

pierre montebello

Deleuze,
philosophie et cinéma

V R I N



PHILOSOPHIE ET CINÉMA

Directeur : **Éric DUFOUR**

Comité éditorial : **Laurent JULLIER** et **Julien SERVOIS**

Pierre MONTEBELLO

DELEUZE, PHILOSOPHIE ET CINÉMA

Paris

LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE J. VRIN

6, place de la Sorbonne, V^e

2008

En application du Code de la Propriété Intellectuelle et notamment de ses articles L. 122-4, L. 122-5 et L. 335-2, toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite. Une telle représentation ou reproduction constituerait un délit de contrefaçon, puni de deux ans d'emprisonnement et de 150 000 euros d'amende.

Ne sont autorisées que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, ainsi que les analyses et courtes citations, sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source.

© *Librairie Philosophique J. VRIN*, 2008

Imprimé en France

ISBN 978-2-7116-1998-6

www.vrin.fr

En écrivant *L'image-mouvement* et *L'image-temps*, Deleuze traite deux questions essentielles de la philosophie occidentale : le mouvement et le temps. Mais, c'est à travers le cinéma qu'il le fait. Art du mouvement et du temps, il est vrai que le cinéma devait très tôt rencontrer la philosophie autour de ces deux problèmes (Bergson, *L'évolution créatrice*, 1907). Les deux livres de Deleuze sur le cinéma prolongent cette rencontre et en restituent l'enjeu. Ils donnent simultanément un ancrage philosophique au cinéma (les thèses de Bergson) et une dimension cinématographique à la réflexion sur le mouvement et le temps, comme s'il fallait montrer que ce sont les mêmes préoccupations qui sont à l'œuvre ici et là, les mêmes questions qui reviennent identiques par delà les genres parce qu'elles émanent d'une résonance d'ensemble qui est le devenir même de la pensée occidentale.

Deleuze l'a dit, ses études sur le cinéma ne prétendent pas être une « histoire du cinéma », mais un essai sur la question du mouvement et du temps au cinéma, un essai de « classification » des images et des signes au cinéma. Nous laisserons ici de côté l'analyse de ces signes cinématographiques, très ample dans ces deux livres, nous ne nous intéresserons pas non plus à la question de savoir si la narrativité, la langue, le langage, le discours sont des éléments constitutifs du cinéma, sujet sur lequel Deleuze a clairement pris parti¹. Notre projet est seulement de mettre en évidence les « interférences » entre pratiques d'images au cinéma et pratiques conceptuelles en

1. Dans, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Vrin, 2008, Éric Dufour traite amplement des raisons pour lesquelles Deleuze, au chapitre 2 de *Cinéma 2*, se démarque des thèses de Christian Metz (*Essai sur la signification au cinéma*, tome I et II, Paris, Klincksieck, 1968) sur la narrativité, le discours imagé, le langage, la grande syntagmatique.

philosophie et la zone précise de ces interférences, le rapport entre pensée, mouvement et temps. Il ne s'agira pas pour autant de dire que le cinéma fait de la philosophie, ou est de la philosophie filmée, mais de soutenir que le cinéma et la philosophie, appartenant à une même culture, ont pour objet la puissance du mouvement dans l'univers et dans la conscience, l'un à travers les images, l'autre à travers les concepts. Le renouvellement de l'analyse filmique (le plus souvent emprunté à des études connues) ne nous semblant pas non plus être l'enjeu de ces livres, mais constituant le matériau déjà formé à partir duquel il est possible de dégager des problèmes cinématographiques, nous avons préféré nous arrêter à ces seuls problèmes et à leurs interférences philosophiques¹.

La théorie du cinéma n'est pas "sur" le cinéma, mais sur les concepts que le cinéma suscite et qui sont en eux-mêmes en rapport avec d'autres concepts correspondant à d'autres pratiques ...².

1. Dans les études utilisées par Deleuze, on peut distinguer quatre types de document : les commentaires et théories des cinéastes (Vertov, Eisenstein, Sternberg, Epstein, Pasolini, Godard ...), les analyses filmiques des *Cahiers du cinéma*, du *Cinématographe*, des *Etudes cinématographiques* (Truffaut, Ollier, Amengual, Bouvier, Leutrat, Bonitzer, Narboni, Lardeau, Fieschi, Devillers, Chabrol, Rohmer ...), les études générales (Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, 5 vol., Paris, Universitaires, 2002, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Universitaires, 1990, André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 2002 ...), les monographies (Noël Burch, *Marcel l'herbier*, Paris, Seghers, 1973; Truffaut, *Hitchcock*, Paris, Seghers, 1975 ...). Deleuze se sert le plus souvent d'analyses filmiques admirables qu'il prolonge par des analyses philosophiques ou ses propres analyses filmiques.

2. C2, p. 365. Abréviations utilisées : C1 pour *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983; C2 pour *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

CHAPITRE PREMIER

DU CINÉMA DANS L'UNIVERS À L'UNIVERS DU CINÉMA

NAISSANCE DU CINÉMA

Le mouvement est une des questions centrales de la philosophie occidentale (*kinèsis, phora, génésis*), de l'Antiquité jusqu'à la modernité¹. Dès les Présocratiques, la philosophie se présente comme une réflexion sur le mouvement dans la nature, le mouvement dans l'âme, le mouvement dans la vie (ou son contraire, l'immobilité). Aristote, qui hérite de la confrontation entre Eléates et Héraclitéens (flux ou substance), va fixer pour longtemps quatre catégories de mouvement : la translation, le changement quantitatif, le changement qualitatif, la génération². Dans l'histoire très longue de

1. Sloterdijk le montre bien pour la modernité : « Ontologiquement, la modernité est un pur-être-vers-le-mouvement », *La mobilisation infinie*, Paris, Seuil, 2000, p. 36.

2. D'autres philosophies, schivaïstes, taoïstes, peuvent traiter du processus, mais ce n'est pas le mouvement de l'épistémé occidentale, qui oscille

l'influence aristotélicienne (presque deux millénaires), la vision du mouvement n'a pas varié fondamentalement parce qu'elle était conforme à l'expérience ordinaire et donnait une base solide à la physique. A la Renaissance encore, les traités sur le mouvement prolongent ceux des cinématiciens médiévaux, le mouvement local est pour eux un cas mineur comparé aux mouvements d'altération, de croissance, de transformation, de génération ... En fait, il faut attendre ce qu'on a appelé parfois « le miracle des années 1620 » pour que la vision du monde change brusquement. En un éclair, comparé au temps long qui précède, la révolution galiléo-cartésienne détruit de fond en comble la conception qualitative du mouvement, l'architecture de l'univers comme cosmos, en un mot le monde aristotélicien. A nouveau, c'est une réflexion sur le mouvement qui a rendu possible l'aurore de la modernité¹.

Mais, la nouvelle métaphysique de la nature (tout est matière, tout relève du mouvement mécanique) qui s'est très vite imposée a suscité en retour une profonde réaction philosophique. La philosophie ne pouvait abandonner sans contrepartie l'immense cosmos et le ciel des idées. Elle a donc abordé et exploré une région ne relevant pas du mouvement mécanique et pouvant accueillir ces idéalités, qu'elle a nommée tour à tour, cogito, âme, moi pur, conscience, aperception, domaine transcendantal ... Telle a été l'origine du dualisme qui caractérise notre modernité, entre lois des corps

entre substance et flux : Bitbol, « Dépayser la pensée scientifique », dans *Dépayser la pensée, dialogues hétérotopiques avec François Jullien et son usage philosophique de la chine*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2003, p. 139 sq.

1. Sur ce sujet : Koyré, *La science moderne*, dirigé par R. Taton, Paris, P.U.F., 1969, Livre I, chapitre III.

et facultés de la conscience, entre âme et mécanisme, entre idées et mouvements. Ce dualisme fondateur a lui-même été progressivement ébranlé par la formidable expansion des sciences (l'évolutionnisme, l'électromagnétisme, la psychophysique...) et le renouveau des connaissances sur la vie, l'histoire de la vie, le psychisme, le cerveau, la mémoire, l'atome... C'est justement au moment où ce dualisme commençait à vaciller que le cinéma est entré en scène, à savoir au moment d'une « crise historique de la psychologie » et d'une profonde crise de la philosophie. Crise psychologique parce qu'avec la nouvelle psychologie le monde entrait dans la conscience¹. Crise philosophique, et qui résonna fortement, lugubrement, dans le livre écrit par Husserl entre 1935 et 1936 à l'époque du nazisme et du cinéma de propagande (*La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*), mais dont les thèmes dominants remontent à l'origine même du projet husserlien, parce que, pour la nouvelle philosophie, le monde ne pouvait plus être séparé de la conscience, et que se présentait alors cette alternative : soit le monde est le corrélat intentionnel de la conscience, soit la conscience est une partie réelle du monde.

Il fallait à tout prix surmonter cette dualité de l'image et du mouvement, de la conscience et de la chose. A la même époque, deux auteurs très différents allaient entreprendre cette tâche, dit Deleuze, Bergson et Husserl. Chacun lançait son cri de guerre : toute conscience est conscience *de* quelque chose (Husserl) ou plus encore toute conscience *est* quelque chose (Bergson). Sans

1. La loi de Weber (1795-1878) établit un rapport proportionnel entre excitation et conscience de l'accroissement d'une sensation; Fechner (1801-1887) va plus loin encore, il considère que la sensation varie comme l'excitation et relève donc d'une analyse physique.

doute beaucoup de facteurs extérieurs à la philosophie expliquaient que l'ancienne position fût devenue impossible. C'était des facteurs sociaux et scientifiques qui mettaient de plus en plus de mouvement dans la vie consciente et d'images dans le monde matériel. Comment dès lors ne pas tenir compte du cinéma, qui se préparait à ce moment là, et qui allait apporter sa propre évidence d'une image-mouvement ?¹.

En tant que produit mécanique et industriel, en tant qu'art du mouvement des images, en tant que spectacle (perception) qui met l'âme en mouvement (pour le meilleur et le pire), le cinéma naissant ne pouvait être sans rapport à cette histoire du mouvement et à cette crise. Le premier philosophe à avoir eu la nette conscience que l'histoire de la philosophie et de la science n'avait été qu'une méditation sur le mouvement, et que le cinéma concernait cette tradition, en même temps que la crise de cette tradition, fut Bergson. Le très important chapitre IV de *L'évolution créatrice* consacrée à « l'histoire des systèmes » présente une synthèse remarquable de l'histoire de la pensée occidentale, mais c'est pour la ramener à une illusion qui la corrompt dès l'origine. On n'y trouvera aucun éloge du cinéma puisque le cinéma est assimilé à l'idée même d'un faux mouvement qui traverse l'histoire de la philosophie et de la science depuis les paradoxes de Zénon, et que Bergson dénomme : « illusion cinématographique ». Reste que le cinéma est pour la première fois associé à une manière de penser le mouvement qui aura été celle de toute la philosophie : le mouvement est reconstitué spatialement, toujours à partir de vues immobiles, tantôt à partir des formes stables pour la philosophie et la science antiques (« moments privilégiés ou

1. C1, p. 83-84.

saillants de l'histoire des choses», comme le terme final, la forme accomplie, le but, le lieu, etc.), tantôt à partir d'instantanés quelconques pour la philosophie et la science moderne (avec Galilée, il n'y a plus «de moment essentiel, pas d'instant privilégié : étudier le corps qui tombe, c'est le considérer à n'importe quel moment de sa course» (...)) Tous les instants se valent»¹.

La science moderne, comme la science antique, procède selon le mécanisme cinématographique – La nouvelle philosophie allait donc être un recommencement ou plutôt une transposition de l'ancienne².

C'est donc autour de la question du mouvement que la philosophie bergsonienne rencontre le cinéma. Non pas pour faire du cinéma une chose neuve, mais la plus vieille des méthodes : de même que le cinéma anime des images fixes ou des instantanés par le mouvement impersonnel d'une caméra (photogrammes, 24 images/secondes) et engendre l'illusion d'un mouvement réel, de même notre perception, notre connaissance, notre langage prennent des vues «quasi instantanées sur la réalité qui passe» et prétendent reconstituer le devenir des choses par le mouvement que met en branle l'intelligence. Mais, pour Bergson, ni notre perception, ni notre connaissance, ni le cinéma ne touchent le mouvement réel, le devenir intérieur des choses. Quand la philosophie et la science s'appuient sur le mécanisme cinématographique de notre perception et de notre intelligence, elles se font cinéma à leur tour, qui passe à côté du mouvement réel des choses, pur artifice et illusion. Bergson accuse ainsi la méthode cinémato-

1. Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, P.U.F., 2007, p. 330 et 331.

2. *Ibid.*, p. 328 et 348.

graphique d'être la quintessence de l'illusion qui traverse la pensée occidentale. Il fait surgir une étrange alliance entre vieille philosophie et art nouveau, comme si la philosophie avait toujours été un cinéma intérieur et le cinéma le dérivé moderne et technologique de la méthode philosophique.

LA PERCEPTION NATURELLE

Pourtant le livre de Deleuze n'aurait pas été possible si Bergson, en plus d'être le critique de la tradition et de l'illusion cinématographique, n'avait été le penseur d'un vrai mouvement. La critique du faux mouvement du mécanisme et du cinéma, le surplomb critique sur toute l'histoire de la pensée découlent en effet chez Bergson de la découverte du vrai mouvement intérieur aux choses, source de leur devenir temporel, de leur changement, et qu'il nomme : durée. Les premiers chapitres de *Cinéma 1* sont ainsi consacrés à distinguer faux mouvement et vrai mouvement en prenant appui sur les thèses concurrentes de Bergson dans *Matière et mémoire* (le vrai mouvement dans le chapitre I) et *L'évolution créatrice* (le faux mouvement dans le chapitre IV). Deux visages de Bergson se font face : celui qui critique le cinéma et le faux mouvement, celui qui pense le vrai mouvement et permet par contre coup de retrouver le sens même du travail cinématographique. La position de Bergson apparaît alors double. D'un côté, Bergson assimile perception naturelle et illusion cinématographique. D'un autre côté, 10 ans avant *L'évolution créatrice*, dans *Matière et mémoire*, en 1896, un an tout juste après l'invention du cinéma qu'on fixe généralement à l'année 1895, il nous donne aussi une théorie de la perception pure dont Deleuze pense qu'elle permet de mieux comprendre ce qui se passe au cinéma. Bergson ferait bouger la philosophie

sur la question du mouvement au point d'être en phase avec ce que le cinéma apporte par lui-même. Et, bien qu'il critique le cinéma comme méthode, Bergson serait au plus proche de la pensée cinématographique dès qu'il parle du mouvement et de la perception du mouvement.

Tout va se nouer autour de cette question vieille comme la philosophie : que veut dire percevoir ? L'entrée en scène du cinéma relance cette question puisqu'il s'agit d'un art d'images perçues par un spectateur. Beaucoup se sont demandés si le cinéma imitait la perception naturelle et s'il nous aidait en retour à définir ce qu'est la perception naturelle ? Pour le Bergson de *L'évolution créatrice*, pas de doute, le cinéma nous aide bien à la comprendre, il nous fait voir le faux mouvement qui anime celle-ci. En effet, notre perception naturelle sélectionne des images immobiles dans le flux d'univers, des images sans mouvement. Percevoir, c'est « actionner une espèce de cinématographe intérieur », dit *L'évolution créatrice*, puisque nous reconstituons le devenir avec des images fixes. Bergson assimile perception et cinéma : le cinéma produit un faux mouvement, mais quand nous percevons, nous constituons aussi un faux mouvement, et, commente Deleuze, à son tour : nous faisons « du cinéma sans le savoir »¹. Dans son histoire, il ne faut pas croire que la connaissance philosophique ait procédé autrement, ajoute Bergson. Elle a cherché à reconstituer le devenir à partir d'idées éternelles, de formes immuables, d'images fixes, produisant à son tour un faux mouvement où rien ne devient, ni ne change, où le temps n'existe pas. Le cinéma naissant dévoilait par conséquent aux yeux de Bergson la méthode même de l'entendement humain

1. CI, p. 10.

(toujours partir de points de vues fixes ou de clichés instantanés pour ensuite recomposer le devenir) et de la perception naturelle.

Au-delà de Bergson, le surgissement du cinéma a renouvelé le débat philosophique sur la perception. Le cinéma permet-il d'appréhender ce que signifie percevoir ? La réponse ne va pas de soi. Pour les uns, le cinéma reproduit les conditions de la perception naturelle, c'est la thèse de Bergson, ce sera aussi celle de la phénoménologie¹. Pour d'autres, il s'en éloigne, étant plutôt langue, langage (dès le début, avant le parlant, les cinéastes comme Eisenstein ou Vertov, en font une langue, cette idée est ensuite corrigée par les linguistes et les sémiologues comme Christian Metz qui en font plutôt un langage). Deleuze se dissocie de ces deux orientations, naturaliste et linguistique.

En suivant le Bergson de *Matière et mémoire*, il considère que la perception n'a pas été bien analysée. Notre perception ne commence pas en effet par la perception *naturelle*; c'est plutôt l'inverse, on ne comprend pas la perception naturelle et subjective (avec ses arrêts, ses seuils, ses formes) si l'on ne se donne pas d'abord une *perception objective*, c'est-à-dire une *perception de mouvement*. Dans *Cinéma 1*, Deleuze n'arguement pas en utilisant la fameuse « perception pure » de Bergson, mais en parlant directement d'une « perception objective » qui se place dans le mouvement des choses mêmes et déborde notre perception naturelle. La perception naturelle est peut-être statique, mais la perception objective nous met aux prises avec quelque chose qui ne cesse de se déplacer dans

1. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966. Dans un article célèbre, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », Merleau-Ponty établit en quoi le cinéma va dans le sens du renouveau de la psychologie de la perception.

l'espace et de changer dans le temps. Juste avant *Cinéma 1, Mille Plateaux* consacre deux pages à la perception du mouvement pour nous livrer cette étonnante analyse : le mouvement n'est perceptible qu'en droit, en fait il est imperceptible : « *Le mouvement est dans un rapport essentiel avec l'imperceptible, il est par nature imperceptible* »¹. Que nous dit ce texte ? Son argument repose sur les seuils perceptifs (et aussi bien photographiques ou cinématographiques) toujours trop larges ou trop étroits pour les purs rapports de vitesse et de lenteur, comme dans la lutte japonaise ou entre l'attente longue et l'action fulgurante, on n'a rien vu se passer. Quelque chose s'est passé, mais je ne l'ai pas vu, je n'ai pu le voir.

En même temps, cette première thèse se double d'une autre thèse, le mouvement est ce qui ne peut être *que* perçu, il « doit » être perçu, en un mot il est condition de la perception. Nous ne percevons pas le mouvement qui est temps (changement), mais seulement celui qui est espace (translation). Cependant, quoique imperceptible, le changement est la condition de droit de la perception, il est ce qui ne peut être *que* perçu, il crève la perception spatiale, l'emporte au-delà d'elle-même, l'élève à sa dimension supérieure, le temps. L'argument se veut bergsonien : ma perception est simultanément perception de fait de translations (mouvement dans l'espace) et perception de droit du changement (mouvement temporel) : « *Le mouvement, c'est une translation dans l'espace. Or, chaque fois qu'il y a translation des parties dans l'espace, il y a aussi changement qualitatif dans un tout.* Bergson en donnait de multiples

1. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 344.

exemples dans *Matière et mémoire*. Un animal se meut, mais ce n'est pas pour rien, c'est pour manger »¹.

Comment nous faire voir ce qu'on ne peut *que* voir, ce qu'on « doit » voir, comment nous faire percevoir le mouvement de durée qui passe entre les choses ? Ce sera l'aventure du cinéma. Et c'est une autre aventure que celle de la perception naturelle. Le clivage entre phénoménologie et bergsonisme se tient tout entier là, dans la considération que la perception naturelle n'a « aucun privilège »². Ce qui m'apparaît est certes images, mais je sens bien que ces images émanent du mouvement de l'univers. C'est en tout cas ce rapport entre conscience et univers, entre image et mouvement que le premier chapitre de *Matière et mémoire* met en scène, présentant de « manière prophétique l'avenir ou l'essence du cinéma » :

La découverte de l'image-mouvement, au-delà des *conditions* de la *perception naturelle* était la prodigieuse invention du premier chapitre de *Matière et mémoire*³.

Le cinéma retrouvera *exactement* l'image-mouvement du premier chapitre de *Matière et mémoire*⁴.

LE MOUVEMENT ET LA LUMIÈRE DANS L'UNIVERS

L'illusion cinématographique consiste à reconstituer le mouvement avec des coupes immobiles, poses, positions, ou instants remarquables (naissance, jeunesse, vieillesse...). La modernité ne modifie pas cette illusion, nous l'avons dit, bien au contraire, elle l'étend. Elle rapporte en effet le mouvement

1. C1, p. 18.

2. *Ibid.*, p. 85.

3. *Ibid.*, p. 11.

4. *Ibid.*, p. 12.

non plus à des formes intelligibles ou des positions remarquables, mais à des instants quelconques.

L'aspect si révolutionnaire de *Matière et mémoire* tient à ce qu'est proposé, dans son quatrième chapitre, une autre conception du mouvement que *L'évolution créatrice* n'accorde pas au cinéma. Face au mécanisme, Bergson comprend le mouvement comme étant indivisible, continu, temporel, qualitatif. C'est un absolu, tout mouvement est un absolu. Il n'y a mouvement que parce que quelque chose dure, change, se transforme. Alors que le mécanisme ne parle que de mouvements relatifs dans l'espace, la philosophie découvre le mouvement absolu comme ce qui s'invente au cœur des choses.

Ainsi pensé, le mouvement change de statut en même temps que la perception. Il y a des choses qui ne cessent de changer, le monde ne cesse de changer, si bien que notre perception naturelle ne marque pas un point de départ, elle a plutôt besoin d'être déduite. Pourquoi perçoit-on des images fixes, des vues instantanées? Il faudrait « déduire » (Bergson) cette « perception naturelle ou cinématographique » (Deleuze)¹. Il faudrait dire comment elle se produit, alors que tout est changement. Et, c'est bien ce que fera le premier chapitre de *Matière et mémoire*. A propos de ce chapitre, Deleuze nous livre l'une des plus belles et profondes lectures de Bergson. Elle concerne le cinéma, mais avant cela, elle témoigne d'une position philosophique fondamentale : la conscience ne surgit que dans un rapport à l'univers.

Que signifie percevoir, demandions-nous? Bergson ouvre le premier chapitre de *Matière et mémoire* en disant que nous

1. *Ibid.*, p. 85.

percevons des images qui « agissent et réagissent », qui expriment les modifications de l'univers, de telle manière que ma perception s'ouvre d'abord au monde, qu'elle a pour condition le mouvement du monde. Pour Deleuze, c'est le point décisif : *image veut dire mouvement de la matière, « écoulement-matière »*. Il forge alors le concept d'« image-mouvement ». On cherchera en vain le concept chez Bergson, il ne s'y trouve pas. Ou alors il faut préciser de quel mouvement on parle : si l'on parle du mécanisme, comme au début de *Matière et mémoire*, les images évoquent les parties élémentaires de la matière en interaction (atomisme et mécanisme). L'imagination scientifique, mécanistique, atomistique, fige la matière dans des schèmes. Mais si l'on parle de changement pur, de mouvement pur, alors ces « images grossières » de la science n'ont plus leur place : un mouvement absolu, dit tout simplement Bergson, ne « peut s'imaginer », se mettre en images¹.

Or, en nous situant sur un plan d'images-mouvement, de quoi Deleuze parlé-t-il exactement ? Pas du mécanisme, ni des images statiques de la science, mais d'images qui sont l'indice d'un *changement* absolu dans l'univers, et qu'il nomme « coupe *mobile* de la durée ». Pour Deleuze, l'image-mouvement *indique toujours à la fois une interaction entre les parties d'un système et un changement dans le Tout*. Il ne cesse de répéter que le mouvement a « deux faces » : à la fois translation dans l'espace et changement dans le tout. L'image-mouvement a donc aussi deux faces, elle est nécessairement espace, mais encore temps, « *bloc d'espace-temps* », puisqu'elle exprime les *devenirs* et les *changements*

1. Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, P.U.F., 1968, p. 211, 224-225.

de l'univers. C'est bien un univers temporel que l'image de ma perception objective « coupe » selon Deleuze ; celle-ci conserve nécessairement quelque chose de la mobilité de l'univers, et cela suffit à distinguer cette position de celle de Bergson pour qui l'image est figement du temps, sans être en elle-même temps et changement¹.

Selon cette analyse, si notre perception naturelle fixe le mouvement des choses dans l'espace, il faut bien remarquer que l'image cinématographique fait justement tout l'inverse, elle extrait de la *mobilité* du mouvement des choses dans l'espace :

Le propre de l'image cinématographique, c'est d'extraire des véhicules ou des mobiles le mouvement qui en est la substance ou d'extraire des mouvements la mobilité qui en est l'essence².

Pourquoi, cependant, Deleuze conserve-t-il le terme « *image-mouvement* », trop psychologique, trop statique, pour décrire ce mouvement absolu dans l'univers, contrairement à Bergson ? La première réponse est évidente : il en a besoin pour établir un pont entre l'univers comme mouvement et le cinéma comme art des images. Mais, trois autres raisons philosophiques peuvent être évoquées. Première raison, l'*image-mouvement* est *l'image qui paraît à ma conscience tout en étant mouvement dans le monde*. Ce concept permet de surmonter la crise de la psychologie qui séparait intérieur et extérieur, moi et monde et produisait un sujet clivé. Pour Deleuze quand nous percevons des images, nous percevons aussi *l'en soi* de l'image, le mouvement qui lie les images. *L'en soi* de l'image est *encore de l'image*, c'est la

1. C1, p. 87.

2. *Ibid.*, p. 37.

matière/mouvement, « *l'identité absolue de l'image et du mouvement* ». Un Mouvement absolu emporte l'Univers, une perpétuelle création (durée).

