russe Stanislavski : « partir de *soi*, *partir* de soi<sup>11</sup> ». Nancy explique que cette phrase exprime justement le battement d'un soi, car la première accentuation « partir de *soi* » implique qu'on parte d'un donné. Or, si un soi est rapport à soi, cela veut dire qu'il est toujours à venir, en formation, qu'il y a toujours un écart, un écartement qui le fait : il n'est donc pas donné, ce qui nous pousse à sortir, donc à « *partir* de soi », deuxième accentuation. Les deux accentuations indiquant ce qu'on pourrait appeler avec Nancy la *danse du soi*. Cette danse du soi ricochera plus loin sur notre approche pour ouvrir avec Nancy au motif d'une danse de l'image ou de l'image comme danse.

#### 4.

Pour le moment, reprenons cette expérience singulière qui engage celle ou celui qui regarde et qui est regardé. Regarder est une modalité ou une modulation du voir. Si regarder, comme l'écrit Jean-Christophe Bailly, c'est « franchir un seuil dans le régime du voir<sup>12</sup> », et si un seuil est par définition un lieu où ça va et vient, entre et sort, passe et traverse, alors le seuil franchi ne garantit pas d'inscrire le regard dans une stabilité. Il y a du relâchement et de la distraction possibles. Il suffit d'ailleurs d'un simple clignement de l'œil<sup>13</sup>, suspendant, rythmant et ponctuant le regard. Plutôt que de franchissement, il faudrait peut-être parler d'allers-retours ou d'oscillation pour dire la précarité du regard. Si, comme l'étymologie nous l'indique, regarder participe d'un *prendre en garde* et d'un *prendre garde*, il faut néanmoins ménager la possibilité d'une mégarde, c'est-à-dire d'un *ne pas se tenir sur ses gardes*. Car le risque d'un tel *se tenir* serait de faire obstacle à la possibilité que quelque chose arrive à notre regard justement, et à celle de nous exposer par conséquent à du déjà-vu.

#### 5.

Si regarder excède ou s'évade du voir, l'élan vient du voir qui se module ou bien à même lequel s'ouvre la possibilité d'un regarder. Et si regarder est *tension vers*, si regarder nous porte en avant de nous-mêmes et nous met en jeu,

nous pourrions, en écho, évoquer avec Nancy la philosophie épicurienne, laquelle propose des *eidola*<sup>14</sup> comme fines pellicules détachées des choses et qui émanent de celles-ci en tous sens :

Je dis que les choses envoient de leur surface des effigies, formes ténues d'elles-mêmes, des membranes en quelque sorte ou des écorces, puisque l'image revêt l'aspect, la forme exacte de n'importe quel corps dont, vagabonde, elle émane<sup>15</sup>.

Ainsi les choses chez les épicuriens s'offrent comme images. Grains dansants, pluie d'atomes qui s'élancent comme autant d'esquisses des choses, images qui font que la chose est chose, offerte, exposée. Nous ne sommes donc pas devant les choses comme devant des objets, mais nous sommes en cette pluie d'atomes, nous-mêmes esquisses et images dansantes. C'est ainsi que ça nous regarde et nous dévisage. C'est ainsi que d'une certaine manière *regarder se montre*, première modulation de la deuxième partie de la proposition nancéenne. Autrement dit, ce qui se montre, c'est le monde.

Dans un proche mouvement de pensée, Jean-Christophe Bailly évoque avec son livre *Une éclosion continue* le traité de Plotin dans lequel la contemplation, la *théôria*

est étendue à l'ensemble des êtres raisonnables et même aux bêtes, aux plantes et à la terre qui les engendre. En effet, pour Plotin, dans ce traité, ce n'est pas seulement l'homme, avec sa pensée, avec son intelligence désirante, qui est enclin à la contemplation, c'est la *phusis* elle-même, la nature, qui, à travers ses réalisations, contemple<sup>16</sup>.

Nous pourrions trouver ainsi d'autres variations sur ce motif qui toutes désignent la sortie d'un rapport de sujet à objet et nous enjoignent à repenser le verbe *vivre* comme un verbe transitif : nous vivons avec les images, nous vivons des images, nous *en* vivons<sup>17</sup>. Dans un de ses carnets d'Afrique, le peintre Miquel Barceló, dont l'atelier a déjà accueilli Nancy, évoque cette singulière saveur des images que nous avalons :

Chères images du monde : éloignez-vous de moi jusqu'à presque disparaître, jusqu'à ce que vous deveniez des graines que je puisse porter à ma bouche,

que je puisse vous reconnaître par votre saveur sous ma langue, jusqu'à ce que je vous recrache (ainsi que des pierres) comme un renard vomit les plumes des oiseaux<sup>18</sup>.

La métaphore nutritive est très juste : comme nous nous transformons par le processus de la nutrition, nous sommes aussi des êtres qui nous métamorphosons au contact des images qui nous imprègnent, que nous avalons et qui se transforment à travers nous et ouvrent à la possibilité d'une vie nouvelle : la nôtre, celle des images et celle du monde.

## 6.

Il y a une prodigieuse expressivité du vivant, un désir de se montrer, de paraître, ou de se cacher aussi bien, car le visible et le caché sont inséparables. Pour le dire avec Jean-Christophe Bailly, « le caché est pour ainsi dire l'intimité du visible<sup>19</sup> ». Nous pourrions trouver quelques exemples de cette expressivité chez le zoologue et biologiste Adolf Portmann, pour lequel paraître est une fonction vitale, et ce pas seulement dans une finalité de conservation ou de reproduction. Voici un extrait de son livre *La forme animale* qui touche exactement ce que nous approchons avec Nancy :

Les écailles des ailes des lépidoptères et la cuirasse en cératine des coléoptères font voir des colorations de métal, des structures chromatiques dorées ou violettes dont la signification va bien au-delà des exigences de l'adaptation au milieu. Les plumes, les poils et la peau des vertébrés sont pour ce qui est de leur forme et de leur couleur, des appareils visuels merveilleusement spécialisés pour servir l'œil qui les regarde<sup>20</sup>.

Nous pourrions poursuivre également avec la forme végétale, mais aussi solliciter le minéral avec par exemple l'écrivain Roger Caillois qui, dans son livre *Pierres*, écrit à propos des jaspes de l'Oregon :

Une vie démente et mauve, proliférant sans loi ni limite, produisant à l'envi tumeurs et goitres ; un univers vorace et glissant que la netteté du détail rend pratiquement inépuisable. La chair meurtrie trahit la formule du règne monstrueux que met en images par distraction la pierre imperturbable, qui ne sent ni ne sait<sup>21</sup>.

