



GILLES DELEUZE

*CINÉMA 1*

# L'IMAGE-MOUVEMENT



*LES ÉDITIONS DE MINUIT*

*COLLECTION « CRITIQUE »*

GILLES DELEUZE

*CINÉMA 1*

# L'IMAGE-MOUVEMENT



*LES ÉDITIONS DE MINUIT*

© 1983 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour l'édition papier

© 2013 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour la présente édition électronique

[www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr)

ISBN 9782707330284

Avec le soutien du



[www.centrenationaldulivre.fr](http://www.centrenationaldulivre.fr)



# Sommaire

[avant-propos](#)

[chapitre 1 - thèses sur le mouvement premier commentaire de bergson](#)

[1](#)

[2](#)

[3](#)

[chapitre 2 - cadre et plan, cadrage et découpage](#)

[1](#)

[2](#)

[3](#)

[chapitre 3 - montage](#)

[1](#)

[2](#)

[3](#)

[chapitre 4 - l'image-mouvement et ses trois variétés second commentaire de bergson](#)

[1](#)

[2](#)

[3](#)

[chapitre 5 - l'image-perception](#)

[1](#)

[2](#)

[3](#)

[chapitre 6 - l'image-affection : visage et gros plan](#)

[1](#)

2

3

chapitre 7 - l'image-affection : qualités, puissances, espaces quelconques

1

2

3

chapitre 8 - de l'affect à l'action : l'image-pulsion

1

2

3

chapitre 9 - l'image-action : la grande forme

1

2

3

chapitre 10 - l'image-action : la petite forme

1

2

3

chapitre 11 - les figures ou la transformation des formes

1

2

3

chapitre 12 - la crise de l'image-action

1

2

Glossaire

index des auteurs correspondant aux deux tomes

table des matières

Cette étude n'est pas une histoire du cinéma. C'est une taxinomie, un essai de classification des images et des signes. Mais ce premier volume doit se contenter de déterminer les éléments, et encore les éléments d'une seule partie de la classification.

Nous nous référons souvent au logicien américain Peirce (1839-1914), parce qu'il a établi une classification générale des images et des signes, sans doute la plus complète et la plus variée. C'est comme une classification de Linné en histoire naturelle, ou, plus encore, un tableau de Mendeleïev en chimie. Le cinéma impose de nouveaux points de vue sur ce problème.

Une autre confrontation n'est pas moins nécessaire. Bergson écrivait *Matière et mémoire* en 1896 : c'était le diagnostic d'une crise de la psychologie. On ne pouvait plus opposer le mouvement comme réalité physique dans le monde extérieur, et l'image comme réalité psychique dans la conscience. La découverte bergsonienne d'une image-mouvement, et plus profondément d'une image-temps, garde encore aujourd'hui une telle richesse qu'il n'est pas sûr qu'on en ait tiré toutes les conséquences. Malgré la critique trop sommaire que Bergson un peu plus tard fera du cinéma, rien ne peut empêcher la conjonction de l'image-mouvement, telle qu'il la considère, et de l'image cinématographique.

Nous traitons dans cette première partie de l'image-mouvement, et de ses variétés. L'image-temps fera l'objet d'une seconde partie. Les grands auteurs de cinéma nous ont semblé confrontables, non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs. Ils pensent avec des images-mouvement, et des images-temps, au lieu de



concepts. L'énorme proportion de nullité dans la production cinématographique n'est pas une objection : elle n'est pas pire qu'ailleurs, bien qu'elle ait des conséquences économiques et industrielles incomparables. Les grands auteurs de cinéma sont donc seulement plus vulnérables, il est infiniment plus facile de les empêcher de faire leur œuvre. L'histoire du cinéma est un long martyrologe. Le cinéma n'en fait pas moins partie de l'histoire de l'art et de la pensée, sous les formes autonomes irremplaçables que ces auteurs ont su inventer, et faire passer malgré tout.

Nous ne présentons aucune reproduction qui viendrait illustrer notre texte, parce que c'est notre texte au contraire qui voudrait n'être qu'une illustration de grands films dont chacun de nous a plus ou moins le souvenir, l'émotion ou la perception.

# 1

Bergson ne présente pas une seule thèse sur le mouvement, mais trois. La première est la plus célèbre, et risque de nous cacher les deux autres. Elle n'est pourtant qu'une introduction aux autres. D'après cette première thèse, le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru. L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est l'acte de parcourir. L'espace parcouru est divisible, et même infiniment divisible, tandis que le mouvement est indivisible, ou ne se divise pas sans changer de nature à chaque division. Ce qui suppose déjà une idée plus complexe : les espaces parcourus appartiennent tous à un seul et même espace homogène, tandis que les mouvements sont hétérogènes, irréductibles entre eux.

Mais, avant de se développer, la première thèse a un autre énoncé : vous ne pouvez pas reconstituer le mouvement avec des positions dans l'espace ou des instants dans le temps, c'est-à-dire avec des « coupes » immobiles... Cette reconstitution, vous ne la faites qu'en joignant aux positions ou aux instants l'idée abstraite d'une succession, d'un temps mécanique, homogène, universel et décalqué de l'espace, le même pour tous les mouvements. Et de deux manières alors, vous ratez le mouvement. D'une part, vous aurez beau rapprocher à l'infini deux instants ou deux positions, le mouvement se fera toujours dans l'intervalle entre les deux, donc derrière votre dos. D'autre part, vous

aurez beau diviser et subdiviser le temps, le mouvement se fera toujours dans une durée concrète, chaque mouvement aura donc sa propre durée qualitative. On oppose dès lors deux formules irréductibles : « mouvement réel → durée concrète », et « coupes immobiles + temps abstrait ».

En 1907, dans *L'Évolution créatrice*, Bergson baptise la mauvaise formule : c'est l'illusion cinématographique. Le cinéma en effet procède avec deux données complémentaires : des coupes instantanées qu'on appelle images ; un mouvement ou un temps impersonnel, uniforme, abstrait, invisible ou imperceptible, qui est « dans » l'appareil et « avec » lequel on fait défiler les images<sup>1</sup>. Le cinéma nous livre donc un faux mouvement, il est l'exemple typique du faux mouvement. Mais il est curieux que Bergson donne un nom si moderne et si récent (« cinématographique ») à la plus vieille illusion. En effet, dit Bergson, quand le cinéma reconstitue le mouvement avec des coupes immobiles, il ne fait rien d'autre que ce que faisait déjà la plus vieille pensée (les paradoxes de Zénon), ou ce que fait la perception naturelle. À cet égard, Bergson se distingue de la phénoménologie, pour qui le cinéma romprait plutôt avec les conditions de la perception naturelle. « Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfilez le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance... *Perception, intellection, langage procèdent en général ainsi.* Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. » Faut-il comprendre que, selon Bergson, le cinéma serait seulement la projection, la reproduction d'une illusion constante, universelle ? Comme si l'on avait toujours fait du cinéma sans le savoir ? Mais alors, beaucoup de problèmes se posent.

Et d'abord la reproduction de l'illusion n'est-elle pas aussi sa correction, d'une certaine manière ? Peut-on conclure de l'artificialité des moyens à l'artificialité du résultat ? Le cinéma procède avec des photogrammes, c'est-à-dire avec des coupes immobiles, vingt-quatre images/seconde (ou dix-huit au début). Mais ce qu'il nous donne, on l'a souvent remarqué, ce n'est pas le photogramme, c'est une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate. On dira qu'il en est de même pour la perception naturelle. Mais, là, l'illusion est corrigée en amont de la perception, par les conditions qui rendent la perception possible dans le sujet. Tandis qu'au cinéma elle est corrigée en même temps que l'image apparaît, pour un spectateur hors conditions (à cet égard, nous le verrons, la phénoménologie a raison de supposer une différence de nature entre la perception naturelle et la perception cinématographique). Bref, le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement. Il nous donne bien une coupe, mais une coupe mobile, et non pas une coupe immobile + du mouvement abstrait. Or, ce qui est à nouveau très curieux, c'est que Bergson avait parfaitement découvert l'existence des coupes mobiles ou des images-mouvement. C'était avant *L'Évolution créatrice*, et avant la naissance officielle du cinéma, c'était dans *Matière et mémoire* en 1896. 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*. Faut-il croire que Bergson l'avait oubliée dix ans plus tard ?

Ou bien se laissait-il prendre à une autre illusion qui frappe toute chose à ses débuts ? On sait que les choses et les personnes sont toujours forcées de se cacher, déterminées à se cacher quand elles commencent. Comment en serait-il autrement ? Elles surgissent dans un ensemble qui

ne les comportait pas encore, et doivent mettre en avant les caractères communs qu'elles conservent avec l'ensemble, pour ne pas être rejetées. L'essence d'une chose n'apparaît jamais au début, mais au milieu, dans le courant de son développement, quand ses forces sont affermies. Cela, Bergson le savait mieux que quiconque, lui qui avait transformé la philosophie en posant la question du « nouveau » au lieu de celle de l'éternité (comment la production et l'apparition de quelque chose de nouveau sont-elles possibles ?). Par exemple, il disait que la nouveauté de la vie ne pouvait pas apparaître à ses débuts, parce qu'au début la vie était bien forcée d'imiter la matière... N'est-ce pas la même chose pour le cinéma ? Le cinéma à ses débuts n'est-il pas forcé d'imiter la perception naturelle ? Et, mieux encore, quelle était la situation du cinéma au début ? D'une part la prise de vue était fixe, le plan était donc spatial et formellement immobile ; d'autre part l'appareil de prise de vue était confondu avec l'appareil de projection, doué d'un temps uniforme abstrait. L'évolution du cinéma, la conquête de sa propre essence ou nouveauté, se fera par le montage, la caméra mobile, et l'émancipation de la prise de vue qui se sépare de la projection. Alors le plan cessera d'être une catégorie spatiale pour devenir temporel ; et la coupe sera une coupe mobile et non plus immobile. Le cinéma retrouvera exactement l'image-mouvement du premier chapitre de *Matière et mémoire*.

Il faut conclure que la première thèse de Bergson sur le mouvement est plus complexe qu'il ne semblait d'abord. Il y a d'une part une critique contre toutes les tentatives de reconstituer le mouvement avec l'espace parcouru, c'est-à-dire en additionnant coupes immobiles instantanées et temps abstrait. Il y a d'autre part la critique du cinéma, dénoncé comme une de ces tentatives illusoires, comme la tentative qui fait culminer l'illusion. Mais il y a aussi la thèse de *Matière et mémoire*, les coupes mobiles, les plans temporels, et qui présentait de manière prophétique l'avenir ou l'essence du cinéma.

Or, justement, *L'Évolution créatrice* présente une seconde thèse qui, au lieu de tout réduire à une même illusion sur le mouvement, distingue au moins deux illusions très différentes. L'erreur c'est toujours de reconstituer le mouvement avec des instants ou des positions, mais il y a deux façons de le faire, l'antique et la moderne. Pour l'antiquité, le mouvement renvoie à des éléments intelligibles, Formes ou Idées qui sont elles-mêmes éternelles et immobiles. Bien sûr, pour reconstituer le mouvement, on saisira ces formes au plus près de leur actualisation dans une matière-flux. Ce sont des potentialités qui ne passent à l'acte qu'en s'incarnant dans la matière. Mais, inversement, le mouvement ne fait qu'exprimer une « dialectique » des formes, une synthèse idéale qui lui donne ordre et mesure. Le mouvement ainsi conçu sera donc le passage réglé d'une forme à une autre, c'est-à-dire un ordre des *poses* ou des *instants privilégiés*, comme dans une danse. Les formes ou idées « sont censées caractériser une période dont elles exprimeraient la quintessence, tout le reste de cette période étant rempli par le passage, dépourvu d'intérêt en lui-même, d'une forme à une autre forme... On note le terme final ou le point culminant (*télos*, *acmé*), on l'érige en moment essentiel, et ce moment, que le langage a retenu pour exprimer l'ensemble du fait, suffit aussi à la science pour le caractériser<sup>2</sup> ».

La révolution scientifique moderne a consisté à rapporter le mouvement, non plus à des instants privilégiés, mais à l'instant quelconque. Quitte à recomposer le mouvement, *on ne le recomposait plus, à partir d'éléments formels transcendants (poses), mais à partir d'éléments matériels immanents (coupes)*. Au lieu de faire une synthèse intelligible du mouvement, on en menait une analyse sensible. C'est ainsi que se constituèrent l'astronomie moderne en déterminant une relation entre une orbite et le temps mis à la parcourir (Kepler), la physique moderne

en reliant l'espace parcouru au temps de la chute d'un corps (Galilée), la géométrie moderne en dégageant l'équation d'une courbe plane, c'est-à-dire la position d'un point sur une droite mobile à un moment quelconque de son trajet (Descartes), enfin le calcul infinitésimal, dès qu'on s'avisa de considérer des coupes infiniment rapprochables (Newton et Leibniz). Partout, la succession mécanique d'instantanés quelconques remplaçait l'ordre dialectique des poses : « La science moderne doit se définir surtout par son aspiration à prendre le temps pour variable indépendante<sup>3</sup>. »

Le cinéma semble bien le dernier-né de cette lignée dégagée par Bergson. On pourrait concevoir une série de moyens de translation (train, auto, avion...), et parallèlement une série de moyens d'expression (graphique, photo, cinéma) : la caméra apparaîtrait alors comme un échangeur, ou plutôt un équivalent généralisé des mouvements de translation. Et c'est ainsi qu'elle apparaît dans les films de Wenders. Quand on s'interroge sur la préhistoire du cinéma, il arrive qu'on tombe dans des considérations confuses, parce qu'on ne sait pas où faire remonter ni comment définir la lignée technologique qui le caractérise. Alors on peut toujours invoquer les ombres chinoises ou les systèmes de projection les plus archaïques. Mais, en fait, les conditions déterminantes du cinéma sont les suivantes : non pas seulement la photo, mais la photo instantanée (la photo de pose appartient à l'autre lignée) ; l'équidistance des instantanés ; le report de cette équidistance sur un support qui constitue le « film » (c'est Edison et Dickson qui perforèrent la pellicule) ; un mécanisme d'entraînement des images (les griffes de Lumière). C'est en ce sens que le cinéma est le système qui reproduit le mouvement *en fonction du moment quelconque*, c'est-à-dire en fonction d'instantanés équidistants choisis de façon à donner l'impression de continuité. Tout autre système, qui reproduirait le mouvement par un ordre de poses projetées de manière à passer les unes dans les autres ou à se « transformer

», est étranger au cinéma. On le voit bien quand on essaie de définir le dessin animé : s'il appartient pleinement au cinéma, c'est parce que le dessin n'y constitue plus une pose ou une figure achevée, mais la description d'une figure toujours en train de se faire ou de se défaire, par le mouvement de lignes et de points pris à des instants quelconques de leur trajet. Le dessin animé renvoie à une géométrie cartésienne, et non euclidienne. Il ne nous présente pas une figure décrite dans un moment unique, mais la continuité du mouvement qui décrit la figure.

Pourtant, le cinéma semble se nourrir d'instant privilégiés. On dit souvent qu'Eisenstein extrait des mouvements ou des évolutions certains moments de crise dont il fait par excellence l'objet du cinéma. C'est même ce qu'il appelait le « pathétique » : il sélectionne des pointes et des cris, il pousse les scènes à leur paroxysme, et les met en collision l'une avec l'autre. Mais ce n'est nullement une objection. Revenons à la préhistoire du cinéma, et à l'exemple célèbre du galop de cheval : celui-ci n'a pu être exactement décomposé que par les enregistrements graphiques de Marey et les instantanés équidistants de Muybridge, qui rapportent l'ensemble organisé de l'allure à un point quelconque. Si l'on choisit bien les équidistants, il est forcé qu'on tombe sur des temps remarquables, c'est-à-dire sur les moments où le cheval a un pied sur terre, puis trois, deux, trois, un. On peut les appeler instants privilégiés ; mais ce n'est pas du tout au sens des poses ou des postures générales qui caractérisaient le galop dans les formes anciennes. Ces instants n'ont plus rien à voir avec des poses, et seraient même formellement impossibles comme poses. Si ce sont des instants privilégiés, c'est à titre de points remarquables ou singuliers qui appartiennent au mouvement, et non pas au titre de moments d'actualisation d'une forme transcendante. La notion a tout à fait changé de sens. Les instants privilégiés d'Eisenstein, ou de tout autre auteur, sont encore des instants quelconques ; simplement, l'instant quelconque peut être régulier *ou* singulier, ordinaire *ou*



remarquable. Qu'Eisenstein sélectionne des instants remarquables n'empêche pas qu'il les tire d'une analyse immanente du mouvement, pas du tout d'une synthèse transcendante. L'instant remarquable ou singulier reste un instant quelconque parmi les autres. C'est même la différence entre la dialectique moderne, dont Eisenstein se réclame, et la dialectique ancienne. Celle-ci est l'ordre des formes transcendantes qui s'actualisent dans un mouvement, tandis que celle-là est la production et la confrontation des points singuliers immanents au mouvement. Or cette production de singularités (le saut qualitatif) se fait par accumulation d'ordinaires (processus quantitatif), si bien que le singulier est prélevé sur le quelconque, est lui-même un quelconque simplement non-ordinaire ou non-régulier. Eisenstein précisait lui-même que « le pathétique » supposait « l'organique », comme l'ensemble organisé des instants quelconques où les coupures doivent passer<sup>4</sup>.

L'instant quelconque, c'est l'instant équidistant d'un autre. Nous définissons donc le cinéma comme le système qui reproduit le mouvement en le rapportant à l'instant quelconque. Mais c'est là que la difficulté rebondit. Quel est l'intérêt d'un tel système ? Du point de vue de la science, très léger. Car la révolution scientifique était d'analyse. Et, s'il était nécessaire de rapporter le mouvement à l'instant quelconque pour en faire l'analyse, on voyait mal l'intérêt d'une synthèse ou d'une reconstitution fondée sur le même principe, sauf un vague intérêt de confirmation. C'est pourquoi ni Marey ni Lumière n'avaient grande confiance dans l'invention du cinéma. Avait-il au moins un intérêt artistique ? Il ne semblait pas davantage, puisque l'art semblait maintenir les droits d'une plus haute synthèse du mouvement, et rester lié aux poses et aux formes que la science avait répudiées. Nous sommes au cœur même de la situation ambiguë du cinéma comme « art industriel » : ce n'était ni un art ni une science.

Cependant, les contemporains pouvaient être sensibles à une évolution qui emportait les arts, et changeait le statut du mouvement, même dans la peinture. À plus forte raison, la danse, le ballet, le mime abandonnaient les figures et les poses pour libérer des valeurs non-posées, non-pulsées, qui rapportaient le mouvement à l'instant quelconque. Par là, la danse, le ballet, le mime devenaient des actions capables de répondre à des accidents du milieu, c'est-à-dire à la répartition des points d'un espace ou des moments d'un événement. Tout cela conspirait avec le cinéma. Dès le sonore, le cinéma sera capable de faire de la comédie musicale un de ses grands genres, avec la « danse-action » de Fred Astaire qui se déroule en un lieu quelconque, dans la rue, parmi les voitures, le long d'un trottoir<sup>5</sup>. Mais déjà dans le muet Chaplin avait arraché le mime à l'art des poses pour en faire un mime-action. À ceux qui reprochaient à Charlot de se servir du cinéma, et non de le servir, Mitry répondait qu'il donnait au mime un nouveau modèle, fonction de l'espace et du temps, continuité construite à chaque instant qui ne se laissait plus décomposer que dans ses éléments immanents remarquables, au lieu de se rapporter à des formes préalables à incarner<sup>6</sup>.

Que le cinéma appartienne pleinement à cette conception moderne du mouvement, Bergson le montre avec force. Mais, à partir de là, il semble hésiter entre deux voies, dont l'une le ramène à sa première thèse, dont l'autre en revanche ouvre une question nouvelle. D'après la première voie, les deux conceptions peuvent être très différentes du point de vue de la science, elles n'en sont pas moins à peu près identiques dans leur résultat. Il revient au même en effet de recomposer le mouvement avec des *poses éternelles*, ou avec des *coupes immobiles* : dans les deux cas, on rate le mouvement, parce qu'on se donne un Tout, on suppose que « tout est donné », tandis que le mouvement ne se fait que si le tout n'est ni donné ni donnable. Dès qu'on se donne le tout dans l'ordre éternel des formes et des poses, ou dans l'ensemble des instants quelconques, alors ou bien

le temps n'est plus que l'image de l'éternité, ou bien la conséquence de l'ensemble : il n'y a plus de place pour le mouvement réel<sup>7</sup>. Une autre voie pourtant semblait s'ouvrir à Bergson. Car, si la conception antique correspond bien à la philosophie antique qui se propose de penser l'éternel, la conception moderne, la science moderne, appelle une *autre* philosophie. Quand on rapporte le mouvement à des moments quelconques, on doit devenir capable de penser la production du nouveau, c'est-à-dire du remarquable et du singulier, à n'importe quel de ces moments : c'est une conversion totale de la philosophie, et c'est ce que Bergson se propose de faire enfin, donner à la science moderne la métaphysique qui lui correspond, qui lui manque, comme une moitié manque à son autre moitié<sup>8</sup>. Mais peut-on s'arrêter dans cette voie ? Peut-on nier que les arts aussi n'aient à faire cette conversion ? Et que le cinéma ne soit un facteur essentiel à cet égard, et même qu'il n'ait un rôle à jouer dans la naissance et la formation de cette nouvelle pensée, de cette nouvelle manière de penser ? Voilà que Bergson ne se contente plus de confirmer sa première thèse sur le mouvement. Bien qu'elle s'arrête en route, la seconde thèse de Bergson rend possible un autre point de vue sur le cinéma, qui ne serait plus l'appareil perfectionné de la plus vieille illusion, mais au contraire l'organe à perfectionner de la nouvelle réalité.

Et c'est la troisième thèse de Bergson, toujours dans *L'Évolution créatrice*. Si l'on essayait d'en donner une formule brutale, on dirait : non seulement l'instant est une coupe immobile du mouvement, mais le mouvement est une coupe mobile de la durée, c'est-à-dire du Tout ou d'un tout. Ce qui implique que le mouvement exprime quelque chose de plus profond, qui est le changement dans la durée ou le tout. Que la durée soit changement, fait partie de sa définition même : elle change et

ne cesse pas de changer. Par exemple, la matière se meut, mais elle ne change pas. Or le mouvement *exprime* un changement dans la durée ou dans le tout. Ce qui fait problème, c'est d'une part cette expression, et d'autre part cette identification tout-durée.

Le mouvement, c'est une translation dans l'espace. Or, chaque fois qu'il y a translation de parties dans l'espace, il y a aussi changement qualitatif dans un tout. Bergson en donnait de multiples exemples dans *Matière et mémoire*. Un animal se meut, mais ce n'est pas pour rien, c'est pour manger, pour migrer, etc. On dirait que le mouvement suppose une différence de potentiel, et se propose de la combler. Si je considère des parties ou des lieux abstraitement, A et B, je ne comprends pas le mouvement qui va de l'un à l'autre. Mais je suis en A, affamé, et en B il y a de la nourriture. Quand j'ai atteint B et que j'ai mangé, ce qui a changé, ce n'est pas seulement mon état, c'est l'état du tout qui comprenait B, A et tout ce qu'il y avait entre les deux. Quand Achille dépasse la tortue, ce qui change, c'est l'état du tout qui comprenait la tortue, Achille et la distance entre les deux. Le mouvement renvoie toujours à un changement, la migration, à une variation saisonnière. Et ce n'est pas moins vrai des corps : la chute d'un corps en suppose un autre qui l'attire, et exprime un changement dans le tout qui les comprend tous deux. Si l'on pense à de purs atomes, leurs mouvements qui témoignent d'une action réciproque de toutes les parties de la matière expriment nécessairement des modifications, des perturbations, des changements d'énergie dans le tout. Ce que Bergson découvre au-delà de la translation, c'est la vibration, le rayonnement. Notre tort est de croire que ce qui se meut, ce sont des éléments quelconques extérieurs aux qualités. Mais les qualités mêmes sont de pures vibrations qui changent en même temps que les prétendus éléments se meuvent<sup>2</sup>.

Dans *L'Évolution créatrice*, Bergson donne un exemple si célèbre que nous ne savons plus voir ce qu'il a de surprenant. Il dit que, mettant du

sucré dans un verre d'eau, « je dois attendre que le sucre fonde<sup>10</sup> ». C'est curieux malgré tout, puisque Bergson semble oublier que le mouvement d'une cuiller peut hâter cette dissolution. Mais que veut-il dire en premier lieu ? C'est que le mouvement de translation qui détache les particules de sucre et les met en suspension dans l'eau exprime lui-même un changement dans le tout, c'est-à-dire dans le contenu du verre, un passage qualitatif de l'eau dans laquelle il y a un sucre à l'état d'eau sucrée. Si j'agite avec la cuiller, j'accélère le mouvement, mais je change aussi le tout qui comprend maintenant la cuiller, et le mouvement accéléré continue d'exprimer le changement du tout. « Les déplacements tout superficiels de masses et de molécules, que la physique et la chimie étudient », deviennent, « par rapport à ce mouvement vital qui se produit en profondeur, qui est transformation et non plus translation, ce que la station d'un mobile est au mouvement de ce mobile dans l'espace<sup>11</sup> ». Bergson, dans sa troisième thèse, présente donc l'analogie suivante :

$$\frac{\text{coupes immobiles}}{\text{mouvement}} = \frac{\text{mouvement comme coupe mobile}}{\text{changement qualitatif}} .$$

À cette différence près que le rapport de gauche exprime une illusion, et le rapport de droite, une réalité.

Ce que Bergson veut dire surtout avec le verre d'eau sucrée, c'est que mon attente, quelle qu'elle soit, exprime une durée comme réalité mentale, spirituelle. Mais pourquoi cette durée spirituelle témoigne-t-elle, non seulement pour moi qui attends, mais pour un tout qui change ? Bergson disait : le tout n'est ni donné ni donnable (et l'erreur de la science moderne comme de la science antique, c'était de se donner le tout, de deux manières différentes). Beaucoup de philosophes avaient dit déjà que le tout n'était ni donné ni donnable ; ils en tiraient seulement la conclusion que le tout était une notion dénuée de sens. Très différente, la conclusion de Bergson : si le tout n'est pas donnable, c'est parce qu'il

est l'Ouvert, et qu'il lui appartient de changer sans cesse ou de faire surgir quelque chose de nouveau, bref, de durer. « La durée de l'univers ne doit faire qu'un avec la latitude de création qui y peut trouver place<sup>12</sup>. » Si bien que, chaque fois qu'on se trouvera devant une durée ou dans une durée, on pourra conclure à l'existence d'un tout qui change, et qui est ouvert quelque part. Il est bien connu que Bergson a d'abord découvert la durée comme identique à la conscience. Mais une étude plus poussée de la conscience l'a amené à montrer qu'elle n'existait qu'en s'ouvrant sur un tout, en coïncidant avec l'ouverture d'un tout. De même pour le vivant : quand Bergson compare le vivant à un tout, ou au tout de l'univers, il semble reprendre la plus vieille comparaison<sup>13</sup>. Et pourtant il en renverse complètement les termes. Car si le vivant est un tout, donc assimilable au tout de l'univers, ce n'est pas en tant qu'il serait un microcosme aussi fermé que le tout est supposé l'être, c'est au contraire en tant qu'il est ouvert sur un monde, et que le monde, l'univers, est lui-même l'Ouvert. « Partout où quelque chose vit, il y a, ouvert quelque part, un registre où le temps s'inscrit<sup>14</sup>. »

S'il fallait définir le tout, on le définirait par la Relation. C'est que la relation n'est pas une propriété des objets, elle est toujours extérieure à ses termes. Aussi est-elle inséparable de l'ouvert, et présente une existence spirituelle ou mentale. Les relations n'appartiennent pas aux objets, mais au tout, à condition de ne pas le confondre avec un ensemble fermé d'objets<sup>15</sup>. Par le mouvement dans l'espace, les objets d'un ensemble changent de positions respectives. Mais, par les relations, le tout se transforme ou change de qualité. De la durée même ou du temps, nous pouvons dire qu'il est le tout des relations.

On ne doit pas confondre le tout, les « tous », avec des *ensembles*. Les ensembles sont clos, et tout ce qui est clos est artificiellement clos. Les ensembles sont toujours des ensembles de parties. Mais un tout n'est pas clos, il est ouvert ; et il n'a pas de parties, sauf en un sens très spécial,

puisqu'il ne se divise pas sans changer de nature à chaque étape de la division. « Le tout réel pourrait bien être une continuité indivisible<sup>16</sup>. » Le tout n'est pas un ensemble clos, mais au contraire ce par quoi l'ensemble n'est jamais absolument clos, jamais complètement à l'abri, ce qui le maintient ouvert quelque part, comme par un fil ténu qui le rattache au reste de l'univers. Le verre d'eau est bien un ensemble clos qui renferme des parties, l'eau, le sucre, peut-être la cuiller ; mais ce n'est pas là le tout. Le tout se crée, et ne cesse de se créer dans une autre dimension sans parties, comme ce qui entraîne l'ensemble d'un état qualitatif à un autre, comme le pur devenir sans arrêt qui passe par ces états. C'est en ce sens qu'il est spirituel ou mental. « Le verre d'eau, le sucre et le processus de dissolution du sucre dans l'eau sont sans doute des abstractions, et le Tout dans lequel ils ont été découpés par mes sens et mon entendement progresse peut-être à la manière d'une conscience<sup>17</sup>. » Reste que ce découpage artificiel d'un ensemble ou d'un système clos n'est pas une pure illusion. Il est bien fondé, et, si le lien de chaque chose avec le tout (ce lien paradoxal qui la relie à l'ouvert) est impossible à rompre, il peut du moins être allongé, étiré à l'infini, rendu de plus en plus ténu. C'est que l'organisation de la matière rend possible les systèmes clos ou les ensembles déterminés de parties ; et le déploiement de l'espace les rend nécessaires. Mais, précisément, les ensembles sont dans l'espace, et le tout, les tous sont dans la durée, sont la durée même en tant qu'elle ne cesse pas de changer. Si bien que les deux formules qui correspondaient à la première thèse de Bergson prennent maintenant un statut beaucoup plus rigoureux : « coupes immobiles + temps abstrait » renvoie aux ensembles clos, dont les parties sont en effet des coupes immobiles, et les états successifs, calculés sur un temps abstrait ; tandis que « mouvement réel → durée concrète » renvoie à l'ouverture d'un tout qui dure, et dont les mouvements sont autant de coupes mobiles traversant les systèmes clos.

À l'issue de cette troisième thèse, nous nous trouvons en fait sur trois niveaux : 1) les ensembles ou systèmes clos, qui se définissent par des objets discernables ou des parties distinctes ; 2) le mouvement de translation, qui s'établit entre ces objets et en modifie la position respective ; 3) la durée ou le tout, réalité spirituelle qui ne cesse de changer d'après ses propres relations.

Le mouvement a donc deux faces, en quelque sorte. D'une part il est ce qui se passe entre objets ou parties, d'autre part ce qui exprime la durée ou le tout. Il fait que la durée, en changeant de nature, se divise dans les objets, et que les objets, en s'approfondissant, en perdant leurs contours, se réunissent dans la durée. On dira donc que le mouvement rapporte les objets d'un système clos à la durée ouverte, et la durée aux objets du système qu'elle force à s'ouvrir. Le mouvement rapporte les objets entre lesquels il s'établit au tout changeant qu'il exprime, et inversement. Par le mouvement, le tout se divise dans les objets, et les objets se réunissent dans le tout : et, entre les deux justement, « tout » change. Les objets ou parties d'un ensemble, nous pouvons les considérer comme des *coupes immobiles* ; mais le mouvement s'établit entre ces coupes, et rapporte les objets ou parties à la durée d'un tout qui change, il exprime donc le changement du tout par rapport aux objets, il est lui-même une *coupe mobile* de la durée. Nous sommes alors en mesure de comprendre la thèse si profonde du premier chapitre de *Matière et mémoire* : 1) il n'y a pas seulement des images instantanées, c'est-à-dire des coupes immobiles du mouvement ; 2) il y a des images-mouvement qui sont des coupes mobiles de la durée ; 3) il y a enfin des images-temps, c'est-à-dire des images-durée, des images-changement, des images-relation, des images-volume, au-delà du mouvement même...



---

[1.](#) *L'Évolution créatrice*, p. 753 (305). Nous citons les textes de Bergson d'après l'édition dite du Centenaire ; et entre parenthèses, nous indiquons la pagination de l'édition courante de chaque livre (P.U.F.).

[2.](#) *EC*, p. 774 (330).

[3.](#) *EC*, p. 779 (335).

[4.](#) Sur l'organique et le pathétique ; cf. Eisenstein, *La Non-indifférente Nature*, I, 10-18.

[5.](#) Arthur Knight, *Revue du cinéma*, no 10.

[6.](#) Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Éd. Universitaires, p. 49-51.

[7.](#) *EC*, p. 794 (353).

[8.](#) *EC*, p. 786 (343).

[9.](#) Sur tous ces points, cf. *Matière et mémoire*, ch. IV, p. 332-340 (220-230).

[10.](#) *EC*, p. 502 (9-10).

[11.](#) *EC*, p. 521 (32).

[12.](#) *EC*, p. 782 (339).

[13.](#) *EC*, p. 507 (15).

[14.](#) *EC*, p. 508 (16). La seule ressemblance, mais considérable, entre Bergson et Heidegger est justement celle-ci : tous deux fondent la spécificité du temps sur une conception de l'ouvert.

[15.](#) Nous faisons intervenir ici le problème des relations, bien qu'il ne soit pas explicitement posé par Bergson. On sait que la relation entre deux choses ne peut pas être réduite à un attribut d'une chose ou de l'autre, et pas davantage à un attribut de l'ensemble. En revanche, la possibilité

de rapporter les relations à un tout reste entière si l'on conçoit ce tout comme un « continu » et non comme un ensemble donné.

[16.](#) *EC*, p. 520 (31).

[17.](#) *EC*, p. 502-503 (10-11).

## 1

Partons de définitions très simples, quitte à les corriger plus tard. On appelle *cadrage* la *détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image*, décors, personnages, accessoires. Le cadre constitue donc un ensemble qui a un grand nombre de parties, c'est-à-dire d'éléments qui entrent eux-mêmes dans des sous-ensembles. On peut en faire un décompte. Évidemment, ces parties sont elles-mêmes en image. Ce qui fait dire à Jakobson que ce sont des objets-signes, et, à Pasolini, des « cinèmes ». Cette terminologie suggère toutefois des rapprochements avec le langage (les cinèmes seraient comme des phonèmes, et le plan comme un monème) qui ne semblent pas nécessaires<sup>1</sup>. Car, si le cadre a un analogue, c'est du côté d'un système informatique plutôt que linguistique. Les éléments sont des données tantôt en très grand nombre, tantôt en nombre restreint. Le cadre est donc inséparable de deux tendances, à la saturation ou à la raréfaction. Notamment le grand écran et la profondeur de champ ont permis de multiplier les données indépendantes, au point qu'une scène secondaire apparaît sur le devant tandis que le principal se passe dans le fond (Wyler), ou qu'on ne peut même plus faire de différence entre le principal et le secondaire (Altman). Au contraire, des images raréfiées se produisent, soit lorsque tout l'accent est mis sur un seul objet (chez Hitchcock, le verre de lait éclairé de l'intérieur, dans « *Soupçons* », la braise de la

cigarette dans le rectangle noir de la fenêtre, dans « *Fenêtre sur cour* »), soit lorsque l'ensemble est vidé de certains sous-ensembles (les paysages désertés d'Antonioni, les intérieurs évacués d'Ozu). Le maximum de raréfaction semble atteint avec l'ensemble vide, quand l'écran devient tout noir ou tout blanc. Hitchcock en donne un exemple dans « *La Maison du Dr Edwardes* », quand un autre verre de lait envahit l'écran, ne laissant qu'une image blanche vide. Mais, des deux côtés, raréfaction ou saturation, le cadre nous apprend ainsi que l'image ne se donne pas seulement à voir. Elle est lisible autant que visible. Le cadre a cette fonction implicite, enregistrer des informations non seulement sonores mais visuelles. Si nous voyons très peu de choses dans une image, c'est parce que nous savons mal la lire, nous en évaluons aussi mal la raréfaction que la saturation. Il y aura une pédagogie de l'image, notamment avec Godard, quand cette fonction sera portée à l'explicite, quand le cadre vaudra pour une surface opaque d'information, tantôt brouillée par saturation, tantôt réduite à l'ensemble vide, à l'écran blanc ou noir<sup>2</sup>.

En second lieu, le cadre a toujours été géométrique *ou* physique, suivant qu'il constitue le système clos par rapport à des coordonnées choisies ou par rapport à des variables sélectionnées. Tantôt le cadre est donc conçu comme une composition d'espace en parallèles et diagonales, la constitution d'un réceptacle tel que les masses et les lignes de l'image qui vient l'occuper trouveront un équilibre, et leurs mouvements, un invariant. Il en est souvent ainsi chez Dreyer ; Antonioni semble aller jusqu'au bout de cette conception géométrique du cadre qui préexiste à ce qui vient s'y inscrire (« *L'Éclipse* »)<sup>3</sup>. Tantôt le cadre est conçu comme une construction dynamique en acte, qui dépend étroitement de la scène, de l'image, des personnages et des objets qui le remplissent. Le procédé de l'iris chez Griffith, qui isole d'abord un visage, puis s'ouvre et montre l'environnement ; les recherches d'Eisenstein inspirées du dessin

japonais, qui adaptent le cadre au thème ; l'écran variable de Gance qui s'ouvre et se referme « selon les nécessités dramaturgiques », et comme un « accordéon visuel » : ce fut dès le début l'essai de variations dynamiques du cadre. De toute manière, le cadrage est limitation<sup>4</sup>. Mais, d'après le concept lui-même, les limites peuvent être conçues de deux façons, mathématique ou dynamique : tantôt comme préalables à l'existence des corps dont elles fixent l'essence, tantôt allant précisément jusqu'où va la puissance du corps existant. Dès la philosophie antique, c'était un des aspects principaux de l'opposition entre les Platoniciens et les Stoïciens.

Le cadre est encore géométrique ou physique d'une autre façon, par rapport aux parties du système qu'il sépare et réunit à la fois. Dans le premier cas, le cadre est inséparable de fermes distinctions géométriques. Une très belle image d'« *Intolérance* » de Griffith coupe l'écran suivant une verticale qui correspond au mur d'enceinte de Babylone, tandis qu'à droite on voit le roi s'avancer sur une horizontale supérieure, chemin de ronde en haut du mur, et à gauche les chars entrer et sortir sur l'horizontale inférieure, aux portes de la cité. Eisenstein étudie les effets de la section d'or sur l'image cinématographique ; Dreyer explore les horizontales et les verticales, les symétries, le haut et le bas, les alternances de noir et de blanc ; les expressionnistes développent des diagonales et contre-diagonales, des figures pyramidales ou triangulaires qui agglomèrent les corps, les foules, les lieux, le heurt de ces masses, tout un pavage du cadre « où se dessinent comme les carreaux noirs et blancs d'un échiquier » (« *Les Nibelungen* » et « *Metropolis* » de Lang)<sup>5</sup>. Même la lumière est l'objet d'une optique géométrique, quand elle s'organise avec les ténèbres en deux moitiés, ou en raies alternantes, suivant une tendance de l'expressionnisme (Wiene, Lang). Les lignes de séparation des grands éléments de la Nature jouent évidemment un rôle fondamental, comme dans les ciels de Ford : la séparation du ciel et de la

terre, la terre ramenée au bas de l'écran. Mais c'est aussi l'eau et la terre, ou la ligne effilée qui sépare l'air et l'eau, quand l'eau cache un évadé dans le fond, ou asphyxie une victime à la limite de la surface (« *Je suis un évadé* », de Le Roy, « *Le Clan des irréductibles* », de Newman). En règle générale, les puissances de la Nature ne sont pas cadrées de la même façon que les personnes ou les choses, et les individus, pas de la même façon que les foules, et les sous-éléments pas de la même façon que les termes. Si bien qu'il y a dans le cadre beaucoup de cadres différents. Les portes, les fenêtres, les guichets, les lucarnes, les vitres de voiture, les miroirs sont autant de cadres dans le cadre. Les grands auteurs ont des affinités particulières avec tel ou tel de ces cadres seconds, tierces, etc. Et c'est par ces emboîtements de cadres que les parties de l'ensemble ou du système clos se séparent, mais aussi conspirent et se réunissent.

De l'autre côté, la conception physique ou dynamique du cadre induit des ensembles flous qui ne se divisent plus qu'en zones ou plages. Le cadre n'est plus l'objet de divisions géométriques, mais de graduations physiques. C'est comme parties intensives que valent alors les parties de l'ensemble, et l'ensemble lui-même est un mélange qui passe par toutes les parties, par tous les degrés d'ombre et de lumière, par toute l'échelle du clair-obscur (Wegener, Murnau). C'est l'autre tendance de l'optique expressionniste, bien que certains auteurs participent des deux, à l'intérieur de l'expressionnisme ou au-dehors. C'est l'heure où l'on ne peut plus distinguer l'aurore et le crépuscule, ni l'air et l'eau, l'eau et la terre, dans le grand mélange d'un marais ou d'une tempête<sup>6</sup>. Ici, c'est par les degrés du mélange que les parties se distinguent et se confondent, dans une transformation continue des valeurs. L'ensemble ne se divise pas en parties sans changer de nature à chaque fois : ce n'est ni du divisible ni de l'indivisible, mais du « dividuel ». Il est vrai que c'était déjà le cas dans la conception géométrique : c'était l'emboîtement des cadres qui indiquait alors les changements de nature. L'image

cinématographique est toujours individuelle. La raison ultime en est que l'écran, comme cadre des cadres, donne une commune mesure à ce qui n'en a pas, plan lointain de paysage et gros plan de visage, système astronomique et goutte d'eau, parties qui ne sont pas au même dénominateur de distance, de relief, de lumière. En tous ces sens le cadre assure une déterritorialisation de l'image.

En quatrième lieu, le cadre se rapporte à un angle de cadrage. C'est que l'ensemble clos est lui-même un système optique qui renvoie à un point de vue sur l'ensemble des parties. Certes, le point de vue peut être ou paraître insolite, paradoxal : le cinéma témoigne de points de vue extraordinaires, à ras du sol, ou de haut en bas, de bas en haut, etc. Mais ils semblent soumis à une règle pragmatique qui ne vaut pas seulement pour le cinéma de narration : à moins de tomber dans un esthétisme vide, ils doivent s'expliquer, ils doivent se révéler normaux et réguliers, soit du point de vue d'un ensemble plus vaste qui comprend le premier, soit du point de vue d'un élément d'abord inaperçu, non donné, du premier ensemble. On trouve chez Jean Mitry la description d'une séquence exemplaire à cet égard (« *L'Homme que j'ai tué* », de Lubitsch) : la caméra, dans un travelling latéral à mi-hauteur, montre une haie de spectateurs vus de dos, et tente de se glisser au premier rang, puis s'arrête sur un unijambiste dont la jambe manquante ménage une échappée sur le spectacle, un défilé militaire qui passe. Elle cadre donc la jambe valide, la béquille et, sous le moignon, le défilé. Voilà un angle de cadrage éminemment insolite. Mais un autre plan montre un autre infirme derrière le premier, un cul-de-jatte qui voit précisément le défilé ainsi, et qui actualise ou effectue le point de vue précédent<sup>7</sup>. On dira donc que l'angle de cadrage était justifié. Toutefois, cette règle pragmatique ne vaut pas toujours, ou, même quand elle vaut, n'épuise pas le cas. Bonitzer a construit le concept très intéressant de « décadrage » pour désigner ces points de vue anormaux qui ne se confondent pas avec une perspective

oblique ou un angle paradoxal, et renvoient à une autre dimension de l'image<sup>8</sup>. On en trouverait des exemples dans les cadres coupants de Dreyer, les visages coupés par le bord de l'écran dans « *La Passion de Jeanne d'Arc* ». Mais plus encore, nous le verrons, les espaces vides à la manière d'Ozu, qui cadrent une zone morte, ou bien les espaces déconnectés à la manière de Bresson, dont les parties ne se raccordent pas, excèdent toute justification narrative ou plus généralement pragmatique, et viennent peut-être confirmer que l'image visuelle a une fonction lisible au-delà de sa fonction visible.

Reste le hors-champ. Ce n'est pas une négation ; il ne suffit pas non plus de le définir par la non-coïncidence entre deux cadres dont l'un serait visuel et l'autre sonore (par exemple, chez Bresson, quand le son témoigne pour ce qu'on ne voit pas, et « relaie » le visuel au lieu de le redoubler<sup>9</sup>). Le hors-champ renvoie à ce qu'on n'entend ni ne voit, pourtant parfaitement présent. Il est vrai que cette présence fait problème, et renvoie elle-même à deux nouvelles conceptions du cadrage. Si l'on reprend l'alternative de Bazin, cache ou cadre, tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique, tantôt comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement. Cette dualité s'exprime de manière exemplaire entre Renoir et Hitchcock, l'un pour qui l'espace et l'action excèdent toujours les limites du cadre qui n'opère qu'un prélèvement sur une aire, l'autre chez qui le cadre opère un « enfermement de toutes les composantes », et agit comme un cadre de tapisserie plus encore que pictural ou théâtral. Mais, si un ensemble partiel ne communique formellement avec son hors-champ que par des caractères positifs du cadre et du recadrage, il est vrai aussi qu'un système clos, même très refermé, ne supprime le hors-champ qu'en apparence, et lui donne à sa manière une importance aussi décisive, plus décisive encore<sup>10</sup>. Tout



cadrage détermine un hors-champ. Il n'y a pas deux types de cadre dont l'un seulement renverrait au hors-champ, il y a plutôt deux aspects très différents du hors-champ dont chacun renvoie à un mode de cadrage.

La divisibilité de la matière signifie que les parties entrent dans des ensembles variés, qui ne cessent de se subdiviser en sous-ensembles ou d'être eux-mêmes le sous-ensemble d'un ensemble plus vaste, à l'infini. C'est pourquoi la matière se définit à la fois par la tendance à constituer des systèmes clos et par l'inachèvement de cette tendance. Tout système clos est aussi communicant. Il y a toujours un fil pour rattacher le verre d'eau sucrée au système solaire, et n'importe quel ensemble à un ensemble plus vaste. Tel est le premier sens de ce qu'on appelle hors-champ : un ensemble étant cadré, donc vu, il y a toujours un plus grand ensemble, ou un autre avec lequel le premier en forme un plus grand, et qui peut être vu à son tour, à condition de susciter un nouveau hors-champ, etc. L'ensemble de tous ces ensembles forme une continuité homogène, un univers ou un plan de matière proprement illimité. Mais ce n'est certainement pas un « tout », bien que ce plan ou ces ensembles de plus en plus grands aient nécessairement un rapport indirect avec le tout. On sait les contradictions insolubles où l'on tombe lorsqu'on traite l'ensemble de tous les ensembles comme un tout. Ce n'est pas que la notion de tout soit dénuée de sens ; mais elle n'est pas un ensemble et n'a pas de parties. Elle est plutôt ce qui empêche chaque ensemble, si grand soit-il, de fermer sur soi, et ce qui le force à se prolonger dans un ensemble plus grand. Le tout est donc comme le fil qui traverse les ensembles, et donne à chacun la possibilité nécessairement réalisée de communiquer avec un autre, à l'infini. Aussi le tout est-il l'Ouvert, et renvoie au temps ou même à l'esprit plutôt qu'à la matière et à l'espace. Quel que soit leur rapport, on ne confondra donc pas le prolongement des ensembles les uns dans les autres, et l'ouverture du tout qui passe en chacun. Un système clos n'est jamais absolument clos ; mais d'une part il

est relié dans l'espace à d'autres systèmes par un fil plus ou moins « ténu », d'autre part il est intégré ou réintégré à un tout qui lui transmet une durée le long de ce fil<sup>11</sup>. Dès lors, il ne suffit peut-être pas de distinguer, avec Burch, un espace concret et un espace imaginaire du hors-champ, l'imaginaire devenant concret lorsqu'il passe à son tour dans un champ, lorsqu'il cesse donc d'être hors-champ. C'est en lui-même, ou en tant que tel, que le hors-champ a déjà deux aspects qui diffèrent en nature : un aspect relatif par lequel un système clos renvoie dans l'espace à un ensemble qu'on ne voit pas, et qui peut à son tour être vu, quitte à susciter un nouvel ensemble non-vu, à l'infini ; un aspect absolu par lequel le système clos s'ouvre à une durée immanente au tout de l'univers, qui n'est plus un ensemble et n'est pas de l'ordre du visible<sup>12</sup>. *Les décadres, qui ne se justifient pas « pragmatiquement », renvoient précisément à ce deuxième aspect comme à leur raison d'être.*

Dans un cas, le hors-champ désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour ; dans l'autre cas, le hors-champ témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle « insiste » ou « subsiste », un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes. Sans doute ces deux aspects du hors-champ se mélangent constamment. Mais, quand nous considérons une image cadrée comme système clos, nous pouvons dire qu'un aspect l'emporte sur l'autre suivant la nature du « fil ». Plus le fil est épais qui relie l'ensemble vu à d'autres ensembles non-vus, mieux le hors-champ réalise sa première fonction, qui est d'ajouter de l'espace à l'espace. Mais, quand le fil est très ténu, il ne se contente pas de renforcer la clôture du cadre, ou d'éliminer le rapport avec le dehors. Il n'assure certes pas une isolation complète du système relativement clos, ce qui serait impossible. Mais, plus il est ténu, plus la durée descend dans le système comme une araignée, mieux le hors-champ réalise son autre fonction, qui est d'introduire du trans-spatial et du spirituel dans le système qui n'est

jamais parfaitement clos. Dreyer en avait fait une méthode ascétique : plus l'image est spatialement fermée, réduite même à deux dimensions, plus elle est apte à *s'ouvrir* sur une quatrième dimension qui est le temps, et sur une cinquième qui est l'Esprit, la décision spirituelle de Jeanne ou de Gertrud<sup>13</sup>. Quand Claude Ollier définit le cadre géométrique d'Antonioni, il ne dit pas seulement que le personnage attendu n'est pas encore visible (première fonction du hors-champ), mais aussi qu'il est momentanément dans une zone de vide, « blanc sur blanc impossible à filmer », proprement invisible (seconde fonction). Et, d'une autre façon, les cadres d'Hitchcock ne se contentent pas de neutraliser l'environnement, de pousser le système clos aussi loin que possible et d'enfermer dans l'image le maximum de composantes ; ils feront en même temps de l'image une *image mentale*, ouverte (nous le verrons) sur un jeu de relations purement pensées qui tissent un tout. C'est pourquoi nous disions qu'il y a toujours hors-champ, même dans l'image la plus close. Et qu'il y a toujours à la fois les deux aspects du hors-champ, le rapport actualisable avec d'autres ensembles, le rapport virtuel avec le tout. Mais, dans un cas, le second rapport, le plus mystérieux, sera atteint indirectement, à l'infini, par l'intermédiaire et l'extension du premier, dans la succession des images ; dans l'autre cas, il serait atteint plus directement, dans l'image même, et par limitation et neutralisation du premier.

Résumons les résultats de cette analyse du cadre. Le cadrage est l'art de choisir les parties de toutes sortes qui entrent dans un ensemble. Cet ensemble est un système clos, relativement et artificiellement clos. Le système clos déterminé par le cadre peut être considéré par rapport aux données qu'il communique aux spectateurs : il est informatif, et saturé ou raréfié. Considéré en lui-même et comme limitation, il est géométrique ou physique-dynamique. Considéré dans la nature de ses parties, il est encore géométrique, ou bien physique et dynamique. C'est

un système optique, quand on le considère par rapport au point de vue, à l'angle de cadrage : il est alors pragmatiquement justifié, ou réclame une plus haute justification. Enfin, il détermine un hors-champ, soit sous la forme d'un ensemble plus vaste qui le prolonge, soit sous la forme d'un tout qui l'intègre.

## 2

*Le découpage est la détermination du plan, et le plan, la détermination du mouvement qui s'établit dans le système clos, entre éléments ou parties de l'ensemble. Mais, nous l'avons vu, le mouvement concerne aussi un tout, qui diffère en nature avec l'ensemble. Le tout, c'est ce qui change, c'est l'ouvert ou la durée. Le mouvement exprime donc un changement du tout, ou une étape, un aspect de ce changement, une durée ou une articulation de durée. Ainsi le mouvement a deux faces, aussi inséparables que l'endroit et l'envers, le verso et le recto : il est rapport entre parties, et il est affection du tout. D'une part il modifie les positions respectives des parties d'un ensemble, qui sont comme ses coupes, chacune immobile en elle-même ; d'autre part il est lui-même la coupe mobile d'un tout dont il exprime le changement. Sous un aspect, il est dit relatif ; sous l'autre, il est dit absolu. Soit un plan fixe où des personnages bougent : ils modifient leurs positions respectives dans l'ensemble cadré ; mais cette modification serait tout à fait arbitraire si elle n'exprimait aussi quelque chose en train de changer, une altération qualitative même infime dans le tout qui passe par cet ensemble. Soit un plan où la caméra bouge : elle peut aller d'un ensemble à un autre, modifier la position respective des ensembles, tout cela n'a de nécessité que si la modification relative exprime un changement absolu du tout qui passe par ces ensembles. Par exemple, la caméra suit un homme et une femme qui montent un escalier, et qui arrivent à une porte que l'homme ouvre ; puis la caméra*

les laisse, et régresse en un seul plan, elle longe le mur extérieur de l'appartement, rejoint l'escalier qu'elle descend à reculons, débouche sur le trottoir, et s'élève à l'extérieur jusqu'à la fenêtre opaque de l'appartement vu du dehors. Ce mouvement, qui modifie la position relative d'ensembles immobiles, n'a de nécessité que s'il exprime quelque chose en train de se passer, un changement dans un tout qui passe lui-même par ces modifications : la femme est en train d'être assassinée, elle était entrée libre, mais ne peut plus attendre aucun secours, l'assassinat est inexorable. On dira que cet exemple (« *Frenzy* », d'Hitchcock) est un cas d'ellipse dans la narration. Mais, qu'il y ait ellipse ou non, ou même qu'il y ait narration ou non, n'importe pas pour le moment. Ce qui compte dans ces exemples, c'est que le plan, quel qu'il soit, a comme deux pôles : par rapport aux ensembles dans l'espace où il introduit des modifications relatives entre éléments ou sous-ensembles ; par rapport à un tout dont il exprime un changement absolu dans la durée. Ce tout ne se contente jamais d'être elliptique, ni narratif, bien qu'il puisse l'être. Mais toujours le plan, quel qu'il soit, a ces deux aspects : il présente des modifications de position relative dans un ensemble ou des ensembles, il exprime des changements absolus dans un tout ou dans le tout. Le plan en général a une face tendue vers l'ensemble dont il traduit les modifications entre parties, une autre face tendue vers le tout dont il exprime le changement, ou du moins un changement. D'où la situation du plan, qu'on peut définir abstraitement comme intermédiaire entre le cadrage de l'ensemble et le montage du tout. Tantôt tendu vers le pôle du cadrage, tantôt tendu vers le pôle du montage. Le plan, c'est le mouvement, considéré sous son double aspect : translation des parties d'un ensemble qui s'étend dans l'espace, changement d'un tout qui se transforme dans la durée.

Ce n'est pas seulement une détermination abstraite du plan. Car le plan trouve sa détermination concrète dans la mesure où il ne cesse

d'assurer le passage d'un aspect à l'autre, la ventilation ou la distribution des deux aspects, leur conversion perpétuelle. Reprenons les trois niveaux bergsoniens : les ensembles et leurs parties ; le tout qui se confond avec l'Ouvert ou le changement dans la durée ; le mouvement qui s'établit entre les parties ou les ensembles, mais qui exprime aussi la durée, c'est-à-dire le changement du tout. Le plan est comme le mouvement qui ne cesse d'assurer la conversion, la circulation. Il divise et subdivise la durée d'après les objets qui composent l'ensemble, il réunit les objets et les ensembles en une seule et même durée. Il ne cesse de diviser la durée en sous-durées elles-mêmes hétérogènes, et de réunir celles-ci dans une durée immanente au tout de l'univers. Et, étant donné que c'est une conscience qui opère ces divisions et ces réunions, on dira du plan qu'il agit comme une conscience. Mais la seule conscience cinématographique, ce n'est pas nous, le spectateur, ni le héros, c'est la caméra, tantôt humaine, tantôt inhumaine ou surhumaine. Soit le mouvement de l'eau, celui d'un oiseau dans le lointain, et celui d'un personnage sur un bateau : ils se confondent en une perception unique, un tout paisible de la Nature humanisée. Mais voilà que l'oiseau, une mouette ordinaire, fonce et vient blesser la personne : les trois flux se divisent et deviennent extérieurs les uns aux autres. Le tout se reformera, mais il aura changé : il sera devenu la conscience unique ou la perception d'un tout des oiseaux, témoignant d'une Nature entièrement oisellisée, retournée contre l'homme, dans une attente infinie. Il se redivisera à nouveau, quand les oiseaux attaqueront, suivant les modes, les lieux, les victimes de leur attaque. Il se reformera de nouveau à la faveur d'une trêve, quand l'humain et l'inhumain entreront dans un rapport indécis (« *Les Oiseaux* » d'Hitchcock). On pourra dire aussi bien que la division est entre deux touts, ou le tout entre deux divisions<sup>14</sup>. Le plan, c'est-à-dire la conscience, trace un mouvement qui fait que les choses entre lesquelles il

s'établit ne cessent de se réunir en un tout, et le tout, de se diviser entre les choses (le Dividuel).

