

Aller, venir, être-au-cinémas

Yann Goupil

17 novembre 2021 – Martigues – Rencontres nationales *Passeurs d'images*

Permettez-moi pour commencer de dédier cette conférence à Jean-Luc Nancy, quelqu'un dont le frayage de pensée a ouvert une brèche dans le cours de mon existence, une brèche-danse peut-être. Cette brèche ne s'est depuis jamais colmatée, au contraire, elle s'ouvre encore et si j'évoque le motif d'une brèche-danse en jouant avec le break-dance, c'est bien parce que d'une certaine manière, la pensée et la danse sont mêlées, et avant Nancy, c'est Nietzsche qui l'aura dit dans son *Gai savoir* :

« et je ne connais rien que l'esprit d'un philosophe souhaite davantage qu'être un bon danseur ».

Quand je pense, je danse. Vous comprenez maintenant le texte de présentation où je vous invite à danser, c'est-à-dire à penser, mais également à laisser danser et penser les films en vous. Qu'est-ce que ça veut dire ?

Peut-être faut-il d'abord nous demander ce que penser veut dire. Vous le savez peut-être, le verbe *penser* a la même provenance étymologique que *peser* via le latin *pensare*. Oui nous pesons le poids des choses et du monde, nous nous pesons nous-mêmes, et les choses et le monde nous pèsent aussi. Mais les choses, comme le monde, comme nous-mêmes, ne sont pas posées là, elles ont une manière de se présenter, elles ont de la présence et la présence il faut la penser comme une modulation, une vibration, un battement, ça s'avance et se retire, ça s'ouvre et se ferme, ça n'est jamais donné, c'est toujours en formation et plutôt que de les appréhender comme des résultats, il nous faut les aborder – les choses, le monde, nous-mêmes – comme un processus où se côtoient des formations extrêmement lentes à l'échelle de nos vies, par exemple celle d'une montagne, et des formations éphémères comme le frêle passage du papillon ou bien l'insecte qui porte le nom d'éphémère et dont le stade adulte ne dure que quelques heures.

Comment peser, comment penser ce qui n'est pas posé ou donné, ce qui est toujours en formation ? C'est toute la chance et le risque de la pensée. Cela peut donc également nous peser, car cela nous presse, cela pousse, nous pousse. C'est une épreuve, nous éprouvons, cela nous éprouve, concrètement, physiquement, tout le corps est engagé, mobilisé. N'est-ce pas ce qu'il se passe exactement lorsque nous sommes assis au cinéma ? N'en va-t-il

pas de cette mobilisation, de cette pesée et de cette pensée des choses qui apparaissent sur un côté de la salle, de cette pesée et de cette pensée de l'approche dont les films sont l'épreuve ? Ça pense, ça danse. Dès que je mobilise les mots, mais ce sont aussi bien les mots qui me mettent en mouvement, par exemple dans ce recours à l'étymologie, je fais l'épreuve d'un *ça pense* et me traverse. Cela ouvre aussi bien à une joie – la joie de la pensée – qui elle-même nous emporte, c'est un élan, un transport. Cela passe et dans le passage, ça ouvre le désir, par exemple de recontacter cette émotion, cette motion. Nous y retournons alors, car nous voudrions bien revivre ce transport, mais nous constatons – et nous en faisons tous l'épreuve – qu'il s'agit d'une reprise altérée, le même fait toujours retour altéré, ailleurs, autrement. Mais c'est bien là aussi notre chance, cette altération est une chance, la chance de nous sentir pensant et que ce sentir ouvre et altère la pensée telle que nous nous la représentons couramment. Ici, au contraire, nous sentons que penser, c'est, d'une certaine manière, faire autre chose que penser au sens courant du terme ; ce serait une sorte de distraction, qu'il faut entendre littéralement avec le préfixe latin *dis-* qui indique un écartement et son radical *traire* qui fait signe vers un tirer (qu'on retrouve aussi bien dans le traire une vache ou dans le portrait peint). Ainsi penser comme distraire, ce serait si vous voulez une manière de toucher au fait très concret que la pensée s'écarte d'elle-même, que cette sorte de distraction singulière nous fait sentir là où la pensée pense. Et c'est cela qui nous affecte, nous meut et nous émeut. Et c'est ce que nous avons tant de mal à accueillir, à consentir : que là où la pensée pense, c'est en outrepassant la signification, c'est en-deçà ou au-delà de la signification et c'est très exactement là où la pensée danse.