Règne monstrueux, ici, veut dire qui se montre. C'est cela l'expression, la monstration du monde. Cela nous ouvre le motif du réel, le regard étant pour Nancy « l'ouverture d'un voir à un réel au-devant duquel il se porte et qu'il laisse de cette façon se porter aussi jusqu'à lui<sup>22</sup> ». Ce qui se porte ainsi jusqu'à cette ouverture du voir que le regard est, ce qui se mon(s)tre ainsi, n'est pas de l'ordre du donné, mais bien de l'ordre de ce que Nancy appelle « l'évidence de ce qui vient à se montrer pour peu que l'on regarde<sup>23</sup> ». Pour peu qu'on le regarde, pour peu qu'on le respecte, pour peu qu'on en prenne soin, quelque chose du monde regardé se manifeste : c'est cela l'évidence, l'éclat, la monstration du monde.

## 7.

Ce qui se dessine grâce à l'approche de Nancy, c'est une définition de ce qu'on nomme sans y prendre garde, par habitude, le verbe *réaliser* : si le réel n'est pas donné, il se réalise. Il est donc redonné en quelque sorte : « redonner le réel pour le *réaliser*, c'est proprement le *regarder*<sup>24</sup> ». On pourrait, en passant, moduler la proposition nancéenne ainsi : *on ne montre pas comment réaliser, mais réaliser se montre*. Ce qui se montre là, c'est bien une manière singulière d'approcher le réel et ce n'est pas affaire de technique au sens « lexique du cinéma » du terme qui est sans doute la plus anesthésiante des manières d'approcher la technique cinématographique justement. *Comment* est un adverbe de manière : cela veut dire que chacune, chacun, en regardant, redonne singulièrement le réel et lui donne sa manière, sa courbe, son allure, son rythme et ce qu'on pourrait appeler son style, en soulignant qu'il ne s'agit pas de ce qu'en littérature Jorge Luis Borges dénonce comme les « techniqueries<sup>25</sup> », à savoir les affèteries ou effets de style que l'on repère au cinéma quand la réalisatrice ou le réalisateur s'auto-imité ou s'académise, sombrant dans ce que Borges appelle « l'acoustico-décoratif<sup>26</sup> ».

Une manière, un comment, une allure, un rythme, comme le réel, ne sont pas donnés. Ils arrivent, ils naissent, ils surprennent celle ou celui qui fait l'épreuve du réel. Là encore, il faut insister sur le double mouvement d'un aller sur le motif, comme disaient les peintres, et d'un laisser venir le motif. C'est pourquoi on ne peut pas montrer comment regarder, puisque cela, regarder, implique une expérience et un geste qui sont l'approche ou l'abord d'un réel, la pesée et la mesure incommensurables d'un réel qui appuie, presse celle ou celui qui regarde, mesure et pèse et qui est, à son tour, regardé, mesuré et pesé.

## 8.

*Mais regarder se montre...* Ces deux mouvements d'une approche et d'un être-approché, d'un aller sur le motif et d'un laisser venir le motif, forment une tectonique singulière, comme lorsque deux plaques se touchent en provoquant un séisme, une activité volcanique ou encore la formation de montagnes ou de fosses. Si le réel appuie et presse sur le regardeur dont le regard appuie et presse, ces deux forces en contact ouvrent la possibilité d'une forme ou d'une formation de forme, ce qui au cinéma peut se dire cadrage, plan, séquence ou découpage, mais aussi bien mouvement, angle, éclairage ou exposition. Il ne s'agit donc pas d'instruire une technique mais d'ouvrir la technique au sens en tous les sens – sensible, sensuel, sentimental, sensé, déplacement, mouvement, motion, émotion. La technique, c'est du sens, en tous les sens.

Les arts, et le cinéma en particulier, sont une intensification du sensible. Il s'agit d'un ressentir dont le préfixe *re-* indique cette intensification même. Intensifier, ici, ne relève pas d'une intention des artistes. *Ressentir* est une résonance dans laquelle il y a à la fois la source et la réception : « le sens m'arrive bien avant de partir de moi, et bien qu'il ne m'arrive qu'en partant du même mouvement<sup>27</sup> ».

Nous retrouvons ici la danse du soi que met en évidence le ressentir : sentir intensément la pression du sens en tous les sens. Si la technique est du sens, c'est en tant que réponse, résonance ou vibration. Il y a d'abord une rencontre, une émotion, un choc, une surprise, un événement. Un plan, une séquence, un film, une œuvre sont une « onde de choc<sup>28</sup> ». C'est cette onde, cette vibration, cette résonance qui se sentent et se montrent.

## 9.

*On ne montre pas comment regarder, mais regarder se montre* : nous pouvons donc appréhender cette proposition nancéenne en comprenant que ce sont également les films qui mobilisent et pressent le regard du spectateur, que ce sont les films qui nous mettent en jeu en tant que regardeurs, chaque plan, chaque séquence étant un voyage à part entière, un voyage au sens fort, étant lui-même une mise en jeu du regard. *Regarder se montre* donc à travers les films, et toute une éducation au cinéma – donc *par* le cinéma – s'est constituée en France autour de ce geste d'un montrer, depuis les cinéclubs des années 1920 jusqu'aux cinémathèques, depuis les études cinématographiques

des universités jusqu'aux dispositifs scolaires et extrascolaires, en passant par les salles de cinéma art et essai, ensuite labellisées Recherche et découverte, Jeune public ou encore Patrimoine et répertoire...

Ce qui se joue là dans ce maillage d'un territoire, bien plus qu'une « culture commune » dont se repaissent nos discours institutionnels, c'est de faire droit au motif d'une exposition des regards. La salle de cinéma est finalement, comme l'écrit Nancy, une « boîte à regarder – ou plutôt : boîte qui est ou qui fait regard comme on dit, en français, “un regard” pour désigner une ouverture destinée à permettre une observation ou une inspection<sup>29</sup> ». Un *regard* est pratiqué dans l'espace de nos villes afin de nous redonner le monde et le réel *réalisés*. La salle de cinéma est un espace ménagé dans la configuration des villes pour une exposition des regards et des pensées.

Regarder, c'est penser, mais cela ne peut se faire sans cette force ou cette pression du monde qui nous ouvre les yeux afin que se réveille en nous justement la surprise de l'existence, la surprise que l'existence *est*.

Éduquer prend alors tout son sens d'origine, *e-ducere*, soit « mener hors de<sup>30</sup> » : hors des idées reçues, des habitudes, des formatages, des banalités...