La deuxième raison est très profonde. Deleuze y voit l'occasion de tracer « un plan d'immanence » fait « d'images *en soi* » (cette fois-ci le terme est bien chez Bergson qui l'utilise dans le premier chapitre de *Matière et mémoire* et qui ne l'utilisera plus jamais), indépendantes du sujet. La notion « d'images en soi » a-t-elle cependant un sens ? N'est-il pas absurde de supposer des « images *en soi* » comme le fait Bergson : « Comment parler d'images *en soi*, qui ne sont pour personne et ne s'adressent à personne ? Comment parler d'un apparaître puisqu'il n'y a même pas d'œil », demande Deleuze¹ ?

C'est sans doute le point le plus difficile de l'interprétation de Bergson. Parti de la perception naturelle et de l'illusion cinématographique, des images que nous percevons, voilà que Bergson parle « d'images en soi ». Que veut-il dire ? Et pourquoi est-ce si important pour Deleuze ? L'insistance sur la notion d'« images en soi » a pour fonction de rendre possible une rupture radicale avec la tradition spiritualiste (tel est l'usage paradoxal que Deleuze fait de Bergson). Le privilège de la perception naturelle est encore contesté, car celle-ci ne rend pas l'univers visible, l'univers est visible en lui-même, lumière en soi, image en soi, apparaître en soi. La lumière ne vient pas de l'esprit ou de la conscience. La phénoménologie hérite de cette tradition. En s'appuyant sur la perception naturelle, elle donne trop à la conscience, à la lumière de la conscience : elle fait de l'intentionnalité un rayon qu'on

1. C1, p. 88.

braque sur les choses. La lecture que Deleuze fait de Bergson arrache au contraire celui-ci à la tradition spiritualiste : retour à l'univers, au plan d'immanence des images en soi :

Ce sont les choses qui sont lumineuses par elles-mêmes, sans rien qui les éclaire ; toute conscience est *quelque chose*, elle se confond avec la chose, c'est-à-dire avec l'image de lumière¹.

L'image *en soi* se déduit doublement de ma propre perception comme étant le Mouvement qu'elle ne fait pas, et comme étant aussi la Visibilité qu'elle ne crée pas.

La troisième raison nous rapproche du cinéma. Derrière la perception naturelle « photographique » de la perception (comme si la perception *créait* les photos), il faut rendre compte de la perceptibilité *totale* des images. Or, il n'y aurait pas de photos dans la perception naturelle, s'il n'y avait déjà une « photographie (...) prise », et « tirée dans l'intérieur des choses », déjà une « photographie (...) translucide » *du tout*, écrit Bergson². Lorsque nous percevons, nous nous situons dans *cette perception totale immanente aux choses, objective, diffuse*, et cette perception a précisément pour équivalent le montage au cinéma (comme Idée du tout, vision totale des images). Voilà ce que le modèle photographique de la perception ne peut nous aider à comprendre : avant de voir des images fixes et cadrées, nous avons la perception *totale* des images.

Une transposition de cette fonction de la perception vers le cinéma est donc possible.

Si le cinéma n'a nullement pour modèle la perception naturelle subjective, c'est parce que la mobilité de ses centres et la

1. *Ibid.*, p. 89-90.

2. Bergson, *Matière et mémoire*, p. 36.

variabilité de ses cadrages l'amènent toujours à restaurer de vastes zones acentrées et décadrées : il tend alors à rejoindre le premier régime de l'image-mouvement, l'universelle-variation, la perception *totale*, objective et diffuse¹.

On voit mieux à quoi correspond la création du concept d'image-mouvement qui ne se trouve pas chez Bergson. Deleuze en a besoin afin de construire l'univers comme cinéma et le cinéma comme univers :

L'Univers matériel, le plan d'immanence est l'agencement machinique des images-mouvement. Il y a une extraordinaire avancée de Bergson : c'est l'univers comme *cinéma en soi*, un *métacinéma*, et qui implique sur le cinéma une tout autre vue que celle que Bergson proposait ?².

Cette lecture réussit à faire de Bergson l'inventeur paradoxal d'un Univers comme « cinéma en soi » (lui qui ne cesse de critiquer l'illusion cinématographique), avec son enchaînement machinique d'images, son Mouvement absolu et sa Lumière en soi. Notre perception en ressort modifiée : elle est de droit totale, objective et diffuse, participation au cinéma en soi. Et de même, notre cinéma, en tant qu'art humain, ne fait qu'obéir aux lois de ce cinéma. Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche appuyait la tragédie en tant qu'art humain sur un proto-art divin et cosmique (la lutte fraternelle d'Apollon et de Dionysos), Deleuze à son tour double le cinéma humain d'un *Métacinéma* cosmique. A l'inverse, aller au cinéma ce sera toujours entrer dans un univers, entamer un devenir-univers.

1. Bergson, *Matière et mémoire*, p. 94.

2. *Ibid.*, p. 88.

CHAPITRE II

CINÉMA ET UNIVERS

CADRE; PLAN, MONTAGE, CINÉMA DU SUBLIME

Le cinéma est une manière de faire un univers. Si bien que les opérations du cinéma ne sont pas d'abord des fragments d'un discours signifiant mais les moments d'une philosophie de la nature. Il y a comme une obsession du schéma triadique dans les deux livres de Deleuze sur le cinéma, qui n'est pas sans rappeler une dialectique de la nature. Trois thèses de Bergson sur le mouvement : *coupes immobiles; coupes mobiles de la durée, durée pure ou changement*. Puis, la dialectique passe dans les coordonnées de l'univers : *espace, espace/temps, temps*; s'insinue dans les types d'images : *images fixes, images-mouvements, images indirectes du temps*; dans les fonctions de la perception : *perception subjective, perception objective, imperceptible (mouvement ontologique)*; dans les strates de visibilité : *vues, visible, invisible (lumière ontologique)*; dans les appareillages (mécaniques et mentaux) : *photographie, cinéma, Idée du cinéma*; dans les opérations du cinéma : *cadre, plan, montage*. Viendront ensuite d'autres distinctions toujours à trois termes (Espèces

d'images, types de signes...). Cependant, cette dialectique n'est pas d'opposition, mais de *conjonction* (au point que chaque moment peut déjà contenir les autres, le cadre déjà préfigurer le montage..., les trois moments fonctionnent toujours ensemble, dans l'univers, dans la perception d'univers, et dans la perception cinématographique.). Et, ce n'est pas à proprement parler une philosophie de la nature puisque le troisième moment est celui du temps et de l'esprit : cinquième dimension, mentale, spirituelle, temporelle. Le cinéma est un devenir-univers qui inclut l'esprit, c'est pourquoi il n'est pas seulement mécanique ou organique. Il est toutefois impératif de penser les opérations du cinéma comme les coordonnées spatio-temporelles de ce devenir-univers : espace (cadre), mouvement (plan), temps (montage). Le cinéaste agit en quelque sorte comme un démiurge ou un sorcier, il mélange espace, mouvement et temps pour faire naître un monde.

L'OPÉRATION DE CADRAGE

Ainsi, l'opération de cadrage nous renvoie d'abord à l'espace. Faire un univers en effet, c'est d'abord se donner un espace, disposer des parties dans un espace. Telle est la fonction du cadrage. On a pu penser le cadrage comme élément distinctif minimal du cinéma, « cinème », à la manière du phonème en linguistique, mais ce rapport ne semble pas pertinent à Deleuze qui en reste aux éléments d'une *philosophie de la nature*. Le cadre cinématographique, c'est d'abord de l'espace, un système clos qui agence les parties de l'image selon des *lois purement physiques*. Par le cadrage, le cinéma ne fait d'ailleurs pas autre chose que ce qu'a toujours fait la peinture, il délimite, il enferme dans un espace clos des

parties différentes, il pose sur ce point les mêmes problèmes que la peinture, relatifs à la disposition de parties dans l'espace : espace raréfié ou saturé (déserts, vides, foules, écrans blancs ou noirs comme lorsque le verre de lait envahit l'écran dans *Soupçons* [Hitchcock]), espace géométrique ou physique, espace optique.

La peinture a développé très profondément toutes les conséquences d'un traitement géométrique, physique, optique de l'espace. « Le cadre agit comme un moule qui donne à son contenu une certaine forme » constate Charpentès, dans *La géométrie secrète des peintres*¹. Le cadre pictural ne crée donc pas seulement une limite extérieure, il structure l'espace intérieur de lignes géométriques qui sont comme la poussée du cadre à l'intérieur (frises, polyptyques, tondo, rectangles, carrés... ne moulent pas de la même manière l'intérieur). Dans son *De pictura*, Alberti insiste tout particulièrement sur l'opération de cadrage :

J'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire considérée pourra être représentée².

1. Deleuze parle de la photo comme « moule » qui « organise les forces internes de la chose », mais cela vaut aussi bien pour le cadrage, C1, p. 39.

2. Alberti, *La peinture*, Paris, Seuil, 2004, trad. et éd. par B. Prévost et Th. Golsenne I, 19. Le plus important toutefois chez Alberti n'est pas la géométrie idéale ou secrète, mais l'*Historia*, c'est cette représentation qui se divise en surfaces géométriques : « La peinture, commentent Bertrand Prévost et Thomas Golsenne, n'est pas autre chose concrètement et essentiellement qu'une surface divisible en surfaces plus petites. Toute science de l'art sera donc le corollaire d'une science de la nature ». Il faut donc éviter de voir dans ces propos une géométrie formelle indépendante d'une narration et d'une représentation picturales.

Parce qu'elle délimite un cadre et un espace intérieur, toute la représentation picturale (*historia*) relève de la géométrie : proportions, consonances musicales, nombre d'or, inscription de figures. Le Baroque et le maniérisme ne changent rien à cet état de fait, ils ne font que changer de géométrie, ils inventent une géométrie du mouvement, des corps en mouvement, où c'est la matière qui crée l'espace¹. La forme serpentine, l'oblique, la diagonale, l'ellipse deviennent alors les linéaments d'une nouvelle structuration de l'espace (Tintoret, Rubens).

On le voit bien, l'opération de cadrage consiste pour Deleuze à engendrer physiquement un espace. Mais, au cinéma, à la différence de la peinture, comme les images sont en mouvement, ce qui n'est pas présent dans le cadre n'est pas pour autant absent. Le *hors-champs* désigne ce qui n'est pas cadré (ce qu'on entend pas et ne voit pas), et qui pourtant « insiste » ou « subsiste » dans le présent ; l'image qu'on voit a un lien avec un ensemble plus grand, à la limite avec le tout lui-même, non visible. Le hors-champ marque donc le fait qu'il n'y a pas clôture absolue du visible au cinéma. Le cadre a toujours un dehors, ce sont les images passées, l'espace extérieur, en même temps que le changement qui s'opère dans le temps. Telle est la double fonction du hors-champ : faire

1. Deleuze utilise souvent ces deux ouvrages de H. Wölfflin *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Brionne, Gérard Montfort, 1989 et *Renaissance et Baroque*, Brionne, Gérard Montfort, 1997, pour distinguer Renaissance et Baroque : passage du tactile au visuel, du géométrique au physique, du statique au mouvement, du plan à la profondeur, du clair à l'obscur, du cercle à l'ellipse, de la parallèle à la diagonale, de la ligne qui enclôt à la ligne serpentine, de la forme fermée à la forme ouverte... *Le Traité (Trattato dell'arte della pittura)* de Gio Paolo Lamazzo écrit en 1584, résume ce changement en une phrase : « C'est dans le mouvement que réside l'esprit et la vie de l'art », Livre V, chapitre 1.

communiquer l'espace du cadre avec un espace plus grand, faire communiquer cet espace avec le temps. De même que l'image-mouvement renvoie à l'espace et au temps, de même le hors champ a un « double aspect » : aspect relatif quand c'est un fil qui relie des espaces (il étend l'espace, il ajoute de l'espace à l'espace), aspect absolu quand dans une image presque fermée, il introduit « du trans-spatial et du spirituel » (il insère du temps dans l'espace, ainsi Dreyer qui ferme l'image pour faire advenir l'esprit, lors des décisions spirituelles de Jeanne et Gertrud ; ou Hitchcock qui clôt l'image pour faire surgir une « image mentale » qui prend pour objet les relations entre choses, et d'où découle le suspens puisqu'on ne cesse d'interpréter et de voir de nouvelles relations entre choses, et non pas seulement *ce qui est fait* ou *qui l'a fait*).

LE PLAN

A la géométrie de l'espace, le plan ajoute sa propre géométrie, sa propre *perspective spatiale et temporelle*. La seconde opération du cinéma, est de créer des plans, des images-mouvement, des images qui s'enchaînent dans un mouvement, et à travers lequel les choses se répartissent autrement : « Le plan, c'est l'image-mouvement »¹. Chaque film est en effet un ensemble limité de plans. Et, l'on pourrait dire que chaque plan contient une multiplicité de plans, associés différemment, par le mouvement de la caméra (travelling), par des raccords... Nous avons vu que Deleuze distinguait mouvement spatial et mouvement temporel. Le plan est un mouvement dans l'espace qui modifie les rapports des parties entre elles (un personnage sort du train, une foule surgit sur la

1. C1., p. 36.

place ...), il est une *perspective spatiale*. Mais, ce mouvement spatial n'aurait aucun sens s'il ne se doublait aussi de quelque chose qui change dans le tout, c'est-à-dire d'« *une perspective temporelle* » qui concerne le tout du film. Que serait un plan qui n'apporterait aucune variation qualitative, qui ne ferait rien changer dans ce qu'on perçoit? Le plan a donc lui aussi « deux aspects », « rapport entre les parties » et « affection du tout »¹. Il divise la durée en mouvements de translation et réunit ces mouvements hétérogènes en une durée unique. Deleuze invente le terme de « Dividuel » pour qualifier ce double statut de l'image-mouvement cinématographique, tendance à décomposer la durée en translations et tendance à recomposer les translations en durée. En tant que tel, le plan doit être conçu comme l'intermédiaire entre le montage temporel et le cadre spatialisant. Il met en mouvement les parties du cadre, tout en faisant changer le tout. Il n'est pas mouvement dans l'espace sans être ainsi changement pour une conscience, au point que Deleuze dit que le plan « agit comme une conscience ». Non pas comme une conscience humaine, mais comme une conscience au-delà de l'humain, conscience-caméra, « tantôt humaine, tantôt inhumaine, tantôt sur-humaine »². Dans *Les Oiseaux* d'Hitchcock, par exemple, montre Deleuze, les plans ne cessent de changer la perception de la Nature, nature humanisée (eau, lointain, maisons), nature « oisellisée » quand les oiseaux attaquent et menacent l'homme, nature inhumaine quand oiseaux et hommes entretiennent un rapport indécis. Le plan est bien un bloc d'espace/

1. *Ibid.*, p. 33.

2. *Ibid.*, p. 34.

temps, avec son mouvement qui renvoie simultanément au temps et à l'espace, à la nature et à la conscience.

LE MONTAGE ET LE CINÉMA DU SUBLIME

Avec le montage, nous atteignons la dernière dimension de cet univers : le temps. Nous avons décomposé cet univers/ cinéma construit par Deleuze, mais nous ne pouvons en réalité séparer les trois premières dimensions de l'espace géométrique, ainsi que la quatrième dimension qui est le mouvement/ temps physique, d'une cinquième dimension (la durée, l'esprit, la conscience : rappelons que tout le problème des arts de l'époque pionnière du cinéma est de faire apparaître cette cinquième dimension sur laquelle on ne cesse de débattre à cette époque). On sait que le montage consiste pour le réalisateur, à choisir les plans, les raccords, à sélectionner, couper, coller. Du début à la fin, il agence les images-mouvement de telle manière que quelque chose se passe, change, se transforme qualitativement. L'ultime dimension est donc le temps comme changement, et cette durée correspond à la manière dont l'univers progresse. Ainsi, le film est composé d'images que l'on voit, mais il est aussi doublé d'une idée du tout que l'on ne voit pas et qui conditionne le changement qui s'opère dans les images. C'est pourquoi, tout en étant condition du perceptible, le montage est l'imperceptible. Le spectateur voit la succession des plans mais pas l'idée du tout, les images mais pas le montage, le mouvement mais pas le temps. Deleuze parlera de lui « comme constituant une image *indirecte* du temps ».

Le montage, étant à la fois rapport aux images-mouvement et au temps, Deleuze pouvait lui faire rencontrer de nombreuses réflexions philosophiques :

Depuis la plus ancienne philosophie, il y a beaucoup de manières dont le temps peut être conçu *en fonction du mouvement, par rapport au mouvement*, suivant des compositions diverses; il est probable qu'on retrouvera cette diversité dans les différentes écoles de montage¹.

Et effectivement, nous allons voir comment ces différentes écoles de montage retrouvent pour leur compte les réflexions qui ont dominé la philosophie. Ainsi, montre Deleuze, le temps peut être donné par l'alternance du mouvement, par des parties différenciées qui se succèdent, en rapport binaire, alors le film crée un univers-temps qui progresse organiquement. C'est Griffith qui retrouvera cette image indirecte du temps comme développement organique à partir de contraires avec le montage parallèle et alterné. Ou alors, le temps résulte d'un mouvement dialectique, il y a une dialectique de la nature comme chez Hegel et Marx, « mouvement l'Un qui se dédouble et reforme une nouvelle unité », par contradiction et opposition. Avec le « montage d'opposition » d'Eisenstein, l'univers progresse dialectiquement. Tandis que le cinéma français préfère la composition mécanique cartésienne et pense que le temps est en rapport avec la quantité de mouvement absolu dans le monde, avec la « simultanéité lumineuse » qui dépasse toute perception possible. Et que pour le cinéma expressionniste allemand le temps résulte d'un double passage, à la vie non organique (opacité) et à la vie non psychologique (lumière), comme si la *Théorie des couleurs* de Goethe avait enfin trouvé sa postérité, et que le cinéma nous faisait percevoir l'imperceptible lumière des choses, opaque et spirituelle à la fois.

1. *Ibid.*, p. 47.

Les rapports du cinéma avec la philosophie sont patents. Le montage de Griffith ressemble à un montage aristotélien, ses thèses sur le mouvement semblent être aristotéliennes, même si Deleuze n'évoque pas Aristote ici : tout mouvement résulte de contraires (bon/mauvais, noir/blanc, Nord/Sud, villes/campagnes...), s'il y a une unité organique, elle se divise dans des contraires. N'est-ce pas ce que Deleuze appelle, en se servant d'Eisenstein, montage « organique » ? La nation américaine est engendrée par le duel des contraires, par le conflit entre la vieille Amérique et la nouvelle Amérique, le Nord et Sud, l'industrie et l'agriculture, les villes et les campagnes, les Noirs et les Blancs. De même que le mouvement aristotélien se produit entre les contraires, de même la naissance de la nation américaine, filmée par Griffith, est traversée par la guerre civile, elle est hantée par les contraires, par la guerre de Sécession. Etant une unité organique de contraires, elle est toujours menacée par le retour à l'inorganique. La première image indirecte du temps est obtenue par cette vision du mouvement entre contraires¹.

Quand Deleuze dit de Griffith que « les parties agissent et réagissent les unes sur les autres, à la fois pour montrer comment elles entrent en conflit et *menacent l'unité* de l'ensemble organique, et comment elles surmontent le conflit ou restaurent l'unité », il définit son mouvement filmique en fonction de ces critères : contraires qui s'opposent, unité

1. Aristote, *Physique*, IV, 11 : « C'est en percevant le mouvement que nous percevons le temps », et le mouvement passe toujours entre contraires ou contradictoires. Comme le dit Deleuze sans son article sur Whitman, « l'Amérique est elle-même faite d'États fédérés et de peuples immigrants (minorités) : partout collection de fragments, hantée par la menace de la Sécession, c'est-à-dire la guerre » (*Critique et Clinique*, Paris, Minuit, p. 76).

organique qui fédère les contraires, intermédiaires qui sont le couplage des contraires¹. Le montage de Griffith est à la fois « montage parallèle » qui montre les parties différentes et opposées, et « montage convergent », avec alternance de plus en plus rapide, quand les duels et rivalités produisent malgré tout des actions qui œuvrent à instaurer l'unité. Comme dans l'œuvre politique d'Aristote, on voit bien cependant que l'unité organique (constitution, nation ici) n'abolit jamais les différences. Elle les maintient plutôt, ajoute Griffith, même au-delà de la cité et de la famille, dans des ensembles toujours plus grands qui brassent ces différences : sociétés, civilisations, millénaires. On comprend que le statut des noirs ou la libération des esclaves ne soit pas l'objet des films de Griffith, son objet est l'unité organique qui permet la coexistence des différences. De ce point de vue, il pense « la guerre civile (à l'instar du meurtre de Remus par Romulus) comme le rituel nécessairement préalable à la naissance de la nation américaine »². Le cinéma organique de Griffith est le modèle absolu du cinéma américain qui ne cessera de filmer, dans tous les genres, la naissance de la nation américaine, avec son idéal de fusion de minorités (à partir d'une division structurale et complémentaire des parties), son idéal d'une finalité de l'histoire universelle (Bien). C'est avec ce modèle que l'Amérique fera triompher le cinéma de l'image-action.

Le plus souvent, les livres de Deleuze procèdent en prenant à revers une « représentation organique » initiale qui bloque la pensée sur un monde vu par l'homme, organisé pour l'homme : la « représentation organique » d'Aristote dans

1. C1, p. 48.

2. J.-L. Bourget, *Le cinéma américain*, Paris, P.U.F., 1983, p. 33-34.

Différence et répétition, « la représentation organique » dans le *Bacon*, les strates organiques de la nature dans *Mille Plateaux*, le corps organique et organisé dans l'*Anti-Oedipe*¹. Il en va de même avec le cinéma « organique » de Griffith. On comprend pourquoi Deleuze suit Eisenstein, qui tout en reconnaissant à Griffith le mérite d'avoir inventé l'essentiel du cinéma, lui adresse déjà ces reproches : s'être arrêté au sujet psychologique, au mélodrame, à une loi de développement organique sans oppositions. Deleuze se sert de cette analyse parce qu'il a encore besoin au cinéma d'une « représentation organique » qui soit l'exact contrepoint du cinéma qui s'exhausse vers une pensée du tout, et se détache du particulier. Si Eisenstein est très différent pour lui, c'est en tant qu'il pense les rapports Homme/Nature : il invente un cinéma « qui a pour objet la Nature et pour sujet les masses »². Un cinéma du sublime est un cinéma qui force à penser le tout et non pas l'homme seulement.

Deleuze décèle à l'œuvre chez Eisenstein une autre thèse philosophique sur le temps, et une autre conception du mouvement : la dialectique hégélienne et marxiste. Le premier reproche adressé par Eisenstein à Griffith est bien en effet d'avoir manqué « la nature dialectique de l'organisme ». Dans *La non indifférente Nature*, Eisenstein montre que les parties d'un organisme ont nécessairement un rapport dialectique : par exemple, les riches et les pauvres n'existent pas en soi mais sont les moments dialectiques d'une même cause, l'exploitation sociale. L'exploitation sociale produit ces différences

1. Tous ces usages du concept de « représentation organique » s'appuient sur deux influences : Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 2003, et H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, Paris, L'âge d'Homme, 1994.

2. C2, p. 211.

en elle, ces oppositions en elle, et le mouvement va alors de l'unité à la dualité puis de la dualité à l'unité, et ainsi de suite, dans une spirale infinie qui s'intériorise : « L'opposition est au service de l'unité dialectique dont elle marque la progression, dit Deleuze »¹. D'où le « montage d'opposition » qui fait surgir une autre temporalité pour les choses et les hommes. Cette autre conception du mouvement et du temps ne concerne pas seulement la réalité sociale. Tout est concerné par elle, les sciences naturelles et les mathématiques, la Nature et l'homme.

Chez Eisenstein, la loi dialectique de progression du tout est donc organique puisqu'elle sécrète des opposés, mais aussi pathétique et dramatique (« rapport de l'homme et du monde, de l'homme et de la nature »)². Deleuze distingue trois aspects dans la dialectique : *organique*, *pathétique*, *dramatique*. L'*organique* est seulement le premier moment, la loi quantitative de croissance à partir de l'unité qui se dédouble. Le *pathétique* est le second moment, le moment de la loi qualitative de développement. « Le pathétique, c'est ce qui oblige le spectateur à bondir de son fauteuil », écrit Eisenstein. Ce bondissement est un saut dialectique, un passage qualitatif : passage de la nature à la conscience, du quantitatif au qualitatif, passage des contraires les uns dans les autres, de l'eau dans la terre ... Et de même dans l'analyse de Deleuze, nous sautons d'un coup de la « représentation organique » d'Aristote (*l'Organon*) à la *Science de la logique* de Hegel, à la question si débattue ensuite par Engels du saut qualitatif, du surgissement soudain dans le cycle dialectique de la nature d'une qualité nouvelle :

1. C1, p. 52.

2. C2, p. 210.

Les changements de l'être en général, écrit Hegel, ne sont pas seulement le passer d'un quantum dans un autre quantum mais le passage du quantitatif dans le qualitatif¹.