Vous sentez bien que ça n'a rien à voir avec un exercice intellectuel où un sujet pose un objet devant soi pour l'inspecter ou l'analyser. Cela nous arrive et nous surprend, pas de pensée sans surprise, surprise à la fois de ce jaillissement de sens et de ce sentir singulier et troublant d'un *ça pense* à travers nous, ça nous traverse, nous altère et nous ouvre.

Cette venue singulière, ce surgir singulier peut arriver en tout lieu, aussi bien au contact d'un livre de philosophie que dans la vie de tous les jours le long ou au détour d'un geste, mais bien sûr – et c'est ce qui nous intéresse ici – dans une salle de cinéma au contact d'un film. Il faudrait préciser d'ailleurs que l'art en général – mais il n'y a pas l'art en général, plutôt des arts innombrables – il faudrait préciser que les arts et le cinéma en particulier cherchent cela, la possibilité d'une survenue, d'un surgir, d'une surprise. Mais, cette surprise, ils ne la cherchent pas comme un thème à présenter et illustrer, c'est plutôt elle

qui les trouve quand justement ils se sont rendus disponibles à son surgissement : aller sur le motif, c'est aussi bien laisser le motif venir, c'est une disposition à se laisser surprendre et à se laisser embarquer. C'est ce qui arrive à Werner Herzog et ses deux opérateurs lorsqu'ils attendent la catastrophe qualifiée d'inévitable, l'éruption du volcan La Soufrière, attente redoublée par celle des hommes rencontrés, les seuls qui sont restés dans cette ville de Basse-Terre vidée de ses habitants, ces hommes qui attendent la mort comme ils disent. Ni l'éruption, ni la mort ne viendront. On pourrait en rester là et accepter la tonalité déceptive ou *pathétique* comme le souligne la voix d'Herzog commentant les images du film. Mais il nous faut faire un pas de plus ou un pas de côté, en prenant le réalisateur au mot : pathétique. Sans doute Herzog l'utilise ici dans le sens courant d'une manifestation hyperbolique ou emphatique du *pathos* ; il y a cependant un autre sens qui correspond davantage au film et à son épreuve : *pathos* en grec ancien dit l'épreuve de l'exister. S'il y a bien une pathétique du film en ce sens, nous l'éprouvons dans ces travellings ou ces images aériennes révélant un volcan enveloppé dans ses fumées. Tout le film sera l'épreuve d'un rien à voir que cet enveloppement, que cette mise à distance. C'est l'épreuve du cinéma, une approche du lointain, un éloignement du proche. Et si nous sentons la tension de l'attente qui tend tout le film, c'est l'inattendu qui survient : le cratère ne se laissera pas approcher, l'éruption ne viendra pas, pas plus que la mort attendue par les hommes, mort qu'ils semblent singulièrement regarder en face, faisant l'épreuve comme Herzog du volcan et de son éruption, qu'il n'y a justement rien à voir.

Ici nous touchons à ce que le philosophe Jacques Rancière appelle la pensivité de l'image¹, c'est-à-dire une image où se lève de la pensée non pensée, une pensée qui échappe à l'intention de celui ou celle qui image et agit sur celui ou celle qui la voit. Une pensée non pensée qui agit sans qu'il ou elle la relie à un objet ou à une cause déterminée. Ce qui se joue dans ce motif d'une pensée non pensée, c'est ce que nous essayons d'approcher avec la pensée comme danse et avec l'image comme danse. C'est ce que le philosophe Walter Benjamin avait touché par cette formule devenue célèbre : « la vérité est la mort de l'intention² ». Lorsqu'elle arrive, la vérité, l'intention est déjouée, détournée de son cours, déroutée, elle n'est pas satisfaite. La vérité n'est pas aboutissement, elle n'est pas conclusive, au contraire, elle suspend ou interrompt les intentions, les projets, les visées,

¹ *Le destin des images*, La Fabrique, 2003.