C'est le mouvement lui-même qui se décompose et se recompose. Il se décompose d'après les éléments entre lesquels il joue dans un ensemble : ceux qui restent fixes, ceux auxquels le mouvement est attribué, ceux qui font ou subissent tel mouvement simple ou divisible... Mais aussi il se recompose en un grand mouvement complexe indivisible d'après le tout dont il exprime le changement. On peut considérer certains grands mouvements comme la signature propre d'un auteur, qui caractérisent le tout d'un film ou même le tout d'une œuvre, mais qui résonnent avec le mouvement relatif de telle image signée, ou de tel détail dans l'image. Dans une étude exemplaire sur le « *Faust* » de Murnau, Éric Rohmer montrait comment les mouvements d'expansion et de contraction se distribuaient entre les personnes et les objets, dans un « espace pictural », mais exprimaient aussi de véritables Idées dans l'« espace filmique », le Bien et le Mal, Dieu et Satan<sup>15</sup>. Orson Welles décrit souvent deux mouvements qui se composent, dont l'un est comme une fuite horizontale linéaire dans une sorte de cage allongée et striée, à claire-voie, et l'autre un tracé circulaire dont l'axe vertical opère en hauteur une plongée ou une contre-plongée : si ces mouvements sont déjà ceux qui animent l'œuvre littéraire de Kafka, on en conclura à une affinité de Welles avec Kafka, qui ne se réduit pas au film « *Le Procès* », mais explique plutôt pourquoi Welles a eu besoin de se confronter directement à Kafka ; si de tels mouvements se retrouvent et se combinent profondément dans « *Le Troisième Homme* », de Reed, on en conclura que Welles fut plus qu'un acteur dans ce film, et participa de près à sa construction, ou que Reed fut un disciple inspiré de Welles. Dans beaucoup de ses films, Kurosawa a une signature qui ressemble à un caractère japonais fictif : un épais trait vertical descend de haut en bas sur l'écran, tandis que deux mouvements latéraux plus minces le traversent de droite à gauche et de

gauche à droite ; un tel mouvement complexe est en rapport avec le tout du film, nous le verrons, avec une manière de concevoir le tout d'un film. Analysant certains films d'Hitchcock, François Regnault dégagait pour chacun un mouvement global ou une « forme principale, géométrique ou dynamique », qui pouvaient apparaître à l'état pur dans les génériques : « les spirales de *Vertigo*, les lignes brisées et la structure contrariée en noir et blanc de *Psycho*, les coordonnées cartésiennes en flèche de *North by Northwest...* ». Et peut-être les grands mouvements de ces films sont-ils à leur tour les composants d'un mouvement encore plus grand qui exprimerait le tout de l'œuvre d'Hitchcock, et la manière dont cette œuvre a évolué, changé. Mais non moins intéressante est l'autre direction d'après laquelle un grand mouvement, tourné vers un tout qui change, se décompose en mouvements relatifs, en formes locales tournées vers les positions respectives des parties d'un ensemble, les attributions aux personnes et objets, les répartitions entre éléments. Regnault l'étudie pour Hitchcock (ainsi, dans « *Vertigo* », la grande spirale peut devenir le vertige du héros, mais aussi le circuit qu'il trace avec sa voiture, ou bien la boucle dans les cheveux de l'héroïne<sup>16</sup>). Mais c'est pour chaque auteur que ce type d'analyse est souhaitable, c'est le programme de recherche nécessaire pour toute analyse d'auteur, ce qu'on pourrait appeler stylistique : le mouvement qui s'établit entre les parties d'un ensemble dans un cadre, ou d'un ensemble à l'autre dans un recadrage ; le mouvement qui exprime un tout dans un film ou dans une œuvre ; la correspondance entre les deux, la manière dont ils se font écho, dont ils passent l'un dans l'autre. Car c'est le même mouvement, tantôt composant, tantôt décomposé, ce sont les deux aspects du même mouvement. Et ce mouvement, c'est le plan, l'intermédiaire concret entre un tout qui a des changements et un ensemble qui a des parties, et qui ne cesse de convertir l'un dans l'autre suivant ses deux faces.



Le plan, c'est l'image-mouvement. En tant qu'il rapporte le mouvement à un tout qui change, c'est la coupe mobile d'une durée. Décrivant l'image d'une manifestation, Poudovkine dit : c'est comme si l'on montait sur un toit pour la voir, puis l'on descend à la fenêtre du premier étage pour lire les pancartes, puis on se mêle à la foule<sup>17</sup>... C'est seulement « comme si » ; car la perception naturelle introduit des arrêts, des ancrages, des points fixes ou des points de vue séparés, des mobiles ou même des véhicules distincts, tandis que la perception cinématographique opère continûment, d'un seul mouvement dont les arrêts eux-mêmes font partie intégrante et ne sont qu'une vibration sur soi. Soit le célèbre plan de « *La Foule* » de King Vidor, ce que Mitry appelait « un des plus beaux travellings de tout le cinéma muet » : la caméra avance dans la foule à contre-courant, se dirige vers un gratte-ciel, grimpe jusqu'au vingtième étage, cadre une des fenêtres, découvre un hall plein de bureaux, y pénètre, avance et atteint un bureau derrière lequel il y a le héros. Soit le plan célèbre aussi du « *Dernier des hommes* » de Murnau : la caméra sur bicyclette, d'abord mise dans l'ascenseur, descend avec lui et saisit le hall du grand hôtel à travers les vitres, opérant des décompositions et des recompositions incessantes, puis « file à travers le vestibule et à travers les battants énormes de la porte-tambour en un seul et parfait travelling ». La caméra ici entraîne deux mouvements, deux mobiles ou deux véhicules, l'ascenseur et la bicyclette. Elle peut montrer l'un, qui fait partie de l'image, et cacher l'autre (elle peut aussi dans certains cas montrer dans l'image une caméra elle-même). Mais ce n'est pas ce qui compte. Ce qui compte, c'est que la caméra mobile est comme un *équivalent général* de tous les moyens de locomotion qu'elle montre ou dont elle se sert (avion, auto, bateau, bicyclette, marche, métro...). De cette équivalence, Wenders fera l'âme de deux de ses films, « *Au fil du temps* » et « *Alice dans les villes* », introduisant ainsi dans le cinéma une réflexion sur le cinéma particulièrement concrète. En d'autres termes, le

propre de l'image-mouvement cinématographique, c'est d'extraire des véhicules ou des mobiles le mouvement qui est en la substance commune, ou d'extraire des mouvements la mobilité qui en est l'essence. C'était le vœu de Bergson : à partir du corps ou du mobile auquel notre perception naturelle attache le mouvement comme à un véhicule, extraire une simple « tache » colorée, l'image-mouvement, qui « se réduit en elle-même à une série d'oscillations extrêmement rapides » et « n'est en réalité qu'un mouvement de mouvements<sup>18</sup> ». Or, ce dont Bergson croyait le cinéma incapable, parce qu'il considérait seulement ce qui se passait dans l'appareil (le mouvement homogène abstrait du défilé des images), c'est ce dont l'appareil est le plus capable, éminemment capable : l'image-mouvement, c'est-à-dire le mouvement pur extrait des corps ou des mobiles. Ce n'est pas une abstraction, mais un affranchissement. C'est toujours un grand moment dans le cinéma, comme chez Renoir, quand la caméra quitte un personnage et même lui tourne le dos, prenant un mouvement propre à l'issue duquel elle le retrouvera<sup>19</sup>.

En opérant ainsi une coupe mobile des mouvements, le plan ne se contente pas d'exprimer la durée d'un tout qui change, mais ne cesse de faire varier les corps, les parties, les aspects, les dimensions, les distances, les positions respectives des corps qui composent un ensemble dans l'image. L'un se fait par l'autre. C'est parce que le mouvement pur fait varier par fractionnement les éléments de l'ensemble à des dénominateurs différents, c'est parce qu'il décompose et recompose l'ensemble, qu'il se rapporte aussi à un tout fondamentalement ouvert, dont le propre est de « se faire » sans cesse ou de changer, de durer. Et inversement. C'est Epstein qui a le plus profondément, le plus poétiquement, dégagé cette nature du plan comme pur mouvement, le comparant à une peinture cubiste ou simultanéiste : « Toutes les surfaces se divisent, se tronquent, se décomposent, se brisent, comme on imagine qu'elles font dans l'œil à mille facettes de l'insecte. Géométrie descriptive dont la toile est le plan

de bout. Au lieu de subir la perspective, ce peintre la fend, entre en elle. (...) À la perspective du dehors il substitue ainsi *la perspective du dedans*, une perspective multiple, chatoyante, onduleuse, variable et contractile comme un cheveu hygromètre. Elle n'est pas la même à droite qu'à gauche, ni en haut qu'en bas. C'est dire que les fractions que le peintre présente de la réalité ne sont pas aux mêmes dénominateurs de distance, ni de relief, ni de lumière. » C'est que le cinéma, encore plus directement que la peinture, donne un relief dans le temps, une perspective dans le temps : il exprime le temps lui-même comme perspective ou relief<sup>20</sup>. C'est pourquoi le temps prend essentiellement le pouvoir de se contracter ou de se dilater, comme le mouvement le pouvoir de ralentir ou d'accélérer. Epstein atteint au plus près du concept de plan : c'est une coupe mobile, c'est-à-dire une *perspective temporelle ou une modulation*. La différence de l'image cinématographique avec l'image photographique en découle. La photographie est une sorte de « moulage » : le moule organise les forces internes de la chose, de telle manière qu'elles atteignent un état d'équilibre à un certain instant (coupe immobile). Tandis que la modulation ne s'arrête pas quand l'équilibre est atteint, et ne cesse de modifier le moule, de constituer un moule variable, continu, temporel<sup>21</sup>. Telle est l'image-mouvement, que Bazin opposait de ce point de vue à la photo : « Le photographe procède, par l'intermédiaire de l'objectif, à une véritable prise d'empreinte lumineuse, à un moulage (...). [Mais] le cinéma réalise le paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée<sup>22</sup>. »

### 3

Que se passait-il au temps de la caméra fixe ? On a souvent décrit la situation. En premier lieu, le cadre est défini par un point de vue unique et frontal qui est celui du spectateur sur un ensemble invariable : il n'y a

donc pas communication d'ensembles variables renvoyant les uns aux autres. En second lieu, le plan est une détermination uniquement spatiale indiquant une « tranche d'espace » à telle ou telle distance de la caméra, du gros plan au plan lointain (coupes immobiles) : le mouvement n'est donc pas dégagé pour lui-même et reste attaché aux éléments, personnages et choses, qui lui servent de mobile ou de véhicule. Enfin, le tout se confond avec l'ensemble en profondeur tel que le mobile le parcourt en passant d'un plan spatial à un autre, d'une tranche parallèle à une autre, chacune ayant son indépendance ou sa mise au point : il n'y a donc pas changement ni durée à proprement parler, pour autant que la durée implique une tout autre conception de la profondeur, qui brasse et disloque les zones parallèles au lieu de les superposer. On peut donc définir un état primitif du cinéma où l'image est en mouvement plutôt qu'elle n'est image-mouvement ; et c'est par rapport à cet état primitif que s'exerce la critique bergsonienne.

Seulement, si l'on demande comment s'est constituée l'image-mouvement, ou comment le mouvement s'est dégagé des personnes et des choses, on constate que ce fut sous deux formes différentes, et dans les deux cas de manière imperceptible : d'une part bien sûr par la mobilité de la caméra, le plan devenant lui-même mobile ; mais d'autre part aussi bien par le montage, c'est-à-dire par le raccord de plans dont chacun ou la plupart pouvaient parfaitement rester fixes. Une pure mobilité pouvait être atteinte par ce moyen, extraite des mouvements de personnages, avec très peu de mouvement de caméra : c'était même le cas le plus fréquent, et notamment encore celui du « *Faust* » de Murnau, la caméra mobile étant réservée pour des scènes exceptionnelles ou des moments remarquables. Or les deux moyens se trouveront à leurs débuts dans une certaine obligation de se cacher : non seulement les raccords de montage devaient être imperceptibles (par exemple, raccords dans l'axe), mais aussi les mouvements de caméra pour autant qu'ils concernaient des

moments ordinaires ou des scènes banales (mouvements d'une lenteur voisine du seuil de perception<sup>23</sup>). C'est que les deux formes ou moyens n'intervenaient que pour réaliser un potentiel contenu dans l'image fixe primitive, c'est-à-dire dans le mouvement tel qu'il était encore attaché aux personnes et aux choses. C'est ce mouvement qui était déjà le propre du cinéma, et qui réclamait une sorte d'affranchissement, ne pouvant se contenter des limites où le maintenaient les conditions primitives. Si bien que l'image dite primitive, l'image en mouvement, se définissait moins par son état que par sa tendance. Le plan spatial et fixe avait tendance à donner une image-mouvement pure, tendance qui passait à l'acte insensiblement par la mobilisation dans l'espace de la caméra, ou bien par le montage dans le temps de plans mobiles ou simplement fixes. Comme dit Bergson, bien qu'il ne l'ait pas vu pour le cinéma, les choses ne se définissent jamais par leur état primitif, mais par la tendance cachée dans cet état.

On peut réserver le mot « plan » aux déterminations spatiales fixes, tranches d'espace ou distances par rapport à la caméra : ainsi Jean Mitry, non seulement quand il dénonce l'expression « plan-séquence », incohérente selon lui, mais à plus forte raison quand il voit dans le travelling non pas un plan mais une séquence de plans. C'est alors la séquence de plans qui hérite du mouvement et de la durée. Mais comme ce n'est pas une notion suffisamment déterminée, il faudra créer des concepts plus précis pour dégager les unités de mouvement et de durée : nous le verrons avec les « syntagmes » de Christian Metz, et les « segments » de Raymond Bellour. Mais, de notre point de vue pour le moment, la notion de plan peut avoir une unité et une extension suffisantes si on lui donne son plein sens projectif, perspectif ou temporel. En effet, une unité est toujours celle d'un acte qui comprend en tant que tel une multiplicité d'éléments passifs ou agis<sup>24</sup>. Les plans, comme déterminations spatiales immobiles, peuvent parfaitement en ce

sens être la multiplicité qui correspond à l'unité *du* plan, comme coupe mobile ou perspective temporelle. L'unité variera d'après la multiplicité qu'elle contient, mais n'en sera pas moins l'unité de cette multiplicité corrélative.

On distinguera plusieurs cas à cet égard. Dans un premier cas, c'est le mouvement continu de la caméra qui définira le plan, quels que soient les changements d'angle et de points de vue multiples (par exemple, un travelling). Dans un second cas, c'est la continuité de raccord qui constituera l'unité du plan, quoique cette unité ait pour « matière » deux ou plusieurs plans successifs qui peuvent d'ailleurs être fixes. Aussi bien des plans mobiles peuvent ne devoir leur distinction qu'à des contraintes matérielles, et former une unité parfaite en fonction de la nature de leur raccord : ainsi chez Orson Welles, les deux plongées de « *Citizen Kane* » où la caméra traverse littéralement une vitre et pénètre à l'intérieur d'une grande pièce, soit à la faveur de la pluie qui s'écrase sur la vitre et la brouille, soit à la faveur de l'orage et d'un coup de tonnerre qui la brise. Dans un troisième cas, nous nous trouvons devant un plan de longue durée fixe ou mobile, « plan-séquence », avec profondeur de champ : un tel plan comprend en lui-même toutes les tranches d'espace à la fois, du gros plan au plan éloigné, mais n'en a pas moins une unité qui permet de le définir comme un plan. C'est que la profondeur n'est plus conçue à la manière du cinéma « primitif », comme une superposition de tranches parallèles dont chacune n'a affaire qu'avec elle-même, toutes étant seulement traversées par un même mobile. Au contraire, chez Renoir ou chez Welles, l'ensemble des mouvements se distribue en profondeur de manière à établir des liaisons, des actions et des réactions, qui ne se développent jamais l'une à côté de l'autre, sur un même plan, mais s'échelonnent à différentes distances et d'un plan à l'autre. L'unité du plan est faite ici de la liaison directe entre éléments pris dans la multiplicité des plans superposés qui cessent d'être isolables : c'est le

rapport des parties proches et lointaines qui fait l'unité. La même évolution apparaît dans l'histoire de la peinture, entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle : à une superposition des plans dont chacun se trouve rempli par une scène spécifique, et où les personnages se rencontrent côte à côte, s'est substituée une tout autre vision de la profondeur, où les personnages se rencontrent en oblique et s'interpellent d'un plan à l'autre, où les éléments d'un plan agissent et réagissent sur les éléments d'un autre plan, où aucune forme, aucune couleur, ne se referment sur un seul plan, où les dimensions du premier plan se trouvent anormalement grossies pour entrer directement en rapport avec l'arrière-plan par réduction brusque des grandeurs<sup>25</sup>. Dans un quatrième cas, le plan-séquence (car il y en a beaucoup de sortes) ne comporte plus aucune profondeur, ni de superposition ni d'enfoncement : il rabat au contraire tous les plans spatiaux sur un seul avant-plan qui passe par différents cadres, de telle manière que l'unité du plan renvoie à la parfaite planitude de l'image, tandis que la multiplicité corrélatrice est celle des recadrages. C'était le cas de Dreyer, dans ses plans-séquences analogues à des aplats, et qui nient toute distinction entre différents plans spatiaux, faisant passer le mouvement par une série de recadrages qui se substituent au changement de plan (« *Ordet* », « *Gertrud* »)<sup>26</sup>. Les images sans profondeur ou à profondeur maigre forment un type de plan coulant et glissant, qui s'oppose au volume des images profondes.

En tous ces sens, le plan a bien une unité. C'est une unité de mouvement, et il comprend à ce titre une multiplicité corrélatrice qui ne le contredit pas<sup>27</sup>. Tout au plus peut-on dire que cette unité est prise dans une double exigence, par rapport au tout dont elle exprime un changement le long du film, par rapport aux parties dont elle détermine les déplacements dans chaque ensemble et d'un ensemble à l'autre. Pasolini a exprimé cette double exigence d'une manière très claire. D'une part, le tout cinématographique serait un seul et même plan-

séquence analytique, en droit illimité, théoriquement continu ; d'autre part les parties du film seraient en fait des plans discontinus, dispersés, disséminés, sans liaison assignable. Il faut donc que le tout renonce à son idéalité, et devienne le tout synthétique du film qui se réalise dans le montage des parties ; et, inversement, que les parties se sélectionnent, se coordonnent, entrent dans des raccords et liaisons qui reconstituent par montage le plan-séquence virtuel ou le tout analytique du cinéma<sup>28</sup>.

Mais il n'y a pas cette répartition du fait et du droit (qui implique chez Pasolini une grande répulsion pour le plan-séquence, toujours maintenu dans la virtualité). Il y a deux aspects qui sont également de fait et de droit, et qui manifestent la tension du plan comme unité. D'une part les parties et leurs ensembles entrent dans des continuités relatives, par raccords imperceptibles, par mouvements de caméra, par plans-séquences de fait, avec ou sans profondeur de champ. Mais il y aura toujours des coupures et des ruptures, même si la continuité se rétablit par-après, qui montrent suffisamment que le tout n'est pas de ce côté. Le tout intervient d'autre part et dans un autre ordre, comme ce qui empêche les ensembles de fermer sur soi ou les uns sur les autres, ce qui témoigne d'une ouverture irréductible aux continuités non moins qu'à leurs ruptures. Il apparaît dans la dimension d'une durée qui change et ne cesse de changer. Il apparaît dans les *faux raccords* comme pôle essentiel du cinéma. Le faux raccord peut jouer dans un ensemble (Eisenstein) ou dans le passage d'un ensemble à un autre, entre deux plans-séquences (Dreyer). C'est même pourquoi il ne suffit pas de dire que le plan-séquence intériorise le montage dans le tournage ; il pose au contraire des problèmes spécifiques de montage. Dans une conversation sur le montage, Narboni, Sylvie Pierre et Rivette demandent : où est passée Gertrud, où Dreyer l'a-t-il fait passer ? Et la réponse qu'ils donnent, c'est : elle est passée dans la collure<sup>29</sup>. Le faux raccord n'est ni un raccord de continuité ni une rupture ou une discontinuité dans le raccord. Le faux



raccord est à lui seul une dimension de l'Ouvert, qui échappe aux ensembles et à leurs parties. Il réalise l'autre puissance du hors-champ, cet ailleurs ou cette zone vide, ce « blanc sur blanc impossible à filmer ». Gertrud est passée dans ce que Dreyer appelait la quatrième ou la cinquième dimension. Loin de rompre le tout, les faux raccords sont l'acte du tout, le coin qu'ils enfoncent dans les ensembles et leurs parties, comme les vrais raccords sont la tendance inverse, celle des parties et des ensembles à rejoindre un tout qui leur échappe.

---

[1.](#) Cf. Pasolini, *L'Expérience hérétique*, Payot, p. 263-265.

[2.](#) Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, p. 86 : sur l'écran noir ou blanc, quand il ne sert plus simplement de « ponctuation », mais prend une « valeur structurale ».

[3.](#) Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 88. C'est ce que Pasolini analysait comme le « cadrage obsédant » chez Antonioni (*L'Expérience hérétique*, p. 148).

[4.](#) Dominique Villain, dans un travail inédit qui comporte des interviews de cadresurs, analyse ces deux conceptions du cadrage : *Le Cadrage cinématographique*.

[5.](#) Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, p. 124.

[6.](#) Cf. Bouvier et Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 75-76.

[7.](#) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Éd. Universitaires, p. 78-79.

[8.](#) Pascal Bonitzer, « Décadrages », *Cahiers du cinéma*, no 284, janvier 1978.

[9.](#) Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, p. 61-62 : « Un son ne doit jamais venir au secours d'une image, ni une image au secours du son. (...) Il ne faut pas qu'image et son se prêtent main forte, mais qu'ils travaillent chacun à leur tour par une sorte de relais. »

[10.](#) L'étude la plus systématique du hors-champ a été faite par Noël Burch, précisément à propos de « *Nana* » de Renoir (*Praxis du cinéma*, p. 30-51). Et c'est de ce point de vue que Jean Narboni oppose Hitchcock à Renoir (*Hitchcock, Cahiers du cinéma*, « Visages d'Hitchcock », p. 37). Mais, comme le rappelle Narboni, le cadre cinématographique est toujours un cache tel que l'entendait Bazin : c'est pourquoi le cadrage fermé d'Hitchcock a aussi son hors-champ, bien que ce soit d'une tout autre manière que chez Renoir (non plus « un espace continu et homogène à celui de l'écran », mais un « espace off discontinu et hétérogène à celui de l'écran », qui définit des virtualités).

[11.](#) Bergson a développé tous ces points dans *L'Évolution créatrice*, ch. I. Sur le « fil tenu », cf. p. 503 (10).

[12.](#) Bonitzer objectait à Burch qu'il n'y a pas de « devenir-champ du hors-champ », et que le hors-champ reste imaginaire, même quand il s'est actualisé sous l'effet d'un raccord : quelque chose demeure toujours hors champ, et selon Bonitzer c'est la caméra elle-même, qui peut apparaître pour son compte, mais en introduisant une nouvelle dualité dans l'image (*Le Regard et la Voix*, 10-18, p. 17). Ces remarques de Bonitzer nous semblent entièrement fondées. Mais nous croyons qu'il y a dans le hors-champ lui-même une dualité interne, qui ne renvoie pas seulement à l'outil de travail.

[13.](#) Dreyer, cité par Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Éd. du Cerf, p. 353.

[14.](#) Sur la séparation et la réunion des flux, cf. Bergson, *Durée et simultanéité*, ch. III (Bergson prend pour modèle les trois flux, d'une conscience, d'une eau qui coule et d'un oiseau qui vole).

[15.](#) Éric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*, 10-18.

[16.](#) François Regnault, « Système formel d'Hitchcock », in *Hitchcock, Cahiers du cinéma*. Sur la composition d'un mouvement qui exprimerait le tout de l'œuvre, cf. p. 27.

[17.](#) Poudovkine, cité par Lherminier, *L'Art du cinéma*, Seghers, p. 192.

[18.](#) Bergson, *Matière et mémoire*, p. 331 (219) ; *La Pensée et le mouvant*, p. 1382-1383 (164-165). On trouvera souvent chez Gance la même expression « mouvements de mouvements ».

[19.](#) Cf. l'analyse d'André Bazin, qui a rendu célèbre un grand panoramique de Renoir, dans « *Le Crime de M. Lange* » : la caméra abandonne un personnage à un bout de la cour, vire en sens contraire en balayant le côté vide du décor, pour attendre le personnage à l'autre bout de la cour, là où il va commettre son crime (*Jean Renoir*, Champ Libre, p. 42 : « cet étonnant mouvement d'appareil (...) est l'expression spatiale de toute la mise en scène »).

[20.](#) Epstein (*Écrits*, I, Seghers, p. 115) écrit ce texte à propos de Fernand Léger, qui fut sans doute le peintre le plus proche du cinéma. Mais il en reprendra les termes à propos du cinéma

directement (p. 138, p. 178).

[21.](#) Sur cette différence entre moulage et modulation en général, cf. Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, P.U.F., p. 40-42.

[22.](#) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éd. du Cerf, p. 151.

[23.](#) Ces points essentiels ont été analysés par Noël Burch : 1) le raccord de montage et le mouvement de caméra banal ont des origines très différentes ; c'est Griffith qui codifie les raccords, mais en faisant de la caméra mobile un usage exceptionnel (« *Naissance d'une nation* ») ; c'est Pastrone qui fait de la caméra mobile un usage ordinaire, mais en négligeant les raccords, et se situant « sous le signe exclusif de la frontalité, caractéristique du premier cinéma primitif » (« *Cabiria* »). 2) Mais les deux procédés, chez Griffith et chez Pastrone, affrontent une même condition d'imperceptibilité volontairement recherchée (Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 142-145).

[24.](#) Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 55 (60).

[25.](#) Ces deux conceptions de la profondeur dans la peinture, au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, ont été étudiées par Wölfflin dans un très beau chapitre des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard (« Plans et profondeur »). Le cinéma présente exactement la même évolution, comme deux aspects très différents de la profondeur de champ qui ont été analysés par Bazin (« Pour en finir avec la profondeur de champ », *Cahiers du cinéma*, no 1, avril 1951). Malgré toutes ses réserves à l'égard de la thèse de Bazin, Mitry lui concède l'essentiel : sous une première forme, la profondeur est découpée selon des tranches superposées isolables, dont chacune vaut pour son compte (ainsi chez Feuillade ou chez Griffith) ; mais, chez Renoir et chez Welles, c'est une autre forme qui substitue aux tranches une interaction perpétuelle, et court-circuite l'avant-plan et l'arrière-plan. Les personnages ne se rencontrent plus sur un même plan, ils se rapportent et s'interpellent d'un plan à un autre. Les premiers exemples de cette nouvelle profondeur seraient peut-être dans « *Les Rapaces* » de Stroheim, et correspondraient tout à fait à l'analyse de Wölfflin : ainsi la femme sursaute en plan rapproché, tandis que son mari entre par la porte du fond, un rai de lumière allant de l'un à l'autre.

[26.](#) La tentative d'Hitchcock dans « *La Corde* », un seul plan-séquence pour tout le film (seulement interrompu par les changements de bobine), correspond au même cas. Bazin objectait que le plan-séquence de Renoir, Welles et Wyler rompait avec le découpage ou le plan traditionnels, tandis qu'Hitchcock les conservait, se contentant d'opérer « une perpétuelle succession de recadrages ». Rohmer et Chabrol répondent à juste titre que c'est précisément la nouveauté d'Hitchcock, qui transforme le cadre traditionnel, tandis que Welles, inversement, le conserve (*Hitchcock*, Éd. d'Aujourd'hui, p. 98-99).

[27.](#) Bonitzer a analysé tous ces types de plan, profondeur de champ, plans sans profondeur, jusqu'à des plans modernes qu'il appelle « contradictoires » (chez Godard, Syberberg, Marguerite

Duras) dans *Le Champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard. Et sans doute, parmi les critiques contemporains, Bonitzer est celui qui s'est le plus intéressé à la notion de plan et à son évolution. Il nous semble que ses analyses très rigoureuses devraient le conduire à une nouvelle conception du plan comme unité consistante, à une nouvelle conception des unités (dont on trouverait des équivalents dans les sciences). Pourtant, il en tire plutôt des doutes sur la consistance de la notion de plan, dont il dénonce « le caractère composite, ambigu et fondamentalement truqué ». C'est sur ce point seulement que nous ne pouvons pas le suivre.

[28.](#) Pasolini, *L'Expérience hérétique*, p. 197-212.

[29.](#) Narboni, Sylvie Pierre et Rivette, « Montage », *Cahiers du cinéma*, no 210, mars 1969.

# 1

À travers les raccords, les coupures et faux raccords, le montage est la détermination du Tout (le troisième niveau bergsonien). Eisenstein ne cesse de rappeler que le montage, c'est le tout du film, l'Idée. Mais pourquoi le tout est-il justement l'objet du montage ? Du début à la fin d'un film, quelque chose change, quelque chose a changé. Seulement, ce tout qui change, ce temps ou cette durée, semble ne pouvoir être saisi qu'indirectement, par rapport aux images-mouvement qui l'expriment. Le montage est cette opération qui porte sur les images-mouvement pour en dégager le tout, l'idée, c'est-à-dire l'image *du* temps. C'est une image nécessairement indirecte, puisqu'elle est conclue des images-mouvement et de leurs rapports. Le montage ne vient pas après pour autant. Il faut même que le tout soit premier d'une certaine façon, qu'il soit présumé. D'autant plus que, nous l'avons vu, l'image-mouvement par elle-même ne renvoie que rarement à la mobilité de la caméra, à l'époque de Griffith et après, mais naît le plus souvent d'une succession de plans fixes qui suppose le montage. Si l'on considère les trois niveaux, la détermination des systèmes clos, celle du mouvement qui s'établit entre les parties du système, celle du tout changeant qui s'exprime dans le mouvement, il y a une telle circulation entre les trois que chacun peut contenir ou préfigurer les autres. Certains auteurs pourront donc « mettre » déjà le montage dans le plan ou même dans le cadre, et ainsi accorder peu d'importance au montage pour lui-même. Mais la

spécificité des trois opérations n'en subsiste pas moins jusque dans leur intériorité mutuelle. Ce qui revient au montage, en lui-même ou en autre chose, c'est l'image indirecte du temps, de la durée. Non pas un temps homogène ou une durée spatialisée, comme celle que Bergson dénonce, mais une durée et un temps effectifs qui découlent de l'articulation des images-mouvement, suivant les textes précédents de Bergson. La question de savoir s'il y a en outre des images directes qu'on pourrait appeler images-temps, dans quelle mesure elles se sépareraient des images-mouvement, dans quelle mesure au contraire elles s'appuieraient sur certains aspects inconnus de ces images, tout cela ne peut être envisagé pour le moment.

Le montage, c'est la composition, l'agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps. Or, 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 montage. Si l'on fait gloire à Griffith d'avoir non pas inventé le montage, mais de l'avoir porté au niveau d'une dimension spécifique, il semble qu'on puisse distinguer quatre grandes tendances : la tendance organique de l'école américaine, la dialectique de l'école soviétique, la quantitative de l'école française d'avant guerre, l'intensive de l'école expressionniste allemande. Dans chaque cas les auteurs peuvent être fort différents : ils ont pourtant une communauté de thèmes, de problèmes, de préoccupations, bref, une communauté idéale qui suffit, au cinéma comme ailleurs, pour fonder des concepts d'écoles ou de tendances. Nous voudrions caractériser de manière très sommaire chacun de ces quatre courants de montage.

La composition des images-mouvement, Griffith l'a conçue comme une organisation, un organisme, une grande unité organique. Ce fut sa

découverte. L'organisme est d'abord une unité dans le divers, c'est-à-dire un ensemble de parties différenciées : il y a les hommes et les femmes, les riches et les pauvres, la ville et la campagne, le Nord et le Sud, les intérieurs et les extérieurs, etc. Ces parties sont prises dans des rapports binaires qui constituent un *montage alterné parallèle*, l'image d'une partie succédant à celle d'une autre suivant un rythme. Mais il faut aussi que la partie et l'ensemble entrent eux-mêmes en rapport, qu'ils échangent leurs dimensions relatives : *l'insertion du gros plan*, en ce sens, n'opère pas seulement le grossissement d'un détail, mais entraîne une miniaturisation de l'ensemble, une réduction de la scène (à l'échelle d'un enfant, par exemple, comme le gros plan du bébé qui assiste au drame dans « *Le Massacre* »). Et, plus généralement, en montrant la manière dont les personnages vivent la scène dont ils font partie, le gros plan dote l'ensemble objectif d'une subjectivité qui l'égale ou même le dépasse (ainsi, non seulement les gros plans de combattants qui alternent avec les plans d'ensemble de la bataille, ou les gros plans effarés de la jeune fille poursuivie par le Noir dans « *Naissance d'une nation* », mais aussi le gros plan de la jeune femme qui s'associe avec les images de sa pensée, dans « *Enoch Arden* »)<sup>1</sup>. Enfin, il faut encore 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. De certaines parties émanent des actions qui opposent le bon et le méchant, mais d'autres parties émanent des actions convergentes qui viennent secourir le bon : c'est la forme du duel qui se développe à travers toutes ces actions, et passe par différents stades. En effet, il appartient à l'ensemble organique d'être toujours menacé ; ce dont les Noirs sont accusés dans « *Naissance d'une nation* », c'est de vouloir briser l'unité récente des États-Unis en profitant de la défaite du Sud... Les actions convergentes tendent vers une même fin, rejoignant le lieu du duel pour en renverser l'issue, sauver

l'innocence ou reconstituer l'unité compromise, telle la galopade des cavaliers qui viennent au secours des assiégés, ou le cheminement du sauveteur qui rattrape la jeune fille sur les glaces en débâcle (« *À travers l'orage* »). C'est la troisième figure du montage, *montage concourant ou convergent*, qui fait alterner les moments de deux actions qui vont se rejoindre. Et plus les actions convergent, plus la jonction approche, plus l'alternance est rapide (montage accéléré). Il est vrai que la jonction ne se fait pas toujours chez Griffith, et que la jeune fille innocente est souvent condamnée, presque avec sadisme, parce qu'elle ne pourrait trouver place et salut que dans une union anormale « inorganique » : le Chinois opiomane n'arrivera pas à temps dans « *Le Lys brisé* ». Cette fois, c'est une accélération perverse qui devance la convergence.

Telles sont les trois formes de montage ou d'alternance rythmique : l'alternance des parties différenciées, celle des dimensions relatives, celle des actions convergentes. C'est une puissante représentation organique qui entraîne ainsi l'ensemble et ses parties. Le cinéma américain en tirera sa forme la plus solide : de la situation d'ensemble à la situation rétablie ou transformée, par l'intermédiaire d'un duel, d'une convergence d'actions. Le montage américain est organico-actif. Il est faux de lui reprocher de s'être subordonné à la narration ; c'est le contraire, c'est la narrativité qui découle de cette conception du montage. Dans « *Intolérance* », Griffith découvre que la représentation organique peut être immense, et englober non seulement des familles et une société, mais des millénaires et des civilisations différentes. Là, les parties brassées par le montage parallèle seront les civilisations mêmes. Les dimensions relatives échangées iront de la cité du roi au bureau du capitaliste. Et les actions convergentes ne seront pas seulement les duels propres à chaque civilisation, la course des chars dans l'épisode babylonien, la course de l'auto et du train dans l'épisode moderne, mais les deux courses convergeront elles-mêmes à travers les siècles, dans un montage accéléré



qui superpose Babylone et l'Amérique. Jamais une telle unité organique ne se sera dégagée, par le rythme, de parties si différentes et d'actions si distantes.

Chaque fois qu'on a considéré le temps par rapport au mouvement, chaque fois qu'on l'a défini comme la mesure du mouvement, on a découvert deux aspects du temps qui sont des chronosignes : d'une part le temps comme tout, comme grand cercle ou spirale, qui recueille l'ensemble du mouvement dans l'univers ; d'autre part le temps comme intervalle, qui marque la plus petite unité de mouvement ou d'action. Le temps comme tout, l'ensemble du mouvement dans l'univers, c'est l'oiseau qui plane et ne cesse pas d'agrandir son cercle. Mais l'unité numérique de mouvement, c'est le battement d'aile, l'intervalle entre deux mouvements ou deux actions qui ne cesse de devenir plus petit. Le temps comme intervalle est le présent variable accéléré, et le temps comme tout est la spirale ouverte aux deux bouts, l'immensité du passé et du futur. Infiniment dilaté, le présent deviendrait le tout lui-même ; infiniment contracté, le tout passerait dans l'intervalle. Ce qui naît du montage ou de la composition des images-mouvement, c'est l'Idée, cette image indirecte du temps : le tout qui enroule et déroule l'ensemble des parties dans le célèbre berceau d'« *Intolérance* », et l'intervalle entre actions qui devient de plus en plus petit dans le montage accéléré des courses.

## 2

Reconnaissant toute sa dette à l'égard de Griffith, Eisenstein fait pourtant deux objections. On dirait d'abord que les parties différenciées de l'ensemble sont données d'elles-mêmes, comme des phénomènes indépendants. C'est comme du bacon, avec son alternance de gras et de maigre : il y a des pauvres et des riches, des bons et des méchants, des Noirs et des Blancs, etc. Il est dès lors forcé que, lorsque les représentants

de ces parties s'opposent, ce soit sous forme de duels individuels, où les motivations collectives recouvrent des motifs étroitement personnels (par exemple, une histoire d'amour, l'élément mélodramatique). C'est comme des lignes parallèles qui se poursuivent, et qui, bien sûr, se réconcilient à l'infini, mais ne se heurtent ici-bas que quand une sécante fait s'affronter un point particulier de l'une et un point particulier de l'autre. Griffith ignore que les riches et les pauvres ne sont pas donnés comme des phénomènes indépendants, mais dépendent d'une même cause générale qui est l'exploitation sociale... Ces objections qui dénoncent la conception « bourgeoise » de Griffith ne portent pas seulement sur la manière de raconter une histoire, ou de comprendre l'Histoire. Elles portent directement sur le montage parallèle (et aussi convergent)<sup>2</sup>. Ce qu'Eisenstein reproche à Griffith, c'est de s'être fait de l'organisme une conception tout empirique, sans loi de genèse ni de croissance ; c'est d'en avoir conçu l'unité d'une manière tout extrinsèque, comme unité de rassemblement, assemblage de parties juxtaposées, et non pas unité de production, *cellule* qui produit ses propres parties par division, différenciation ; c'est d'avoir compris l'opposition de manière accidentelle, et non comme la force motrice interne par laquelle l'unité divisée reforme une unité nouvelle à un autre niveau. On remarquera qu'Eisenstein conserve l'idée griffithienne d'une composition ou d'un agencement organiques des images-mouvement : de la situation d'ensemble à la situation changée, par le développement et le dépassement des oppositions. Mais, justement, Griffith n'a pas vu la nature dialectique de l'organisme et de sa composition. L'organique est bien une grande spirale, mais la spirale doit être conçue « scientifiquement », et non pas empiriquement, en fonction d'une loi de genèse, de croissance et de développement. Eisenstein estime être arrivé à la maîtrise de sa méthode avec « *Le Cuirassé Potemkine* », et c'est dans le

commentaire de ce film qu'il présente la nouvelle conception de l'organique<sup>3</sup>.

La spirale organique trouve sa loi interne dans la section d'or, qui marque un point-césure, et divise l'ensemble en deux grandes parties opposables mais inégales (c'est le moment du deuil où l'on passe du navire à la ville, et où le mouvement s'inverse). Mais aussi c'est chaque spire ou segment qui se divise à son tour en deux parties inégales opposées. Et les oppositions sont multiples : quantitative (un-plusieurs, un homme-plusieurs hommes, un seul coup de feu-une salve, un navire-une flotte), qualitative (les eaux-la terre), intensive (les ténèbres-la lumière), dynamique (mouvement ascendant et descendant, de droite à gauche et inversement). Bien plus, si l'on part de la terminaison de la spirale et non de son début, la section d'or fixe une autre césure, le point le plus haut d'inversion au lieu du plus bas, qui engendre d'autres divisions et d'autres oppositions. C'est donc par oppositions ou contradictions que la spirale progresse en croissant. Mais ce qui s'exprime ainsi, c'est le mouvement de l'Un qui se dédouble et reforme une nouvelle unité. En effet, si l'on rapporte les parties opposables à l'origine O (ou à la terminaison), du point de vue de la genèse, elles entrent dans une proportion qui est celle de la section d'or d'après laquelle la partie la plus petite doit être à la plus grande ce que la plus grande est à l'ensemble :

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \dots = m.$$

L'opposition est au service de l'unité dialectique dont elle marque la progression, de la situation de départ à la situation d'arrivée. C'est en ce sens que l'ensemble se réfléchit dans chaque partie, et que chaque spire ou partie reproduit l'ensemble. Et ce n'est pas seulement vrai pour la séquence, c'est déjà vrai pour chaque image, qui contient aussi ses

césures, ses oppositions, son origine et sa terminaison : elle n'a pas seulement l'unité d'un élément juxtaposable à d'autres, mais l'unité génétique d'une « cellule » divisible en d'autres. Eisenstein dira de l'image-mouvement qu'elle est cellule de montage, et non pas simple élément de montage. Bref, le *montage d'opposition* se substitue au montage parallèle, sous la loi dialectique de l'Un qui se divise pour former l'unité nouvelle plus élevée.

Nous ne retenons que le squelette théorique du commentaire d'Eisenstein, qui suit de près les images concrètes (par exemple, l'escalier d'Odessa). Et cette composition dialectique, on la retrouvera dans « *Ivan le terrible* » : notamment avec les deux césures qui correspondent aux deux moments de doute d'Ivan, une fois quand il s'interroge auprès du cercueil de sa femme, une autre fois quand il supplie le moine, l'une marquant la fin de la première spire, le premier stade de la lutte contre les boyards, l'autre marquant le début du second stade, et entre les deux la retraite hors de Moscou. La critique officielle soviétique reprochera à Eisenstein d'avoir conçu le second stade comme un duel personnel d'Ivan avec sa tante : en effet, Eisenstein refuse l'anachronisme d'un Ivan qui s'unirait au peuple. D'un bout à l'autre, Ivan fait du peuple un simple instrument, conformément aux conditions historiques de l'époque ; pourtant, à l'intérieur de ces conditions, il fait progresser son opposition avec les boyards, qui ne devient pas pour cela un duel personnel à la Griffith, mais passe du compromis politique à l'extermination physique et sociale.

Eisenstein peut invoquer la science, mathématiques et sciences naturelles. L'art ne perd rien pour autant, puisque, comme la peinture, le cinéma doit inventer la spirale qui convient avec le thème et bien choisir les points-césures. Déjà, de ce point de vue de la genèse et de la croissance, on voit comment la méthode d'Eisenstein comporte essentiellement la détermination de points remarquables ou d'instant privilégiés ; mais ils n'expriment pas comme chez Griffith un élément

accidentel ou la contingence de l'individu ; au contraire, ils appartiennent pleinement à la construction régulière de la spirale organique. On le voit encore mieux si l'on considère une nouvelle dimension, qu'Eisenstein présente tantôt comme s'ajoutant à celles de l'organique, tantôt comme les parachevant. La composition, l'agencement dialectique, ne comporte pas seulement l'organique, c'est-à-dire la genèse et la croissance, mais aussi le *pathétique*, ou le « développement ». Le pathétique ne doit pas être confondu avec l'organique. C'est que, d'un point à un autre sur la spirale, on peut tendre des vecteurs qui sont comme les cordes d'un arc, d'une spire. Il ne s'agit plus de la formation et de la progression des oppositions mêmes, suivant les spires, mais du passage d'un opposé à l'autre, ou plutôt dans l'autre, suivant des cordes : le saut dans le contraire. Il n'y a pas seulement opposition de la terre et de l'eau, de l'un et du multiple, il y a passage de l'un dans l'autre, et surgissement soudain de l'autre à partir de l'un. Il n'y a pas seulement unité organique des opposés, mais passage pathétique de l'opposé dans son contraire. Il n'y a pas seulement lien organique entre deux instants, mais bond pathétique, où le deuxième instant acquiert une nouvelle puissance, puisque le premier est passé en lui. De la tristesse à la colère, du doute à la certitude, de la résignation à la révolte... Le pathétique comporte pour son compte ces deux aspects : il est à la fois le passage d'un terme à un autre, d'une qualité à une autre, et le surgissement soudain de la nouvelle qualité qui naît du passage accompli. Il est à la fois « compression », et « explosion<sup>4</sup> ». « *La Ligne générale* » divise sa spirale en deux parties opposées, « l'Ancien » et « le Nouveau », et reproduit sa division, répartit ses oppositions d'un côté comme de l'autre : c'est l'organique. Mais, dans la scène célèbre de l'écrémeuse, on assiste au passage d'un moment à l'autre, de la méfiance et de l'espoir au triomphe, du tuyau vide à la première goutte, passage qui s'accélère à mesure qu'approche la qualité nouvelle, la goutte triomphale : c'est le pathétique, le bond ou le saut qualitatif. L'organique était l'arc,

l'ensemble des arcs, mais le pathétique est à la fois la corde et la flèche, le changement de qualité, et le surgissement soudain de la nouvelle qualité, son élévation au carré, à la puissance deux.

Aussi le pathétique n'implique-t-il pas seulement un changement dans le contenu de l'image, mais aussi dans la forme. L'image en effet doit changer de puissance, passer à une puissance supérieure. C'est ce qu'Eisenstein appelle « changement absolu de dimension », pour l'opposer aux changements seulement relatifs de Griffith. Par changement absolu il faut entendre que le saut qualitatif est formel non moins que matériel. L'insertion du gros plan, chez Eisenstein, marquera précisément un tel saut formel, un changement absolu, c'est-à-dire une élévation de l'image au carré : par rapport à Griffith, c'est une toute nouvelle fonction du gros plan<sup>5</sup>. Et, s'il enveloppe une subjectivité, c'est au sens où la conscience elle aussi est passage à une nouvelle dimension, élévation à la seconde puissance (qui peut s'effectuer par une « série de gros plans croissants », mais qui peut également emprunter d'autres procédés). De toute façon, la conscience, c'est le pathétique, le passage de la Nature à l'homme et la qualité qui naît du passage accompli. C'est à la fois la prise de conscience et la conscience atteinte, la conscience révolutionnaire atteinte, du moins jusqu'à un certain point, qui peut être le point très restreint d'Ivan, ou le point seulement précurseur de Potemkine, ou le point culminant d'« *Octobre* ». Si le pathétique est développement, c'est parce qu'il est développement de la conscience elle-même : il est le bond de l'organique qui produit une conscience extérieure de la Nature et de son évolution, mais aussi une conscience intérieure de la société et de son histoire, d'un moment à l'autre de l'organisme social. Et il y a encore d'autres bonds, dans des rapports variables avec ceux de la conscience, tous exprimant de nouvelles dimensions, des changements formels et absolus, des élévations à des puissances encore supérieures. C'est le saut dans la couleur, tel le drapeau

rouge de Potemkine, ou le festin rouge d'Ivan. Avec le sonore et le parlant, Eisenstein découvrira toujours d'autres élévations de puissance<sup>6</sup>. Mais, pour s'en tenir au muet, le saut qualitatif peut atteindre à des changements formels ou absolus qui constituent déjà des « n-ièmes » puissances : le flot de lait, dans « *La Ligne générale* », sera relayé par des jets d'eau (passage au scintillement), puis un feu d'artifice (passage à la couleur), puis enfin des zigzags de chiffres (passage du visible au lisible). C'est de ce point de vue que peut devenir beaucoup plus compréhensible le concept si difficile d'Eisenstein, « montage d'attractions », qui ne se réduit certes pas à la mise en jeu de comparaisons ni même de métaphores<sup>7</sup>. Il nous semble que les « attractions » consistent tantôt en représentations théâtrales ou de cirque (la fête rouge d'Ivan), tantôt en représentations plastiques (les statues et sculptures dans Potemkine et surtout dans « *Octobre* ») qui viennent prolonger ou relayer l'image. Les jets d'eau et de feu dans « *La Ligne générale* » sont du même type. Certes, l'attraction doit d'abord se comprendre au sens spectaculaire. Puis aussi en un sens associatif : l'association d'images comme loi d'attraction newtonienne. Mais, plus encore, ce qu'Eisenstein appelle « calcul attractionnel » marque cette aspiration dialectique de l'image à gagner de nouvelles dimensions, c'est-à-dire à sauter formellement d'une puissance dans une autre. Les jets d'eau et de feu élèvent la goutte de lait à une dimension proprement cosmique. Et c'est la conscience qui devient cosmique en même temps que révolutionnaire, ayant rejoint dans un dernier bond pathétique l'ensemble de l'organique en lui-même, la terre, l'air, l'eau et le feu. Nous verrons plus tard comment le montage d'attractions, ainsi, ne cesse de faire communiquer dans les deux sens l'organique et le pathétique.

Au montage parallèle de Griffith, Eisenstein substitue un montage d'oppositions ; au montage convergent ou concourant, il substitue un montage de sauts qualitatifs (« montage bondissant »). Toutes sortes de

nouveaux aspects de montage s'y joignent, ou plutôt en découlent, dans une grande création non seulement d'opérations pratiques, mais de concepts théoriques : nouvelle conception du gros plan, nouvelle conception du montage accéléré, montage vertical, montage d'attractions, montage intellectuel ou de conscience... Nous croyons à la cohérence de cet ensemble organico-pathétique. Et c'est bien l'essentiel de la révolution d'Eisenstein : il donne à la dialectique un sens proprement cinématographique, il arrache le rythme à son évaluation seulement empirique ou esthétique, comme chez Griffith, il se fait de l'organisme une conception essentiellement dialectique. Le temps reste une image indirecte qui naît de la composition organique des images-mouvement, *mais l'intervalle aussi bien que le tout prennent un nouveau sens*. L'intervalle, le présent variable, est devenu le saut qualitatif qui atteint à la puissance élevée de l'instant. Quant au tout comme immensité, ce n'est plus une totalité de réunion qui subsume des parties indépendantes à la seule condition qu'elles existent les unes pour les autres, et qui peut toujours s'agrandir si l'on ajoute des parties à l'ensemble conditionné, ou si l'on rapporte deux ensembles indépendants à l'idée d'une même fin. C'est une totalité devenue concrète ou existante, où les parties se produisent l'une par l'autre dans leur ensemble, et l'ensemble se reproduit dans les parties, si bien que cette causalité réciproque renvoie au tout comme cause de l'ensemble *et* de ses parties suivant une finalité intérieure. La spirale ouverte aux deux extrémités n'est plus une façon d'assembler du dehors une réalité empirique, mais la façon dont la réalité dialectique ne cesse de se produire et de croître. Les choses plongent donc véritablement *dans* le temps, et deviennent immenses, parce qu'elles y occupent une place infiniment plus grande que celle que les parties ont dans l'ensemble, ou que l'ensemble a en lui-même. L'ensemble et les parties de Potemkine, quarante-huit heures, ou d'Octobre, dix jours, occupent dans le temps, c'est-à-dire dans le tout, une place prolongée



sans mesure. Et, loin de s'ajouter ou de se comparer du dehors, les attractions sont ce prolongement même ou cette existence intérieure dans le tout. La conception dialectique de l'organisme et du montage, chez Eisenstein, conjugue la spirale toujours ouverte et l'instant toujours bondissant.

Il est bien connu que la dialectique a plusieurs lois par lesquelles elle se définit. Il y a la loi du processus quantitatif et du saut qualitatif : le passage d'une qualité à une autre et le surgissement soudain de la nouvelle qualité. Il y a la loi du tout, de l'ensemble et des parties. Il y a encore la loi de l'Un et de l'opposition, dont on dit que les deux autres dépendent : l'Un qui devient deux pour atteindre à une nouvelle unité. Si l'on peut parler d'une école soviétique du montage, ce n'est pas parce que ses auteurs se ressemblent, mais parce que, dans la conception dialectique qui leur est commune, ils diffèrent au contraire, chacun étant en affinité avec telle ou telle loi que son inspiration recrée. Il est évident que Poudovkine s'intéresse avant tout à la progression de la conscience, aux sauts qualitatifs d'une prise de conscience : c'est de ce point de vue que « *La Mère* », « *La Fin de Saint-Pétersbourg* » et « *Tempête sur l'Asie* » forment une grande trilogie. La Nature est là, dans sa splendeur et sa dramaturgie, la Néva charriant ses glaces, les plaines de Mongolie, mais comme la poussée linéaire qui sous-tend les moments de la prise de conscience, celle de la mère, celle du paysan ou du Mongol. Et l'art le plus profond de Poudovkine est de dévoiler l'ensemble d'une situation par la conscience qu'un personnage en prend, et de le prolonger jusqu'où la conscience peut s'étendre et agir (la mère surveillant le père qui veut voler les poids de l'horloge, ou, dans « *La Fin de Saint-Pétersbourg* », la femme qui apprécie d'un coup d'œil les éléments de la situation, le policier, le verre de thé sur la table, la bougie fumante, les bottes du mari qui arrive<sup>8</sup>). C'est d'une autre façon que Dovjenko est dialecticien, obsédé par la relation triadique des parties, de l'ensemble et du tout. Si

un auteur a su faire qu'un ensemble et des parties plongent dans un tout qui leur donne une profondeur et une extension sans commune mesure avec leurs limites propres, c'est Dovjenko beaucoup plus qu'Eisenstein. C'est la source du fantastique et de la féerie chez Dovjenko. Tantôt des scènes peuvent être des parties statiques ou des fragments discontinus, comme les images de misère au début de « *L'Arsenal* », la femme prostrée, la mère figée, le moujik, la semeuse, les morts gazés (ou au contraire les images bienheureuses de « *La Terre* », les couples immobiles, assis, debout ou allongés). Tantôt un ensemble dynamique et continu peut se constituer en tel lieu, tel moment, par exemple dans la taïga de « *Aérograd* ». Il est sûr chaque fois qu'une plongée dans le tout va faire communiquer les images avec un passé millénaire, comme celui de la montagne d'Ukraine et du trésor des Scythes dans « *Zvenigora* », et avec un futur planétaire, comme celui d'« *Aérograd* » où des avions amènent de tous les points de l'horizon les constructeurs de la cité nouvelle. Amengual parlait de « l'abstraction du montage » qui, à travers l'ensemble ou les fragments, donnait à l'auteur le « pouvoir de parler en dehors du temps et de l'espace réels<sup>2</sup> ». Mais cet en-dehors est aussi bien la Terre, ou la véritable intériorité du temps, c'est-à-dire le tout qui change, et qui, changeant de perspective, ne cesse de donner aux êtres réels cette place démesurée par laquelle ils touchent à la fois au plus lointain passé comme au futur profond, et par laquelle ils participent au mouvement de sa propre « révolution » : tel le grand-père qui meurt sereinement au début de « *La Terre* », ou celui de « *Zvenigora* », qui hante l'intérieur du temps. Cette stature de géants que les hommes prennent dans le temps, selon Proust, et qui sépare les parties autant qu'elle prolonge un ensemble, c'est celle que Dovjenko donne à ses paysans, c'est celle qu'il donne à « *Chitchors* », comme à « des êtres légendaires d'une époque fabuleuse ».

Eisenstein pouvait d'une certaine manière se penser comme chef de l'école, par rapport à Poudovkine et Dovjenko, parce qu'il était pénétré

de la troisième loi de la dialectique, celle qui semble contenir les autres : l'Un qui devient deux et redonne une nouvelle unité, réunissant le tout organique et l'intervalle pathétique. En fait, c'était trois manières de concevoir un montage dialectique, et aucune ne devait plaire à la critique stalinienne. Mais, ce qu'il y avait de commun entre les trois, c'était l'idée que le matérialisme était historique avant tout, et que la Nature n'était dialectique que parce que toujours intégrée à une totalité humaine. D'où le nom qu'Eisenstein donnait à la Nature : c'était « la non-indifférente ». Ce qui fait au contraire l'originalité de Vertov, c'est l'affirmation radicale d'une dialectique de la matière en elle-même. Comme une quatrième loi, en rupture avec les trois autres<sup>10</sup>. Bien sûr, ce que Vertov montrait, c'était l'homme présent dans la Nature, ses actions, ses passions, sa vie. Mais, s'il opérait par documentaires et actualités, s'il récusait violemment la mise en scène de la Nature et le scénario de l'action, c'était pour une raison profonde. Machines, paysages, édifices ou hommes, peu importait : chacun, même la plus charmante paysanne ou l'enfant le plus émouvant, se présentait comme des systèmes matériels en perpétuelle interaction. C'étaient des catalyseurs, des convertisseurs, des transformateurs, qui recevaient et redonnaient des mouvements, dont ils changeaient la vitesse, la direction, l'ordre, faisant évoluer la matière vers des états moins « probables », réalisant des changements sans commune mesure avec leurs propres dimensions. Ce n'est pas que Vertov considérait les êtres comme des machines, c'est plutôt les machines qui avaient un « cœur », et qui « roulaient, tremblaient, tressautaient et jetaient des éclairs », comme l'homme aussi pouvait le faire, avec d'autres mouvements et sous d'autres conditions, mais toujours en interaction les uns avec les autres. Ce que Vertov découvrait dans l'actualité, c'était l'enfant moléculaire, la femme moléculaire, la femme et l'enfant matériels, autant que les systèmes nommés mécanismes ou machines. L'important, c'était tous les passages (communistes) d'un ordre qui se défait à un ordre qui se construit. Mais,

entre deux systèmes ou deux ordres, entre deux mouvements, il y a nécessairement l'intervalle variable. Chez Vertov, l'intervalle de mouvement, c'est la perception, le coup d'œil, l'œil. Seulement, l'œil n'est pas celui trop immobile de l'homme, c'est l'œil de la caméra, c'est-à-dire un œil dans la matière, une perception telle qu'elle est dans la matière, telle qu'elle s'étend d'un point où commence une action jusqu'au point où va la réaction, telle qu'elle remplit l'intervalle entre les deux, parcourant l'univers et battant à la mesure de ses intervalles. La corrélation d'une matière non-humaine et d'un œil surhumain, c'est la dialectique elle-même, parce qu'elle est aussi bien l'identité d'une communauté de la matière et d'un communisme de l'homme. Et le montage lui-même ne cessera d'adapter les transformations de mouvements dans l'univers matériel et l'intervalle de mouvement dans l'œil de la caméra : le rythme. Il faut dire que le montage était déjà partout, dans les deux moments précédents. Il est avant le tournage, dans le choix du matériel, c'est-à-dire des portions de matière qui vont entrer en interaction, parfois très distantes ou lointaines (la vie telle qu'elle est). Il est dans le tournage, dans les intervalles occupés par l'œil-caméra (l'opérateur qui suit, court, entre, sort, bref, la vie dans le film). Il est après le tournage, dans la salle de montage où se mesurent l'un à l'autre matériel et prise de vue (la vie du film), et chez les spectateurs qui confrontent la vie dans le film et la vie telle qu'elle est. Ce sont ces trois niveaux qui sont explicitement montrés comme coexistants dans « *L'Homme à la caméra* », mais qui inspiraient déjà toute l'œuvre précédente.