## 10.

En mars 1969, dans le numéro 68 de la *Quinzaine littéraire*, Pasolini dit ces mots, repris et relancés par Nancy :

Seule la poésie m'attire encore comme expression, et la fable m'apparaît d'autant plus poétique que son signifié est complexe. Je découvre une réalité qui n'a rien à voir avec le réalisme. C'est parce que cette réalité est ma seule préoccupation que je suis de plus en plus attiré par le cinéma : il appréhende la réalité au-delà même de la volonté du réalisateur et des acteurs. Le cinéma, c'est la vie, fût-ce à notre corps défendant<sup>31</sup>.

Celle ou celui qui réalise, celle ou celui qui regarde le film, sont requis par cette vie qui nous revient, vibrante et fragile, projetée sur l'écran. Comme nous l'avons déjà approché, c'est la vie, le monde ou le *cinémonde* qui se projettent. *Regarder se montre*, fût-ce à notre corps défendant. Cette vibration des images dans la boîte à regard(s) ne comble ni n'accomplit rien, mais, au contraire, ouvre et relance le rapport que nous sommes – la danse de soi –, c'est-à-dire l'altération que nous sommes, que le monde est.

Cela se vit très concrètement quand parfois nous sortons de la salle de cinéma et constatons que ça continue de vibrer, de battre, de rythmer, de pulser, comme si, au sortir du film, nous touchions à l'étrangeté, à l'extraordinaire du monde, comme si le monde pour exister devait avoir son existence hors de lui-même, ce qui veut dire qu'il n'a pas de *lui-même*, mais plutôt une existence au sens d'une sortie de soi.

Un monde en train de se former, de se transformer. Un monde qui attesterait l'intuition d'Antonin Artaud selon laquelle le cinéma, mais finalement tout art, se rapprocherait du fantastique, « ce fantastique dont on s'aperçoit qu'il est tout le réel<sup>32</sup> ».

## 11.

*Regarder se montre*. Telle pourrait être la devise de celles et ceux qui proposent des itinéraires en exposant les publics à des films et qu'on appelle d'un nom si éloigné de la *chose* dont nous parlons : programmeurs. L'étymologie nous renseigne que *programmer* signifie « écrire à l'avance ». Ce qui nous intéresse ici, plutôt que le préfixe *pro-* du « à l'avance », c'est la racine du mot : « écrire ». Soit tisser des relations, des correspondances entre les films, faire ricocher des motifs, des pensées, des formes, des récits... Le programmeur est un montreur qui est aussi monteur. Il touche à l'arithmétique godardienne : un plus un ça fait au moins trois. Cette manière d'associer des films est le fait d'aventuriers, d'*artistes* singuliers dont Henri Langlois incarne certainement une figure exemplaire<sup>33</sup>. Cette manière d'associer les films peut trouver des résonances pédagogiques. Néanmoins, la relation qui se tisse entre les œuvres n'est pas pour autant fermement *programmée*, à savoir écrite à l'avance : elle est une adresse aux spectateurs chez lesquels naissent des correspondances impromptues. Il y a un jeu avec le spectateur, mais il y a également de l'indécidable, de l'incommensurable et de l'inédit.

C'est en nous appuyant sur ce jeu et cet incommensurable, sur l'idée forte que montrer, c'est mettre en œuvre, c'est-à-dire en mouvement, en branle – c'est cela aussi *regarder se montre* –, que nous avons conçu les ateliers de programmation au sein de l'Agence du court métrage au milieu des années 2000. En outre, avec ces ateliers s'est ouvert le désir d'interroger le *lieu* du cinéma et nos manières d'y aller, d'habiter cet espace singulier, de comprendre comment les films accèdent aux publics, comment les publics accèdent aux films et comment, dans les deux sens, certains y accèdent plus que d'autres.

Le cinéma – le lieu *et* la projection – est une possibilité d’ouverture du regard. Programmer, c’est accompagner les spectateurs vers cette possibilité. Mais nous ne pouvons ni mesurer, ni anticiper où, quand, comment, combien cela s’ouvrira pour eux, chaque projection venant surprendre les anticipations, les attendus, faisant la part belle à ce que l’on ne peut justement pas « programmer » : l’émotion, les joies, les heurts, les peines, les chocs, les rencontres, les rendez-vous manqués...

La programmatrice et le programmateur ne sont pas manichéens, ils ne dressent pas un « bon » cinéma contre un « mauvais », un cinéphile contre un cinéfile<sup>34</sup>. Ils essaient de rendre compte de ce qui se joue sous le nom « cinéma ». S’ils peuvent surprendre les spectateurs dans leurs habitudes et leurs usages, s’ils peuvent sortir les images de leur banalité, ils ne circonscrivent pas pour autant le cinéma à celui des auteurs et des styles, bien qu’ils travaillent aussi à présenter et à mettre en relief – en les déconstruisant – ces « auteurs » et ces « styles ».

Éduquer au cinéma, c’est accompagner les spectateurs dans leur participation aux gestes du cinéma (comment les images sont faites, montées puis montrées), mais aussi approcher, au-delà des formes, des courants et des genres, des distinctions trop figées (cinéma d’auteur/cinéma populaire), cette peau singulière, cette surface où s’agitent et dansent les grains de réel par lesquels nous nous redonnons et nous rejouons le monde et nous avec lui. Éduquer au cinéma, c’est d’une certaine manière relancer la force de l’expression « aller au cinéma ».

Aller au cinéma où *regarder se montre* : le cinéma comme une reconfiguration de l’expérience et du monde.

## 12.

Continuons un peu sur ce motif de l’accompagnement à la participation aux gestes du cinéma : si nous insistons sur ce geste – accompagner – et sur cette expérience – la participation –, c’est bien dans le désir de déjouer cette idée reçue qui a la peau dure et caractérise le spectateur comme étant dans une immobilité passive.

Concernant le spectateur ou le regardeur, notre héritage qui remonte à l’Antiquité pose deux caractéristiques dont nous avons toujours du mal à sortir : la première est que regarder, être spectateur, serait inférieur à connaître et, surtout, ce serait se faire abuser par les apparences, la vérité étant toujours

ailleurs ; la seconde est que regarder, être spectateur, ce serait être passif – et de surcroît la position assise amplifierait cette passivité. Regarder, en somme, ce serait ne pas agir, ne pas connaître, donc être ignorant. Cet héritage traverse jusqu'à nous tout notre rapport à l'image : il traverse les Lumières, le marxisme, Guy Debord et la critique sociale<sup>35</sup>. Pourtant, l'expérience que nous avons dès que nous côtoyons ce spectateur – nous-mêmes aussi bien que les publics des ateliers, des écoles ou des universités – est au contraire celle d'un spectateur mobilisé et requis par les images, et bien plus actif qu'on ne le dit. De surcroît, il faut impérieusement faire droit au motif d'une passivité qui soit un recevoir, une réception qui ne nous soumet pas.