Car le pathétique marque chez Eisenstein le passage de la nature à la conscience à l'aide de « gros plans » (mère du bébé dans le *Potemkine*, nurse...) qui font changer l'image de dimension, et même la subjectivité puisqu'elle devient par là conscience révolutionnaire. C'est seulement en ce sens qu'on peut dire du cinéma d'Eisenstein qu'il donne « à la dialectique un sens proprement révolutionnaire »². Le montage parallèle de Griffith laisse place à un montage dialectique « d'oppositions », le montage convergent à un montage dialectique « d'attractions », à des condensations soudaines, bond pathétique, saut qualitatif, nouvelle dimension de l'image³. Le dramatique, enfin, est le troisième moment, « la pensée-action » qui réunit la Nature et l'homme, les élève à une « puissance suprême », à savoir « un « monisme dialectique » qu'Eisenstein reproche à Griffith de ne pas avoir atteint⁴.

De Griffith à Eisenstein, le mouvement ne progresse plus de la même manière : il variait chez Griffith en raison de parties qui existaient « les unes pour les autres » et se fondaient dans une unité organique pouvant s'élargir plus ou moins, il varie chez Eisenstein par « la causalité réciproque des parties » qui s'engendrent les unes les autres dans un mouvement dialectique moniste. Alors, ce n'est plus la même image du temps : chez Eisenstein, « les choses plongent véritablement

1. Hegel, *Science de la logique*, J.-P. Labarrière et G. Jarczyk (éd.), Livre I, section III, « La mesure », Paris, Aubier Montaigne, 1976, p. 341.

2. C1, p. 56.

3. C1, p. 247.

4. C2, p. 212.

dans le temps», écrit Deleuze, et même «deviennent immenses» parce qu'elles occupent *tout le temps*, ce qui veut dire le *temps du tout*, bien au-delà des parties : les 10 jours d'Octobre, les 48 heures du Potemkine qui *changent le monde*. Une autre progression d'univers.

Entre l'école de montage russe et l'école de montage américaine, on voit bien qu'il ne s'agit plus du même univers, du même temps, de la même philosophie. Tout le cinéma russe semble opter pour un cinéma qui dialectise les choses, à tel point que les différences de montage entre réalisateurs ne paraissent plus être plus que des différences de choix pour réaliser la meilleure dialectique (Poudovkine, Dovjenko, Vertov). Le cinéma de Vertov, auquel Deleuze accorde une grande importance, le montre très bien. Dans ses documentaires et ses actualités soviétiques, Vertov filme toutes les choses, hommes, nature, enfants, objets techniques, comme étant des « systèmes matériels en perpétuelle interaction »¹. En général, le cinéma use de multiples procédés pour nous faire percevoir la variation du mouvement : surimpression, ralentis, accélérés, immobilisation ... Or, il y a chez Vertov une théorie des intervalles du mouvement qui consiste d'abord, par le montage, à mettre en relation des images lointaines (par surimpression), incommensurables du point de vue de notre perception humaine, de manière à extraire un maximum d'interaction et de mobilité dans les choses : « La surimpression exprimera alors l'interaction de points matériels distants »². Ce n'est plus une perception humaine puisque dans ce montage l'intervalle du mouvement est dans les points distants de la matière,

1. C1, p. 59.

2. *Ibid.*, p. 121.

dans une interaction universelle des « grains » de matière, obtenue par association, union et non plus par affrontement ou opposition comme chez Eisenstein. Plus encore, dans *L'Homme à la caméra* (hymne au mouvement sous toutes ses formes), le montage descend de l'image au photogramme pour nous faire percevoir la genèse de la perception, « l'élément génétique de toute perception possible », « le point qui change et fait changer la perception, différentielle de la perception même » (les photogrammes dans la salle de montage, le photogramme du cheval au galop ...)'. Le ralenti, l'accélééré, voire l'immobilisation de l'image, ont pour fonction de faire surgir le point d'inflexion ou d'inversion du mouvement dans l'image, le moment où celui-ci ralentit, s'arrête, reprend, s'accélère. En ramenant l'image à ses photogrammes, en immobilisant le mouvement pour le faire rejaillir, Vertov invente un nouvel intervalle dans la matière, non plus quantitatif mais qualitatif, pure différentielle du mouvement physique, variation, vibration, mobilité. Avec *L'Homme à la caméra*, il est celui qui ira le plus loin dans le sens d'une dialectique de la matière, et c'est en ce sens qu'il intéresse particulièrement Deleuze : dépassement simultané de l'homme pathétique et de la nature organique. L'intervalle du mouvement, comme perception, est dans la matière elle-même, il ne s'agit plus d'une perception pathétique humaine, mais du rapport entre matière non humaine et caméra surhumaine : « Ciné-œil », dit Vertov, « Œil dans la matière », « perception telle qu'elle est dans la matière », commente Deleuze, vraie dialectique communiste puisqu'il s'agit « de l'identité d'une communauté de la matière

1. *Ibid.*, p. 120.

et d'un communisme de l'homme»¹. Et vrai bergsonisme matérialiste puisque Vertov est au plus près de l'univers bergsonien comme Métacinéma :

Ce que Vertov matérialiste réalise par le cinéma, c'est le programme matérialiste du premier chapitre de *Matière et mémoire* : l'en soi de l'image. Le ciné-œil, l'œil non-humain (...) l'œil de la matière, l'œil dans la matière (...) (qui) ne connaît d'autre tout que l'univers matériel et son extension².

L'école de montage française de l'avant-guerre, cartésienne pour Deleuze, s'intéresse de près à cette question du mouvement. Comment extraire d'une composition mécanique le maximum de mouvement, telle serait la question que feraient surgir des scènes comme la fête foraine d'Epstein (*Cœur fidèle*), le bal de L'Herbier (*El Dorado*), les farandoles de Grémillon, où encore les images d'eau, les fleuves, l'océan, non pas comme puissances naturelles menaçantes ou favorables à l'homme mais comme mécanique des fluides qui emporte secrètement les choses? En plaçant le mouvement mécanique au premier plan, la conception du montage change à nouveau : il en va comme s'il fallait dégager d'un espace fermé « un maximum de mouvement », créer une composition machinique (danse, fête, bal) dont les acteurs seraient les pièces. Comme chez Descartes, il y a dans le cinéma français une fascination pour l'automate, ce mouvement mécanique qui rend homogène les vivants et les choses, les animés et les inanimés. Danses, fêtes foraines, bals... sont filmés comme des compositions mécaniques d'images-mouvement. Il semble même que dans le cinéma français toutes les choses

1. C1, p. 60.

2. *Ibid.*, p. 118.

relèvent de ces rapports mécaniques et machiniques. Ce modèle est visible dans *La Règle du jeu* de Renoir, culmine chez René Clair dans des films où les personnages sont les rouages d'un ensemble mécanisé, réduits à une vie abstraite, dans « un espace homogène, lumineux et gris, sans profondeur » (*Le Million*, *Chapeau de paille d'Italie*). Plus encore, dans le cinéma français l'union de l'homme et de la machine est pensée selon le modèle cartésien (l'union de l'âme et du corps), non plus dans une union dialectique qui surmonte les opposés, mais dans un rapport entre quantité de mouvement dans le corps et direction de mouvement dans l'âme, qui ne concerne pas seulement l'homme, mais le cosmos, matière et âme du monde. De même, la Passion (*Passions de l'âme* de Descartes), ou la tragédie découlent de ce rapport, aussi bien chez Gance (*La Roue*) que dans *La Bête humaine* de Renoir.

Cela explique, selon Deleuze, la naissance d'un art abstrait du mouvement propre au cinéma français, le cinétisme. Le terme « photogénie » qui revient si souvent à cette époque peut cependant prêter à confusion, de même que l'usage du mot « photogramme » chez Vertov. Car, le modèle de « La photogénie mécanique » de Grémillon, des « photogénies » d'Epstein, des photogrammes de Vertov n'est pas la photo, mais l'image majorée par le mouvement, la différentielle de mouvement dans l'image. Qu'est-ce qu'une quantité de mouvement en effet ? Quel est son maximum ? Comment le déterminer ? La quantité d'un mouvement dépend de l'unité de grandeur choisie, elle est donc relative. Or, le cinéma français ne cesse lui aussi de se poser la question du choix du meilleur intervalle pour extraire de l'image le maximum de quantité de mouvement. Comment déterminer au cinéma l'intervalle ou l'unité de mesure du mouvement (long, rapide, accéléré ...) ? On voit bien que cette unité de mesure est en rapport à de

nombreux facteurs (cadre, espace, mobiles, lumière...). La plupart du temps, elle est établie intuitivement ou empiriquement. Trouver l'intervalle du mouvement ne va donc pas de soi. Pour Deleuze, ce qui caractérise le cinéma français, c'est précisément le dépassement cartésien du calcul empirique vers une « algèbre » du mouvement capable d'extraire à chaque fois le maximum de quantité de mouvement comme « forme qui déborde l'organique » et convient à tous les êtres¹. Compte tenu d'éléments donnés, il semble que ce cinéma s'efforce toujours de déterminer algébriquement l'unité numérique ou intervalle qui convient le mieux pour extraire un maximum de mouvement. Gance nous le montre en choisissant une unité de mesure très petite ou un montage très rapide dans *La Roue* (montage accéléré), et Epstein une unité de mesure très grande, un ralenti infini dans *La Chute de la maison Usher*.

Alors, quelque chose change du cinéma russe au cinéma français d'avant-guerre sur ce point. Tandis que Vertov dépasse la perception humaine en créant des intervalles du mouvement dans la matière elle-même (« perception gazeuse » qui dépasse la perception humaine), le cinéma français dépasse la perception humaine en créant de intervalles de mouvements qui manifestent l'esprit, le temps, l'au-delà du mouvement : d'où le privilège de l'image liquide, de la perception liquide et non plus gazeuse, capable d'exprimer fluidité des eaux et des cieux, des choses et de l'univers, et par conséquent le mouvement immatériel spirituel qui embrasse tout.

1. C1, p. 66.

En effet, le mouvement relatif d'interaction entre choses n'est qu'un aspect du mouvement. Nous avons vu qu'il y a aussi un *mouvement absolu* dans le cinéma, qui est durée, temps, changement. C'est Kant qui permet à Deleuze d'articuler les deux, mais justement parce que Kant est dualiste, cartésien, et opère un passage de la Nature à l'Esprit, au point que le cinéma français va se transformer ici en cinéma cartésien du sublime. Dans l'analytique du sublime de sa *Critique de la faculté de juger*, Kant, traite des deux formes du sublime, sublime mathématique et sublime dynamique. Le §26 affirme que considérer l'infini comme un absolument grand relève de l'esprit, et pas du tout d'une mesure des sens puisque un tel infini ne peut être compris par l'imagination, appréhendé et présenté dans une intuition. Pouvoir seulement, sans contradiction, penser l'infini « comme un *tout*, c'est là ce qui indique *une faculté de l'esprit, qui dépasse toute mesure de sens* », nous dit Kant. Nous jugeons donc la nature sublime quand notre imagination est impuissante à nous présenter un tel tout, soit dans sa grandeur, soit dans sa force, et que l'esprit produit cette idée du tout. Immensité de la nature, ciel insondable, forces océaniques, telluriques, ouragans, font naître en nous l'idée d'un tout pensable, et seulement pensable. Deleuze retient ce rapport entre Nature et Esprit, grandeur relative et grandeur absolue, force relative et force absolue, et il l'applique au cinéma cartésien. Le mouvement entre les images est relatif, mais il y a un mouvement absolu qui relève nécessairement de la Pensée :

La Pensée, l'âme, en vertu d'une exigence qui lui est propre, doit comprendre *en un tout* l'ensemble des mouvements dans la Nature ou l'Univers¹.

Le mouvement absolu est

l'incommensurable ou le démesuré, le gigantesque, l'immense voûte céleste ou la mer sans bornes².

C'est le temps, non comme succession, mais comme simultanéité, le temps comme tout. Tel est le vrai dualisme du cinéma français, qui est toujours un dualisme matière/esprit comme chez Descartes, Nature/Pensée, mouvement mécanique/mouvement absolu, relatif/absolu.

Il faut bien dire aussi que c'est la dualité du cinéma qui est décrite ici, la double réalité du cinéma, comme images-mouvement dans la matière et comme temps qui change dans l'esprit. Mais, puisque dans le cinéma français *cette dualité est traitée comme un dualisme*, rapport entre esprit et corps, Nature et Esprit, elle prend aussitôt l'aspect d'une « image subjective », d'une perception subjective, complémentaire du mouvement des corps, et portée aux limites de l'univers, spiritualisme³. D'un côté, le cinéma français découvre une perception moléculaire, moins qu'humaine, qui dissout la subjectivité dans l'onde universelle, dans l'univers liquide (Renoir et les fleuves, Epstein, Grémillon et les films sur la Bretagne...). Cette perception moléculaire ou liquide abolit les points d'ancrage solides, terrestres, pour se fondre dans le flux. D'un autre côté, ce cinéma porte la subjectivité à la simultanéité du temps, l'élève à un mouvement plus

1. C1, p. 69.

2. *Ibid.*, p. 69.

3. *Ibid.*, p. 111.

qu'humain qui n'est plus successif mais absolu, pur spiritualisme. Chez Gance, par exemple (*Napoléon, La Roue*), le mouvement relatif, le «rythme pur», sont l'objet d'un «montage vertical successif», c'est-à-dire d'un montage accéléré, tandis que le mouvement absolu est produit par le «montage horizontal simultané» avec cette «invention bouleversante», comme dit Mitry, le triple écran et donc la polyvision, et aussi les surimpressions (jusqu'à seize)¹. Mais, parce que le spectateur ne peut pas voir totalement ce qui est superposé, qu'il ne peut avoir la polyvision de trois scènes aux temps différents, son imagination impuissante laisse place à la lumière comme tout des images, à la simultanéité comme tout du temps, et donc à une quantité de mouvement absolu qui emporte l'univers et l'histoire, esprit du monde (moment où le *Napoléon* de Gance rejoint celui de Hegel, sans que Deleuze l'évoque ici cependant, puisqu'il maintient l'analyse dans l'horizon du dualisme cartésien). Il y a comme une «*simultanéité lumineuse*», dit Deleuze, une «*lumière en extension, du tout qui change et qui est esprit*»².

C'est en ce sens que l'on peut dire que le cinéma français est un cinéma du sublime à la fois cartésien et kantien :

Le tout est devenu le Simultané, le démesuré, l'immense qui réduit l'imagination et la confronte à sa propre limite, faisant naître *dans l'esprit la pure pensée d'une quantité de mouvement absolu qui exprime toute son histoire ou son changement, son univers*³.

1. Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet (1923-1930)*, tome 3, Paris, Éditions Universitaires, 1973, p. 353.

2. C1, p. 71.

3. *Ibid.*, p. 72.

Tel est l'univers dualiste du cinéma français, telle est sa conception dualiste de l'univers, « mathématique/spirituelle, extensive/psychique, quantitative/poétique »¹.

Avec l'expressionnisme allemand, l'univers change à nouveau d'allure, c'est un univers qui oscille entre luminosité et opacité, parcouru par un mouvement intensif et non plus le mouvement mécanique extensif (« simultanéité lumineuse ») de l'école française. Il n'y a plus de dualisme mais une opposition/relation absolue entre l'opaque et la lumière, l'esprit et les ténèbres. Car, certes, l'opaque s'oppose à la lumière, mais l'opaque est aussi ce qui rend *visible* la lumière :

La lumière ne *serait rien*, du moins *rien de manifeste* sans l'opaque auquel elle s'oppose et *qui la rend visible*².

Ce thème revient sans cesse sous la plume de Deleuze : derrière la lumière visible, il y a la lumière non révélée, la lumière invisible, ontologique, dont nous parlions dans le chapitre précédent. Voilà ce qu'il lit chez Bergson, (dans le premier chapitre de *Matière et mémoire*, Bergson parle d'une « lumière qui, se propageant toujours, n'eût jamais été révélée » si elle n'avait trouvé à se réfléchir), ce qu'il retrouve chez Goethe et même chez Spinoza³. La lumière visible (ou couleur) est la lumière réfléchi sur « l'écran noir » du corps

1. C1, p. 73.

2. *Ibid.*, p. 73.

3. *Ibid.*, p. 90 et 73. On trouvera ce Spinoza lu à travers la *Théorie des couleurs* de Goethe dans *Critique et clinique*, « Spinoza et les trois éthiques », Paris, Minuit, 1993. Ainsi, Dieu est le « lumineux substantiel », la lumière irrévélée, tandis que affects, concepts, percepts, sont les degrés de clair/obscur d'une lumière qui ne se révèle dans la Nature naturée que sur fond d'opacité des modes (ombres, transparence, couleurs ...).

(Bergson) ou sur « l'opacité » (Goethe), une lumière qui se diffracte en couleurs différentes. Il y a donc derrière la lumière visible, qui rayonne, une autre lumière, plus intense, plus compacte, indécomposable, invisible à notre œil. La référence à Goethe est ici manifeste. En écrivant sa *Théorie des couleurs*, Goethe avait la conviction de prendre à revers Newton et de répondre mieux que lui à cette question simple : pourquoi les corps sont-ils colorés ? Dans une célèbre expérience, Newton a décomposé la lumière à travers un prisme en sept rayons de couleurs différents. Puis, il a forgé l'hypothèse que la couleur des corps provient de leur capacité réfléchissante (un corps qui réfléchit toutes les couleurs simples est blanc...). Goethe, très curieux de cette trouvaille, fait venir une série de prismes, mais n'ayant pas de « chambre obscure » pour les utiliser, il se résout à regarder à travers un de ces prismes le mur blanc de sa chambre. La paroi du mur reste blanche (l'explication est newtonienne cependant ! Dans le prisme, le mur blanc et la lumière grise du jour sont comme une superposition de spectres partiels qui reproduit le blanc). En revanche, lorsqu'il regarde les barreaux de la fenêtre à travers le prisme, le spectre coloré apparaît sur ceux-ci. De cette expérience, Goethe tire la certitude que l'optique newtonienne est fautive. Il en déduit que la lumière est indécomposable, qu'il n'y a de couleur visible que parce que cette lumière invisible se réfléchit sur fond d'opacité. La condition de toute visibilité est la polarité de la lumière et des ténèbres.

En réaction à l'optique newtonienne, toute la philosophie idéaliste allemande suit Goethe. Sa *Théorie des couleurs* sera ainsi célébrée par Hegel et Schopenhauer dont on sait l'influence qu'ils auront sur les arts. Hegel commente : l'obscur est « la force hostile » à la clarté, « à la lumière s'oppose immédiatement l'obscurité abstraite », la couleur

n'est autre que « l'individualisation » d'un clair/obscur, un rapport entre obscurcissement et éclaircissement¹. Dans son texte *Sur la vue et les couleurs*, à propos duquel il a correspondu avec Goethe, Schopenhauer fait à son tour de chaque couleur un degré d'assombrissement et d'éclaircissement (même s'il renvoie cette opposition à la division de l'activité de la rétine, à la différence de Goethe).

Deleuze rattache l'expressionnisme allemand à cette conception esthétique et idéaliste. Théâtre d'ombre et de lumière, lutte de deux « forces infinies », échelle intensive du clair/obscur qui va du noir au blanc : « la ville lumineuse et le marais opaque » dans *Aurore* de Murnau, les lignes blanches et les lignes noires dans *Les Nibelungen* de Lang, le mélange du clair/obscur chez Wegener et Murnau². D'un côté, « une obscure vie marécageuse », « la vie non organique des

1. Hegel, *Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques*, Paris, Vrin, 1970, § 317 à 320 : Hegel s'appuie entièrement sur Goethe. Il invoque « la nature métallique » opaque comme « principe matériel de toute coloration ». Le thème d'une opposition radicale dans la nature, traverse tout l'idéalisme allemand. Rappelons que Schelling, dans *L'âme du monde*, fait de la lumière la cause d'une polarité universelle qui traverse la nature, il insiste dans sa *Naturphilosophie* sur la « duplicité » primitive de la nature qui « en elle-même n'apparaît pas », la pulsion antagoniste à l'œuvre dans la nature (*Introduction à l'esquisse d'un système philosophique de la nature*, Paris, Livre de poche, 2001, trad. et notes, F. Fischbach et E. Renault, p. 96.)

2. « *Aurore* » de Murnau va dans le sens de l'analyse de Deleuze : la lumière transfigurée du Bien (amour) ne se révèle que dans l'opacité du Mal, comme la blondeur/innocence de l'épouse se révèle par la noirceur de l'amante, la pureté et la quiétude diurne de la campagne par l'agitation nocturne et blafarde de la ville. Tout est degré de clair/obscur, marais presque noir, lune voilé, brumes grises, ville aux gerbes de lumière nocturnes, jusqu'à l'éclair immense qui zèbre la nuit.

choses »¹. Et donc une puissante vie inorganique qui s'échappe de l'organique et se répand dans la matière autant que dans l'animalité, fait surgir des « somnambules, des zombies ou des golems », autre chose en tout cas que des pantins et des automates. De l'autre côté, la lumière de l'esprit ne se ressaisit qu'en s'opposant à la Nature, en tant que puissance démonique et sublime qui « brûle la Nature » (bûcher de *Faust*, « tête phosphorescente du démon aux yeux tristes et vides » du *Golem* de Wegener, Méphisto, Mabuse ...). Alors se dévoile « une vie non psychologique » qui « n'appartient pas plus à la nature qu'à notre individualité organique, qui est la part divine en nous, le *rapport spirituel* où nous sommes seuls avec Dieu comme lumière »². Voici la lumière spirituelle qui ne se révèle pas, si ce n'est dans le combat avec les ténèbres, elle était l'imperceptible de l'univers bergsonien, elle est la lumière de l'esprit du monde du cinéma français, la lumière spirituelle de l'expressionnisme allemand, la lumière invisible qui n'a plus rien à voir avec la lumière physique, ni avec la lumière religieuse de la Révélation, qui peut donc prendre deux sens différents : la lumière en extension de l'esprit, la lumière suprasensible de Dieu. Atteindre cette lumière spirituelle passe presque toujours par un sacrifice chez Murnau (Ellen dans *Nosferatu*, le bûcher de Marguerite dans *Faust*, de même on peut dire qu'Indre se sacrifie à sa manière dans *Aurore* ...). C'est pourquoi Deleuze estime, comme Bouvier et Leutrat, que dans l'expressionnisme, à la différence du romantisme de

1. Deleuze reprend à nouveau le thème de Worringer sur la vie inorganique (*L'art Gothique*), thème qu'il ne cesse d'invoquer dans ses analyses sur l'art.

2. C1, p. 80.

Goethe, il n'y a pas de réconciliation de la Nature et de l'Esprit, mais une opposition nécessaire¹. L'expressionnisme

tient à l'écart le chaos de l'homme et de la nature. Ou plutôt, il nous dit qu'il n'y a et qu'il n'y aura que chaos si nous ne rejoignons pas cet univers spirituel dont il lui arrive souvent de douter lui-même².

Nous avons parlé du cinéma comme un devenir-univers chez Deleuze. Le cinéma ne pouvait alors que rencontrer les grandes visions philosophiques de l'univers, organique, dialectique, mécanique/psychique, inorganique/spirituel. Ce n'est pas pour autant de la philosophie, encore moins de la philosophie filmée, « ce sont de grandes visions de cinéaste, avec leurs pratiques concrètes », dit Deleuze. Mais comment, partant du mouvement et de l'image, le cinéma n'aurait-il pas donné un corps de mouvement et d'images à des problèmes que la philosophie avait pensés en concepts, comment aurait-il pu s'abstraire du mouvement même de la pensée occidentale au point de ne pas entrer au moins en résonance avec ses multiples manières de « voir » le monde ?

1. *Nosferatu*, Paris, Les Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981.

2. C1, p. 80 et 81.

CHAPITRE III

LES TYPES D'IMAGES ET LEURS INTERFÉRENCES PHILOSOPHIQUES

IDÉALISME, NATURALISME, RÉALISME AU CINÉMA

Le cinéma classique et moderne aura su faire naître des perceptions impersonnelles, asubjectives, inorganiques, ce sont des perceptions d'univers, des perceptions « d'avant les hommes » (ou d'après l'homme, peu importe), d'avant « l'aube de nous-mêmes » (Cézanne que cite Deleuze), qui ne sont pas seulement le fruit d'un cinéma expérimental, mais la description inlassable d'un monde en l'absence d'homme, vie inquiétante de la matière ou passage dans une vie suprasensible (l'expressionnisme allemand), espaces raréfiés ou vidés, déconnectés ou « déshabités » d'Antonioni ou des Straub, villes-désertes de Fassbinder et Schmid, « espace quelconque débarrassé de ses coordonnées humaines »...¹. Le but du cinéma n'est évidemment pas de mimer l'univers vu par

1. C1, p. 122 et 171.

l'homme, d'en donner une représentation humaine, mais de faire surgir ces perceptions larges, immenses, cosmiques, ou à l'inverse moléculaires, végétales, fourmillantes, cellulaires, comme une vie toujours au-delà ou en deçà de l'homme, par laquelle s'élargit infiniment la perception humaine. Deleuze nomme « sublime » toute conception du cinéma classique qui nous déporte vers « un monde non humain », vers un monde « surhumain », « sublime matériel de Vertov », « sublime mathématique de Gance », « sublime dynamique de Murnau ou Lang », sublime dialectique de Eisenstein...¹. Ce sera sa conception de l'action de l'image cinématographique sur la pensée : « Produire un choc sur la pensée », nous forcer à penser la pensée et le tout, créer en nous un « automate spirituel » entraîné par le mouvement des images.

L'image cinématographique doit avoir un effet de choc sur la pensée, et forcer la pensée à se penser elle-même comme à penser le tout. C'est la définition même du sublime².

En cela, le cinéma ne se distingue pas du sens général qu'il attribue à l'art ou à la philosophie et qui se résume en cette formule bergsonienne : « La philosophie devrait être un effort pour dépasser la condition humaine »³.