Dialectique n'était pas un mot pour les cinéastes soviétiques. C'était à la fois la pratique et la théorie du montage. Mais, tandis que les trois autres grands auteurs se servaient de la dialectique pour transformer la composition organique des images-mouvement, Vertov y trouvait le moyen de rompre avec elle. Il reprochait à ses rivaux de rester à la remorque de Griffith, et d'un cinéma à l'américaine ou d'un idéalisme

bourgeois. Selon lui, la dialectique devait rompre avec une Nature encore trop organique, et un homme, trop facilement pathétique. Il faisait en sorte que le tout se confonde avec l'ensemble infini de la matière, et que l'intervalle se confonde avec un œil dans la matière, Caméra. De la part de la critique officielle, il ne rencontrera pas plus de compréhension. Mais il aura poussé jusqu'au bout un débat intérieur à la dialectique, qu'Eisenstein sait très bien résumer quand il ne se contente pas de polémique. C'est un couple « matière-œil » que Vertov oppose au couple « Nature-homme », « Nature-poing », « Nature-coup de poing » (organique-pathétique)<sup>11</sup>.

### 3

Dans l'école française d'avant guerre (dont Gance fut à certains égards le chef reconnu), on assiste aussi à une rupture avec le principe de composition organique. Il ne s'agit pourtant pas d'un vertovisme même modéré. Faut-il parler d'un impressionnisme pour mieux l'opposer à l'expressionnisme allemand ? Ce qui pourrait définir l'école française, c'est plutôt une sorte de cartésianisme : ce sont des auteurs qui s'intéressent avant tout à la *quantité de mouvement*, et aux relations métriques qui permettent de la définir. Vis-à-vis de Griffith ils ont une dette aussi grande que les Soviétiques, et souhaitent aussi dépasser ce qui restait empirique chez Griffith vers une conception plus scientifique, à condition qu'elle serve l'inspiration du cinéma et même l'unité des arts (c'est le même souci de « science » qu'on trouve en peinture à cette époque). Or les Français se détournent de la composition organique, et n'entrent pas davantage dans une composition dialectique, mais élaborent une vaste composition mécanique des images-mouvement. C'est toutefois un terme ambigu. Soit un certain nombre de scènes devenues anthologiques dans le cinéma français : la fête foraine d'Epstein (« *Cœur*

*fidèle* »), le bal de L'Herbier (« *El Dorado* »), les farandoles de Grémillon (dès « *Maldone* »). Certes, dans une danse collective, il y a une composition organique des danseurs, et une composition dialectique de leurs mouvements, non seulement lents et rapides, mais droits et circulaires, etc. Mais, tout en reconnaissant ces mouvements, on peut en extraire ou en abstraire un seul corps qui serait « le » danseur, le corps unique de tous ces danseurs, et un seul mouvement qui serait « le » fandango de L'Herbier, le mouvement rendu visible de tous les fandangos possibles<sup>12</sup>. On dépasse les mobiles pour extraire un maximum de quantité de mouvement dans un espace donné. C'est ainsi que Grémillon filme sa première farandole dans un espace fermé qui dégage un maximum de mouvement ; et des autres farandoles, dans les films suivants, il ne faut pas dire qu'elles sont autres, mais plutôt toujours « la » farandole d'où Grémillon ne se lasse pas d'extraire le mystère, c'est-à-dire la quantité de mouvement, un peu comme Monet ne cesse pas de peindre *le Nymphéa*.

À la limite, la danse serait une machine dont les pièces seraient des danseurs. De deux manières, en effet, le cinéma français se sert de la machine pour obtenir une composition mécanique des images-mouvement. Un premier type de machine est l'automate, machine simple ou mécanisme d'horlogerie, configuration géométrique de parties qui combinent, superposent ou transforment des mouvements dans l'espace homogène, suivant les rapports par lesquels elles passent. L'automate ne témoigne pas, comme dans l'expressionnisme allemand, d'une autre vie menaçante qui plongerait dans la nuit, mais d'un clair mouvement mécanique comme loi de maximum pour un ensemble d'images qui réunit en les homogénéisant les choses et les vivants, l'animé et l'inanimé. Les pantins, les passants, les reflets de pantins, les ombres de passants vont entrer dans des rapports très subtils de réduplication, d'alternance, de retour périodique et de réaction en chaîne qui

constituent l'ensemble auquel le mouvement mécanique doit être attribué. Ainsi pour la fugue de la jeune femme dans « *L'Atalante* » de Vigo, mais aussi chez Renoir, du rêve de « *La Petite Marchande d'allumettes* » jusqu'à la grande composition de « *La Règle du jeu* ». C'est René Clair évidemment qui confère la plus grande généralité poétique à cette formule, et donne vie à des abstractions géométriques dans un espace homogène, lumineux et gris, sans profondeur<sup>13</sup>. L'objet concret, l'objet de désir, apparaît comme moteur ou ressort agissant dans le temps, *primum movens*, qui déclenche un mouvement mécanique auquel conspire un nombre de plus en plus grand de personnages apparaissant à leur tour dans l'espace comme les parties d'un ensemble croissant mécanisé (« *Un chapeau de paille d'Italie* », « *Le Million* »). L'individualisme est partout l'essentiel : l'individu se tient lui-même derrière l'objet, ou plutôt tient lui-même le rôle de ressort ou de moteur développant ses effets dans le temps, fantôme, illusionniste, diable ou savant fou, destiné à s'effacer quand le mouvement qu'il détermine aura atteint son maximum, ou l'aura dépassé. Alors tout rentrera dans l'ordre. Bref, un ballet automatique dont le moteur circule lui-même à travers le mouvement. L'autre type de machine est la machine à vapeur, à feu, la puissante machine énergétique qui produit le mouvement à partir d'autre chose, et ne cesse d'affirmer une hétérogénéité dont elle lie les termes, le mécanique et le vivant, l'intérieur et l'extérieur, le mécanicien et la force, dans un processus de résonance interne ou de communication amplifiante. À l'élément comique et dramatique se substitue un élément épique ou tragique. Cette fois l'école française se démarque plutôt des Soviétiques, qui n'avaient pas cessé de mettre en scène de grandes machines d'énergie (non seulement Eisenstein et Vertov, mais le chef-d'œuvre de Tourine « *Turksib* »). Pour eux, l'homme et la machine formaient une unité dialectique active qui surmontait l'opposition du travail mécanique et du travailleur humain. Tandis que les Français

concevaient l'unité cinétique de la quantité de mouvement dans une machine, et de la direction de mouvement dans une âme, posant cette unité comme une Passion qui devait aller jusqu'à la mort. Les états par lesquels passent le nouveau moteur et le mouvement mécanique s'agrandissent à l'échelle du cosmos, tout comme les états par lesquels passent le nouvel individu et les ensembles humains s'élèvent à l'échelle d'une âme du monde, dans cette autre union de l'homme et de la machine. C'est pourquoi il est vain de vouloir trier deux sortes d'images dans « *La Roue* » de Gance : celles du mouvement mécanique qui auraient gardé leur beauté, et celles de la tragédie jugée stupide et puérile. Les moments du train, sa vitesse, son accélération, sa catastrophe ne sont pas séparables des états du mécanicien, de Sisyphe dans la vapeur et de Prométhée dans le feu jusqu'à Œdipe dans la neige. L'union cinétique de l'homme et de la machine définira une Bête humaine, très différente de la marionnette animée, et dont Renoir saura aussi explorer les nouvelles dimensions, reprenant une fois l'héritage de Gance.

Un art abstrait devait en sortir, où tantôt le mouvement pur se dégageait d'objets déformés, par abstraction progressive, tantôt d'éléments géométriques en transformation périodique, un groupe de transformation affectant l'ensemble d'un espace. C'était la recherche d'un cinétisme comme art proprement visuel, et qui posait dès le muet le problème d'un rapport de l'image-mouvement avec la couleur et avec la musique. « *Ballet mécanique* », du peintre Fernand Léger, s'inspirait plutôt de machines simples, et « *Photogénies* », d'Epstein, « *La Photogénie mécanique* », de Grémillon, des machines industrielles. Un élan encore plus profond traversait ce cinéma français, nous le verrons, un goût général pour l'eau, la mer ou les rivières (L'Herbier, Epstein, Renoir, Vigo, Grémillon). Ce n'était nullement un renoncement à la mécanique, mais au contraire le passage d'une mécanique des solides à une mécanique des fluides qui, d'un point de vue concret, allait opposer un



monde à l'autre, et, d'un point de vue abstrait, allait trouver dans l'image liquide une nouvelle extension de la quantité de mouvement dans son ensemble : de meilleures conditions pour passer du concret à l'abstrait, une plus grande possibilité de communiquer aux mouvements une durée irréversible indépendamment de leurs caractères figuratifs, une puissance plus sûre d'extraire le mouvement de la chose mûe<sup>14</sup>. Il y avait une vive présence de l'eau dans le cinéma américain et dans le cinéma soviétique, aussi bien comme favorable que comme dévastatrice ; mais, pour le meilleur ou pour le pire, elle était confrontée et rapportée à des fins organiques. C'est l'école française qui affranchit l'eau, lui donne des finalités propres et en fait la forme de ce qui n'a pas de consistance organique.

Quand Delluc, Germaine Dulac, Epstein parlent de « photogénie », il ne s'agit évidemment pas de la qualité de la photo, mais de définir au contraire l'image cinématographique dans sa différence avec la photo. La photogénie, c'est l'image en tant que « majorée » par le mouvement<sup>15</sup>. Le problème est précisément de définir cette *majorante*. Elle implique d'abord l'intervalle de temps comme présent variable. Dès son premier film, « *Paris qui dort* », René Clair avait impressionné Vertov en dégagant de tels intervalles comme des points où le mouvement s'arrête, recommence, s'inverse, accélère ou ralentit : une sorte de différentielle du mouvement<sup>16</sup>. Mais l'intervalle, en ce sens, s'effectue comme une unité numérique qui produit dans l'image un maximum de quantité de mouvement *par rapport à d'autres facteurs déterminables*, et qui varie d'une image à l'autre d'après la variation de ces facteurs eux-mêmes. Ces facteurs sont d'espèces très différentes : la nature et les dimensions de l'espace cadré, la répartition des mobiles et des fixes, l'angle du cadrage, l'objectif, la durée chronométrique du plan, la lumière et ses degrés, ses tonalités, mais aussi des tonalités figurales et affectives (sans même tenir compte de la couleur, du bruit du parlant et de la musique). Entre

l'intervalle ou l'unité numérique et ces facteurs, il y a un ensemble de *relations métriques* qui constituent les « nombres », le rythme, et donnent la « mesure » de la plus grande quantité de mouvement relative. Sans doute le montage avait-il toujours impliqué de tels calculs, empiriques ou intuitifs pour une part, tendant d'autre part à une certaine scientificité<sup>17</sup>. Mais ce qui semble propre à l'école française, cartésienne en ce sens, c'est à la fois d'élever le calcul au-delà de sa condition empirique pour en faire une sorte « d'algèbre », suivant le mot de Gance, et d'en faire résulter chaque fois le maximum possible de quantité de mouvement comme fonction de toutes les variables, ou forme de ce qui déborde l'organique. Les intérieurs monumentaux de L'Herbier, dans les décors de Léger ou de Barsacq (« *L'Inhumaine* », « *L'Argent* »), seraient le meilleur exemple d'un espace soumis à des rapports métriques d'après lesquels les forces ou les facteurs qui s'exercent en lui déterminent la plus grande quantité de mouvement.

À l'inverse de ce qui se passe dans l'expressionnisme allemand, tout est pour le mouvement, même la lumière. Certes, la lumière n'est pas seulement un facteur valant par le mouvement qu'elle accompagne, subit ou même conditionne. Il y a un luminisme français créé par de grands opérateurs (tel Perinal), où la lumière vaut par elle-même. Mais, justement, ce qu'elle est déjà par elle-même, c'est mouvement, pur mouvement d'extension qui se réalise dans le gris, dans « une image en camaïeu jouant de toutes les nuances dans les gris<sup>18</sup> ». C'est une lumière qui ne cesse de circuler dans un espace homogène, et crée des formes lumineuses par sa mobilité propre plus encore que par sa rencontre avec des objets qui se déplacent. Le célèbre gris lumineux de l'école française est déjà comme une couleur-mouvement. Il n'est pas, à la manière d'Eisenstein, l'unité dialectique qui se divise en noir et blanc, ou qui résulte de ceux-ci comme nouvelle qualité. Mais il est encore moins, à la manière expressionniste, le résultat d'un violent combat de la lumière et

des ténèbres, ou d'une étreinte du clair et de l'obscur. Le gris, ou la lumière comme mouvement, c'est le mouvement alternatif. Sans doute est-ce une originalité de l'école française : avoir substitué l'alternance à l'opposition dialectique et au conflit expressionniste. On le trouvera au plus haut point chez Grémillon : l'alternance régulière de la lumière et de l'ombre, que le phare rend elle-même mobile dans « *Gardiens de phare* », mais aussi l'alternance de la ville diurne et de la ville nocturne dans « *L'Étrange Monsieur Victor* ». Il y a alternance en extension, et non pas conflit, parce que, des deux côtés, c'est la lumière, lumière du soleil et lumière de la lune, paysage lunaire et paysage solaire, qui communiquent dans le gris et passent par toutes ses nuances. Une telle conception de la lumière doit beaucoup, malgré les apparences, au colorisme de Delaunay.

Il est évident que la plus grande quantité de mouvement doit s'entendre jusqu'à maintenant comme un maximum relatif, puisqu'elle dépend de l'unité numérique choisie comme intervalle, des facteurs variables dont elle est fonction, des rapports métriques entre les facteurs et l'unité, qui donnent une forme au mouvement. C'est la « meilleure » quantité de mouvement, compte tenu de tous ces éléments. Le maximum est chaque fois qualifié, il est lui-même une qualité : fandango, farandole, ballet, etc. Suivant les variations du présent, ou les contractions et dilatations de l'intervalle, on pourra dire qu'un mouvement très lent réalise la plus grande quantité de mouvement possible, autant qu'un mouvement très rapide dans l'autre cas : si « *La Roue* » de Gance donnait un modèle de mouvement de plus en plus rapide, avec montage accéléré, « *La Chute de la maison Usher* » d'Epstein reste le chef-d'œuvre d'un ralenti qui n'en constitue pas moins le maximum de mouvement dans une forme infiniment étirée. Au point où nous en sommes, nous devons donc passer à l'autre aspect, c'est-à-dire à l'absolu de la quantité de mouvement, au maximum absolu. Loin de se contredire, ces deux aspects sont strictement inséparables, et s'impliquaient, se supposaient dès

le début. Déjà chez Descartes il y a une quantification éminemment relative du mouvement dans les ensembles variables, mais aussi une quantité absolue de mouvement dans le tout de l'univers. Le cinéma retrouve cette corrélation nécessaire au plus profond de ses conditions : d'une part le plan est tourné vers des ensembles cadrés, et introduit entre leurs éléments un maximum de mouvement relatif ; d'autre part il est tourné vers un tout changeant, dont le changement s'exprime dans un maximum absolu de mouvement. La différence n'est pas simplement entre chaque image pour elle-même (cadrage) et les rapports entre images (montage). Le mouvement de la caméra introduit déjà plusieurs images dans une, avec recadrages, et fait aussi qu'une seule image peut exprimer le tout. C'est particulièrement sensible chez Abel Gance, qui se vante à bon droit dans « *Napoléon* » d'avoir affranchi la caméra non seulement de ses rails terrestres mais même de ses rapports avec un homme qui la porte, pour la mettre sur cheval, la lancer comme une arme, la faire rouler comme un ballon, la faire tomber en hélice dans la mer<sup>19</sup>. Toutefois, la remarque précédente que nous empruntons à Burch continue de valoir : le mouvement de caméra, chez la plupart des auteurs dont nous parlons dans ce chapitre, reste réservé à des moments remarquables, tandis que le pur mouvement ordinaire renvoie plutôt à une succession de plans fixes. Si bien que le montage est des deux côtés du plan : du côté de l'ensemble cadré qui ne se contente pas d'une seule image mais manifeste le mouvement relatif dans une séquence où change l'unité de mesure (recadrage) ; du côté du tout du film, qui ne se contentera pas d'une succession d'images mais s'exprimera dans un mouvement absolu dont il faut maintenant découvrir la nature.

Kant disait que, tant que l'unité de mesure (numérique) est homogène, on peut aller facilement jusqu'à l'infini, mais abstraitement. Lorsque l'unité de mesure est variable, au contraire, l'imagination se heurte vite à une limite : au-delà d'une courte séquence, elle n'arrive plus à *comprendre*

l'ensemble des grandeurs ou des mouvements qu'elle appréhende successivement. Et pourtant 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'Univers. Tel est ce que Kant appelle le sublime mathématique : l'imagination se consacre à l'appréhension des mouvements relatifs, où elle épuise rapidement ses forces en convertissant les unités de mesure, mais la pensée doit atteindre à ce qui dépasse toute imagination, c'est-à-dire à l'ensemble des mouvements comme tout, maximum absolu de mouvement, mouvement absolu qui se confond en lui-même avec l'incommensurable ou le démesuré, le gigantesque, l'immense, voûte céleste ou mer sans bornes<sup>20</sup>. C'est le deuxième aspect du temps, non plus l'intervalle comme présent variable, mais le tout fondamentalement ouvert, comme immensité du futur et du passé. Ce n'est plus le temps comme succession de mouvements et de leurs unités, mais le temps comme simultanésisme et simultanéité (car la simultanéité n'appartient pas moins au temps que la succession, elle est le temps comme tout). C'est cet idéal du simultanésisme qui n'a pas cessé de hanter le cinéma français, autant qu'il inspirait la peinture, la musique et même la littérature. Certes, on peut croire qu'il est possible et facile de passer du premier au deuxième aspect : la succession n'est-elle pas infinie en droit, et, soit qu'elle s'accélère de plus en plus, soit même qu'elle s'étire infiniment, n'a-t-elle pas pour limite une simultanéité dont elle s'approche à l'infini ? C'est en ce sens qu'Epstein parlera de « la succession rapide et angulaire qui tend vers le cercle parfait du simultanésisme impossible<sup>21</sup> ». Vertov, ou encore les futuristes, auraient pu parler de cette façon. Pourtant, dans l'école française, il y a dualisme entre les deux aspects : le mouvement relatif est de la matière, et décrit les ensembles qu'on peut y distinguer ou faire communiquer par « imagination », tandis que le mouvement absolu est de l'esprit, et exprime le caractère psychique du tout qui change. Si bien qu'on ne passe pas de

l'un à l'autre en jouant des unités de mesure, si grandes ou si petites soient-elles, mais seulement en atteignant à quelque chose de démesuré, Trop ou Excès par rapport à toute mesure, et qui ne peut être que conçu par une âme pensante. Dans « *L'Argent* » de L'Herbier, Noël Burch dégage un cas particulièrement intéressant de cette construction d'un tout du temps nécessairement démesuré<sup>22</sup>. Reste que l'accélération ou le ralentissement du mouvement relatif, la relativité essentielle de l'unité de mesure, les dimensions du décor, jouent bien un rôle indispensable ; mais ils accompagnent ou conditionnent l'autre aspect plutôt qu'ils n'assurent eux-mêmes le passage. C'est que le dualisme français maintient la différence du spirituel et du matériel, tout en montrant la complémentarité des deux : non seulement chez Gance mais chez L'Herbier, chez Epstein lui-même. On a souvent remarqué que l'école française avait donné à l'image subjective une importance et un développement aussi grands que l'expressionnisme allemand, bien que d'une autre façon. En effet, elle résume par excellence le dualisme et la complémentarité des deux termes : d'une part elle multiplie le maximum relatif de quantité de mouvement possible, en joignant le mouvement d'un corps qui voit au mouvement des corps vus ; mais d'autre part elle constitue sous ces conditions le maximum absolu de la quantité de mouvement par rapport à une Âme indépendante qui « enveloppe » et « précède » les corps<sup>23</sup>. Tel est le cas célèbre du flou dans la danse d'« *El Dorado* ».

Ce spiritualisme et ce dualisme, c'est Gance qui les a donnés au cinéma français. On le voit bien dans les deux aspects que le montage prend chez lui. D'après le premier, qu'il ne prétend pas inventer, mais qui commande au déroulement de la pellicule, le mouvement relatif trouve sa loi dans un « montage vertical successif » : un cas célèbre est le montage accéléré tel qu'il apparaît dans « *La Roue* » et encore dans « *Napoléon* ». Mais le mouvement absolu se définit par une tout autre figure, que

Gance appelle « montage horizontal simultané » et qui trouvera dans « *Napoléon* » ses deux formes principales : d'une part l'utilisation originale des surimpressions, d'autre part l'invention du triple écran et de la polyvision. En superposant un très grand nombre de surimpressions (seize parfois), en introduisant entre elles de petits décalages temporels, en en ajoutant certaines et en en retirant d'autres, Gance sait parfaitement que le spectateur ne verra pas ce qui est superposé : l'imagination est comme dépassée, débordée, atteint vite à sa limite. Mais Gance compte sur un effet de toutes ces surimpressions dans l'âme, sur la constitution d'un rythme à valeurs ajoutées et retranchées qui donne à l'âme l'idée d'un tout comme le sentiment d'une démesure et d'une immensité. En inventant le triple écran, Gance atteint à la simultanéité de trois aspects d'une même scène ou de trois scènes différentes, et construit des rythmes dits « non-rétrogradables », des rythmes dont les deux extrêmes sont la rétrogradation l'un de l'autre, avec une valeur centrale commune aux deux. En unissant la simultanéité de surimpression et la simultanéité de contre-impression, Gance constitue vraiment l'image comme le mouvement absolu du tout qui change. Ce n'est plus le domaine relatif de l'intervalle variable, de l'accélération ou du ralentissement cinétiques dans la matière, mais le domaine absolu de la simultanéité lumineuse, de la lumière en extension, du tout qui change et qui est Esprit (grande hélice spirituelle plutôt que spirale organique, hélice qui se manifestera directement parfois dans le mouvement de la caméra, chez Gance et chez L'Herbier). Ce serait le point de rencontre avec le « simultanésisme » de Delaunay<sup>24</sup>.

Bref, c'est un cinéma du sublime que l'école française invente avec Gance. La composition des images-mouvement donne toujours l'image du temps sous ses deux aspects, le temps comme intervalle et le temps comme tout, le temps comme présent variable et le temps comme immensité du passé et du futur. Par exemple, dans le « *Napoléon* » de

Gance, la référence constante à l'homme du peuple, au grognard et à la cantinière, introduit le présent chronique d'un témoin immédiat naïf dans l'immensité épique d'un futur et d'un passé réfléchis<sup>25</sup>. Inversement, chez René Clair, on ne cessera de trouver sous une forme charmante et féerique ce tout du temps qui se confronte aux variations du présent. Or, ce qui apparaît ainsi avec l'école française, c'est une nouvelle manière de concevoir les deux signes du temps : l'intervalle est devenu l'unité numérique variable et successive qui entre dans des rapports métriques avec les autres facteurs, définissant dans chaque cas la plus grande quantité relative de mouvement dans la matière et pour l'imagination ; le tout est devenu le Simultané, le démesuré, l'immense, qui réduit l'imagination à l'impuissance 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. C'est exactement le sublime mathématique de Kant. De ce montage, de cette conception du montage, on dira qu'elle est mathématique-spirituelle, extensive-psychique, quantitative-poétique (Epstein parlait de « lyrosophie »).

On pourrait opposer point par point l'école française à l'expressionnisme allemand. Au « plus de mouvement », répond le « plus de lumière ! ». Le mouvement se déchaîne, mais au service de la lumière, pour la faire scintiller, former ou disloquer des étoiles, multiplier des reflets, tracer des traînées brillantes, comme dans la grande scène de music-hall de « *Variétés* », de Dupont, ou dans le rêve du « *Dernier des hommes* » de Murnau. Certes, la lumière est mouvement, et l'image-mouvement et l'image-lumière sont les deux faces d'une même apparition. Mais ce n'est pas de la même façon que la lumière était tout à l'heure un immense mouvement d'extension et qu'elle se présente dans l'expressionnisme comme un puissant mouvement d'intensité, le mouvement intensif par excellence. Il y a bien un art cinétique abstrait



(Richter, Ruttmann), mais la quantité extensive, le déplacement dans l'espace, sont comme le mercure qui mesure indirectement la quantité intensive, sa montée ou sa chute. La lumière et l'ombre cessent de constituer un mouvement alternatif en extension, et passent maintenant dans un intense combat qui comporte plusieurs stades.

D'abord, la force infinie de la lumière s'oppose les ténèbres comme une force également infinie sans laquelle elle ne pourrait se manifester. Elle s'oppose aux ténèbres pour se manifester. Ce n'est donc pas un dualisme, et ce n'est pas non plus une dialectique, parce que nous sommes en dehors de toute unité ou totalité organiques. C'est une opposition infinie telle qu'elle apparaît déjà chez Goethe et chez les romantiques : la lumière ne serait rien, du moins rien de manifeste, sans l'opaque auquel elle s'oppose et qui la rend visible<sup>26</sup>. L'image visuelle se divise donc en deux suivant une diagonale ou une ligne dentelée, telle que rendre la lumière, comme dit Valéry, « suppose d'ombre une morne moitié ». Non seulement c'est une division de l'image ou du plan, comme on la trouve déjà dans « *Homunculus* » de Rippert, et comme on la retrouve chez Lang, chez Pabst. Mais c'est aussi une matrice de montage, dans « *La Nuit de la Saint-Sylvestre* », de Pick, qui oppose l'opacité du bouge et la luminosité de l'hôtel élégant, ou dans « *Aurore* », de Murnau, qui oppose la ville lumineuse et le marais opaque. En second lieu, l'affrontement des deux forces infinies détermine un point zéro par rapport auquel toute lumière est un degré fini. En effet, ce qui appartient à la lumière, c'est d'envelopper un rapport avec le noir comme négation = 0, en fonction duquel elle se définit comme intensité, quantité intensive. L'instant apparaît ici (contrairement à l'unité et à la partie extensives) comme ce qui appréhende la grandeur ou le degré lumineux par rapport au noir. C'est pourquoi le mouvement intensif est inséparable d'une chute, même virtuelle, qui exprime seulement cette distance à zéro du degré de lumière. Seule l'idée de la chute mesure le degré où *monte* la

quantité intensive, et, même dans sa plus grande gloire, la lumière de la Nature tombe et ne cesse de tomber. Il faut donc aussi que l'idée de chute passe à l'acte, et devienne une chute réelle ou matérielle dans les êtres particuliers. La lumière n'a qu'une chute idéale, mais le jour, lui, a une chute réelle : telle est l'aventure de l'âme individuelle, happée par un trou noir, dont l'expressionnisme nous donnera des exemples vertigineux (chez Murnau la chute de Marguerite dans « *Faust* », celle du « *Dernier des hommes* » avalé par le trou noir des salles de toilette du grand hôtel, ou chez Pabst celle de « *Lulu* »).

Voilà que la lumière comme degré (le blanc) et le zéro (le noir) entrent dans des rapports concrets de contraste ou de mélange. C'est, nous l'avons vu, toute la série contrastée des lignes blanches et des lignes noires, des rayons de lumière et des traits d'ombre : un monde strié, rayé, qui apparaît déjà chez Wiene dans les toiles peintes du « *Cabinet du Dr Caligari* », mais qui prend toutes ses valeurs lumineuses avec Lang, dans « *Les Nibelungen* » (par exemple, la lumière dans les sous-bois, ou les faisceaux par les fenêtres). Ou bien c'est la série mélangée du clair-obscur, la transformation continuelle de tous ses degrés constituant « une gamme fluide de graduations qui, sans cesse, se succèdent » : Wegener et surtout Murnau seront les maîtres de cette formule. Il est vrai que les grands auteurs ont su progresser des deux côtés, et Lang, atteindre aux clairs-obscurs les plus subtils (« *Metropolis* »), comme Murnau, tracer les rais les plus contrastés : ainsi dans « *Aurore* », la scène de la recherche de la noyée commence par les stries lumineuses des fanaux sur les eaux noires, pour faire place soudain aux transformations d'un clair-obscur qui dégrade les tons sur tout son parcours. Si différent qu'il soit de l'expressionnisme (notamment dans sa conception du temps et de la chute des âmes), Stroheim en prend le traitement de la lumière, et apparaît comme un luministe aussi profond que Lang et même Murnau : tantôt c'est une série de stries comme les barres lumineuses que les

persiennes mi-closes projettent sur le lit, le visage et le buste de la dormeuse dans « *Folies de femmes* », tantôt ce sont tous les degrés du clair-obscur avec contre-jour et jeux de flou, dans le dîner de « *Queen Kelly* »<sup>27</sup>.

En tout ceci l'expressionnisme rompt avec le principe de composition organique instauré par Griffith, et que la plupart des dialecticiens soviétiques avaient repris. Mais cette rupture, il la faisait d'une tout autre manière que l'école française. Ce qu'il invoque, ce n'est pas la claire mécanique de la quantité de mouvement dans le solide ou le fluide, mais une obscure vie marécageuse où plongent toutes choses, soit déchiquetées par les ombres, soit enfouies dans les brumes. *La vie non-organique des choses*, une vie terrible qui ignore la sagesse et les bornes de l'organisme, tel est le premier principe de l'expressionnisme, valable pour la Nature entière, c'est-à-dire pour l'esprit inconscient perdu dans les ténèbres, lumière devenue opaque, *lumen opacatum*. Les substances naturelles et les produits artificiels, les candélabres et les arbres, la turbine et le soleil, n'ont plus de différence de ce point de vue. Un mur qui vit est quelque chose d'effroyable ; mais ce sont aussi les ustensiles, les meubles, les maisons et leurs toits qui penchent, se serrent, guettent ou happent. Ce sont les ombres des maisons qui poursuivent celui qui court dans la rue<sup>28</sup>. Ce qui s'oppose à l'organique dans tous ces cas, ce n'est pas le mécanique, c'est le vital comme puissante germinalité pré-organique, commune à l'animé et à l'inanimé, à une matière qui se soulève jusqu'à la vie et à une vie qui se répand dans toute la matière. L'animal a perdu l'organique autant que la matière a gagné la vie. L'expressionnisme peut se réclamer d'un cinétique pur, c'est un mouvement violent qui ne respecte ni le contour organique ni les déterminations mécaniques de l'horizontale et de la verticale ; son parcours est celui d'une ligne perpétuellement brisée, où chaque changement de direction marque à la fois la force d'un obstacle et la puissance d'une nouvelle impulsion, bref, la subordination de l'extensif à l'intensité. C'est Woringer le premier

théoricien qui a créé le terme « expressionnisme », et l'a défini par l'opposition de l'élan vital à la représentation organique, invoquant la ligne décorative « gothique ou septentrionale » : ligne brisée qui ne forme aucun contour où se distingueraient la forme et le fond, mais passe en zigzag entre les choses, tantôt les entraînant dans un sans-fond où elle se perd elle-même, tantôt les faisant tourner dans un sans-forme où elle se retourne en « convulsion désordonnée<sup>29</sup> ». Les automates, les robots et les pantins ne sont donc plus des mécanismes qui font valoir ou majorent une quantité de mouvement, mais des somnambules, des zombies ou des golems qui expriment l'intensité de cette vie non-organique : non seulement « *Le Golem* » de Wegener, mais le film gothique de terreur vers 1930, avec le « *Frankenstein* » et « *La Fiancée de Frankenstein* » de Whale, et « *White Zombie* » d'Halperin.

La géométrie ne perd pas ses droits, mais c'est une tout autre géométrie que dans l'école française, parce qu'elle est affranchie, du moins directement, des coordonnées qui conditionnent la quantité extensive, et des rapports métriques qui règlent le mouvement dans l'espace homogène. C'est une géométrie « gothique » qui construit l'espace au lieu de le décrire : elle ne procède plus par métrisation mais par prolongement et accumulation. Les lignes sont prolongées hors de toute mesure jusqu'à leurs points de rencontre, tandis que leurs points de rupture produisent des accumulations. L'accumulation peut être de lumière ou d'ombre, comme les prolongements par les ombres ou la lumière. Lang invente de faux raccords lumineux qui expriment les changements intensifs du tout. C'est une violente géométrie perspectiviste, qui opère par projections et plages d'ombres, avec des perspectives obliques. Les diagonales et contre-diagonales tendent à remplacer l'horizontale et la verticale, le cône remplace le cercle et la sphère, les angles aigus et triangles pointus remplacent les lignes courbes ou rectangulaires (les portes de Caligari, les pignons et les chapeaux de

Golem). Si l'on compare l'architecture monumentale chez L'Herbier et chez Lang (« *Les Nibelungen* », « *Metropolis* »), on voit comment Lang procède par prolongement de lignes et points d'accumulation, qui ne se traduisent plus qu'indirectement dans des rapports métriques<sup>30</sup>. Et, si le corps humain entre directement dans ces « groupements géométriques », s'il est un « facteur de base de cette architecture », ce n'est pas exactement parce que « la stylisation transforme l'humain en facteur mécanique », formule qui conviendrait plutôt à l'école française, c'est parce que toute différence entre le mécanique et l'humain a fondu, mais cette fois au profit de la puissante vie non-organique des choses.

Dans les contrastes de blanc et de noir ou dans les variations du clair-obscur, on dirait que le blanc s'obscurcit et que le noir s'atténue. C'est comme deux degrés saisis dans l'instant, points d'accumulation qui correspondraient au surgissement de la couleur dans la théorie de Goethe : le bleu comme noir éclairci, le jaune comme blanc obscurci. Et sans doute, malgré les tentatives de monochromie et même de polychromie chez Griffith et chez Eisenstein, c'est l'expressionnisme qui fut le précurseur d'un véritable colorisme au cinéma. Goethe expliquait précisément que les deux couleurs fondamentales, le jaune et le bleu comme degrés, étaient pris dans un *mouvement d'intensification* qui s'accompagnait des deux côtés d'un reflet rougeâtre. L'intensification du degré est comme l'instant porté à la seconde puissance, exprimée par ce reflet. Le reflet rougeâtre ou brillant suivra tous les stades de l'intensification, chatoiement, miroitement, scintillement, étincellement, halo, fluorescence, phosphorescence. Tous ces aspects scandent la création du robot dans « *Metropolis* », comme celle de Frankenstein et de sa fiancée. Stroheim en tire d'extraordinaires combinaisons auxquelles il livre les créatures vivantes, perverses ou victimes innocentes : ainsi, comme l'analyse Lotte Eisner dans le souper de « *Queen Kelly* », la jeune fille ingénue est prise entre deux feux, celui des bougies sur la table

devant elle qui *chatoient* sur son visage, et celui du feu dans la cheminée derrière elle qui l'entoure d'un *halo* lumineux (elle aura donc trop chaud, et se laissera ôter le manteau qui la couvre...). Mais c'est Murnau, le maître de tous ces stades et aspects qui annoncent à la fois l'arrivée du diable et la colère de Dieu<sup>31</sup>. En effet, Goethe montrait bien que l'intensification des deux côtés (du jaune et du bleu) ne se contentait pas des reflets rougeâtres qui les accompagnaient comme effets croissants de brillance, mais culminait dans un rouge vif comme troisième couleur devenue indépendante, pure incandescence ou flamboiement d'une lumière terrible qui brûlait le monde et ses créatures. C'est comme si l'intensité finie retrouvait maintenant, au sommet de sa propre intensification, un éclat de l'infini d'où l'on était parti. L'infini n'avait pas cessé de travailler dans le fini qui le restitue sous cette forme encore sensible. L'esprit n'avait pas quitté la Nature, il animait toute la vie non-organique, mais il ne peut s'y découvrir et s'y retrouver que comme l'esprit du mal qui brûle la Nature entière. C'est le cercle de flammes de l'appel au démon, dans « *Le Golem* » de Wegener ou le « *Faust* » de Murnau. C'est le bûcher de Faust. C'est « la tête phosphorescente du démon aux yeux tristes et vides » chez Wegener. C'est la tête flamboyante de Mabuse, et celle de Méphisto. Ce sont les moments du sublime, les retrouvailles avec l'infini dans l'esprit du mal : chez Murnau particulièrement, « *Nosferatu* » ne passe pas seulement par tous les aspects du clair-obscur, du contre-jour et de la vie non-organique des ombres, il ne produit pas seulement tous les moments d'un reflet rougeâtre, mais il culmine lorsqu'une puissante lumière (un rouge pur) le sépare de son fond ténébreux, le fait surgir d'un sans-fond plus direct encore et lui confère un semblant de toute-puissance au-delà de sa forme aplatie<sup>32</sup>.

Ce nouveau sublime n'est pas le même que celui de l'école française. Kant distinguait deux espèces de Sublime, mathématique et dynamique, l'immense et le puissant, le démesuré et l'informe. Elles avaient toutes

deux la propriété de défaire la composition organique, l'une en la débordant, l'autre en la brisant. Dans le sublime mathématique, l'unité de mesure extensive change tellement que l'imagination n'arrive plus à la comprendre, se heurte à sa propre limite, s'anéantit, mais fait place à une faculté pensante qui nous force à concevoir l'immense ou le démesuré comme tout. Dans le sublime dynamique, c'est l'intensité qui s'élève à une telle puissance qu'elle éblouit ou anéantit notre être organique, le frappe de terreur, mais suscite une faculté pensante par laquelle nous nous sentons supérieur à ce qui nous anéantit, pour découvrir en nous un esprit supra-organique qui domine toute la vie inorganique des choses : alors nous n'avons plus peur, sachant que notre « destination » spirituelle est proprement invincible<sup>33</sup>. De même, selon Goethe, le rouge flamboyant n'est pas seulement la terrible couleur où nous brûlons, mais la couleur la plus noble qui contient toutes les autres et engendre une harmonie supérieure comme cercle chromatique tout entier. Et c'est bien ce qui arrive, ou a une chance d'arriver dans l'histoire que nous raconte l'expressionnisme du point de vue du sublime dynamique : *la vie non-organique des choses* culmine dans un feu, qui nous brûle et brûle toute la Nature, agissant comme l'esprit du mal ou des ténèbres ; mais celui-ci, par l'ultime sacrifice qu'il suscite en nous, dégage dans notre âme une *vie non-psychologique de l'esprit* qui n'appartient pas plus à la nature qu'à notre individualité organique, mais qui est la part divine en nous, le rapport spirituel où nous sommes seuls avec Dieu comme lumière. C'est ainsi que l'âme *semble remonter* vers la lumière, mais c'est plutôt qu'elle a rejoint la part lumineuse d'elle-même qui n'avait qu'une chute idéale, et qui tombait sur le monde plus qu'elle ne s'abîmait en lui. Le flamboyant est devenu le surnaturel et le suprasensible, tel le sacrifice d'Ellen dans « *Nosferatu* », ou celui de « *Faust* » ou même celui d'Indre dans « *Aurore* ».

On remarquera à cet égard la différence considérable entre l'expressionnisme et le romantisme, car il ne s'agit plus comme dans le

romantisme d'une réconciliation de la Nature et de l'Esprit, de l'Esprit tel qu'il est aliéné dans la Nature et de l'Esprit tel qu'il se reconquiert en lui-même : cette conception impliquait comme le développement dialectique d'une totalité encore organique. Tandis que l'expressionnisme ne conçoit en principe que le tout d'un Univers spirituel engendrant ses propres formes abstraites, ses êtres de lumière, ses raccords qui semblent faux à l'œil du sensible. Il tient à l'écart le chaos de l'homme et de la Nature<sup>34</sup>. Ou plutôt il nous dit qu'il n'y a et n'y aura que chaos si nous ne rejoignons pas cet univers spirituel dont il lui arrive souvent de douter lui-même : souvent le feu du chaos l'emporte, ou nous est annoncé comme triomphant encore pour longtemps. Bref, l'expressionnisme ne cesse de peindre le monde rouge sur rouge, l'un renvoyant à la terrible vie non-organique des choses, l'autre, à la sublime vie non-psychologique de l'esprit. L'expressionnisme atteint au cri, le cri de Marguerite, le cri de Lulu, qui marque aussi bien l'horreur de la vie non-organique que l'ouverture peut-être illusoire d'un univers spirituel. Eisenstein aussi atteignait au cri, mais à la manière d'un dialecticien, c'est-à-dire comme le bond qualitatif qui faisait évoluer le tout. Maintenant, au contraire, le tout est en hauteur, et se confond avec le sommet idéal d'une pyramide qui ne cesse en montant de repousser sa base. Le tout est devenu l'intensification proprement infinie qui s'est dégagée de tous les degrés, qui est passée par le feu, mais seulement pour rompre ses attaches sensibles avec le matériel, l'organique et l'humain, se détacher de tous les états du passé et découvrir ainsi la Forme spirituelle abstraite de l'avenir (les « *Rhythmus* » d'Hans Richter).

Nous avons donc vu quatre types de montage. C'est que les images-mouvement sont l'objet de compositions très différentes chaque fois : le montage organique-actif, empirique ou plutôt empiriste, du cinéma américain ; le montage dialectique du cinéma soviétique, organique ou matériel ; le montage quantitatif-psychique de l'école française, dans sa



rupture avec l'organique ; le montage intensif-spirituel de l'expressionnisme allemand, qui noue une vie non-organique à une vie non-psychologique. Ce sont de grandes visions de cinéastes, avec leurs pratiques concrètes. Par exemple, on évitera de croire que le montage parallèle soit une donnée qu'on retrouve partout, sauf en un sens très général, puisque le cinéma soviétique y substitue un montage d'opposition, le cinéma expressionniste un montage de contraste, etc. Ce que nous avons essayé de montrer, c'est la variété pratique et théorique des types de montages suivant les conceptions organique, dialectique, extensive, intensive, de la composition des images-mouvement. Ce fut la pensée ou la philosophie du cinéma, non moins que sa technique. Il serait stupide de dire que l'une de ces pratiques-théories est meilleure que l'autre, ou représente un progrès (les progrès techniques se sont faits dans chacune de ces directions, et les supposent au lieu de les déterminer). La seule généralité du montage, c'est qu'il met l'image cinématographique en rapport avec le tout, c'est-à-dire avec le temps conçu comme l'Ouvert. Il donne ainsi une image indirecte du temps, à la fois dans l'image-mouvement particulière et dans le tout du film. C'est d'une part le présent variable, et d'autre part l'immensité du futur et du passé. Il nous a semblé que les formes de montage déterminaient différemment ces deux aspects. Le présent variable pouvait devenir intervalle, bond qualitatif, unité numérique, degré intensif, et le tout, tout organique, totalisation dialectique, totalité démesurée du sublime mathématique, totalité intensive du sublime dynamique. Ce qu'est l'image indirecte du temps, et les chances comparées d'une image-temps directe, nous ne pourrions le voir que plus tard. Actuellement, s'il est vrai que l'image-mouvement a deux faces, dont l'une est tournée vers les ensembles et leurs parties, l'autre vers le tout et ses changements, c'est elle qu'il faut interroger : l'image-mouvement pour elle-même, dans toutes ses espèces et sous ses deux faces.

---

1. Sur le gros plan et la structure binaire chez Griffith, cf. Jacques Fieschi, « Griffith le précurseur », *Cinématographe*, no 24, février 1977. Sur le gros plan de Griffith et les processus de miniaturisation et de subjectivation, cf. Yann Lardeau, « King David », *Cahiers du cinéma*, no 346, avril 1983.

2. L'analyse très brillante d'Eisenstein consiste à montrer que le montage parallèle, non seulement dans sa conception, mais dans sa pratique, renvoie à la société bourgeoise telle qu'elle se pense et se pratique elle-même : *Film form* (« Dickens, Griffith and the film to-day »), Meridian Books, p. 234 sq.

3. Eisenstein, *La Non-indifférente Nature*, I, 10-18, « L'organique et le pathétique ». Ce chapitre, centré sur « *Potemkine* », analyse l'organique (genèse et croissance) et aborde le pathétique (développement) qui le complète. Le chapitre suivant « La centrifugeuse et le Graal », centré sur « *La Ligne générale* », poursuit l'analyse du pathétique dans son rapport avec l'organique.

4. Eisenstein, *Mémoires*, 10-18, I, p. 283-284.

5. Bonitzer analyse cette différence Eisenstein-Griffith (changement de dimension absolu ou relatif) dans *Le Champ aveugle*. *Cahiers du cinéma*-Gallimard, p. 30-32.

6. Par exemple, ce qu'Eisenstein appelle le « montage vertical » dans *The Film Sense*, Meridian Books, p. 74 sq.

7. Dans *La Non-indifférente Nature*, Eisenstein insiste déjà beaucoup sur le caractère formel du bond qualitatif (et non seulement matériel). Ce qui définit ce caractère, c'est qu'il doit y avoir élévation de puissance de l'image. Le « montage d'attractions » intervient nécessairement ici. Les nombreux commentaires suscités par le montage d'attractions, tel qu'il est présenté par Eisenstein dans *Au-delà des étoiles* (10-18), nous semblent interminables si l'on ne tient pas compte des puissances croissantes de l'image. Et, de ce point de vue, la question de savoir si Eisenstein a renoncé à ce procédé ne se pose pas : il en aura toujours besoin dans sa conception du saut qualitatif.

8. Cf. Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Éd. Universitaires, p. 306 : « Alors elle regarde : le verre, les bottes, le milicien, puis se précipite sur le verre et le lance à toute volée dans la vitre ; le

vieux aussitôt se baisse, aperçoit le policier et s'enfuit. Tour à tour simple verre de thé, puis élément dénonciateur, moyen de signalisation et sauveteur, cet objet (...) reflète successivement une attention, un état d'esprit, une intention. »

9. Amengual, *Dovjenko, Dossiers du cinéma* : « La liberté poétique qu'il demandait naguère à l'organisation de fragments discontinus, Dovjenko l'obtient [dans *Aérograd*] avec un découpage d'une prodigieuse continuité. »

10. La question de savoir s'il n'y a de dialectique qu'humaine, ou bien si l'on peut parler d'une dialectique de la Nature en elle-même (ou de la matière), n'a pas cessé d'agiter le marxisme. Sartre la relance dans la *Critique de la raison dialectique* en affirmant le caractère humain de toute dialectique.

11. Eisenstein reconnaît que la méthode-Vertov peut convenir, une fois que l'homme a atteint son plein « développement ». Mais, d'ici là, l'homme a besoin de pathétique et d'attractions : « Ce n'est pas un ciné-œil qu'il nous faut, mais un ciné-poing. Le cinéma soviétique doit fendre les crânes », et non pas seulement « réunir des millions d'yeux ». Cf. *Au-delà des étoiles*, p. 153.

12. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, II, Seghers, p. 67 (à propos de L'Herbier) : « Par un flou progressivement accusé, les danseurs perdent peu à peu leurs différenciations personnelles, cessent d'être reconnaissables comme des individus distincts pour se confondre dans un terme visuel commun : le danseur, élément désormais anonyme, impossible à discerner de vingt ou cinquante éléments équivalents, dont l'ensemble vient à constituer une autre généralité, une autre abstraction : non pas ce fandango-là ou celui-ci, mais le fandango, c'est-à-dire la structure rendue visible du rythme musical de tous les fandangos. »

13. Cf. les analyses de Barthélemy Amengual dans *René Clair*, Seghers. Amengual analyse aussi le rôle de l'automate chez Vigo, en l'opposant à l'expressionnisme : *Jean Vigo, Études cinématographiques*, p. 68-72.

14. Sur ce cinéma cinétique abstrait et ses conceptions du rythme, cf. Jean Mitry, *Le Cinéma expérimental*, Seghers, ch. IV, V, X. Mitry pose le problème de l'image visuelle, qui n'a pas les mêmes possibilités rythmiques que l'image musicale. Dans ses propres tentatives, Mitry passera lui-même du solide (« *Pacific 231* ») au liquide (« *Images pour Debussy* »), pour résoudre une partie de ces problèmes.

15. Epstein, *ibid.*, I, p. 137-138.

16. Cf. l'analyse du film de René Clair et de ses rapports avec Vertov, par Annette Michelson, « L'homme à la caméra », in *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck, p. 305-307.

17. Cf. par exemple chez Eisenstein (*Film Form*, « Methods of montage »), le montage métrique et ses suites, montage rythmique, tonal, harmonique. Toutefois, chez Eisenstein, il s'agit plus de

proportions organiques que de relations proprement métriques.

[18.](#) Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 139. Cf. aussi les remarques d'Amengual sur la lumière chez René Clair (p. 56), et surtout chez Vigo (p. 72) : « désacralisation des ténèbres de l'expressionnisme ». Et, sur Grémillon, Mireille Latil, in *Cinématographe*, no 40, octobre 1978.

[19.](#) Abel Gance, in *L'Art du cinéma* de Pierre Lherminier, Seghers, p. 163-167.

[20.](#) Kant, *Critique du jugement*, § 36.

[21.](#) Epstein, *ibid.*, I, p. 67.

[22.](#) Burch demande comment « *L'Argent* » peut donner une telle impression de mouvement, alors que les grands mouvements de caméra sont relativement rares. Or le caractère monumental du décor (par exemple, un grand salon) implique sans doute des déplacements de personnages très amples, mais n'explique pas davantage notre impression d'un maximum absolu de mouvement. Burch découvre l'explication dans une multiplication des plans pour une séquence donnée : c'est une « sursaturation » qui produit un effet démesuré, et nous fait passer par-delà les relations entre grandeurs relatives (*Marcel L'Herbier*, p. 146-157).

[23.](#) Cf. Abel Gance, *ibid.*

[24.](#) Delaunay s'oppose aux futuristes, pour qui la simultanéité est la limite d'un mouvement cinétique de plus en plus rapide. Pour Delaunay, elle n'a rien à voir avec le mouvement cinétique, mais avec une pure mobilité de la lumière, qui crée ses formes lumineuses et colorées, et les comprend dans des disques et des hélices qui sont de la nature du temps. C'est par Blaise Cendrars que les cinéastes français ont pu être au courant des conceptions de Delaunay. Cf. le texte de Gance, « Le temps de l'image éclatée », in Sophie Daria, *Abel Gance hier et demain*, Éd. la Palatine. Dans un sens voisin, il y a chez Messiaen un simultanisme musical, qui se définit précisément par les « rythmes à valeur ajoutée » et les « rythmes non rétrogradables » (Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, p. 65 sq.).

[25.](#) Cf. le rôle de Fleuri tel qu'il est analysé par Norman King à travers les projets successifs de Gance : « Une épopée populiste », *Cinématographe*, no 83, novembre 1982.

[26.](#) Sur la lumière et ses rapports avec les ténèbres ou l'opaque, le texte de base est la *Théorie des couleurs* de Goethe (Éd. Triades). Éliane Escoubas en a donné une analyse excellente, qui peut comporter beaucoup d'applications cinématographiques : « L'œil du teinturier », *Critique*, no 418, mars 1982. La lumière expressionniste est goethéenne, autant que la lumière française, proche de Delaunay, était newtonienne. Il est vrai que la théorie de Goethe comporte un autre aspect que nous rencontrerons plus tard : le pur rapport de la lumière avec le blanc.

[27.](#) Lotte Eisner, « Notes sur le style de Stroheim », *Cahiers du cinéma*, no 67, janvier 1957. C'est dans *L'Écran démoniaque* (Encyclopédie du cinéma) que Lotte Eisner analyse constamment

les deux procédés, les striages et les clairs-obscurs, de l'expressionnisme ; et dans son *Murnau*, *Le Terrain vague*, notamment p. 88-89 et 162.

[28.](#) Hermann Warm décrit un décor de « *Fantôme* », film perdu de Murnau : en extérieur, une rue dont le côté gauche est effectivement bâti, mais le côté droit occupé par des façades factices montées sur rail. Ainsi les façades en mouvement de plus en plus rapide jetaient leur ombre sur les maisons immobiles de l'autre côté, et semblaient poursuivre le jeune homme. Warm donne un autre exemple tiré du même film, où un mécanisme compliqué produit à la fois un mouvement de tourbillon et une chute dans un trou noir. Cf. Lotte Eisner, *Murnau*, p. 231-232.

[29.](#) Worringner, *L'Art gothique*, Gallimard, p. 66-80. C'est Rudolf Kurtz qui a particulièrement développé le thème d'une vie non organique dans le cinéma : *Expressionismus und Film*, Berlin, 1926.

[30.](#) Sur la géométrie chez Lang, cf. Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, « Architecture et paysage de studio », et « Le maniement des foules ».

[31.](#) Cf. notamment l'analyse du scintillement par Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*, 10-18, p. 48. (Éliane Escoubas, dans l'article précédemment cité, étudie les effets de brillance et d'intensification d'après la théorie des couleurs de Goethe).

[32.](#) Bouvier et Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 135-136 : « Des spots qui dessinent un cercle blanc derrière les personnages, de telle sorte que les formes semblent moins se déterminer par leur mouvement propre qu'elles ne paraissent exclues, chassées d'un sans-fond ou d'un fond plus originaire que celui de leur arrière-plan ainsi partiellement noyé de clarté. (...) Par cette rupture, ce qui s'actualise devant cette tache de lumière et fait irruption, fantôme coupé du fond, n'est pas ce qui demeure habituellement caché dans cette évanescence profonde que suggère le clair-obscur par exemple. De là ce caractère fréquemment plat des figures ainsi éclairées, et le sentiment qu'elles tiennent, par leur nature même, de l'ombre sans qu'elles s'alimentent romantiquement en elle (...) Cet effet n'est pas réductible à celui produit par un contre-jour » (c'est nous qui soulignons).

[33.](#) Kant, *Critique du jugement*, § 26-28.

[34.](#) Cf. le texte de Worringner sur l'expressionnisme comme « art nouveau », cité par Bouvier et Leutrat, p. 175-179. Malgré les réserves de certains critiques, les positions modernistes de Worringner nous semblent très proches de celles de Kandinsky (*Du spirituel dans l'art*). Tous deux dénoncent chez Goethe et dans le romantisme un souci de réconciliation Esprit-Nature, qui maintient l'art dans une perspective individualiste et sensualiste. Ils conçoivent au contraire un « art spirituel » comme une union avec Dieu, qui dépasse les personnes et tient la Nature à l'écart, les renvoyant au chaos d'où l'homme moderne doit sortir. Ils ne sont même pas sûrs que l'entreprise réussira, mais il n'y a pas d'autre choix : d'où les remarques de Worringner sur « le cri » comme la seule expression de l'expressionnisme, et pourtant peut-être illusoire. Ce pessimisme concernant un monde-chaos se retrouve dans le cinéma expressionniste, et même l'idée d'un salut

spirituel qui passe par le sacrifice y reste relativement rare. C'est surtout chez Murnau qu'on la trouve, plus fréquemment que chez Lang. Mais aussi Murnau, de tous les expressionnistes, est le plus proche du romantisme : il garde un individualisme et un « sensualisme », qui se manifesteront de plus en plus librement dans sa période américaine, avec « *Aurore* » et surtout avec « *Tabou* ».

chapitre 4  
l'image-mouvement  
et ses trois variétés  
second commentaire de bergson

1

La crise historique de la psychologie coïncide avec le moment où il ne fut plus possible de tenir une certaine position : cette position consistait à mettre les images dans la conscience, et les mouvements dans l'espace. Dans la conscience, il n'y aurait que des images, qualitatives, inétendues. Dans l'espace, il n'y aurait que des mouvements, étendus, quantitatifs. Mais comment passer d'un ordre à l'autre ? Comment expliquer que des mouvements produisent tout d'un coup une image, comme dans la perception, ou que l'image produise un mouvement, comme dans l'action volontaire ? Si l'on invoque le cerveau, il faut le doter d'un pouvoir miraculeux. Et comment empêcher que le mouvement ne soit déjà image au moins virtuelle, et que l'image ne soit déjà mouvement au moins possible ? Ce qui paraissait sans issue, finalement, c'était l'affrontement du matérialisme et de l'idéalisme, l'un voulant reconstituer l'ordre de la conscience avec de purs mouvements matériels, l'autre, l'ordre de l'univers avec de pures images dans la conscience<sup>1</sup>. Il fallait à tout prix surmonter cette dualité de l'image et du mouvement, de la conscience et de la chose. Et, à la même époque, deux auteurs très différents allaient entreprendre cette tâche, 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 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 aussi à ce moment-là, et qui allait apporter sa propre évidence d'une *image-mouvement* ?