La proposition de Nancy s'inscrit et résonne dans cet *au contraire*, c'est-à-dire à la fois dans le sillage de Walter Benjamin appréhendant le spectateur de cinéma, expert singulier qu'il caractérise comme « un examinateur distrait<sup>36</sup> », et dans celui de Jacques Rancière et de son « spectateur émancipé ».

*Distrait* et *émancipé* semblent s'opposer au premier abord, et il nous faut expliciter davantage comment ces deux sillages – Benjamin et Rancière – s'abordent et se traversent en rencontrant la proposition de Nancy et ce que nous avons forgé pour l'occasion : un spectateur imprégné.

### 13.

Commençons par la distraction benjaminienne. Ce motif, mal interprété, peut conduire à l'idée d'un spectateur consommateur, soumis et exploité par un cinéma au service du capitalisme<sup>37</sup>, et dans le même mouvement à l'idée d'un spectateur venu en masse se distraire au lieu de chercher le recueillement induit par l'art :

On le voit bien, c'est au fond toujours la vieille plainte : les masses cherchent à se distraire, alors que l'art exige le recueillement. C'est un lieu commun. Reste à savoir si c'est là un point de vue favorable à la réflexion sur le cinéma. Il faut y regarder de plus près. L'opposition entre distraction et recueillement peut encore se traduire de la façon suivante : celui qui se recueille devant une œuvre d'art s'y abîme ; il y pénètre comme ce peintre chinois dont la légende raconte que, contemplant son tableau achevé, il y disparut. Au contraire, la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle<sup>38</sup>.

Il est peut-être difficile pour un lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle d'appréhender l'utilisation du mot *masse*. Pourtant, nous sentons bien ici, dans la description du lieu commun opposant un individu recueilli et une masse distraite, les enjeux qu'ouvre Benjamin. Il s'agit, d'une part, de comprendre le cinéma – le lieu *et* la projection – comme ce qui est à la fois une architecture et une expérience, et, d'autre part, de comprendre le public comme ce qui est indéterminé et indéterminable. Une architecture qui bat dans l'expression « aller au cinéma » et qui se joue dès la file qui se forme parfois devant et où l'on commente d'un air interrogateur ou enjoué les affiches qui s'y trouvent et qui déjà nous appellent ou bien nous dissuadent.

Ce public qui va au ciné ou au cinoche ou encore au cinéma, cette masse distraite, pourrait bien être comme la foule chez Baudelaire lorsqu'il décrit dans *Le peintre de la vie moderne* cet autre examinateur distrait qu'il appelle le flâneur :

Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi<sup>39</sup>.

Nous retrouvons le motif de la danse du soi, d'un soi ondoyant, ni vraiment dedans ni vraiment dehors. La salle de cinéma pourrait bien être, comme le musée et le passage parisien pour Benjamin, une « maison du rêve collectif », non pas seulement parce que nous nous y rendons à plusieurs formant une assemblée éphémère, mais aussi parce que s'y projette et s'y exprime le monde, s'y déploie ce que l'écrivaine Clarice Lispector appelle « l'inconscience créatrice du monde<sup>40</sup> ». Nous y faisons l'expérience d'une articulation entre intérieur et extérieur, entre dedans et dehors, ce que nous aimerions appeler une expérience du seuil<sup>41</sup> ou, autrement dit, un *passer* où nous passons à même les *vues* qui passent. Des passants donc, comme nous aimerions ici renommer ces spectateurs distraits, en saluant ces mots de Jean-Christophe Bailly dans son livre *La ville à l'œuvre* que nous adressons à celles et ceux qui habitent les cinémas :

[...] *ce sont les passants qui font l'architecture*, pourrait-on dire en détournant la célèbre formule de Duchamp. Mais encore faut-il que l'architecture

justement s'ouvre à ce pas qui ne la contemple qu'en l'animant, encore faut-il qu'elle invente ce passage pour ce pas qui la fait<sup>42</sup>.

C'est pourquoi cet examinateur distrait tel que le caractérise Benjamin fait signe non seulement vers le flâneur baudelairien qu'ici nous modulons en *passant*, mais également vers les surréalistes qui ont eu une pratique de spectateur stimulante et singulière. De cette pratique, d'ailleurs, nous pourrions dire qu'elle fut, au-delà d'un rendez-vous manqué avec le cinéma en termes de films dits «surréalistes», le rendez-vous avec le cinéma. Quelle était cette pratique? Les surréalistes allaient dans les salles les plus populaires, sortaient et entraient d'une manière intempestive pour saisir l'instant de la projection sans se soucier du programme ou de l'intégrité du film. S'il y a là un geste anti-culture et un refus de défendre un cinéma dit d'art, il faut comprendre ce geste et ce refus non comme des principes, mais comme ce qui se cherche à travers eux dans l'appel au surréel, ce que Maurice Blanchot a bien senti dans ses *Réflexions sur le surréalisme*:

la réalité de l'homme n'est pas de la nature des choses qui sont; elle n'est pas donnée, elle est à conquérir, elle est toujours en dehors d'elle-même. La poésie qui est à la fois la prise de conscience de ce dépassement sans fin et aussi son moyen et ce dépassement même, elle non plus, n'est jamais donnée: elle n'a rien à faire avec le monde de choses toutes faites. De là la primauté de l'imaginaire, l'appel au merveilleux, l'invocation au surréel. La poésie et la vie sont «ailleurs» [...], mais «ailleurs» ne désigne pas une région spirituelle ou temporelle: ailleurs n'est nulle part; il n'est pas l'au-delà; il signifie que l'existence n'est jamais là où elle est<sup>43</sup>.

La masse distraite des spectateurs, des examinateurs distraits, des flâneurs ou des *passants*, si elle ne pratique pas littéralement ces entrées et sorties intempestives, éprouve pourtant cette expérience du seuil en restant assise pendant la projection: toucher, sentir, comprendre que l'existence n'est jamais là où elle est. Être-au-monde ou être-au-*cinémonde*: un toucher ou une touche, comme on dit une touche de peinture, qui suspend la signification et qui ouvre le sens en tous les sens: sensible, sensuel, sentimental, sensé, idée, déplacement, mobilisation...

Ce qui veut dire une touche dis-traite, une dis-traction, un *tirer en divers sens*<sup>44</sup>, un écartement. Et si Benjamin nous indique que ces examinateurs, ces

regardeurs distraits recueillent l'œuvre d'art en eux-mêmes, c'est que non seulement ils pénètrent les images, mais aussi bien ce sont les images qui les pénètrent et reconfigurent leur expérience et leur être-au-monde: ils sont imprégnés, modelés, modulés, traversés.