Le cinéma classique a été sublime en faisant surgir en nous l'Idée d'un tout non humain (matériel, dialectique, mathématique, dynamique, spirituel...). Mais, son univers est aussi peuplé d'images qui expriment *le rapport d'un corps quelconque* au tout. Il ne donne pas seulement une « perception objective » du monde, mais des perceptions

1. C2, p. 58.

2. *Ibid.*, p 206.

3. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, P.U.F., 2003, p. 51 et 218.

« subjectives », affectives, pulsionnelles, comportementales dont le noyau est la perception sensori-motrice : recevoir du mouvement (surface sensorielle) et transmettre du mouvement (action motrice). Et si le cinéma a encore tant de rapports à la philosophie c'est parce que ce rapport du sujet au monde fait surgir des problèmes qui ne sont pas sans rapport avec la philosophie. On remarquera que toutes les grandes distinctions que Deleuze va tracer entre les images cinématographiques correspondent à de grands genres philosophiques. Lorsque *Cinéma 1* passe de la perception objective et sublimée à la perception subjective sensori-motrice (le rapport d'affection et d'action d'un corps plongé dans l'univers), il multiplie aussi les interférences entre les nouveaux types d'images et types de philosophie : *idéisme* de l'image-affection, *naturalisme* de l'image-pulsion, *réalisme* de l'image-action.

Pourquoi ces interférences ? Si ce n'est que philosophie et cinéma rencontrent les mêmes grands problèmes, que donc leurs idées se mêlent, que le cinéma ne se contente pas d'inventer des images, qu'il pense par images des questions que la philosophie, confrontée aux mêmes enjeux pense par concepts. Reste à manifester les interférences entre les deux pratiques. En quel sens peut-on dire par exemple que l'image-affection devait nécessairement conduire à un « idéisme » au cinéma ? Quel problème est ici posé au cinéma ?

Soit l'univers, soit l'action de forces, d'énergies sur un corps placé dans un espace cinématographique quelconque. De multiples questions surgissent. Par quoi les corps sont-ils affectés ? Qu'est-ce qu'un affect ? Qu'est-ce qu'un visage ? Et une expression de visage ? Il a bien fallu que le cinéma traite de ces questions puisqu'il plaçait des personnages dans un milieu, et il l'a fait en particulier avec le gros plan, en

concentrant l'image sur le visage, en donnant une dimension affective au film. Les célèbres gros plans de Griffith et de Eisenstein montrent déjà que le cinéma retrouve spontanément les grandes conceptions des passions en peinture et en philosophie (Descartes, Le Brun). L'affect est soit admiration, soit désir, soit élévation du visage vers la réflexion, soit décomposition du visage dans des impulsions et des micro-mouvements. La rencontre avec l'objet peut provoquer la surprise, l'étonnement intellectuel, mais aussi le désir, la convoitise, la haine...¹. Deleuze parle de «visage réflexif» ou «visage intensif» selon que le visage s'enveloppe dans une «unité réfléchissante» comme chez Griffith avec les gros plans de visages féminins amoureux (une idée exhausse le visage), ou qu'il se dissout dans une «série intensive», passionnelle, ressentiment, haine, terreur, comme chez Eisenstein. Mais, il n'y a pas de règles de contenu, puisque la méchanceté peut être réfléchissante et l'amour intensif. Ce qui importe, c'est plutôt la fonction du visage en lui-même : il révèle une Puissance pure (active ou passive), qui le fait changer intensément ou une Qualité pure (innocent, dur, tendre...) qui le fait se concentrer totalement. Il exprime donc quelque chose qui se passe, qui est en train de se passer.

C'est en ce sens que le cinéma qui ira le plus loin dans l'image-affection peut être qualifié d'idéaliste. Il rejoint la philosophie dans un *idéalisme de l'expression*. La manière de traiter du visage au cinéma indique nettement cette tendance. Bien des cinéastes ont montré en effet que le visage, en tant que gros plan, abolit l'espace matériel, il présente cette singularité remarquable, qui est de faire changer l'image de

1. Descartes, *Les Passions de l'âme*, § 53.

dimension (de l'espace au mental). Le visage au cinéma n'est pas une question d'échelle ou de découpage (grossissement, objet partiel ...) mais d'expression. Bazals, dont se sert ici Deleuze, le dit très bien : dans le gros plan,

l'expression d'un visage et la signification de cette expression n'ont aucun rapport ou liaison avec l'espace. Face à un visage isolé, nous ne percevons plus l'espace. Notre sensation de l'espace est abolie. Une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous¹.

Il s'agit d'une abstraction de « toutes coordonnées spatio-temporelles » ajoute Deleuze, de « faire surgir l'affect pur en tant qu'exprimé », en tant qu'« Entité » abstraite. La question n'est plus de savoir *qui* a peur, mais qu'est-ce que la peur?, *qui* aime mais qu'est-ce que l'amour?, *quel* couteau mais qu'est-ce que « le tranchant » ... C'est cela qu'un certain cinéma aura le mieux montré, retrouvant alors de grandes philosophies. Ainsi quand Epstein dit qu'un visage en train de fuir exprime la lâcheté en personne, quand Eisenstein prétend peindre directement un affect dans le « pathétique », quand Bergman désindividualise et désocialise le visage, ils atteignent en images ce que la philosophie a essayé de penser : des *Affects purs impersonnels* qui ne renvoient plus à un moi (mais à une zone pré-personnelle, vitale, organique, qui définit le caractère et le tempérament selon Maine de Biran, affects purs illocalisables et asémiologiques, contrairement aux sensations toujours liées au moi, nécessairement localisées et liées à des signes), des *Exprimés purs* qui ne sont pas des corps physiques (mais des attributs logiques, des « incorporels » qui se disent à

1. B. Balàzs, *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau*, Payot, 1948, p. 57.

l'infinif – couper, trancher –, événements idéaux dont les stoïciens font la théorie, et qu'ils séparent de l'action et des passions des corps), des *Possibles purs* qui ne renvoient à aucune actualisation ou incarnation (Peirce considère le rouge, le tranchant, le tendre comme des Possibles, des potentialités non actualisées)¹. Le cinéma filme des affects impersonnels (non pas moi qui suis triste mais la tristesse), des événements idéaux (non pas les corps mais ce qui leurs arrive ou l'événement comme sens, exprimé, attribut logique), des possibles (non pas les choses rouges mais le rouge non actuel). On dirait que le monde se double d'une zone idéale, virtuelle, possible, que les choses et les personnes peuvent actualiser mais qui subsiste en dehors de cette actualisation : tel est l'idéalisme où nous conduit la philosophie et le cinéma de l'image-affection.

Ces exprimés purs, ces événements idéaux, ces possibles peuvent dès lors se connecter à d'autres objets virtuels indépendamment des individus et des choses. Le meilleur exemple en est le « film affectif par excellence » *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer. On voit bien que ce n'est pas la passion de Jeanne qui est donnée à voir à travers le visage de Jeanne mais la Passion, l'extatique en tant que tel, qui peut se connecter avec d'autres Passions, celle du Christ par exemple. Ce qui est exprimé ne se confond nullement avec le procès historique de

1. Maine de Biran expose sa théorie des affects dans le *Mémoire sur la décomposition de la pensée*, Paris, Vrin, 1988, de manière plus systématique et plus diversifiée dans son *Essai sur les fondements de la psychologie et sur ses rapports avec la science de la nature*, 2^e partie, Paris, Vrin, 2002, et dans le *Discours à la société médicale de Bergerac*, Paris, Vrin, 1984. Pour les stoïciens, Deleuze se sert du livre de Bréhier, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, Vrin, 1980 (voir le commentaire de ce livre dans les premiers chapitres de *Logique du sens*). Enfin, le livre de Peirce auquel Deleuze renvoie est *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

Jeanne d'Arc. Et, Bresson va plus loin encore, parce qu'il se passe du visage (plans moyens) et filme le *Procès de Jeanne d'Arc* comme station, chemin de croix, cheminement dans des espaces clos (chambre de Jeanne, salle du tribunal, chambre du condamné à mort...) exprimant d'autant mieux le même affect, mais déconnecté du visage, dans le dépouillement absolu des lieux et du jeu des acteurs (ni tragique, ni dramatique, ni pathétique). Dans *Pickpocket*, l'espace perd aussi ses coordonnées, mais d'une autre façon, il se transforme au rythme des affects du voleur (gare de Lyon, Longchamp). L'affect est dissocié du visage en même temps que l'espace est dépotentialisé, l'affect est rendu impersonnel (voix blanche et inaffective de l'acteur, visage peu expressif), en même temps que l'espace est fragmenté (au rythme de la pulsion de vol). Rendre l'affect indépendant des états de choses et des personnes, tracer un monde de virtualités pures, chercher des « conjonctions virtuelles », voilà ce que Deleuze perçoit dans le cinéma de l'image-affection qui va dans le sens d'un idéalisme.

Jusqu'où a pu aller le cinéma dans cette voie? Très loin. Deleuze voit se tisser « entre la philosophie et le cinéma un ensemble de relations très précieuses », dès lors que l'affect est déconnecté d'une incarnation ou d'un état de choses¹. Le monde se doublant du virtuel rend possible une alternative : choisir le réel ou choisir le virtuel. Dans tout le cinéma de « l'abstraction lyrique », cette alternative est l'enjeu véritable, et elle n'est pas moins bien traitée qu'en philosophie. La thématique du choix passionnel (Sternberg), éthique (Dreyer), religieux (Bresson) n'est pas sans évoquer la question du choix

1. C1, p. 163.

en philosophie de Pascal à Kierkegaard, de Renouvier à Sartre. Deleuze consacre à ce rapprochement des pages parmi les plus denses de son premier volume sur le cinéma. Comme il le dit, « le-Possible a ouvert l'esprit comme dimension de l'espace », il a libéré un espace pour l'esprit, pour l'expression de l'esprit pour les décisions de l'esprit¹. Qu'il s'agisse d'amour sensible ou suprasensible, de passion sensuelle ou de foi religieuse, « le vrai choix élève l'affect à sa pure puissance ou potentialité »². Que veut en effet dire « choisir » si ce n'est se libérer de l'espace physique et ouvrir un espace métaphysique pour l'esprit ? On ne choisit jamais en vertu de conditions, en étant déterminé dans son existence (nécessité psychologique, morale, physique ...). Rien ne détermine le choix. Si bien que le choix véritable est de choisir le choix, de choisir de choisir sans se laisser entraîner à se dire : « Je n'avais pas le choix ».

Depuis le pari de Pascal, la philosophie n'aura cessé d'être hantée par la question du choix libre, absolu, pur acte de l'esprit qui se donne par là son existence, qui ne peut se donner son existence que par là. Ainsi, dans le pari de Pascal, ce n'est pas l'existence de Dieu qui est en jeu mais mon existence, l'existence que j'accepte d'avoir, spirituelle ou non, libre ou non : choisir de choisir, c'est cela le vrai choix, c'est cela exister. C'est une foi en l'esprit qui va au-delà de la religion. Kierkegaard et Sartre, sous d'autres formes, ne disent pas autre chose que Pascal. Or, n'est-ce pas aussi ce que le cinéma de l'abstraction lyrique montre très bien ? Le choix de Jeanne (Dreyer), le choix du curé de campagne (Bresson), le choix des héroïnes de Sternberg (*Blonde Vénus*, *Shanghai Express*) est

1. Cl, p. 165.

2. *Ibid.*, p. 164.

une vraie alternative qui engage l'esprit et change absolument l'existence... Dans ces choix qui sont une pure décision spirituelle, le personnage se sacrifie, mais tout lui est redonné dans une autre dimension, inactuelle (amour pur, vie pure, croyance pure...). Le cinéma a su manifester cette dimension sacrificielle, ce sacrifice de soi prêt à être recommencé indéfiniment, qui ne vaut qu'à être affirmé éternellement en signe de cette autre dimension (chez Dreyer *Jeanne d'Arc*, *Dies irae*, *Ordet*, *Gertrud*, chez Bresson, *Journal d'un curé de campagne*...)¹. Sur tous ces sujets, Deleuze tisse des liens qui lui semblent capitaux entre cinéma et philosophie².

Avec l'image-pulsion, nous nous situons dans un autre horizon de pensée : le naturalisme. Le chapitre sur l'image-

1. Le thème mystique de *Ordet* n'est pas la foi (puisque tous les personnages sont pénétrés d'une profonde foi, chrétiens et luthériens, hormis l'époux d'Inger), mais la foi en la foi, la croyance en la croyance, en Christ vivant (Johannes), qui passe par le sacrifice de l'enfant, la mort d'Inger et sa résurrection (ou son sommeil et son réveil cataleptique, on ne peut savoir). De même, le thème de *Gertrud* n'est pas l'amour mais le choix de l'amour, le choix de choisir l'amour, à la différence du père de Gertrud qui prétend qu'on ne peut choisir parce qu'on est prédestiné, et de l'amant de Gertrud, Erland, qui dit ne pas être libre.

2. C1, p. 164 : Deleuze développe expressément ce rapport : « Pourquoi ces thèmes ont-ils tant d'importance, philosophique et cinématographique? ». En philosophie, l'apparition du thème de la croyance et du choix déplace celui du savoir et de la vérité. Il s'agit d'un « moralisme extrême » dit Deleuze (sauf chez Nietzsche), qui s'oppose à la morale, et qui n'est sans inspiration religieuse : ainsi le thème du sacrifice d'Abraham dans *Crainte et tremblement* (Sören Kierkegaard, dans *Œuvres complètes* V, Paris, Éditions de L'Orante, 1972), Abraham choisit de choisir, il choisit la vie en Dieu qui lui redonne son fils pour l'éternité, sans perdre Dieu. Voir aussi Sartre et la liberté qui se découvre chez lui comme responsabilité absolue devant le choix (*L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943) et Renouvier qui saisit la liberté dans son rapport à la croyance (*Essais de Critique générale*, Paris, Armand Colin, 1912).

pulsion est le plus étrange de *Cinéma 1*. Nous voici plongés dans des mondes originaires et dans des pulsions et non plus dans des espaces quelconques identifiés à la puissance de l'esprit et traversés par des affects. Un autre problème se présente ici : un corps placé dans l'univers n'agit pas toujours, ne pâtit pas toujours, quelque chose se manifeste en lui qui dévoile un fond originaire. Deleuze a déjà traité de ce thème chez Zola, il le fait passer au cinéma :

Le naturalisme, en littérature, c'est essentiellement Zola : c'est lui qui a l'idée de doubler des milieux réels avec des mondes originaires¹.

Il ne faut pas croire que ces mondes originaires soient psychologiques ou psychanalytiques, qu'ils relèvent d'un inconscient (même si la langage utilisé ici est celui de la psychanalyse : pulsion, objet partiel, instinct de mort), au contraire ils sont réels, et même plus que réels, surréels. Ils désignent ces instincts qui naissent dans des milieux donnés et transparaissent dans les sentiments et les caractères. Chez Zola, tout passe par une « fêlure » héréditaire, « une hérédité morbide » qui façonne les instincts et les tempéraments des personnages, conditionne leurs comportements dans tel ou tel milieu donné. C'est bien pourquoi le naturalisme ne saurait se réduire à l'exploration des vestiges inconscients d'une nature humaine, ou à une étude physiologique du tempérament.

L'instinct ne désigne pas une entité psychologique. C'est une notion beaucoup plus riche et concrète, une notion de roman².

1. C1, p. 174-175. *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, « Zola et la fêlure », p. 373.

2. *Logique du sens*, « Zola et la fêlure », p. 374.

Le naturalisme n'a rien à voir avec un psychologisme, ce n'est pas un réalisme non plus, mais un surréalisme qui met à jour le fond noir, morcelé, violent, obsédant du monde pulsionnel qui gronde au fond de chaque milieu de vie.

Cela concerne le cinéma parce que celui-ci a été confronté à un thème fondamental de la pulsion à plusieurs reprises et selon des modalités proches de celles de la littérature et de la philosophie. Ainsi, on ne peut pas dire que Stroheim et Bunuel soient les meilleurs représentants d'un naturalisme au cinéma parce qu'ils sont réalistes (au sens cinématographique que nous allons définir) ou surréalistes au sens de Breton, mais parce qu'ils font remonter dans le réel historique ou social des mondes souterrains, des instincts et des pulsions qui hantent les personnages¹. Le marais de l'épisode africain de *Queen Kelly* (Stroheim), le dépôt d'ordures de *Los Olvidados* (Bunuel), un square de gravier dans *The servant* (Losey) en sont le symbole spatial... Tout un monde de forces élémentaires, de morceaux non agglomérés, de pulsions brutes va rejaillir dans les comportements des personnages, dans des formes de perversité cannibalique, sado-masochiste, nécrophilique. Ces morceaux de monde originaire (objet partiel, fétiche...), ces instincts et pulsions, sont explicitement pris pour thème comme la chaussure-fétiche sexuel chez Stroheim (*La veuve joyeuse*) et Bunuel (*Le journal d'une femme de chambre*). Et de même, bien des films mettent en scène le

1. Sur le surréalisme de Bunuel, Deleuze prend en quelque sorte le parti inverse de Mitry. Le principal défaut de Bunuel, estime celui-ci, c'est que certains de ses films comme le « *Chien Andalou* » donne l'impression « d'un surréalisme littéraire appliqué au cinéma et non d'un surréalisme de cinéma ». *Histoire du cinéma muet (1923-1930)*, tome 3, Paris, Éditions Universitaires, 1973, p. 349.

destin de la pulsion qui est de détruire, de mettre en morceaux, de vouer à la mort. Dans chaque instinct, c'est en effet l'instinct de mort qui fixe la fin et le sens, tous les instincts reçoivent leur sens de l'instinct de mort :

Mort, mort, instinct de mort, le naturalisme en est saturé (...).
Les cycles de Bunuel ne constituent pas moins une dégradation généralisée que l'entropie de Stroheim¹.

Toutefois, il est très étonnant de voir à quel point l'analyse de Zola se retrouve ici presque littéralement. Il en va comme si le « naturalisme » ne définissait pas un genre, puisque tout genre le retrouve, comme si alors le rôle du philosophe était de trouver ce qui dans le naturalisme passe dans tous les genres : pulsions, destin des pulsions, instinct de mort, perversité, régression. De même, si Deleuze considère que le cinéma naturaliste est celui qui s'approche le plus d'une image du temps (il va jusqu'à parler d'un « néo-platonisme du temps », d'une chute du temps à partir des mondes originaires qui contiennent le début et la fin du temps), c'est seulement sous la forme d'un destin de la pulsion, d'une dégradation, déperdition, destruction chez Stroheim ou d'une répétition chez Bunuel, d'une attraction vers la mort, comme c'était déjà le cas chez Zola². Cette approche du cinéma nous montre bien que celui-ci n'est pas séparé de grandes formes de pensées littéraires, philosophiques, puisqu'il les retrouve. Ces pensées au cinéma, en littérature, en philosophie se rencontrent parce qu'elles posent les mêmes problèmes, mais selon leurs pratiques. A nouveau, il apparaît que le grand thème des livres sur

1. C1, p. 182. *Logique du sens*, « Zola et la fêlure », p. 379.

2. *Ibid.*, l'analyse de Zola dans « *Logique du sens* » développe déjà tous ces thèmes : l'instinct de mort, la perversité, la répétition, la dégradation.

le cinéma n'est pas l'histoire du cinéma, mais *l'interférence* des pratiques cinématographiques et philosophiques (voire littéraires) dont la philosophie « fait la théorie comme pratique conceptuelle »¹. Le naturalisme en est un exemple éloquent puisqu'il rend raison de la possibilité de rencontres entre concepts à partir d'horizons pratiques séparés.

Cette façon de procéder pose néanmoins un problème relatif aux classifications de Deleuze. A quel moment dire qu'un cinéaste relève du cinéma de l'image-pulsion, plutôt que de l'image-affection? Ce n'est certes pas en vertu de la sphère des concepts eux-mêmes qui ne sont pas visibles au cinéma, mais en raison des pratiques cinématographiques qui suscitent des concepts. Tirons-en une conclusion : l'image produit du sens. D'un type d'image à l'autre, le sens, la configuration de sens n'est plus la même, ce que l'image donne à voir change de sens. Les grandes typologies d'image recourent des configurations de sens. Le moment de la philosophie est le moment de l'extraction et de la connexion du sens, événement idéal. Celui-ci est déjà incarné de multiples manières dans des pratiques d'images, de figures, de sons, il est déjà énoncé par les artistes pour leur compte, le philosophe doit en faire la théorie comme « *pratique conceptuelle* »².

Dernier type d'image : l'image action. A nouveau, le sens change dans l'image-action car il s'agit maintenant d'*incarner* les affections et les pulsions dans des personnages qui *agissent* dans l'univers. Tous les degrés de transition sont possibles entre affects, pulsions et comportements. Reste que pour Deleuze le cinéma d'action est d'abord un réalisme, un

1. La fin de *Cinéma 2* expose cette idée très importante, C2, p. 365-366.

2. C2, p. 366.

« behaviorisme », une analyse' du comportement humain dans des milieux donnés. Le réalisme est le réel vu par l'homme, le réel où agit l'homme. Donnons les deux formules du cinéma d'action qui fit « le triomphe universel du cinéma américain » et que Deleuze nomme : « la grande forme » et « la petite forme ». La grande forme part de milieux donnés, de situations, de forces qui entourent un corps (Englobant, Ambiance) agissent sur lui, lequel réagit ensuite de manière à modifier la situation ou le milieu de départ :

Cette représentation organique et spiraliq ue a pour formule S-A-S' (de la situation à la situation transformée par l'intermédiaire de l'action)¹.

Dans la petite forme, on va au contraire de l'action sur le milieu à une nouvelle action : ASA'.

Deleuze dit qu'on pourrait répartir sommairement tous les genres cinématographiques classiques selon ces deux formes : film historique ou film à costume, film psycho-social ou comédie de mœurs, film criminel ou film policier, film burlesque (uniquement de forme ASA')...². Nous ne pouvons entrer dans les analyses que multiplie Deleuze, mais avec ces deux formes le cinéma tombe dans le registre de « la représentation organique ». Nous avons souligné que ce concept désigne toujours un univers centré sur l'homme, sur l'action humaine, la production humaine, la situation humaine. Son apparition au cinéma date de Griffith qui donne à tout le cinéma américain cette conception organique de la société, de la lutte des contraires, du rôle des chefs, du sens de l'histoire

1. C2, p. 197.

2. *Ibid.*, p. 209.

universelle. Très étrangement, Deleuze compare ce sens de l'histoire dans le cinéma d'Hollywood aux *Secondes considérations inactuelles* de Nietzsche, *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*. D'une part, le cinéma hollywoodien se plaît à reconstituer une « histoire monumentale », avec analogies ou parallèles d'une civilisation à l'autre (comme dans *Intolérance* de Griffith qui évoque quatre périodes, ou les deux périodes des *Dix commandements* de Cécil B. De Mille), « événements qui feront toujours de l'effet », comme dit Nietzsche, et qui donnent le sentiment qu'il y a « une chaîne continue » des actions humaines, « une ligne de crête de l'humanité », une histoire universelle¹. Eisenstein reprochera certes à Griffith de ne tenir compte que des effets spectaculaires, et non pas des causes dialectiques qui sont le moteur de l'histoire. Cependant, il ne s'affranchira pas davantage d'une histoire monumentale. D'autre part, Hollywood se passionne pour une « histoire antique » qui fait revivre tous les aspects du passé, avec de vastes reconstitutions embrassant les multiples facettes de la vie (métiers, costumes, outils, bijoux, parures ...) et manifestant son goût pour la conservation de tout le passé (*Samson et Dalila*, *La Terre des Pharaons*). Enfin, une « histoire critique » unira à Hollywood les deux histoires précédentes, elle prendra l'allure d'un diagnostic (le médecin de la civilisation nietzschéen), elle mettra en évidence une décadence, une injustice, un mal dans le déroulement de l'histoire. L'histoire critique dénoncera les germes de dissolution, lancera la promesse d'un

1. Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », dans *Œuvres complètes*, t. II*, *Secondes considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, 1990, p. 93 sq.

renouveau de la civilisation, l'Annonce du Bien, d'une nouvelle Amérique.

En établissant ce parallèle, Deleuze sait parfaitement que le cinéma d'Hollywood ne peut pas être plus anti-nietzschéen, de même qu'auparavant le naturalisme ne pouvait pas être plus éloigné d'un néo-platonisme (comment l'Un de Plotin serait-il comparable à un monde originaire de pulsions ?). Il y a un goût évident pour ce jeu philosophique qui consiste à placer les auteurs là où on ne les attend pas. Car, au fond, tout reste organique, rien ne dépasse une vision humaine, une histoire humaine ici. On comprend qu'il souligne dans ses cours que ce n'est pas ce cinéma-là qui l'intéresse, même s'il n'est pas question d'y contester la présence de chef-d'œuvres dans tous les genres, documentaires (Flaherty), film psycho-social (Vidor), film noir (Hawks, Huston, Wilder), western (Ford) ... Nous restons dans un réalisme, un comportementalisme, un béhaviourisme, bref dans un monde humain, humanisé. On est très loin du sublime ou des cristaux de temps, le monde tourne autour de personnages, de comportements capables de changer des situations, mais nous-mêmes nous ne sommes pas mis en situation de sortir d'une perception humaine, *trop humaine*.