Il est vrai que Bergson, nous l'avons vu, ne trouve apparemment dans le cinéma qu'un faux allié. Quant à Husserl, à notre connaissance, il n'invoque pas du tout le cinéma (on remarquera que Sartre encore, bien plus tard, quand il fait l'inventaire et l'analyse de toutes sortes d'images dans *L'Imaginaire*, ne cite pas l'image cinématographique). C'est Merleau-Ponty qui tente accessoirement une confrontation cinéma-phénoménologie, mais, lui aussi, pour voir dans le cinéma un allié ambigu. Seulement, les raisons de la phénoménologie et celles de Bergson sont si différentes que leur opposition même doit nous guider. Ce que la phénoménologie érige en norme, c'est la « perception naturelle » et ses conditions. Or, ces conditions, ce sont des coordonnées existentielles qui définissent un « ancrage » du sujet percevant dans le monde, un être au monde, une ouverture au monde qui va s'exprimer dans le célèbre « toute conscience est conscience de quelque chose »... Dès lors, le mouvement, perçu ou fait, doit se comprendre non pas certes au sens d'une forme intelligible (Idée) qui s'actualiserait dans une matière, mais d'une forme sensible (Gestalt) qui organise le champ perceptif en fonction d'une conscience intentionnelle en situation. Or le cinéma a beau nous approcher ou nous éloigner des choses, et tourner autour d'elles, il supprime l'ancrage du sujet autant que l'horizon du monde, si bien qu'il substitue un savoir implicite et une intentionnalité seconde aux conditions de la perception naturelle<sup>2</sup>. Il ne se confond pas avec les autres arts, qui visent plutôt un irréel à travers le monde, mais il



fait du monde lui-même un irréel ou un récit : avec le cinéma, c'est le monde qui devient sa propre image, et non pas une image qui devient monde. On remarquera que la phénoménologie, à certains égards, en reste à des conditions pré-cinématographiques qui expliquent son attitude embarrassée : elle donne à la perception naturelle un privilège qui fait que le mouvement se rapporte encore à des *poses* (simplement existentielles au lieu d'essentielles) ; dès lors, le mouvement cinématographique est à la fois dénoncé comme infidèle aux conditions de la perception mais aussi exalté comme un nouveau récit capable de « se rapprocher » du perçu et du percevant, du monde et de la perception<sup>3</sup>.

C'est d'une tout autre façon que Bergson dénonce le cinéma comme un allié ambigu. Car, si le cinéma méconnaît le mouvement, c'est de la même manière que la perception naturelle et pour les mêmes raisons : « Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe (...), perception, intellection, langage procèdent en général ainsi<sup>4</sup>. » C'est dire que, pour Bergson, le modèle ne peut pas être la perception naturelle, qui ne possède aucun privilège. Le modèle serait plutôt un état de choses qui ne cesserait pas de changer, une matière-écoulement où aucun point d'ancrage ni centre de référence ne seraient assignables. À partir de cet état de choses, il faudrait montrer comment peuvent se former des centres, en des points quelconques, qui imposeraient des vues fixes instantanées. Il s'agirait donc de « déduire » la perception consciente, naturelle *ou* cinématographique<sup>5</sup>. Mais le cinéma présente peut-être un grand avantage : justement parce qu'il manque de centre d'ancrage et d'horizon, les coupes qu'il opère ne l'empêcheraient pas de remonter le chemin que la perception naturelle descend. Au lieu d'aller de l'état de choses acentré à la perception centrée, il pourrait remonter vers l'état de choses acentré, et s'en rapprocher. Quitte à parler d'approximation, ce serait le contraire de celle que la phénoménologie invoquait. Même à travers sa critique du cinéma, Bergson serait de plain-pied avec lui, et

beaucoup plus encore qu'il ne le croit. Nous allons le voir avec l'éclatant premier chapitre de *Matière et mémoire*.

Nous nous trouvons en effet devant l'exposition d'un monde où IMAGE = MOUVEMENT. Appelons Image l'ensemble de ce qui apparaît. On ne peut même pas dire qu'une image agisse sur une autre ou réagisse à une autre. Il n'y a pas de mobile qui se distingue du mouvement exécuté, il n'y a pas de mû qui se distingue du mouvement reçu. Toutes les choses, c'est-à-dire toutes les images, se confondent avec leurs actions et réactions : c'est l'universelle variation. Chaque image n'est qu'un « chemin sur lequel passent en tous sens les modifications qui se propagent dans l'immensité de l'univers ». *Chaque image agit sur d'autres et réagit à d'autres, sur « toutes ses faces » et « par toutes ses parties élémentaires<sup>6</sup> ».* « La vérité est que les mouvements sont très clairs en tant qu'images, et qu'il n'y a pas lieu de chercher dans le mouvement autre chose que ce qu'on y voit<sup>7</sup>. » Un atome est une image qui va jusqu'où vont ses actions et ses réactions. Mon corps est une image, donc un ensemble d'actions et de réactions. Mon œil, mon cerveau sont des images, des parties de mon corps. Comment mon cerveau contiendrait-il les images, puisqu'il en est une parmi les autres ? Les images extérieures agissent sur moi, me transmettent du mouvement, et je restitue du mouvement : comment les images seraient-elles dans ma conscience, puisque je suis moi-même image, c'est-à-dire mouvement ? Et même puis-je, à ce niveau, parler de moi, d'œil, de cerveau et de corps ? C'est par simple commodité, car rien ne se laisse encore identifier ainsi. Ce serait plutôt un état gazeux. Moi, mon corps, ce serait plutôt un ensemble de molécules et d'atomes sans cesse renouvelés. Puis-je même parler d'atomes ? Ils ne se distingueraient pas des mondes, des influences interatomiques<sup>8</sup>. C'est un état trop chaud de la matière pour qu'on y distingue des corps solides. C'est un monde d'universelle variation, universelle ondulation, universel clapotement : il n'y a ni axes, ni centre, ni droite ni gauche, ni haut ni bas...

Cet ensemble infini de toutes les images constitue une sorte de plan d'immanence. L'image existe en soi, sur ce plan. Cet en-soi de l'image, c'est la matière : non pas quelque chose qui serait caché derrière l'image, mais au contraire l'identité absolue de l'image et du mouvement. C'est l'identité de l'image et du mouvement qui nous fait conclure immédiatement à l'identité de l'image-mouvement et de la matière. « Dites que mon corps est matière, ou dites qu'il est image...<sup>2</sup>. » *L'image-mouvement* et *la matière-écoulement* sont strictement la même chose<sup>10</sup>. Cet univers matériel est-il celui du mécanisme ? Non, car (comme le montrera *L'Évolution créatrice*) le mécanisme implique des systèmes clos, des actions de contact, des coupes immobiles instantanées. Or c'est bien dans cet univers ou sur ce plan qu'on taille des systèmes clos, des ensembles finis ; il les rend possibles par l'extériorité de ses parties. Mais il n'en est pas un lui-même. C'est un ensemble, mais un ensemble infini : le plan d'immanence est le mouvement (la face du mouvement) qui s'établit entre les parties de chaque système et d'un système à l'autre, les traverse tous, les brasse, et les soumet à la condition qui les empêche d'être absolument clos. Aussi est-il une coupe ; mais, malgré certaines ambiguïtés de terminologie de Bergson, ce n'est pas une coupe immobile et instantanée, c'est une coupe mobile, une coupe ou perspective temporelle. C'est un bloc d'espace-temps, puisque lui appartient chaque fois le temps du mouvement qui s'opère en lui. Il y aura même une série infinie de tels blocs ou coupes mobiles, qui seront comme autant de présentations de plan, correspondant à la succession des mouvements d'univers<sup>11</sup>. Et le plan n'est pas distinct de cette présentation des plans. Ce n'est pas du mécanisme, c'est du machinisme. L'univers matériel, le plan d'immanence, est *l'agencement machinique des images-mouvement*. Il y a là une extraordinaire avancée de Bergson : c'est l'univers comme cinéma en soi, un métacinéma, et qui implique sur le cinéma lui-même une tout autre vue que celle que Bergson proposait dans sa critique explicite.

Mais 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 ? Pour deux raisons au moins. La première est pour les distinguer des choses conçues comme corps. En effet, notre perception et notre langage distinguent des corps (substantifs), des qualités (adjectifs) et des actions (verbes). Mais les actions, en ce sens précis, ont déjà substitué au mouvement l'idée d'un lieu provisoire où il se dirige, ou d'un résultat qu'il obtient ; et la qualité a substitué au mouvement l'idée d'un état qui persiste en attendant qu'un autre le remplace ; et le corps a substitué au mouvement l'idée d'un sujet qui l'exécuterait, ou d'un objet qui le subirait, d'un véhicule qui le porterait<sup>12</sup>. Nous allons voir que de telles images se forment effectivement dans l'univers (images-action, images-affection, images-perception). Mais elles dépendent de nouvelles conditions, et ne peuvent certes pas apparaître pour le moment. Nous n'avons pour le moment que des mouvements, appelés images pour les distinguer de tout ce qu'ils ne sont pas encore. Pourtant, cette raison négative n'est pas suffisante. La raison positive est que le plan d'immanence est tout entier Lumière. L'ensemble des mouvements, des actions et réactions est lumière qui diffuse, qui se propage « sans résistance et sans déperdition<sup>13</sup> ». L'identité de l'image et du mouvement a pour raison l'identité de la matière et de la lumière. L'image est mouvement comme la matière est lumière. Il arrivera plus tard à Bergson, dans *Durée et simultanéité*, de montrer l'importance de l'inversion opérée par la théorie de la Relativité, entre « lignes de lumière » et « lignes rigides », « figures lumineuses » et « figures solides ou géométriques » : avec la Relativité, « c'est la figure de lumière qui impose ses conditions à la figure rigide<sup>14</sup> ». Si l'on se rappelle le vœu profond de Bergson : faire une philosophie qui soit celle de la science moderne (non pas au sens d'une réflexion sur cette science, c'est-à-dire d'une épistémologie, mais au contraire au sens d'une invention de concepts

autonomes capables de correspondre avec les nouveaux symboles de la science), on comprend que la confrontation de Bergson avec Einstein était inévitable. Or le premier aspect que prend cette confrontation, c'est l'affirmation d'une diffusion ou propagation de la lumière sur tout le plan d'immanence. Dans l'image-mouvement, il n'y a pas encore de corps ou de lignes rigides, mais rien que des lignes ou des figures de lumière. Les blocs d'espace-temps sont de telles figures. Ce sont des images en soi. Si elles n'apparaissent pas à quelqu'un, c'est-à-dire à un œil, c'est parce que la lumière n'est pas encore réfléchie ni arrêtée, et, « se propageant toujours, [n'est] jamais révélée<sup>15</sup> ». En d'autres termes, l'œil est dans les choses, dans les images lumineuses en elles-mêmes. « *La photographie, si photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace...* »

Il y a là une rupture avec toute la tradition philosophique, qui mettait plutôt la lumière du côté de l'esprit, et faisait de la conscience un faisceau lumineux qui tirait les choses de leur obscurité native. La phénoménologie participait encore pleinement de cette tradition antique ; simplement, au lieu de faire de la lumière une lumière d'intérieur, elle l'ouvrait sur l'extérieur, un peu comme si l'intentionnalité de la conscience était le rayon d'une lampe électrique (« toute conscience est conscience *de* quelque chose... »). Pour Bergson, c'est tout le contraire. 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 lumière. Mais il s'agit d'une conscience en droit, partout diffuse et qui ne se révèle pas ; il s'agit bien d'une photo déjà prise et tirée dans toutes les choses et pour tous les points, mais « translucide ». S'il arrive ultérieurement qu'une conscience de fait se constitue dans l'univers, à tel ou tel endroit sur le plan d'immanence, c'est parce que des images très spéciales auront arrêté ou réfléchi la lumière, et auront fourni l'« écran noir » qui manquait à la plaque<sup>16</sup>. Bref,

ce n'est pas la conscience qui est lumière, c'est l'ensemble des images, ou la lumière, qui est conscience, immanente à la matière. Quant à *notre* conscience de fait, elle sera seulement l'opacité sans laquelle la lumière, « se propageant toujours, n'eût jamais été révélée ». L'opposition de Bergson et de la phénoménologie est à cet égard radicale<sup>17</sup>.

Du plan d'immanence ou plan de matière, nous pouvons donc dire qu'il est : ensemble d'images-mouvement ; collection de lignes ou figures de lumière ; série de blocs d'espace-temps.

## 2

Que se passe-t-il et que peut-il se passer dans cet univers acentré où tout réagit sur tout ? On ne doit pas introduire un facteur différent, d'une autre nature. Alors, ce qui peut se passer, c'est ceci : en des points quelconques du plan apparaît un *intervalle*, un écart entre l'action et la réaction. Bergson n'en demande pas plus : des mouvements, et des intervalles entre mouvements qui serviront d'unités (c'est exactement aussi ce que demandera Dziga Vertov, dans sa conception matérialiste du cinéma<sup>18</sup>). Il est évident que ce phénomène d'intervalle n'est possible que dans la mesure où le plan de la matière comporte du temps. Pour Bergson, l'écart, l'intervalle, va suffire à définir un type d'images parmi les autres, mais très particulier : des images ou matières vivantes. Alors que les autres images agissent et réagissent sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties, voici des images qui ne reçoivent des actions que sur une face ou dans certaines parties, et n'exécutent des réactions que par et dans d'autres parties. Ce sont des images en quelque sorte écartelées. Et d'abord leur face spécialisée, qu'on appellera plus tard réceptive ou sensorielle, a un curieux effet sur les images influentes ou les excitations reçues : c'est comme si elle en isolait certaines parmi toutes celles qui concourent et coagissent dans l'univers. C'est là que des systèmes clos,

des « tableaux », vont pouvoir se constituer. Les êtres vivants « se laisseront traverser en quelque sorte par celles d'entre les actions extérieures qui leur sont indifférentes ; les autres, isolées, deviendront perceptions par leur isolement même<sup>19</sup> ». C'est une opération qui consiste exactement en un *cadrage* : certaines actions subies sont isolées par le cadre, et, dès lors, nous le verrons, elles sont devancées, anticipées. Mais, de l'autre côté, les réactions exécutées ne s'enchaînent plus immédiatement avec l'action subie : en vertu de l'intervalle, ce sont des réactions retardées, qui ont le temps de sélectionner leurs éléments, de les organiser ou de les intégrer dans un mouvement nouveau, impossible à conclure par simple prolongement de l'excitation reçue. De telles réactions qui présentent quelque chose d'imprévisible ou de nouveau s'appelleront « action » à proprement parler. Ainsi l'image vivante sera « instrument d'analyse par rapport au mouvement recueilli, et instrument de sélection par rapport au mouvement exécuté<sup>20</sup> ». Ne devant ce privilège qu'au phénomène de l'écart ou de l'intervalle entre un mouvement recueilli et un mouvement exécuté, les images vivantes seront des « centres d'indétermination », qui se forment dans l'univers acentré des images-mouvement.

Et, si l'on considère l'autre aspect, l'aspect lumineux du plan de matière, on dira cette fois que les images ou matières vivantes fournissent l'écran noir qui manquait à la plaque et empêchait l'image influente (la photo) de se révéler. Cette fois, au lieu de diffuser et de propager en tout sens, en toute direction, « sans résistance et sans déperdition », la ligne ou image de lumière se heurte à un obstacle, c'est-à-dire à une opacité qui va la réfléchir. On appellera précisément perception l'image réfléchie par une image vivante. Et ces deux aspects sont strictement complémentaires : l'image spéciale, l'image vivante, est indissolublement centre d'indétermination ou écran noir. Il s'ensuit une conséquence essentielle : *l'existence d'un double système, d'un double régime de référence des images*. Il y a



d'abord un système où chaque image varie pour elle-même, et toutes les images agissent et réagissent en fonction les unes des autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties. Mais s'y ajoute un autre système où toutes varient principalement pour une seule, qui reçoit l'action des autres images sur une de ses faces et y réagit sur une autre face<sup>21</sup>.

On n'est pas sorti de l'image-matière-mouvement. Bergson ne cesse de dire que l'on ne comprend rien si l'on ne se donne pas d'abord l'ensemble des images. C'est seulement sur ce plan qu'un simple intervalle de mouvements peut se produire. Et le cerveau n'est rien d'autre, intervalle, écart entre une action et une réaction. Le cerveau n'est certes pas un centre d'images d'où on pourrait partir, mais il constitue lui-même une image spéciale parmi les autres, il constitue dans l'univers acentré des images un centre d'indétermination. Mais avec l'image-cerveau Bergson se donne presque tout de suite, dans *Matière et mémoire*, un état très complexe et organisé du vivant. C'est qu'il n'a pas alors pour problème la vie (et dans *L'Évolution créatrice*, il traitera bien de la vie, mais sous un autre point de vue). Il n'est pourtant pas difficile de combler les vides que Bergson a laissés volontairement. Déjà au niveau des vivants les plus élémentaires, il faudrait concevoir des micro-intervalles. Des intervalles de plus en plus petits entre mouvements de plus en plus rapides. Bien plus, les biologistes parlent d'une « soupe prébiotique », qui a rendu le vivant possible, et où les matières dites dextrogyres et levogyres jouaient un rôle essentiel : c'est là qu'apparaîtraient, dans l'univers acentré, des ébauches d'axes et de centres, une droite et une gauche, un haut et un bas. Il faudrait concevoir des micro-intervalles même dans la soupe prébiotique. Et les biologistes disent que ces phénomènes ne pouvaient pas se produire quand la terre était très chaude. Il faudrait donc concevoir un refroidissement du plan d'immanence, corrélatif des premières opacités, des premiers écrans faisant obstacle à la diffusion de la lumière. C'est là que se formeraient les



premières ébauches de solides ou de corps rigides et géométriques. Et finalement, comme le dira Bergson, la même évolution qui organise la matière en solides organisera l'image en perception de plus en plus élaborée, laquelle a pour objets les solides.

La chose et la perception de la chose sont une seule et même chose, une seule et même image, mais rapportée à l'un ou à l'autre des deux systèmes de référence. La chose, c'est l'image telle qu'elle est en soi, telle qu'elle se rapporte à toutes les autres images dont elle subit intégralement l'action et sur lesquelles elle réagit immédiatement. Mais, la perception de la chose, c'est la même image rapportée à une autre image spéciale qui la cadre, et qui n'en retient qu'une action partielle et n'y réagit que médiatement. Dans la perception ainsi définie, il n'y a jamais autre ou plus que dans la chose : au contraire, il y a « moins<sup>22</sup> ». Nous percevons la chose, moins ce qui ne nous intéresse pas en fonction de nos besoins. Par besoin ou intérêt, il faut entendre les lignes et points que nous retenons de la chose en fonction de notre face réceptrice, et les actions que nous sélectionnons en fonction des réactions retardées dont nous sommes capables. Ce qui est une manière de définir le premier moment matériel de la subjectivité : elle est soustractive, elle soustrait de la chose ce qui ne l'intéresse pas. Mais, inversement, il faut bien alors que la chose même se présente en soi comme une perception, et une perception complète, immédiate, diffuse. La chose est image et, à ce titre, se perçoit elle-même, et perçoit toutes les autres choses pour autant qu'elle en subit l'action et y réagit sur toutes ses faces et dans toutes ses parties. Un atome, par exemple, perçoit infiniment plus que nous-mêmes, et à la limite perçoit l'univers entier, de là où partent les actions qui s'exercent sur lui, jusque-là où vont les réactions qu'il émet. Bref, les choses et les perceptions de choses sont des *préhensions* ; mais les choses sont des *préhensions* totales objectives, et les perceptions de choses, des *préhensions* partielles et partiales, subjectives.

Si le cinéma n'a nullement pour modèle la perception naturelle subjective, c'est parce que la mobilité de ses centres, la 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 diffuse. En fait, il parcourt le chemin dans les deux sens. Du point de vue qui nous occupe pour le moment, nous allons de la perception totale objective qui se confond avec la chose à une perception subjective qui s'en distingue par simple élimination ou soustraction. C'est cette perception subjective unicentrée qu'on appelle perception proprement dite. Et c'est le premier avatar de l'image-mouvement : quand on la rapporte à un centre d'indétermination, elle devient *image-perception*.

On ne croira pas pourtant que toute l'opération consiste uniquement dans une soustraction. Il y a autre chose aussi. Quand l'univers des images-mouvement est rapporté à une de ces images spéciales qui forme un centre en lui, l'univers s'incurve et s'organise en l'entourant. On continue d'aller du monde au centre, mais le monde a pris une courbure, il est devenu périphérie, il forme un horizon<sup>23</sup>. On est encore dans l'image-perception, mais aussi on entre déjà dans l'image-action. En effet, la perception n'est qu'un côté de l'écart, dont l'action est l'autre côté. Ce qu'on appelle action, à proprement parler, c'est la réaction retardée du centre d'indétermination. Or ce centre n'est capable d'agir en ce sens, c'est-à-dire d'organiser une réponse imprévue, que parce qu'il perçoit et a reçu l'excitation sur une face privilégiée, éliminant le reste. Ce qui revient à rappeler que toute perception est d'abord sensori-motrice : la perception « n'est pas plus dans les centres sensoriels que dans les centres moteurs, elle mesure la complexité de leurs rapports<sup>24</sup> ». Si le monde s'incurve autour du centre perceptif, c'est donc déjà du point de vue de l'action dont la perception est inséparable. Par l'incurvation, les choses perçues me tendent leur face utilisable, en même temps que ma

réaction retardée, devenue action, apprend à les utiliser. La distance est précisément un rayon qui va de la périphérie au centre : percevant les choses là où elles sont, je saisis l'« action virtuelle » qu'elles ont sur moi, en même temps que l'« action possible » que j'ai sur elles, pour me joindre à elles ou pour les fuir, en diminuant ou augmentant la distance. C'est donc le même phénomène d'écart qui s'exprime en termes de temps dans mon action et en termes d'espace dans ma perception : plus la réaction cesse d'être immédiate et devient véritablement action possible, plus la perception devient distante et anticipante, et dégage l'action virtuelle des choses. « La perception dispose de l'espace dans l'exacte proportion où l'action dispose du temps<sup>25</sup>. »

Tel est donc le deuxième avatar de l'image-mouvement : elle devient *image-action*. On passe insensiblement de la perception à l'action. L'opération considérée n'est plus l'élimination, la sélection ou le cadrage, mais l'incurvation de l'univers, d'où résultent à la fois l'action virtuelle des choses sur nous et notre action possible sur les choses. C'est le second aspect matériel de la subjectivité. Et, de même que la perception rapporte le mouvement à des « corps » (substantifs), c'est-à-dire à des objets rigides qui vont servir de mobiles ou de mûs, l'action rapporte le mouvement à des « actes » (verbes) qui seront le dessin d'un terme ou d'un résultat supposés<sup>26</sup>.

Mais l'intervalle ne se définit pas seulement par la spécialisation des deux faces-limites, perceptive et active. Il y a l'entre-deux. L'affection, c'est ce qui occupe l'intervalle, ce qui l'occupe sans le remplir ni le combler. Elle surgit dans le centre d'indétermination, c'est-à-dire dans le sujet, entre une perception troublante à certains égards et une action hésitante. Elle est une coïncidence du sujet et de l'objet, ou la façon dont le sujet se perçoit lui-même, ou plutôt s'éprouve ou se ressent « du dedans » (troisième aspect matériel de la subjectivité<sup>27</sup>). Elle rapporte le mouvement à une « qualité » comme état vécu (adjectif). En effet, il ne

suffit pas de croire que la perception, grâce à la distance, retienne ou réfléchisse ce qui nous intéresse en laissant passer ce qui nous est indifférent. Il y a forcément une part de mouvements extérieurs que nous « absorbons », que nous réfractons, et qui ne se transforment ni en objets de perception ni en actes du sujet ; ils vont plutôt marquer la coïncidence du sujet et de l'objet dans une qualité pure. Tel est le dernier avatar de l'image-mouvement : l'*image-affection*. Ce serait une erreur de la considérer comme un raté du système perception-action. C'est au contraire une troisième donnée absolument nécessaire. Car nous, matières vivantes ou centres d'indétermination, nous n'avons pas spécialisé une de nos faces ou certains de nos points en organes réceptifs sans les avoir condamnés à l'immobilité, tandis que nous déléguons notre activité à des organes de réaction que nous avons dès lors libérés. Dans ces conditions, quand notre face réceptive immobilisée absorbe un mouvement au lieu de le réfléchir, notre activité ne peut plus répondre que par une « tendance », un « effort » qui remplacent l'action devenue momentanément ou localement impossible. D'où la très belle définition que Bergson propose de l'affection : « une espèce de tendance motrice sur un nerf sensible », c'est-à-dire un effort moteur sur une plaque réceptive immobilisée<sup>28</sup>.

Il y a donc un rapport de l'affection avec le mouvement en général qu'on pourrait énoncer ainsi : le mouvement de translation n'est pas seulement interrompu dans sa propagation directe par un intervalle qui distribue d'un côté le mouvement reçu, de l'autre côté le mouvement exécuté, et qui les rendrait en quelque sorte incommensurables. Entre les deux, il y a l'affection qui rétablit le rapport ; mais, précisément, dans l'affection, le mouvement cesse d'être de translation pour devenir mouvement d'expression, c'est-à-dire qualité, simple tendance agitant un élément immobile. Il n'est pas étonnant que, dans l'image que nous sommes, ce soit le visage, avec son immobilité relative et ses organes

récepteurs, qui porte au jour ces mouvements d'expression, tandis qu'ils demeurent le plus souvent enfouis dans le reste du corps. En fin de compte, *c'est en trois sortes d'images que les images-mouvement se divisent quand on les rapporte à un centre d'indétermination comme à une image spéciale* : images-perception, images-action, images-affection. Et chacun de nous, l'image spéciale ou le centre éventuel, nous ne sommes rien d'autre qu'un agencement des trois images, un consolidé d'images-perception, d'images-action, d'images-affection.

### 3

On pourrait aussi bien remonter les lignes de différenciation de ces trois types d'images, et chercher à retrouver la matrice ou l'image-mouvement telle qu'elle est en soi, dans sa pureté acentrée, dans son premier régime de variation, dans sa chaleur et sa lumière, quand aucun centre d'indétermination ne venait encore la troubler. Comment nous défaire de nous-mêmes, et nous défaire nous-mêmes ? C'est l'étonnante tentative de Beckett dans son œuvre cinématographique intitulée « *Film* », avec Buster Keaton. *Esse est percipi*, être c'est être perçu, déclare Beckett, reprenant la formule de l'image suivant l'évêque irlandais Berkeley ; mais comment échapper aux « bonheurs du percipere et du percipi », une fois dit qu'une perception au moins subsistera tant que nous vivrons, la plus redoutable, celle de soi par soi ? Beckett élabore un système de conventions cinématographiques simples pour poser le problème et mener l'opération. Il nous semble toutefois que les indications et les schémas qu'il donne lui-même, et les moments qu'il distingue dans son film, ne révèlent qu'à moitié son intention<sup>29</sup>. Car, en fait, les trois moments sont les suivants. Dans le premier, le personnage O s'élance et fuit horizontalement le long d'un mur, puis, selon un axe vertical, entreprend de gravir un escalier, toujours en se tenant du côté

du mur. Il « agit », c'est une perception d'action, ou une *image-action*, soumise à la convention suivante : la caméra Œ ne le prendra que de dos, sous un angle qui ne dépasse pas quarante-cinq degrés ; s'il arrive à la caméra qui le poursuit de dépasser cet angle, l'action sera bloquée, s'éteindra, le personnage s'arrêtera, cachant la partie menacée de son visage. Deuxième moment : le personnage est entré dans une chambre, et, comme il n'est plus contre un mur, l'angle d'immunité de la caméra redouble, quarante-cinq degrés de chaque côté, donc quatre-vingt-dix degrés. O perçoit (subjectivement) la chambre, les choses et les bêtes qui y sont, tandis que Œ perçoit (objectivement) O lui-même, la chambre, et son contenu : c'est la perception de perception, ou *l'image-perception*, considérée sous un double régime, dans un double système de référence. La caméra reste soumise à la condition, ne pas dépasser quatre-vingt-dix degrés dans le dos du personnage, mais la convention qui s'ajoute est que le personnage doit expulser les bêtes, et couvrir tous les objets qui peuvent servir de miroirs ou même de cadres, de telle manière que la perception subjective s'éteigne, et que seule demeure la perception objective Œ. Alors O peut s'installer dans la berceuse, et se balancer doucement yeux fermés. Mais c'est à ce moment-là, le troisième et dernier, que le plus grand danger se révèle : l'extinction de la perception subjective a libéré la caméra de la restriction des quatre-vingt-dix degrés. Avec beaucoup de précaution, elle s'avance au-delà, dans le domaine des deux cent soixante-dix degrés restants, mais chaque fois réveille le personnage qui retrouve un lambeau de perception subjective, se cache, se recroqueville et force la caméra à revenir en arrière. Enfin, profitant de la torpeur de O, Œ réussit à arriver en face de lui, et s'en rapprochera de plus en plus. Le personnage O est donc maintenant vu de face, en même temps que se révèle la nouvelle et dernière convention : la caméra Œ est le double de O, même visage, un œil bandé (vision monoculaire), avec pour seule différence l'expression angoissée de O et l'expression attentive

de Œ, l'effort moteur impuissant de l'un, la surface sensible de l'autre. Nous sommes dans le domaine de la perception d'affection, la plus terrifiante, celle qui subsiste encore quand on a défait toutes les autres : c'est la perception de soi par soi, l'*image-affection*. S'éteindra-t-elle, et tout s'arrêtera-t-il, même le balancement de la berceuse, quand le double visage glissera dans le néant ? C'est ce que suggère la fin, mort, immobilité, noir<sup>30</sup>.

Mais, pour Beckett, l'immobilité, la mort, le noir, la perte du mouvement personnel et de la stature verticale, quand on est couché dans la berceuse qui ne balance même plus, ne sont qu'une finalité subjective. Ce n'est qu'un moyen par rapport au but plus profond. Il s'agit de rejoindre le monde d'avant l'homme, avant notre propre aube, là où le mouvement au contraire était sous le régime de l'universelle variation, et où la lumière, se propageant toujours, n'avait pas besoin d'être révélée. Ainsi procédant à l'extinction des images-action, des images-perception et des images-affection, Beckett remonte vers le plan lumineux d'immanence, le plan de matière et son clapotement cosmique d'images-mouvement. Il remonte des trois variétés d'images à l'image-mouvement mère. Nous aurons l'occasion de voir qu'une tendance importante du cinéma dit expérimental consiste bien à recréer, pour s'y installer, ce plan acentré des images-mouvement pures : il y emploie des moyens techniques souvent complexes. Mais l'originalité de Beckett, ici, c'est de se contenter d'élaborer un système symbolique de conventions simples, suivant lesquelles les trois images s'éteignent successivement, comme la condition qui rend possible cette tendance en général du cinéma expérimental.

Pour le moment, nous suivons le chemin inverse, de l'image-mouvement aux variétés qu'elle prend. Nous avons donc déjà quatre sortes d'images : d'abord les *images-mouvement*. Puis, quand elles sont rapportées à un centre d'indétermination, elles se divisent en trois

variétés, *images-perception*, *images-action*, *images-affection*. Il y a toute raison de croire que beaucoup d'autres sortes d'images peuvent exister. En effet, le plan des images-mouvement est une coupe mobile d'un Tout qui change, c'est-à-dire d'une durée ou d'un « devenir universel ». Le plan des images-mouvement est un bloc d'espace-temps, une perspective temporelle, mais, à ce titre, il est une perspective sur un Temps réel qui ne se confond nullement avec le plan ou avec le mouvement. Nous sommes donc en droit de penser qu'il y a des images-temps, capables d'avoir elles-mêmes toutes sortes de variétés. Notamment, il y aura des images indirectes du temps, pour autant qu'elles résulteront d'une comparaison des images-mouvement entre elles, ou d'une combinaison des trois variétés, perceptions, actions, affections. Mais ce point de vue qui fait dépendre le tout du « montage », ou le temps de la confrontation d'images d'une autre sorte, ne nous donne pas une image-temps pour soi. En revanche, le centre d'indétermination, qui dispose d'une situation spéciale sur le plan des images-mouvement, peut lui-même avoir d'autre part un rapport spécial avec le tout, la durée ou le temps. Peut-être y aurait-il là la possibilité d'une image-temps directe : par exemple, ce que Bergson appelle l'« image-souvenir », ou bien d'autres types d'images-temps, mais qui seraient de toute façon très différentes des images-mouvement ? Ainsi, nous aurions un grand nombre de variétés d'images dont il faudrait faire l'inventaire.

C. S. Peirce est le philosophe qui est allé le plus loin dans une classification systématique des images. Fondateur de la sémiologie, il y joignait nécessairement une classification des signes, qui est la plus riche et la plus nombreuse qu'on ait jamais établie<sup>31</sup>. Nous ne savons pas encore le rapport que Peirce propose entre le signe et l'image. Il est certain que l'image donne lieu à des signes. Pour notre compte, un signe nous semble être une image particulière qui représente un type d'image, soit du point de vue de sa composition, soit du point de vue de sa genèse



ou de sa formation (ou même de son extinction). Aussi y a-t-il plusieurs signes, deux au moins, par type d'image. Nous aurons à confronter la classification des images et des signes que nous proposons, à la grande classification de Peirce : pourquoi ne coïncident-elles pas, même au niveau des images distinguées ? Mais, avant cette analyse que nous ne pourrons faire que plus tard, il nous arrivera constamment d'employer des termes que Peirce a créés pour désigner tel ou tel signe, tantôt en en conservant le sens, tantôt en le modifiant ou même en le changeant complètement (pour des raisons que nous préciserons chaque fois).

On commencera ici par l'exposé des trois sortes d'images-mouvement, et la recherche des signes correspondants. On n'a pas de peine, au cinéma, à reconnaître pratiquement ces trois sortes d'images qui défilent sur l'écran, sans même disposer de critères explicites. La scène précédemment citée de Lubitsch, dans « *L'Homme que j'ai tué* », est une image-perception exemplaire : la foule vue de dos, à hauteur de mi-homme, laisse un intervalle qui correspond à la jambe manquante d'un mutilé ; c'est par cet intervalle qu'un autre mutilé, cul-de-jatte, verra le défilé qui passe. Fritz Lang fournit un exemple célèbre d'image-action dans « *Mabuse le joueur* » : une action organisée, segmentée dans l'espace et dans le temps, avec les montres synchronisées qui scandent le meurtre dans le train, la voiture qui emporte le document volé, le téléphone qui prévient Mabuse. L'image-action restera marquée par ce modèle, au point de trouver dans le film noir un milieu privilégié, et dans le hold-up l'idéal d'une action minutieuse segmentarisée. En comparaison, le western ne présente pas seulement des images-action, mais aussi bien une image-perception presque pure : c'est un drame du visible et de l'invisible autant qu'une épopée d'action ; le héros n'agit que parce qu'il voit le premier, et ne triomphe que parce qu'il impose à l'action l'intervalle ou la seconde de retard qui lui permet de tout voir (« *Winchester 73* », d'Anthony Mann). Quant à l'image-affection, on en

trouvera des cas illustres dans le visage de Jeanne d'Arc de Dreyer, et dans la plupart des gros plans de visage en général.

Jamais un film n'est fait d'une seule sorte d'images : aussi appelle-t-on montage la combinaison des trois variétés. Le montage (sous un de ses aspects) est l'agencement des images-mouvement, donc l'interagencement des images-perception, images-affection, images-action. Reste qu'un film, du moins dans ses caractéristiques les plus simples, présente toujours une prédominance d'un type d'image : on pourra parler d'un montage actif, perceptif ou affectif, suivant le type prédominant. On a souvent dit que Griffith avait inventé le montage en créant précisément le montage d'action. Mais Dreyer inventera un montage et même un cadrage d'affection, avec d'autres lois, dans la mesure où « *La Passion de Jeanne d'Arc* » est le cas d'un film presque exclusivement affectif. Vertov est peut-être l'inventeur d'un montage proprement perceptif, que développera tout le cinéma expérimental. Aux trois sortes de variétés, on peut faire correspondre trois sortes de plans spatialement déterminés : le plan d'ensemble serait surtout une image-perception, le plan moyen une image-action, le gros plan une image-affection. Mais, en même temps, suivant une indication d'Eisenstein, chacune de ces images-mouvement est un point de vue sur le tout du film, une manière de saisir ce tout, qui devient affectif dans le gros plan, actif dans le plan moyen, perceptif dans le plan d'ensemble, chacun de ces plans cessant d'être spatial pour devenir lui-même une « lecture » de tout le film<sup>32</sup>.

---

1. C'est le thème le plus général du premier chapitre et de la conclusion de *Matière et mémoire*.
2. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, p. 82.
3. C'est du moins ce qui nous apparaît dans la théorie complexe, d'inspiration phénoménologique, d'Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Masson.
4. *L'Évolution créatrice*, p. 753 (305).
5. *MM*, p. 182 (28) : « Je dis par conséquent que la perception consciente doit se produire. »
6. *MM*, p. 187 (34).
7. *MM*, p. 174 (18).
8. *MM*, p. 188 (36) : cf. atomes ou lignes de force.
9. *MM*, p. 171 (14).
10. *EC*, p. 748 (299).
11. Avec cette notion de plan d'immanence, et les caractères que nous lui donnons, nous semblons nous écarter de Bergson. Pourtant nous croyons lui être fidèle. Il arrive bien à Bergson de présenter le plan de la matière comme une « coupe instantanée » du devenir (*MM*, p. 223 ou 81). Mais c'est pour des raisons de commodité d'exposé. Car, comme Bergson le rappelle déjà et le rappellera plus tard encore plus précisément (p. 292 ou 169), c'est un plan où ne cessent d'apparaître et de se propager les mouvements qui expriment les changements dans le devenir. Il comporte donc du temps. Il a un temps comme variable du mouvement. Bien plus, le plan est lui-même mobile, dit Bergson. En effet, à chaque ensemble de mouvements qui exprime un changement correspondra une présentation du plan. L'idée de blocs d'espace-temps n'est donc nullement contraire à la thèse de Bergson.
12. *EC*, p. 749-751 (300-303).
13. *MM*, p. 188 (36).
14. *Durée et simultanéité*, ch. V. On sait l'importance et l'ambiguïté de ce livre où Bergson se confronte à la théorie de la Relativité. Mais, si Bergson devait en interdire la réédition, ce n'est pas parce qu'il s'est aperçu d'erreurs qu'il aurait commises. L'ambiguïté venait plutôt des lecteurs qui croyaient que Bergson discutait les théories d'Einstein elles-mêmes. Ce n'était évidemment pas le cas (mais Bergson ne pouvait pas dissiper ce malentendu). Nous venons de voir qu'il acceptait parfaitement le primat de la lumière et les blocs d'espace-temps. La discussion portait sur autre chose : est-ce que ces blocs empêchent l'existence d'un temps universel conçu comme

devenir ou durée ? Bergson n'a jamais cru que la théorie de la relativité fût fausse, mais seulement qu'elle était impuissante à constituer la philosophie du temps réel qui devait lui correspondre.

[15.](#) *MM*, p. 186 (34).

[16.](#) *MM*, p. 188 (36) : « La photographie du tout y est translucide : il manque, derrière la plaque, un écran noir sur lequel se détacherait l'image. »

[17.](#) Sartre a bien marqué le renversement bergsonien, dans *L'Imagination*, P.U.F. (« Il y a lumière pure, phosphorescence, sans matière illuminée ; seulement, cette lumière pure, partout diffuse, ne devient actuelle qu'en se réfléchissant sur certaines surfaces qui servent en même temps d'écran par rapport aux autres zones lumineuses. Il y a une sorte d'inversion de la comparaison classique : au lieu que la conscience soit une lumière qui va du sujet à la chose, c'est une luminosité qui va de la chose au sujet », p. 44). Mais l'anti-bergsonisme de Sartre le conduit à diminuer la portée de ce renversement et à nier la nouveauté de la conception bergsonienne de l'image.

[18.](#) Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18 (c'est le thème constant des manifestes de Vertov).

[19.](#) *MM*, p. 186 (33) : cette page est un très beau résumé de l'ensemble de la thèse de Bergson.

[20.](#) *MM*, p. 181 (27).

[21.](#) *MM*, p. 176 (20).

[22.](#) *MM*, p. 185 (32).

[23.](#) Thème constant du premier chapitre de *MM* : mise en cercle du monde « autour » du centre d'indétermination.

[24.](#) *MM*, p. 195 (45).

[25.](#) *MM*, p. 183 (29).

[26.](#) *EC*, p. 751 (302).

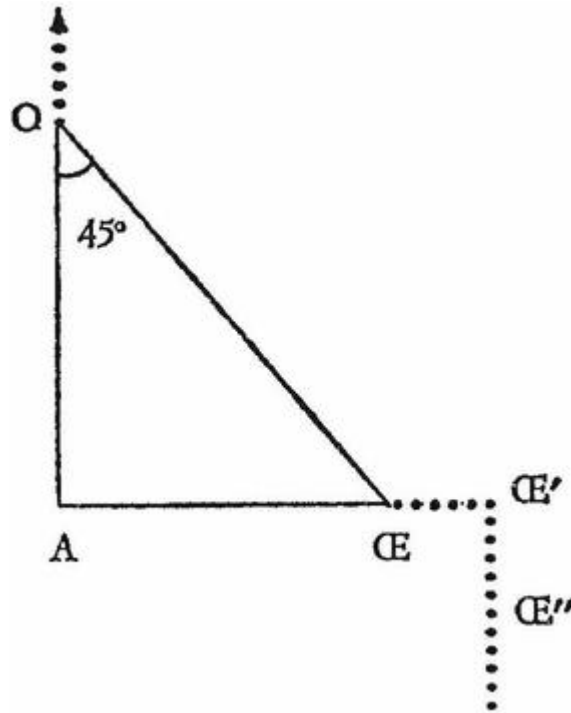
[27.](#) *MM*, p. 169 (11-12).

[28.](#) *MM*, p. 203-205 (56-58).

[29.](#) Beckett, « Film », in *Comédie et actes divers*, Éd. de Minuit, p. 113-134. Les trois moments distingués par Beckett sont : la rue, l'escalier, la chambre (p. 115). Nous proposons une distinction différente ; l'image-action, qui groupe la rue et l'escalier ; l'image-perception, pour la

chambre ; enfin l'image-affection pour la chambre occultée et l'assoupissement du personnage dans la berceuse.

[30](#). Beckett propose un premier schéma, pour la fuite dans la rue, qui ne fait pas difficulté (cf. ici figure 1, que nous avons complétée). Et la montée de l'escalier implique seulement un déplacement de la figure sur un plan vertical, et une rotation éventuelle. Mais il faudrait un schéma général qui représente l'ensemble de tous les moments. C'est la figure 2, proposée par Fanny Deleuze :



Si CE dépasse 45° (CE'), il doit s'empresse de reculer (CE'') avant de se remettre à la poursuite de O.

Fig. 1

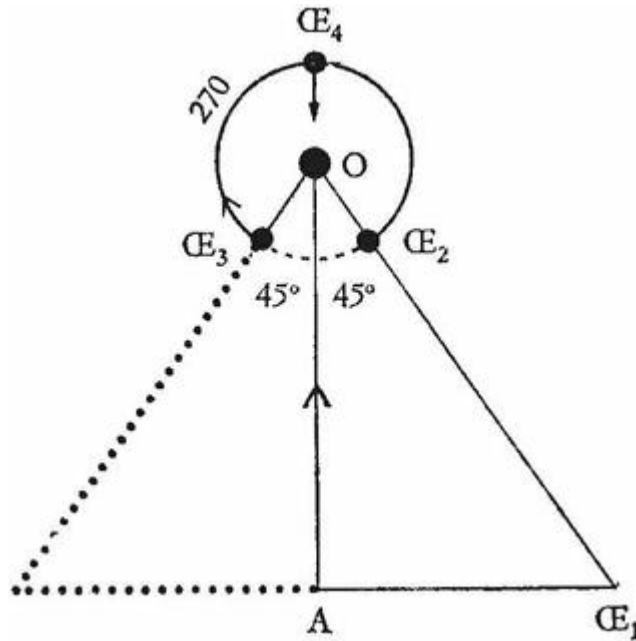


Fig. 2

Le rond noir central étant la berceuse (B) on a :

O A C<sub>1</sub> : situation dans la rue.

O C<sub>2</sub> C<sub>3</sub> : situation dans la 23 chambre.

C<sub>4</sub> O B : situation quand C a dépassé C<sub>2</sub> C<sub>3</sub>, et devient le double de O, celui-ci étant dans la berceuse.

[31](#). L'œuvre de Peirce, en majorité posthume, a été publiée sous le titre *Collected Papers*, Harvard University Press, en huit tomes. En français, le lecteur ne dispose que d'une courte série de textes, *Écrits sur le signe*, Éd. du Seuil, mais dans une présentation et avec des commentaires remarquables de Gérard Deledalle.

[32](#). Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, 10-18, « En gros plan », p. 263 sq. (il est vrai que, suivant la lettre du texte, Eisenstein considère le gros plan comme un point de vue non pas exactement affectif, mais « professionnel », sur le tout du film ; c'est toutefois un point de vue « passionnel », qui pénètre « au tréfonds de ce qui se passe »).

1

Nous avons vu que la perception était double, ou plutôt avait une double référence. Elle peut être objective ou subjective. Mais la difficulté, c'est de savoir comment se présentent au cinéma une image-perception objective et une image-perception subjective. Qu'est-ce qui les distingue ? On pourrait dire que l'image-subjective, c'est la chose vue par quelqu'un de « qualifié », ou l'ensemble tel qu'il est vu par quelqu'un qui fait partie de cet ensemble. Divers facteurs marquent cette référence de l'image à celui qui voit. Facteur sensoriel, dans l'exemple célèbre de « *La Roue* » de Gance, où le personnage dont les yeux sont blessés voit sa pipe en flou. Facteur actif, lorsque la danse ou la fête sont vues par quelqu'un qui y participe, comme dans un film d'Epstein ou de L'Herbier. Facteur affectif, qui fait que le héros du « *Cheikh blanc* » de Fellini est vu par son admiratrice comme s'il se balançait en haut d'un arbre prodigieux, tandis qu'il fait de la balançoire à peine au-dessus du sol. Mais, s'il est facile de vérifier le caractère subjectif de l'image, c'est parce que nous la comparons à l'image modifiée, restituée, supposée objective : nous verrons le cheikh blanc descendre de sa grotesque balançoire ; nous avons vu la pipe et le blessé avant de voir la pipe vue par le blessé. Or c'est ici que la difficulté commence.

Il faudrait pouvoir dire en effet que l'image est objective, quand la chose ou l'ensemble sont vus du point de vue de quelqu'un qui reste extérieur à cet ensemble. Et c'est une définition possible, mais

uniquement nominale, négative et provisoire. Car qu'est-ce qui nous dit que ce que nous pensions d'abord extérieur à l'ensemble ne va pas se révéler lui appartenir ? « *Pandora* », de Lewin, commence par le plan d'ensemble d'une plage où des groupes courent vers un point : la plage est vue de loin et de haut, par une lunette située sur le promontoire d'une maison. Mais nous apprenons très vite que la maison est habitée, et la lunette utilisée, par des gens qui font pleinement partie de l'ensemble considéré : la plage, le point qui attire les groupes, l'événement qui s'y passe, les personnes qui y sont mêlées... L'image n'est-elle pas devenue subjective, comme dans l'exemple de Lubitsch ? Et n'est-ce pas le sort constant de l'image-perception au cinéma, de nous faire passer d'un de ses pôles à l'autre, c'est-à-dire d'une perception objective à une perception subjective et inversement ? Ce sont donc nos deux définitions de départ qui sont nominales, et seulement nominales.

Jean Mitry notait l'importance d'une des fonctions de la complémentarité « champ-contrechamp » quand elle recoupe cette autre complémentarité, « regardant-regardé ». On nous montre d'abord quelqu'un qui regarde, puis ce qu'il voit. Mais on ne peut même pas dire que la première image est objective, et la seconde subjective. Car ce qui est vu, dans la première image, c'est déjà du subjectif, du regardant. Et, dans la seconde image, le regardé peut être présenté pour soi non moins que pour le personnage. Bien plus, il peut se produire une contraction extrême du champ-contrechamp, comme dans « *El Dorado* », de L'Herbier, où la femme distraite qui voit flou est elle-même vue floue. Dès lors, si l'image-perception cinématographique ne cesse de passer du subjectif à l'objectif et inversement, ne faut-il pas plutôt lui chercher un statut spécifique diffus, souple, qui peut rester imperceptible, mais qui se révèle parfois dans certains cas frappants ? Très tôt, la caméra mobile a devancé, rattrapé, laissé ou repris des personnages. Très tôt aussi dans l'expressionnisme, elle a pris ou suivi un personnage de dos (« *Tartuffe* »



de Murnau, « *Variétés* » de Dupont). Enfin, la caméra déchaînée a opéré des « travelling en circuit fermé » (« *Le Dernier des hommes* » de Murnau), où elle ne se contente plus de suivre des personnages, mais se déplace parmi eux. C'est en fonction de ces données que Mitry proposait la notion d'*image mi-subjective* généralisée pour désigner cet « être-avec » de la caméra : elle ne se confond pas avec le personnage, elle n'est pas non plus en dehors, elle est avec lui<sup>1</sup>. C'est une sorte de Mitsein proprement cinématographique. Ou bien ce que Dos Passos appelait justement « œil de la caméra », le point de vue anonyme de quelqu'un de non-identifié parmi les personnages.

Supposons donc que l'image-perception soit mi-subjective. Mais c'est à cette mi-subjectivité qu'il est difficile de trouver un statut, puisqu'elle n'a pas d'équivalent dans la perception naturelle. Aussi Pasolini se servait-il pour son compte d'une analogie linguistique. On peut dire qu'une image-perception subjective est un discours direct ; et, d'une manière plus compliquée, qu'une image-perception objective est comme un discours indirect (le spectateur voit le personnage de manière à pouvoir, tôt ou tard, énoncer ce que celui-ci est censé voir). Or Pasolini pensait que l'essentiel de l'image cinématographique ne correspondait ni à un discours direct ni à un discours indirect, mais à un *discours indirect libre*. Cette forme, particulièrement importante en italien et en russe, pose beaucoup de problèmes aux grammairiens et aux linguistes : elle consiste en une énonciation prise dans un énoncé qui dépend lui-même d'une autre énonciation. Par exemple, en français : « Elle rassemble son énergie : *elle souffrira plutôt la torture que de perdre sa virginité.* » Le linguiste Bakhtine, à qui nous empruntons cet exemple, pose bien le problème : il n'y a pas simple mélange entre deux sujets d'énonciation tout constitués, dont l'un serait rapporteur, et l'autre rapporté. Il s'agit plutôt d'un agencement d'énonciation, opérant à la fois deux actes de subjectivation inséparables, l'un qui constitue un personnage à la première personne, mais l'autre

assistant à sa naissance et le mettant en scène. Il n'y a pas mélange ou moyenne entre deux sujets, dont chacun appartiendrait à un système, mais différenciation de deux sujets corrélatifs dans un système lui-même hétérogène. Ce point de vue de Bakhtine, qui nous semble repris par Pasolini, est très intéressant, très difficile aussi<sup>2</sup>. Ce n'est plus la « métaphore » qui est l'acte fondamental du langage, en tant qu'elle homogénéise le système, c'est le discours indirect libre, en tant qu'il témoigne d'un système toujours hétérogène, loin de l'équilibre. Et pourtant le discours indirect libre n'est pas justiciable de catégories linguistiques, parce que celles-ci ne concernent que des systèmes homogènes ou homogénéisés. C'est une affaire de style, de stylistique, dit Pasolini. Et Pasolini ajoute une remarque précieuse : une langue laisse d'autant plus affleurer le discours indirect libre qu'elle est riche en dialectes, ou plutôt que, au lieu de s'établir sur un « niveau moyen », elle se différencie en « langue basse et langue soutenue » (condition sociologique). Pasolini pour son compte appelle Mimesis cette opération des deux sujets d'énonciation, ou des deux langues dans le discours indirect libre. Peut-être ce mot n'est-il pas heureux, puisqu'il ne s'agit pas d'une imitation, mais d'une corrélation entre deux procès dissymétriques agissant dans la langue. C'est comme des vases communicants. Toutefois, Pasolini tenait au mot « Mimesis » pour souligner le caractère sacré de l'opération.

Ce dédoublement ou cette différenciation du sujet dans le langage, ne le retrouve-t-on pas dans la pensée, et dans l'art ? C'est le *Cogito* : un sujet empirique ne peut pas naître au monde sans se réfléchir en même temps dans un sujet transcendantal qui le pense, et dans lequel il se pense. Et le cogito de l'art : pas de sujet qui agisse sans un autre qui le regarde agir, et qui le saisisse comme agi, prenant sur soi la liberté dont il le dessaisit. « De là deux moi différents dont l'un, conscient de sa liberté, s'érige en spectateur indépendant d'une scène que l'autre jouerait d'une manière

machinale. Mais ce dédoublement ne va jamais jusqu'au bout. C'est plutôt une oscillation de la personne entre deux points de vue sur elle-même, un va-et-vient de l'esprit... », un être-avec<sup>3</sup>.

Dans tout ceci, qu'est-ce qui concerne le cinéma ? Pourquoi Pasolini pense-t-il que le cinéma est concerné, au point qu'un équivalent de discours indirect libre, dans l'image, permet de définir le « cinéma de poésie » ? Un personnage agit sur l'écran, et est supposé voir le monde d'une certaine façon. Mais en même temps la caméra le voit, et voit son monde, d'un autre point de vue, qui pense, réfléchit et transforme le point de vue du personnage. Pasolini dit : l'auteur « a remplacé en bloc la vision du monde d'un névrosé par sa propre vision délirante d'esthétisme ». Il est bon en effet que le personnage soit névrosé, pour mieux marquer la naissance difficile d'un sujet dans le monde. Mais la caméra ne donne pas simplement la vision du personnage et de son monde, elle impose une autre vision dans laquelle la première se transforme et se réfléchit. Ce dédoublement, c'est ce que Pasolini appelle une « subjective indirecte libre ». On ne dira pas qu'il en est toujours ainsi au cinéma : on peut voir au cinéma des images qui se prétendent objectives, ou subjectives ; mais, ici, il s'agit d'autre chose, il s'agit de dépasser le subjectif et l'objectif vers une Forme pure qui s'érige en vision autonome du contenu. Nous ne nous trouvons plus devant des images subjectives *ou* objectives ; nous sommes pris dans une corrélation entre une image-perception et une conscience-caméra qui la transforme (la question ne se pose donc plus de savoir si l'image était objective ou subjective). C'est un cinéma très spécial qui a acquis le goût de « faire sentir la caméra ». Et Pasolini analyse un certain nombre de procédés stylistiques qui témoignent de cette conscience réfléchissante ou de ce cogito proprement cinématographique : le « cadrage insistant », « obsédant », qui fait que la caméra attend qu'un personnage entre dans le cadre, qu'il fasse et dise quelque chose, puis sorte, alors qu'elle continue à cadrer l'espace redevenu vide, « laissant à

nouveau le tableau à sa pure et absolue signification de tableau » ; « l'alternance de différents objectifs sur une même image », et « l'usage excessif du zoom », qui doublent la perception d'une conscience esthétique indépendante... Bref, l'image-perception trouve son statut, comme subjective libre indirecte, dès qu'elle réfléchit son contenu dans une conscience-caméra devenue autonome (« cinéma de poésie »).

Il se peut que le cinéma ait dû passer par une lente évolution avant d'atteindre à cette conscience de soi. À titre d'exemples, Pasolini cite Antonioni et Godard. Et en effet Antonioni est un des maîtres du cadrage obsédant : c'est là que le personnage névrosé, ou l'homme en perte d'identité, va entrer dans un rapport « indirect libre » avec la vision poétique de l'auteur qui s'affirme en lui, à travers lui, tout en s'en distinguant. Le cadre préexistant induit un curieux détachement du personnage qui se regarde agir. Les images du ou de la névrosée deviennent ainsi des visions de l'auteur qui chemine et réfléchit *par* les fantasmes de son héros. Est-ce la raison pour laquelle le cinéma moderne a tant besoin de personnages névrosés, comme tenant le discours indirect libre ou la « langue basse » du monde actuel ? Mais si la vision ou la conscience poétique d'Antonioni est essentiellement esthétique, celle de Godard est plutôt « techniciste » (non moins poétique pour autant). Aussi, suivant une remarque judicieuse de Pasolini, Godard met-il en scène des personnages certes malades, « gravement atteints », mais qui ne sont pas en traitement, qui n'ont rien perdu de leurs degrés de liberté matériels, qui sont pleins de vie, et qui représentent plutôt la naissance d'un nouveau type anthropologique<sup>4</sup>.