Là encore, il nous semble que la proposition nancéenne trouve, dans ces échos des surréalistes, tout son sens: *regarder se montre*, c'est exactement ce dont ils faisaient l'épreuve lorsqu'en ouvrant la porte de la salle au milieu de la projection, moins préoccupés par le film à voir et plus tendus vers la surprise des grains dansants du réel, ils étaient troublés par la disposition de cette masse distraite emboîtant la danse, devenant elle-même la motion et l'émotion du cinéma.

#### 14.

Comment dès lors vient ou surprend ce que Rancière appelle l'émancipation? Lisons-le:

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui<sup>45</sup>.

Nous retrouvons ici le motif d'un partage du sensible vers lequel Rancière est allé lorsqu'il a découvert la correspondance d'ouvriers des années 1830 et rencontré ce partage reconfiguré par leurs activités:

La simple chronique de leurs loisirs contraignait à reformuler les rapports établis entre *voir, faire et parler*. En se faisant spectateurs et visiteurs, ils bouleversaient le partage du sensible qui veut que ceux qui travaillent n'aient pas le temps de laisser traîner au hasard leurs pas et leurs regards et que les membres d'un corps collectif n'aient pas de temps à consacrer aux formes

et insignes de l'individualité. C'est ce que signifie le mot d'émancipation : le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif<sup>46</sup>.

Cette «capacité des anonymes» telle qu'il la décrit ici fait signe vers cette autre approche du même Rancière :

on n'est jamais intelligent que de l'intelligence que l'on accorde aux autres : ceux à qui on parle, ceux dont on parle. Et pour commencer, il faut contester la disposition du jeu. Car c'est déjà avoir gagné que d'imposer le scénario qui nous suppose plantés inertes devant les images. Nous ne sommes pas devant les images ; nous sommes au milieu d'elles, comme elles sont au milieu de nous. La question est de savoir comment on circule parmi elles, comment on les fait circuler.<sup>47</sup>

Nous pourrions infléchir le début de son approche ainsi : on n'est jamais sensible que de la sensibilité que l'on accorde aux autres. L'*ethos* ranciérien rencontre l'*ethos* nancéen. *On ne montre pas comment regarder*, c'est chez Rancière la déconstruction du savoir du maître et de la pédagogie abrutissante, aussi bien que celle de l'intention de l'artiste et de l'art comme signification, message ou vouloir-dire.

*Mais regarder se montre* : cela ouvre par conséquent un motif essentiel dans l'éducation, celui d'un *inenseignable*, car le *se montre* de l'expression doit s'entendre également comme un arriver, un surprendre. Ça arrive par surprise, cela ne se programme pas. C'est ce que Walter Benjamin avait touché par cette formule devenue célèbre : « la vérité est la mort de l'intention<sup>48</sup> ». Lorsqu'elle arrive, la vérité, l'intention est déjouée, détournée de son cours. Déroutée, elle n'est pas satisfaite. La vérité n'est donc pas un aboutissement, elle n'est pas conclusive ; au contraire, elle suspend ou interrompt les intentions, les projets, les visées, les visions, les conclusions, les points de vue, les vouloir-signifier. La vérité ponctue, c'est un éclat. Elle arrive, surprend et touche, mais pour toucher, elle demande une approche, une manière, une allure, un rythme, elle demande un modelage, un façonnement, c'est-à-dire le sens premier du mot *fiction* – issu du latin  *fingere*  qui fait signe vers un modeler, un forger.

## 15.

La vérité, c'est bien de cela dont parle Nancy dans l'entretien d'où est extraite la phrase que nous essayons de déplier. En effet, après la proposition « On ne montre pas comment regarder, mais regarder se montre », il poursuit :

Ce qui se montre ainsi n'est pas de l'ordre du visuel. Ni d'ailleurs d'un autre ordre sensible. Ce n'est pas intelligible non plus. C'est de l'ordre de la vérité, de la révélation de la vérité. C'est l'évidence : ça crève les yeux. Vieille histoire... Œdipe, Orion... Et c'est la vérité sur la vérité : à savoir, qu'elle se donne, et qu'elle se donne chaque fois en propre, elle-même proprement à quelqu'un proprement. C'est tellement vrai qu'il n'y a strictement rien à en dire, et qu'ainsi la vérité sur la vérité est qu'il n'y en a pas, de vérité sur la vérité. Mais il ne faut pas renoncer à dire ce rien à dire.<sup>49</sup>

Cette même vérité dont il écrit que *La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir en est une performance ; ce « divertissement » – c'est ainsi que Renoir qualifie son film dans le carton qui l'ouvre – exposant « que la vérité est ce qui revient à tous en n'appartenant à personne, formant ainsi la règle sans figure du jeu où elle se dévoile et se dérobe à la fois – ou bien encore, et plus précisément, où elle dévoile son dérobement<sup>50</sup> ». Cette même vérité, car il s'agit chaque fois, pour chacune ou chacun, de l'éternel retour du même, altéré, modulé, modelé, transformé, le retour du même ne revenant jamais au même.

Quelle vérité ? Qu'est-ce qui ne revient pas au même tout en revenant pourtant, s'altérant dans une allure, se modulant dans un style, se transformant de quelqu'un à quelqu'une, par exemple de Jean Renoir à Claire Denis, en passant par Abbas Kiarostami ? Telle est bien la question que nous adressent les arts, et le cinéma en particulier, et chaque film au sein de celui-ci, motif de la vérité qui revient à tous et n'appartient à personne. Avec Nancy, avec Benjamin et Rancière, il s'agit peut-être à chaque fois d'un changement d'adresse ; autrement dit, il s'agit de se demander, de nous demander comment les arts s'adressent et comment nous nous les adressons lorsque nous sommes par exemple dans un geste de transmission. Dans son texte sur *La règle du jeu*, Nancy nous précise qu'il ne s'agit pas d'une vérité sur ou de ce qui est, mais bien au contraire d'un « mouvement de ce qui est en tant qu'il est et comme il est – encore une fois, la vie, la mort, l'amour, les hommes entre eux<sup>51</sup> ».