FIGURES ET CRISE

Comme dans son *Bacon* qui traite de la peinture, Deleuze introduit à la fin de *cinéma I* la notion de *Figure* dans un chapitre intitulé : *Les figures ou la transformation des formes*. Que signifie ce terme ? Dans le *Bacon*, le terme « Figure » entend nommer ce qui s'oppose aux images picturales narratives, figuratives, illustratives. « La peinture doit arracher la Figure au figuratif », sans pour autant tomber dans l'abstrac-

tion, autrement dit, elle doit abandonner la projection de la représentation humaine sur les choses. Rendre figuratif en effet, ce n'est pas se représenter les choses mais représenter l'homme dans les choses, soumettre les choses à la perspective humaine. Dans *Cinéma 1*, le terme de « figure » ne change pas de sens : il désigne le processus de conjuration ou de transformation de la forme « organique ». On pourrait définir en effet l'image-action comme la *forme* cinématographique (grande ou petite) qui propage partout les exigences de l'action humaine, c'est-à-dire qui aménage au cinéma un monde humain, des situations humaines. Et la *Figure* cinématographique serait alors la déformation/transformation de la forme image-action.

Bien des éléments du chapitre 11 de *Cinéma 1* confirme le parallèle que Deleuze établit entre l'évolution des arts plastiques et celui des arts cinématographiques. D'abord le choix du vocabulaire : assimiler dans *Cinéma 1* les deux types d'image-action à des *formes* (grande forme/petite forme) ou à des *Idées* platoniciennes (« L'Idée, c'est d'abord la forme d'action »), et au contraire les Figures « à des déformations, transformations ou transmutations ». Deuxièmement, dans le *Bacon*, la forme de l'art grec était l'enjeu « d'une transformation » dans l'art byzantin (désagrégation des corps dans la lumière) et d'une « déformation » dans l'art gothique (désagrégation des corps dans une vie non organique qui mêle bestiaires et hommes, motifs végétaux et abstraits). On passait alors de la « représentation organique » reflétant la vie finie humaine à des Figures capables de capter des forces non

humaines (lumière, vie non organique)¹. C'est exactement la même chose qui est décrit au cinéma : passage de la « représentation organique » de la forme-action, ou Idée, à des aventures esthétiques d'un tout autre ordre, des Figures métaphysiques et visionnaires. Troisièmement, de même que le *Bacon* disait que ces Figures de déformation/transformation étaient toujours déjà à l'œuvre, que l'art figuratif n'était jamais un point de départ mais toujours un résultat qui résultait de la soumission du visible « à l'activité organique de l'homme », de même *Cinéma 1* considère que ces Figures cinématographiques ont toujours travaillé le cinéma à toutes les époques, et que la représentation organique du cinéma-action n'est en rien un donné naturel. Enfin, quatrième, notons que le néo-réalisme va précisément désagréger les formes-action en y insérant des « situations optiques » pures (le personnage n'agit plus, il est spectateur), si bien que Deleuze le définit comme un cinéma de « voyant », de même que l'art byzantin désagrégeait la forme grecque en créant un « espace optique pur », c'est-à-dire un art libérant la lumière et la couleur.

Ces rapprochements montrent qu'on ne peut séparer chez Deleuze ce qu'il dit écrit sur le cinéma et ce qu'il écrit sur la peinture, nous avons déjà eu l'occasion de le voir pour le cadre et le plan. Le chapitre VII de *Qu'est-ce que la philosophie ?* affirme plus généralement : tout art doit se mettre en situation de capter les forces infinies du cosmos plutôt que d'en rester à la Forme organique humaine. Ce sont précisément ces

1. F. Bacon, *Logique de la sensation*, Paris, La différence, p. 82 et 83 : les formes tactilo-optiques de l'art grec (Idées, *Eidos*, aspect, silhouette, traits, dessins...) dérivent d'une connexion à notre activité organique humaine. Tandis que les *Figures* sont capables de rendre visibles les forces invisibles du monde sans plus passer par la représentation organique humaine

tendances à la désagrégation de la Forme qui vont éclore librement à la mort du cinéma de l'image-action, sous la poussée d'événements étrangers au cinéma, la menace de l'absentement du monde. Elles étaient déjà présentes, nous l'avons vu avec l'expressionnisme allemand qui défaisait la forme dans la lumière, ou avec Eisenstein qui dépassait l'organique par le pathétique et le dramatique et inventait ainsi une «*forme à transformation*», des images «*attractives*» plus vastes que l'image-action. C'était par exemple aussi le cas de Dovjenko, parce qu'avec lui «*le chant de la terre*» passait «*dans toutes les chansons de l'homme*» pour former un grand chant révolutionnaire et que la grande Forme SAS recevait «*une respiration et une puissance onirique et symphonique débordant les limites de l'organique*»¹.

Avec Herzog, Kurosawa et Mizogushi, Deleuze present ainsi l'apparition d'un vrai cinéma «*métaphysique*» qui nous fait passer de l'action humaine (SAS') à des visions et des questions. Herzog («*le plus métaphysicien des auteurs de cinéma*» pour Deleuze) porte l'action aux limites d'elle-même, «*jusqu'à l'illimité de la Nature*», action qui devient donc sublime (aller au-delà) et héroïque (affronter les limites de la nature) par la force d'une vision illuminée qui la conduit à son propre dépassement (*Aguirre, Fitzcaraldo*). Et chez lui, le sublime est aussi dans l'infiniment petit, quand l'action est devenue radicalement impuissante (ASA') pour des personnages inutiles (nains, débiles, idiots...) et qu'elle ne cesse de régresser vers un questionnement métaphysique: «*ce qui a cessé d'être utile commence à être*», dit Deleuze en se servant de Bergson (*La Ballade de Bruno et Kaspar Hauser*). De

1. C1, p. 246.

même, le thème central du cinéma de Kurosawa n'est pas l'humanisme libéral, les pauvres et les riches, les criminels et les misérables, mais « les données d'une question qui est cachée dans la situation ». Deleuze en donne un exemple avec *Les Sept Samourais* :

S'ils se renseignent longuement sur la situation, s'ils ne s'imprègnent pas seulement des données physiques, mais des données psychologiques des habitants, c'est parce qu'il y a une question qui ne pourra se dégager que peu à peu de toutes les situations. Cette question n'est pas : peut-on défendre le village, mais : qu'est-ce qu'un samouraï, aujourd'hui, juste à ce moment de l'histoire ?¹.

Ce cinéma manifeste la « recherche obstinée de la question et de ses données, à travers les situations », en somme une métaphysique de la question². Quant à Mizogushi, c'est sa conception si particulière de l'espace qui est figural : elle semble dessiner des « lignes d'univers », raccorder ensemble des morceaux d'univers hétéroclites, rue, lac, femme, homme, montagne, vivants, morts, et former encore une nouvelle « métaphysique » qui dissout les actions en « fibres d'univers », hétérogènes et connectés à la fois, comme l'univers du potier dans *L'Impératrice Yang Kwei Fei* qui relie la fée séductrice, l'épouse morte, les pièces de la maison ...

Mais, pour Deleuze, la crise de l'image-action éclate vraiment avec un nouveau type de cinéma qui ne filme pas l'action mais les relations qui se tissent autour de l'action, au point de donner à l'image une dimension « mentale ». Et, c'est Hitchcock qu'il place à la charnière de deux mondes cinémato-

1. C1, p. 260.

2. *Ibid.*, p. 260.

graphiques, séparés il faut bien le dire par un silence presque complet sur le cinéma durant la seconde guerre mondiale. On sait que la métaphore du tissage est très insistante chez Deleuze et lui sert à répartir d'un côté tissage strié (broderie) et tissage souple (feutre, patchwork), espace strié et espace lisse, organicité et forces, multiplicité intensive et multiplicité extensive ...¹. Or, pour lui, la référence majeure de Hitchcock n'est pas la peinture ou le théâtre, mais la tapisserie et le tissage : il y a chez Hitchcock un tissage des fils de trame (actions) et des fils de chaîne (relations), chaque plan faisant varier la relation dans laquelle l'action mobile passe. L'espace est encore strié, tient compte de l'action et pourtant il y a maintenant les relations entre choses qui prennent plus d'importance que l'action, qui tendent à s'autonomiser, au point de constituer des « marques » et « démarques » qui sont aussi plus importantes que ce que le détective peut nous apprendre ou que ce que le personnage fait, parce qu'elles témoignent de rapports habituels ou inhabituels (exemple de « démarques » : avion sulfateur de *La Mort aux trousses*, alors qu'il n'y a pas de champ à sulfater, ailes du moulin qui tournent en sens inverse du vent dans *Correspondant 17*). La chaîne des relations encadre à présent la trame de l'action. Au point que ce cinéma se situe dans la ligne droite de la pensée anglaise qui n'a cessé d'être hantée par les possibilités immenses du concept de relation. Deleuze mentionne Lewis Carroll, dont il a fait l'analyse dans *Logique du sens*, mais il pense très certainement aussi à Hume, à qui il attribue le mérite dans *Empirisme et subjectivité* d'avoir montré que le sujet se constitue toujours dans le donné, à savoir dans des relations qui sont extérieures

1. *Mille Plateaux*, p. 593-594.

aux termes perceptifs qu'elles reliaient et qui dépendent de principes de la nature humaine (imagination)¹. Car, c'est ce thème qui resurgit chez Hitchcock :

Les relations, l'image mentale, c'est ce d'où Hitchcock part à son tour, ce qu'il appelle le postulat : et c'est à partir de ce postulat de base que le film se développe avec une nécessité mathématique ou absolue, malgré les invraisemblances de l'intrigue ou de l'action. Or, si l'on part des relations, qu'est-ce qui arrive, *en vertu même de leur extériorité* ... ?

On voit bien que Deleuze dépeint un Hitchcock humien, même si ici les relations ne dépendent plus de la nature humaine mais du montage : postulat et relations extérieures à l'action du héros, marques coutumières ou démarques inhabituelles pour le spectateur, perception mentalisée. Sans compter que Hitchcock occupe la même situation dans le cinéma que Hume dans la philosophie : Hume a réveillé la métaphysique de son sommeil dogmatique, et Hitchcock voudrait certes accomplir « tout le cinéma en poussant l'image-mouvement jusqu'à sa limite », mais en réalité il le réveille de son activisme organique². Il est déjà symptôme d'une crise, parce qu'il remet en question les schèmes sensori-moteurs qui faisaient l'unité des personnages. Les actions d'un personnage sont maintenant insérées dans une chaîne de

1. Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, p. 120. Hume dans *L'enquête sur l'entendement humain*, nous dit que « tous les matériaux de la pensée sont tirés de nos sens, externes ou internes, c'est seulement leur mélange ou composition qui dépend de l'esprit ou de la volonté » (chapitre II, Origine des idées), à savoir de principes de connexion ou de relation entre idées ou impressions : relation de ressemblance, relation de contiguïté, relation de cause à effet (voir aussi le *Traité de la nature humaine*, Livre I, L'entendement).

2. C1, p. 276.

relations qui les modifie et les rend instables. Les personnages ne sont pas un point de départ. Ils se constituent dans le donné des relations. Tel est le vrai empirisme au cinéma, qui n'a plus besoin de recourir aux principes humiens de la nature humaine ou à l'imagination, mais qui recourt directement au *public* et à son *interprétation* (troisième terme indispensable avec le metteur en scène et le film) puisque le spectateur découvre dans le film ces relations, ces marques et ces démarques, et que le cinéaste prend en compte les réactions de ce spectateur dans la progression du film.

La crise arrive, et ne dépendra pas uniquement de l'évolution du cinéma. Le monde a changé et la manière de faire un monde au cinéma doit changer aussi. Le plus essentiel de tous les critères qui pourraient servir à qualifier ce changement est justement un critère humien : qu'est-ce que croire au monde, sur quoi repose la croyance ? Sur une conjonction coutumière, sur une accoutumance, sur des habitudes ? Or, qu'est-ce que croire au monde du cinéma quand le cinéma peut falsifier le monde, quand triomphent la propagation des clichés et le règne de l'information/désinformation, quand le monde devient indéchiffrable et l'action sur lui impossible ? On ne peut plus se contenter d'habitudes, pourtant très récentes. Dans sa définition même, le cinéma contenait en germe la menace de l'aliénation, comme d'ailleurs tout art qui s'appuie sur des images, mais bien plus fortement car c'est un art de masses qui peut être l'instrument d'une dépossession du sujet, la vecteur d'une hypnose par instrumentalisation de la puissance de l'image. Cette dépossession de la pensée au profit de ce que l'image peut avoir de plus lassant, répétitif, vulgaire, passif, instrumental a toujours été le socle des attaques contre l'image : représenter plutôt que penser, mimer plutôt que

réfléchir, faire masse plutôt que rendre individuel, devenir propagande plutôt que vecteur de liberté ... N'est-ce pas cette menace qui hantait le cinéma depuis l'origine, un monde falsifié par l'image (la propagande de guerre), formant l'horizon immédiat de l'après-guerre ?

CHAPITRE IV

NIHILISME ET INCROYANCE AU MONDE

Le cinéma aura élevé l'image au mouvement, il aura inventé « l'image qui se meut elle-même en elle-même », il aura fait « du mouvement la donnée immédiate de l'image », tellement que l'image n'a pas plus besoin de l'esprit pour se mettre en mouvement, qu'il n'est plus nécessaire d'associer les images à un mobile chorégraphique ou dramatique, parce qu'au contraire, ce sont l'esprit et le sujet qui sont mis en mouvement par le mouvement automatique. Le cinéma crée en nous un « automate spirituel », fait jaillir en nous une puissance de penser par l'image, par l'entraînement de l'image¹. La révolution du cinéma aura consisté à enchaîner la pensée au mouvement automatique de l'image. D'où l'intérêt de parler « d'automate spirituel », car la production de pensée chez le spectateur n'est plus logique ou spéculative, elle surgit automatiquement du choc de l'image, du mouvement

1. C2, p. 203.

mécanique de l'image qui force le sujet à penser, « noochoc »¹. D'une certaine manière, le cinéma aura réalisé et accompli « l'essence artiste de l'image », il aura dévoilé en retour l'essence même des arts de l'image, c'est-à-dire de toute l'histoire de l'art :

C'est seulement quand le mouvement devient automatique que *l'essence artiste de l'image se réalise* : produire un choc sur la pensée, communiquer au cortex des vibrations, toucher directement le système nerveux et cérébral².

L'INCROYANCE AU MONDE

Mais, d'où vient alors le danger que recèle le cinéma en tant qu'art de l'image ? Contrairement à ce que pensaient les grands pionniers, il faut bien reconnaître (Vertov, Eisenstein, Gance...) que le cinéma n'a pas su imposer ce choc de la pensée, il s'est plutôt dilué dans « des pitreries formalistes », « des figurations commerciales de sexe et de sang » :

Le choc allait se confondre, dans le mauvais cinéma, avec la violence représentative du représenté, au lieu d'atteindre à cette autre violence d'une image-mouvement dans une séquence-mouvement qui s'enfonce en nous. Pire encore l'automate spirituel risquait de devenir le mannequin de toutes les propagandes : l'art des masses montrait déjà un inquiétant visage³.

Ces pionniers dont parle Deleuze espéraient faire du cinéma et de l'image automatique l'instrument de la puissance

1. C2, p. 204.

2. *Ibid.*, p. 203.

3. *Ibid.*, p. 204.

de la pensée, le choc qui force à penser. Ils avaient tous une conception sublime du cinéma où l'imagination est mise en branle par des images-mouvement la poussant à la limite d'elle-même. Si jamais le cinéma classique a eu une force spécifique pour Deleuze, c'est pour avoir inventé un cinéma du sublime (au sens évidemment kantien) : il a représenté le moment où l'imagination, sous la pression des images est portée à sa propre limite, forçant en retour la pensée à se penser et à penser le tout. Dans ses meilleurs moments, et par ce passage à la limite de l'imagination, le cinéma classique a impliqué le spectateur dans une pensée du tout, c'est en tout cas ce que Deleuze a montré chez Eisenstein avec le sublime dialectique, chez Gance avec le sublime mathématique, chez Murnau et Lang avec le sublime dynamique. Le cinéma pionnier, comme la pensée philosophique avant lui, n'a pas cessé de produire des images du tout, de faire surgir des tous ouverts, par le montage. Dans ses pires moments, le cinéma ne fait plus de cinéma, il laisse le « représenté » brut envahir la conscience, il paralyse la conscience par des images-chocs, sans élaboration, sans construction, sans raccord à la nécessité de faire monde.

Si quelque chose a changé après-guerre, c'est cette absence de tout, de monde. Jamais l'aliénation ne consiste pour Deleuze à ce que le sujet soit dépossédé de lui-même, mais à ce qu'il soit dépossédé du monde. Le sujet aliéné est un sujet sans monde, privé de monde. C'est un sujet qui n'est pas relié au tout, forcé de penser le tout, qui retombe dans le marais de ses affects, dans sa subjectivité, son monde intérieur. Aujourd'hui, demande Deleuze, que reste-t-il de ces grandes déclarations sur le cinéma ? Elles sonnent étrangement :

On les garde comme des déclarations de musée, tous les espoirs mis dans le cinéma, art des masses et nouvelle pensée. On peut toujours dire que le cinéma s'est noyé dans la nullité de ses productions (...). Quand la violence n'est plus celle de l'image et de ses vibrations, mais celle du représenté, on tombe dans un arbitraire sanguinolent, quand la grandeur n'est plus celle de composition mais un pur et simple gonflement du représenté, il n'y a plus d'excitation cérébrale et de naissance de la pensée. C'est plutôt une déficience généralisée chez l'auteur et les spectateurs ; pourtant la médiocrité courante n'a jamais empêché la grande peinture ; mais il n'est pas de même dans les conditions d'un art industriel, où la propagation des œuvres exécrables met directement en cause les buts et les capacités les plus essentielles. Le cinéma meurt donc de sa médiocrité quantitative¹.

Mais, le soupçon est plus profond encore. Bien des rapprochements ténébreux sont possibles entre politique et cinéma, propagande et cinéma, au point qu'on pourrait dire avec Virilio, dans *Guerre et Cinéma*, que la politique n'a pas détourné le cinéma, qu'au contraire l'image-mouvement était dès sa naissance liée à l'organisation de guerre, au fascisme ordinaire : le fascisme, qu'est-ce d'autre que la fascination morbide pour l'image de masse s'opposant à la pensée du tout, que la propagande d'état qui rivalise avec Hollywood ? Suivant ici Virilio, Deleuze constate :

C'est cela qui a sonné le glas des ambitions de l'"ancien cinéma" : ce n'est pas, ou pas seulement la vulgarité ou la médiocrité de la production courante, c'est plutôt Leni Riefenstahl qui n'était pas médiocre².

1. C2, p. 213-214.

2. *Ibid.*, p. 214.

Pourtant, c'est aussi au cœur de cette concurrence funeste que la puissance du cinéma a dès le début fait sentir sa force. De quelle manière? Nous disions : le cinéma des pionniers n'est pas aliénant tant qu'il force le sujet à penser un tout, à s'insérer dans un tout, à agir dans un monde. D'où les magnifiques pages que Deleuze consacre à Eisenstein, emblème du cinéma classique de l'image-mouvement. Le cinéma image-mouvement aura su faire naître trois formes de pensées : rapport de la pensée au tout, rapport de la pensée au subconscient, rapport de la pensée à l'action. Rapport de la pensée au tout avec le « montage intellectuel » qui va de l'image au concept. Avec Eisenstein, le « cinéma intellectuel » crée en effet une totalité organique : c'est le montage comme « montage-pensée », idée du tout. Et de même, le spectateur, subit des images qui se posent en s'opposant, dialectiquement, il est incité à remonter au tout organique par les lois dialectiques de l'image. Images posées, opposées, enchaînées forcent sa pensée à penser le choc des images, à aller de l'opposition des images vers un tout intellectuel qui est représentation indirecte du temps. Pour Eisenstein, il s'agit d'inventer un cinéma « coup de poings », « qui fend les crânes », mais pour y faire entrer le tout. C'est à lui que s'adresse le mieux la formule de Deleuze inlassablement répétée :

L'image cinématographique doit avoir un effet de choc sur la pensée, et *forcer la pensée à se penser elle-même et à penser le tout*. C'est la définition même du sublime¹.

Le cinéma classique, dont Eisenstein est l'emblème, commence donc par cette pensée « obscure » du tout, *obscure* parce que le tout est virtuel, jamais donné en une fois dans les

1. *Ibid.*, p. 206.

images, parce que la totalité organique des images trace un monde mais seulement en pensée, par le montage et pour le sujet. C'est pourquoi aussi, les images sont autre chose que le tout : il y a un second moment où l'on redescend de la pensée « obscure » du tout vers les images brassées, mélangées, fusionnées qui l'expriment. Celles-ci forment un subconscient figuré au sujet cinématographique : matière plastique, harmoniques d'images, fusion pathique des images, comme l'espion de *La Grève*, montré à l'envers avec ses longues jambes qui s'élèvent vers le haut et dont l'image constitue une harmonique avec l'image suivante où l'on voit deux cheminées qui s'enfoncent dans un nuage. Et, ces deux moments, *logos* et *pathos*, conscience et subconscient, infigurable et figures, sont eux-mêmes pris dans un troisième moment : non plus l'organique et le pathétique mais *l'action* sur le monde, l'unité sensori-motrice, le passage réciproque de la nature en l'homme et de l'homme dans la nature. On reconnaîtra facilement dans ce troisième moment le thème fondamental de l'esthétique de Deleuze : l'identité de la nature et de l'homme. L'aliénation, c'est le sujet séparé du monde, la non aliénation c'est le devenir-monde du sujet, le sujet qui a son monde non sur le mode d'un monde subjectif mais sur le mode d'un monde objectif. *La praxis* où pensée-action témoigne de cet enracinement du sujet dans le monde, à savoir d'une universelle production humaine-naturelle :

Cette pensée-action, dit Deleuze, désigne le rapport de l'homme et du monde, de l'homme et de la Nature, l'unité sensori-motrice mais en s'élevant à la puissance suprême (« monisme »)¹.

1. C2, p. 210.

On voit bien que chez Eisenstein, l'homme agit au sein d'une Nature qui ne lui est pas « indifférente » comme le montrent, dans *Le Cuirassé Potemkine*, les éléments, eau, terre et air qui manifestent une Nature endeuillée autour de la victime tandis que l'homme extériorise son action révolutionnaire dans le quatrième élément qui transfigure la Nature, le feu, l'embrasement révolutionnaire :

La pensée-action pose à la fois l'unité de la Nature et de l'homme, de l'individu et de la masse : le cinéma n'a pas pour sujet l'individu, ni pour objet une intrigue ou une histoire ; il a pour objet la Nature, et pour sujet les masses¹.

C'est simultanément que l'homme devient « sujet collectif de sa propre réaction » et que la nature devient « rapport objectif humain ».

Tous les éléments d'un bergsonisme esthétique sont là : le rapport au tout comme ce qui ne peut être que pensé, lumière obscure qui ne se révèle pas, qui n'est pas présentable, si ce n'est en concepts, montage, construction, composition. Puis la dimension liée des images, le fonctionnement métaphorique des images, les relations mentales entre images, images-rêves, images-souvenirs, relations mentales qui forment une structure subconsciente entre images, enfin l'action motrice sur le monde. Deleuze en tire cette conclusion qui s'applique à l'ensemble du cinéma de l'image-mouvement qu'il fait finir avec Hitchcock :

Il est bien vrai que les trois rapports du cinéma et de la pensée se retrouvent partout, dans le cinéma de l'image-mouvement : *le rapport avec un tout qui ne peut être pensé que dans une prise*

1. *Ibid.*, p. 211.

de conscience supérieure, le rapport avec une pensée qui ne peut être que figurée dans le déroulement subconscient des images, le rapport sensori-moteur entre le monde et l'homme, la Nature et la pensée¹.

Mais, si l'impuissance du cinéma a été magnifiquement conjurée durant cette période, l'aliénation menace à nouveau, car apparaît dans l'après-guerre, une époque du cinéma dont nous ne sommes pas sortis, et qui relance la question de l'aliénation. Comment décrire en un mot cette nouvelle conjoncture qui met en péril la pensée cinématographique et la pensée philosophique ? L'époque a changé, non pas parce qu'elle ne croit plus aux cinémas des pionniers, mais bien parce qu'elle ne croit plus au monde. L'impuissance du cinéma, sa médiocrité, pouvait auparavant être en cause, mais on a vu qu'elle fut aussi sublimement conjurée par la grande production cinématographique. Arrive un moment où ce n'est plus la médiocrité qui est en cause, mais le rapport de la pensée au monde. Arrive un moment où l'impuissance de la pensée éclate, du fait de sa rupture de lien avec le monde.

Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus au monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui apparaît comme un mauvais film².

Goddard, rappelle Deleuze, disait la même chose à propos de *Bande à part* : « Ce sont les gens qui sont réels, c'est le monde qui fait bande à part. c'est le monde qui se fait du cinéma », qui suit un « mauvais scénario ». Vraie aliénation

1. C2, p. 212.

2. *Ibid.*, p. 223.

que ce moment où le sujet se découvre sans monde, sans pouvoir d'action sur le monde, sans pouvoir de penser le monde. Vraie aliénation car le sujet dépossédé du monde est aussi un sujet authentiquement atteint dans son pouvoir le plus propre, d'action et de pensée. La pensée est impuissante devant ce monde qui s'efface, devant l'information qui remplace la nature, comme l'agir est impuissant puisque nous ne croyons plus pouvoir agir dans un monde qui s'est soustrait à l'action. Que le cinéma moderne ait été confronté à cette « rupture du lien de l'homme et du monde » n'empêche pas cependant qu'il ait aussi développé de formidables images-temps, comme nous allons le voir, lesquelles ont été une manière de reconstituer un lien profond avec le monde, de relancer un mouvement dans le monde (du néo-réalisme jusqu'à Welles, Resnais ...), de ressaisir le monde dans toute son amplitude virtuelle et temporelle.