À sa liste d'exemples, Pasolini aurait pu ajouter son propre exemple, lui-même, et celui de Rohmer. Car, ce qui caractérise le cinéma de Pasolini, c'est une conscience poétique, qui ne serait pas à proprement parler esthéticienne, ni techniciste, mais plutôt mystique ou « sacrée ». Ce qui permet à Pasolini de porter l'image-perception, ou la névrose de

ses personnages, à un niveau de bassesse et de bestialité, dans les contenus les plus abjects, tout en les réfléchissant dans une pure conscience poétique animée par l'élément mythique ou sacralisant. C'est cette permutation du trivial et du noble, cette communication de l'excrémentiel et du beau, cette projection dans le mythe, que Pasolini diagnostiquait déjà dans le discours indirect libre comme forme essentielle de la littérature. Et il arrive à en faire une forme cinématographique, capable de grâce autant que d'horreur<sup>5</sup>. Quant à Rohmer, peut-être est-il l'exemple le plus frappant de la construction d'images subjectives indirectes libres, cette fois par l'intermédiaire d'une conscience proprement éthique. C'est très curieux, parce que ces deux auteurs, Pasolini et Rohmer, ne semblent pas se connaître beaucoup, mais ce sont eux qui ont le plus cherché un nouveau statut de l'image, à la fois pour exprimer le monde moderne et pour instaurer une adéquation cinéma-littérature. Chez Rohmer, il s'agit d'une part de faire de la caméra une conscience formelle éthique capable de porter l'image indirecte libre du monde moderne névrosé (la série des « *Contes moraux* ») ; d'autre part d'atteindre à un point commun au cinéma et à la littérature, auquel Rohmer, tout comme Pasolini, ne peut toucher qu'en inventant un type d'image optique et sonore qui soit exactement l'équivalent d'un discours indirect (ce qui conduit Rohmer à deux œuvres essentielles, « *La Marquise d'O* » et « *Perceval*<sup>6</sup> »). Ils ont transformé le problème du rapport de l'image avec le mot, la phrase ou le texte ; d'où le rôle spécial du commentaire et de l'insert chez eux.

Ce qui nous intéresse pour le moment n'est pas le rapport avec le langage, que nous ne pourrions considérer que plus tard. De la thèse très importante de Pasolini, nous ne retenons que ceci : l'image-perception trouverait un statut particulier dans « la subjective libre indirecte », qui serait comme une réflexion de l'image dans une conscience de soi-caméra. Il n'importe plus alors de savoir si l'image est objective ou

subjective : elle est mi-subjective, si l'on veut, mais cette mi-subjectivité n'indique plus rien de variable ou d'incertain. Elle ne marque plus une oscillation entre deux pôles, mais une immobilisation d'après une forme esthétique supérieure. L'image-perception trouve ici son signe de composition particulier. En empruntant un mot de Peirce, on pourrait l'appeler « dicisigne » (mais, pour Peirce, c'est la proposition en général, tandis qu'il s'agit pour nous du cas spécial de la proposition indirecte libre, ou plutôt de l'image correspondante). La conscience-caméra acquiert alors une très haute détermination formelle.

## 2

Toutefois, cette solution ne renvoie qu'à une définition nominale de « subjectif » et « objectif ». Elle implique un état évolué du cinéma qui a appris à se méfier de l'image-mouvement. Que se passe-t-il au contraire si nous partons d'une définition réelle des deux pôles ou du double système ? Le bergsonisme nous proposait une telle définition : *sera subjective une perception où les images varient par rapport à une image centrale et privilégiée ; sera objective une perception, telle qu'elle est dans les choses, où toutes les images varient les unes par rapport aux autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties*. Ces définitions n'assurent pas seulement la différence entre les deux pôles de la perception, mais la possibilité de passer du pôle subjectif au pôle objectif. Car, plus le centre privilégié sera mis lui-même en mouvement, plus il tendra vers un système acentré où les images varient les unes par rapport aux autres, et tendent à rejoindre les actions réciproques et les vibrations d'une pure matière. Quoi de plus subjectif qu'un délire, un rêve, une hallucination ? Mais quoi de plus proche aussi d'une matérialité faite d'onde lumineuse et d'interaction moléculaire ? L'école française, l'expressionnisme allemand découvraient l'image subjective ; mais en même temps ils la portaient aux limites de l'univers.

En mettant en mouvement le centre de référence lui-même, on élevait le mouvement des parties à l'ensemble, du relatif à l'absolu, de la succession au simultanisme. C'était, dans « *Variétés* », de Dupont, la scène de music-hall où le trapéziste qui se balance voit la foule et le plafond, l'un dans l'autre, comme une pluie d'étincelles et un tourbillon de taches flottantes<sup>7</sup>. Et, dans « *Cœur fidèle* », d'Epstein, c'était la fête foraine où tout tend vers la simultanéité du mouvement de celui qui voit et du mouvement vu, dans la perte vertigineuse des points fixes. Et sans doute, ici, l'image-perception se trouvait déjà transformée par une conscience esthétique (cf. la célèbre « photogénie » de l'école française). Mais cette conscience esthétique n'était pas encore la conscience formelle et réfléchie qui dépassait le mouvement, c'était une conscience « naïve », ou plutôt non-thétique, comme diraient les phénoménologues, une conscience en acte qui amplifiait le mouvement et le portait dans la matière, avec toute la joie de découvrir l'activité du montage et de la caméra. C'était autre chose, ni mieux ni moins bien.

On a souvent parlé du goût de l'eau courante chez Jean Renoir. Mais ce goût, c'est celui de toute l'école française (bien que Renoir lui ait donné une dimension très spéciale). Dans l'école française, c'est tantôt la rivière et son cours, tantôt le canal, ses écluses et ses péniches, tantôt la mer, sa frontière avec la terre, le port, le phare comme valeur lumineuse. S'ils avaient eu l'idée d'une caméra passive, ils l'auraient installée devant de l'eau qui coule. L'Herbier avait commencé par un projet, « *Le Torrent* », où l'eau devait être le personnage principal. Et « *L'Homme du large* » traitait la mer non seulement comme un objet de perception particulier mais comme un système perceptif distinct des perceptions terrestres, un « langage » différent du langage de la terre<sup>8</sup>. Une grande partie de l'œuvre d'Epstein, une grande partie de l'œuvre de Grémillon, forment une sorte d'école bretonne qui réalise le rêve cinématographique d'un drame sans personnage, ou du moins qui irait de la Nature à l'homme. Pourquoi

l'eau semble-t-elle ainsi correspondre à toutes les exigences de cette école française, exigence esthétique abstraite, exigence documentaire sociale, exigence narrative dramatique ? C'est d'abord que l'eau est le milieu par excellence où l'on peut extraire le mouvement de la chose mue, ou la mobilité du mouvement lui-même : d'où l'importance optique et sonore de l'eau dans les recherches rythmiques. Ce que Gance avait commencé avec le fer, avec le chemin de fer, c'est l'élément liquide qui allait le prolonger, le transmettre et le diffuser dans toutes les directions. Jean Mitry, dans ses tentatives expérimentales, commençait avec le chemin de fer, puis passait à l'eau comme à l'image qui pouvait nous livrer plus profondément le réel comme vibration : de « *Pacific 231* » à « *Images pour Debussy*<sup>2</sup> ». Et l'œuvre documentaire de Grémillon parcourt ce mouvement, de la mécanique des solides à une mécanique des fluides, de l'industrie à son arrière-fond marin.

L'abstrait liquide est aussi le milieu concret d'un type d'hommes, d'une race d'hommes qui ne vivent pas tout à fait comme les terrestres, ne perçoivent et ne sentent pas comme eux : Ouessant, puis Sein, fournissent à Epstein le documentaire par excellence où seuls les habitants peuvent jouer leur propre rôle (« *Finis terrae* », « *Mor Vran* »). Enfin, la limite de la terre et des eaux devient le lieu d'un drame où s'affrontent les attaches terrestres d'une part, et d'autre part les amarres, les remorques, les cordes mobiles et libres. « *La Belle Nivernaise* » d'Epstein opposait déjà, en fonction de la péniche, la solidité de la terre à la fluidité du ciel et des eaux. « *Maldone* » de Grémillon opposait l'organisation des racines, terre et foyer, et l'agencement du canal « homme-bateau-cheval ». Le drame, c'était qu'il fallait rompre avec les liens de la terre, le père avec le fils, l'époux avec l'épouse et la maîtresse, la femme avec l'amant, l'enfant avec les parents, il fallait se faire solitaire pour atteindre à la solidarité des hommes, à la solidarité de classe. Et, bien qu'une réconciliation finale ne soit pas exclue, le phare ou le barrage



étaient le lieu d'un affrontement meurtrier entre la folie de la terre et la justice supérieure de l'eau : la démence du fils enragé dans « *Gardiens de phare* », la grande chute du chatelain costumé dans « *Lumière d'été* ». Certes, tout métier n'est pas marin ; mais l'idée de Grémillon, c'est que le prolétaire ou le travailleur reconstitue partout, même sur terre et jusque dans l'élément aérien du « *Ciel est à vous* », les conditions d'une population flottante, d'un peuple de la mer, apte à révéler et transformer la nature des intérêts économiques et commerciaux qui sont en jeu dans une société, à condition, suivant la formule marxiste, de « couper le cordon ombilical qui le relie à la terre<sup>10</sup> ». C'est en ce sens que les métiers marins ne sont pas une survivance ou un folklore insulaire ; ils sont l'horizon de tout métier, même celui de la femme-médecin dans « *L'Amour d'une femme* ». Ils dégagent le rapport avec l'Élément, et avec l'Homme, présent dans tout métier ; et même la mécanique, l'industrie, la prolétarianisation trouvent leur vérité dans un empire des mers (ou des airs). Grémillon s'opposait de toutes ses forces à l'idéal familial et terrien de Vichy. Peu d'auteurs ont aussi bien filmé le travail des hommes, mais en y découvrant l'équivalent d'une mer : même les éboulements de pierres sont comme des vagues.

Ce sont deux systèmes qui s'opposent, les perceptions, affections et actions des hommes à terre, et les perceptions, affections et actions des hommes de l'eau. On le voit bien dans « *Remorques* » de Grémillon, où le capitaine à terre est reconduit à des centres fixes, images de l'épouse ou de l'amante, image de la villa face à la mer, qui sont autant de points de subjectivation égoïstes, tandis que la mer lui présente une objectivité comme universelle variation, solidarité de toutes les parties, justice au-delà des hommes, où le point fixe des remorques, toujours remis en question, ne vaut plus qu'entre deux mouvements. Mais c'est « *L'Atalante* » de Vigo qui allait porter cette opposition à un sommet. Comme le montre J.-P. Bamberger, sur terre et sur l'eau, dans l'eau, ce n'est pas le

même régime de mouvement, ce n'est pas la même « grâce » : le mouvement terrestre est en déséquilibre constant, parce que la force motrice est toujours en dehors du centre de gravité (le vélo du camelot) ; tandis que le mouvement aquatique se confond avec le déplacement du centre de gravité suivant une loi objective simple, droite ou elliptique (d'où l'apparente maladresse de ce mouvement quand il se fait sur terre ou même sur la péniche, démarche en crabe, reptation ou tournoiement, mais c'est comme la grâce d'un autre monde). Et sur terre, le mouvement se fait d'un point à un autre, est toujours entre deux points, tandis que, sur l'eau, c'est le point qui est entre deux mouvements : il marque ainsi la conversion ou l'inversion du mouvement, suivant le rapport hydraulique d'une plongée et d'une contre-plongée, qu'on retrouve dans le mouvement de la caméra même (la chute finale du corps enlacé des amants n'a pas de terme, mais se convertit en mouvement ascendant). Ce n'est pas non plus le même régime de la passion, de l'affection : dans un cas, dominé par la marchandise, le fétiche, le vêtement, l'objet partiel et l'objet-souvenir ; dans l'autre cas, accédant à ce qu'on a pu appeler l'« objectivité » des corps, qui peut révéler la hideur sous le vêtement, mais aussi la grâce sous une rude apparence. S'il y a une conciliation de la terre et de l'eau, c'est avec le père Jules, mais parce qu'il sait spontanément imposer à la terre la loi même de l'eau : sa cabine peut recueillir les plus extraordinaires fétiches, objets partiels, souvenirs et rebuts, il en fait non pas une mémoire mais une pure mosaïque d'états présents, jusqu'au vieux disque qui refonctionne<sup>11</sup>. Et c'est enfin une fonction de voyance qui se développe dans l'eau, par opposition à la vision terrestre : c'est dans l'eau que l'aimée disparue se révèle, comme si la perception jouissait d'une portée et d'une interaction, d'une vérité qu'elle n'a pas sur la terre. À Nice même, c'était déjà la présence de l'eau qui permettait de décrire la bourgeoisie comme un corps organique monstrueux<sup>12</sup>. C'est elle qui révélait sous les vêtements la hideur des corps bourgeois, comme elle

révèle maintenant la douceur et la force du corps aimé. La bourgeoisie est réduite à l'objectivité d'un corps-fétiche, d'un corps-rebut, auquel l'enfance, l'amour, la navigation opposent leur corps intègre. Une « objectivité », un équilibre, une justice qui ne sont pas de la terre, voilà le propre de l'eau.

Finalement, ce que l'école française trouvait dans l'eau, c'était la promesse ou l'indication d'un autre état de perception : une perception plus qu'humaine, une perception qui n'était plus taillée sur les solides, qui n'avait plus le solide pour objet, pour condition, pour milieu. Une perception plus fine et plus vaste, une perception moléculaire, propre à un « ciné-œil ». Et c'était bien l'aboutissement, dès qu'on partait d'une définition réelle des deux pôles de la perception : l'image-perception n'allait pas se réfléchir dans une conscience formelle, mais se scinder en deux états, l'un moléculaire et l'autre molaire, l'un liquide et l'autre solide, l'un entraînant et effaçant l'autre. Le signe de perception ne serait donc pas un « dicisigne », mais un *reume*<sup>13</sup>. Tandis que le dicisigne dressait un cadre qui isolait et solidifiait l'image, le reume renvoyait à une image qui devenait liquide, et qui passait à travers ou sous le cadre. La conscience-caméra devenait un reume, parce qu'elle s'actualisait dans une perception fluente et atteignait ainsi à une détermination matérielle, à une matière-écoulement. Toutefois, cet autre état, cette autre perception, cette fonction de voyance, l'école française l'indiquait plus qu'elle ne le prenait sur soi : sauf dans ses tentatives abstraites (auxquelles participe le « *Taris, roi de l'eau* » de Vigo), elle en faisait, non pas la nouvelle image, mais la limite ou le point de fuite des images-mouvement, des images-moyenne, dans le cadre d'une histoire encore solide. Ce n'était certes pas une infériorité, tant cette histoire était pénétrée par le rythme.

Le système en soi de l'universelle variation, c'est ce que Vertov se proposait d'atteindre ou de rejoindre dans le « Ciné-œil ». Toutes les images varient en fonction les unes des autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties. Vertov définit lui-même le ciné-œil : ce qui « accroche l'un à l'autre n'importe quel point de l'univers dans n'importe quel ordre temporel<sup>14</sup> ». Ralenti, accéléré, surimpression, fragmentation, démultiplication, micro-prise de vue, tout est au service de la variation et de l'interaction. Ce n'est pas un œil humain même amélioré. Car, si l'œil humain peut surmonter certaines de ses limitations à l'aide d'appareils et d'instruments, il y en a une qu'il ne peut surmonter, parce qu'elle est sa propre condition de possibilité : son immobilité relative comme organe de réception, qui fait que toutes les images varient pour une seule, en fonction d'une image privilégiée. Et, si l'on considère la caméra en tant qu'appareil de prise de vue, elle est soumise à la même limitation conditionnante. Mais le cinéma n'est pas simplement la caméra, c'est le montage. Et le montage est sans doute une construction du point de vue de l'œil humain, il cesse d'en être une du point de vue d'un autre œil, il est la pure vision d'un œil non-humain, d'un œil qui serait dans les choses. L'universelle variation, l'universelle interaction (la modulation), c'est déjà ce que Cézanne appelait le monde d'avant l'homme, « aube de nous-mêmes », « chaos irisé », « virginité du monde ». Il n'est pas étonnant que nous ayons à le construire, puisqu'il n'est donné qu'à l'œil que nous n'avons pas. Il faut beaucoup de parti pris à Mitry pour dénoncer chez Vertov une contradiction qu'il n'oserait pourtant pas reprocher à un peintre : pseudo-contradiction entre la créativité (du montage) et l'intégrité (du réel)<sup>15</sup>. Ce que fait le montage, selon Vertov, c'est porter la perception dans les choses, mettre la perception dans la matière, de telle façon que n'importe quel point de l'espace perçoive lui-même tous les points sur lesquels il agit ou qui agissent sur lui, aussi loin que s'étendent ces actions et ces réactions. Telle est la définition de

l'objectivité, « voir sans frontières ni distances ». À cet égard donc, tous les procédés seront permis, ce ne sont plus des truquages<sup>16</sup>. 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 de Vertov, ce n'est pas l'œil d'une mouche ou d'un aigle, l'œil d'un autre animal. Ce n'est pas non plus, à la manière d'Epstein, l'œil de l'esprit qui serait doué de perspective temporelle, et appréhenderait le tout spirituel. C'est au contraire l'œil de la matière, l'œil dans la matière, qui n'est pas soumis au temps, qui a « vaincu » le temps, qui accède au « négatif du temps », et ne connaît d'autre tout que l'univers matériel et son extension (Vertov et Epstein se distinguent ici comme deux niveaux différents du même ensemble, caméra-montage).

C'est le premier agencement de Vertov. C'est d'abord un agencement mécanique des images-mouvement. Nous avons vu que l'écart, l'intervalle entre deux mouvements dessine une place vide qui préfigure le sujet humain en tant qu'il s'approprie la perception. Mais le plus important, pour Vertov, va être de restituer les intervalles à la matière. C'est le sens du montage, et de la « théorie des intervalles », plus profonde que celle du mouvement. L'intervalle ne sera plus ce qui sépare une réaction de l'action subie, ce qui mesure l'incommensurabilité et l'imprévisibilité de la réaction, mais au contraire ce qui, une action étant donnée dans un point de l'univers, trouvera la réaction appropriée dans un autre point quelconque et si distant soit-il (« trouver dans la vie la réponse au sujet traité, la résultante parmi les millions de faits qui présentent un rapport avec ce sujet »). L'originalité de la théorie vertovienne de l'intervalle, c'est que celui-ci ne marque plus un écart qui se creuse, une mise à distance entre deux images consécutives, mais au contraire une mise en corrélation de deux images lointaines (incommensurables du point de vue de notre perception humaine). Et, d'autre part, le cinéma ne pourrait pas courir ainsi d'un bout à l'autre de

l'univers s'il ne disposait d'un agent capable de faire concourir toutes les parties : ce que Vertov a retiré à l'esprit, c'est-à-dire le pouvoir d'un tout qui ne cesse pas de se faire, va maintenant passer dans le corrélat de la matière, de ses variations et interactions. En effet, l'agencement machinique des choses, des images en soi, a pour corrélat un agencement d'énonciation collectif. Déjà dans le muet, Vertov faisait de l'intertitre un usage original où le mot formait un bloc avec l'image, une sorte d'idéogramme<sup>17</sup>. Ce sont les deux aspects fondamentaux de l'agencement : la machine à images est inséparable d'un type d'énoncés, d'une énonciation proprement cinématographique. Chez Vertov, il s'agit évidemment de la conscience soviétique révolutionnaire, du « déchiffrement communiste de la réalité ». C'est lui qui réunit l'homme de demain au monde d'avant l'homme, l'homme communiste à l'univers matériel des interactions défini comme « communauté » (action réciproque entre l'agent et le patient<sup>18</sup>). « *La Sixième partie du monde* » montre, au sein de l'U.R.S.S., les interactions à distance des peuples les plus divers, des troupeaux, des industries, des cultures, échanges de toutes sortes en train de vaincre le temps.

Annette Michelson a raison de dire que « *L'Homme à la caméra* » représente une évolution de Vertov, comme si celui-ci avait découvert encore une conception plus complète de l'agencement. C'est que la précédente en restait à l'image-mouvement, c'est-à-dire à une image composée de photogrammes, à une image-moyenne douée de mouvement. C'était donc encore une image correspondant à la perception humaine, quel que fût le traitement qu'on lui fît subir par le montage. Mais que se passe-t-il si le montage s'introduit jusque dans la composante de l'image ? On remonte d'une image de paysanne à une série de ses photogrammes, ou bien l'on va d'une série de photogrammes d'enfants aux images de ces enfants en mouvement. Suivant une extension du procédé, on confronte l'image d'un cycliste en pleine

course et la même image refilmée, réfléchie, présentée comme projetée sur écran. Le film de René Clair, « *Paris qui dort* », eut une grande influence sur Vertov : c'est qu'il réunissait un monde humain à l'absence de l'homme. C'est que le rayon du savant fou (le cinéaste) gelait le mouvement, bloquait l'action pour la libérer dans une sorte de « décharge électrique ». La ville-désert, la ville absente d'elle-même, ne cessera pas de hanter le cinéma, comme si elle détenait un secret. Le secret, c'est un nouveau sens encore de la notion d'intervalle : celle-ci désigne maintenant le point où le mouvement s'arrête, et, s'arrêtant, va pouvoir s'inverser, s'accélérer, se ralentir... Il ne suffit plus d'inverser le mouvement, simplement, comme Vertov le faisait au nom de l'interaction quand il allait de la viande morte à la viande vivante. Il faut atteindre au point qui rend l'inversion ou la modification possibles<sup>19</sup>. Car, pour Vertov, le photogramme n'est pas un simple retour à la photo : s'il appartient au cinéma, c'est parce qu'il est l'élément génétique de l'image, ou l'élément différentiel du mouvement. Il ne « termine » pas le mouvement sans être aussi le principe de son accélération, de son ralentissement, de sa variation. Il est la vibration, la sollicitation élémentaire dont le mouvement se compose à chaque instant, le *clinamen* du matérialisme épicurien. Aussi le photogramme est-il inséparable de la série qui le fait vibrer, par rapport au mouvement qui en dérive. Et, si le cinéma dépasse la perception humaine vers une autre perception, c'est au sens où il atteint à l'*élément génétique* de toute perception possible, c'est-à-dire au point qui change et fait changer la perception, différentielle de la perception même. Vertov effectue donc les trois aspects inséparables d'un même dépassement : de la caméra au montage, du mouvement à l'intervalle, de l'image au photogramme.

En tant que cinéaste soviétique, Vertov se fait du montage une conception dialectique. Mais il apparaît que le montage dialectique est moins un trait d'union qu'un lieu d'affrontement, d'opposition. Si

Eisenstein dénonce les « pitreries formalistes » de Vertov, c'est assurément que les deux auteurs n'ont pas la même conception ni la même pratique de la dialectique. Pour Eisenstein, il n'y a dialectique que de l'homme *et* de la Nature, l'homme dans la Nature et la Nature dans l'homme, « non-indifférente Nature » et Homme non-séparé. Pour Vertov, la dialectique est dans la matière et de la matière, et ne peut unir qu'une perception non-humaine au surhomme de l'avenir, la communauté matérielle et le communisme formel. On peut en conclure d'autant plus aisément aux différences qui séparent Vertov d'une part, et d'autre part l'école française. Si l'on considère les procédés identiques de part et d'autre, montage quantitatif, accéléré, ralenti, surimpression ou même immobilisation, il apparaît que ces procédés chez les Français témoignent avant tout d'une puissance spirituelle du cinéma, d'une face spirituelle du « plan » : c'est par l'esprit que l'homme dépasse les limites de la perception, et, comme dit Gance, les surimpressions sont des images de sentiments et de pensées par lesquelles l'âme « enveloppe » le corps, et le « précède ». Tout autre est l'usage de Vertov pour qui la surimpression exprimera l'interaction de points matériels distants, et l'accélééré ou le ralenti, la différentielle du mouvement physique. Mais ce n'est pas encore de ce point de vue, peut-être, qu'on peut saisir la différence radicale. Elle surgit dès qu'on en revient aux raisons pour lesquelles les Français privilégiaient l'image liquide : c'est là que la perception humaine dépassait ses propres limites, et que le mouvement découvrait la totalité spirituelle qu'il exprimait. Tandis que pour Vertov l'image liquide est encore insuffisante, et n'atteint pas au *grain* de la matière. Le mouvement doit se dépasser, mais vers son élément matériel énergétique. L'image cinématographique n'a donc pas pour signe le « reume », mais le « gramme », l'engramme, le photogramme. C'est son signe de genèse. À la limite, il faudrait parler d'une perception gazeuse et non plus liquide. Car, si l'on part d'un état solide où les molécules ne



sont pas libres de se déplacer (perception molaire ou humaine), on passe ensuite à un état liquide, où les molécules se déplacent et glissent les unes entre les autres, mais on arrive enfin à un état gazeux, défini par le libre parcours de chaque molécule. Peut-être fallait-il aller jusque-là selon Vertov, le grain de la matière ou la perception gazeuse, au-delà de l'écoulement.

En tout cas, le cinéma expérimental américain ira jusque-là, et, rompant avec le lyrisme aquatique de l'école française, reconnaîtra l'influence de Vertov. Pour tout un aspect de ce cinéma, il s'agit bien d'atteindre à une perception pure, telle qu'elle est dans les choses ou dans la matière, aussi loin que s'étendent les interactions moléculaires. Brakhage explore un monde cézannien d'avant les hommes, une aube de nous-mêmes, en filmant tous les verts vus par un bébé dans une prairie<sup>20</sup>. Michael Snow fait perdre tout centre à la caméra, et filme l'universelle interaction d'images qui varient les unes par rapport aux autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties (« *La Région centrale*<sup>21</sup> »). Belson et Jacobs remontent des formes et mouvements colorés aux forces moléculaires ou atomiques (« *Phenomena* », « *Momentum* »). Or, s'il y a une constante de ce cinéma, c'est bien la construction d'un état gazeux de la perception, par divers moyens. Le montage clignotant : dégagement du photogramme au-delà de l'image moyenne, et de la vibration au-delà du mouvement (d'où la notion de « photogramme-plan », défini par le procédé de la boucle, où une série de photogrammes se répète, avec des intervalles éventuels qui permettent la surimpression). Le montage hyper-rapide : dégagement du point d'inversion ou de transformation (car l'immobilisation de l'image a pour corrélat l'extrême mobilité du support, et le photogramme agit comme l'élément différentiel d'où résultent fulgurance et précipitation). Le refilmage ou réenregistrement : dégagement du grain de matière (le refilmage produisant un aplatissement de l'espace qui prend une texture pointilliste à la Seurat,

permettant de saisir l'interaction à distance de deux points)<sup>22</sup>. À tous ces égards, le photogramme n'est pas un retour à la photographie, mais bien plutôt, suivant la formule de Bergson, la saisie créatrice de cette photo « prise et tirée dans l'intérieur des choses et pour tous les points de l'espace ». Et, du travail du photogramme à la vidéo, on assiste de plus en plus à la constitution d'une image définie par des paramètres moléculaires.

Tous ces procédés conspirent et varient pour former le cinéma comme agencement machinique des images-matière. La question subsisterait de savoir quel est l'agencement d'énonciation correspondant, puisque la réponse de Vertov (la société communiste) a perdu de son sens. La réponse peut-elle être : la drogue comme communauté américaine ? Pourtant, si la drogue agit à cet égard, ce n'est que par l'expérimentation perceptive qu'elle induit, et qui peut s'effectuer par de tout autres moyens. À vrai dire, nous ne pourrions poser le problème de l'énonciation que lorsque nous serons en mesure d'analyser l'image sonore pour elle-même. À s'en tenir au programme initiatique de Castaneda, la drogue est supposée *stopper le monde*, délier la perception du « faire », c'est-à-dire substituer aux perceptions sensori-motrices des perceptions optiques et sonores pures ; *faire voir les intervalles moléculaires*, les trous dans les sons, dans les formes, et même dans l'eau ; mais aussi, dans ce monde stoppé et par ces trous dans le monde, *faire passer des lignes de vitesse*<sup>23</sup>. C'est le programme du troisième état de l'image, l'image gazeuse, au-delà du solide et du liquide : atteindre à une « autre » perception, qui est aussi bien l'élément génétique de toute perception. La conscience-caméra s'élève à une détermination, non plus formelle ou matérielle, mais génétique et différentielle. Nous sommes passés d'une définition réelle à une définition génétique de la perception.

Le film de Landow, « *Bardo Folliès* », résume à cet égard l'ensemble du processus, et le passage de l'état liquide à l'état gazeux : « Le film commence avec une image imprimée en boucle d'une femme flottant

avec une bouée et qui nous salue à chaque reprise de la boucle. Après dix minutes environ (il existe aussi une version plus courte), la même boucle apparaît deux fois à l'intérieur de deux cercles sur fond noir. Puis, un instant, apparaissent trois cercles. L'image du film dans les cercles commence à brûler, provoquant l'expansion d'une moisissure bouillonnante à dominante orange. L'écran entier est rempli par le photogramme en feu qui se désintègre au ralenti en un flou extrêmement granuleux. Un autre photogramme brûle ; tout l'écran palpite de celluloid fondant. Cet effet a été probablement obtenu par plusieurs séries de refilmage sur écran, le résultat est que c'est l'écran lui-même qui semble palpiter et se consumer. La tension de la boucle désynchronisée est maintenue tout au long de ce fragment où la pellicule elle-même semble mourir. Après un long moment, l'écran se divise en bulles d'air dans l'eau, filmées à travers un microscope avec des filtres colorés, une couleur différente de chaque côté de l'écran. Par des changements de distance focale, les bulles perdent leur forme et se dissolvent l'une dans l'autre et les quatre filtres colorés se mélangent. À la fin, quarante minutes environ après la première boucle, l'écran devient blanc<sup>24</sup>. »

---

<sup>1</sup>. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Éd. Universitaires, p. 61 sq.

<sup>2</sup>. Pasolini expose sa théorie dans *L'Expérience hérétique*, Payot : du point de vue de la littérature (surtout p. 39-65) et du point de vue du cinéma (surtout p. 139-155). On se reportera aux conceptions de Bakhtine sur le discours indirect libre, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Éd. de Minuit, ch. X et XI.

<sup>3</sup>. Bergson, *L'Énergie spirituelle*, p. 920 (139).

4. Pasolini esquisse un parallèle très brillant entre Antonioni, et son esthétisme « padouo-romain » d'une part, et d'autre part Godard, et son technicisme libertaire : la différence des « héros », chez les deux auteurs, en découle. Cf. *L'Expérience hérétique*, p. 150-151.

5. Cf. Pasolini, *Études cinématographiques*, I et II (surtout l'étude de Jean Semolué, « Après le Décaméron et les Contes de Canterbury, réflexions sur le récit chez Pasolini »).

6. Éric Rohmer semble avoir été toujours hanté par le problème du discours indirect. Dès les « Contes moraux » les dialogues, soigneusement écrits en style indirect, sont mis en rapport avec un « commentaire ». On se reportera à un article de Rohmer, « Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect » (*Cahiers Renaud-Barrault*, no 96, 1977). Mais, ce qui est curieux, c'est que Rohmer n'invoque jamais à notre connaissance le discours indirect libre, et ne semble pas être au courant des théories de Pasolini. C'est pourtant bien cette forme spéciale de discours indirect qu'il a en vue : cf. ce qu'il dit dans son article, à propos de « *La Marquise d'O* », sur le style indirect de Kleist, et à propos de « *Perceval* », sur les personnages qui parlent d'eux-mêmes à la troisième personne. Et le plus important, ce n'est pas la présentation du texte en discours indirect libre, mais la présentation des images ou des scènes visuelles sur un mode correspondant : ainsi les cadrages obsédants de « *La Marquise d'O* », et surtout le traitement de l'image comme miniature dans « *Perceval* ».

7. Cf. la description de Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, p. 147.

8. Cf. les commentaires d'Henri Langlois, cités par Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 68.

9. Jean Mitry, *Le Cinéma expérimental*, Seghers, p. 211-217.

10. Paul Virilio a montré l'origine et le modèle maritimes du prolétariat dans un texte qui s'appliquerait bien au cinéma de Grémillon : *Vitesse et politique*, Éd. Galilée, p. 50.

11. Nous nous servons d'un texte inédit de Jean-Pierre Bamberger sur « *L'Atalante* ».

12. Amengual a bien posé la question : pourquoi la bourgeoisie est-elle présentée par Vigo sous des traits biologiques, et non politiques et économiques ? Il y répond en invoquant déjà une fonction de voyance, et d'« objectivité » des corps. Cf. *Vigo, Études cinématographiques* (Amengual analyse aussi les mouvements de plongée chez Vigo).

13. Dans sa classification des signes, ce que Peirce distingue du « dicisigne » (proposition), c'est le « rhème » (mot). Pasolini reprend le terme de Peirce, rhème, mais en y introduisant une idée très générale d'écoulement : le plan cinématographique « doit s'écouler », c'est donc un « rhème » (*L'Expérience hérétique*, p. 271). Mais Pasolini fait ici, volontairement ou non, une erreur étymologique. Ce qui s'écoule, en grec, c'est un rheume (ou reume). Nous nous servons donc de

ce terme pour désigner, non pas un caractère général du plan, mais un signe spécial de l'image-perception.

[14.](#) Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18, p. 126-127.

[15.](#) Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Éd. Universitaires, p. 256 : « On ne peut défendre le montage et soutenir dans le même temps l'intégrité du réel. La contradiction est flagrante. »

[16.](#) Vertov (*ibid.*) : « La prise de vue rapide, la microprise de vues, la prise de vues à l'envers, la prise de vue d'animation, la prise de vue mobile, la prise de vue avec les angles de vue les plus inattendus, etc., ne sont pas considérées comme des truquages, mais comme des procédés normaux, à employer largement. »

[17.](#) Cf. Abramov, *Dziga Vertov*, Premier plan, p. 40-42.

[18.](#) Cf. la définition de la catégorie de « communauté » chez Kant, *Critique de la raison pure*.

[19.](#) Annette Michelson (« L'homme à la caméra, de la magie à l'épistémologie », in *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck) a analysé tous ces thèmes : l'approfondissement de la théorie de l'intervalle et de l'inversion, le thème de la ville qui dort, le rôle du photogramme chez Vertov (et le rapprochement avec René Clair).

[20.](#) Cf. Marcorelles, *Éléments pour un nouveau cinéma*, Unesco : « Combien de couleurs existent dans un champ pour le bébé en train de ramper, inconscient du vert ? »

[21.](#) Snow filme un « paysage déshumanisé », sans aucune présence humaine, et soumet la caméra à un appareil automatique qui en varie continuellement les mouvements et les angles. Par là il libère l'œil de sa condition d'immobilité relative et de dépendance à des coordonnées. Cf. *Cahiers du cinéma*, no 296, janvier 1979 (Marie-Christine Questerbert : « Actionnée par la machine, régulée par le son, la visée de la caméra n'est plus du tout centrée sur la vision frontale perspective. Elle reste monoculaire, mais c'est d'un œil vide, hypermobile qu'il s'agit »).

[22.](#) L'article de P.-A. Sitney, « Le film structurel », dans *Cinéma, théorie, lectures*, analyse tous ces aspects en fonction des principaux auteurs du cinéma expérimental américain : notamment la constitution du « plan-photogramme » et la boucle ; le clignotement chez Markopoulos, Conrad, Sharits ; la vitesse chez Robert Breer ; la granulation chez Gehr, Jacobs, Landow.

[23.](#) Cf. Castaneda, surtout *Voir*, Gallimard.

[24.](#) Sitney, p. 348.

# 1

*L'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage...* Eisenstein suggérerait que le gros plan n'était pas seulement un type d'image parmi les autres, mais donnait une lecture affective de tout le film. C'est vrai de l'image-affection : à la fois c'est un type d'image et une composante de toutes les images. Nous ne sommes pas quittes pour autant. En quel sens le gros plan est-il identique à l'image-affection tout entière ? Et pourquoi le visage serait-il identique au gros plan, puisque celui-ci semble opérer seulement un grossissement *du* visage, et aussi de beaucoup d'autres choses ? Et comment pourrions-nous dégager, du visage grossi, des pôles capables de nous guider dans l'analyse de l'image-affection ?

Partons d'un exemple qui, précisément, n'est pas de visage : une pendule qu'on nous présente en gros plan plusieurs fois. Une telle image a bien deux pôles. D'une part elle a des aiguilles animées de micro-mouvements au moins virtuels, même si on nous la montre une seule fois, ou plusieurs fois à longs intervalles : les aiguilles entrent nécessairement dans une *série intensive* qui marque une montée vers..., ou tend vers un instant critique, prépare un paroxysme. D'autre part elle a un cadran comme surface réceptive immobile, plaque réceptive d'inscription, suspens impassible : elle est *unité réfléchissante et réfléchie*.

La définition bergsonienne de l'affect retenait exactement ces deux caractères : une tendance motrice sur un nerf sensible. En d'autres

termes, une série de micro-mouvements sur une plaque nerveuse immobilisée. Quand une partie du corps a dû sacrifier l'essentiel de sa motricité pour devenir le support d'organes de réception, ceux-ci n'auront plus principalement que des tendances au mouvement ou des micro-mouvements capables, pour un même organe ou d'un organe à l'autre, d'entrer dans des séries intensives. Le mobile a perdu son mouvement d'extension, et le mouvement est devenu mouvement d'expression. C'est cet ensemble d'une unité réfléchissante immobile et de mouvements intenses expressifs qui constitue l'affect. Mais n'est-ce pas la même chose qu'un Visage en personne ? Le visage est cette plaque nerveuse porte-organes qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfouis. Et chaque fois que nous découvrirons en quelque chose ces deux pôles, surface réfléchissante et micro-mouvements intensifs, nous pourrons dire : cette chose a été traitée comme un visage, elle a été « envisagée » ou plutôt « visagéifiée », et à son tour elle nous dévisage, elle nous regarde... même si elle ne ressemble pas à un visage. Ainsi le gros plan de pendule. Quant au visage lui-même, on ne dira pas que le gros plan le traite, lui fasse subir un traitement quelconque : il n'y a pas de gros plan *de* visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont l'affect, l'image-affection.

En peinture, les techniques du portrait nous ont habitués à ces deux pôles du visage. Tantôt le peintre saisit le visage comme un contour, en une ligne enveloppante qui trace le nez, la bouche, le bord des paupières, et même la barbe et la toque : c'est une surface de visagéification. Tantôt, au contraire, il opère par traits dispersés pris dans la masse, lignes fragmentaires et brisées qui indiquent ici le tressaillement des lèvres, là l'éclat d'un regard, et qui entraînent une matière plus ou moins rebelle au contour : ce sont des traits de visagéité<sup>1</sup>. Et ce n'est pas un hasard si

l'affect apparaît sous ces deux aspects dans les grandes conceptions des Passions qui traversent à la fois la philosophie et la peinture : ce que Descartes et Le Brun appellent *admiration*, et qui marque un minimum de mouvement pour un maximum d'unité réfléchissante et réfléchie sur le visage ; et ce qu'on appelle *désir*, inséparable de petites sollicitations ou d'impulsions qui composent une série intensive exprimée par le visage. Il importe peu que les uns considèrent l'admiration comme l'origine des passions, précisément parce qu'elle est le degré zéro du mouvement, tandis que d'autres mettent en premier le désir, ou l'inquiétude, parce que l'immobilité même suppose la neutralisation réciproque de micro-mouvements correspondants. Plutôt que d'une origine exclusive, il s'agit de deux pôles, tantôt l'un prévalant sur l'autre et apparaissant presque pur, tantôt les deux se mélangeant dans un sens ou dans l'autre.

À un visage, il y a lieu de poser deux sortes de questions suivant les circonstances : à quoi penses-tu ? Ou bien : qu'est-ce qui te prend, qu'est-ce que tu as, qu'est-ce que tu sens ou ressens ? Tantôt le visage pense à quelque chose, se fixe sur un objet, et c'est bien le sens de l'admiration ou de l'étonnement, que le *wonder* anglais a conservé. En tant qu'il pense à quelque chose, le visage vaut surtout par son contour enveloppant, son unité réfléchissante qui élève à soi toutes les parties. Tantôt, au contraire, il éprouve ou ressent quelque chose, et vaut alors par la série intensive que ses parties traversent successivement jusqu'à un paroxysme, chaque partie prenant une sorte d'indépendance momentanée. On reconnaît déjà là deux types de gros plans, dont l'un serait surtout signé Griffith, et l'autre, Eisenstein. Célèbres sont les gros plans de Griffith où tout est organisé pour le contour pur et doux d'un visage féminin (notamment le procédé de l'iris) : une jeune femme pense à son mari, dans « *Enoch Arden* ». Mais, dans « *La Ligne générale* », d'Eisenstein, le beau visage du pape se dissout au profit d'un regard fourbe qui s'enchaîne avec l'occiput étroit et le lobe gras de l'oreille : c'est





comme dans les trois postures de lions de marbre (« et les pierres ont rugi... »).

Au contraire, nous sommes devant un visage réflexif ou réfléchissant tant que les traits restent groupés sous la domination d'une pensée fixe ou terrible, mais immuable et sans devenir, éternelle en quelque sorte. Dans « *Le Lys brisé* », de Griffith, la jeune fille martyrisée n'en garde pas moins un visage pétrifié qui, même dans la mort, semble encore réfléchir et demander pourquoi, tandis que le Chinois amoureux, de son côté, conserve sur son visage la stupeur de l'opium et la réflexion de Bouddha. Il est vrai que ce cas du visage réfléchissant semble moins bien déterminé que l'autre. Car le rapport entre un visage et ce à quoi il pense est souvent arbitraire. Qu'une jeune femme de Griffith pense à son mari, nous ne pouvons le savoir que parce que nous voyons tout de suite après l'image du mari : il fallait attendre, et le lien semble seulement associatif. Si bien qu'il peut être plus sûr de renverser l'ordre, et de commencer par un gros plan d'objet qui nous renseignera sur l'imminente pensée du visage : dans la « *Lulu* » de Pabst, le gros plan de couteau nous prépare à la terrible pensée de Jack l'éventreur (ou dans « *L'assassin habite au 21* », de Clouzot, des groupes tournoyants de trois objets nous font comprendre que l'héroïne est en train de penser au chiffre 3 comme clef du mystère). Toutefois, nous n'atteignons pas encore ainsi au plus profond du visage-réflexion. Sans doute la réflexion mentale est-elle le processus par lequel on pense à quelque chose. Mais elle s'accompagne cinématographiquement d'une réflexion plus radicale exprimant une qualité pure, commune à plusieurs choses très différentes (objet qui la porte, corps qui la subit, idée qui la représente, visage qui a cette idée...). Les visages réfléchissants de jeunes femmes chez Griffith peuvent exprimer le Blanc, mais c'est aussi bien le blanc d'un flocon de neige retenu par un cil, le blanc spirituel d'une innocence intérieure, le blanc dissous d'une dégradation morale, le blanc hostile et coupant de la

banquise où l'héroïne errera (« *À travers l'orage* »). Dans « *Femmes amoureuses* », Ken Russell a su jouer de la qualité commune à un visage durci, à une frigidité intérieure, à un glacier mortuaire. Bref, le visage réfléchissant ne se contente pas de penser à quelque chose. De même que le visage intensif exprime une Puissance pure, c'est-à-dire se définit par une série qui nous fait passer d'une qualité à une autre, le visage réflexif exprime une Qualité pure, c'est-à-dire un « quelque chose » de commun à plusieurs objets de nature différente. En fonction de quoi nous pouvons faire le tableau des deux pôles :

Nerf sensible	Tendance motrice
Plaque réceptive immobile	Micro-mouvements d'expression
Contour visagéifiant	Traits de visagéité
Unité réfléchissante	Série intensive
Wonder (admiration, étonnement)	Désir (amour-haine)
Qualité	Puissance
Expression d'une qualité commune à plusieurs choses différentes	Expression d'une puissance qui passe d'une qualité à une autre

## 2

À quel point l'on va d'un pôle à l'autre dans une séquence relativement courte, la « *Lulu* » de Pabst le montre : d'abord les deux visages, de Jack et de Lulu, sont détendus, souriants, songeurs, *wonderingly* ; puis le visage de Jack, par-dessus l'épaule de Lulu, voit le couteau et entre dans une série de terreur ascendante (« *the fear becomes a paroxysm... his pupils grow wider and wider... the man gasps in terror...* ») ; enfin le visage de Jack se détend,

Jack accepte son destin et réfléchit maintenant la mort comme qualité commune à son masque de tueur, à la disponibilité de la victime et à l'appel irrésistible de l'instrument (« *the knife blade gleams*<sup>3</sup>... »).

Certes, l'un des pôles prévaut chez tel ou tel auteur, mais c'est toujours d'une manière plus complexe qu'on ne le croirait d'abord. Eisenstein écrivit un texte célèbre : « C'est la bouilloire qui a commencé... » (vous y reconnaissez, dit-il, une phrase de Dickens, mais aussi un gros plan de Griffith, la bouilloire nous regarde<sup>4</sup>). Il analyse dans ce texte sa propre différence avec Griffith du point de vue du gros plan ou de l'image-affectation. Il dit que le gros plan de Griffith est seulement subjectif, c'est-à-dire concerne les conditions de la vision du spectateur, qu'il reste séparé, et n'a qu'un rôle associatif ou anticipateur. Tandis que ses propres gros plans, à lui Eisenstein, sont fondus, objectifs et dialectiques, car ils produisent une nouvelle qualité, ils opèrent un saut qualitatif. Nous reconnaissons immédiatement la dualité du visage réflexif et du visage intensif, et c'est vrai que Griffith privilégie l'un, Eisenstein, l'autre. Pourtant, l'analyse d'Eisenstein est trop sommaire, ou plutôt partielle. Car chez lui aussi il y a des visages-contour à la forte pensée : la tsarine Anastasia, quand elle pressent la mort ; Alexandre Newski, héros pensif par excellence. Et surtout, chez Griffith, il y a déjà des séries intensives : soit sur un seul visage, quand, à partir d'une stupéfaction ou d'un effarement global, le chagrin, la peur montent et gagnent différents traits (« *Les Cœurs du monde* », « *Le Lys brisé* ») ; soit même sur plusieurs visages, quand les gros plans de combattants viennent scander l'ensemble de la bataille (« *Naissance d'une nation* »).

Il est vrai que ces visages divers chez Griffith ne se succèdent pas immédiatement, mais que leurs gros plans alternent avec des plans d'ensemble, suivant une structure binaire qui lui est chère (public-privé, collectif-individuel)<sup>5</sup>. En ce sens, la nouveauté d'Eisenstein ne serait pas d'avoir inventé le visage intensif, ni même d'avoir constitué la série

intensive avec plusieurs visages, plusieurs gros plans. Ce serait d'avoir fait des séries intensives compactes et continues, qui débordent toute structure binaire et dépassent la dualité du collectif et de l'individuel. Elles atteignent plutôt à une nouvelle réalité qu'on pourrait appeler le Dividuel, unissant directement une réflexion collective immense aux émotions particulières de chaque individu, exprimant enfin l'unité de la puissance et de la qualité.

Il apparaît qu'un auteur privilégie toujours l'un des deux pôles, visage réfléchissant ou visage intensif, mais se donne aussi les moyens de rejoindre l'autre pôle. Nous voudrions considérer à cet égard un autre couple, celui de l'expressionnisme et de l'abstraction lyrique. Bien sûr, l'expressionnisme ne s'élève pas moins que le lyrisme à l'abstraction. Mais le cheminement n'est pas du tout le même. L'expressionnisme est essentiellement le jeu intensif de la lumière avec l'opaque, avec les ténèbres. Leur mélange est comme la puissance qui accomplit la chute des personnes dans le trou noir ou leur montée vers la lumière. Ce mélange constitue une série, soit sous une forme alternée de stries ou de raies, soit sous la forme compacte, ascendante et descendante, de tous les degrés d'ombre qui valent pour des couleurs. Le visage expressionniste concentre la série intensive, sous l'un et l'autre aspects qui en ébranlent le contour et en emportent les traits. Le visage participe ainsi de la vie non-organique des choses comme premier pôle de l'expressionnisme. Visage strié, rayé, pris dans un filet plus ou moins serré, recueillant les effets d'une persienne, d'un feu, d'un feuillage, d'un soleil à travers bois. Visage vapoureux, nuageux, fumeux, enveloppé d'un voile plus ou moins dense. Tête d'Attila ténébreuse et ravinée, dans « *Les Nibelungen* », de Lang. Mais, au maximum de la concentration ou à l'extrême limite de la série, on dirait que le visage est rendu à la lumière indivisible ou à la qualité blanche, comme à l'inébranlable réflexion de Kriemhilde. Il retrouve son ferme contour et passe à l'autre pôle, vie de l'esprit ou vie spirituelle non-

psychologique. Les reflets rougeâtres qui accompagnaient toute la série des degrés d'ombre se réunissent, ils forment un halo autour du visage devenu phosphorescent, scintillant, brillant, être de lumière. Le brillant sort des ombres, on passe de l'intensification à la réflexion. Il est vrai que cette opération peut encore être celle du diable, sous la forme infiniment mélancolique d'un démon qui réfléchit les ténèbres, dans un cercle de flammes où brûle la vie non-organique des choses (le démon du « *Golem* » de Wegener, ou du « *Faust* » de Murnau). Mais ce peut être une divine opération quand l'esprit se réfléchit en soi, sous la forme d'une Gretchen sauvée par un sacrifice suprême, ectoplasme ou photogramme qui se consumerait éternellement de lui-même en accédant à la vie lumineuse intérieure (chez Murnau encore, Ellen de « *Nosferatu* » ou même Indre de « *Aurore* »).

L'abstraction lyrique chez Sternberg procède tout autrement. Sternberg n'est pas moins goethéen que les expressionnistes, mais c'est un autre aspect de Goethe. C'est l'autre aspect de la théorie des couleurs : la lumière n'a plus affaire avec les ténèbres, mais avec le transparent, le translucide ou le blanc. Le livre traduit en français *Souvenirs d'un montreur d'ombres* s'intitule en réalité *Drôleries dans une blanchisserie chinoise*. Tout se passe entre la lumière et le blanc. C'est le génie de Sternberg, avoir réalisé la splendide formule de Goethe : « Entre la transparence et l'opacité blanche, il existe un nombre infini de degrés de trouble (...). On pourrait appeler blanc l'éclat fortuitement opaque du transparent pur<sup>6</sup>. » Car le blanc, pour Sternberg, c'est d'abord ce qui circonscrit un espace correspondant au lumineux. Et dans cet espace s'inscrit un gros plan-visage qui réfléchit la lumière. Sternberg part donc du visage réflexif ou qualitatif. Dans « *L'Impératrice rouge* », on voit d'abord le blanc visage *wonder* de la jeune fille qui inscrit son contour dans l'espace étroit délimité par un mur blanc et la porte blanche qu'elle referme. Mais plus tard, à la naissance de son enfant, le visage de la jeune femme est saisi

entre le blanc d'un voilage et le blanc de l'oreiller et des draps où elle repose, jusqu'à l'étonnante image, qui semble issue de la vidéo, où le visage n'est plus qu'une incrustation géométrique du voile. C'est que l'espace blanc lui-même est à son tour circonscrit, redoublé par un voile ou un filet qui se superpose, et lui donne un volume, ou plutôt ce qu'on appelle en océanographie (mais aussi en peinture) une profondeur maigre. Sternberg a une grande connaissance pratique des lins, tulles, mousselines, dentelles : il en tire toutes les ressources d'un blanc sur blanc à l'intérieur duquel le visage réfléchit la lumière. À propos de « *La Saga d'Anatahan* », Claude Ollier a analysé cette réduction de l'espace par abstraction, cette compression du lieu par artificialité, qui définit un champ opératoire et nous conduit par élimination de l'univers entier à un pur visage de femme<sup>7</sup>. Entre le blanc du voile et le blanc du fond, le visage se tient comme un poisson, et peut perdre de son contour au profit d'un flou, d'un « bougé », sans rien perdre de son pouvoir réfléchissant. On atteint à des atmosphères d'aquarium, comme chez Borzage, autre tenant de cette abstraction lyrique. Les filets et voilages de Sternberg se distinguent donc profondément des voiles et filets expressionnistes, et ses flous, de leur clair-obscur.

Non plus la lutte de la lumière avec les ténèbres, mais l'aventure de la lumière avec le blanc : c'est l'anti-expressionnisme de Sternberg. On n'en conclura pas que Sternberg s'en tienne à la qualité pure, et à son aspect réfléchissant, et qu'il ignore les puissances ou les intensités. Dans de belles pages, Ollier montre que, plus l'espace blanc est clos et exigü, plus il est précaire, ouvert aux virtualités du dehors. Comme il est dit dans « *Shanghai Gesture* », « tout peut arriver à n'importe quel moment ». Tout est possible... Un couteau coupe le filet, un fer rougi troue le voile, un poignard transperce la cloison de papier. Le monde clos va passer par des séries intensives suivant les rayons, les personnes et les objets qui le pénètrent. L'affect est fait de ces deux éléments : la ferme qualification

d'un espace blanc, mais aussi l'intense potentialisation de ce qui va s'y passer.

On ne peut certes pas dire que Sternberg ignore les ombres et la série de leurs degrés jusqu'aux ténèbres. Simplement, il part de l'autre pôle, ou de la réflexion pure. Dès « *Les Docks de New York* », les fumées sont des opacités blanches dont les ombres ne sont que des conséquences : Sternberg a donc très tôt l'idée de ce qu'il veut. Plus tard, même dans « *Macao* » où les voiles, les filets et aussi les Chinois sont passés dans l'ombre, l'espace reste déterminé et distribué par les complets blancs des deux protagonistes. C'est que pour Sternberg les ténèbres n'existent pas par elles-mêmes : elles marquent seulement l'endroit où la lumière s'arrête. Et l'ombre n'est pas un mélange, mais seulement un résultat, une conséquence, conséquence qu'on ne peut pas séparer de ses prémisses. Quelles sont ces prémisses ? C'est l'espace transparent, translucide ou blanc qu'on vient de définir. Un tel espace garde le pouvoir de réfléchir la lumière, mais il gagne aussi un autre pouvoir qui est de la réfracter en déviant les rayons qui le traversent. Le visage qui se tient dans cet espace réfléchit donc une partie de la lumière, mais en réfracte une autre partie. De réflexif, il devient intensif. Il y a là quelque chose d'unique dans l'histoire du gros plan. Le gros plan classique assure une réflexion partielle dans la mesure où le visage regarde dans une autre direction que celle de la caméra, et force ainsi le spectateur à rebondir sur la surface de l'écran. On connaît aussi de très beaux « regards-caméra », comme dans « *Monika* » de Bergman, qui établissent une réflexion totale et confèrent au gros plan un lointain qui lui est propre. Mais il semble que Sternberg soit le seul à avoir doublé la réflexion partielle d'une réfraction, grâce au milieu translucide ou blanc qu'il a su construire. Proust parlait des voiles blancs « dont la superposition ne fait que réfracter plus richement le rayon central et prisonnier qui les traverse ». En même temps que les rayons lumineux manifestent une déviation dans l'espace, le visage, c'est-



à-dire l'image-affection, subit des déplacements, des relèvements dans la profondeur maigre, des assombrissements sur les bords, et entre dans une série intensive suivant que la figure glisse vers le bord sombre, ou inversement le bord, vers la figure claire. Les gros plans de « *Shanghai Express* » forment une extraordinaire série de variations par les bords. C'est le contraire de l'expressionnisme du point de vue d'une préhistoire de la couleur : au lieu d'une lumière qui sort des degrés d'ombre par accumulation du rouge et dégagement du brillant, on a une lumière qui crée des degrés d'ombre bleue, et met le brillant dans l'ombre (ainsi, dans « *Shanghai Gesture* », les ombres qui affectent dans le visage la zone des yeux<sup>8</sup>). Il se peut que Sternberg obtienne des effets analogues à ceux de l'expressionnisme, comme dans « *L'Ange bleu* » ; mais c'est par simulation, avec de tout autres moyens, pour autant que la réfraction est beaucoup plus proche d'un impressionnisme où l'ombre est toujours une conséquence. Ce n'est pas seulement une parodie de l'expressionnisme, mais plus souvent une rivalité, c'est-à-dire une production des mêmes effets par des principes opposés.

### 3

Nous avons vu les deux pôles de l'affect, puissance et qualité, et comment le visage passe nécessairement de l'un à l'autre suivant le cas. Ce qui compromet à cet égard l'intégrité du gros plan, c'est l'idée qu'il nous présente un objet partiel, détaché d'un ensemble ou arraché à un ensemble dont il ferait partie. La psychanalyse et la linguistique y trouvent leur compte, l'une parce qu'elle croit découvrir alors dans l'image une structure de l'inconscient (castration), l'autre, un procédé constitutif du langage (synecdoque, *pars pro toto*). Quand les critiques acceptent l'idée de l'objet partiel, ils voient dans le gros plan la marque d'un morcellement ou d'une coupure, les uns disant qu'il faut la

réconcilier avec la continuité du film, les autres disant qu'elle témoigne au contraire pour une discontinuité filmique essentielle. Mais, en fait, le gros plan, le visage-gros plan, n'a rien à voir avec un objet partiel (sauf dans un cas que nous verrons plus tard). Comme Balazs le montrait déjà très précisément, le gros plan n'arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie, dont il serait une partie, mais, ce qui est tout à fait différent, *il l'abstrait de toutes coordonnées spatio-temporelles*, c'est-à-dire il l'élève à l'état d'Entité. Le gros plan n'est pas un grossissement et, s'il implique un changement de dimension, c'est un changement absolu. Mutation du mouvement, qui cesse d'être translation pour devenir expression. « L'expression d'un visage isolé est un tout intelligible par lui-même, nous n'avons rien à y ajouter par la pensée, ni pour ce qui est de l'espace et du temps. Lorsqu'un visage que nous venons de voir au milieu d'une foule est détaché de son environnement, mis en relief, c'est comme si nous étions soudain face à face avec lui. Ou encore, si nous l'avons vu précédemment dans une grande pièce, nous ne penserons plus à celle-ci lorsque nous scruterons le visage en gros plan. Car 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 pas l'espace. Notre sensation de l'espace est abolie. Une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous<sup>2</sup>. » C'est ce qu'Epstein suggérait quand il disait : ce visage d'un lâche en train de fuir, dès que nous le voyons en gros plan, nous voyons la lâcheté en personne, le « sentiment-chose », l'entité<sup>10</sup>. S'il est vrai que l'image de cinéma est toujours déterritorialisée, il y a donc une déterritorialisation très spéciale propre à l'image-affection. Et, quand Eisenstein critiquait les autres, Griffith ou Dovjenko, il leur reprochait de rater parfois leurs gros plans, parce qu'ils les laissaient connotés aux coordonnées spatio-temporelles d'un lieu, d'un moment, sans atteindre à ce qu'il appelait lui-même l'élément « pathétique », appréhendé dans l'extase ou dans l'affect<sup>11</sup>.