Comment répondre à ce motif de l'adresse des arts sans approcher celui de leur venue, de leur événement – ou de leur surprise<sup>52</sup>? C'est ce qu'a essayé de faire Nancy toutes les fois – et elles sont intenses et nombreuses – où il a eu rendez-vous avec les arts dans un côtoiement vivifiant des artistes et de leurs ateliers, côtoiement dans lequel il a cherché non seulement une conjonction entre un travail plastique, chorégraphique, cinématographique ou musical et un travail philosophique, mais aussi un rappel de leur disjonction nécessaire, soit la différence irréductible entre les régimes de sens et de vérité. Car, bien sûr, il ne s'agit pas de confondre le philosophe et l'artiste ou l'atelier du philosophe et l'atelier de la ou du cinéaste, mais bien de dessiner une convergence dans laquelle art et philosophie sont engagés dans un modelage de la vérité ou autrement dit exposés à une vérité comme modelage, ce qui implique qu'art et philosophie sont des occasions, des occurrences de cet éternel retour du même de la vérité ou comme vérité.

Pour dire la venue, l'événement ou la surprise de l'art, Nancy forge le motif d'une échéance de l'art<sup>53</sup>. Tout l'enjeu pour lui est de penser l'occasion ou l'occurrence d'une « touche » ou d'une « émotion » d'art, ce qui engage, tout en les excédant, aussi bien le versant créatif que le versant réceptif. Il s'agit d'envisager l'événement de l'art, son frayage, comme ce qui arrive hors de toute saisie ou assignation. Lorsque ça arrive, l'art, lorsque l'art arrive, il arrive en tombant hors de lui-même, d'où le recours au motif de l'échéance, un mot formé sur le verbe échoir dont l'étymologie via le latin *excadere* renvoie au sens de « tomber hors de ».

L'échéance de l'art telle que Nancy la pense, c'est aussi d'une certaine manière l'échéance de quelqu'une ou quelqu'un qui arrive donc en tombant hors de soi. Échoir, c'est donc aussi échoir à, soit être dévolu à quelqu'une ou quelqu'un, *celle-ça* ou *celui-ça*<sup>54</sup>, tel que Nancy nomme singulièrement l'artiste.

## 16.

Pour appréhender cette échéance, il nous faut relire la correspondance de Descartes avec Elisabeth et précisément la lettre du 28 juin 1643, dans laquelle Nancy souligne combien l'union de l'âme et du corps « s'éprouve dans l'inattention de l'activité qui se sent agir et pâtir sans y penser » car « l'évidence de l'union est le moment où l'esprit cesse de se retourner sur soi, muni qu'il est des fondements certains de la vérité, et peut se tourner vers l'action<sup>55</sup> ». Mais

l'esprit qui cesse de retourner sur soi n'est pas le contraire de la pensée. C'est ici que nous pouvons relancer le motif de la distraction et nous approcher de celles et ceux qu'on nomme spectatrices et spectateurs, qu'ils soient distraits, émancipés ou imprégnés, ou bien les trois à la fois discontinûment.

La distraction, le moment où chez Descartes l'esprit cesse de se retourner sur soi, nous ouvre à ce que penser veut dire: «Penser, c'est toujours [...] faire autre chose que penser – autre chose qui n'est pas autre chose –, c'est se distraire, sans pourtant renoncer à la pensée<sup>56</sup>.» Les spectateurs distraits, émancipés et imprégnés font l'épreuve de cette distraction, ils touchent au fait très concret que la pensée s'écarte d'elle-même, que cette distraction – ce que Nancy appelle aussi le déroberement dans *La pensée dérobée*, «dérobement de la pensée qui est sa *praxis* même<sup>57</sup>» –, que cette distraction, ce déroberement nous font sentir là où la pensée pense, sur le seuil, là où ça va et vient, entre et sort, «à peine entré déjà sorti<sup>58</sup>». Peut-être pourrions-nous dire que le spectateur distrait, émancipé et imprégné pense *cinématographiquement* en nous appuyant de nouveau sur ce que Nancy déplie en lisant la lettre de Descartes:

Lorsque je peine ou souffle, lorsque je digère ou souffre, tombe ou saute, dors ou chante, je me connais n'être que cela qui peine ou qui chante, qui grimace ou qui se gratte: cela, et non *celui*, ou du moins pas comme un *ego* distinct de toute autre chose. Cela donc en guise de celui, ou celui qui n'est que cela<sup>59</sup>.

Ce *cela en guise de celui* ou ce *celui qui n'est que cela* nous fait penser par exemple à cette phrase issue de la correspondance de l'écrivain Dylan Thomas, «un jour, peut-être, je penserai pluvieusement<sup>60</sup>...», telle que Jean-Christophe Bailly la lit: «penser pluvieusement c'est être trempé jusqu'aux os, c'est ruisseler, s'écouler, tomber violemment puis disparaître, s'évaporer<sup>61</sup>».

Penser *cinématographiquement*, ce serait donc aussi bien regarder qu'être regardé. Ce serait cadrer, approcher, s'éloigner, accélérer, ralentir, couper, monter, c'est-à-dire aussi bien emboîter le regard d'une ou d'un cinéaste, qu'entrer dans son geste et son mouvement, qui sont le geste et le mouvement du cinéma lui-même. Ce serait aussi composer son poème à même le poème composé à l'écran, soit une manière d'y répondre ou de le faire résonner. Ce serait enfin – clin d'œil aux surréalistes – sentir cette danse du soi au rythme de la danse des grains du réel, des gros plans et des travellings, des

coupes et des plans-séquences, des regards et des récits, des couleurs et des fondus enchaînés.

## 17.

*On ne montre pas comment regarder, mais regarder se montre.* Après ces quelques fils tirés en tous sens et tissés pour l'occasion, nous pouvons peut-être nous demander si *regarder se montre* n'est pas aussi une manière de dire « Mais regardez ! Ça regarde ! Ça se montre. »

Ça regarde, ça écoute, ça sent, ça comprend, ça touche, parce que le réel presse, parce que l'image est la pression du réel qui se réalise en image, comme image. Si la réalité, c'est le tout-venant, le cours de la vie, du monde, des choses qui suivent leur cours, alors le réel, c'est ce qui suspend ce cours, ce qui l'arrête, le surprend pour peu justement que je regarde, que j'ai égard à la possibilité de son *se montrer*.

Dès lors le réel ne me laisse pas indifférent, il m'arrête, il me choque, mais ce choc n'est pas nécessairement brutal ou violent. Le réel atteste que l'existence existe, qu'il y a, que nous sommes. Le réel atteste l'aura dont Benjamin rappelle l'humble expérience : « Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux<sup>62</sup>. » L'image, c'est ce surgissement du réel. Elle est ce qui se distingue, se détache, ce qui interrompt et suspend le continu. L'image réalise le réel qui se montre, se colore, se forme et vibre. Imager ou imaginer – ici ils sont synonymes –, c'est donc répondre à la pression, à la force d'un réel, c'est sentir le réel ou l'aura des choses et leur conférer le pouvoir de lever les yeux. L'imagination, telle que toute une tradition l'aura conçue comme indépendante et spirituelle, aura été touchée, c'est-à-dire perturbée, dérangée par l'arrivée de la photographie et du cinéma qui malgré leur reproductibilité technique n'en sont pas moins un toucher du furtif, de l'éphémère passage des choses impressionnées, arrêtées, fixées sur une pellicule, ce qui ne conduit donc pas à l'affaiblissement de l'aura, mais à sa reprise et à sa levée.