² *Fragments*, P.U.F, p.51.

les visions, les conclusions, les points de vue, les vouloir-dire ou les vouloir-signifier. C'est ce qu'il se passe avec ce que nous avons appelé la pensée non pensée ou ce que nous avons appelé la distraction. Là où ça pense, là où ça danse, la vérité touche. Mais pour qu'elle touche, la vérité 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 et non vers le sens de feindre auquel on le renvoie la plupart du temps. La fiction, en ce sens est donc un modelage, un assemblage de formes et de signes qui se répondent. La fiction est la technique ou l'*art* de construire des images. Ce qui implique que le documentaire n'est pas le contraire du film de fiction. Cette approche, cette manière, cette allure pour que de la vérité touche, requiert un art dans l'épreuve duquel tout artiste se découvre par conséquent apprenti de son art. Qu'est-ce que ça veut dire ? Quel est cet apprentissage ? C'est celui d'un savoir-faire ou d'un savoir-aller ou d'un savoir-laisser-venir, c'est-à-dire en quelque sorte d'un non savoir où il s'agit d'être dans la disposition d'un *faire pour que ça se fasse* comme le disait Jean-Luc Nancy, d'un aller pour que ça vienne, d'un passer pour que quelque chose se passe. Cette disposition singulière est décrite exactement dans une expression du peintre Henri Matisse que Nancy a *suivi* dans son grand livre sur le dessin *Le plaisir au dessin* : « Il faut toujours suivre le désir de la ligne ». Nous pouvons élargir cette inflexion au cinéma car cette ligne dont parle le peintre peut aussi bien être mélodique, que chorégraphique ou filmique. Quel est donc ce désir de la ligne ? Il ne s'agit ni du désir de la ligne en tant que telle (la ligne tracée ou filmée), ni du désir de l'artiste projeté sur cette ligne, mais plutôt d'un jet, d'un trait, d'un élan, d'un emportement qui excède le projet et l'intention et qui ouvrent le désir à n'être ni désir d'objet ni désir d'un sujet, mais un toucher et un être touché par la mobilité ou le désir du monde. Le monde comme ce jet lui-même, ce trait, cet élan, cet emportement, cette force métamorphique, ce désir dont les arts sont et font l'épreuve et dont les artistes se font les caisses de résonance et dont ils intensifient pour nous l'expérience ou le sentir. Nous nous demandions tout à l'heure comment peser ce qui n'est pas posé ou donné, ce qui est toujours en formation ? C'est aussi bien nous demander comment se dit l'existence ? Ou comment se dit et s'approche le réel ? C'est-à-dire finalement comment se réalise le réel ? Il se réalise nécessairement en image, comme image. Il n'y a pas de réel sans image et nous pourrions dire d'une manière provocante pour sortir de l'habituel problème de la relation entre l'image et le réel, nous pourrions dire que l'image, c'est le réel... ou pour nuancer un peu la provocation, il faut dire que nous

accédons au réel par l'image, c'est-à-dire en imageant ou imaginant, quasi synonymes ici car ils disent la force qui répond à la force du réel. Le cinéaste Johan Van der Keuken ne présentait-il pas son approche ainsi : « Je n'envisage pas la réalité comme quelque chose qui puisse être fixée sur la pellicule mais plutôt comme un champ (en termes énergétiques)³ » ?

Le réel, ça presse, ça vient, ça pousse, c'est justement ce qui n'est pas perceptible comme ça dans le cours de la réalité, c'est ce qui surprend notre perception ordinaire. L'image, le réel donc, c'est ce qui interrompt, c'est ce qui se détache du continu, c'est ce qui nous arrête, ce qui ouvre ou déchire notre perception ordinaire, c'est donc aussi ce qui nous convoque, nous appelle, nous mobilise. C'est, reprenant le titre d'un poème de Baudelaire, ce que Jean-Luc Nancy, caractérisant le cinéma, appelait une *invitation au voyage* et au moment de partir nous nous retrouvons dans l'émotion décrite si fortement par un autre poète, Fernando Pessoa :