Ce qui est curieux, c'est que Balazs refuse aux autres gros plans ce qu'il vient de consentir au visage : une main, une partie du corps ou un objet resteraient irrémédiablement dans l'espace, et ne deviendraient donc gros plans qu'à titre d'objets partiels. C'est méconnaître à la fois la constance du gros plan à travers ses variétés et la force de n'importe quel objet du point de vue de l'expression. D'abord, il y a une grande variété de gros plans-visages : tantôt contour et tantôt trait ; tantôt visage unique et tantôt plusieurs ; tantôt successivement, tantôt simultanément. Ils peuvent comporter un fond, notamment dans le cas de la profondeur de champ. Mais, dans tous ces cas, le gros plan garde le même pouvoir, d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect pur en tant qu'exprimé. Même le lieu encore présent dans le fond perd ses coordonnées, et devient « espace quelconque » (ce qui limite l'objection d'Eisenstein). Un trait de visagéité n'est pas moins un gros plan complet qu'un visage entier. C'est seulement un autre pôle du visage, et un trait exprime autant d'intensité que le visage entier exprime de qualité. Si bien qu'il n'y a nullement à distinguer les gros plans, et les très gros plans, ou « inserts », qui ne montreraient qu'une partie du visage. Dans de nombreux cas, il n'y a pas davantage à distinguer entre plans rapprochés, américains, et gros plans. Et pourquoi une partie de corps, menton, estomac ou ventre, serait-elle plus partielle, plus spatio-temporelle et moins expressive qu'un trait de visagéité intensif ou un visage entier réflexif ? Ainsi la série des gras koulaks dans « *La Ligne générale* » d'Eisenstein. Et pourquoi l'expression n'arriverait-elle pas aux choses ? Il y a des affects de choses. Le « tranchant », le « coupant » ou plutôt le « transperçant » du couteau de Jack l'éventreur n'est pas moins un affect que la frayeur qui emporte ses traits et la résignation qui s'empare finalement de tout son visage. Les Stoïciens montraient que les choses elles-mêmes étaient porteuses d'événements idéaux qui ne se

confondaient pas exactement avec leurs propriétés, leurs actions et réactions : le coupant d'un couteau...

L'affect, c'est l'entité, c'est-à-dire la Puissance ou la Qualité. C'est un exprimé : l'affect n'existe pas indépendamment de quelque chose qui l'exprime, bien qu'il s'en distingue tout à fait. Ce qui l'exprime, c'est un visage, ou un équivalent de visage (un objet visagéifié), ou même une proposition, comme nous le verrons plus tard. On appelle « Icône » l'ensemble de l'exprimé et de son expression, de l'affect et du visage. Il y a donc des icônes de trait et des icônes de contour, ou plutôt toute icône a ces deux pôles : c'est le signe de composition bipolaire de l'image-affection. L'image-affection, c'est la puissance ou la qualité considérées pour elles-mêmes, en tant qu'exprimées. Il est certain que les puissances et les qualités peuvent exister encore d'une tout autre façon : en tant qu'actualisées, incarnées dans des états de choses. Un état de choses comporte un espace-temps déterminé, des coordonnées spatio-temporelles, des objets et des personnes, des connexions réelles entre toutes ces données. Dans un état de choses qui les actualisent, la qualité devient le « quale » d'un objet, la puissance devient action ou passion, l'affect devient sensation, sentiment, émotion ou même pulsion dans une personne, le visage devient caractère ou masque de la personne (c'est seulement de ce point de vue qu'il peut y avoir des expressions mensongères). Mais nous ne sommes plus alors dans le domaine de l'image-affection, nous sommes entrés dans le domaine de l'image-action. L'image-affection pour son compte est abstraite des coordonnées spatio-temporelles qui la rapporteraient à un état de choses, et abstrait le visage de la personne à laquelle il appartient dans l'état de choses.

C. S. Peirce, dont nous avons déjà marqué l'extrême importance pour toute classification des images et des signes, distinguait entre deux sortes d'images qu'il appelait « Priméité » et « Secondéité »<sup>12</sup>. La secondéité, c'était là où il y avait deux par soi-même : ce qui est tel qu'il est par

rapport à un second. Tout ce qui n'existe qu'en s'opposant, par et dans un duel, appartient donc à la secondéité : effort-résistance, action-réaction, excitation-réponse, situation-comportement, individu-milieu... C'est la catégorie du Réel, de l'actuel, de l'existant, de l'individué. Et la première figure de la secondéité, c'est déjà celle où les qualités-puissances deviennent des « forces », c'est-à-dire s'actualisent dans des états de choses particuliers, espaces-temps déterminés, milieux géographiques et historiques, agents collectifs ou personnes individuelles. C'est là que naît et se développe l'image-action. Mais, si intimes que soient les mélanges concrets, la priméité est une tout autre catégorie, qui renvoie à un autre type d'image, avec d'autres signes. Peirce ne cache pas que la priméité est difficile à définir, parce qu'elle est sentie plutôt que conçue : elle concerne le nouveau dans l'expérience, le frais, le fugace et pourtant l'éternel. Peirce donne, nous le verrons, des exemples très étranges, mais qui reviennent à ceci : ce sont des qualités ou des puissances considérées pour elles-mêmes, sans référence à quoi que ce soit d'autre, indépendamment de toute question sur leur actualisation. C'est ce qui est tel qu'il est pour soi-même et en soi-même. C'est par exemple un « rouge » aussi présent dans la proposition « ceci *n'est pas* rouge » que dans « c'est rouge ». Si l'on veut, c'est une conscience immédiate et instantanée, telle qu'elle est impliquée par toute conscience réelle qui, elle, n'est jamais immédiate ni instantanée. Ce n'est pas une sensation, un sentiment, une idée, mais la qualité d'une sensation, d'un sentiment ou d'une idée possibles. La priméité, c'est donc la catégorie du Possible : elle donne une consistance propre au possible, elle exprime le possible, sans l'actualiser, tout en en faisant un mode complet. Or l'image-affection n'est rien d'autre : c'est la qualité ou la puissance, c'est la potentialité considérée pour elle-même en tant qu'exprimée. Le signe correspondant est donc l'expression, non pas l'actualisation. Maine de Biran avait déjà parlé d'affections pures, illocalisables parce que sans rapport avec un

espace déterminé, présentes sous la seule forme d'un « il y a... » parce que sans rapport avec un moi (les douleurs d'un hémiplégique, les images flottantes de l'endormissement, les visions de la folie)<sup>13</sup>. L'affect est impersonnel, et se distingue de tout état de choses individué : il n'en est pas moins *singulier*, et peut entrer dans des combinaisons ou conjonctions singulières avec d'autres affects. L'affect est indivisible et sans parties ; mais les combinaisons singulières qu'ils forment avec d'autres affects forment à leur tour une qualité indivisible, qui ne se divisera qu'en changeant de nature (le « dividentiel »). L'affect est indépendant de tout espace-temps déterminé ; mais il n'en est pas moins créé dans une histoire qui le produit comme l'exprimé et l'expression d'un espace ou d'un temps, d'une époque ou d'un milieu (c'est pourquoi l'affect est le « nouveau », et de nouveaux affects ne cessent d'être créés, notamment par l'œuvre d'art<sup>14</sup>).

Bref, les affects, les qualités-puissances peuvent être saisis de deux manières : ou bien comme actualisés dans un état de choses, ou bien comme exprimés par un visage, un équivalent de visage ou une « proposition ». C'est la secondéité, et la priméité de Peirce. Tout ensemble d'images est fait de priméités, secondéités, et bien d'autres choses encore. Mais les images-affections, au sens strict, ne renvoient qu'à la priméité.

C'est une conception fantomatique de l'affect, qui comporte des risques : « et quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre... ». D'ordinaire, on reconnaît au visage trois fonctions : il est individuant (il distingue ou caractérise chacun), il est socialisant (il manifeste un rôle social), il est relationnel ou communicant (il assure non seulement la communication entre deux personnes, mais aussi, dans une même personne, l'accord intérieur entre son caractère et son rôle). Eh bien, le visage, qui présente effectivement ces aspects au cinéma comme ailleurs, les perd tous trois dès qu'il s'agit de gros plan. Bergman est sans

doute l'auteur qui a le plus insisté sur le lien fondamental qui unit le cinéma, le visage et le gros plan : « Notre travail commence avec le visage humain (...). La possibilité de s'approcher du visage humain est l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma<sup>15</sup>. » Un personnage a abandonné son métier, renoncé à son rôle social ; il ne peut plus ou ne veut plus communiquer, se frappe d'une mutité presque absolue ; il perd même son individuation, au point qu'il prend une étrange ressemblance avec l'autre, une ressemblance par défaut ou par absence. En effet, ces fonctions du visage supposent l'actualité d'un état de choses où des personnes agissent et perçoivent. L'image-affection les fait fondre, disparaître. On reconnaît un scénario de Bergman.

Il n'y a pas de gros plan de visage. Le gros plan, c'est le visage, mais précisément le visage en tant qu'il a défait sa triple fonction. Nudité du visage plus grande que celle des corps, inhumanité plus grande que celle des bêtes. Déjà le baiser témoigne de la nudité intégrale du visage, et lui inspire les micro-mouvements que le reste du corps cache. Mais, plus encore, le gros plan fait du visage un fantôme, et le livre aux fantômes. Le visage est le vampire, et les lettres sont ses chauves-souris, ses moyens d'expression. Dans « *Les Communiantes* », « pendant que le pasteur lit la lettre, la femme en premier plan en dit les phrases sans les écrire », et, dans « *Sonate d'automne* », « le texte de la lettre est réparti entre celle qui l'écrit, son mari qui en prend connaissance, et la destinataire qui ne l'a pas encore reçue<sup>16</sup> ». Les visages convergent, s'empruntent leurs souvenirs et tendent à se confondre. Il est vain de se demander, dans « *Persona* », si ce sont deux personnes qui se ressemblaient avant, ou qui se mettent à se ressembler, ou au contraire une seule personne qui se dédouble. C'est autre chose. Le gros plan a seulement poussé le visage jusqu'à ces régions où le principe d'individuation cesse de régner. Ils ne se confondent pas parce qu'ils se ressemblent, mais parce qu'ils ont perdu l'individuation, non moins que la socialisation et la communication. C'est l'opération du

gros plan. Le gros plan ne dédouble pas un individu, pas plus qu'il n'en réunit deux : il suspend l'individuation. Alors le visage unique et ravagé unit une partie de l'un à une partie de l'autre. À ce point, il ne réfléchit ni ne ressent plus rien, mais éprouve seulement une peur sourde. Il absorbe deux êtres, et les absorbe dans le vide. Et dans le vide il est lui-même le photogramme qui brûle, avec la Peur pour seul affect : le gros plan-visage est à la fois la face et son effacement. Bergman a poussé le plus loin le nihilisme du visage, c'est-à-dire son rapport dans la peur avec le vide ou l'absence, la peur du visage en face de son néant. Dans toute une partie de son œuvre, Bergman atteint à la limite extrême de l'image-affection, il brûle l'icône, il consume et éteint le visage aussi sûrement que Beckett.

Est-ce l'inévitable chemin où nous engageait le gros plan comme entité ? Les fantômes nous menacent d'autant plus qu'ils ne viennent pas du passé. Kafka distinguait deux lignées technologiques également modernes : d'une part les moyens de communication-translation, qui assurent notre insertion et nos conquêtes dans l'espace et le temps (bateau, auto, train, avion...) ; d'autre part les moyens de communication-expression, qui suscitent les fantômes sur notre route et nous dévient vers des affects incoordonnés, hors coordonnées (les lettres, le téléphone, la radio, tous les « parlophones » et cinématographes imaginables...). Ce n'était pas une théorie, mais une expérience quotidienne de Kafka : chaque fois qu'on écrit une lettre, un fantôme en boit les baisers avant qu'elle n'arrive, peut-être avant qu'elle ne parte, si bien qu'il faut déjà en écrire une autre<sup>17</sup>. Mais comment faire pour que les deux séries corrélatives n'aboutissent pas au pire, l'une livrée à un mouvement de plus en plus militaire et policier, qui entraîne des personnages-mannequins dans des rôles sociaux durcis, dans des caractères figés, tandis que le vide monte dans l'autre série, affectant les visages survivants d'une seule et même peur ? C'est déjà le cas pour l'œuvre de Bergman jusque dans ses aspects politiques (« *La Honte* », «



*L'Œuf du serpent* », « *La Peur* »), mais aussi pour l'école allemande qui prolonge et renouvelle le projet d'un tel cinéma de la peur. Dans cette perspective, Wenders tente une transplantation et une réconciliation des deux lignées : « j'ai peur d'avoir peur ». Il y a souvent chez lui une série active où les mouvements de translation se convertissent et s'échangent, train, auto, métro, avion, bateau... ; et interférant sans cesse, sans cesse entremêlée, une série affective où l'on cherche et rencontre les fantômes expressifs, où on les suscite avec l'imprimerie, la photographie, le cinématographe. Le voyage initiatique d'« *Au fil du temps* » passe par les machines à fantômes de la vieille imprimerie et du cinéma ambulant. Le voyage d'« *Alice dans les villes* » est scandé par les polaroids, au point que les images du film s'éteignent suivant le même rythme, jusqu'au moment où la petite fille dit : « tu ne fais plus de photos ? », quitte à ce que les fantômes prennent alors une autre forme.

Kafka suggérerait de faire des mélanges, de mettre les machines à fantômes sur les appareils de translation : c'était très nouveau pour l'époque, le téléphone dans un train, les postes sur un bateau, le cinéma en avion<sup>18</sup>. N'est-ce pas aussi toute l'histoire du cinéma, la caméra sur rail, sur bicyclette, aérienne, etc.? Et c'est ce que veut Wenders quand il assure la pénétration des deux séries dans ses premiers films. On sauvera l'image-affection et l'image-action, tant bien que mal et l'une par l'autre... Mais n'y a-t-il pas encore une autre voie par laquelle l'image-affection se sauverait et repousserait sa propre limite (une voie esquissée dans « *L'Ami américain* » de Wenders) ? Il faudrait que les affects forment des combinaisons singulières, ambiguës, toujours recrées, de telle manière que les visages en rapport se détournent les uns des autres juste assez pour ne pas se fondre et s'effacer. Et il faudrait que le mouvement à son tour déborde les états de choses, qu'il trace des lignes de fuite, juste assez pour ouvrir dans l'espace une dimension d'un autre ordre favorable à ces compositions d'affects. Telle est l'image-affection : elle a pour limite

l'affect simple de la peur, et l'effacement des visages dans le néant. Mais elle a pour substance l'affect composé du désir et de l'étonnement, qui lui donne vie, et le détournement des visages dans l'ouvert, dans le vif<sup>9</sup>.

---

1. Sur ces deux techniques du portrait, cf. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, p. 43-44.

2. Descartes, *Les Passions de l'âme*, § 54 : « À l'admiration est jointe l'estime ou le mépris, selon que c'est la grandeur d'un objet ou sa petitesse que nous admirons. » Sur la conception de l'admiration, chez Descartes et le peintre Le Brun, on se reportera à une excellente analyse d'Henri Souchon, *Études philosophiques*, 1, 1980.

3. Cf. Pabst, *Pandora's Box*, Classic Film scripts, Lorrimer, p. 133-135.

4. Eisenstein, *Film Form*, p. 195 sq.

5. Jacques Fieschi, « Griffith le précurseur », *Cinématographe*, no 24, février 1977, p. 10 (cette revue a consacré deux numéros au gros plan, 24 et 25, avec des études sur Griffith, Eisenstein, Sternberg et Bergman).

6. Goethe, *Théorie des couleurs*, Éd. Triades, § 495.

7. Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 274-295.

8. Cf. Sternberg, *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, ch. XII, où Sternberg expose sa théorie de la lumière. Les *Cahiers du cinéma* (no 63, octobre 1956) ont publié de ce texte une version plus complète, sous le titre goethéen « Plus de lumière ! ».

9. Balazs, *Le Cinéma*, Payot, p. 57.

10. Epstein, *Écrits*, I, Seghers, p. 146-147.

11. Eisenstein, *Film Form*, p. 241-242. Eisenstein montre d'autre part que ce qui déborde l'espace et le temps ne doit pas être considéré comme « supra-historique » : cf. *La Non-indifférente*

*Nature*, 10-18, I, p. 391-393.

[12.](#) Cf. Peirce, *Écrits sur le signe*, Éd. du Seuil. On se reportera dans cette édition à l'index, et aux commentaires que Gérard Deledalle a présentés, concernant ces deux notions.

[13.](#) Cf. Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*. C'est un aspect très important et insolite de la pensée de Maine de Biran. Deledalle marque bien l'influence de Biran sur Peirce : Biran n'est pas seulement le premier théoricien du rapport d'action « force-résistance », qui correspond à la secondéité de Peirce, mais l'inventeur du concept d'affection pure, qui correspond à la priméité.

[14.](#) Il y aurait ici un autre rapprochement à faire. La phénoménologie, d'abord avec Max Scheler, a dégagé la notion d'*a-priori matériel et affectif*. Puis Mikel Dufrenne a donné à cette notion une extension et un statut détaillés dans une série de livres (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, P.U.F., *La Notion d'A-priori*, *L'Inventaire des A-priori*, Bourgois), en posant le problème du rapport de ces a-priori avec l'histoire et avec l'œuvre d'art : en quel sens y a-t-il des a-priori esthétiques, en quel sens sont-ils pourtant créés, comme tel nouveau sentiment dans une société, ou telle nuance de couleur chez un peintre ? La phénoménologie et Peirce ne se sont pas rencontrés. Il nous semble néanmoins que la Priméité de Peirce et l'A-priori matériel ou affectif de Scheler et Dufrenne coïncident à beaucoup d'égards.

[15.](#) Bergman, in *Cahiers du cinéma*, octobre 1959.

[16.](#) Denis Marion, *Ingmar Bergman*, Gallimard, p. 37.

[17.](#) Kafka, *Lettres à Milena*, Gallimard, p. 260.

[18.](#) Cf. les suggestions pressantes de Kafka dans ses *Lettres à Félice*, I, Gallimard, p. 299.

[19.](#) Un texte inédit de Michel Courthial, *Le Visage*, analyse la notion d'entité, et tous les aspects du visage qui en découlent, d'abord en fonction de l'Ancien Testament (l'effacement et le détournement, le fermé et l'ouvert), mais aussi en référence à l'art, à la littérature, à la peinture et au cinéma.

chapitre 7  
l'image-affection :  
qualités, puissances,  
espaces quelconques

1

Il y a Lulu, la lampe, le couteau à pain, Jack l'éventreur : des personnes supposées réelles avec des caractères individués et des rôles sociaux, des objets avec des usages, des connexions réelles entre ces objets et ces personnes, bref, tout un état de choses actuel. Mais il y a aussi le brillant de la lumière sur le couteau, le tranchant du couteau sous la lumière, la terreur et la résignation de Jack, l'attendri de Lulu. Là ce sont de pures qualités ou potentialités singulières, de purs « possibles » en quelque sorte. Bien sûr, les qualités-puissances se rapportent aux personnes et aux objets, à l'état de choses, comme à leurs causes. Mais ce sont des effets très spéciaux : tous ensemble ils ne renvoient qu'à eux-mêmes, et constituent l'exprimé de l'état de choses, tandis que les causes, de leur côté, ne renvoient qu'à elles-mêmes en constituant l'état de choses. Comme dit Balazs, le précipice a beau être cause du vertige, il n'en explique pas l'expression sur un visage. Ou, si l'on veut, il l'explique, mais ne la fait pas comprendre : « Le précipice au-dessus duquel quelqu'un se penche explique peut-être son expression de frayeur, mais il ne la crée pas. Car l'expression existe même sans justification, elle ne devient pas expression parce qu'on lui adjoindrait une situation par la pensée<sup>1</sup>. » Bien sûr aussi, les qualités-puissances ont un rôle anticipateur, puisqu'elles préparent l'événement qui va s'actualiser dans l'état de choses

et le modifier (le coup de couteau, la chute dans le précipice). Mais en elles-mêmes, ou en tant qu'exprimées, elles sont déjà l'événement dans sa partie éternelle, dans ce que Blanchot appelle « la part de l'événement que son accomplissement ne peut pas réaliser<sup>2</sup> ».

Quelles que soient leurs implications mutuelles, nous distinguons donc deux états des qualités-puissances, c'est-à-dire des affects : en tant qu'ils sont actualisés dans un état de choses individué et dans les *connexions réelles* correspondantes (avec tel espace-temps, *hic et nunc*, tels caractères, tels rôles, tels objets) ; en tant qu'ils sont exprimés pour eux-mêmes, en dehors des coordonnées spatio-temporelles, avec leurs singularités propres idéales et leurs *conjonctions virtuelles*. La première dimension constitue l'essentiel de l'image-action et des plans moyens ; mais l'autre dimension constitue l'image-affection ou le gros plan. L'affect pur, le pur exprimé de l'état de choses, renvoie en effet à un visage qui l'exprime (ou à plusieurs visages, ou à des équivalents, ou à des propositions). C'est le visage, ou l'équivalent, qui recueille et exprime l'affect comme une entité complexe, et assure les conjonctions virtuelles entre points singuliers de cette entité (le brillant, le tranchant, la terreur, l'attendri...).

Les affects n'ont pas l'individuation des personnages et des choses, mais ils ne se confondent pas pour autant dans l'indifférencié du vide. Ils ont des singularités qui entrent en conjonction virtuelle, et constituent chaque fois une entité complexe. C'est comme des points de fusion, d'ébullition, de condensation, de coagulation, etc. C'est pourquoi les visages qui expriment les affects divers, ou les points divers d'un même affect, ne se confondent pas dans une peur unique qui les effacerait (la peur effaçante est seulement un cas-limite). Le gros plan suspend bien l'individuation, et Roger Leenhardt, dans sa haine du gros plan, a raison de dire qu'il fait ressembler tous les visages : tous les visages non maquillés ressemblent à Falconetti, tous les maquillés à Garbo<sup>3</sup>. Mais

autant rappeler que l'acteur lui-même ne se reconnaît pas dans le gros plan (suivant un témoignage de Bergman, « nous mêmes en route la table de montage, et Liv a dit : tu as vu, Bibi est affreuse !, et Bibi a dit à son tour : non, ce n'est pas moi, c'est toi... »). C'est dire seulement que le visage-gros plan n'agit ni par l'individualité d'un rôle ou d'un caractère, ni même par la personnalité de l'acteur, du moins directement. Et pourtant tous ne se valent pas. Si un visage est de nature à exprimer telles singularités plutôt que d'autres, c'est par la différenciation de ses propres parties matérielles et sa capacité de faire varier leurs rapports : parties dures et parties tendres, ombreuses et éclairées, mates et brillantes, lisses et grenues, brisées et courbes, etc. On conçoit donc qu'un visage ait vocation pour tel type d'affects ou d'entités plutôt que d'autres. Le gros plan fait du visage le pur matériau de l'affect, sa « hylé ». D'où ces étranges noces cinématographiques où l'actrice prête son visage et la capacité matérielle de ses parties, tandis que le metteur en scène invente l'affect ou la forme de l'exprimable qui les empruntent et les façonnent.

Il y a donc une composition interne du gros plan, c'est-à-dire un cadrage, un découpage et un montage proprement affectifs. Ce qu'on peut appeler composition externe, c'est le rapport du gros plan avec d'autres plans comme avec d'autres types d'images. Mais la composition interne, c'est le rapport du gros plan soit avec d'autres gros plans, soit avec lui-même, ses éléments et dimensions. Il n'y a d'ailleurs pas grande différence entre les deux cas : il peut y avoir une succession de gros plans, compacte ou à intervalles ; mais aussi un seul gros plan peut mettre en valeur successivement tel ou tel traits ou parties de visage, et nous faire assister à leurs changements de rapports. Et un seul gros plan peut réunir simultanément plusieurs visages, ou des parties de visages différents (et pas seulement pour un baiser). Il peut enfin comporter un espace-temps, en profondeur ou en surface, comme s'il l'avait arraché aux coordonnées dont il s'abstrait : il emporte avec soi un fragment de ciel, de paysage ou

d'appartement, un lambeau de vision, avec lequel le visage se compose en puissance ou qualité. C'est comme un court-circuit du proche et du lointain. Gros plan d'Eisenstein, l'immense profil d'Ivan, tandis que la foule miniaturisée des suppliants oppose à plat sa propre ligne sinueuse aux angles aigus du nez, de la barbe et du crâne. Gros plan d'Oliveira, les deux visages d'homme tandis que, en profondeur cette fois, le cheval qui a gravi l'escalier préfigure les affects de l'enlèvement amoureux et de la chevauchée musicale. Nous avons vu en effet qu'il n'y avait guère lieu de distinguer le très gros plan, le gros plan, le plan rapproché ou même américain, dès que le gros plan se définit, non par ses dimensions relatives, mais par sa dimension absolue ou sa fonction, qui est d'exprimer l'affect comme entité. Ce que nous appelons composition interne du gros plan portera donc sur les éléments suivants : l'entité complexe exprimée, avec les singularités qu'elle comporte ; le ou les visages qui l'expriment, avec telles ou telles parties matérielles différenciées et tels rapports variables entre les parties (un visage se durcit, ou s'attendrit) ; l'espace de conjonction virtuelle entre les singularités, qui tend à coïncider avec le visage, ou qui le déborde au contraire ; le détournement du ou des visages, qui ouvre et décrit cet espace...

Tous ces aspects sont liés. D'abord, le détournement n'est pas le contraire de « se tourner ». Tous deux sont inséparables : l'un serait plutôt le mouvement moteur du désir, et l'autre le mouvement réfléchissant de l'admiration. Comme le montre Courthial, ils appartiennent ensemble au visage, mais ils ne s'opposent pas l'un à l'autre, ils s'opposent tous deux à l'idée d'un visage indifférencié, mort et fixe, qui effacerait tous les visages et les conduirait au néant. Tant qu'il y a des visages, ils tournent comme des planètes autour de l'astre fixe, et, tournant, ne cessent pas de se détourner. Un très petit changement de direction du visage fait varier le rapport de ses parties dures et de ses parties tendres, et par là modifie l'affect. Même un visage seul a un coefficient de détournement et de

tournement. C'est par le tournement-détournement que le visage exprime l'affect, sa croissance et sa décroissance, tandis que l'effacement dépasse le seuil de décroissance, plonge l'affect dans le vide et fait perdre au visage ses faces. Dans la « *Lulu* » de Pabst, le visage de Jack se détourne de celui de la femme, modifie l'affect et le fait croître dans une autre direction, jusqu'à la décroissance brutale dans le néant. Le cinéma de Bergman peut trouver sa finalité dans l'effacement des visages : il les aura laissés vivre, le temps d'accomplir leur étrange révolution, même honteuse ou haineuse. La vieille exophtalmique est comme le soleil noir autour duquel tourne, mais en se détournant, l'héroïne de « *Face à face* ». La servante de « *Cris et chuchotements* » tend son large visage mou et muet, mais les deux sœurs ne survivent qu'en tournant autour de lui et se détournant l'une de l'autre ; et c'est le détournement mutuel qui constitue aussi la survie des sœurs du « *Silence* », et la vie vacillante des deux protagonistes de « *Persona* »<sup>4</sup>. Jusqu'au moment glorieux où les visages détournés reconquièrent leur pleine force, par-delà le néant, et, tournant autour de la momie, vont entrer dans une conjonction virtuelle qui forme un affect aussi puissant qu'une arme traversant l'espace, embrasant l'état de choses injuste au lieu de les brûler eux-mêmes, et redonnant vie à la vie première, sous les espèces d'un visage d'hermaphrodite et d'un visage d'enfant (« *Fanny et Alexandre* »).

L'entité exprimée, c'est ce que le Moyen Âge appelait le « complexe significable » d'une proposition, distinct de l'état de choses. L'exprimé, c'est-à-dire l'affect, est complexe parce qu'il est composé de toutes sortes de singularités qu'il réunit tantôt, et tantôt dans lesquelles il se divise. C'est pourquoi il ne cesse pas de varier, et de changer de nature, suivant les réunions qu'il opère ou les divisions qu'il subit. Tel est le Dividuel, ce qui ne croît ni ne décroît sans changer de nature. Ce qui fait l'unité de l'affect à chaque instant, c'est la conjonction virtuelle assurée par l'expression, visage ou proposition. Le brillant, la terreur, le tranchant,



l'attendri, sont des qualités et des puissances très différentes qui tantôt se réunissent, tantôt se séparent. L'une est une puissance ou qualité « de » sensation, l'autre de sentiment, l'autre d'action, l'autre enfin d'état. Nous disons « qualité *de* sensation », etc., parce que la sensation ou le sentiment, etc., seront précisément ce dans quoi la qualité-puissance s'actualisera. Pourtant, la qualité-puissance ne se confond pas avec l'état de choses qui l'actualise ainsi : le brillant ne se confond pas avec telle sensation, ni le tranchant avec telle action, mais sont de pures possibilités, de pures virtualités, qui se trouveront effectuées dans telles conditions par la sensation que nous donne le couteau sous la lumière, ou par l'action que le couteau fait sous notre main. Comme dirait Peirce, une couleur comme le rouge, une valeur comme le brillant, une puissance comme le tranchant, une qualité comme le dur ou le tendre sont d'abord des possibilités positives qui ne renvoient qu'à elles-mêmes<sup>5</sup>. Aussi, autant qu'elles peuvent se séparer les unes des autres, elles peuvent se réunir et renvoyer l'une à l'autre, dans une conjonction virtuelle qui, à son tour, ne se confond pas avec la connexion réelle entre la lampe, le couteau et les personnes, bien que cette conjonction s'actualise ici et maintenant dans cette connexion. Nous devons toujours distinguer les qualités-puissances en elles-mêmes, en tant qu'exprimées par un visage, des visages ou des équivalents (image-affection de priméité), et ces mêmes qualités-puissances en tant qu'actualisées dans un état de choses, dans un espace-temps déterminé (image-action de secondéité).

Dans le film affectif par excellence, « *La Passion de Jeanne d'Arc* » de Dreyer, tout un état de choses historique subsiste, des rôles sociaux et des caractères individuels ou collectifs, des connexions réelles entre eux, Jeanne, l'évêque, l'Anglais, les juges, le royaume, le peuple, bref, le procès. Mais il y a autre chose, qui n'est pas exactement de l'éternel ou du supra-historique : c'est de « l'internel », disait Péguy. C'est comme deux présents qui ne cessent pas de se croiser, et dont l'un n'en finit pas

d'arriver quand l'autre est déjà acquis. Péguy disait encore qu'on passe le long de l'événement historique, mais qu'on remonte au-dedans de l'autre événement : il y a longtemps que le premier s'est incarné, mais le second continue de s'exprimer, et même cherche encore une expression. C'est le même événement, mais dont une part s'est accomplie profondément dans un état de choses, tandis que l'autre est d'autant plus irréductible à tout accomplissement. Ce mystère du présent, chez Péguy ou Blanchot, mais aussi chez Dreyer et Bresson, c'est la différence du procès et de la Passion, pourtant inséparables. Les causes actives sont déterminées dans l'état de choses ; mais l'événement lui-même, l'affectif, l'effet, déborde ses propres causes, et ne renvoie qu'à d'autres effets pendant que les causes retombent de leur côté. C'est la colère *de* l'évêque et c'est le martyr *de* Jeanne ; mais, des rôles et des situations, ne sera conservé que ce qu'il faut pour que l'affect se dégage et opère ses conjonctions, telle « puissance » de colère ou de ruse, telle « qualité » de victime et de martyr. Extraire la Passion du procès, extraire de l'événement cette part inépuisable et fulgurante qui déborde sa propre actualisation, « l'achèvement qui n'est lui-même jamais achevé ». L'affect est comme l'exprimé de l'état de choses, mais cet exprimé ne renvoie pas à l'état de choses, il ne renvoie qu'aux visages qui l'expriment et, se composant ou se séparant, lui donnent une matière propre mouvante. Composé de gros plans courts, le film a pris sur soi cette part de l'événement qui ne se laisse pas actualiser dans un milieu déterminé.

L'important, c'est aussi l'adéquation des moyens techniques à ce but. Le cadrage affectif procède par *gros plans coupants*. Tantôt des lèvres hurlantes ou des ricanements édentés sont taillés dans la masse du visage. Tantôt le cadre coupe un visage horizontalement, verticalement ou de biais, obliquement. Et les mouvements sont coupés en cours, les raccords, systématiquement faux, comme s'il fallait casser des connexions trop réelles ou trop logiques. Souvent aussi le visage de Jeanne est

repoussé dans la partie inférieure de l'image, si bien que le gros plan emporte un fragment de décor blanc, une zone vide, un espace de ciel où elle puise une inspiration. Extraordinaire document sur le tournement et le détournement des visages. Ces cadres coupants répondent à la notion de « décadrage », proposée par Bonitzer pour désigner des angles insolites qui ne se justifient pas complètement par les exigences de l'action ou de la perception. Dreyer évite le procédé champ-contrechamp qui maintiendrait pour chaque visage un rapport réel avec l'autre, et participerait encore d'une image-action ; il préfère isoler chaque visage dans un gros plan, qui n'est rempli qu'en partie, si bien que la position à droite ou à gauche induit directement une conjonction virtuelle qui n'a plus besoin de passer par la connexion réelle entre les personnes.

Le découpage affectif, à son tour, procède par ce que Dreyer lui-même appelait « gros plans coulants ». Sans doute c'est un mouvement continu par lequel la caméra passe du gros plan au plan moyen ou général, mais c'est surtout une manière de traiter le plan moyen et le plan général *comme* des gros plans, par absence de profondeur ou suppression de la perspective. Ce n'est plus le plan rapproché, mais n'importe quel plan qui peut prendre le statut de gros plan : les distinctions héritées de l'espace tendent à s'évanouir. En supprimant la perspective « atmosphérique », Dreyer fait triompher une perspective proprement temporelle ou même spirituelle : écrasant la troisième dimension, il met l'espace à deux dimensions en rapport immédiat avec l'affect, avec une quatrième et une cinquième dimensions, Temps et Esprit. Il est certain que le gros plan, en principe, peut conquérir ou s'adjoindre des arrière-fonds par profondeur de champ. Mais il n'en est pas ainsi pour Dreyer, chez qui la profondeur, quand elle se creuse, marque plutôt l'effacement d'un personnage. Chez lui, au contraire, c'est la négation de la profondeur et de la perspective, c'est la planitude idéale de l'image qui va permettre l'assimilation du plan moyen ou général à un gros plan, la mise en équivalence d'un espace ou

d'un fond blanc avec le gros plan, non seulement dans un film comme « *Jeanne d'Arc* » où les gros plans dominent, mais même et surtout dans les films où ils ne dominent plus, n'ont plus besoin de dominer, ayant si bien « coulé » qu'ils imprègnent d'avance tous les autres plans. Tout est prêt alors pour le montage affectif, c'est-à-dire pour les rapports entre coupants et coulants, qui vont faire de tous les plans des cas particuliers de gros plans, et les inscrire ou les conjuguer sur la planitude d'un seul plan-séquence en droit illimité (tendance « *Ordet* » et « *Gertrud* »)<sup>6</sup>.

## 2

Bien que le gros plan extraie le visage (ou son équivalent) de toute coordonnée spatio-temporelle, il peut emporter avec soi un espace-temps qui lui est propre, un lambeau de vision, ciel, paysage ou fond. Et tantôt c'est la profondeur de champ qui dote le gros plan d'un arrière, tantôt au contraire c'est la négation de la perspective et de la profondeur qui assimile le plan moyen à un gros plan. Mais, si l'affect se taille ainsi un espace, pourquoi ne pourrait-il pas le faire même sans visage et indépendamment du gros plan, indépendamment de toute référence au gros plan ?

Soit « *Le Procès de Jeanne d'Arc* » de Bresson. Jean Sémolué et Michel Estève ont bien marqué les différences et ressemblances avec la Passion de Dreyer. La grande ressemblance, c'est qu'il s'agit de l'affect comme entité spirituelle complexe : l'espace blanc des conjonctions, réunions et divisions, la part de l'événement qui ne se réduit pas à l'état de choses, le mystère de ce présent recommencé. Pourtant, le film est surtout fait de plans moyens, de champs et contrechamps ; et Jeanne est saisie dans son procès plutôt que dans sa Passion, comme prisonnière qui résiste plutôt que comme victime et martyr<sup>7</sup>. Certes, s'il est vrai que ce procès exprimé ne se confond pas avec le procès historique, il est lui-même

Passion, chez Bresson autant que chez Dreyer, et entre en conjonction virtuelle avec celle du Christ. Mais, chez Dreyer, la Passion apparaissait sur le mode de « l'extatique » et passait par le visage, son exhaustion, son détournement, son affrontement de la limite. Tandis que chez Bresson, elle est en elle-même « procès », c'est-à-dire *station*, marche et cheminement (« *Le Journal d'un curé de campagne* » accentue cet aspect de stations sur un chemin de croix). C'est la construction d'un espace morceau par morceau, de valeur tactile, et où la main finit par prendre la fonction directrice qui lui revient dans « *Pickpocket* », détrônant le visage. La loi de cet espace est « fragmentation<sup>8</sup> ». Les tables et les portes ne sont pas données entières. La chambre de Jeanne et la salle du tribunal, la cellule du condamné à mort, ne sont pas données dans des plans d'ensemble, mais appréhendées successivement suivant des raccords qui en font une réalité chaque fois fermée, mais à l'infini. D'où le rôle spécial des décadrages. Le monde extérieur lui-même n'apparaît donc pas différent d'une cellule, telle la forêt-aquarium de « *Lancelot du Lac* ». C'est comme si l'esprit se heurtait à chaque partie comme à un angle fermé, mais jouissait d'une liberté manuelle dans le raccordement des parties. En effet, le raccordement des voisinages peut se faire de bien des manières, et dépend de nouvelles conditions de vitesse et de mouvement, de valeurs rythmiques, qui s'opposent à toute détermination préalable. « Une nouvelle dépendance... » Longchamp, la gare de Lyon, dans « *Pickpocket* », sont de vastes espaces à fragmentation, transformés suivant des raccords rythmiques qui correspondent aux affects du voleur. La perte et le salut se jouent sur une table amorphe dont les parties successives attendent de nos gestes, ou plutôt de l'esprit, la connexion qui leur manque. L'espace lui-même est sorti de ses propres coordonnées comme de ses rapports métriques. C'est un espace tactile. Par là Bresson peut atteindre à un résultat qui n'était qu'indirect chez Dreyer. L'affect spirituel n'est plus exprimé par un visage, et l'espace n'a plus besoin d'être assujéti ou

assimilé à un gros plan, traité comme un gros plan. L'affect est maintenant directement présenté en plan moyen, dans un espace capable de lui correspondre. Et le célèbre traitement des voix par Bresson, les voix blanches, ne marquent pas seulement une montée du discours indirect libre dans toute l'expression, mais une potentialisation de ce qui se passe et s'exprime, une adéquation de l'espace avec l'affect exprimé comme potentialité pure.

L'espace n'est plus tel ou tel espace déterminé, il est devenu *espace quelconque*, suivant un terme de Pascal Augé. Certes, Bresson n'invente pas les espaces quelconques, bien qu'il en construise pour son compte et à sa manière. Augé préférerait en chercher la source dans le cinéma expérimental. Mais on pourrait dire également qu'ils sont aussi vieux que le cinéma. Un espace quelconque n'est pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu. C'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons. C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible. Ce que manifestent en effet l'instabilité, l'hétérogénéité, l'absence de liaison d'un tel espace, c'est une richesse en potentiels ou singularités qui sont comme les conditions préalables à toute actualisation, à toute détermination. C'est pourquoi, lorsque nous définissons l'image-action par la qualité ou la puissance en tant qu'actualisées dans un espace déterminé (état de choses), il ne suffit pas de lui opposer une image-affection qui rapporte les qualités et les puissances à l'état préactuel qu'elles prennent sur un visage. Nous disons maintenant qu'il y a deux sortes de signes d'image-affection, ou deux figures de la priméité : *d'une part la qualité-puissance exprimée par un visage ou un équivalent ; mais d'autre part la qualité-puissance exposée dans un espace quelconque*. Et peut-être la seconde est-elle plus fine que la première, plus apte à dégager la naissance, le cheminement et la

propagation de l'affect. C'est que le visage reste une grosse unité dont, comme le remarquait Descartes, les mouvements expriment des affections composées et mélangées. Le célèbre effet Koulechov s'explique moins par l'association du visage avec un objet variable que par une équivocité de ses expressions qui conviennent toujours à différents affects. Au contraire, dès que nous quittons le visage et le gros plan, dès que nous considérons des plans complexes qui débordent la distinction trop simple entre gros plan, plan moyen et plan d'ensemble, il semble que nous entrons dans un « système des émotions » beaucoup plus subtil et différencié, moins facile à identifier, propre à induire des affects non-humains<sup>2</sup>. Si bien qu'il en serait de l'image-affection comme de l'image-perception : elle aurait à son tour deux signes, dont l'un serait seulement un signe de composition bipolaire, et l'autre un signe génétique ou différentiel. L'espace quelconque serait l'élément génétique de l'image-affection.

La jeune schizophrène éprouve ses « premiers sentiments d'irréalité » devant deux images : celle d'une camarade qui se rapproche et dont le visage grossit exagérément (on dirait un lion) ; celle d'un champ de blé qui devient illimité, « immensité jaune éclatante<sup>10</sup> ». Si l'on se réfère aux termes de Peirce, on désignera comme suit les deux signes de l'image-affection :  *Icône*, pour l'expression d'une qualité-puissance par un visage, *Qualisigne* (ou *Potisisigne*) pour sa présentation dans un espace quelconque. Certains films de Joris Ivens nous donnent une idée de ce qu'est un qualisigne : « *La Pluie* n'est pas une pluie déterminée, concrète, tombée quelque part. Ces impressions visuelles ne sont pas unifiées par des représentations spatiales ou temporelles. Ce qui est épié ici avec la sensibilité la plus délicate, ce n'est pas ce qu'est réellement la pluie, mais la façon dont elle apparaît quand, silencieuse et continue, elle s'égoutte de feuille en feuille, quand le miroir de l'étang a la chair de poule, quand une goutte solitaire cherche en hésitant son chemin sur la vitre, quand la

vie d'une grande ville se reflète sur l'asphalte mouillé... Et même lorsqu'il s'agit d'un objet unique, comme *le Pont d'acier* de Rotterdam, cette construction métallique se dissout en images immatérielles, cadrées de mille manières différentes. Le fait que ce pont peut être vu de multiples façons le rend pour ainsi dire irréel. Il ne nous apparaît pas comme la création d'ingénieurs visant un but déterminé, mais comme une curieuse série d'effets optiques. Ce sont des variations visuelles sur lesquelles il serait difficile à un train de marchandises de rouler...<sup>11</sup>. » Ce n'est pas un concept de pont, mais ce n'est pas non plus l'état de choses individué défini par sa forme, sa matière métallique, ses usages et fonctions. C'est une potentialité. Le montage rapide des sept cents plans fait que les vues différentes peuvent se raccorder d'une infinité de manières et, n'étant pas orientées les unes par rapport aux autres, constituent l'ensemble des singularités qui se conjuguent dans l'espace quelconque où ce pont apparaît comme pure qualité, ce métal comme pure puissance, Rotterdam elle-même comme affect. Et la pluie n'est pas davantage le concept de pluie, ni l'état d'un temps et d'un lieu pluvieux. C'est un ensemble de singularités qui présente la pluie telle qu'elle est en soi, pure puissance ou qualité qui conjugue sans abstraction toutes les pluies possibles, et compose l'espace quelconque correspondant. C'est la pluie comme affect, et rien ne s'oppose davantage à une idée abstraite ou générale, bien qu'elle ne soit pas actualisée dans un état de choses individuel.

### 3

Comment construire un espace quelconque (en studio ou en extérieur) ? Comment extraire un espace quelconque d'un état de choses donné, d'un espace déterminé ? Le premier moyen fut l'ombre, les ombres : un espace rempli d'ombres, ou couvert d'ombres, devient



espace quelconque. Nous avons vu comment l'expressionnisme opère avec les ténèbres et la lumière, le fond noir opaque et le principe lumineux : les deux puissances s'accouplent, s'étreignent comme des lutteurs, et donnent à l'espace une forte profondeur, une perspective accusée et déformée, qui vont être remplies d'ombres, soit sous la forme de tous les degrés du clair-obscur, soit sous la forme des stries alternantes et contrastées. Monde « gothique », qui noie ou brise les contours, qui dote les choses d'une vie non-organique où elles perdent leur individualité, et qui potentialise l'espace, en en faisant quelque chose d'illimité. La profondeur est le lieu de la lutte, qui tantôt attire l'espace dans le sans-fond d'un trou noir, et tantôt le tire vers la lumière. Et, bien sûr, il arrive au contraire que le personnage devienne étrangement et terriblement plat, sur fond d'un cercle lumineux, ou bien que son ombre perde toute épaisseur, par contre-jour et sur fond blanc ; mais c'est par une « inversion des valeurs claires et obscures », par une inversion de perspective qui met la profondeur en avant<sup>12</sup>. L'ombre exerce alors toute sa fonction anticipatrice, et présente à l'état le plus pur l'affect de Menace, comme l'ombre de « *Tartuffe* », celle de « *Nosferatu* », ou celle du prêtre sur les amants endormis, dans « *Tabou* ». L'ombre prolonge à l'infini. Elle détermine ainsi des conjonctions virtuelles qui ne coïncident pas avec l'état de choses ou la position des personnages qui la produisent : dans « *Le Montreur d'ombres* » d'Arthur Robison, deux mains ne s'entrelacent que par le prolongement de leurs ombres, une femme n'est caressée que par l'ombre des mains de ses admirateurs sur l'ombre de son corps. Ce film développe librement les conjonctions virtuelles, en montrant même ce qui se passerait si les rôles, les caractères et l'état de choses ne se dérobaient finalement à l'actualisation de l'affect-jalousie : il rend l'affect d'autant plus indépendant de l'état de choses. Dans l'espace néo-gothique des films de terreur, Terence Fisher pousse très loin cette autonomie de l'image-affection quand il fait périr Dracula cloué sur le

sol, mais en conjonction virtuelle avec les ailes d'un moulin flambant qui projettent l'ombre d'une croix à l'endroit exact du supplice (« *Les Maîtresses de Dracula* »).

L'abstraction lyrique est un autre procédé. Nous avons vu qu'elle se définit par le rapport de la lumière avec le blanc, mais que l'ombre y garde un rôle important, bien que très différent de son rôle dans l'expressionnisme. C'est que l'expressionnisme développe un principe d'opposition, de conflit ou de lutte : lutte de l'esprit avec les ténèbres. Tandis que, pour les tenants de l'abstraction lyrique, l'acte de l'esprit n'est pas une lutte, mais une alternative, un « *Ou bien... Ou bien...* » fondamental. L'ombre dès lors n'est plus un prolongement à l'infini, ou une inversion à la limite. Elle ne prolonge plus à l'infini un état de choses, elle va plutôt exprimer une alternative entre l'état de choses lui-même et la possibilité, la virtualité qui le dépasse. Ainsi Jacques Tourneur rompt avec la tradition gothique du film de terreur ; ses espaces pâles et lumineux, ses nuits sur fond clair, en font un représentant de l'abstraction lyrique. Dans la piscine de « *Cat People* », l'attaque ne se voit que sur les ombres du mur blanc : est-ce la femme qui est devenue léopard (conjonction virtuelle), *ou bien* seulement le léopard qui s'est échappé (connexion réelle) ? Et dans « *Vaudou* », est-ce une morte-vivante au service de la prêtresse, ou une pauvre fille influencée par la missionnaire<sup>13</sup> ? On ne s'étonnera pas que nous soyons conduits à citer des représentants très divers de cette « abstraction lyrique » : ils ne sont pas plus divers que les expressionnistes entre eux, et jamais la diversité des tenants n'a empêché la consistance d'un concept. Ce qui nous semble essentiel en effet dans l'abstraction lyrique, c'est que l'esprit n'est pas pris dans un combat, mais en proie à une alternative. Cette alternative peut se présenter sous une forme esthétique ou passionnelle (Sternberg), éthique (Dreyer) ou religieuse (Bresson), ou même jouer entre ces différentes formes. Par exemple, chez Sternberg, le choix que l'héroïne doit faire

entre une androgyne blanche ou scintillante, glacée, et une femme amoureuse ou même conjugale, peut n'apparaître explicitement qu'en certaines occasions (« *Morocco* », « *Blonde Vénus* », « *Shanghai Express* »), il n'en est pas moins présent dans toute l'œuvre : « *L'Impératrice rouge* » comporte un seul gros plan partagé d'ombre, et c'est précisément celui où la princesse renonce à l'amour et choisit la froide conquête du pouvoir. Tandis que l'héroïne de « *Blonde Vénus* » renonce au contraire au smoking blanc pour retrouver l'amour conjugal et maternel. Et, pour être essentiellement sensuelles, les alternatives de Sternberg ne sont pas moins des alternatives de l'esprit que celles, en apparence suprasensuelles, de Dreyer ou de Bresson<sup>14</sup>. De toute manière, il ne s'agit que de passion ou d'affect, dans la mesure où, suivant le mot de Kierkegaard, la foi est encore affaire de passion, d'affect, et rien d'autre.

De son rapport essentiel avec le blanc, l'abstraction lyrique tire donc deux conséquences qui renforcent sa différence avec l'expressionnisme : une alternance des termes au lieu d'une opposition ; une alternative, un choix de l'esprit, au lieu d'une lutte ou d'un combat. D'une part c'est l'alternance blanc-noir : le blanc qui capture la lumière, le noir, là où la lumière s'arrête, et parfois le demi-ton, le gris comme indiscernabilité qui forme un troisième terme. Les alternances s'établissent d'une image à l'autre, ou dans la même image. Chez Bresson, ce sont des alternances rythmiques comme dans « *Le Journal d'un curé de campagne* », ou même dans « *Lancelot du Lac* » entre le jour et la nuit. Chez Dreyer, les alternances atteignent à une haute composition géométrique, comme à une « construction tonale » et à un carrelage de l'espace (« *Dies irae* » et « *Ordet* »). D'autre part l'alternative de l'esprit semble bien correspondre à l'alternance des termes, le bien, le mal, et l'incertitude ou l'indifférence, mais c'est d'une manière très mystérieuse. Il est douteux en effet qu'il « faille » choisir le blanc. Chez Dreyer et Bresson, le blanc cellulaire et clinique a un caractère terrifiant, monstrueux, non moins que le blanc

glacé de Sternberg. Le blanc que choisit « *L'impératrice rouge* » implique un renoncement cruel aux valeurs d'intimité, que la « *blonde Vénus* » retrouve au contraire en renonçant au blanc. Ce sont les mêmes valeurs d'intimité que l'héroïne de « *Dies irae* » trouve un moment dans l'ombre indiscernable, au lieu du blanc presbytérien. Le blanc qui emprisonne la lumière ne vaut pas mieux que le noir, qui lui reste étranger. Finalement, l'alternative de l'esprit ne porte jamais directement sur l'alternance des termes, bien que celle-ci lui serve de base<sup>15</sup>. De Pascal à Kierkegaard se développait une idée très intéressante : l'alternative ne porte pas sur des termes à choisir, mais sur des modes d'existence de celui qui choisit. C'est qu'il y a des choix qu'on ne peut faire qu'à condition de se persuader qu'on n'a pas le choix, soit en vertu d'une nécessité morale (le Bien, le devoir), soit en vertu d'une nécessité physique (l'état de choses, la situation), soit en vertu d'une nécessité psychologique (le désir qu'on a de quelque chose). Le choix spirituel se fait entre le mode d'existence de celui qui choisit à condition de ne pas le savoir, et le mode d'existence de celui qui sait qu'il s'agit de choisir. C'est comme s'il y avait un choix du choix *ou* du non-choix. Si je prends conscience du choix, il y a donc déjà des choix que je ne peux plus faire, et des modes d'existence que je ne peux plus mener, tous ceux que je menais à condition de me persuader qu'« il n'y avait pas le choix ». Le pari de Pascal ne dit pas autre chose : l'alternance des termes est bien l'affirmation de l'existence de Dieu, sa négation, et sa suspension (doute, incertitude) ; mais l'alternative de l'esprit est ailleurs, elle est entre le mode d'existence de celui qui « parie » que Dieu existe et le mode d'existence de celui qui parie pour la non-existence ou qui ne veut pas parier. Selon Pascal, seul le premier a conscience qu'il s'agit de choisir, les seconds ne pouvant faire leur choix qu'à condition de ne pas savoir ce dont il s'agit. Bref, le choix comme détermination spirituelle n'a pas d'autre objet que lui-même : je choisis de choisir, et par là même j'exclus tout choix fait sur le mode de ne pas

avoir le choix. Ce sera aussi l'essentiel de ce que Kierkegaard appelle « alternative », et Sartre « choix », dans la version athée qu'il en donne.

De Pascal à Bresson, de Kierkegaard à Dreyer, toute une ligne d'inspiration se trace. Chez les auteurs de l'abstraction lyrique, il y a une riche série de personnages qui *sont* autant de modes d'existence concrets. Il y a les hommes blancs de Dieu, du Bien et de la Vertu, les « dévots » de Pascal, tyranniques, hypocrites peut-être, gardiens de l'ordre au nom d'une nécessité morale ou religieuse. Il y a les hommes gris de l'incertitude (comme le héros de « *Vampyr* » chez Dreyer, ou le Lancelot de Bresson, ou même « *Pickpocket* » dont un titre prévu était précisément « Incertitude »). Il y a les créatures du mal, nombreuses chez Bresson (la vengeance d'Hélène dans « *Les Dames du bois de Boulogne* », la méchanceté de Gérard dans « *Au hasard Balthazar* », les vols du « *Pickpocket* », les crimes d'Yvon dans « *L'Argent* »). Et, dans son extrême jansénisme, Bresson montre la même infamie du côté des œuvres, c'est-à-dire du côté du mal et du bien : dans « *L'Argent* » le dévot Lucien n'exercera la charité qu'en fonction du faux témoignage et du vol qu'il s'est donnés comme condition, tandis qu'Yvon ne se lance dans le crime qu'à partir de la condition de l'autre. On dirait que l'homme de bien commence nécessairement là même où en arrive l'homme du mal. Mais pourquoi n'y aurait-il pas, plutôt qu'un choix du mal qui serait encore désir, un choix « pour » le mal en toute connaissance de cause ? La réponse de Bresson est la même que celle du Méphisto de Goethe : nous autres diables ou vampires, nous sommes libres pour le premier acte, mais déjà esclaves du second. C'est ce que dit (moins bien) le bon sens, tout comme le commissaire de « *Pickpocket* » : « on ne s'arrête pas », vous avez choisi une situation qui ne vous permet déjà plus de choisir. C'est en ce sens que les trois types de personnages précédents font partie du faux choix, de ce choix qui ne se fait qu'à condition de nier qu'il y ait le choix (ou qu'il y ait encore le choix). On comprend du coup, du point de vue

de l'abstraction lyrique, ce qu'est le choix, la conscience de choix comme ferme détermination spirituelle. Ce n'est pas le choix du Bien, pas plus que du mal. C'est un choix qui ne se définit pas par ce qu'il choisit, mais par la puissance qu'il possède de pouvoir recommencer à chaque instant, se recommencer soi-même, et se confirmer ainsi par soi-même, en remettant en jeu tout l'enjeu chaque fois. Et même si ce choix implique le sacrifice de la personne, c'est un sacrifice qu'elle ne fait qu'à condition de savoir qu'elle le recommencerait chaque fois, et qu'elle le fait pour toutes les fois (là encore, c'est une conception très différente de celle de l'expressionnisme, pour qui le sacrifice est une fois pour toutes). Chez Sternberg lui-même, le vrai choix n'est pas du côté de « *L'impératrice rouge* », ni de celle qui a choisi la vengeance dans « *Shanghai Gesture* », mais avec celle qui a choisi jusqu'au sacrifice de soi, dans « *Shanghai Express* », à une seule condition : ne pas se justifier, ne pas avoir à se justifier, à rendre des comptes. Le personnage du vrai choix s'est trouvé dans le sacrifice, ou retrouvé par-delà le sacrifice qui ne cesse d'être recommencement : chez Bresson, c'est Jeanne d'Arc, c'est le condamné à mort, c'est le curé de campagne ; chez Dreyer, c'est encore Jeanne d'Arc, mais c'est aussi la grande trilogie, Anne de « *Dies irae* », Inger de « *Ordet* », enfin « *Gertrud* ». Aux trois types précédents il faut donc en ajouter un quatrième : le personnage du choix authentique, ou de la conscience du choix. Il s'agit bien de l'affect ; car, si les autres maintenaient l'affect comme actualité dans un ordre ou un désordre établis, le personnage du vrai choix élève l'affect à sa pure puissance ou potentialité, comme dans l'amour courtois de Lancelot, mais aussi l'incarne et l'effectue d'autant mieux qu'il dégage en lui la part de ce qui ne se laisse pas actualiser, de ce qui déborde tout accomplissement (l'éternel recommencement). Et Bresson ajoute encore un cinquième type, un cinquième personnage : la bête ou l'Âne dans « *Au hasard Balthazar* ». Ayant l'innocence de celui qui n'est pas en état de choisir, l'âne ne connaît que l'effet des non-choix ou des choix de

l'homme, c'est-à-dire la face des événements qui s'accomplit dans les corps et les meurtrit, sans pouvoir atteindre (mais sans pouvoir trahir non plus) la part de ce qui déborde l'accomplissement, ou la détermination spirituelle. Ainsi l'âne est l'objet préféré de la méchanceté des hommes, mais aussi l'union préférentielle du Christ ou de l'homme du choix.