La photographie et le cinéma ont fait bouger l'imagination en imageant l'inimaginable, du moins ce que l'imagination traditionnelle ne pouvait pas imaginer<sup>63</sup>. L'aura, d'ailleurs, « l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il<sup>64</sup> » telle que la définit Benjamin, n'est-elle pas cet unimaginable qui appelle et qui fait signe depuis ce lointain ? L'image, le réel, l'aura ouvrent le monde et le désir. C'est ce que Nancy appelle le *désir du monde* qu'il faut entendre selon les deux valeurs du génitif : nous désirons le monde et ce

désir est l'expression du désir *du* monde, d'un monde qui fait son cinéma – un *cinémonde* –, d'un monde qui se fait vibrer à même lui-même. C'est un monde, c'est un(e) (m) onde propagé(e), modulé(e) entre nous, en nous. Un monde fait de plusieurs mondes, (m)ondes qui se propagent et se modulent entre nous, en nous : monde d'Elisabeth Perceval et Nicolas Klotz, monde de Claire Denis, monde de Jean Renoir, monde d'Abbas Kiarostami, monde de Rabah Ameur-Zaïmeche<sup>65</sup>...

*On ne montre pas comment regarder, mais regarder se montre.* Ici s'inchève notre parcours à partir de cette proposition inépuisable. Ici commencent peut-être d'autres manières, d'autres approches d'une *praxis* du cinéma où il faut entendre *praxis* comme une action qui transforme l'agent<sup>66</sup>. Manières, approches, *praxis* qui feront droit à la possibilité entre les films et nous de la mise en branle d'une transmission et d'une danse.

Après tout, s'il y a bien un penseur qui a correspondu à l'assertion nietzschéenne du *Gai savoir*, « je ne connais rien que l'esprit d'un philosophe souhaite davantage qu'être un bon danseur<sup>67</sup> », c'est bien Jean-Luc Nancy. Dansons donc avec lui sans laisser le sens se poser plus que le pas d'un danseur, approchons avec lui un cinéma qui défile, échappe ou se dérobe, comme la pensée qui syncope et surprend les discours et les significations : « le cinéma échappe encore mieux peut-être : il bouge, le bougre<sup>68</sup> ! ».

### **Notice biographique**

Après un parcours professionnel dans l'éducation artistique et l'enseignement, Yann Goupil est chargé de cours à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, où il anime un séminaire sur la pensée de l'image au sein du master Cinéma et audiovisuel, parcours *Didactique de l'image : création d'outils pédagogiques, art de la transmission*. Il a été également coordinateur des activités du CIEPFC (Centre international d'étude de la philosophie française contemporaine, PhilOfr) auprès de Frédéric Worms et Anne Simon à l'École normale supérieure. Il termine actuellement une recherche doctorale en philosophie à l'Université Toulouse – Jean Jaurès au sein d'ERRaPhiS dans laquelle il interroge les motifs du sens, de l'art et du désir dans la pensée du philosophe Jean-Luc Nancy, dans une thèse intitulée *Jean-Luc Nancy à l'atelier : un art inédit d'être au monde*.

## Notes

1. Jean-Luc Nancy, « Vers Nancy », *Bref* n° 63 (hiver 2004-2005) : 30.
2. Entre autres : création des ateliers de programmation au sein de l'Agence du court métrage où j'ai été responsable d'un service dédié à l'éducation au cinéma ; cinéclub et atelier de réalisation dans un collège en Île-de-France ; professeur d'option cinéma en lycée ; séminaire de philosophie de l'image au master Didactique de l'image, art de la transmission à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 ; programme de recherche-crédation Matériaologie des images avec Sophie Lécole Solnychkine et Yannick Vernet entre l'Université Toulouse – Jean Jaurès (équipes LLA-CREATIS et ERRAPHIS) et l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles.
3. Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film, Abbas Kiarostami* (Bruxelles : Yves Gevaert Éditeur, 2001), 43.
4. Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait* (Paris : Éditions Galilée, 2000), 74-75.
5. Stanley Cavell, *La projection du monde* (Paris : Belin, 1999).
6. La capacité du cinéma « à permettre au monde de se montrer ». Cavell, *La projection du monde*, 199.
7. Jean-Luc Nancy, « Cinéfile et cinémonde », *Trafic* n° 50 : 187.
8. La revue *Cinémonde* est consultable sur le site web des bibliothèques spécialisées et patrimoniales de la Ville de Paris : <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr>.
9. On relève cette figure depuis les travaux de Christiaan Huygens et son *Kosmotheoros* (1698), figure reprise et travaillée notamment par Kant dans son *Opus postumum* (manuscrit de 1794 à 1803, publié posthume) et par Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible* (manuscrit de 1959 à 1960, publié posthume). Pour Nancy, « un monde “vu” et représenté, c'est un monde suspendu au regard d'un sujet-du-monde. Un sujet-du-monde (c'est-à-dire aussi bien un sujet-de-l'histoire) ne peut pas lui-même être dans le monde. Même en l'absence d'une représentation religieuse, un tel sujet, implicite ou explicite, pérennise la position du Dieu-créditeur, ordonnateur et destinataire (voire destinataire) du monde. » Jean-Luc Nancy, *La création du monde ou la mondialisation* (Paris : Éditions Galilée, 2002), 31-32.
10. Jean-Luc Nancy, *Déconstruction du christianisme*, tome 2, « L'Adoration » (Paris : Éditions Galilée, 2010), 102-103.
11. Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, « Seul(e) au monde », dans *Allitérations, conversations sur la danse* (Paris : Éditions Galilée, 2005), 93-95.
12. Jean-Christophe Bailly, *L'atelier infini, 30 000 ans de peinture* (Paris : Éditions Hazan, 2007), 10.
13. Salut en passant au travail de Peter Szendy, *À coups de points : la ponctuation comme expérience* (Paris : Éditions de Minuit, 2013), citant notamment le monteur Walter Murch : « “ nous clignons des yeux (*we blink*) pour séparer et ponctuer”, note-t-il, avant de conclure que “ nous devons rendre le visible discontinu, car sinon la réalité perçue ressemblerait à un enchaînement presque incompréhensible de lettres, sans espacement entre les mots ni ponctuation ” ». Peter Szendy, *À coups de points*, 13.
14. Pluriel du grec ancien *eidôlon* que nous pouvons traduire selon le contexte par « image ».
15. Lucrèce, *De rerum natura*, livre IV (Paris : Flammarion, 1997), 245.
16. Jean-Christophe Bailly, « Contempler », dans *Une éclosion continue* (Paris : Seuil, 2022), 21. Bailly évoque et cite de Plotin le « Traité 30 : de la nature, de la contemplation et de l'Un », dans *Ennéade I*, livre 8, traduction d'Émile Bréhier (Paris : Les Belles Lettres, 1999), 277.