« Ce froid si spécial des matins de voyages,
l'angoisse du départ, cette chair de poule,
Qui part du cœur pour atteindre la peau,
Qui pleure virtuellement malgré la joie.⁴ »

Cette chair de poule qui part du cœur pour atteindre la peau, c'est ce que nous ressentons dans toutes les inflexions du voyage d'Ahmad dans *Où est la maison de mon ami ?* d'Abbas Kiarostami. Inflexions dues aux rencontres, aux accidents, aux rencontres, à la sinuosité ou à l'escarpement de certains chemins comme ce chemin dessiné par Kiarostami lui-même, un chemin en zigzag autre nom pour l'inflexion, zigzag et inflexion, autres motifs pour toucher au désir de la ligne dont nous parlions avec Matisse et dont il est évident que le cinéma de Kiarostami fait l'épreuve. Voilà aussi un exemple du façonnage de la fiction qui pourrait se moduler, se formuler chez Kiarostami comme le frayage de la route qui est aussi le frayage de la pensée. Là encore nous faisons l'expérience qu'aucun réel n'est purement et simplement disponible, présent, observable ou factuel, qu'on ne peut par conséquent simplement en fournir le « document » (mot qui a forgé le mot *documentaire*). Il s'agit toujours d'un mode, d'une manière d'approche : le cinéma approche les choses et

³ Johan Van Der Keuken, *Aventures d'un regard*, Éditions Cahiers du Cinéma, 1998

⁴ *Le gardeur de troupeaux*, NRF, Poésie/Gallimard.

montre son approche. Les choses filmées et projetées ne sont pas des représentations ou des visions pas plus qu'elles ne sont une illusion de réalité ou de présence.

Sur ce point, on peut toujours faire un pas de danse avec Nietzsche :

« Héraclite gardera éternellement raison en affirmant que l'Être est une fiction vide de sens. Le monde "apparent" est le seul. Le monde "vrai" n'est qu'un mensonge qu'on y rajoute...⁵ »

Formule nietzschéenne que nous pourrions moduler ainsi : le monde, c'est que ça apparaît. Vivre, c'est apparaître et on en a un exemple chez Adolf Portmann dans son livre *La forme animale* :

« 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. ».

Nous pourrions d'ailleurs poursuivre avec la forme végétale et jusqu'au minéral avec par exemple Roger Caillois et son livre *Pierres* où, à propos du jaspe, il est dit de la pierre « qui ne sent ni ne sait », qu'elle « met en images par distraction un règne monstrueux. ».

Le « par distraction » nous alerte et nous fait penser que d'une certaine manière, oui, la pierre en pesant contre le sol, en roulant, en s'ébréchant, est une chose qui pense, en tout cas elle presse l'écrivain Caillois ou bien le facteur Cheval au cours de sa tournée tombant sur la pierre qu'il appellera pierre d'achoppement.

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, se cacher est un mode de parution et pour le dire avec Jean-Christophe Bailly, « le caché est pour ainsi dire l'intimité du visible⁶ ».

Cette prodigieuse expressivité du vivant, nous y sommes et nous en sommes, notre fraying, le fraying humain – frayer, c'est se frotter au monde, ouvrir un chemin – répond,

⁵ « La "Raison" dans la Philosophie » dans *Crépuscule des idoles*.

⁶ *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgois Éditeur, 2013.

résonne, vibre et finalement notre langage, ne l'oublions pas, est non seulement l'apprentissage de ce côtoiement, de cette coexistence, mais également lui-même une expression du monde où il faut entendre ici le motif de l'expression de manière littérale ex-pression, une pression hors de, une sortie, un jaillissement. Et nos images, sont peut-être aussi des ex-pressions en ce sens, elles sont des réponses à la pression du monde, du réel, pression qui pourrait se formuler en un *ça nous regarde* en tous les sens.