C'est une étrange pensée, ce moralisme extrême qui s'oppose à la morale, cette foi qui s'oppose à la religion. Elle n'a rien à voir avec Nietzsche, mais beaucoup avec Pascal et Kierkegaard, avec un jansénisme et réformisme (même dans le cas de Sartre). Elle tisse, entre la philosophie et le cinéma, un ensemble de relations précieuses<sup>16</sup>. Chez Rohmer aussi, c'est toute une histoire de modes d'existence, de choix, de faux choix et de conscience de choix, qui préside à la série des « *Contes moraux* » (notamment « *Ma nuit chez Maud* » ; et plus récemment « *Le Beau Mariage* » présente une jeune fille qui choisit de se marier, et le crie, justement parce qu'elle le choisit de la même manière qu'elle aurait pu choisir, à une autre époque, de *ne pas* se marier, avec la même conscience pascalienne ou la même revendication de l'éternel, de l'infini). Pourquoi ces thèmes ont-ils tant d'importance, philosophique et cinématographique ? Pourquoi faut-il insister sur tous ces points ? C'est que, dans la philosophie comme dans le cinéma, chez Pascal comme chez Bresson, chez Kierkegaard comme chez Dreyer, le vrai choix, celui qui consiste à choisir le choix, est censé tout nous redonner. Il nous fera retrouver tout, dans l'esprit de sacrifice, au moment du sacrifice ou même avant que le sacrifice soit effectué. Kierkegaard disait : le vrai choix fait qu'en abandonnant la fiancée, elle nous est rendue par là même ; et qu'en sacrifiant son fils, Abraham le retrouve par là même. Agamemnon sacrifie sa fille Iphigénie, mais par devoir, rien que par devoir, et en choisissant de ne pas avoir le choix. Abraham, au contraire, va sacrifier son fils, qu'il aime plus que lui-même, uniquement par choix, et par

conscience du choix qui l'unit à Dieu au-delà du bien et du mal : alors son fils lui est redonné. C'est l'histoire de l'abstraction lyrique.

Nous partions d'un espace déterminé des états de choses, fait d'une alternance blanc-noir-gris, blanc-noir-gris... Et nous disions : le blanc marque notre devoir, ou notre pouvoir ; le noir, notre impuissance, ou bien notre soif du mal ; le gris, notre incertitude, notre recherche ou notre indifférence. Et puis nous nous élevions jusqu'à l'alternative de l'esprit, nous avions à choisir entre des modes d'existence : les uns, blanc, noir ou gris, impliquaient que nous n'avions pas le choix (ou que nous n'avions plus le choix) ; mais seul un autre impliquait que nous choissions de choisir, ou que nous avons conscience du choix. Pure lumière immanente ou spirituelle, au-delà du blanc, du noir et du gris. À peine cette lumière atteinte, elle nous redonne tout. Elle nous redonne le blanc, mais qui n'emprisonne plus la lumière ; elle nous redonne du coup le noir, qui n'est plus la cessation de la lumière ; elle nous rend même le gris, qui n'est plus l'incertitude ou l'indifférence. Nous avons atteint un espace spirituel où ce que nous choisissons ne se distingue plus du choix lui-même. L'abstraction lyrique se définit par l'aventure de la lumière et du blanc. Mais ce sont les épisodes de cette aventure qui font que, d'abord, le blanc qui emprisonne la lumière alterne avec le noir où elle s'arrête ; et puis, que la lumière soit libérée dans une alternative, qui nous rend le blanc *et* le noir. Nous sommes passés, sur place, d'un espace à l'autre, de l'espace physique à l'espace spirituel qui nous redonne une physique (ou une métaphysique). Le premier espace est cellulaire et clos, mais le second n'est pas différent, c'est le même en tant qu'il a seulement trouvé l'ouverture spirituelle qui en surmonte toutes les obligations formelles et les contraintes matérielles, par une évocation de fait ou de droit. C'est ce que Bresson suggérait, par son principe de « fragmentation » : on passe d'un ensemble fermé, que l'on fragmente, à un tout spirituel ouvert que l'on crée ou recrée. Ou Dreyer : le Possible a ouvert l'espace



comme dimension de l'esprit (quatrième ou cinquième dimensions). *L'espace n'est plus déterminé, il est devenu l'espace quelconque identique à la puissance de l'esprit*, à la décision spirituelle toujours renouvelée : c'est cette décision qui constitue l'affect, ou l'« auto-affection », et qui prend sur soi le raccordement des parties.

Les ténèbres et la lutte de l'esprit, le blanc et l'alternative de l'esprit : tels sont les deux premiers procédés à travers lesquels l'espace devient espace quelconque et s'élève à la puissance spirituelle du lumineux. Il faudrait encore considérer un troisième procédé, la couleur. Ce n'est plus l'espace ténébreux de l'expressionnisme, ni l'espace blanc de l'abstraction lyrique, mais l'espace-couleur du colorisme. Comme en peinture, on distingue le colorisme de la monochromie ou de la polychromie qui, déjà chez Griffith ou chez Eisenstein, faisaient seulement une image colorée et précédèrent l'image-couleur.

À certains égards, les ténèbres expressionnistes et le blanc lyrique jouaient le rôle de couleurs. Mais la véritable image-couleur constitue un troisième mode de l'espace quelconque. Les formes principales de cette image, la couleur-surface des grands aplats, la couleur atmosphérique qui imprègne toutes les autres, la couleur-mouvement qui passe d'un ton à un autre, ont peut-être leur origine dans la comédie musicale et son aptitude à dégager d'un état de choses conventionnel un monde virtuel illimité. De ces trois formes, c'est la couleur-mouvement qui semble seule appartenir au cinéma, les autres étant pleinement déjà des puissances de la peinture. Pourtant, l'image-couleur du cinéma nous semble se définir par un autre caractère, bien qu'elle partage ce caractère avec la peinture, mais en lui donnant une portée et une fonction différentes. C'est le caractère *absorbant*. La formule de Godard, « ce n'est pas du sang, c'est du rouge », est la formule du colorisme même. Par opposition à une image simplement colorée, l'image-couleur ne se rapporte pas à tel ou tel objet, mais absorbe tout ce qu'elle peut : c'est la

puissance qui s'empare de tout ce qui passe à sa portée, ou la qualité commune à des objets tout à fait différents. Il y a bien un symbolisme des couleurs, mais il ne consiste pas dans une correspondance entre une couleur et un affect (le vert et l'espérance...). La couleur est au contraire l'affect lui-même, c'est-à-dire la conjonction virtuelle de tous les objets qu'elle capte. Il arrive à Ollier de dire que les films d'Agnès Varda, notamment « *Le Bonheur* », « absorbent », et n'absorbent pas seulement le spectateur, mais les personnages mêmes et les situations, suivant des mouvements complexes affectés par les couleurs complémentaires<sup>17</sup>. Et c'était déjà vrai de « *La Pointe courte* », où le blanc et le noir étaient traités comme complémentaires, et où le blanc s'emparait du côté femme, travail blanc, amour et mort blancs, tandis que le noir prenait le côté homme, et que les deux protagonistes du « couple abstrait » traçaient en parlant l'espace d'alternative ou de complémentarité. C'est cette composition qui atteint dans « *Le Bonheur* » à une perfection coloriste, avec la complémentarité du violet mauve et de l'or orangé, et l'absorption successive des personnages dans l'espace de mystère qui correspond aux couleurs. Or, si nous continuons dans ce cas à invoquer des auteurs très différents pour mieux dégager la validité éventuelle d'un concept, il faut dire que, dès le début d'un cinéma total de la couleur, Minnelli avait fait de l'absorption la puissance proprement cinématographique de cette nouvelle dimension de l'image. D'où chez lui le rôle du rêve : le rêve n'est que la forme absorbante de la couleur. Son œuvre, de comédie musicale mais aussi de tout autre genre, allait poursuivre le thème lancinant de personnages littéralement absorbés par leur propre rêve, et surtout par le rêve d'autrui et le passé d'autrui (« *Yolanda* », « *Le Pirate* », « *Gigi* », « *Melinda* »), par le rêve de puissance d'un Autre (« *Les Ensorcelés* »). Et Minnelli atteint au plus haut, avec « *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* », quand les êtres sont happés dans le cauchemar de la guerre. Dans toute son œuvre, le rêve devient espace, mais comme une toile d'araignée dont

les places sont moins faites pour le rêveur lui-même que pour les proies vivantes qu'il attire. Et, si les états de choses deviennent mouvement de monde, si les personnages deviennent figure de danse, c'est inséparable de la splendeur des couleurs, et de leur fonction absorbante presque carnivore, dévorante, destructrice (telle la roulotte jaune vif de « *The Long, Long Trailer* »). Il est juste que Minnelli se soit confronté au sujet capable d'exprimer le mieux cette aventure sans retour : l'hésitation, la crainte et le respect avec lesquels Van Gogh s'approche de la couleur, sa découverte et la splendeur de sa création, et sa propre absorption dans ce qu'il crée, l'absorption de son être et de sa raison dans le jaune (« *La Vie passionnée de Van Gogh*<sup>18</sup> »).

Antonioni, un autre des plus grands coloristes du cinéma, se servira des couleurs froides poussées au maximum de leur plénitude ou de leur intensification pour dépasser la fonction absorbante, qui maintenait encore des personnages et des situations transformées dans l'espace d'un rêve ou d'un cauchemar. Avec Antonioni, la couleur porte l'espace jusqu'au vide, elle efface ce qu'elle a absorbé. Bonitzer dit : « Depuis *L'Avventura*, la grande recherche d'Antonioni, c'est le plan vide, le plan déshabité. À la fin de *L'Éclipse*, tous les plans parcourus par le couple sont revus et corrigés par le vide, comme l'indique le titre du film. (...) Antonioni cherche le désert : *Deserto rosso*, *Zabriskie Point*, *Profession reporter* (...), [qui] s'achève par un travelling avant sur le champ vide, dans un entrelacs de parcours insignifiants, à la limite du non-figuratif. (...) L'objet du cinéma d'Antonioni, c'est d'arriver au non-figuratif, par une aventure dont le terme est l'éclipse du visage, l'effacement des personnages<sup>19</sup>. » Certes, il était arrivé depuis longtemps au cinéma d'obtenir de grands effets de résonance, en opérant la confrontation d'un même espace, une fois peuplé et une fois vide (notamment Sternberg, dans « *L'Ange bleu* » par exemple, avec la loge de Lola, ou avec la salle de classe). Mais, chez Antonioni, l'idée prend une ampleur inconnue, et

c'est la couleur qui mène la confrontation. C'est elle qui élève l'espace à la puissance du vide, après que soit accomplie la part de ce qui peut se réaliser dans l'événement. L'espace n'en sort pas dépotentialisé, mais au contraire d'autant plus chargé de potentiel. Il y a là à la fois une ressemblance et une opposition avec Bergman : Bergman dépassait l'image-action vers l'instance affective du gros plan ou du visage qu'il confrontait au vide. Mais, chez Antonioni, le visage disparaît en même temps que le personnage et l'action, et l'instance affective est celle de l'espace quelconque qu'Antonioni pousse à son tour jusqu'au vide.

Bien plus, il semble que l'espace quelconque prenne ici une nouvelle nature. Ce n'est plus, comme précédemment, un espace qui se définit par des parties dont le raccordement et l'orientation ne sont pas déterminés d'avance, et peuvent se faire d'une infinité de manières. C'est maintenant un ensemble amorphe qui a éliminé ce qui se passait et agissait en lui. C'est une extinction ou un évanouissement, mais qui ne s'oppose pas à l'élément génétique. On voit bien que les deux aspects sont complémentaires, et en présupposition réciproque : l'ensemble amorphe en effet est une collection de lieux ou de places qui coexistent indépendamment de l'ordre temporel qui va d'une partie à l'autre, indépendamment des raccordements et orientations que leur donnaient les personnages et la situation disparus. Il y a donc deux états de l'espace quelconque, ou deux sortes de « qualisignes », qualisignes de déconnexion, et de vacuité. Mais, de ces deux états toujours impliqués l'un dans l'autre, on dirait seulement que l'un est « avant » et l'autre « après ». L'espace quelconque garde une seule et même nature : il n'a plus de coordonnées, c'est un pur potentiel, il expose seulement des Puissances et des Qualités pures, indépendamment des états de choses ou des milieux qui les actualisent (les ont actualisées ou vont les actualiser, ou ni l'un ni l'autre, peu importe).

Ce sont donc les ombres, les blancs, les couleurs qui sont aptes à susciter et constituer des espaces quelconques, *espaces déconnectés ou vidés*. Mais, avec tous ces moyens et d'autres encore, on avait pu assister après la guerre à une prolifération de tels espaces, tant en décors qu'en extérieurs, sous diverses influences. La première, indépendante du cinéma, était la situation de l'après-guerre avec ses villes démolies ou en reconstruction, ses terrains vagues, ses bidonvilles, et, même là où la guerre n'était pas passée, ses tissus urbains « dédifférenciés », ses vastes lieux désaffectés, docks, entrepôts, amas de poutrelles et de ferraille. Une autre, plus intérieure comme nous le verrons, venait d'une crise de l'image-action : les personnages se trouvaient de moins en moins dans des situations sensori-motrices « motivantes », mais plutôt dans un état de promenade, de balade ou d'errance qui définissait des *situations optiques et sonores pures*. L'image-action tendait alors à éclater, tandis que les lieux déterminés s'estompaient, laissant monter des espaces quelconques où se développaient les affects modernes de peur, de détachement, mais aussi de fraîcheur, de vitesse extrême et d'attente interminable.

Et d'abord, si le néo-réalisme italien s'opposait au réalisme, c'est bien parce qu'il rompait avec les coordonnées spatiales, avec l'ancien réalisme des lieux, et brouillait les repères moteurs (comme dans les marais ou la forteresse de « *Païsa* » de Rossellini), ou bien constituait des « abstracts » visuels (l'usine d'« *Europe 51* ») dans des espaces indéfinis lunaires<sup>20</sup>. C'est aussi la nouvelle vague française qui cassait les plans, effaçait leur détermination spatiale distincte au profit d'un espace non-totalisable : par exemple, les appartements inachevés de Godard permettaient des discordances et des variations, comme toutes les manières de passer une porte dont manque le panneau, qui prenaient une valeur presque musicale et servaient d'accompagnement à l'affect (« *Le Mépris* »). C'est Straub qui construisait d'étonnants plans amorphes, espaces géologiques déserts, évasifs, ou creusés, théâtres vidés des opérations qui s'y

passèrent<sup>21</sup>. L'école allemande de la peur, notamment avec Fassbinder et Daniel Schmid, élaborait ses extérieurs comme des villes-déserts, ses intérieurs dédoublés dans des miroirs, avec un minimum de repères et une multiplication de points de vue sans raccord (« *Violanta* », de Schmid). L'école de New York imposait une vue horizontale de la ville, à ras de terre, où les événements prenaient naissance sur le trottoir, et n'avaient plus pour lieu qu'un espace différencié, comme chez Lumet. Ou, mieux encore, Cassavetes, qui avait commencé par des films dominés par le visage et le gros plan (« *Shadows* », « *Faces* »), construisait des espaces déconnectés, à forte teneur affective (« *Le Bal des vauriens* », « *La Ballade des sans-espoir* »). Il passait ainsi d'un type à l'autre de l'image-affection. C'est qu'il s'agissait de défaire l'espace, non moins en fonction d'un visage qui s'abstrait des coordonnées spatio-temporelles que d'un événement qui déborde de toute façon son actualisation, soit parce qu'il tarde et se dissout, soit au contraire parce qu'il surgit trop vite<sup>22</sup>. Dans « *Gloria* », l'héroïne a de longues attentes, mais aussi n'a pas le temps de se retourner, ses poursuivants sont déjà là, comme s'ils étaient installés de tout temps, ou plutôt comme si le lieu lui-même avait brusquement changé de coordonnées, n'était plus le même lieu, pourtant au même endroit de l'espace quelconque. Cette fois, c'est l'espace vide qui s'est tout d'un coup rempli...

Nous aurons à revenir sur certains de ces points. Mais cette prolifération des espaces quelconques a peut-être une des ses origines, comme le dit Pascal Augé, dans le cinéma expérimental qui rompt avec la narration des actions et la perception des lieux déterminés. S'il est vrai que le cinéma expérimental tend vers une perception d'avant les hommes (ou d'après), il tend aussi vers le corrélat de celle-ci, c'est-à-dire vers un espace quelconque débarrassé de ses coordonnées humaines. « *La Région centrale* » de Michael Snow n'élève pas la perception à l'universelle variation d'une matière brute et sauvage sans en extraire aussi un espace

sans repère où s'échangent le sol et le ciel, l'horizontale et la verticale. Le néant même est détourné vers ce qui en sort ou y retombe, l'élément génétique, la perception fraîche ou évanouissante, qui potentialise un espace en ne retenant que l'ombre ou le récit des événements humains. Dans « *Longueur d'onde* », Snow se sert d'un zoom de quarante-cinq minutes pour explorer une pièce en longueur, d'un bout à l'autre, jusqu'au mur où se trouve affichée une photo de mer : de cette pièce il extrait un espace potentiel, dont il épuise progressivement la puissance et la qualité<sup>23</sup>. Des jeunes filles viennent écouter la radio, on entend un homme monter les escaliers et s'effondrer sur le sol, mais le zoom l'a déjà dépassé, laissant place à l'une des jeunes filles qui raconte l'événement par téléphone. Un fantôme de la fille, en surimpression négative, redouble la scène, tandis que le zoom continue jusqu'à l'image finale de la mer sur le mur maintenant rejoint. L'espace rentre dans la mer vide. Tous les éléments précédents de l'espace quelconque, les ombres, les blancs, les couleurs, l'inexorable progression, l'inexorable réduction, l'épure, les parties déconnectées, l'ensemble vide : tout intervient ici dans ce qui définit selon Sitney, « le film structurel ».

« *Agatha et les lectures illimitées* » de Marguerite Duras suit une structure semblable, en lui donnant la nécessité d'un récit ou plutôt d'une lecture (lire l'image et non seulement la voir). C'est comme si la caméra partait du fond d'une grande pièce vide désaffectée où les deux personnages ne seront que leur propre fantôme, leur ombre. À l'opposé, il y a la plage vide, sur laquelle donnent les fenêtres. Le temps pour la caméra d'aller du fond de la pièce aux fenêtres et à la plage, avec des haltes et des reprises, c'est le temps du récit. Et le récit lui-même, l'image-son, unit un temps d'après et un temps d'avant, remonte de l'un à l'autre : un temps d'après les hommes, puisque le récit rapporte l'histoire déjà finie d'un couple primordial, et un temps d'avant les hommes, où aucune présence ne

venait troubler la plage. De l'un à l'autre une lente célébration de l'affect, ici l'inceste du frère et de la sœur.

---

1. Balazs, *L'Esprit du cinéma*, Payot, p. 131.

2. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, p. 161.

3. Roger Leenhardt, cité par Pierre Lherminier, *L'Art du cinéma*, Seghers, p. 174.

4. Sur cet aspect du gros plan chez Bergman, cf. Claude Roulet, « Une épure tragique », *Cinématographe*, no 24, février 1977.

5. Peirce, *Écrits sur le signe*, Éd. du Seuil, p. 43 : « Il y a certaines qualités sensibles comme la valeur du magenta, l'odeur de l'essence de rose, le son d'un sifflet de locomotive, le goût de la quinine, la qualité de l'émotion éprouvée en contemplant une belle démonstration mathématique, la qualité du sentiment d'amour, etc. Je ne veux pas dire l'impression de faire actuellement l'expérience de ces sentiments, que ce soit directement ou dans la mémoire ou l'imagination ; c'est-à-dire quelque chose qui implique ces qualités comme un de ses éléments. Mais je veux dire les qualités elles-mêmes qui, en elles-mêmes, sont de purs *peut-être* non nécessairement réalisés. »

6. Sur tous ces points, cadrage, découpage et montage chez Dreyer, cf. Philippe Parrain, *Dreyer, cadres et mouvements, Études cinématographiques*. Et *Cahiers du cinéma*, no 65, 1956 : « Réflexions sur mon métier », où Dreyer réclame la « suppression » des notions de premier plan, plan moyen et arrière-plan.

7. Cf. les articles de Jean Sémolué et de Michel Estève dans *Jeanne d'Arc à l'écran, Études cinématographiques*.

8. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, p. 95-96 : « De la FRAGMENTATION : elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la REPRÉSENTATION. Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance. »



2. C'est une des thèses essentielles du livre de Bonitzer, *Le Champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard : dès que les distinctions trop simples sont dépassées, et que les plans deviennent « ambigus » ou même « contradictoires » (ce qui est déjà le cas de Dreyer éminemment), le cinéma conquiert un nouveau système, non seulement de perception, mais d'émotion.

10. M.-A. Sechehaye, *Journal d'une schizophrène*, P.U.F., p. 3-5.

11. Balazs, *Le Cinéma*, Payot, p. 167 (et *L'Esprit du cinéma*, p. 205).

12. Bouvier et Leutrat ont analysé ces procédés différents de Murnau : *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 56-58, 135-137, 149-151. Sur le rôle des ombres dans l'expressionnisme, cf. Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, ch. VIII (L. E. analyse particulièrement « *Le Montreur d'ombres* »).

13. On se reportera à cet égard à l'article sur Jacques Tourneur dans le dictionnaire *Les Classiques du cinéma fantastique* de J.-M. Sabatier, Éd. Balland. Cette tendance « alternative » du cinéma de terreur, par opposition à la tendance gothique, n'est pas indépendante du producteur Lewton et de la R.K.O. (cf. Sabatier).

14. Dans son article d'*Arts*, 30 décembre 1959, Louis Malle a insisté sur les éléments sensuels de l'œuvre de Bresson, notamment dans « *Pickpocket* ». Inversement, on pourrait donner de Sternberg une interprétation spiritualiste, notamment en fonction de « *Shanghai Express* » (cf. la grande scène de la prière).

15. Sur les alternances, et sur l'alternative de l'esprit, on trouve beaucoup d'éléments d'analyse chez Philippe Parraïn à propos de Dreyer (*ibid.*), et chez Michel Estève à propos de Bresson (*Robert Bresson*, Seghers).

16. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la philosophie s'efforce non seulement de renouveler son contenu, mais de conquérir de nouveaux moyens et formes d'expression, chez des penseurs très différents qui n'ont en commun que de se sentir les premiers représentants d'une philosophie de l'avenir. C'est évident de Kierkegaard. (En France, cette recherche de nouvelles formes apparaît autour de Renouvier et de Lequier, dans un groupe injustement oublié dont un des thèmes principaux est l'idée de choix.) Pour en rester à Kierkegaard, un des moyens qui lui sont propres est d'introduire dans sa méditation quelque chose que le lecteur a du mal à identifier formellement : est-ce un exemple, ou bien un fragment de journal intime, ou bien un conte, une anecdote, un mélodrame, etc.? C'est par exemple dans *Le Traité du désespoir* l'histoire du bourgeois qui prend son petit déjeuner et lit son journal en famille, et tout d'un coup se précipite à la fenêtre en criant : « Du possible, sinon j'étouffe ! » Dans les *Étapes sur le chemin de la vie*, c'est l'histoire du comptable qui devient fou une heure par jour, et cherche une loi qui capitaliserait et fixerait la ressemblance : un jour il avait été au bordel, mais ne garda aucun souvenir de ce qui s'y passa, c'est « la possibilité qui le rend fou... ». Dans *Crainte et tremblement*, c'est le conte « Agnès et le triton » comme un dessin animé, dont Kierkegaard donne plusieurs versions. Il y a beaucoup d'autres

exemples. Mais le lecteur moderne a peut-être le moyen de donner un nom à ces passages insolites : dans chaque cas, c'était déjà une sorte de scénario, un véritable synopsis, qui apparaissait ainsi pour la première fois dans la philosophie et la théologie.

[17.](#) Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 211-218 (et p. 217 : « aliénation par la couleur »).

[18.](#) Dans la fiche sur Minnelli des *Dossiers du cinéma*, Tristan Renaud invoque constamment un phénomène d'absorption : « Le choc inopiné de deux mondes, leur lutte et le triomphe, ou l'absorption de l'un par l'autre... ». On se reportera aux articles de Jean Douchet qui analysent le thème de la destruction et de la dévoration chez Minnelli : *Objectif 64*, février 1964 et *Cahiers du cinéma*, no 150, janvier 1964 (« fleurs vénéneuses ou carnivores... »).

[19.](#) Bonitzer, *ibid.*, p. 88 (Bonitzer établit une comparaison avec Bergman).

[20.](#) Sur l'espace néo-réaliste, cf. deux articles importants de Sylvie Trosa et de Michel Devillers, in *Cinématographe*, no 42 et 43, décembre 1978 et janvier 1979.

[21.](#) Jean Narboni, « Là » ; Serge Daney, « Le plan straubien » (*Cahiers du cinéma*, no 275, avril 1977, et no 305, novembre 1979).

[22.](#) Cf. une analyse de l'espace sans repères ni coordonnées chez Cassavetes par Philippe de Lara, *Cinématographe*, no 38, mai 1978. En général, ce sont les collaborateurs de cette revue qui ont poussé le plus loin la découverte et l'analyse de ces espaces déconnectés, aux parties non raccordées et non orientées : pour Rossellini, pour Cassavetes, mais aussi pour Lumet (Dominique Rinieri, no 74), pour Schmid (Nadine Tasso, no 43). Les *Cahiers du cinéma* ont plutôt choisi l'autre pôle, l'analyse des espaces vidés.

[23.](#) P. A. Sitney décrit et commente ce film, « Le film structurel », dans *Cinéma, théorie, lectures* (« Cette intuition de l'espace et, implicitement, du cinéma comme potentialité, est un axiome du film structurel. La pièce est toujours le lieu du pur possible... », p. 342).

chapitre 8  
de l'affect à l'action :  
l'image-pulsion

1

Quand les qualités et puissances sont saisies comme actualisées dans des états de choses, dans des milieux géographiquement et historiquement déterminables, nous entrons dans le domaine de l'image-action. Le réalisme de l'image-action s'oppose à l'idéalisme de l'image-affection. Et pourtant, entre les deux, entre la priméité et la secondéité, il y a quelque chose qui est comme de l'affect « dégénéré » ou de l'action « embryonnée ». Ce n'est plus de l'image-affection, mais ce n'est pas encore de l'image-action. La première, nous l'avons vu, se développe dans le couple Espaces quelconques-Affects. La seconde se développera dans le couple Milieux déterminés-Comportements. Mais, entre les deux, nous rencontrons un couple étrange : Mondes originaires-Pulsions élémentaires. Un monde originaire n'est pas un espace quelconque (bien qu'il puisse y ressembler), parce qu'il n'apparaît qu'au fond des milieux déterminés ; mais ce n'est pas davantage un milieu déterminé, lequel dérive seulement du monde originaire. Une pulsion n'est pas un affect, parce qu'elle est une impression, au sens le plus fort, et non pas une expression ; mais elle ne se confond pas non plus avec les sentiments ou les émotions qui règlent et dérèglent un comportement. Or il faut reconnaître que ce nouvel ensemble n'est pas un simple intermédiaire, un lieu de passage, mais qu'il possède une consistance et une autonomie

parfaites, qui font même que l'image-action reste impuissante à le représenter, et l'image-affection, impuissante à le faire sentir.

Soit une maison, un pays, une région. Ce sont des milieux réels d'actualisation, géographiques et sociaux. Mais on dirait que, tout ou partie, ils communiquent du dedans avec des mondes originaires. Le monde originaire peut se marquer par l'artificialité du décor (une principauté d'opérette, une forêt ou un marais de studio) autant que par l'authenticité d'une zone préservée (un vrai désert, une forêt vierge). On le reconnaît à son caractère informe : c'est un pur fond, ou plutôt un sans-fond fait de matières non-formées, ébauches ou morceaux, traversé par des fonctions non-formelles, actes ou dynamismes énergiques qui ne renvoient même pas à des sujets constitués. Les personnages y sont comme des bêtes, l'homme de salon, un oiseau de proie, l'amant, un bouc, le pauvre, une hyène. Non pas qu'ils en aient la forme ou le comportement, mais leurs actes sont préalables à toute différenciation de l'homme et de l'animal. Ce sont des bêtes humaines. Et la pulsion n'est rien d'autre : c'est l'énergie qui s'empare de morceaux dans le monde originaire. Pulsions et morceaux sont strictement corrélatifs. Certes, les pulsions ne manquent pas d'intelligence : elles ont même une intelligence diabolique qui fait que chacune choisit sa partie, attend son moment, suspend son geste, et emprunte les ébauches de forme sous lesquelles elle pourra le mieux accomplir son acte. Et le monde originaire ne manque pas non plus d'une loi qui lui donne consistance. C'est d'abord le monde d'Empédocle, fait d'ébauches et de morceaux, têtes sans cou, yeux sans front, bras sans épaules, gestes sans forme. Mais c'est aussi l'ensemble qui réunit tout, non pas dans une organisation, mais fait converger toutes les parties dans un immense champ d'ordures ou dans un marais, et toutes les pulsions dans une grande pulsion de mort. Le monde originaire est donc à la fois commencement radical et fin absolue ; et, enfin, il lie l'un à l'autre, il met l'un dans l'autre, suivant une loi qui

est celle de *la plus grande pente*. Ainsi, c'est un monde d'une violence très spéciale (à certains égards, c'est le mal radical) ; mais il a le mérite de faire surgir une image originaire du temps, avec le début, la fin et la pente, toute la cruauté de Chronos.

C'est le naturalisme. Il ne s'oppose pas au réalisme, mais au contraire il en accentue les traits en les prolongeant dans un surréalisme particulier. Le naturalisme, en littérature, c'est essentiellement Zola : c'est lui qui a l'idée de doubler les milieux réels avec des mondes originaires. Dans chacun de ses livres, il décrit un milieu précis, mais aussi il l'*épui*se et le rend au monde originaire : c'est de cette source supérieure que vient sa force de description réaliste. Le milieu réel, actuel, est le médium d'un monde qui se définit par un commencement radical, une fin absolue, une ligne de plus grande pente.

Et c'est cela l'essentiel : les deux ne se laissent pas séparer, ne s'incarnent pas distinctement. Le monde originaire n'existe pas indépendamment du milieu historique et géographique qui lui sert de médium. C'est le milieu qui reçoit un début, une fin et surtout une pente. C'est pourquoi les pulsions sont *extraites* des comportements réels qui ont cours dans un milieu déterminé, des passions, sentiments et émotions que les hommes réels éprouvent dans ce milieu. Et les morceaux sont *arrachés* aux objets effectivement formés dans le milieu. On dirait que le monde originaire n'apparaît que quand on surcharge, épaissit et prolonge les lignes invisibles qui découpent le réel, qui désarticulent les comportements et les objets. Les actions se dépassent vers des actes primordiaux qui ne les composaient pas, les objets, vers des morceaux qui ne les reconstitueront pas, les personnes, vers des énergies qui ne les « organisent » pas. À la fois : le monde originaire n'existe et n'opère qu'au fond d'un milieu réel, et ne vaut que par son immanence à ce milieu dont il révèle la violence et la cruauté ; mais aussi le milieu ne se présente comme réel que dans son immanence au monde originaire, il

a le statut d'un milieu « dérivé » qui reçoit du monde originaire une temporalité comme destin. Il faut que les actions ou les comportements, les personnes et les objets, occupent le milieu dérivé, et s'y développent, tandis que les pulsions et les morceaux peuplent le monde originaire qui entraîne le tout. C'est pourquoi les auteurs naturalistes méritent le nom nietzschéen de « médecins de la civilisation ». Ils font le diagnostic de la civilisation. L'image naturaliste, l'image-pulsion, a en effet deux signes : les symptômes et les idoles ou fétiches. Les symptômes sont la présence des pulsions dans le monde dérivé, et les idoles ou fétiches, la représentation des morceaux. C'est le monde de Caïn, et les signes de Caïn. Bref, le naturalisme renvoie simultanément à quatre coordonnées : monde originaire-milieu dérivé, pulsions-comportements. Imaginez une œuvre où le milieu dérivé et le monde originaire sont réellement distincts et bien séparés : même s'ils ont toutes sortes de correspondances, ce n'est pas une œuvre naturaliste<sup>1</sup>.

Le naturalisme a eu deux grands créateurs au cinéma, Stroheim et Buñuel. Chez eux, l'invention des mondes originaux peut apparaître sous des formes localisées très diverses, artificielles ou naturelles : chez Stroheim le sommet de la montagne de « *Maris aveugles* », la cabane de sorcière de « *Folies de femmes* », le palais de « *Queen Kelly* », le marais de l'épisode africain du même film, le désert à la fin des « *Rapaces* » ; chez Buñuel, la jungle de studio dans « *La Mort en ce jardin* », le salon de « *L'Ange exterminateur* », le désert aux colonnes de « *Simon* », la rocaïlle de « *L'Âge d'or* ». Même localisé, le monde originaire n'en est pas moins le lieu débordant où se passe tout le film, c'est-à-dire le monde qui se révèle au fond des milieux sociaux si puissamment décrits. Car Stroheim et Buñuel sont des réalistes : jamais on n'a décrit le milieu avec tant de violence ou de cruauté, avec sa double répartition sociale « pauvres-riches », « gens de bien-gens de mal ». Mais, justement, ce qui donne à leur description une telle force, c'est leur manière d'en rapporter les traits à un monde

originnaire qui gronde au fond de tous les milieux, se continue sous eux. Ce monde n'existe pas indépendamment des milieux déterminés, mais inversement les fait exister avec des caractères et des traits qui viennent de plus haut, ou plutôt d'un fond plus terrible encore. Le monde originnaire est un commencement de monde, mais aussi une fin de monde, et la pente irrésistible de l'un à l'autre : c'est lui qui entraîne le milieu, et aussi qui en fait un milieu fermé, absolument clos, ou bien qui l'entrouvre sur un espoir incertain. Le dépôt d'ordures où le cadavre sera lancé, telle est l'image commune de « *Folies de femmes* » et de « *Los Olvidados* ». Les milieux ne cessent de sortir du monde originnaire, et d'y rentrer ; et ils n'en sortent qu'à peine, comme des ébauches déjà condamnées, déjà brouillées, pour y rentrer plus définitivement, s'ils ne reçoivent pas le salut qui ne peut venir lui-même que de ce retour à l'origine. C'est le marais de l'épisode africain de « *Queen Kelly* », et surtout du ciné-roman *Poto-Poto*, où les amants suspendus, liés face à face, attendent la montée des crocodiles : « Ici, (...) la latitude est zéro. (...) Ici, (...) pas de tradition, pas de précédent. Ici, (...) chacun agit selon l'impulsion du moment (...) et fait ce que Poto-Poto le pousse à faire. (...) Poto-Poto est notre seule loi. (...) Et il est aussi notre bourreau. (...) Nous sommes tous condamnés à mort<sup>2</sup>. » La latitude zéro, c'est aussi le lieu primordial de « *L'Ange exterminateur* », qui s'incarnait d'abord dans le salon bourgeois mystérieusement clos, puis, à peine le salon rouvert, se rétablit dans la cathédrale où les survivants sont à nouveau réunis. C'est le lieu primordial du « *Charme discret de la bourgeoisie* » qui se reconstitue dans tous les lieux dérivés successifs pour empêcher l'événement qu'on y attend. C'était déjà la matrice de « *L'Âge d'or* » qui scandait tous les développements de l'humanité, et les réabsorbait à peine en étaient-ils sortis.

Avec le naturalisme, le temps fait une apparition très forte dans l'image cinématographique. Mitry a raison de dire que « *Les Rapaces* » est le

premier film qui témoigne d'une « durée psychologique », comme évolution ou ontogenèse des personnages. Et, chez Buñuel, le temps n'est pas moins présent, mais plutôt comme phylogenèse, périodicisation des âges de l'homme (non seulement de toute évidence dans « *L'Âge d'or* » mais dans « *La Voie lactée* », qui emprunte à toutes les périodes en en bouleversant l'ordre<sup>3</sup>). Pourtant, en premier lieu, le temps naturaliste semble frappé d'une malédiction consubstantielle. De Stroheim, en effet, on peut dire ce que Thibaudet disait déjà de Flaubert : la durée, pour lui, est moins ce qui se fait que ce qui se défait, et se précipite en se défaisant. Elle n'est donc pas séparable d'une entropie, d'une dégradation. Et c'est même par là que Stroheim règle ses comptes avec l'expressionnisme. Ce qu'il partage avec l'expressionnisme, nous l'avons vu, c'est un maniement des lumières et des ténèbres qui en fait l'égal de Lang ou de Murnau. Mais, chez ceux-ci, le temps n'existait que par rapport à la lumière et à l'ombre, si bien que la dégradation d'un personnage ne faisait qu'exprimer une chute dans les ténèbres, une chute dans un trou noir (ainsi « *Le Dernier des hommes* » de Murnau, mais aussi la « *Lulu* » de Pabst, et même « *L'Ange bleu* » de Sternberg, dans son exercice d'imitation expressionniste). Tandis que, chez Stroheim, c'est l'inverse : il n'a pas cessé de régler les lumières et les ombres sur les stades d'une dégradation qui le fascinait, il subordonne la lumière à un temps conçu comme entropie.

Chez Buñuel, le phénomène de la dégradation ne prend pas moins d'autonomie, peut-être même plus, puisque c'est une dégradation qui s'étend explicitement à l'espèce humaine. « *L'Ange exterminateur* » témoigne d'une régression au moins égale à celle des « *Rapaces* ». Toutefois, la différence entre Stroheim et Buñuel serait que, chez Buñuel, la dégradation est conçue, non pas tant comme entropie accélérée, mais plutôt comme répétition précipitante, éternel retour. Le monde originaire impose donc aux milieux qui se succèdent en lui, non



pas exactement une pente, mais une courbure ou un cycle. Il est vrai qu'un cycle, contrairement à une descente, ne peut pas être entièrement « mauvais » : comme chez Empédocle, il fait alterner le Bien et le Mal, l'Amour et la Haine ; et en effet, l'amoureux, l'homme de bien, et même le saint homme prennent une importance chez Buñuel qu'ils n'ont pas chez Stroheim. Mais cela reste secondaire à certains égards, car l'amante et l'amant, le saint homme en personne, selon Buñuel, ne sont pas moins nocifs que le pervers et le dégénéré (« *Nazarin* »). Temps de l'entropie, ou temps de l'éternel retour, le temps dans les deux cas trouve sa source dans le monde originaire qui lui confère le rôle d'un destin inexpiable. Enroulé dans le monde originaire qui est comme le début et la fin du temps, le temps se déroule dans les milieux dérivés. C'est presque un néo-platonisme du temps. Et c'est sans doute une des grandeurs du naturalisme au cinéma, de s'être si bien approché d'une image-temps. Ce qui l'empêchait pourtant d'atteindre au temps pour lui-même, comme forme pure, c'était l'obligation où il était de le maintenir subordonné aux coordonnées naturalistes, de le faire dépendre de la pulsion. Dès lors, le naturalisme ne pouvait saisir du temps que des effets négatifs, usure, dégradation, déperdition, destruction, perte ou simplement oubli<sup>4</sup>. (Nous verrons que, quand le cinéma affrontera directement la forme du temps, il ne pourra en construire l'image qu'en rompant avec le souci naturaliste du monde originaire et des pulsions.)

En effet, l'essentiel du naturalisme est dans l'image-pulsion. Celle-ci comprend le temps, mais seulement comme destin de la pulsion et devenir de son objet. Un premier aspect concerne la nature des pulsions. Car, si elles sont « élémentaires » ou « brutes », en ce sens qu'elles renvoient à des mondes originaires, elles peuvent prendre des figures très complexes, bizarres et insolites, par rapport aux milieux dérivés où elles apparaissent. Certes, elles sont souvent relativement simples, comme la pulsion de faim, les pulsions alimentaires, les pulsions sexuelles, ou

même la pulsion d'or dans « *Les Rapaces* ». Mais elles sont déjà inséparables des comportements pervers qu'elles produisent et animent, cannibaliques, sado-masochistes, nécrophiliques, etc. Buñuel enrichira l'inventaire en tenant compte de pulsions et de perversions proprement spirituelles, encore plus complexes. Et il n'y a pas de limites dans ces voies biopsychiques. Marco Ferreri est sans doute un des rares auteurs récents qui ait hérité d'une authentique inspiration naturaliste, et de l'art d'évoquer un monde originaire au sein de milieux réalistes (ainsi l'immense cadavre de King-Kong sur le campus du grand ensemble, ou le musée-théâtre de « *Rêve de singe* »). Il y plante d'étranges pulsions comme la pulsion maternelle du mâle dans « *Rêve de singe* », ou même l'irrésistible pulsion de souffler dans un ballon dans « *Break up* ».

Le second aspect, c'est l'objet de la pulsion, c'est-à-dire le morceau, qui, à la fois, appartient au monde originaire et est arraché à l'objet réel du milieu dérivé. L'objet de la pulsion, c'est toujours l'« objet partiel » ou le fétiche, quartier de viande, pièce crue, déchet, culotte de femme, chaussure. La chaussure comme fétiche sexuel donne lieu à une confrontation Stroheim-Buñuel, particulièrement dans « *La Veuve joyeuse* » de l'un et « *Le Journal d'une femme de chambre* » de l'autre. Si bien que l'image-pulsion est sans doute le seul cas où le gros plan devient effectivement objet partiel ; mais ce n'est pas du tout parce que le gros plan « est » objet partiel, c'est parce que l'objet partiel, étant celui de la pulsion, devient alors exceptionnellement gros plan. La pulsion est un acte qui arrache, déchire, désarticule. La perversion n'est donc pas sa déviation, mais sa dérivation, c'est-à-dire son expression normale dans le milieu dérivé. C'est un rapport constant de prédateur et de proie. L'infirme est la proie par excellence, puisqu'on ne sait plus ce qui est morceau chez lui, la partie qui manque ou le reste de son corps. Mais il est prédateur aussi, et l'inassouvissement de la pulsion, la faim des pauvres, ne sont pas moins morcelants que l'assouvissement des riches. La

reine de « *Queen Kelly* » fouille dans une boîte de chocolats comme un mendiant dans une poubelle. Ce qui donne tant de présence à l'infirme ou au monstre dans le naturalisme, c'est qu'il est à la fois l'objet déformé dont s'empare l'acte de la pulsion, et l'ébauche malformée qui sert de sujet à cet acte.

En troisième lieu, la loi ou le destin de la pulsion, c'est de s'emparer avec ruse, mais violemment, de tout ce qu'elle *peut* dans un milieu donné, et, si elle le peut, de passer d'un milieu dans un autre. Il n'y a pas de cesse dans cette exploration et cet épuisement des milieux. Chaque fois, la pulsion choisit son morceau dans un milieu donné, et pourtant elle ne choisit pas, elle prend de toute façon dans ce que le milieu lui présente, quitte à aller ensuite plus loin. Une scène des « *Maîtresses de Dracula* » de Terence Fisher montre le vampire à la recherche de la victime qu'il a choisie, mais qui, ne la trouvant pas, se contente d'une autre : car sa pulsion de sang doit être assouvie. C'est une scène importante, parce qu'elle témoigne d'une évolution dans le film de terreur, du gothique au néo-gothique, de l'expressionnisme au naturalisme : nous ne sommes plus dans l'élément de l'affect, nous sommes passés dans le milieu des pulsions (d'une autre façon, ce sont encore les pulsions qui animeront l'œuvre très belle de Mario Bava). Dans « *Folies de femmes* » de Stroheim, le héros séducteur passe de la femme de chambre à la femme du monde pour finir par la débile infirme, poussé par la force élémentaire d'une pulsion prédatrice, qui lui fait explorer tous les milieux et arracher ce que chacun présente. L'épuisement complet d'un milieu, mère, serviteur, fils et père, c'est aussi ce que fait la « *Susana* » de Buñuel<sup>5</sup>. Il faut que la pulsion soit exhaustive. Il ne suffit même pas de dire que la pulsion se contente de ce qu'un milieu lui donne ou lui laisse. Ce contentement n'est pas une résignation, mais une grande joie où la pulsion retrouve sa puissance de choix, puisqu'elle est, au plus profond, désir de changer de milieu, de chercher

un nouveau milieu à explorer, à désarticuler, se contentant d'autant mieux de ce que ce milieu présente, si bas, si repoussant, si dégoûtant que ce soit. Les joies de la pulsion ne se mesurent pas à l'affect, c'est-à-dire à des qualités intrinsèques de l'objet possible.

C'est que le monde originaire comprend toujours une coexistence et une succession de milieux réels distincts, comme on le voit clairement chez Stroheim, et plus encore chez Buñuel. Et sans doute, ici, il faut distinguer la situation des riches et des pauvres, des maîtres et des serviteurs. Il est moins facile à un serviteur pauvre d'explorer et d'épuiser un milieu riche qu'à un riche, vrai ou faux, de pénétrer pour y prendre ses proies dans un milieu bas, chez les pauvres. Il faut pourtant se méfier de l'évidence. Et, si Stroheim retient surtout l'évolution du riche dans son propre milieu et sa descente dans les bas-fonds, Buñuel (comme Losey ensuite) considère le phénomène inverse, plus terrifiant peut-être, parce que plus subtil, plus insidieux, plus proche de la hyène ou du vautour qui savent attendre, l'envahissement du pauvre ou du serviteur, son investissement du milieu riche, et la manière spéciale dont il l'épuise : non seulement « *Susana* », mais encore les mendiants et la servante de « *Viridiana* ». Chez les pauvres ou chez les riches, les pulsions ont le même but et le même destin : mettre en morceaux, arracher les morceaux, accumuler les déchets, constituer le grand champ d'ordures, et se réunir toutes dans une seule et même pulsion de mort. Mort, mort, la pulsion de mort, le naturalisme en est saturé. Il atteint ici à sa noirceur extrême, bien que ce ne soit pas son dernier mot. Et, avant le dernier mot, qui n'est pas aussi désespéré qu'on peut l'attendre, Buñuel ajoute encore ceci : ce ne sont pas seulement les pauvres et les riches qui participent à la même œuvre de dégradation, ce sont aussi les hommes de bien, et les saints hommes. Car eux aussi prolifèrent sur les déchets, et restent collés aux morceaux qu'ils emportent. C'est pourquoi les cycles de Buñuel ne constituent pas moins une dégradation généralisée que l'entropie de

Stroheim. Bête de proie ou parasite, tout le monde est les deux à la fois. Une voix diabolique peut dire au saint homme Nazarin, dont les bonnes œuvres ne cessent de hâter la dégradation du monde : « tu es aussi inutile que moi... », tu n'es qu'un parasite. La riche, belle et bonne Viridiana n'évolue que par la conscience qu'elle prend de son inutilité et de son parasitisme, inhérents aux pulsions du Bien. *Partout une même pulsion de parasitisme*. C'est le diagnostic. Aussi les deux pôles du fétiche, fétiches de Bien et fétiches du Mal, saints fétiches et fétiches du crime ou de la sexualité, se rejoignent et s'échangent, comme toute la série des Christ grotesques de Buñuel, ou le crucifix-poignard de « *Viridiana* ». On pourrait appeler les uns reliques, et les autres, suivant le vocabulaire de la sorcellerie, vults ou choses envoûtantes, ce sont les deux aspects du même symptôme. Même l'amante et l'amant de « *L'Âge d'or* » remontent moins le cours du monde qu'ils n'en suivent la pente, s'attachent à des fétiches qu'ils se disputent, prévoyant l'usure du temps l'un sur l'autre ou l'accident futur, et déjà séparés. Comme dit Drouzy, il est bizarre que les surréalistes aient cru y voir un exemple d'amour fou<sup>6</sup>. Il est vrai que Buñuel, depuis le début, était avec le surréalisme dans une situation à peu près aussi ambiguë que Stroheim avec l'expressionnisme : il s'en sert, mais à de tout autres fins qui sont celles d'un naturalisme tout-puissant.

## 2

Il n'y en a pas moins de grandes différences entre le naturalisme de Stroheim et celui de Buñuel. Il y eut peut-être, dans la littérature, quelque chose d'analogue entre Zola et Huysmans. Huysmans disait que Zola n'imaginait de pulsions que du corps, dans des milieux sociaux stéréotypés où l'homme rejoignait seulement le monde originaire des bêtes. Il souhaitait pour son compte un naturalisme de l'âme qui reconnaîtrait mieux les constructions artificielles de la perversion, mais

aussi peut-être l'univers surnaturel de la foi. De même, chez Buñuel, la découverte de pulsions propres à l'âme, aussi fortes que la faim et la sexualité, et se composant avec elles, va donner à la perversion un rôle spirituel qu'elle n'avait pas chez Stroheim. Et, surtout, la critique radicale de la religion va se nourrir aux sources d'une foi possible, la violente critique du christianisme comme institution va laisser une chance au Christ comme personne. Ceux qui ont vu dans l'œuvre de Buñuel un débat intérieur avec une pulsion chrétienne n'ont pas tort : le pervers et surtout le Christ esquissent un au-delà plus qu'un en-deçà, et font retentir une question qui s'exprime comme celle du salut, même si Buñuel doute fort de chacun des moyens de ce salut, révolution, amour, foi.

On ne peut guère préjuger de l'évolution qu'aurait eue l'œuvre de Stroheim<sup>7</sup>. Mais, dans l'ensemble existant, le mouvement fondamental est celui que le monde originaire impose aux milieux, c'est-à-dire une dégradation, une descente ou une entropie. Dès lors, la question du salut ne peut se poser que sous forme d'une remontée locale d'entropie, qui témoignerait pour une capacité du monde originaire d'ouvrir un milieu au lieu de le fermer. Ainsi la scène célèbre d'amour très pur parmi les pommiers en fleurs, dans « *La Symphonie nuptiale* » ; et la deuxième partie, « *Mariage de prince* », qui devait peut-être évoquer la naissance d'une vie spirituelle. Mais, chez Buñuel, nous avons vu que le cycle ou l'éternel retour remplaçait l'entropie. Or l'éternel retour a beau être aussi catastrophique que l'entropie, et le cycle aussi dégradant dans toutes ses parties, ils n'en dégagent pas moins une puissance spirituelle de répétition qui pose d'une nouvelle manière la question d'un salut possible. L'homme de bien, le saint homme, ne sont pas moins emprisonnés dans le cycle que la brute et le méchant. Mais la répétition n'est-elle pas capable de sortir de son propre cycle, et de « sauter » par-delà le bien et le mal ? C'est la répétition qui nous perd et nous dégrade, mais c'est elle

aussi qui peut nous sauver, et nous faire sortir de l'autre répétition. Kierkegaard opposait déjà une répétition du passé, enchaînante, dégradante, et une répétition de la foi, tournée vers l'avenir, et qui nous redonnait tout dans une puissance qui n'était pas celle du Bien, mais celle de l'absurde. À l'éternel retour comme reproduction d'un toujours déjà-fait, s'oppose l'éternel retour comme résurrection, nouveau don du nouveau, du possible. Plus proche de Buñuel, Raymond Roussel, auteur aimé des surréalistes, développait des « scènes » ou des répétitions racontées deux fois : dans *Locus solus*, huit cadavres dans une cage de verre reproduisent l'événement de leur vie ; et Lucius Egroizard, artiste et savant de génie, devenu fou depuis l'assassinat de sa fille, répète indéfiniment les circonstances du meurtre, jusqu'à ce qu'il invente une machine qui enregistre la voix d'une cantatrice, la déforme et restitue si bien la voix de l'enfant morte que tout lui est rendu, fille, bonheur. On va d'une répétition indéfinie à la répétition comme instant décisif, d'une répétition close à une répétition ouverte, d'une répétition qui non seulement rate mais fait rater, à une répétition qui non seulement réussit mais recrée le modèle ou l'originale<sup>8</sup>. On croirait un scénario de Buñuel. En effet, la mauvaise répétition ne se produit pas simplement parce que l'événement rate, c'est elle qui fait rater l'événement, comme dans « *Le Charme discret de la bourgeoisie* », où la répétition du déjeuner poursuit son œuvre de dégradation à travers tous les milieux qu'elle ferme sur eux-mêmes (Église, armée, diplomatie...). Et, dans « *L'Ange exterminateur* », la loi de la mauvaise répétition maintient les invités dans la pièce aux limites infranchissables, tandis que la bonne répétition semble abolir les limites et les ouvrir au monde.

Chez Buñuel comme chez Roussel, la répétition mauvaise apparaît sous les espèces de l'inexactitude ou de l'imperfection : la présentation des deux mêmes invités, dans « *L'Ange exterminateur* », est une fois chaleureuse et une fois glaciale ; ou le toast de l'hôte se fait une fois dans

l'indifférence, une autre fois dans l'attention générale. Tandis que la répétition qui sauve apparaît comme exacte, et la seule exacte : c'est quand la vierge s'est offerte au Dieu-hôte que les invités retrouvent exactement leur première position, et du coup se trouvent libérés. Mais l'exactitude est un faux critère, à la place d'autre chose. La répétition du passé est matériellement possible, mais impossible spirituellement, de par le Temps ; au contraire, la répétition de la foi, tournée vers le futur, semble matériellement impossible, mais spirituellement possible, parce qu'elle consiste à tout recommencer, et à remonter le cours que le cycle emprisonne, en vertu d'un instant créateur du temps. Y a-t-il ainsi deux répétitions qui s'affrontent, comme une pulsion de mort et une pulsion de vie ? Buñuel nous laisse dans la plus grande incertitude, à commencer par la distinction ou la confusion des deux répétitions. Les invités de l'Ange veulent commémorer, c'est-à-dire répéter la répétition qui les a sauvés, mais retombent par là même dans la répétition qui les perd : réunis dans l'église pour un *Te Deum*, ils vont se retrouver prisonniers, en plus intense et en plus grand, pendant que la révolution gronde. Dans « *La Voie lactée* », le Christ en tant que personne a longtemps maintenu la chance d'une ouverture du monde, à travers les milieux variés que les deux pèlerins traversent ; mais il semble bien que tout se referme à la fin, et que le Christ lui-même soit une clôture au lieu d'un horizon<sup>2</sup>. Pour atteindre à une répétition qui sauve, ou qui change la vie, au-delà du bien et du mal, ne faudrait-il pas rompre avec l'ordre des pulsions, défaire les cycles du temps, atteindre à un élément qui soit comme un vrai « désir », ou comme un choix capable de recommencer sans cesse (nous l'avions vu déjà pour l'abstraction lyrique) ?

Buñuel a quand même gagné quelque chose en faisant de la répétition, plutôt que de l'entropie, la loi du monde. *Il met la puissance de la répétition dans l'image cinématographique*. Par là il dépasse déjà le monde des pulsions pour toucher aux portes du temps, et le libérer de la pente ou des cycles



qui l'asservissaient encore à un contenu. Buñuel ne s'en tient pas aux symptômes et aux fétiches, il élabore un autre type de signe qu'on pourrait appeler « scène », et qui nous donne peut-être une image-temps directe. C'est un aspect de son œuvre que nous retrouverons plus tard, parce qu'il déborde le naturalisme. Mais c'est du dedans que Buñuel dépasse le naturalisme, sans jamais y renoncer.

### 3

Pour le moment, ce qui nous intéresse n'est pas la manière de sortir des limites du naturalisme, c'est plutôt la façon dont certains grands auteurs n'ont pas réussi à y entrer, malgré des tentatives réitérées. C'est qu'ils étaient hantés par le monde originaire des pulsions, mais leur génie propre les tournait pourtant vers d'autres problèmes. Visconti, par exemple, de son premier film à son dernier (« *Obsession* » et « *L'Innocent* ») tente d'atteindre à des pulsions brutes et primordiales. Mais trop « aristocrate », il n'y arrive pas, parce que son vrai thème est ailleurs et concerne immédiatement le temps. Le cas de Renoir est différent, mais analogue. Renoir est souvent tendu vers les pulsions perverses et brutales (notamment « *Nana* », « *Le Journal d'une femme de chambre* », « *La Bête humaine* »), mais il reste infiniment plus proche de Maupassant que du naturalisme. En effet, chez Maupassant déjà, le naturalisme n'est plus qu'une façade : les choses sont vues comme à travers une vitre, ou comme sur la « scène » d'un théâtre, empêchant la durée de constituer une substance épaisse en voie de dégradation ; et, quand la vitre se dégèle, c'est au profit d'une eau courante, qui ne se concilie pas davantage avec les mondes originaires, leurs pulsions, leurs morceaux et leurs ébauches. Ainsi, tout ce qui inspire Renoir le détourne de ce naturalisme qui ne cesse pas pourtant de le tourmenter.