17. Sur le *vivre de*, voir Corine Pelluchon, *Les nourritures: philosophie du corps politique* (Paris: Éditions du Seuil, 2015).
18. Miquel Barceló, *Carnets d'Afrique* (Paris: Gallimard, 2003).
19. Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux* (Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2013), 26.
20. Adolf Portmann, *La forme animale*, cité par Emanuele Coccia, « De la vie à fleur de peau », dans *La vie sensible* (Paris: Éditions Payot & Rivages, 2014 [2010]), sans pagination pour l'édition numérique.
21. Roger Caillois, « Jaspe I », dans *Pierres* (Paris: Éditions Gallimard, 2016 [1966]), sans pagination pour l'édition numérique.
22. Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film*, 19.
23. Nancy, *L'évidence du film*, 19.
24. Nancy, *L'évidence du film*, 35.
25. Jorge Luis Borges, « De l'éthique superstitieuse du lecteur », *Discussion* dans *Œuvres complètes* (Paris: Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 2010 [1965]), 209.
26. Borges, « De l'éthique superstitieuse du lecteur », 210.
27. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute* (Paris: Éditions Galilée, 2002), 58.
28. Jean-Luc Nancy, *Trop. Carnet de notes* (Montréal: Galerie de l'UQAM, 2006), 50.
29. Nancy, *L'évidence du film*, 15.
30. Nancy, « Vers Nancy », 30.
31. Pier Paolo Pasolini, cité par Jean-Luc Nancy dans « Cinéfile et cinémonde »: 189.
32. Antonin Artaud, « Le cinéma deviendra-t-il l'expression du fantastique? », *Comœdia* (29 juillet 1927): 3.
33. Sur ce motif, lire Dominique Païni, *Conserver, montrer* (Crisnée: Éditions Yellow Now, 1992).
34. Voir Nancy, « Cinéfile et cinémonde ».
35. Nous modulons ici l'approche de Jacques Rancière dans son *Spectateur émancipé* (Paris: La Fabrique, 2008).
36. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version de 1939, traduction de Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz), dans *Œuvres*, tome 3 (Paris: Éditions Gallimard, 2000), 313.
37. Sur ce point, nous renvoyons à l'étude de Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, « La compé- tence du spectateur distrait, Cinéma et "distraction" chez Walter Benjamin », *Théorème* n° 21 (2014): 97-107.
38. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 311.
39. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (Paris: La Pléiade, 1964 [1863]), 1162.
40. Clarice Lispector, *Água Viva* (Paris: Éditions des femmes-Antoinette Fouque, 2018), 177.
41. C'est toute l'approche de Benjamin que d'interroger cette expérience du seuil.
42. Jean-Christophe Bailly, « L'appel des coulisses », dans *La ville à l'œuvre* (Besançon: Les Éditions de l'imprimeur, 2001), 71.
43. Maurice Blanchot, *La part du feu* (Paris: Éditions Gallimard, 1949), 97.
44. Selon l'étymologie de *distrainere* via le latin *distrahere*.
45. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, 19.
46. Évocation de sa recherche *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier* dans Rancière, *Le spectateur émancipé*, 25-26.

47. Jacques Rancière, « Le travail de l'image », *Multitudes* n° 28 (hiver-printemps 2007) : 195-210.
48. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (Paris : Flammarion, 1985), 41.
49. Nancy. « Vers Nancy », 30.
50. Jean-Luc Nancy, « La règle du jeu dans *La règle du jeu* », dans *Penser au cinéma*, sous la direction de Marc Goldschmit (Paris : Hermann, collection « Rue de la Sorbonne », 2015), 128.
51. Nancy, « La règle du jeu dans *La règle du jeu* », 128.
52. Jean-Luc Nancy, « La surprise de l'événement », dans *Être singulier pluriel* (Paris : Éditions Galilée, 1996), 185-202.
53. Jean-Luc Nancy, « L'art, fragment », dans *Le sens du monde* (Paris : Éditions Galilée, 1993), 204.
54. Simon Hantaï et Jean-Luc Nancy, *Jamais le mot « créateur »... (Correspondance 2000-2008)* (Paris : Éditions Galilée et Archives Simon Hantaï, 2013), 119.
55. Jean-Luc Nancy, *L'extension de l'âme* (Strasbourg : Le portique, 2004), 13.
56. Alexander Garcia-Düttmann, *La parole donnée* (Paris : Éditions Galilée, 1989), cité par Jean-Luc Nancy, « Au cœur des choses », dans *Une pensée finie* (Paris : Éditions Galilée, 1990), 209.
57. Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée* (Paris : Éditions Galilée, 2001), 43.
58. Antonia Birnbaum, « Exister, c'est sortir du point », dans Nancy, *L'extension de l'âme*, 46.
59. Nancy, *L'extension de l'âme*, 16.
60. Jean-Christophe Bailly, « Aventure de Dylan Thomas », dans *Saisir : quatre aventures galloises* (Paris : Seuil, 2018), sans pagination pour l'édition numérique.
61. Bailly, *Saisir*.
62. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (Paris : Payot, 1982), 200.
63. Sur cet inimaginable et sur Benjamin, voir Sylviane Agacinski, *Le passager : modernité du photographique*, *Rue Descartes* n° 10 (1994) : 11-32. Mais n'est-ce pas ce que Kant avait senti dans son « Analytique du sublime » (*Critique de la faculté de juger*) : une imagination qui se déborde et touche sa limite ? Voir Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », dans *Une pensée finie* (Paris : Éditions Galilée, 1990), 147-195.
64. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 278.
65. Pour citer quelques cinéastes de la constellation Nancy.
66. Motif récurrent chez Nancy d'un héritage aristotélicien et marxien où la *praxis* se distingue de la *poiësis* productrice d'un objet en cela qu'elle désigne un faire, un agir, une action qui n'a d'autre fin ou production que la transformation de l'agent.
67. Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir* (Paris : Éditions Gallimard, 1982 [1882]), 291.
68. Jean-Luc Nancy, « Rien sur le cinéma », *Trafic* n° 100 (2016) : 196.