Ça nous regarde, oui, nous sommes regardés, pesés, pensés par nos coexistants, les choses nous regardent et ce que nous éprouvons souvent au cinéma, ce qui nous retient, ce n'est pas seulement le regard des personnes ou personnages, ce n'est pas seulement le regard du réalisateur, c'est aussi que les choses nous regardent et se tournent vers nous, ça nous regarde, oui, nous sommes exposés et engagés dans ce processus de formation et d'expression du monde, ça nous regarde, oui, dans la mesure où regarder comme nous le dit Jean-Luc Nancy « n'est en fin de compte que penser le réel⁷ », c'est-à-dire le réaliser. Regarder dont il est nécessaire de rappeler le sémantisme : un « prendre soin », un « faire attention », un « être sur ses gardes », un « protéger ». Il y a eu le verbe *esgarder* en ancien français voulant dire « veiller sur » et qui a donné le nom *égard*. Regard et *égard* sont ainsi à peu près le même mot. Le préfixe re- ici est plutôt un intensif. Le re-gard intensifie la garde : c'est-à-dire la veille, l'attention.

Lorsque je me suis entretenu avec Jean-Luc Nancy pour le magazine *Bref*, il a eu cette pensée qui pour moi ouvre de nombreux possibles pour la pratique, la transmission et l'éducation au cinéma : « On ne montre pas comment regarder, mais regarder se montre⁸ ».

On pourrait accueillir cette pensée de deux manières qui sont d'ailleurs liées : d'abord, il s'agit de la comprendre comme cette évidence que ce sont les films qui mobilisent et pressent le regard, 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. Mais ensuite, il faut mêler à ce premier abord celui-ci : « regarder se montre », cette expression ouvre 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.

⁷ *L'évidence du film, Abbas Kiarostami*, Klincksieck, 2007.

⁸ *Bref* n°63

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 : des idées reçues, des habitudes, des formatages...

Vivre c'est goûter, sentir, toucher, regarder, aller, venir, sortir, penser, écouter le monde qui bat en nous, hors de nous, comme nous. Goûter, cela devrait nous faire penser au *sapere* de l'*Homo sapiens* (verbe latin qui fait signe vers la saveur) : quel goût, quelle saveur avons-nous ? Aussi bien *quelle saveur se dégage de nous* que *quelle saveur aimons-nous* ? Comment se forme, s'informe, se transforme cette saveur qui nous fait ? Par contact, par expérience, par transmission, par entrée en rapport avec le mouvement d'un monde aussi bien que le mouvement d'un soi. Car celui ou celle qui filme, celui ou celle qui regarde le film, sont requis par cette vibration, cet ébranlement qui ne comblent ni n'accomplissent rien mais au contraire relancent le rapport, 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, 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.⁹ ».

Le périple d'Ahmad dans *Où est la maison de mon ami ?* rencontre cette dimension fantastique du réel. C'est tout le plaisir du cinéma et de la projection où nous participons au sens fort aux images et au regard qui nous mobilisent. Cette participation, cette mobilisation implique que nous n'abordions pas l'image comme un objet, mais bien comme un rapport, nous entrons dans un rapport, c'est pourquoi nous ne sommes pas devant, mais en elle en même temps qu'elle entre en nous, c'est ainsi que ça vibre, meut, émeut, résonne, pense et danse.

L'image danse parce qu'elle ne se dépose pas dans la satisfaction d'une signification. C'est pourquoi nous faisons aussi l'expérience d'un déplaisir, soit l'impossibilité du plaisir comme l'image à se fixer, à s'approprier, à se laisser saisir. Ça passe, c'est dans le passage,

⁹ Antonin Artaud, *Sorcellerie et cinéma*, 1927

ça file, défile ou se défile et nous devons apprendre à passer avec le passage comme le poète Fernando Pessoa nous invite à le comprendre par la voix d'un de ces hétéronymes : « Passe, oiseau, passe et apprends-moi à passer¹⁰ ». Passe, cinéma, passe, et apprends-nous à passer.

Les arts et le cinéma en particulier sont l'expérience d'un toucher d'exister, c'est-à-dire d'une tangence au monde et à nous-mêmes. C'est cela aller, venir, être au cinémonde, c'est toucher, retoucher, donner, nous redonner le monde et notre mouvement d'exister, entrer en résonance, en vibration avec les choses du monde, avec nous-mêmes et tous les étants, minéraux, végétaux, animaux.