Les conséquences de cette rupture du lien sont d'abord doubles : le pathétique se mue en intolérable, « l'intolérable » de l'absence de monde, tandis que l'organique se métamorphose en impuissance radicale à penser le tout :

Entre les deux, la pensée subit une étrange pétrification, qui est comme son impuissance à fonctionner, à être, sa dépossession d'elle-même et du monde¹.

L'intolérable est d'être plongé dans un monde intolérable qui ne fait plus monde, d'être noyé dans une information qui n'est plus nature, d'être tétanisé dans une réaction qui n'agit plus :

1. *Ibid.*, p. 221.

C'est que parce que ce monde est intolérable [écrit Deleuze], qu'elle (la pensée) ne peut plus penser un monde, ni se penser elle-même¹.

LE NIHILISME ET LA NÉCESSITÉ DE LA FABULATION

Y a-t-il alors une issue pour le cinéma ? Et pour la pensée ? Que peut faire le cinéma ? Il faut bien dire que le cinéma, confronté à ce redoutable péril de devoir filmer l'absence de monde, de devoir filmer l'aliénation radicale du sujet, a produit tous les outils pour penser cette impuissance de la pensée. Mais en se transformant. De cinéma d'action, il est devenu cinéma psychique, cinéma qui tente de restaurer la croyance au monde. Son nouvel emblème est l'alliance Artaud/Dreyer qui précède pourtant la seconde guerre mondiale. Le premier scénario (*Les dix-huit secondes*) écrit par Artaud pour le cinéma date en effet de 1924-1925 ; et le seul qui ait été réalisé, par Germaine Dulac, *La Coquille et le Cleygyman*, est de 1927 ; quant à Dreyer, une bonne partie de sa filmographie est antérieure à la seconde guerre mondiale, y compris le film où Artaud joue le moine Massieu, *La Passion de Jeanne d'Arc*. Cela montre que le découpage de Deleuze n'a rien d'historique, il trace des tendances, des réseaux de sens qui se manifestent plus ou moins selon les époques. Ainsi, le grand thème des scénarii de cinéma écrit par Artaud n'est pas la pensée du tout comme chez Eisenstein mais la fêlure qui s'introduit en nous, l'incapacité « à atteindre ses pensées », la dissociation de la pensée, la pensée momifiée². Et de

1. C2, p. 221.

2. *Ibid.*, p. 216-217. Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 101, 247 sq.

même, le cinéma de Dreyer dépeint le surgissement d'une crise psychique, l'advenue d'une pensée momifiée, il nous contraint de penser la *situation d'impuissance de la pensée*, la *situation d'incroyance de la pensée* qui va être le thème dominant de l'après-guerre :

C'était déjà vrai de *Vampyr* [dit Deleuze], où la momie apparaît comme la force diabolique du monde, la vampire elle-même, mais aussi comme le héros incertain qui ne sait quoi penser et qui rêve sa propre pétrification. Dans *Ordet*, la momie est devenue la pensée elle-même, la jeune femme morte, cataleptique : c'est le fou de la famille qui lui redonne vie et amour, précisément parce qu'il a cessé d'être fou, c'est-à-dire de *se croire un autre monde et qu'il sait maintenant ce que signifie croire ... C'est Gertrud* enfin qui développe toutes les implications et le nouveau rapport du cinéma avec la pensée : la situation "psychique" qui remplace toute situation sensori-motrice (...) ("Ai-je été jeune? Non, mais j'ai aimé, Ai-je été belle? non mais j'ai aimé, Ai-je été en vie? non mais j'ai aimé")¹.

L'absentement du monde et la situation d'incroyance de la pensée sont les signes du nihilisme contemporain. Nietzsche ne parlait pas d'autre chose quand il diagnostiquait que, d'une dévalorisation de toutes les valeurs, résulterait la négation du monde, de la terre, de la nature (si rien n'a de sens ici bas, c'est que le sens est ailleurs!). Son remède était déjà : « Fidélité à la terre » (*Zarathoustra*). Il nous engageait à croire à la terre et pas à un au-delà au nom duquel la terre serait anéantie.

1. *Ibid.*, p. 221-222. La dernière citation est tirée du film de Dreyer, *Gertrud*, il s'agit du poème que Gertrud écrit à 16 ans, qu'elle lit à la fin de sa vie à son ami Axel, et qui proclame que le seul choix possible dans l'existence est l'amour.

C'est toute une conversion de la croyance. C'était déjà un grand tournant de la philosophie, de Pascal à Nietzsche : remplacer le modèle du savoir par la croyance. Mais la croyance ne remplace le savoir que quand elle se fait *croyance en ce monde, tel qu'il est*¹.

Étrangement, Deleuze confie cette nouvelle tâche – « la croyance en ce monde » – au cinéma. Comme si le cinéma devait prendre la part essentielle d'une lutte contre les foyers destructeurs de la modernité, le nihilisme, l'acosmisme, la négation du monde :

Nous redonner croyance au monde, tel est *le pouvoir du cinéma moderne* (quand il cesse d'être mauvais). Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie, *nous avons besoin des raisons de croire en ce monde*.

En réalité, Deleuze ne propose pas une autre tâche au cinéma que celle qu'il propose à la philosophie et même aux autres arts en général. C'est tout art et toute philosophie qui devraient nous réapprendre à croire au monde et à la vie quand le nihilisme s'insinue partout. Même si le cinéma nous met directement aux prises avec le monde il faut donc que lui aussi « filme, non pas le monde, mais la croyance au monde »². Et, il faut que cette croyance ne s'adresse pas à un autre monde mais à ce monde-ci, à la terre, à la vie, au corps. Pas de refuge dans le ciel des idées, pas de fuite vers l'ailleurs, c'est la leçon de Godard et de Rossellini, croire à ce monde-ci, même imparfait, même peuplé de déments et d'idiots :

1. C2, p. 224.

2. *Ibid.*, p. 223.

Nous devons croire au corps, mais comme germe de vie, à la graine qui fait éclater les pavés, qui s'est conservée, perpétuée dans le saint suaire ou les bandelettes de la momie, *et qui témoigne pour la vie, pour ce monde-ci tel qu'il est*. Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais à ce monde-ci dont les idiots font partie¹.

Comme la philosophie, comme les autres arts, le cinéma doit entrer en résistance, résister par sa foi à un monde plus large que les décombres du monde, par sa foi à une vie plus large que le sujet inefficace. En affrontant ainsi de manière périlleuse une situation inédite, l'entrée dans l'ère des décombres du monde, le cinéma trace une voie.

Absentement du monde et évanescence du sujet vont de pair. L'aliénation pour le sujet est de ne plus être relié activement à rien, son état maximal d'aliénation tient à la disparition non de lui-même mais du monde. Le sujet de ne se réalise que lorsqu'il crée un monde plus large que lui. Le fait de n'être lié à rien, nous pouvons lui donner maintenant un nom : information. Le sujet informé est par essence le sujet inefficace, le sujet qui n'agit plus sur le monde. C'est ainsi que Deleuze pourra dire en conclusion de ses deux tomes sur le cinéma : «Le monde moderne est celui où l'information remplace la Nature». Comment faire pour que le cinéma soit autre chose qu'une image visuelle vide, qu'un cliché du réel, qu'une information relayée par de puissants médias ? Car, si l'information est toute puissante, ce n'est pas par sa force même, c'est par son inefficacité, sa nullité :

1. *Ibid.*, p. 225.

S'il n'y a pas de dégradation de l'information [constate Deleuze], c'est que l'information même est une dégradation¹.

L'information est une double dégradation, dégradation de monde, dégradation de sujet, elle est ce qui reste quand le lien entre monde et sujet disparaît, circulation sans fin et sans effets sur la pensée, sans force et sans valeur pour la vie. Il faudrait au contraire retourner l'information contre elle-même pour qu'elle remette en branle la pensée, pour qu'elle fasse surgir la volonté de créer un tout,

dépasser toutes les informations parlées, en extraire un acte de parole pur, fabulation créatrice qui est comme l'envers des mythes dominants des paroles en cours et leurs tenants, acte capable de créer le mythe au lieu d'en tirer le bénéfice ou l'exploitation².

Fabulation créatrice, mythes, création chacun sait que ces mots sont bergsoniens, et d'une certaine manière nietzschéens. Bergson a rattaché la fabulation à la religion statique, il l'a liée à la structure de notre espèce intelligente, et à la nécessité de trouver un contrepoids à l'idée intellectuelle déprimante de la mort (la fabulation consiste à opposer à cette idée les « images » d'une vie après la mort). Pour Deleuze, la fabulation n'est plus statique mais dynamique, mouvement de création, capacité à créer des croyances et des mythes, des formes de culture et des visions du monde, qui soient les vrais remèdes au poison du nihilisme, au culte moderne du néant, à l'incroyance au monde (au cinéma par exemple, la nécessité de la fabulation chez Pierre Perrault, de « légèrer » et de

1. C2, p. 353.

2. *Ibid.*, p. 353.

« fictionner » un monde chez Rouch)¹. Créer ces « images » fabulatrices est d'autant plus nécessaire que « la vie et la survie du cinéma dépendent de sa lutte intérieure avec l'informatique », avec l'information, avec la rupture de monde, cette grande fissure en nous, qui est la réalité même de notre aliénation, et à laquelle il faut opposer la puissance créatrice et configuratrice de mondes.

1. Ce thème est développé dans C2 au chapitre vi, « Les puissances du faux ».

CHAPITRE V

IMAGE ET TEMPS

En partant de la relation sensori-motrice au monde, ce sont six formes d'images ayant des interférences philosophiques qui se sont présentées à nous : image-perception (subjectivisme), image-affection (idéalisme), image-pulsion (naturalisme), image-action (comportementalisme), image-réflexion (questions et visions métaphysiques), image-relation (empirisme).

LE NÉO-RÉALISME, CINÉMA VISIONNAIRE

Le néo-réalisme italien manifeste dans l'après-guerre un changement dans le rapport au réel, il témoigne de la nouvelle situation psychique du sujet engagé dans un monde où il ne peut plus agir. Le monde a changé. Les actions des personnages sur lui se révèlent impuissantes, de telle sorte que ceux-ci se bornent à être les spectateurs d'une réalité sur lequel l'action n'a plus prise. André Bazin définissait le « réalisme » par la tendance esthétique à montrer un réel plus réel que le réel, à manifester un « gain de réalité », et il disait que le

néo-réalisme faisait apparaître au contraire une nouvelle forme de réalité, plus complexe, plus ambiguë, plus difficile à déchiffrer. Il le caractérisait alors par l'invention d'une « image-fait », « fragment de réalité brute, en lui-même multiple et équivoque, dont le sens se dégage seulement a posteriori grâce à d'autres "faits" entre lesquels s'établit des rapports »¹.

Deleuze suit cette analyse qui distingue bien réalisme et néo-réalisme, mais se situe aussitôt sur un autre terrain en parlant d'« un cinéma de voyant ». Le propos peut surprendre. A vrai dire, de quel réel est-il question ? Le néo-réalisme ne produit pas un « plus de réalité » mais un plus de vision du réel, de contemplation mentale du réel. Le monde commence à être redonné d'une autre manière. La plupart du temps en effet, soumis aux impératifs de l'action, nous manquons le réel, nous ne voyons pas l'oppression, la misère, les objets quotidiens, nous ne percevons pas les choses parce que nous plaquons sur elles nos schèmes sensori-moteurs, et que nous sélectionnons ce qui est supportable socialement, psychologiquement, idéologiquement. Nous formons des clichés. Au cinéma, la tendance est la même, l'image « ne cesse de tomber à l'état de cliché », parce qu'elle s'insère dans des enchaînements sensori-moteurs :

Mais si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image : une image optique-sonore pure, l'image pure et sans métaphore qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable, car elle n'a plus à être "justifié", en bien ou en mal ... L'être de l'usine se lève, et l'on ne peut plus dire "il faut bien

1. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2002, p. 270 et 281.

que les gens travaillent" J'ai cru voir des condamnés : l'usine est une prison, l'école est une prison, littéralement et non métaphoriquement¹.

C'est encore une vraie proximité avec l'esthétique bergsonienne qui va qualifier le néo-réalisme pour Deleuze, c'est-à-dire une modification de la manière de voir. Bergson disait que quand les artistes

regardent une chose, ils la voient pour elle et non pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir; ils perçoivent pour percevoir².

Percevoir pour percevoir: Deleuze aura résolument défendu cette conception de l'art en littérature, en peinture, en musique, et ici au cinéma. *Qu'est-ce que la philosophie?* en a même fait tout un programme esthétique. Arracher les percepts à la perception utile et les affects à des états subjectifs, produire des affects qui soient « les devenirs non humains de l'homme » et des percepts qui soient « les paysages non humains de la nature ». Saisir le réel dans sa pure présence, « en l'absence d'homme », se fondre à lui, devenir univers.

On est plus dans le monde, on devient avec le monde. Tout est vision, devenir. On devient univers³.

Lorsque le cinéma se libère à son tour des schèmes sensori-moteurs, alors montent des images purs, optiques et sonores qui disent littéralement l'effroi ou l'indicible beauté des choses. Le néo-réalisme met en scène des personnages qui sont

1. C2, p 32. « J'ai cru voir des condamnés » est une expression de l'héroïne de *Europe 51* (Rossellini).

2. Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 152.

3. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 160.

en situation de voir le surgissement brutal du réel parce qu'ils ne sont plus en situation d'agir. Il y a cette misère brute du monde, misère sociale (De Sica), misère des ruines de l'après-guerre (Rossellini), misère sentimentale (Antonioni), qui stupéfient les personnages des films, et cette impuissance à changer ce qu'ils voient, à agir sur le monde, à se mouvoir autre part que dans l'hallucination prolongée de ce réel en eux : « Le personnage est devenu une sorte de spectateur dans le film ». On notera que cette montée « des situations purement optiques » contraste fermement avec le monde solide de l'action sensori-motrice et les clichés nécessaires à l'action. L'impuissance motrice des sujets est mise en scène dans des constructions optiques et sonores qui traduisent l'effacement du monde utile, de la main mise et de la prise sur le monde. Un autre effet saisissant se produit alors : lorsque le personnage devient spectateur, inversement le monde se déréalise dans un spectacle, la distance qui séparait monde et sujet, réel et imaginaire, s'efface.

De ce point de vue, Deleuze considère que le cinéma de Fellini, appartient à sa façon au néo-réalisme. Il n'y a en effet aucune raison d'opposer l'objectivisme d'Antonioni (temps morts et géophysique du quotidien) et le subjectivisme de Fellini (rêves et fantasmes), « l'objectivité critique » du premier envers les sentiments et les croyances des personnages, et l'empathie « complice » de l'autre envers toutes les formes de décadence, ce sont l'envers et l'endroit d'une même déréalisation de monde, d'une distance abolie qui fait que le monde passe crûment dans le sujet et le sujet fantasquement dans le monde. Banal et extrême, objectif et subjectif, réel et imaginaire ont tendance à ne plus se distinguer. D'où vient cette indiscernabilité ? Qu'est-ce qui la produit ? Il manque la distance fondamentale que la perception requerrait pour agir

(distance sur laquelle Bergson insistait dans *Matière et mémoire*)? A la place de celle-ci, on a plutôt une indistinction entre sujet et monde qui explique que le subjectivisme et l'objectivisme puissent s'échanger l'un l'autre : « l'imaginaire et le réel deviennent indiscernables », comme dans le cinéma de Robbe-Grillet où le plus objectif est aussi le plus subjectif (*L'Année dernière à Marienbad*), comme dans le cinéma de Fellini où les rêves, les souvenirs, les fantasmes finissent par constituer la texture même de la réalité, du spectaculaire dans la réalité, en tant que réalité du spectaculaire. Le cinéma d'Antonioni en est un autre exemple : les images objectives d'un récit subissent des ruptures minimales par lesquelles s'immiscent la pensée subjective d'une absence, d'un être absent, et donc un imaginaire qui déstructure le réel comme la femme disparue dans *L'Aventura* hante le couple, la femme partie dans *Identification d'une femme* hante le personnage. C'est alors un véritable circuit qui s'instaure entre réel et imaginaire :

Le regard imaginaire fait du réel quelque chose d'imaginaire, en même temps qu'il devient réel à son tour et nous redonne de la réalité¹.

Pour les mêmes raisons, Deleuze rattache la nouvelle vague française au néo-réalisme italien. On y trouve la même manière de construire « drame optique » et le même « régime d'échange entre l'imaginaire et le réel ». Cela est visible dans *Pierrot le fou* qui conjugue impuissance de l'action (« j'sais pas quoi faire ») au poème imaginaire chanté (« ta ligne de hanche »). La dimension hallucinatoire de l'œuvre de Godard

1. C2, p. 17.

s'affirmera ensuite librement, comme le montre Claude Ollier, dont Deleuze reprend ici l'essentiel de l'analyse¹.

Bien des traits du néo-réalisme se retrouvent ainsi dans la nouvelle vague française: même montée des situations optiques que dans le néo-réalisme italien, même faveur pour les drames optiques où les sujets n'agissent plus mais sont spectateurs, même échange entre objectivisme et subjectivisme. Et même dualité puisque Godard se place du côté d'un objectivisme esthétique (haine du fantasme) au service d'une politique de l'image, d'une analyse formelle de l'image, d'une description visuelle qui se substitue aux choses réelles, d'un cinéma visionnaire, tandis que Rivette se situe du côté du subjectivisme, des souvenirs, des fantasmes, des rêves, des contes d'enfant, des féeries enfantines, et donc d'un réel imaginaire :

D'un côté comme de l'autre, la description tend vers un point d'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire².

Enfin, le cinéma d'Ozu appartient lui aussi à l'univers esthétique du néo-réalisme bien qu'il le précède dans le temps et dépende d'un autre contexte culturel. La problématique générale est la même : situations optiques pures, absence d'implication des personnages (pas d'intrigue), passage du faire au « est », (ce qu'est le personnage, ce qu'est la chose), indifférenciation du banal et de l'extraordinaire, du réel et de l'imaginaire. Mais, Deleuze va plus loin, il fait d'Ozu une sorte de Cézanne du cinéma, parce qu'il perçoit en lui celui qui s'enfonce le plus profondément dans la peinture d'un monde

1. Cl. Ollier, *Souvenirs écran*, Les Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981, p. 86.

2. C2, p. 21.

« en l'absence d'homme », dans la composition de « natures mortes », vraies contemplations. S'il y a chez lui identité du moi et du monde, c'est bien au sens où il y a passage du moi dans le monde, dans un monde plein qui n'est plus le moi. La critique filmique d'Ozu qu'utilise Deleuze a largement insisté sur ces « stases » (Schrader) ou « natures mortes »¹. Encore faut-il introduire une distinction dans cette caractérisation. On doit distinguer selon Deleuze deux façons de filmer les choses chez Ozu : d'un côté des paysages de la nature vidés de tout objet, de l'autre côté des natures mortes qui présentent pleinement les objets (nature morte aux vases et aux fruits de *La Dame de Tokyo*, celle aux fruits et aux clubs de golf de *Qu'est-ce que la dame a oublié?*) :

C'est comme chez Cézanne, les paysages vides ou troués n'ont pas les mêmes principes de composition que les natures mortes pleines.

Il est visible que ces choses pleines sont les choses vidées de la présence humaine, ce sont des choses qui sont vues pour elles-mêmes (« suspension de la présence humaine », dit Deleuze en se rapportant à Noël Burch). Et, n'est-ce pas alors un autre temps que le temps humain qui se donne avec cette plénitude, n'est-ce pas le temps du monde qui transparait dans cette plénitude inchangée? Lorsque Ozu nous fait percevoir une nature morte dans une durée, il relie notre quotidien au cosmique, le temps qui passe et la forme inchangée de ce qui passe, ce qui change dans le temps et ce qui dure sans changer,

1. P. Schrader, *Transcendental style in film, Ozu, Dreyer, Bresson*, extraits dans les *Les Cahiers du cinéma*, n° 286, 1978. Donald Richie, *Ozu*, Paris, L'Âge d'Homme, 1990. Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Paris, Les Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982.

en un mot il fait naître « une image-temps ». Car, les choses changent mais la durée ne change pas, elle est ce sans quoi il n'y aurait pas de changement, elle est l'infinité du temps, toujours déjà passée, toujours déjà à venir, « la vérité éternelle du temps, pure forme vide du temps qui s'est libérée de son contenu corporel présent »¹. Pour avoir compris cette différence, le cinéma d'Ozu a réussi à faire communiquer le temps présent de la banalité humaine avec le temps illimité cosmique « comme forme immuable de ce qui change » :

C'est le même horizon qui lie le cosmique et le quotidien, le durable et le changeant, un seul et même temps comme forme immuable de ce qui change².

L'IMAGE-TEMPS

Avec le néo-réalisme, nous venons de voir que l'image change de sens, elle passe du tangible au visible, d'un monde de formes tactiles à un monde purement optique et sonore. Les personnages n'étant plus en situation d'agir sur le monde en deviennent les spectateurs tandis que le monde se transforme en spectacle. Des échanges entre objectif et subjectif, réel et imaginaire, se produisent. De là l'insistance de Deleuze sur la naissance d'un cinéma de « Voyant ». Parce que le schème sensori-moteur est brisé de l'intérieur, il ne peut plus rejoindre le sublime du tout matériel ou spirituel. C'est alors que tout change vraiment :

1. *Logique du sens*, p. 194.

2. C2, p. 28.

“Le temps sort de ses gonds”, “il sort des gonds que lui assignaient les conduites dans le monde mais aussi les mouvements du monde”¹.

En devenant vision, une profonde conversion s’opère dans l’image. Elle n’est plus image *indirecte* du temps qui ne se donnait que par le mouvement, mais image *directe* du temps qui se donne en lui-même. Cette image-temps directe, souligne Deleuze, « a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner corps à ce fantôme ». Elle était donc déjà là dès le commencement, au point que, comme Godard, Deleuze estime qu’il n’y a jamais eu d’image cinématographique au présent, si ce n’est dans les mauvais films.

Le troisième commentaire de Bergson, proposé dans *cinéma II*, a pour but d’approfondir cette relation de l’image au temps. Nous avons vu que l’image optique et sonore du néo-réalisme entre dans en relation avec des images virtuelles, souvenirs, rêves, hallucinations :

La situation optique et sonore (description) est une image actuelle, mais qui, au lieu se prolonger en mouvement, s’enchaîne avec une *image virtuelle et forme avec elle un circuit*².

Qu’est-ce qui se passe alors ? Quelque chose d’essentiel : la subjectivité change entièrement de nature. Dans l’image-mouvement, elle se tenait dans l’écart entre réception du mouvement et action motrice, elle était le dedans de cet écart. Avec l’image-souvenir, la subjectivité n’est plus *motrice* mais *temporelle*, elle ne distend plus la matière, elle ajoute à la matière le circuit des souvenirs, elle ajoute au présent corporel

1. *Ibid.*, p. 58. On reconnaît la formule d’*Hamlet* (Shakespeare) que Deleuze utilise souvent.

2. *Ibid.*, p. 66.

le continent immense du passé¹. L'image optique déconnectée d'une action sur le réel établit une communication avec des images-souvenirs, des rêves, des fantasmes, tout un imaginaire (néo-réalisme), mais aussi tout un passé pur. D'où l'importance que va prendre le flash-back dans le cinéma. Mais, ce nouveau statut de la subjectivité nécessite une analyse bien plus précise du rapport entre perception, souvenirs et passé que la simple utilisation du flash-back. Deleuze propose de la conduire en lisant les chapitres II et III de *Matière et mémoire* de Bergson.

Le chapitre II de *Matière et mémoire* de Bergson traite de « la reconnaissance des images », de la mémoire et du cerveau. On y trouve le texte très célèbre sur les deux formes de mémoire (mémoire « active ou motrice » et mémoire temporelle) et le schéma non moins célèbre sur les circuits de plus en plus profonds de la mémoire mobilisés dans certains types de reconnaissance. Deleuze synthétise cette argumentation en faisant apparaître trois types de rapports entre perception actuelle et reconnaissance. Soit la reconnaissance d'une chose est un mouvement habituel, une préhension sensori-motrice, générale (la vache reconnaît l'herbe en général) et « organique » (l'herbe est une fin utile, elle est reconnue pour être mangée) : nous sommes ici dans une relation entre images qui est coutumière, habituelle, sensori-motrice. Soit au contraire, la reconnaissance réclame une attention parce qu'elle ne va pas de soi, alors la perception d'objet doit voyager dans les cercles concentriques de plus en plus profonds de la mémoire, afin de redessiner avec des « images-souvenir » l'objet dans ses traits particuliers, typiques (tel ou tel aspect particulier

1. *Ibid.*, p. 67.

dont je me souviens me permet de reconnaître l'objet). L'habitude est certes ici hors jeu, cependant la mémoire psychologique a pris le relais par l'intermédiaire d'images-souvenir. Mais, le cas le plus intéressant est fourni quand la reconnaissance rate, quand il faut chercher à l'aveugle dans le passé, parce qu'alors l'image optique n'est plus connectée à une image motrice, ni même à une image-souvenir, mais renvoyée à une mémoire ontologique. Tout un continent virtuel surgit qui mêle rêves, fantasmes, sentiments de déjà-vu, « souvenirs fugitifs » ... Ce passé pur qui resurgit est une « image-temps ». Le film qui correspond presque littéralement à ce travail est *Citizen Kane* de Welles. L'enquêteur sonde le passé de Kane pour retrouver à quelle nappe appartient l'énigmatique « Rosebud » qu'il prononce juste avant sa mort. Chaque témoin de l'enquête dégage en ce sens une coupe de vie, circonscrit une zone de passé, fait surgir un pan virtuel. Le film procède ainsi avec deux types d'images très distinctes : champs et contre-champs pour les séries d'anciens présents, pour la vie ordinaire, habituelle, sensori-motrice de Kane, et profondeur de champ avec de grands angulaires qui accentuent démesurément cette profondeur pour signifier les nappes de passé. « Cette profondeur déchaînée est du temps », dit Deleuze, non de l'espace, elle manifeste une région virtuelle du passé ou plutôt « une invitation à se souvenir » (expression que Deleuze emprunte à Claudel qui disait dans *L'œil écoute*, à propos de Rembrandt, que la profondeur était chez lui une « invitation à se souvenir »)¹.

Cette présentation d'un passé pur est une « image-temps ». Il faut noter cependant que la notion d'« image-temps » de

1. *Ibid.*, p. 141-142.

Cinéma 2 présente la même ambiguïté que celle d'« image-mouvement » dans *Cinéma 1*. On se souvient que pour Bergson le mouvement absolu ne pouvait pas être image, de même pour lui le souvenir « pur » est une représentation de l'esprit qui ne peut pas être image. Deleuze insiste à plusieurs reprises sur cette distinction capitale et cite ce texte de Bergson :

Imaginer n'est pas se souvenir. Sans doute un souvenir, à mesure qu'il s'actualise, tend à vivre dans une image, mais la réciproque n'est pas vraie, et l'image pure et simple ne me reportera au passé que si c'est en effet dans le passé que je suis allé la chercher¹.

La différence entre l'image et le souvenir est radicale. Parce que se souvenir, c'est se placer dans le passé, c'est faire un saut dans le passé. Jamais une image ne me place dans le passé, elle est plutôt présence corporelle ou tendance à rejoindre le présent sensori-moteur, à vivre le présent. Deleuze insiste sur ce point :

Il faut toujours revenir à la distinction bergsonienne entre le « souvenir pur » toujours virtuel, et « l'image-souvenir » qui ne fait que l'actualiser par rapport à un présent. Dans un texte essentiel, Bergson dit que le souvenir pur ne doit surtout pas être confondu avec l'image-souvenir qui en découle².

Il y a bien des souvenirs qui sont des images (Bergson utilise le terme d'« souvenir-image »), mais ces images sont alors déjà la matérialisation de souvenirs purs qui sont appelés par une perception présente, tandis que les souvenirs purs sont l'existence même du passé, le passé en tant que tel. Cela

1. Bergson, *Matière et mémoire*, p. 150.

2. *Ibid.*, p. 161.

signifie que tout souvenir-image psychologique a besoin de l'existence ontologique du passé en tant que tel pour apparaître. Dans son livre sur *Le bergsonisme*, Deleuze a rendu compte très précisément de cette théorie de la mémoire en s'appuyant sur l'exemple de Bergson : que se passe-t-il quand un souvenir nous échappe ? On se replace d'abord dans « le passé en général » par « un acte *sui generis* » dit Bergson¹. Se souvenir est toujours un acte *sui generis* de l'esprit qui consiste à faire un saut dans le passé *en général*, par conséquent dans un passé non psychologique. Après un tâtonnement, il se pourra que, de ce passé nébuleux, émerge une image plus précise, colorée, presque semblable à la perception. Reste que le souvenir pur, souligne Deleuze, n'a d'abord aucune « existence psychologique », il est « *virtuel, inactif et inconscient* »². Les images-souvenirs psychologiques ne pourraient émerger sans ce « saut dans l'ontologie », dans ce passé qui ne passe pas, qui n'agit pas, qui *est*. Appelé par la perception actuelle (reconnaître telle ou telle chose), le souvenir pur se matérialisera dans des images-souvenirs, il traversera des « plans de conscience » plus ou moins larges, mais ce seront alors des images déjà matérielles et plus seulement des souvenirs temporels, ce seront des images actualisant le passé dans le présent et qui n'auront plus la pure étoffe virtuelle du passé³.

On remarquera que cette première analyse de la mémoire dans le livre sur *Le bergsonisme* est très fidèle au chapitre III de *Matière et mémoire*, où Bergson distingue clairement le « souvenir pur », le « souvenir-image » et la « perception ».

1. *Ibid.*, p. 148.

2. G. Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, P.U.F., 1968, p. 50-51.

3. *Ibid.*, p. 62.

Tirons-en ces conclusions importantes : le souvenir pur n'est pas une image, même s'il peut devenir image, il n'est pas actuel même s'il est actualisable, il n'est pas matériel même s'il est matérialisable, il n'est pas action même s'il est utilisable. Et effectivement, le souvenir pur est un acte de l'esprit, pour Bergson, une « représentation » de l'esprit, une « intuition de l'esprit », une « vision », une « contemplation »¹. Qu'il se manifeste dans une image « colorée et vivante » ne veut en rien dire qu'en son essence il soit image.

Nous subissons à un tel degré l'obsession des images, va jusqu'à dire Bergson, que nous ne pouvons nous empêcher de demander où se conserve le souvenir².

C'est même la confusion entre image matérielle et souvenir qui a ruiné la psychologie entière, en l'incitant à croire que l'on pouvait passer du souvenir à l'image par degrés, ou de l'image au souvenir par « une opération effectuée sur l'image »³. L'esprit est temps, il n'est pas matière et images.

Or, malgré ces textes et les distinctions nettes qui ont été établies dans *Le bergsonisme* entre image et souvenir, Deleuze soutient dans *Cinéma 2* :

Le souvenir pur est nécessairement une *image* virtuelle⁴.

Affirmation d'autant plus étonnante qu'il donnera bientôt cette définition du souvenir pur :

Le souvenir pur est à chaque fois une nappe ou un continuum qui se conserve dans le temps. Chaque nappe du passé a sa

1. C2., p. 85 et 173.

2. *Ibid.*, p. 165.

3. Bergson, *L'énergie spirituelle*, P.U.F., 1967, p. 134.

4. C2., p. 77.

distribution, sa fragmentation, ses points brillants, ses nébuleuses, bref un âge¹.

A lire ce texte, nous voyons bien qu'il est impossible d'isoler une image dans un pur continuum, qu'il s'agisse du temps du monde ou du temps de l'esprit, et qu'il est tout aussi impossible de confondre une image-matière avec un souvenir-esprit. On peut alors se demander pourquoi Deleuze a besoin de cette extension de la fonction de l'image, laquelle finit tout de même par embrasser temps du monde et temps de l'esprit. La réponse tombe sous le sens : parce qu'il « théorise » le cinéma, il a besoin d'une image-mouvement qui capte le temps du monde et d'une image-souvenir qui manifeste le temps de l'esprit. Mais, comment faire alors pour distinguer souvenir pur et souvenir-image ? On vient de voir que le souvenir « pur » n'est pas un souvenir-image et qu'il faut garder la distinction entre les deux. La solution sera de dire que le souvenir pur est une autre sorte d'*image*, une « *image virtuelle* ». Le mouvement absolu s'était vu conférer le statut d'image, voilà que le souvenir « pur » revêt une parure d'image lui aussi. Or, c'est tout le contraire que soutient Bergson : la durée de l'univers et le souvenir « pur » ne sont pas des images, ni des objets de l'imagination. Le besoin deleuzien d'en faire des images vient clairement de la nécessité de traiter ces thèses en rapport au cinéma qui est un art d'images et pour lequel « la technique de l'image renvoie toujours à une métaphysique de l'imagination »². C'est là la limite de la comparaison entre un art d'images et une métaphysique spiritualiste. Redisons-le, il ne peut y avoir d'image-temps chez Bergson, de même qu'il ne

1. *Ibid.*, p. 161.

2. *Ibid.*, p. 79.

peut y avoir d'image-mouvement¹. Il n'y a pas d'images de ce qui est esprit ou mental, de ce qui dure et change, passé pur ou temps du monde. De ces réalités métaphysiques, il ne peut y avoir que des intuitions.

Il y a tout de même une conséquence à ce double déplacement. Car, si le type « image-temps » regroupe toutes les images découplées d'un prolongement moteur, d'une action et d'une reconnaissance motrices, et même d'une reconnaissance mémorielle par souvenirs, on ne peut plus éviter de dire que le passé est composé *d'images virtuelles* multiples qui coexistent ensemble, ni éviter d'affirmer, que lorsque nous nous souvenons, nous plongeons dans un temps subjectif tissé *d'images virtuelles*, inefficaces et inconscientes (déconnectées du réel et de l'action). Assimiler le souvenir pur à une « image virtuelle » pose ici un problème important : il semble que le passé contienne ces images, virtuellement, et qu'un peu d'attention suffirait pour les faire revivre. Or, c'est justement cette compréhension du passé que Bergson refuse à tout prix, même si parfois son expression est ambiguë. Elle amènerait à confondre esprit et matière, représentations de l'esprit et images du corps. C'est pourquoi le souvenir pur, comme le dit Camille Riquier, ne pas être une « image en soi », il n'a aucun caractère de l'image, ni la matérialité liée à la perception, ni l'efficace liée à l'action². Et, de même, le passé pur ne peut pas être une mosaïque d'images en soi, même virtuelles. Deleuze le sait bien puisqu'il il évoque maintes fois

1. Sur ce sujet l'analyse de C. Riquier, *Archéologie de Bergson, Temps et méthode*, Paris, P.U.F., 2009.

2. *Ibid.*; C. Riquier « Bergson (d') après Deleuze », *Critique* n° 732, mai 2008, p. 360-361.

les nappes flottantes de passé, les nébuleuses de souvenirs, toute une région obscure et indistincte en vérité, inimaginable.

Du livre sur *Le bergsonisme à Cinéma 2* l'interprétation de Deleuze a changé. Elle a changé sur ce point très précis parce que l'enjeu n'est plus le même. La finalité est maintenant de faire passer Bergson dans la pensée-cinéma et le cinéma dans la pensée de Bergson. Et pour cela, la médiation de l'image est essentielle. Ainsi, lorsque Deleuze dit que le cinéma européen s'est tout de suite confronté à des phénomènes de ce type, «amnésie, hypnose, hallucination, délire, vision des mourants, et surtout cauchemar et rêve», c'est encore comme si, après Vertov filmant le premier chapitre de *Matière et mémoire*, le cinéma en filmait les chapitres II et III. Vont dans ce sens les déclarations qui disent que ce cinéma a senti le «mystère du temps» et fait naître

un panorama temporel, un ensemble instable, flottant, images d'un passé en général, qui défilent avec une rapidité vertigineuse, comme si le temps conquérait une liberté profonde¹.

Deleuze va chercher littéralement dans le cinéma ce qui correspond à la description bergsonienne : par exemple, les états de rêves chez Eisenstein ou chez Alfred Abel (*Narcose*), l'amnésie chez Emler (*L'Homme qui a perdu la mémoire*), «la vision panoramique» ou hypermnésie des noyés chez Fejos (*Le Dernier moment*)... Ce qui compte, plus que la fidélité envers Bergson, c'est la formidable conjonction que cette lecture rend possible entre concepts philosophiques et pratiques cinématographiques. Au fond, quelle lecture aura su autant moderniser Bergson par cette connexion, quitte à réintroduire en lui une «image» du temps, une «image virtuelle»

1. C2., p. 76.

du souvenir pur ? Et puisqu'un « cinéma bergsonien » ne peut être qu'un paradoxe aussi bien pour Bergson que pour le cinéma, quel paradoxe aura su autant illuminer de l'intérieur le cinéma lui-même, quitte à avoir l'impression parfois que le cinéma n'aura fait que filmer *Matière et mémoire* ?

Il fallait pour que ce co-agencement soit possible que l'image cinématographique s'enfonce au-delà de la mémoire psychologique, dans un passé pur composé d'images virtuelles¹. Mais ce premier déplacement en impose un autre encore : la signification du rêve. Dans l'étude de la mémoire, le rêve joue un grand rôle parce que, comme le montre Bergson, il met les sensations inévitables que le dormeur ressent en relation avec une mémoire contemplative qui a retenu les mille détails d'une histoire passée. Deleuze va jusqu'à en faire le circuit le plus large de la mémoire, « l'enveloppe extrême » de tous les circuits de la mémoire, expression que Bergson réserve à la dilatation la plus grande de l'esprit ; à la mémoire embrassant tout le passé². Or, le rêve n'est pour Bergson qu'un cas singulier de cette dilatation, qui se caractérise par la rapidité et l'instabilité des images. Il y a d'autres cas remarquables de surgissement de la mémoire, en particulier dans le « cas de suffocation brusque, chez les noyés et les pendus ». Chez eux, l'imminence de la mort suspend radicalement toute perspective d'action, alors la mémoire s'exalte, les souvenirs libérés refont surface en foule, dans une extension maximale, offrant « la vision panoramique » de toute une vie, et l'on comprend que « le sujet revenu à la vie, déclare avoir vu défiler devant lui, en peu de temps, tous les événements oubliés de son

1. *Ibid.*, p. 143.

2. C2, p. 77, et *Matière et mémoire*, p. 116.

histoire »¹. Bergson, rappelle Deleuze, estime qu'il y a dans ces phénomènes, en particulier la rapidité des rêves, « quelque chose d'analogue à une accélération cinématographique »².

Là encore, il est difficile d'entendre autre chose chez Bergson qu'une comparaison entre mécanique du rêve, perception d'images et cinéma. La « précipitation des images » dans le rêve indique surtout une détente de l'esprit, un relâchement, une discontinuité, un « moi distrait », de même que dans *L'évolution créatrice*, le rêve est un éparpillement du moi, une extériorisation réciproque des souvenirs, une descente en direction de l'espace³. Faire du rêve le plus grand des circuits de la mémoire, comme le fait Deleuze, c'est trop donner à la mécanique de « l'image », à l'enchaînement précipité des « images-souvenirs ». Il faut bien remarquer en effet que dans le temps du rêve, l'intégralité du passé n'a plus d'avenir, la vie psychique n'a plus la direction d'un effort de dépassement (c'est une détente au contraire) : la fusion du moi se dissémine. Le rêve est une manière très particulière de rejoindre son passé, il n'est pas sûr que ce soit celle que Bergson valorise. Dans l'acte libre au contraire, tout le passé est ressaisi, contracté, pour être projeté dans l'avenir. Le rêve manifeste l'existence du passé, mais n'inscrit pas le passé dans une vie qui se projette en avant. Si Deleuze s'y arrête si longtemps, c'est évidemment afin de pouvoir justifier au cinéma un usage des images semblable au « travail » du rêve, *un montage d'images qui redonne le temps passé* :

1. Bergson, *Matière et mémoire*, p. 172.

2. C2, note, p. 77. Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 106.

3. Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 107-108 et *L'évolution créatrice*, p. 202-203.

fondus, surimpressions, surcharges, décadrages, coupures, montages-cut ...

Le cinéma de l'image-temps ferait donc surgir la dimension du temps à la manière du rêve bergsonien. Car que manifeste le rêve bergsonien au fond? Seulement ceci: l'inconscient est le passé pur, mais comme carte mouvante, géologique. Freud soutiendra que l'inconscient ne connaît pas le temps, qu'il n'est pas soumis à la représentation du temps, même s'il concerne la mémoire et la commémoration. Pour Freud et Bergson l'inconscient est « l'intemporel », mais en un sens différent, puisque nous sommes renvoyés à un passé pur géologique chez Bergson, passé éternel, tandis que Freud pense que le temps n'a pas prise sur l'inconscient archéologique¹. Deleuze accentue la thèse bergsonienne: l'inconscient est tissé d'image-souvenirs, de strates de passé, il est engendré par le dédoublement du temps.

On voit comment cela peut se transposer au cinéma. Les images cinématographiques de rêve ce sont, dans *La Maison du Dr Edwardes* d'Hitchcock, les images de raies d'une fourchette, de rayures de pyjama, de traces de ski ..., images qui s'appellent et forment l'inconscient du héros; les images cinématographiques de rêve, ce sont dans le *Chien Andalou* de Bunuel, les images oniriques d'un inconscient impersonnel, images de poils, d'oursin, de chevelure qui se transforment les unes dans les autres, ou l'image du nuage coupant la lune qui devient image virtuelle du rasoir coupant l'œil ... Et le cinéma

1. S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 70. Sur l'opposition à Freud, voir Deleuze, « Ce que les enfants disent », dans *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 82-83: « La conception cartographique est très différente de la conception archéologique de la psychanalyse ».

réussit même à supprimer la césure entre rêve et conscience de rêve (spectateur), avec ce que Michel Devillers nomme « le rêve impliqué » et que Deleuze explique ainsi : l'image optique et sonore se prolonge en « *mouvement de monde* »¹. La perception n'est plus prolongée par l'action du sujet mais par un mouvement de monde qui supplée à sa défaillance. Deleuze parle en ce sens de « dépersonnalisation, de pronominalisation du mouvement perdu ou empêché »². Par exemple, l'enfant ne peut fuir mais le monde fuit devant lui, c'est ce que montre Bunuel dans le rêve de la Vierge de *Los Olvidados*, l'enfant s'élance moins qu'il n'est aspiré par la viande, ou dans le cauchemar de *Fantôme* de Murnau, le rêveur poursuit moins le carrosse qu'il n'est poussé par l'ombre des maisons. De même dans *La Nuit du chasseur* de Laughton, « La Nature entière prend sur soi le mouvement de fuite des enfants »³. Un mouvement de monde entoure le sujet, répond à l'impuissance motrice du sujet, forme le nouvel inconscient-monde du sujet.

« *Du souvenir aux rêves* », telle est pour Deleuze la manière dont le temps s'inscrit dans la conscience chez Bergson et dans l'image au cinéma. Le rêve est le circuit le plus large de dilatation de l'image vers les images virtuelles, le passage d'images-souvenirs encore conscientes aux strates géologiques inconscientes du passé, et même à des images-monde. Le rêve est la découverte d'un monde infiniment plus large que le monde présent puisqu'il nous met aux prises avec l'histoire intégrale du passé. C'est en suivant cette trajectoire que le cinéma aura fait surgir une image-temps qui donne au monde sa vraie profondeur virtuelle, sa vraie épaisseur temporelle.

1. M. Devillers, « Rêves informulés », *Cinématographe*, n° 35, 1978.

2. C2, p. 81.

3. *Ibid.*, p. 81.

LES CRISTAUX DE TEMPS

Poursuivant l'analyse du schéma des cercles concentriques d'expansion de la mémoire du chapitre II de *Matière et mémoire*, Deleuze distingue le grand circuit du rêve avec le plus petit circuit où l'image de la perception présente est accolée à une image virtuelle. Bergson définit en effet la perception complète de cette manière :

La perception complète ne se définit et ne se distingue que par sa coalescence avec une image-souvenir que nous lançons devant elle¹.

Et, il ajoute quelque chose de très important. Dans la perception complète, de même qu'il y a influence d'un « objet réel » sur les perceptions par l'intermédiaire des sens, de même il y a influence d'un « objet virtuel » sur ces perceptions par l'intermédiaire des images-souvenirs². Le schéma est parfaitement symétrique, insiste Bergson. Les images-souvenirs et les organes des sens sont les médiations par lesquelles l'objet réel et l'objet virtuel entrent en contact, et de cette coalescence naît la perception complète : objet/réel (organes des sens) → perceptions complètes ← objet/virtuel (images/souvenir).

Or, à la suite d'une nouvelle opération de lecture, *l'objet virtuel* dont parle Bergson se transforme en « *image virtuelle* ». Il est vrai que cette modification semble justifiée par certaines expressions de Bergson lui-même :

Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir.

1. Bergson, *Matière et mémoire*, p. 142.

2. *Ibid.*, p. 145.

Mais, Bergson vient de préciser dans les phrases qui précèdent :

Le souvenir d'une image n'est pas une image¹.

On ne peut être plus clair. La comparaison entre dédoublement de l'image (actuelle/virtuelle) dans le miroir, et dédoublement du temps (passé/présent) n'est qu'une comparaison. Plus exactement, il faudrait dire, comme le fait Bergson :

Tout moment de notre vie offre donc deux aspects : il est actuel et virtuel, perception et souvenir².

Pour établir un rapport au cinéma, Deleuze rabat la question du dédoublement du temps en passé et présent sur l'exemple de l'image optique qui se dédouble en image actuelle et image virtuelle. Il nomme cristal de temps cette « image biface », « actuelle et virtuelle », cette coalescence de l'actuel et du virtuel. Cette substitution conditionne toute la suite du texte sur l'image-cristal :

L'image *optique* actuelle cristallise avec sa propre *image virtuelle*, sur le petit circuit intérieur³.

Au-delà de ce nouveau déplacement, qu'est-ce que Deleuze cherche ici à penser? Lorsque le cinéma se sert d'images doubles qui entrent en coalescence, parce que l'une actualise le virtuel tandis que l'autre virtualise l'actuel, il crée des « cristaux de temps ». A la différence de la perception, il ne s'agit plus alors de chercher dans le passé ce qui sert l'action présente, mais de former au cinéma des images où *on ne sait*

1. Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 136.

2. *Ibid.*, p. 136.

3. C2, p. 93.

plus ce qui est actuel et ce qui est virtuel, ce qui est imaginaire et ce qui est réel. Cet effet est produit par un double mouvement des images : l'actuel est saisi dans *son* image virtuelle, dans *son* double imaginaire, tandis que *ce* virtuel et *cet* imaginaire passent dans l'image actuelle. Et, à la différence du rêve, ce n'est plus alors pour un sujet que le réel et l'imaginaire deviennent indiscernables, mais en soi. Ce double mouvement des images cinématographiques passant incessamment d'un niveau du réel à l'autre fait éclore une dimension virtuelle qui dépasse le subjectif, qui est l'action du temps même. Il faut en effet dire : il n'y aurait pas de rêve ni de rêveur sans ces cristaux de temps, il n'y aurait pas d'images-rêves sans « image-cristal », sans un dédoublement permanent du temps. C'est ce plan « *génétique* » que Deleuze cherche à dévoiler. Si le temps ne pouvait se dédoubler en passé et présent, actuel et virtuel, le sujet ne pourrait se dédoubler en rêveur et acteur. Car, le temps n'est pas en nous, c'est nous qui sommes dans le temps, dans un temps qui ne cesse de se dédoubler en passé et présent, tel sera l'argument décisif de ces pages.

Puisque Deleuze a transformé le schéma bergsonien en schéma optique, on ne s'étonnera pas que ce soient les images de miroir qui soient d'abord évoquées pour illustrer l'image-cristal, comme la fameuse scène aux miroirs de *La Dame de Shanghai* de Welles ou *Le Miroir* de Tarkovsky. Qu'est-ce qui résulte de ce procédé ? Nous l'avons dit, la mise en forme d'un dédoublement temporel du réel puisque tout actuel est l'actuel d'un virtuel et tout virtuel le virtuel d'un actuel. Le monde se dédouble temporellement à l'infini, une cinquième dimension l'anime. Le visible semble enveloppé par des mondes invisibles, et l'invisible toujours susceptible de se matérialiser dans une manifestation visible. Telles sont les deux faces imbriquées de l'image-cristal : les mondes virtuels ne deviennent

visibles qu'au moment de la coalescence avec l'actuel, cristal clair, tandis que le monde actuel plonge toujours dans l'invisible et l'opaque, cristal trouble. On voit bien que ces deux faces du cristal, indissociables, renvoient aussi bien à l'échange de la matière et de l'esprit qu'à l'échange du visible et de l'invisible. Nous ne pouvons suivre en détail ces développements sur l'image-cristal. Retenons seulement cette conclusion :

Dans l'image-cristal, il y a cette recherche mutuelle, aveugle et tâtonnante de la matière et de l'esprit¹.

L'image-cristal est ainsi une réflexion sur le temps, sur le dédoublement du temps, sur la genèse du temps, sur la diffraction de la matière et de l'esprit, du présent et du passé².

Tout repose sur cette question essentielle : comment le temps se constitue-t-il ? Comment le temps se temporalise-t-il ?

Ce qu'on voit dans le cristal, c'est toujours le jaillissement de la vie, du temps, dans son dédoublement ou sa différenciation³.

Le cinéma, art du temps autant que du mouvement, ne pouvait éviter ces questions bergsoniennes. Ainsi *Lola Montès* de Max Ophüls est un film sur la temporalisation du temps, le dédoublement du temps : tous les présents tendent vers le cirque comme vers leur avenir, et tous les passés se conservent dans le cirque comme autant de souvenirs purs. Le présent ne cesse de se dédoubler en passé et de se projeter en avenir. Ce ne

1. C2, p. 101.

2. *Ibid.*, p. 106 : « Le présent, c'est l'image actuel, et son passé contemporain, c'est l'image virtuelle ».

3. *Ibid.*, p. 121.

sont pas des flash-back qui le montrent mais des reflets entre images. Voilà ce qu'on voit dans « l'image-cristal », la « perpétuelle fondation du temps », le fait que le passé se crée dans le présent, en *même temps* que le présent. Le temps n'est pas chronologique, le passé n'est pas radicalement postérieur au présent, il n'y a pas de phases du temps séparées et successives, mais une co-extension du temps passé/présent/avenir. C'est la grande thèse bergsonienne : le passé coexiste avec le présent qu'il a été et de même l'avenir s'ouvre dans le présent, le présent est déjà élan vers l'avenir, c'est en ce sens que le présent « passe » à la fois vers le passé et vers l'avenir :

Plus on y réfléchira, moins on comprendra que le souvenir puisse naître jamais s'il ne se crée pas au fur et à mesure de la perception même. Ou le présent ne laisse aucune place dans la mémoire, ou c'est qu'il se dédouble à tout instant, dans son jaillissement même, en deux jets symétriques dont l'un retombe vers le passé tandis que l'autre s'élance vers l'avenir¹.