Entrer en résonance, entrer en vibration, ce n'est ni plus ni moins que danser, penser. Si je dis que le cinéma pense, c'est donc comme cinéma et non pas au sens d'un cinéma philosophique ou à thèse.

Ce que la philosophie et l'art ont en commun, c'est qu'ils intensifient le sensible, ils ne sont pas la vie, mais d'une certaine manière ils donnent de la vie à la vie. Et pour cela, ils expérimentent tous les deux une approche heuristique – du grec ancien *eurisko* « je trouve » – c'est-à-dire, pour saluer ici Georges Didi-Huberman et Samuel Beckett, un *essayer-dire*, la route et la pensée s'ouvrent à même elles-mêmes, c'est-à-dire que quelque chose se trouve et se cherche, quelqu'un, Matisse, Kiarostami ou Herzog, Ahmad, quelqu'un trace et en traçant trouve et cherche, laisse se chercher et laisse se trouver, quelqu'un fait l'épreuve d'un sens, d'un monde ou d'une vérité qu'il ne maîtrise pas, mais qui le surprennent. Ainsi vont Gepetto et Pinocchio à la recherche l'un de l'autre, à la recherche d'eux-mêmes.

Aller et venir, être au cinémonde, regarder aller et venir Gepetto, Pinocchio et Ahmad comme des sortes d'Ulysse dans des Odyssées et des périple singuliers, jouant à leur manière l'éternel retour nietzschéen qui nous apprend à consentir au fait qu'on ne revient pas, qu'on n'en revient pas – comme le dit si bien l'expression. N'en pas revenir ou bien revenir altérés, transformés. Aller et venir, être au cinémonde, c'est donc partir et partir, c'est toujours aller vers un ailleurs, vers l'étranger, l'inconnu, sans jamais vraiment arriver, car nous sommes toujours en partance. Il y a une phrase de laquelle nous pourrions partir si je puis dire, elle est proposée par la chorégraphe Mathilde Monnier dans un échange avec Jean-Luc Nancy autour de la danse¹¹, elle viendrait du metteur en

¹⁰ *Le gardeur de troupeaux*, NRF, Poésie/Gallimard.

¹¹ *Allitérations, conversations sur la danse*, Éditions Galilée, 2005.

scène russe Stanislavski : « partir de *soi*, *partir* de soi ». Nancy explique que finalement 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, ça veut dire qu'il est toujours 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 la danse du soi. Cette danse du soi, ce battement, pourrait se dire autrement la danse du présent ou la présence comme danse. Cette danse de la présence échappe au temps chronologique et déjoue l'instant, car la présence est toujours un venir en présence, nous sommes dans une dynamique de l'approche et de l'éloignement, de la rencontre et de l'encontre. C'est une attestation très commune dans nos existences, cet aller et venir, ce présent qui arrive et qui part. Pourtant, nos habitudes de penser restent souvent coincées entre passé et avenir, conservation et anticipation, mémoire et attente, rétention et protention. Aussi bien les motifs du progrès, de la croissance, du calcul, des algorithmes ou encore la fuite du temps, la perte ou l'âge d'or, tout cela nous perturbe pour goûter à la saveur du présent. Cette saveur du présent nous la goûtons par exemple dans *Alamar* de Pedro Gonzales Rubio. Cette saveur du présent, cette saveur du monde, nous la goûtons avec les films qui nous mobilisent, car nous vivons avec les films, mais aussi nous vivons des films. Vivre est un verbe transitif, vivre, c'est vivre de. Miquel Barceló, le peintre, dans son journal écrit ceci :

« 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.¹² »

Oui, en quelque sorte nous mangeons les images, elles font partie de notre nourriture. Nous vivons avec les images, mais nous vivons aussi des images. Ainsi en va-t-il des images du monde dont parle ici Barceló. 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. Et de plus les images se transforment à travers nous et ouvrent à la possibilité d'autres images.

¹² *Carnets d'Afrique*, Le Promeneur/Gallimard, 2003.