Cette thèse fondamentale sur le temps, Deleuze la retrouve dans les images cinématographiques, chez Renoir dans *Le Carrosse d'or*, dans *La Règle du jeu*, chez Ophuls, chez Fellini. On peut dire que c'est un cinéma de l'image-cristal, parce que les échanges entre images actuelles et images virtuelles y sont constants, que le dédoublement du temps y est visible, que nous nous saisissons comme contemporains de notre propre passé ou même d'une animalité, d'une bestialité, d'une monstruosité, d'autres formes de vie, d'autres fragments de temps, ou alors parce que nous nous saisissons comme contemporains d'un avenir, que nous prenons conscience de la

1. Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 131-132.

nécessité d'un avenir (Renoir et ses films sur la Révolution Française et le Front populaire).

Ce sont des thèses sur le temps si importantes que Deleuze y associe le thème central de son esthétique. Le temps subjectif et la vie subjective doivent être dépassés, ce n'est pas notre subjectivité qui importe, mais le fait qu'elle communique avec d'autres temps, avec une mémoire cosmique, le temps des choses et le temps d'autres vies. Quand Deleuze dit que l'image-cristal nous fait participer à la fondation du temps, c'est par conséquent d'un temps non-subjectif et d'une « Vie non-organique qui enserme le monde » dont il est question¹.

Ou plutôt, « la seule subjectivité » est le temps lui-même, telle est l'assertion la plus décisive de *Cinéma 2* :

La seule subjectivité, c'est le temps, le temps non-chronologique saisi dans sa fondation, et c'est nous qui sommes intérieurs au temps, et pas l'inverse.

Mais, que veut dire que le temps est la « seule subjectivité », que veut dire être « dans » le temps ? Il ne faudrait pas croire que nous retombons dans un « lieu commun », comme si cela signifiait que nous appartenons au temps objectif du monde. C'est au contraire le plus haut des paradoxes, la chose la plus difficile à penser. Le temps n'est pas davantage notre extériorité objective qu'il n'est notre intériorité subjective. Il est l'intériorité non psychologique. Deleuze invoquera le temps comme « forme d'intériorité » chez Kant, en précisant que cela ne veut pas dire que le temps soit dans notre esprit. Au contraire, notre esprit est dans le temps, fêlé par lui, scindé à chaque instant par sa manière d'être affecté par le temps (le Je

1. C2, p. 109.

passif et changeant dans le temps)¹. Avec la durée, Bergson découvre à son tour le temps comme forme d'intériorité. A la différence de Kant, c'est une intériorité cosmique, créativité de l'Ouvert, Relation qui enlace tout. Le « C'est nous qui sommes intérieurs au temps » signifie donc que les choses n'appartiennent pas au temps sans que le temps soit la forme même de leur intériorité, contrairement à l'espace et au temps mathématisé qui ne sont que leur forme d'extériorité. Le bergsonisme de Deleuze est entier. Il ne cessera de penser le temps comme durée, Relation, Ouvert qui se crée et fait surgir le nouveau, et de voir dans les choses différentes des rythmes de durée qui communiquent, durées communicantes². Cette analyse le conduit à associer, à propos du temps, la formule kantienne sur l'intériorité et la phrase la plus décisive de *L'évolution créatrice* :

Le temps n'est pas l'intérieur en nous, c'est juste le contraire, l'intériorité dans laquelle nous sommes, nous nous mouvons, vivons et changeons³.

1. *Critique et clinique*, Paris, Minuit, p. 44.

2. C1, p. 19-22.

3. C2, p. 110. La formule exacte de Bergson dans *L'évolution créatrice*, p. 200 est la suivante : « Dans l'absolu, nous sommes, nous circulons et vivons ». Elle-même est déjà une modification de la parole évangélique de saint Paul, *Actes des Apôtres XVII* : « En Lui (Dieu), nous vivons, nous nous mouvons et nous sommes ».

CHAPITRE VI

TEMPS ET INTEMPORALITÉ

Si le cinéma est un art, c'est en tant qu'il nous fait voir la réalité profonde du temps, qu'il nous place dans un temps qui n'est plus simplement notre temps psychologique mais le temps comme cinquième dimension de l'univers, dimension spirituelle et ontologique. La dernière lecture de Bergson (le quatrième commentaire de Bergson au chapitre 5 de *Cinéma 2*, lecture du chapitre III de *Matière et mémoire*) conduit à ce dépassement du psychologique vers le cosmologique, de la mémoire subjective vers la « mémoire-Être », vers la « mémoire-monde » dans laquelle nous sommes plongés.

Deleuze commence par exposer trois thèses essentielles de Bergson sur le passé : « La préexistence d'un passé en général, la coexistence de toutes les nappes de passé, l'existence d'un degré plus contracté du passé »¹. Il nous semble que le sens philosophique de ces thèses est le nœud de

1. C2, p. 131.

Cinéma 2. L'énigme du temps tient à l'existence d'un passé pur, ontologique, c'est-à-dire à une *forme d'intemporalité du temps*. Le grand renversement moderne est le suivant : on est passé du mouvement cosmique céleste qui donne le temps, au temps qui donne le mouvement (et conditionne les parties successives du mouvement). Ce renversement est kantien comme Deleuze le dit dans un article sur « Quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne », et qui semble reprendre l'essentiel de l'analyse des livres sur le cinéma mais en direction de Kant¹. Avec ce renversement, le temps devient beaucoup plus mystérieux :

Tout ce qui se meut et change est dans le temps lui-même, mais le temps ne change pas, ne se meut pas, pas plus qu'il n'est éternel. Il est la forme de tout ce qui change et se meut, mais c'est une forme immuable et qui ne change pas. Non pas une forme éternelle, mais justement la forme de ce qui n'est pas éternel, la forme immuable du changement et du mouvement. Une telle forme autonome semble désigner un profond mystère : elle réclame une nouvelle définition du temps².

Chez Kant, la succession renvoie à la forme *immuable* du temps, nous venons de voir, en tant que forme d'intériorité et sens intime. Deleuze répète souvent l'argument : le temps ne peut pas être succession car il faudrait que cette succession se déroule dans un autre temps, qu'il y ait un temps derrière le temps, à l'infini. C'est pourquoi Kant invoque le temps comme forme immuable d'intériorité, condition de toute succession. Bergson éclaircit autrement ce mystère, la forme immuable du temps est le passé pur. Dans la philosophie

1. *Critique et clinique*, Paris, Minuit, p. 40.

2. *Ibid.*, p. 42.

moderne, on a le plus souvent expliqué les extases du temps (le passé, le présent et l'avenir) par la temporalisation originaire de la subjectivité. La subjectivité n'existerait qu'en se temporalisant, que par déhiscence d'avec elle-même, en étant ce qu'elle n'est pas ou en n'étant pas ce qu'elle est, comme le dira Sartre. Or, la temporalisation originaire n'est pas en moi sans être aussi ontologique, saut dans un passé pur. La force de Bergson, montre Deleuze, est d'avoir accompli ce double passage, de la subjectivité au monde (de la mémoire psychologique à la mémoire cosmologique; en conclusion de *Cinéma 2*, Deleuze parle « d'un dépassement de la mémoire psychologique vers une mémoire-monde »), du présent psychologique vers le passé ontologique¹. C'est pourquoi, d'une certaine manière, Bergson peut être comparé à Platon comme ce sera le cas dès le livre sur *Le bergsonisme*. On ne fait toujours que retrouver un déjà-là, que se souvenir d'un déjà-pensé (Réminiscence), que passer de souvenirs psychologiques à un passé ontologique, d'une mémoire psychologique à une âme du monde. Ce n'est pas seulement en nous qu'il y a coexistence des cercles du passé (enfance, jeunesse, adulte...), mais dans l'âme du monde, ce n'est pas seulement en nous que le présent contracte tout le passé de notre histoire pour faire jaillir l'avenir (acte libre), mais dans le monde lui-même².

Le temps présent est enfanté par un temps qui ne passe pas, passé éternel, temps éternel, *Aïon* de *Logique du sens* qui n'est pas le temps présent des corps, mais le temps qui se divise infiniment en passé et avenir, « toujours déjà passé et

1. C2, p. 359.

2. Bergson, *Matière et mémoire*, p. 181 : voir le cône, et le point S du cône qui montre le présent comme degré le plus contracté du passé.

éternellement à venir»¹. Nous ne pouvons plus en douter, le temps est la cinquième dimension de l'univers, aussi bien immuable que successive, spirituelle que réelle, virtuelle qu'actuelle, ontologique que chronologique. Comme dans le cône de Bergson, le présent n'est pas détaché de l'immensité virtuelle du passé qu'il contracte, de l'éternité du passé pur qui s'actualise en lui pour en faire jaillir le nouveau. Deleuze aura porté tous ces thèmes bergsoniens à leur plus haute forme :

Ce que le passé est au temps, le sens l'est au langage, et l'idée à la pensée².

Le réel, l'actuel, fermente, mûrit, croît de l'intérieur de lui-même, mû par une puissance idéelle, virtuelle, intemporelle. Le monde plonge ses racines dans un passé intérieur, dans un temps immuable, dans un horizon virtuel. Et que serait le langage sans le sens qui le travaille et excède ses propositions, et la pensée sans les problèmes ou Idées qui la fécondent et excèdent ses énoncés ? Passé, sens, Idée manifestent la réalité même du virtuel.

Il y a une deuxième conséquence de cette conception du temps. On vient de voir dans le présent la contraction d'un temps cosmologique ? Ne peut-on pas dire au contraire, comme le fait saint Augustin dans ses *Confessions*, qu'il n'y a pas d'autre temps que psychologique, « dans l'esprit », que le présent, le passé et l'avenir n'existent pas ailleurs que dans l'esprit ? Ou ce qui revient au même, que le passé et l'avenir n'existent pas en soi, mais que seuls existent « le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur », en tant

1. *Logique du sens*, p. 194.

2. C2, p. 131.

qu'actes de l'esprit (mémoire, intuition, attente)?¹. Ce texte fameux de saint Augustin a ouvert la voie à l'idée d'une temporalisation du temps par la subjectivité. Deleuze s'en sert, pour faire quelque chose n'a plus rien d'augustinien et de subjectif. Tout événement implique une simultanéité des présents, tous les événements sont le même événement. « Un accident va arriver, il arrive, il est arrivé ». Saint Augustin a raison, ce sont trois présents, mais ce ne sont pas trois présents qui se temporalisent en moi mais qui s'intemporalisent en soi. Car ces trois présents forment un même temps, qui est une autre forme de l'intériorité du temps (le « temps intérieur à l'événement », dit Deleuze). A nouveau, ce n'est pas un temps psychologique ou successif qui est en jeu, mais un temps fait de présents saisis dans leur connexion intemporelle. Temps d'autant plus énigmatique, impérieux, impersonnel, qu'il est pour ainsi dire « désactualisé ».

Le temps chronologique n'intéresse pas Deleuze. Il y a un temps beaucoup plus mystérieux que le passage du temps, c'est celui qui dans le passage du temps s'est déplié pour l'éternité et surplombe de toute sa force ce qui advient (alors l'éternité est la forme immuable de ce qui a changé et non plus ce qui exclut le devenir : nous comprenons intuitivement que ce qui arrive *une fois* arrive aussi *une fois* pour toutes, arrive éternellement)². C'est aussi le temps comme « présent

1. Saint Augustin, *Les Confessions*, livre XI, chapitre xx, Garnier-Flammarion, p. 269.

2. Avec Kierkegaard, Deleuze découvrait dans *Différence et répétition* que la répétition ne répète pas le passé mais ouvre l'avenir, c'est l'avenir qui se répète, et c'est pourquoi l'instant m'engage éternellement : la répétition est transcendance, esprit, disait Kierkegaard, passage de l'éternité dans l'instant (S. Kierkegaard, *La répétition*, dans *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Éditions de L'Orante, 1972). Sous l'influence de Bergson, le passé et le virtuel prennent

perpétuel» qui est l'exact pendant du temps comme « passé éternel », et qui signale un même événement, un même présent, mais en des mondes différents. Deleuze consacre de très belles analyses au cinéma qui atteint ces deux formes d'intemporalité du temps, donnant à voir le temps dans son déploiement impassible, immuable, ou bien alors dans ses connexions possibles qui dépassent toute réalité.

Ainsi, *L'Année dernière à Marienbad* de Robbe-Grillet (et Resnais) :

Il n'y a jamais chez lui succession des présents qui passent, mais simultanéité d'un présent de passé, d'un présent de présent, d'un présent de futur, qui rendent le temps terrible, inexplicable¹.

Les trois personnages du film correspondent aux trois présents, chaque monde/personnage est possible (« ce que X vit dans un présent de passé, A le vit dans un présent de futur, si bien que la différence secrète ou suppose un présent de présent -le troisième, le mari»), mais le spectateur ne sait pas si ces mondes sont « compossibles ». Deleuze fait de ce film un des symboles de la crise de l'image-action par sa façon d'ériger une puissante image-temps. Ne serait-ce que parce que la collaboration complexe de Resnais et de Robbe-grillet devait finalement faire cohabiter dans ce même film ces deux images-temps, *présent perpétuel* (Robbe-grillet) et

une consistance plus grande : le passé est l'éternité de l'avenir, le virtuel et la mémoire ontologique (Un de coexistence) fécondent à jamais l'avenir.

1. C2, p. 133. Voir sur ce point É. Dufour, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Vrin, 2008 et, en annexe, le commentaire du texte de Deleuze qui dit que l'image cinématographique n'est jamais au présent.

passé éternel (Resnais): « deux signes directs du Temps en personne »¹.

Des deux cinéastes célébrés pour avoir donné les plus belles images-temps du cinéma, Welles et Resnais, nous ne pouvons faire qu'une présentation très sommaire. Chez Welles, c'est la « crise de temps » qui intéresse Deleuze, le temps brisé en morceaux, qu'on ne peut plus recoller, la distension que le temps produit en nous et qui fait qu'on ne peut plus espérer se retrouver. On a vu que *Citizen Kane* tentait de localiser un souvenir pur dans des temps passés, mais le souvenir pur ne sera localisé par personne, et à la fin du film quand il le sera pour le spectateur, ce ne sera encore pour personne, pour aucun présent. Dans *La Splendeur des Amberson* des souvenirs purs sont évoqués, mais ne trouvent aucun présent pour les prolonger. La *Damè de Shanghai* produit une autre « crise du temps », le passé pur n'est même plus évocable, n'a même pas d'images-souvenirs, et ne resurgit que sous la forme d'hallucinations dans des personnalités étranges, aliénées, folles. L'évocation du passé est encore le thème de *M. Arkadin* et du *Procès* ... Dans tous ces films, la crise du temps traduit l'impossibilité d'une coïncidence à soi, la fêlure inévitable de tout ce qui est temporalisé, le voyage périlleux et tragique de la condition humaine dans le labyrinthe du temps, avec comme seule issue l'expiation dans la mort, le retour à un « passé pré-humain » (Bazin), au temps non chronologique de la Terre où tout naît et meurt (« La terre est notre origine » dit le Major Amberson).

1. *Ibid.*, p. 137.

Chez Resnais, la manière de sortir de la mémoire psychologique est très différente, mais c'est encore ce qui intéresse Deleuze :

D'un bout à l'autre de l'œuvre de Resnais on s'enfonce dans une mémoire qui déborde les conditions de la psychologie, mémoire à deux, mémoire à plusieurs, mémoire-monde, mémoire-âges du monde¹.

La mémoire se dégage des souvenirs personnels et forme une mémoire multiple, un diagramme mémoriel, où les zones de passé coexistent, se transforment, se superposent. On trouve d'abord des films sur la mémoire « à deux personnages » qui forme une étrange temporalité dans laquelle parfois les zones de passé communiquent mais en se niant d'une mémoire à l'autre (*L'Année dernière à Marienbad*), parfois ne communiquent plus parce que chaque personnage a sa mémoire et qu'alors les deux mémoires se dépassent dans une mémoire-monde qui n'est plus ni l'une ni l'autre (*Hiroshima, mon amour*, *Muriel*). Il y a des films sur les âges de la mémoire, les âges du monde comme dans *La Vie est un roman*, avec les trois âges du monde, les trois âges du château, en rapport avec les trois âges de l'homme ou comme dans *Mon Oncle d'Amérique* avec les trois personnages ayant des passés différents, des territoires différents qui dessinent une cartographie et un topos du passé variables ...

Mais tous ces films ne sont pas des films sur le passé, ce sont des films sur le temps : comment faire pour que le passé pur surgisse sans être rabattu sur des images-souvenirs personnalisées, comment le faire surgir sans en passer par le présent et l'utilisation du passé par le présent ? On voit bien que c'est la

1. *Ibid.*, p. 155.

question essentielle de *Nuit et Brouillard* : faire ressurgir le passé, et ce qu'il a de plus terrifiant, sans recourir au flash-back et « à la fausse piété de l'image-souvenir ». On sait que Resnais dit filmer des sentiments qui vont vers la pensée et forcent à penser (avec les fonctions mentales qui vont avec, imaginer, juger, oublier ...) et non des personnages qui vont vers l'action et qui intégreraient forcément le passé dans le présent. Deleuze utilise le concept de diagramme à propos de Resnais pour désigner cette cartographie du passé où toutes les nappes du passé coexistent, où les événements se transforment en étant rapportés à telle ou telle strate du passé, et où se produisent « des alternatives indécidables », des « relations non-localisables ». C'est une cartographie mentale, puisqu'elle ne concerne plus le présent, le monde présent. Elle n'a « plus qu'un seul personnage, la Pensée », la pensée ou le temps non-chronologique¹.

Les deux livres sur le cinéma auront mis à jour l'opposition entre un régime « organique » de l'image et un « régime cristallin » de l'image. D'un côté, des images décrivent un réel organique (indépendant), une action organique sur le réel (sensorimotrice), un imaginaire organique (le virtuel est dans la conscience, pour une conscience), une « narration organique » qui vise le vrai, ce qui s'est passé. De l'autre côté, le réel en soi disparaît, il est remplacé par de multiples descriptions, des rapports d'indiscernabilité entre imaginaire et réel, des relations temporelles non localisables, une narration qui ne prétend plus au vrai, mais qui est falsifiante. Ce dernier point constitue l'ultime conquête de l'analyse du temps : « la force

1. *Ibid.*, p. 159. Sur Resnais et la Mémoire-monde, Deleuze se sert du livre de G. Bounoure, *Alain Resnais*, Paris, Seghers, 1967 et de l'étude de R. Prédal, dans *Études cinématographiques*, « Alain Resnais », n°64/68, 1968.

pure du temps met en crise la vérité »¹. Non parce que la vérité est variable selon les époques, dit Deleuze, mais parce que le temps implique la puissance du faux relativement à une vérité unique et transcendante, chaque ligne de temps recélant la puissance de créer sa vérité et son monde. Il n'y a plus de « monde vrai », de temps unique, mais des présents « impossibles » et des passés « non-nécessairement vrais ». La bifurcation du temps est donc aussi l'expression d'une lutte, d'un nietzschéisme des rapports de puissance qui destitue tout jugement vrai. C'est encore cela que découvriront Lang (dans sa période américaine, *L'invraisemblable vérité, Les bourreaux meurent aussi*) et Welles (*Le Procès* et l'imposture du jugement, *Vérités et mensonges* où il déclare : « Le conte (...) règne sur l'Art et le Vrai »).

Face au nihilisme, à l'incroyance au monde et à la négation du monde, que peut faire l'artiste, sinon fabuler des mondes, inventer de nouvelles figures du vrai qui ne cessent de défaire l'identité et la forme du vrai, engendrer de nouvelles possibilités de vie, faire jaillir « du Nouveau » et des reliefs dans le nouveau (*Shapes* de Melville) :

Ce que l'artiste est, c'est créateur de vérité, car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée ni reproduite, elle doit être créée (...). C'est la seule chance de l'art ou de la vie, la chance nietzschéenne, melvilienne, bergsonienne, wellesienne².

1. *Ibid.*, p. 170.

2. *Ibid.*, p. 192.

CONCLUSION

SEPT PARADOXES SUR LE MOUVEMENT ET SUR LE TEMPS

Les deux livres sur le cinéma auront développé des thèses très fortes sur le mouvement et sur le temps. Ce sont toutes des thèses bergsoniennes élevées à l'incandescence du paradoxe (l'impensable comme ce qui ne peut être que pensé).

1) Il n'y a pas de perception d'une translation dans un espace ou système clos sans perception de l'Ouvert, sans perception d'un changement dans le tout ou perception en droit d'un mouvement ontologique. Premier paradoxe, de la perception, *l'imperceptible comme condition du perceptible (image-mouvement)*.

2) Il n'y a pas perception d'images sans perception d'images en soi, pas de vision sans visibilité ontologique, sans lumière ontologique. Second paradoxe, du visible : *l'invisible comme condition du visible (image en soi)*.

Le visible est la réfraction de cette lumière irrévélée sur l'opacité d'un corps vivant. Les images de la perception sont les images en soi mais cadrées et sélectionnées par le corps,

rapportées à un centre vivant d'indétermination (*image-perception*).

3) La perception est inséparable d'une action, elle est donc sensori-motrice. Dans l'action, l'univers qui s'incurve autour du sujet exprime à la fois l'action virtuelle des choses sur le corps vivant et l'action possible de ce corps sur elle (distance, écart et réaction retardée : *image-action*).

4) La rupture des schèmes sensori-moteurs, ou suspension de l'action, fait surgir une mémoire psychologique (*images-souvenirs*), une mémoire ontologique (*souvenirs purs, passé en général, nappes de passé*), une mémoire cosmologique (*images-mondes*).

5) Il n'y a pas de temporalité sans un dédoublement du temps en présent et passé. Tel est le troisième paradoxe, le paradoxe du temps : le passé ne succède pas au présent mais lui est contemporain, le temps n'est pas chronologique mais co-extension. Ce dédoublement est la vraie genèse et fondation du temps. La coalescence de l'actuel et du virtuel qui en résulte donne *l'image cristal* : image « biface », actuelle et virtuelle, présent actuel du passé et passé virtuel du présent.

6) Non seulement la temporalité du temps est non chronologique (co-extension du temps), mais elle est aussi non psychologique. Quatrième paradoxe, de la « subjectivité » du temps : la subjectivité ne temporalise pas, c'est elle qui est temporalisée (fêlée par le temps, clivée, divisée en moi empirique et moi pur chez Kant).

7) Le temps est la forme immuable d'intériorité. Nous sommes intérieurs au temps parce que le temps est l'intériorité même : c'est le cinquième paradoxe, de l'intériorité. Le temps n'est ni le temps extérieur mathématisable de la science, ni l'intériorité des psychologues, mais cette forme immuable d'intériorité condition de toute succession empirique (Kant),

cette durée intérieure cosmique condition de tout devenir (Bergson).

8) Ainsi, notre conscience subjective n'a pas de privilège. Notre subjectivité est temporalisée par le passé pur et le présent éternel, car le temps est « la seule subjectivité », l'Ouvert qui traverse l'univers et le fait changer.

9) Le temps qui passe renvoie à un temps qui ne passe pas : « passé pur » / « nappes de passé », « présent éternel » / « pointes de présent ». Sixième paradoxe, de l'intemporel : *l'intemporel comme condition du temporel*. D'un côté, le présent n'existe que comme contraction d'un passé pur, de l'autre, les événements n'existent que dans un même présent qui se distribue dans des mondes différents, passés et futurs (cosmologie pluraliste). Eternité du passé, perpétuité du présent. *Les deux images directes du temps*.

10) Le temps est la cinquième dimension, au-delà de l'espace et du mouvement de translation, la dimension créatrice, spirituelle. *L'image-temps* redonne le monde dans sa profondeur créatrice et spirituelle.

11) Troisième image du temps : le temps est création, rapports de puissance, pouvoir des métamorphoses où s'engendre un devenir. La ligne du temps est la « ligne qui bifurque » d'une création à l'autre, d'une puissance à l'autre¹. La troisième image du temps constitue le septième paradoxe, de la vérité : ce n'est pas l'être qui est vrai, mais le devenir qui défait la vérité à chaque instant. L'art ne vaut que lorsqu'il retrouve cette créativité dans sa puissance originelle. Il affronte alors les deux formes du nihilisme, l'incroyance au

monde et la négation du monde, et leurs oppose la puissance de créer, de fabuler, de légènder des mondes.

12) Notre vie ne cesse d'être aux prises avec l'Oouvert ou le mouvement créatif du Tout (en tant que partie du tout), de communiquer avec d'autres durées, d'être traversée par l'intériorité cristalline du temps, par une puissante vie non organique qui la déborde, d'être raccordée à des mondes virtuels et à des temps intemporels, ainsi qu'à des rapports de puissance où se manifeste la ligne brisée du temps créateur.

Cinéma 1 et *Cinéma 2* constituent sans aucun doute la plus profonde utilisation du bergsonisme, mais à des fins qui dépassent le bergsonisme. Une grande vision unit la philosophie et le cinéma : avoir su créer des mondes plus larges que l'homme, des mondes qui élargissent l'homme. La fabulation, positive, s'élève à la puissance de créer de mondes nouveaux, d'engendrer des vérités nouvelles. Et, cette création n'est possible que parce qu'elle retrouve l'intemporalité du temps comme virtuel et la créativité du temps comme devenir. Que ce soit dans l'univers réel ou dans l'univers du cinéma, nous n'acquérons la puissance de féconder l'avenir qu'en empruntant le circuit du virtuel et de l'événement, du passé pur et du présent perpétuel, et qu'en reliant ceux-ci à une fabulation. Ces trois images du temps sont la trace de l'Oouvert dans le cinéma et dans la philosophie, elles manifestent le devenir consonant de la pensée occidentale.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN SEPTEMBRE 2008
PAR L'IMPRIMERIE
DE LA MANUTENTION
A MAYENNE
FRANCE
N° 262-08

Dépôt légal : 3^e trimestre 2008