Danser, penser, aller, venir, être au ciné monde, c'est aussi une affaire de rythme, de cadence, de reprise, de geste et d'expérience, une manière d'aller vers et de laisser venir, une affaire de motion et d'émotion. Dans *Bovines*, Emmanuel Gras se met à l'épreuve du rythme des vaches qui peut aller d'une extrême lenteur lorsqu'elles traversent un champ à un *tempo presto* comme on dit en musique ou lorsqu'en plan serré elles broutent. Dans ce film, nous éprouvons, nous sommes mis à l'épreuve, nous pesons, nous pensons, nous dansons avec les vaches, elles dansent en nous, nous expérimentons ce qu'un des personnages de la romancière brésilienne Clarice Lispector éprouve dans le roman *Le bâtisseur de ruines* :

« Comme il avait déjà atteint l'intelligence purement essentielle d'une vache, il savait seulement une loi simple, qu'il ne devait pas brusquer leur rythme et qu'il devait leur donner du temps, le temps, qui était un temps entièrement obscur et elle ruminait du foin avec de la bave. Peu à peu ce temps devint aussi le temps de Martin, rond, lent, qui ne peut être compté sur un calendrier, car c'est ainsi qu'une vache traverse un champ.¹³ »

Et pourquoi meugle-t-elle cette vache à l'ouverture de ce film saisissant ? À qui s'adresse-t-elle ? Une gêne, une inquiétude, une douleur ? Les autres vaches et veaux ne semblent pas réagir. Le découpage de la séquence et le fait qu'elle se situe au seuil du film n'indiquent-ils pas qu'ils nous sont adressés ces meuglements ? Je crois que la proposition d'Emmanuel Gras dans le montage de cette séquence va dans le sens de cette hypothèse : ces meuglements redoublés et insistants nous sont adressés (à travers celles et ceux qui étaient présents autour de la caméra et qui sont nos représentants ici) jusqu'à ce que nous soyons finalement acceptés comme faisant partie du paysage. Cette ouverture donne le *la* : nous ne sommes pas chez nous et il nous faudra du temps et de l'égard pour y être à notre manière. Car les animaux habitent le paysage et nous apprennent qu'il ne s'agit pas d'une représentation, mais d'un espace-temps, d'un coin de terre où il s'agit de passage. Un paysage, c'est toujours du temps : temps du jour, de la saison, matin, midi ou soir, et temps qu'il fait, vent, pluie, soleil ou brume. La force du film d'Emmanuel Gras est de s'exposer et de nous exposer à cette expérience singulière d'un paysage comme expérience d'un espace-temps ou d'un espacement du temps, c'est-à-dire d'une certaine façon d'un *dépaysement* : car tout ce qui semblait posé là, déterminé par ce qu'on croit

¹³ *Le bâtisseur de ruines*, L'Imaginaire/Gallimard, 2000.

bien nommer une culture ou une nature, tout ce qui semblait donné et établi devient dans cette expérience, étrange et prodigieux. Mais attention, cet étrangeté et ce prodige ne sont pas des effets d'une technique ou d'une narration : il s'agit de notre attention, de notre égard, c'est-à-dire de notre regard aussi bien que de notre écoute qui en font l'épreuve.

Je crois que pour avoir ce regard, cet égard, il nous faut toujours recontacter l'enfance et faire écho à ces vers de Goethe :

« Que là seulement où tu es, tout soit toujours d'enfance,
Alors tu es tout, tu es inexpugnable » (*Élégie de Marienbad*)

Recontacter l'enfance, c'est cela, aller, venir être au cinémonde, mais cela sans nostalgie – le mode d'habiter de l'enfant n'est pas nostalgique –, c'est ici et maintenant.

Voilà, c'est fini, ou peut-être ça ne fait que commencer. Je vous laisse avec ces mots du jeune Walter Benjamin, en 1913, il a alors vingt et un an et écrit à une correspondante :

« Je crois réellement qu'une seconde fois nous réhabiterons notre enfance, enfance que notre époque nous apprend à oublier¹⁴ »

¹⁴ Cité par Jean-Christophe Bailly dans *Panoramiques*, Christian Bourgois Éditeur, 2000, p.89.