Enfin, les auteurs américains : il y en a, notamment Fuller, qui sont profondément hantés par le naturalisme et le monde de Caïn<sup>10</sup>. Mais, s'ils n'y arrivent pas, c'est parce qu'ils sont pris dans le réalisme, c'est-à-dire dans la construction d'une pure image-action qui doit être saisie directement dans le rapport exclusif des milieux et des comportements (un tout autre type de violence que la violence naturaliste). C'est l'image-action qui refoule l'image-pulsion, trop indécente par sa brutalité, sa sobriété même et son irréalisme. S'il y a des poussées naturalistes dans le cinéma américain, c'est peut-être dans certains rôles féminins et par l'intermédiaire de certaines actrices. En effet, dans le naturalisme, l'idée d'une femme originaire est plus facile à assimiler que tout le reste, y compris et surtout pour les Américains. Zola présentait Nana comme « la chair centrale », « le ferment », « la mouche d'or », bonne fille dans le fond, mais qui corrompt tout ce qu'elle touche et l'entraîne dans une irrésistible dégradation qui se retournera contre elle-même. Un autre type de femme originaire, impériale et athlétique, est souvent représenté par Ava Gardner : trois fois, la pulsion l'entraîne irrésistiblement à s'unir à l'homme mort ou impuissant (« *Pandora* » de Lewin, « *La Comtesse aux pieds nus* » de Mankiewicz, « *Le soleil se lève aussi* » d'Henry King). Mais le seul auteur américain à avoir su développer, autour d'une héroïne, tout un monde originaire peuplé de pulsions violentes, c'est King Vidor : précisément dans la période d'après guerre où il s'éloigne d'Hollywood et du réalisme. C'est « *Ruby Gentry* », où la fille des marais (Jennifer Jones) poursuit sa vengeance et achève de détruire le milieu déjà épuisé de la ville et des hommes, faisant que le marais retourne au marais : un des plus beaux marais de studio qu'on ait construit. C'était aussi le cas de « *Duel au soleil* », western naturaliste, et de « *Beyond the Forest* », où les personnages semblaient obéir « à une force secrète, non encore identifiable<sup>11</sup> ».

Ce qui fait que l'image-pulsion est si difficile à atteindre, et même à définir ou à identifier, c'est qu'elle est en quelque sorte coincée entre l'image-affection et l'image-action. L'évolution de Nicholas Ray serait exemplaire à cet égard. Il est vrai que son inspiration a souvent été qualifiée de « lyrique » : il appartient à l'abstraction lyrique. Son colorisme, qui donne aux couleurs un maximum de pouvoir absorbant, autant que chez Minnelli, n'annule pas le blanc et le noir, mais les traite déjà comme de véritables couleurs. Et, dans cette perspective, les ténèbres ne sont pas un principe, mais une conséquence qui découle des rapports de la lumière avec les couleurs et avec le blanc. Même l'ombre du Christ, dans les extérieurs lumineux du « *Roi des rois* », s'étend en chassant les ténèbres ; et dans « *The Savage Innocents* », les plans immobiles captent un blanc lumineux qui renvoie aux ténèbres la civilisation des Blancs (la version italienne s'appelle « *Ombre blanche* »). La violence est comme dépassée : ce que les personnages ont conquis, dans cette dernière période de Nicholas Ray, c'est le niveau d'abstraction et de sérénité, la détermination spirituelle qui leur permet de choisir, et de choisir nécessairement le côté qui leur permet de renouveler, de recréer sans cesse le même choix, tout en acceptant le monde. Ce que cherchait déjà le couple de « *Johnny Guitar* », ou celui de « *À l'ombre des potences* », et qu'ils commençaient à obtenir, le couple de « *Traquenard* » finira par l'accomplir pleinement : cette recréation d'un lien choisi qui retomberait autrement dans les ténèbres. En tous ces sens, l'abstraction lyrique apparaît bien comme l'élément pur que Ray n'a pas cessé de vouloir atteindre : même dans ses premiers films où la nuit a tant d'importance, la vie nocturne des héros n'est qu'une conséquence, et le jeune homme ne se réfugie dans l'ombre que par réaction. « *La maison dans l'ombre* », qui abrite la jeune fille aveugle et l'assassin irresponsable, est comme l'envers du blanc paysage de neige qu'une foule ténébreuse de lyncheurs vient noircir.

Il n'en fallut pas moins à Ray une lente évolution pour maîtriser cet élément de l'abstraction lyrique<sup>12</sup>. Ses premiers films, il les fit dans le modèle américain de l'image-action qui le rapprochait de Kazan : la violence du jeune homme est une violence agie, une violence de réaction, contre le milieu, contre la société, contre le père, contre la misère et l'injustice, contre la solitude. Le jeune homme veut violemment devenir un homme, mais c'est cette violence même qui ne lui donne pour choix que de mourir ou de rester enfant, d'autant plus enfant que violent (c'est encore le thème de « *La Fureur de vivre* », bien que le héros semble y réussir son pari, « devenir un homme en une journée », mais trop vite pour en être apaisé). Or une seconde période, dont beaucoup d'éléments étaient en germe dans la première, va modifier profondément l'image de la violence et de la vitesse. Elles cessent d'être une réaction liée à une situation, elles deviennent intérieures et naturelles au personnage, innées : on dirait que le révolté a choisi, non pas exactement le mal, mais « pour » le mal, et qu'il atteint à une sorte de beauté par et dans une convulsion permanente. Ce n'est plus une violence agie, mais comprimée, d'où sortent seulement des actes courts, efficaces et précis, souvent atroces, qui témoignent d'une pulsion brute. Avec « *Traquenard* », elle s'exprime dans la vie et la mort du gangster ami, mais aussi dans l'amour exaspéré du couple, dans l'intensité des danses de la femme. Et c'est surtout la nouvelle violence de « *La Forêt interdite* », qui fait de ce film un chef-d'œuvre du naturalisme : le monde originaire, le marais des Everglades, ses verts lumineux, ses grands oiseaux blancs, l'Homme aux pulsions, qui veut « tirer en plein dans la figure de Dieu », sa bande de « frères de Caïn », tueurs d'oiseaux. Et leur ivresse répond à la tempête et à l'orage. Mais déjà ces images doivent être dépassées : déjà le pari porte sur la sortie du marais, quitte à mourir, en découvrant la possibilité d'une acceptation, d'une réconciliation. Enfin, la violence surmontée, la sérénité acquise vont constituer la forme ultime d'un choix

qui se choisit lui-même et ne cesse de se recommencer, réunissant dans une dernière période tous les éléments de l'abstraction lyrique, que le réalisme de la première et le naturalisme de la seconde avaient lentement élaborés.

Il est difficile d'atteindre à la pureté de l'image-pulsion, et surtout d'y rester, d'y trouver l'ouverture et la créativité suffisantes. On appelle naturalistes les grands auteurs qui le firent. Losey (américain, mais si peu...) est précisément le troisième, à l'égal de Stroheim et de Buñuel. Il inscrit en effet toute son œuvre dans les coordonnées naturalistes, en les renouvelant à sa manière, autant que ses deux prédécesseurs. Ce qui apparaît d'abord chez Losey, c'est une violence très particulière qui imprègne ou emplit les personnages, et qui précède toute action (un acteur comme Stanley Baker semble doué de cette violence qui le prédestine à Losey). C'est le contraire de la violence d'action, réaliste. C'est une violence en acte, avant d'entrer en action. Elle n'est pas plus liée à une image d'action qu'à la représentation d'une scène. C'est une violence non seulement intérieure ou innée, mais *statique*, dont on ne trouve d'équivalent que chez Bacon en peinture, lorsqu'il évoque une « émanation » qui se dégage d'un personnage immobile, ou chez Jean Genet en littérature, quand il décrit l'extraordinaire violence qui peut habiter une main immobile au repos<sup>13</sup>. « *Temps sans pitié* » présente un jeune accusé, dont on nous dit qu'il est non seulement innocent, mais doux et affectueux ; et pourtant le spectateur tremble, autant que le personnage lui-même tremble de violence, tremble sous sa propre violence contenue.

En second lieu, cette violence originaire, cette violence de la pulsion, va pénétrer de part en part un milieu donné, un milieu dérivé, qu'elle épuise littéralement suivant un long processus de dégradation. Losey aime à choisir à cet égard un milieu « victorien », cité ou maison victoriennes où le drame se passe, et où les escaliers prennent une

importance essentielle en tant qu'ils dessinent une *ligne de plus grande pente*. La pulsion fouille le milieu, et ne connaît d'assouvissement qu'en s'emparant de ce qui semble lui être fermé, et appartenir en droit à un autre milieu, à un niveau supérieur. D'où la perversion chez Losey, qui consiste à la fois dans cette propagation de la dégradation, et dans l'élection ou le choix du « morceau » le plus difficile à atteindre. « *The Servant* » témoigne de cet investissement du maître et de la maison par le domestique. C'est un monde de prédateurs : « *Cérémonie secrète* » fait précisément s'affronter plusieurs types de prédateurs, le fauve, les deux rapaces, et la hyène, humble, affectueuse et vengeresse. « *Le Messager* » multiplie ces processus, puisque non seulement le fermier s'empare de la fille du château, mais les deux amants s'emparent de l'enfant, contraint et fasciné, le pétrifiant dans son rôle de *go-between*, exerçant sur lui un étrange viol qui redouble leur plaisir. Dans le monde des pulsions de Losey, peut-être une des plus importantes est-elle la « servilité », érigée à l'état de vraie pulsion élémentaire de l'homme, en acte dans le domestique, mais latente et éclatant dans le maître, chez les amants, chez l'enfant (même « *Don Giovanni* » n'en est pas exempt)<sup>14</sup>. La servilité est la chose du maître autant que du domestique, comme le parasitisme chez Buñuel. La dégradation est le symptôme de cette pulsion de servilité universelle, à laquelle correspondent, comme autant de fétiches, les miroirs captateurs et les statues envoûtantes. Des fétiches apparaissent même sous la forme inquiétante de vults, avec la kabbale de « *M. Klein* » ou surtout la belladone du « *Messager* ».

S'il est vrai que la dégradation naturaliste passait par une sorte d'entropie chez Stroheim, et par le cycle ou la répétition chez Buñuel, elle emprunte maintenant une autre figure. C'est ce qu'on pourrait appeler, en troisième lieu, le retournement contre soi. Cette notion prend ici un sens simple, propre à Losey. La violence originaire des pulsions est toujours en acte, mais elle est trop grande pour l'action. On

dirait qu'il n'y a pas d'action assez grande pour lui être adéquate dans le milieu dérivé. En proie lui-même à la violence de la pulsion, le personnage tremble sur soi, et c'est en ce sens qu'il devient la proie, la victime de sa propre pulsion. Losey tend ainsi des pièges, qui sont autant de contresens psychologiques sur son œuvre. Le personnage peut donner l'impression d'être un faible qui compense sa faiblesse par une brutalité apparente, à laquelle il s'abandonne quand il ne sait plus que faire, quitte à s'écrouler tout de suite après. Tel semble être le cas, déjà dans « *Temps sans pitié* », et plus récemment dans « *La Truite* » : chaque fois, l'adulte tue, dans une situation d'impuissance, et s'écroule comme un enfant. Mais, en vérité, Losey ne décrit aucun mécanisme psychologique, il invente une logique extrême des pulsions. Parler de masochisme est sans intérêt. À la base, il y a la pulsion qui, par nature, est trop forte pour le personnage, quel qu'en soit le caractère. Cette violence est en lui, loin d'être une apparence ; mais elle ne peut pas se réveiller, c'est-à-dire s'éveiller dans le milieu dérivé, sans briser d'un coup le personnage, ou l'engager dans un devenir qui est celui de sa propre dégradation et de sa propre mort. Les personnages de Losey ne sont pas de faux durs, mais de faux faibles : ils sont condamnés d'avance par la violence qui les habite, et qui les pousse à aller jusqu'au bout d'un milieu que la pulsion explore, mais au prix de les faire disparaître eux-mêmes avec leur milieu. Plus encore que tout autre film de Losey, « *M. Klein* » est l'exemple d'un tel devenir qui nous tend le piège des interprétations psychologiques ou psychanalytiques. Le héros est bien ce comprimé de violence qu'on retrouve toujours chez Losey (Alain Delon a cette violence statique nécessaire à l'acteur de Losey). Mais le propre de « *M. Klein* », c'est que la violence des pulsions qui l'habitent l'entraîne dans le plus étrange devenir : pris pour un juif, confondu avec un juif sous l'occupation nazie, il commence par protester, et met toute sa sombre violence dans une enquête où il veut dénoncer l'injustice de cette assimilation. Mais ce n'est

pas au nom du droit, ou d'une prise de conscience d'une justice plus fondamentale, c'est au seul nom de la violence qui est en lui qu'il va peu à peu faire une découverte décisive : même s'il était juif, toutes ses pulsions s'opposeraient encore à la violence dérivée d'un ordre qui n'est pas le leur, mais qui est l'ordre social d'un régime dominant. Si bien que le personnage se met à assumer cet état de juif qu'il n'est pas, et consent à sa propre disparition dans la masse des juifs entraînés vers la mort. C'est exactement le devenir-juif d'un non-juif<sup>15</sup>. On a beaucoup commenté, dans « *M. Klein* », le rôle du double et le cheminement de l'enquête. Ces thèmes nous semblent secondaires, et subordonnés à l'image-pulsion, c'est-à-dire à cette violence statique du personnage qui n'a pour issue dans le milieu dérivé qu'un retournement contre soi, un devenir qui le mène à la disparition comme à l'assomption la plus bouleversante.

Y a-t-il un salut chez Losey, même avec autant d'ambiguïté que chez Stroheim ou Buñuel ? S'il y en a un, il faudrait le chercher du côté des femmes. Il semble que le monde des pulsions et le milieu des symptômes encadrent hermétiquement les hommes, les livrant à une sorte de jeu homosexuel mâle d'où ils ne sortent pas. Au contraire, il n'y a pas de femme originaire dans le naturalisme de Losey (sauf « *Modesty Blaise* », femme aux pulsions et aux fétiches, mais qui se présente comme une parodie). Souvent les femmes chez Losey paraissent en avance sur le milieu, en révolte contre lui, et en dehors du monde originaire des hommes, dont elles seront seulement tantôt la victime, tantôt l'utilisatrice. Ce sont elles qui tracent une ligne de sortie, et qui conquièrent une liberté créatrice, artistique ou simplement pratique : elles n'ont ni honte ni culpabilité, ni violence statique qui se retournerait contre elles-mêmes. C'est la femme sculpteur des « *Damnés* », mais c'est aussi « *Eva* », et la nouvelle Ève que Losey découvre dans « *La Truite* ». Elles sortent du naturalisme pour atteindre à l'abstraction lyrique. Ces



femmes en avance ressemblent un peu à celles de Thomas Hardy, avec des fonctions analogues.

Inséparables des milieux dérivés, les mondes originaux de Losey ont des traits particuliers qui appartiennent à son style. Ce sont d'étranges espaces plats, souvent surplombants, mais pas toujours, rocheux ou caillouteux, parcourus de canaux, de galeries, de tranchées, de tunnels qui forment un labyrinthe horizontal : c'est la falaise des « *Damnés* », les hauts plateaux de « *Silhouettes dans un paysage* », la haute terrasse de « *Boom* » ; mais ce peut être en contrebas la ville morte « presque préhistorique », la Venise de « *Eva* », une péninsule qui ressemble à une extrémité de monde, le Norfolk du « *Messenger* », un jardin à l'italienne pour « *Don Giovanni* », un parc désaffecté comme celui où le héros de « *Temps sans pitié* » a installé son entreprise et son circuit d'automobiles, un simple square de gravier comme dans « *The Servant* », un terrain de cricket (que Losey aime à filmer, bien qu'il n'aime pas le sport), un Vélodrome d'hiver avec ses tunnels dans « *M. Klein* ». Le monde original est peuplé de grottes et d'oiseaux, mais aussi de forteresses, d'hélicoptères, de sculptures, de statues ; et l'on ne sait si ses canaux sont artificiels ou naturels, lunaires. Le monde original n'oppose donc pas la Nature aux constructions de l'homme : il ignore cette distinction qui ne vaut que dans les milieux dérivés. Mais, surgissant entre un milieu qui n'en finit pas de mourir, et un autre qui n'arrive pas à naître, il s'approprie aussi bien les restes de l'un que les ébauches de l'autre pour en faire ses « symptômes morbides », comme dit Gramsci dans une formule qui sert d'exergue à « *Don Giovanni* ». Le monde original embrasse le futurisme et l'archaïsme. Lui appartient, comme au maître fou de la falaise, tout ce qui est acte ou geste de la pulsion. Et de haut en bas, par des chemins de pente cette fois verticaux, ou de l'extérieur à l'intérieur, le monde original communique avec les milieux dérivés, à la fois comme prédateur qui y choisit ses proies, et comme parasite qui en précipite la

dégradation. Le milieu, c'est la maison victorienne, tout comme le monde originaire, c'est la région sauvage qui la surplombe ou l'entoure.

Ainsi s'organisent chez Losey les quatre coordonnées propres au naturalisme. Il le montre lui-même clairement à propos des « *Damnés* », en définissant une double « juxtaposition » : d'une part les falaises de Portland, « leur paysage primitif et leurs installations militaires », leurs enfants mutants radio-actifs (monde originaire) ; mais aussi « le minable style victorien de la petite station balnéaire de Weymouth » (milieu dérivé) ; d'autre part les grandes figures d'oiseaux et d'hélicoptères, et les sculptures (images et actes pulsionnels) ; mais aussi le gang à moto dont les guidons sont comme des ailes (actions perverses dans le milieu dérivé)<sup>16</sup>. De film en film, les quatre dimensions varient et entrent dans des rapports divers d'opposition ou de complémentarité, suivant ce que Losey veut dire et montrer.

---

1. Par exemple, « *Porcherie* » de Pasolini sépare le monde originaire anthropophage et le milieu dérivé de la cochonnerie, en deux parties bien tranchées : une telle œuvre n'est pas naturaliste (et Pasolini détestait le naturalisme, dont il se faisait volontairement une conception très plate). En revanche, il peut arriver, dans le domaine du cinéma comme ailleurs, que le monde originaire constitue par lui-même le milieu dérivé supposé réel : c'est le cas des films préhistoriques comme « *La Guerre du feu* » d'Annaud, et de beaucoup de films de terreur ou de science-fiction. De tels films appartiennent au naturalisme. En littérature, c'est Rosny aîné, l'auteur de *La Guerre du feu*, qui ouvrit le naturalisme dans la double direction du roman préhistorique et du roman de science-fiction.

2. Stroheim, *Poto-Poto*, Éd. de la Fontaine, p. 132. On sait que Stroheim fit paraître trois ciné-romans, plus que des scénarios et autre chose que des romans à proprement parler, pour compenser si peu que ce fût l'impossibilité où on l'avait mis de faire des films : *Poto-Poto*, *Paprika* (Éd. Martel) et *Les Feux de la Saint-Jean* (Éd. Martel). *Poto-Poto* semble le développement

autonome de ce qui devait être la suite de « *Queen Kelly* », suite africaine que Stroheim avait commencé (c'est la « onzième bobine » de « *Queen Kelly* »).

3. On se reportera à l'analyse de ces deux films par Maurice Drouzy, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Éd. Lherminier.

4. L'oubli intervient fréquemment chez Buñuel. Un des exemples les plus frappants est la fin de « *Susana* » où, pour tous les personnages, c'est comme si rien ne s'était passé. L'oubli vient donc renforcer l'impression de rêve ou de fantasme. Mais il nous semble aussi avoir une fonction plus importante, qui est de marquer la fin d'un cycle, après quoi tout peut recommencer (grâce à l'oubli). Sabatier soulignait aussi, chez Terence Fisher, l'existence de faux *happy ends*, où les personnages honnêtes oublient tout des terreurs par lesquelles ils sont passés (*Les Classiques du cinéma fantastique*, Balland, p. 144).

5. Là encore, une confrontation avec Pasolini est possible. Car le film « *Théorème* », lui aussi, montre un milieu familial littéralement épuisé par l'arrivée d'un personnage extérieur. Mais, chez Pasolini, il s'agit avant tout d'un « épuisement » logique, au sens par exemple où une démonstration épuise l'ensemble des cas possibles de la figure. C'est même l'originalité de Pasolini : d'où le titre « *Théorème* », et le rôle du personnage extérieur comme agent surnaturel ou démonstrateur spirituel. Au contraire, chez Buñuel et dans le naturalisme, le personnage extérieur est le représentant des pulsions, qui procède à l'épuisement physique du milieu considéré (ainsi « *Susana* »).

6. Drouzy, *ibid.*, p. 74-75.

7. Après « *Queen Kelly* », Stroheim fit encore un film, son seul film parlant, qui devait s'appeler « *Walking down Broadway* », mais qui fut dénaturé, et parut sous le titre « *Hello Sister* » et sous un autre nom de metteur en scène : s'appuyant sur témoignages et documents, Michel Ciment a fait une analyse détaillée concernant les « scènes » attribuables à Stroheim (*Les Conquérants d'un nouveau monde*, Gallimard, p. 78-94). Mais les épisodes vraisemblablement attribuables, de même que le synopsis de Stroheim, nous semblent rester dans la ligne de son œuvre antérieure. Les éléments d'une évolution possible apparaîtraient peut-être davantage dans « *Mariage de prince* », la suite de « *La Symphonie nuptiale* », qui fut retirée à Stroheim. En effet, il devait y avoir une conversion spirituelle de l'héroïne, qui ouvrait sans doute à Stroheim de nouveaux domaines. D'autres éléments d'évolution apparaissent dans les ciné-romans, soit avec le monde africain de *Poto-Poto* et la manière dont les deux amants sont sauvés par l'amour, soit avec le monde gitan de *Paprika* et la mort des amants dans le champ de fleurs.

8. Michel Butor analyse et compare le thème de la répétition chez Kierkegaard et chez Roussel : *Répertoire I*, Éd. de Minuit.

9. Maurice Drouzy fait l'analyse des plans de « *La Voie lactée* » où intervient le Christ, et pose la

question de la manière dont Buñuel conçoit une libération possible : p. 174 sq.

10. Cf. Pierre Domeyne, *Dossiers du cinéma* : « Dans un de ses projets les plus chers, *Caïn et Abel*, Fuller veut justement conter la naissance des émotions (le premier mensonge, la première jalousie, etc.) et il ajoute, complément naturel, la naissance du mal. Ce projet, comme la plupart de ses films, révèle les racines primitives de l'œuvre de Fuller, cinéaste de l'instinct, du retour aux pulsions naturelles et élémentaires, de la violence physique. »

11. Christian Viviani, « La garce ou le côté pile », *Positif*, no 163, novembre 1974. Ce même numéro contient un article de Michel Henry (« Le blé, l'acier et la dynamite ») qui analyse cette période de Vidor, 1947-1953 : il montre comment la « démesure » de Vidor change alors de sens, en abandonnant les thèmes de la collectivité et de la régénération propres à l'image-action du réalisme américain. Et l'opposition chère à Vidor entre la *country girl* et la *city girl*, prend un nouvel aspect, la première devenant une femme violente et dévorante, la seconde, faible et épuisée.

12. Cf. François Truchaud, *Nicholas Ray*, Éd. Universitaires. Ce livre est une analyse exemplaire de l'évolution d'un auteur. Truchaud distingue trois périodes, qu'il définit par rapport à la violence, et en fonction de la conception du « choix » que chacune présente : 1) dans les premiers films, la violence juvénile et le choix contradictoire qu'elle implique ; 2) dans une seconde période qui commence déjà avec « *Johnny Guitar* », la violence intérieure instinctive, et l'alternative entre un choix pour le mal et un effort de dépasser la violence ; 3) enfin la violence surmontée des derniers films, et le choix d'amour et d'acceptation. Truchaud insiste souvent sur une inspiration proche de Rimbaud chez Ray, qui voulait lui consacrer un film : un certain rapport entre beauté et « convulsion ».

13. Francis Bacon, *L'Art de l'impossible*, II, Skira, p. 30-32 ; Jean Genet, *Journal du voleur*, Gallimard, p. 14 sq.

14. À propos du « *Servant* », Losey déclare : « Pour moi, le film est seulement un film sur la servilité, servilité de notre société, servilité du maître, servilité du serviteur et servilité dans l'attitude de toutes sortes de gens représentant des classes et des situations différentes (...). C'est une société de la peur, et la réaction devant la peur est dans la plupart des cas non pas la résistance et le combat, mais la servilité, et la servilité est un état d'esprit » (*Présence du cinéma*, no 20, mars 1964). Cf. aussi Michel Ciment, *Le Livre de Losey*, Stock, p. 275 sq ; et à propos de « *Don Giovanni* », p. 408 sq.

15. C'est aussi le thème d'un des meilleurs romans d'Arthur Miller, *Focus*, Éd. de Minuit : un Américain moyen, pris à tort pour juif, persécuté par le K.K.K., abandonné par sa femme et ses amis, commence par protester, essayer de prouver qu'il est un pur aryen ; puis il prend progressivement conscience que ces persécutions ne seraient pas moins odieuses s'il était réellement juif, et finit par se confondre volontairement avec le juif qu'il n'est pas. Le film de Losey nous semble très proche, en esprit, du roman de Miller.

[16.](#) Cité par Pierre Rissient, *Losey*, Éd. Universitaires, p. 122-123.

# 1

Nous abordons un domaine plus facile à définir : les milieux dérivés prennent leur indépendance et se mettent à valoir pour eux-mêmes. Les qualités et les puissances ne s'exposent plus dans des espaces quelconques, ne peuplent plus des mondes originaires, mais s'actualisent directement dans des espaces-temps déterminés, géographiques, historiques et sociaux. Les affects et les pulsions n'apparaissent plus qu'incarnés dans des comportements, sous forme d'émotions ou de passions qui les règlent et les dérèglent. C'est le Réalisme. Il est vrai qu'il y a toutes sortes de transitions possibles. C'était déjà une tendance de l'expressionnisme allemand d'installer ses ombres et ses clairs-obscurs dans des espaces physiquement et socialement définis (Lang, Pabst). Inversement, un milieu déterminé peut actualiser une telle puissance qu'il vaut lui-même pour un monde originaire ou un espace quelconque : on le voit dans le lyrisme suédois. Reste que le réalisme se définit par son niveau spécifique. À ce niveau, il n'exclut nullement la fiction et même le rêve ; il peut comprendre le fantastique, l'extraordinaire, l'héroïque et surtout le mélodrame ; il peut comporter une outrance et une démesure, mais qui lui sont propres. Ce qui constitue le réalisme, c'est simplement ceci : des milieux et des comportements, des milieux qui actualisent et des comportements qui incarnent. L'image-action, c'est le rapport entre les deux, et toutes les variétés de ce rapport. C'est ce modèle qui fit le

triomphe universel du cinéma américain, au point qu'il servit de passeport aux auteurs étrangers qui contribuèrent à sa constitution.

Le milieu actualise toujours plusieurs qualités et puissances. Il en opère une synthèse globale, il est lui-même l'Ambiance ou l'Englobant, tandis que les qualités et les puissances sont devenues des *forces* dans le milieu. Le milieu et ses forces s'incurvent, ils agissent sur le personnage, lui lancent un défi, et constituent une situation dans laquelle il est pris. Le personnage réagit à son tour (action proprement dite) de manière à répondre à la situation, à modifier le milieu, ou son rapport avec le milieu, avec la situation, avec d'autres personnages. Il doit acquérir une nouvelle manière d'être (*habitus*) ou élever sa manière d'être aux exigences du milieu et de la situation. Il en sort une situation modifiée ou restaurée, une nouvelle situation. Tout est individué : le milieu comme tel ou tel espace-temps, la situation comme déterminante et déterminée, le personnage collectif aussi bien qu'individuel. Et, nous l'avons vu suivant la classification des images de Peirce, c'est le règne de la « secondéité », là où tout est deux par soi-même. Déjà, dans le milieu, on distingue les qualités-puissances et l'état de choses qui les actualise. La situation, et le personnage ou l'action, sont comme deux termes à la fois corrélatifs et antagonistes. L'action en elle-même est un duel de forces, une série de duels : duel avec le milieu, avec les autres, avec soi. Enfin, la nouvelle situation qui sort de l'action forme un couple avec la situation de départ. Tel est l'ensemble de l'image-action, ou du moins sa première forme. Elle constitue la représentation organique, qui semble douée de souffle ou de respiration. Car elle se dilate du côté du milieu, et se contracte du côté de l'action. Plus précisément, elle se dilate ou se contracte de chaque côté, suivant les états de la situation et les exigences de l'action.

Dans l'ensemble, pourtant, on peut dire que c'est comme deux spirales inverses, dont l'une se rétrécit vers l'action, et l'autre s'élargit vers la

nouvelle situation : une forme coquetier, ou sablier, qui prend à la fois l'espace et le temps. Cette représentation organique et spirallique a pour formule S-A-S' (de la situation à la situation transformée par l'intermédiaire de l'action). Cette formule nous semble correspondre à ce que Burch appelait « grande forme<sup>1</sup> ». Cette image-action ou représentation organique a deux pôles, ou plutôt deux signes, dont l'un renvoie surtout à l'organique, et l'autre à l'actif ou au fonctionnel. Nous appelons le premier *synsigne*, en nous conformant partiellement à Peirce : le synsigne, c'est un ensemble de qualités-puissances en tant qu'actualisées dans un milieu, dans un état de choses ou un espace-temps déterminé<sup>2</sup>. Et l'autre, nous voudrions l'appeler *binôme*, pour désigner tout duel, c'est-à-dire ce qui est proprement actif dans l'image-action. Il y a binôme dès que l'état d'une force renvoie à une force antagoniste, et particulièrement quand, l'une des forces étant « volontaire » (ou toutes les deux), elle enveloppe dans son exercice même un effort pour prévoir l'exercice de l'autre force : l'agent agit en fonction de ce qu'il pense que l'autre va faire. Les feintes, les parades, les pièges sont donc des cas de binômes exemplaires. Dans un western, le moment du duel, quand la rue se vide, quand le héros sort et marche avec une allure très particulière, s'efforçant de deviner où est l'autre et ce qu'il va faire, est un binôme par excellence.

Soit « *Le Vent* » de Sjöström (son premier film américain). Le vent ne cesse de souffler sur la plaine. C'est presque un monde originaire naturaliste, ou même un espace quelconque expressionniste, l'espace du vent comme affect. Mais c'est aussi tout un état de choses qui actualise cette puissance, la combine avec celle de la prairie, dans un espace déterminé, l'Arizona : un milieu réaliste. Une jeune fille venue du Sud arrive dans ce pays, dont elle n'a pas l'habitude, et se trouve prise dans une série de duels, duel physique avec le milieu, duel psychologique avec la famille hostile qui la reçoit, duel sentimental avec le rude cow-boy qui



en est amoureux, duel corps à corps avec le marchand de bestiaux qui veut la violer. Ayant tué le marchand, elle cherche désespérément à l'ensevelir dans le sable, mais le vent chaque fois découvre le cadavre. C'est le moment où le milieu lui lance le défi le plus fort, et où elle atteint au fond du duel. Commence alors la réconciliation : avec le cowboy, qui la comprend et l'aide ; avec le vent, dont elle comprend la puissance en même temps qu'elle sent naître en elle une nouvelle manière d'être.

Comment ce type d'image-action se développe-t-il à travers un certain nombre de grands genres cinématographiques ? En premier lieu, le documentaire. Toynbee avait développé une philosophie de l'histoire pragmatique suivant laquelle les civilisations étaient des réponses à des défis lancés par le milieu<sup>3</sup>. Si le cas normal ou plutôt normatif était celui de communautés affrontant des défis suffisamment grands, mais pas assez toutefois pour absorber toutes les capacités de l'homme, on pouvait concevoir deux autres cas : là où les défis du milieu sont si forts que l'homme ne peut qu'y répondre ou y parer, toutes ses énergies prises (civilisation de survie), et là où le milieu est tellement favorable que l'homme peut s'y laisser vivre (civilisation de loisir). Les documentaires de Flaherty envisagent ces cas, et découvrent la noblesse de ces civilisations extrêmes. Aussi est-il peu touché par l'objection qu'on lui fait, d'être rousseauiste, et de négliger les problèmes politiques que posent les sociétés primitives et le rôle des Blancs dans l'exploitation de ces sociétés. Ce serait introduire un tiers, une tiercéité qui n'a rien à faire avec les conditions fixées par Flaherty : saisir sur le vif un tête-à-tête avec le milieu (éthologie plutôt qu'ethnologie). « *Nanouk* » commence par l'exposition du milieu, quand l'Eskymo aborde avec sa famille. Immense synsigne du ciel opaque et des côtes de glace, où Nanouk assure sa survie dans un milieu si hostile : duel avec la glace pour construire l'igloo, et surtout le célèbre duel avec le phoque. Nous avons là une structure

grandiose SAS', ou plutôt SAS, puisque la grandeur des actions de Nanouk consiste moins à modifier la situation qu'à survivre dans un milieu inébranlable. Inversement, « *Moana* » nous montrera une civilisation sans défi de la Nature. Mais, comme si l'homme ne pouvait être homme que par l'effort et la résistance à la douleur, il faut qu'il supplée au milieu trop bienveillant et s'invente l'épreuve du tatouage, qui le fait accéder à un duel fondamental avec soi-même.

En second lieu, le film psycho-social : dans toute la partie réaliste de son œuvre, King Vidor a su dresser de grandes synthèses globales, allant de la collectivité à l'individu et de l'individu à la collectivité. On peut appeler « éthique » une telle forme, qui s'impose d'ailleurs dans tous les genres, pour autant que l'ethos désigne à la fois le lieu ou le milieu, le séjour dans un milieu, et l'habitude ou l'habitus, la manière d'être. Loin d'exclure le rêve, cette forme éthique ou réaliste comprend les deux pôles du rêve américain : d'une part l'idée d'une communauté unanimiste ou d'une nation-milieu, creuset et fusion de toutes les minorités (l'éclat de rire unanime à la fin de « *La Foule* », ou la même expression qui se forme sur le visage d'un Jaune, d'un Noir, d'un Blanc, dans « *Street Scene* ») ; d'autre part l'idée d'un chef, c'est-à-dire d'un homme de cette nation qui sait répondre aux défis du milieu comme aux difficultés d'une situation (« *Notre pain quotidien* », « *An American Romance* »). Même à travers les crises les plus graves, cet unanimisme bien dirigé se déplace, et ne quitte un lieu que pour se reformer ailleurs : perdu par la ville, il passe dans les communautés agricoles, puis saute « du blé à l'acier », à la grande industrie. Reste que l'unanimité peut être fausse, et l'individu, livré à lui-même. N'était-ce pas précisément le cas de « *La Foule* », où la ville n'était qu'une collectivité humaine, artificielle et indifférente, et l'individu, un être abandonné, privé de ressources et de réactions ? La figure SAS', où l'individu modifie la situation, a bien pour envers une situation SAS, telle que l'individu ne sait plus que faire et se

retrouve au mieux dans la même situation : le cauchemar américain de « *La Foule* ».

Il peut même arriver que la situation devienne pire, et que l'individu tombe de plus en plus bas, dans une spirale descendante : SAS". Il est vrai que le cinéma américain préfère présenter des personnages déjà dégradés, comme les alcooliques de Hawks, dont l'histoire sera celle d'une remontée. Mais, quand il montre le processus même d'une dégradation, c'est évidemment d'une tout autre manière que dans l'expressionnisme ou le naturalisme. Il ne s'agit plus d'une chute dans un trou noir, ni d'une entropie comme pente de la pulsion (bien que King Vidor ait approché de ce point de vue naturaliste). La dégradation réaliste, à l'américaine, va se couler dans le moule milieu-comportement, situation-action. Elle n'exprime pas une destinée de l'affect ou un destin des pulsions, mais une pathologie du milieu et un trouble du comportement. Elle hérite d'une tradition littéraire éblouissante, de Fitzgerald ou de Jack London : « Boire était un des modes de l'existence que je menais, une habitude des hommes avec qui j'étais mêlé... » La dégradation marque un homme qui hante des milieux sans loi, de faux unanimisme ou de fausse communauté, et ne peut tenir que des comportements faussement intégrés, des comportements fêlés qui n'arrivent plus à organiser leurs propres segments. Cet homme est un « perdant-né », « il en fait trop ». C'est le monde des bars dans « *Lost Week-end* », de Wilder (malgré la fin heureuse), c'est le monde du billard dans « *L'Arnaqueur* » de Rosen, et c'est surtout le monde criminel lié à la prohibition, qui va constituer le grand genre du film noir. Sous cet aspect, le film noir décrit fortement le milieu, expose les situations, se resserre en préparation d'action et action minutée (le modèle du hold-up par exemple), et débouche enfin sur une nouvelle situation, le plus souvent l'ordre rétabli. Mais justement, si les gangsters sont des perdants-nés, malgré la puissance de leur milieu et l'efficacité de leurs actions, c'est que quelque chose ronge l'une et l'autre,

inversant la spirale à leur détriment. D'une part le « milieu » est une fausse communauté, en fait une jungle où toute alliance est précaire et réversible ; d'autre part les comportements, si expérimentés soient-ils, ne sont pas de vrais habitus, de vraies réponses à des situations, mais recèlent une faille ou des fêlures qui les désintègrent. C'est l'histoire de « *Scarface* » de Hawks, où toutes les fêlures du héros, toutes les petites failles par lesquelles il en faisait trop, se réunissent dans une crise abjecte qui l'emporte avec la mort de sa sœur. Ou bien, sur un mode différent, dans « *Asphalt Jungle* » de Huston, l'extrême minutie du docteur et la compétence du tueur ne résisteront pas à la trahison d'un comparse, qui libère chez l'un la petite fêlure érotique, chez l'autre la nostalgie du pays natal, et les conduit tous deux à l'échec ou la mort. Faut-il conclure que la société est à l'image de ses crimes, et que tous les milieux sont pathologiques, et tous les comportements fêlés ? Ce serait plus proche de Lang ou de Pabst. Mais le cinéma américain avait les moyens de sauver son rêve en traversant les cauchemars.

Le western est un quatrième grand genre, et s'ancre solidement dans un milieu. Depuis Ince et selon la formule SAS' (nous verrons que ce n'est pas la seule formule du western), le milieu, c'est l'Ambiance ou l'Englobant. La qualité principale de l'image, ici, c'est le souffle, la respiration. C'est elle qui non seulement inspire le héros mais réunit les choses en un tout de la représentation organique, et se contracte ou se dilate suivant les circonstances. Quand la couleur s'empare de ce monde, c'est suivant une gamme chromatique où elle diffuse, et où le saturé résonne avec le lavé (on retrouvera cette couleur ambiante dans les décors artificiels de « *Qu'elle était verte ma vallée* » de Ford). L'englobant ultime est le ciel et ses pulsations, non seulement chez Ford, mais même chez Hawks qui fait dire à l'un des personnages de « *La Captive* » (« *Big Sky* ») : c'est un grand pays, la seule chose encore plus grande est le ciel... Englobé par le ciel, le milieu englobe à son tour la collectivité. C'est en

tant que représentant de la collectivité que le héros devient capable d'une action qui l'égale au milieu, et en rétablit l'ordre accidentellement ou périodiquement compromis : il faut les médiations de la communauté et du *land* pour constituer un chef et rendre un individu capable d'une si grande action. On reconnaît le monde de Ford, avec les moments collectifs intenses (mariage, fête, danses et chansons), la présence constante du land et l'immanence du ciel. Certains en ont conclu à un espace fermé chez Ford, sans mouvement ni temps réels<sup>4</sup>. Il nous semble plutôt que le mouvement est réel, mais, au lieu de se faire de partie à partie, ou bien par rapport à un tout dont il traduirait le changement, se fait *dans* un englobant, dont il exprime la respiration. Le dehors englobe le dedans, tous deux communiquent, et l'on avance en passant de l'un à l'autre dans les deux sens, suivant les images de « *La Chevauchée fantastique* » où l'intérieur de la diligence alterne avec la diligence vue de l'extérieur. On peut aller d'un point connu à un point inconnu, terre promise comme dans « *Wagonmaster* » : l'essentiel reste l'englobant qui les comprend tous deux, et qui se dilate à mesure qu'on avance à grande-peine, et se contracte quand on s'arrête et se repose. L'originalité de Ford, c'est que seul l'englobant donne la mesure du mouvement, ou le rythme organique. Aussi est-il le creuset des minorités, c'est-à-dire ce qui les réunit, ce qui en révèle les correspondances même quand elles ont l'air de s'opposer, ce qui en montre déjà la fusion pour la naissance d'une nation : tels les trois groupes de persécutés qui se rencontrent dans « *Wagonmaster* », les Mormons, les comédiens ambulants, les Indiens.

Tant qu'on en reste à cette première approximation, on est dans une structure SAS devenue cosmique ou épique : en effet, le héros devient égal au milieu par l'intermédiaire de la communauté, et ne modifie pas le milieu, mais en rétablit l'ordre cyclique<sup>5</sup>. Pourtant, il serait dangereux de réserver à Ince et à Ford un génie épique, tandis que d'autres auteurs plus récents auraient conçu le western tragique et même romanesque.

L'application du schéma de Hegel et Lukacs sur la succession de ces genres s'applique mal au western : comme l'a montré Mitry, c'est dès le début que le western explore toutes les directions, épique, tragique, romanesque, avec des cow-boys déjà nostalgiques, solitaires, vieillissants ou même perdants-nés, des Indiens réhabilités<sup>6</sup>. Ford, dans toute son œuvre, n'a pas cessé de saisir l'évolution d'une situation qui introduit un temps parfaitement réel. Il y a certainement une grande différence entre le western et ce qu'on peut appeler le néo-western ; mais elle ne s'explique pas par une succession des genres, pas plus que par un passage du fermé à l'ouvert dans l'espace. Chez Ford, le héros ne se contente pas de rétablir l'ordre épisodiquement menacé. L'organisation du film, la représentation organique, n'est pas un cercle, mais une spirale où la situation d'arrivée diffère de la situation de départ : SAS'. C'est une forme éthique, plutôt qu'épique. Dans « *L'Homme qui tua Liberty Valance* », le bandit est tué, et l'ordre, rétabli ; mais le cow-boy qui l'a tué laisse croire que c'est le futur sénateur, acceptant ainsi la transformation de la loi qui cesse d'être la loi tacite épique de l'Ouest pour devenir la loi écrite ou romanesque de la civilisation industrielle. De même, dans « *Les Deux cavaliers* », où cette fois le shérif renonce à son poste et refuse l'évolution de la petite ville<sup>7</sup>. Dans les deux cas, Ford invente un procédé très intéressant, qui est l'image modifiée : une image est montrée deux fois, mais, la seconde fois, modifiée ou complétée de manière à faire sentir la différence entre S et S'. Dans « *Liberty Valance* », la fin montre la vraie mort du bandit et le cow-boy qui tire, tandis qu'on avait vu précédemment l'image coupée à laquelle s'en tiendra la version officielle (c'est le futur sénateur qui a tué le bandit). Dans « *Les Deux cavaliers* », on nous montre la même silhouette de shérif dans la même attitude, mais ce n'est plus le même shérif. Il est vrai que, entre les deux, entre S et S', il y a beaucoup d'ambiguïté et d'hypocrisie. Le héros de « *Liberty Valance* » tient à se laver du crime pour devenir un sénateur respectable, tandis que les

journalistes tiennent à lui laisser sa légende, sans laquelle il ne serait rien. Et, comme l'a montré Roy, « *Les Deux cavaliers* », ont pour sujet la spirale de l'argent qui, dès le début, mine la communauté et ne fera qu'agrandir son empire.

Mais on dirait que, dans les deux cas, ce qui compte pour Ford, c'est que la communauté puisse se faire sur elle-même certaines illusions. Ce serait la grande différence entre les milieux sains et les milieux pathogènes. Jack London écrivait de belles pages pour montrer que, finalement, la communauté alcoolique est sans illusion sur elle-même. Loin de faire rêver, l'alcool « refuse de laisser rêver le rêveur », il agit comme une « raison pure » qui nous convainc que la vie est une mascarade, la communauté, une jungle, la vie, un désespoir (d'où le ricanement de l'alcoolique). On pourrait en dire autant des communautés criminelles. Au contraire, une communauté est saine tant que règne une sorte de consensus qui lui permet de se faire des illusions sur elle-même, sur ses motifs, sur ses désirs et ses convoitises, sur ses valeurs et ses idéaux : illusions « vitales », illusions réalistes plus vraies que la vérité pure<sup>8</sup>. C'est aussi le point de vue de Ford qui, dès « *Le Mouchard* », montrait la dégradation presque expressionniste d'un traître dénonciateur, en tant qu'il ne pouvait plus se faire d'illusion. On ne pourra donc pas reprocher au rêve américain de n'être qu'un rêve : c'est ainsi qu'il se veut, tirant toute sa puissance de ce qu'il est un rêve. La société change et ne cesse de changer, pour Ford comme pour Vidor, mais ses changements se font dans un Englobant qui les couvre et les bénit d'une saine illusion comme continuité de la nation.

Finalement, le cinéma américain n'a pas cessé de tourner et retourner un même film fondamental, qui était Naissance d'une nation-civilisation, dont Griffith avait donné la première version. Il a en commun avec le cinéma soviétique de croire à une finalité de l'histoire universelle, ici l'éclosion de la nation américaine, là-bas l'avènement du prolétariat.

Mais, chez les Américains, la représentation organique ne connaît évidemment pas de développement dialectique, elle est à elle seule toute l'histoire, la lignée germinale dont chaque nation-civilisation se détache comme un organisme, chacune préfigurant l'Amérique. D'où le caractère profondément analogique ou paralléliste de cette conception de l'histoire, telle qu'on la trouve dans « *Intolérance* » de Griffith, qui entremêle quatre périodes, ou dans la première version des « *Dix commandements* » de Cecil B. De Mille, qui met deux périodes en parallèle, dont l'Amérique est l'ultime. Les nations décadentes sont des organismes malades, comme la Babylone de Griffith ou la Rome de De Mille. Si la Bible est fondamentale, c'est que les Hébreux, puis les chrétiens, font naître des nations-civilisations saines qui présentent déjà les deux traits du rêve américain : être un creuset où les minorités se fondent, être un ferment qui forme des chefs capables de réagir à toutes les situations. Inversement, le Lincoln de Ford récapitule l'histoire biblique, jugeant aussi parfaitement que Salomon, assurant comme Moïse le passage de la loi nomade à la loi écrite, du nomos au logos, entrant dans la cité sur son âne à la manière du Christ (« *Young Mr. Lincoln* »). Et, si le film historique forme ainsi un grand genre du cinéma américain, c'est peut-être parce que, dans les conditions propres à l'Amérique, tous les autres genres étaient déjà historiques, quel que fût leur degré de fiction : le crime avec le gangstérisme, l'aventure avec le western, avaient le statut de structures historiques, pathogènes ou exemplaires.

Il est facile de se moquer des conceptions historiques d'Hollywood. Il nous semble au contraire qu'elles recueillent les aspects les plus sérieux de l'histoire vue par le XIX<sup>e</sup> siècle. Nietzsche distinguait trois de ces aspects, « l'histoire monumentale », « l'histoire antiquaire » et « l'histoire critique » ou plutôt éthique<sup>2</sup>. L'aspect monumental concerne l'englobant physique et humain, le milieu naturel et architectural. Babylone et sa défaite chez Griffith, les Hébreux, le désert et la mer qui s'ouvre, ou bien les



Philistins, le temple de Dagon et sa destruction par Samson, chez Cecil B. De Mille, sont d'immenses synsignes qui font que l'image elle-même est monumentale. Le traitement peut être très différent, en grandes fresques dans « *Les Dix commandements* », ou en série de gravures dans « *Samson et Dalila* », l'image reste sublime, et le temple de Dagon peut déchaîner notre rire, c'est un rire olympien qui s'empare du spectateur. Suivant l'analyse de Nietzsche, un tel aspect de l'histoire favorise les parallèles ou les analogies d'une civilisation à une autre : les grands moments de l'humanité, si distants soient-ils, sont censés communiquer par les sommets, et constituer « une collection d'effets en soi » qui se laissent d'autant mieux comparer, et agissent d'autant plus sur l'esprit du spectateur moderne. L'histoire monumentale tend donc naturellement vers l'universel, et trouve son chef-d'œuvre dans « *Intolérance* », parce que les différentes périodes ne s'y succèdent pas simplement, mais alternent suivant un montage rythmique extraordinaire (Buster Keaton en donnera une version burlesque dans « *Les Trois Âges* »). Et, de quelque manière qu'elle procède, une confrontation de périodes continuera d'être le rêve du film d'histoire monumental, même chez Eisenstein<sup>10</sup>. Cette conception de l'histoire a toutefois un grand inconvénient : traiter les phénomènes comme des effets en soi, séparés de toute cause. C'est ce que Nietzsche signalait déjà, et c'est ce qu'Eisenstein critique dans le cinéma historique et social américain. Non seulement les civilisations sont considérées comme parallèles, mais les phénomènes principaux d'une même civilisation, par exemple les riches *et* les pauvres, sont traités comme « deux phénomènes parallèles indépendants », comme de purs effets que l'on constate, au besoin avec regret, pourtant sans avoir de cause à leur assigner. Dès lors, il est inévitable que les causes soient rejetées d'un autre côté, et n'apparaissent que sous la forme de duels individuels qui opposent tantôt un représentant des pauvres et un représentant des riches, tantôt un décadent et un homme de l'avenir,

tantôt un homme juste et un traître, etc. La force d'Eisenstein est donc de montrer que les principaux *aspects techniques* du montage américain depuis Griffith, le montage alterné parallèle qui compose la situation, et le montage alterné concourant qui aboutit au duel, renvoient à cette conception historique sociale et bourgeoise. C'est à ce défaut capital qu'Eisenstein veut remédier : il réclamera une présentation des véritables causes, qui devra soumettre le monumental à une construction « dialectique » (de toute façon, la lutte des classes, au lieu d'un traître, d'un décadent ou d'un méchant<sup>11</sup>).

Si l'histoire monumentale considère les effets pris en soi, et ne retient des causes que de simples duels opposant les individus, il faut que l'histoire antiquaire s'occupe de ceux-ci, et reconstitue leurs formes habituelles à l'époque : guerres et affrontements, combats de gladiateur, courses de chars, tournois de chevalerie, etc. Et l'antiquaire ne se contente pas des duels au sens strict, il s'étend vers la situation extérieure, et se contracte dans les moyens d'action et les usages intimes : vastes tentures, habits, parures, machines, armes ou outils, bijoux, objets privés. L'orgie fait coexister le gigantisme et l'intimisme. L'antiquaire double le monumental. Là encore on ironise à bon compte sur les reconstitutions hollywoodiennes, et l'aspect « tout neuf » des accessoires : le neuf est, comme chez l'antiquaire, le signe de l'actualisation de l'époque. Les étoffes deviennent un élément fondamental du film d'histoire, surtout avec l'image-couleur, comme dans « *Samson et Dalila* » où l'exposition des tissus par le marchand, et le vol des trente tuniques par Samson, constituent deux sommets de couleur. Les machines aussi constituent un sommet, soit qu'elles fassent naître une nouvelle nation-civilisation, soit au contraire qu'elles en annoncent le déclin ou la disparition. Dans son seul film historique à proprement parler, « *La Terre des Pharaons* », Hawks semble ne s'être intéressé qu'à un moment, toute la fin où l'architecte est aussi ingénieur, et a dressé pour le pharaon une nouvelle machine

extraordinaire qui combine le sable et la pierre, l'écoulement du sable et la descente de la pierre, pour permettre une fermeture intérieure absolument hermétique de la salle funèbre de la pyramide.

Enfin, il est vrai que la conception monumentale et la conception antiquaire de l'histoire ne s'uniraient pas si bien sans l'image éthique qui les mesure et les distribue toutes deux. Comme dit Cecil B. De Mille, il s'agit du Bien et du Mal, avec toutes les séductions ou les horreurs du Mal (les barbares, les incroyants, les intolérants, l'orgie, etc.). Il faut que le passé antique ou récent subisse un procès, passe en justice, pour révéler ce qui fait une décadence et ce qui fait une naissance, quels sont les ferments de décadence et les germes de naissance, l'orgie et le signe de la croix, la toute-puissance des riches et la misère des pauvres. Il faut qu'un fort jugement éthique dénonce l'injustice des « choses », apporte la compassion, annonce la nouvelle civilisation en marche, bref, ne cesse de redécouvrir l'Amérique... d'autant plus que depuis le début on aura renoncé à tout examen des causes. Le cinéma américain se contente d'invoquer l'amollissement d'une civilisation dans le milieu, et l'intervention d'un traître dans l'action. Mais la merveille est que, avec toutes ces limites, il ait réussi à proposer une conception forte et cohérente de l'histoire universelle, monumentale, antiquaire et éthique<sup>12</sup>.

## 2

À travers tous ces genres, quelles sont les lois de l'image-action ? La première concerne l'image-action comme représentation organique dans son ensemble. Elle est structurale, parce que les places et les moments sont bien définis dans leurs oppositions et leurs complémentarités. Du point de vue de la situation (S), du point de vue de l'espace, du cadre et du plan, elle organise la manière dont le milieu effectue plusieurs puissances, la part de chacune, par exemple les ciels de Ford, le conflit ou

l'accord de ces puissances, le rôle particulier de la terre, du land, qui est à la fois une puissance parmi les autres, et le lieu de l'affrontement ou de la réconciliation de toutes ; mais aussi la manière dont le tout s'incurve autour du groupe, du personnage ou du foyer, constituant un englobant d'où se détachent les forces hostiles ou favorables, la manière dont les Indiens surgissent en haut d'une colline, à la limite du ciel et de la terre... Et, du point de vue du temps ou de la succession des plans, elle organise le passage de S à S', la grande respiration, l'alternance des moments de contraction et de dilatation, les alternances du dehors et du dedans, la division de la situation principale en situations secondaires qui sont comme autant de petites tâches locales dans la tâche globale. À tous ces égards, la représentation organique est une spirale de développement qui comporte des césures spatiales et temporelles. On retrouvera cette conception chez Eisenstein, bien que celui-ci conçoive tout autrement la répartition et la succession des vecteurs sur la spirale. Pour Griffith et le cinéma américain, c'est le montage alterné parallèle qui suffit à organiser empiriquement le lien des vecteurs entre eux.

Le montage alterné comporte une autre figure, non plus parallèle, mais concourante ou convergente. C'est que le passage de S à S' se fait par l'intermédiaire de A, l'action décisive, le plus souvent placée tout près de S'. Il faut que le synsigne se contracte en un binôme, ou duel, pour que les puissances qu'il actualise se redistribuent d'une nouvelle façon, se pacifient ou reconnaissent le triomphe de l'une d'elles. La seconde loi régit donc le passage de S à A. Or l'action décisive ou le duel ne peuvent se produire que si, de divers points de l'englobant, émanent des lignes d'action cette fois concourantes qui vont rendre possible l'ultime affrontement individuel, la réaction modificatrice. Ce sont ces lignes d'action qui font l'objet du montage alterné convergent, deuxième figure du montage chez Griffith. Mais peut-être la perfection fut-elle atteinte par Lang, dans « *M le maudit* » (qui prépara précisément le départ de Lang

pour l'Amérique). C'est en analysant le montage convergent de ce film, par différence avec les films précédents de Lang, que Noël Burch propose la notion de « grande forme ». En effet, la situation globale est d'abord bien exposée dans un espace-temps déterminé et individué : la cour d'immeuble dans la ville, le palier et la cuisine d'un appartement dans l'immeuble, le trajet de l'appartement à l'école, les affiches sur les murs, l'excitation des gens... Mais très vite se dégagent dans ce milieu deux points, puis deux lignes d'action qui vont alterner sans cesse en convergeant, avec des « rimes » constantes de l'une à l'autre, et former une pince pour prendre le criminel : la ligne de police, et la ligne de pègre (qui redoute que le tueur d'enfants ne nuise à ses activités). On remarquera que, en vertu du caractère fortement structural de la représentation organique, le héros négatif ou positif a une place préparée depuis longtemps, avant qu'il ne vienne l'occuper, et même avant que nous sachions qui va l'occuper : ainsi le dévoilement progressif du meurtrier. Et c'est quand la pègre s'est emparée de lui que nous assistons à la véritable action et que nous connaissons vraiment le meurtrier. C'est le duel de M avec le tribunal des bandits et des mendiants. La double ligne, avec ses césures et ses rimes, nous a conduits de la situation au duel, du synsigne au binôme. Il est vrai que la représentation organique garde son ambiguïté finale ; car, lorsque la police vient doubler la pègre, et lui arrache le tueur pour le faire passer devant un tribunal légal, on ne sait pas si la situation en sortira modifiée, rétablie, lavée du crime, ou si plus rien ne sera comme avant, et le crime, toujours appelé à se renouveler (« maintenant, il faudra mieux les surveiller, les petites... ») : S' ou S ?

La troisième loi est comme l'inverse de la seconde. En effet, si le montage alterné est absolument nécessaire au passage de la situation à l'action, il semble que dans l'action ainsi resserrée, au fond du duel, quelque chose soit rebelle à tout montage. On pourrait appeler cette

troisième loi, loi de Bazin, ou du « montage interdit ». André Bazin montrait que, si deux actions indépendantes qui concourent à la production d'un effet sont justiciables d'un montage, il y a nécessairement dans l'effet produit un moment où deux termes s'affrontent tête à tête, et doivent être saisis dans une irréductible simultanéité, sans qu'on puisse recourir à un montage ni même à un champ-contrechamp. Bazin citait « *Le Cirque* » de Chaplin : tous les trucages sont permis, mais il faut bien que Charlot entre dans la cage du lion, et soit avec lui dans un plan commun. Il faut bien aussi que Nanouk et le phoque s'affrontent dans un même plan<sup>13</sup>. Cette loi du binôme ne concerne plus SS', ni SA, mais A pour lui-même.

Le duel n'est d'ailleurs pas un moment unique et localisé de l'image-action. Le duel jalonne les lignes d'action, marquant toujours des simultanéités nécessaires. Le passage de la situation à l'action s'accompagne donc d'un emboîtement de duels les uns dans les autres. Le binôme est un polynôme. Même dans le western, qui présente le duel à l'état le plus pur, il est difficile de le cerner en dernière instance. Le duel est-il celui du cow-boy avec le bandit ou l'Indien ? Ou bien avec la femme, avec l'ami, avec le nouvel homme qui va le supplanter (comme dans « *Liberty Valance* ») ? Dans « *M le maudit* », le vrai duel est-il entre M et la police ou la société, ou bien entre M et la pègre qui ne veut pas de lui ? Le vrai duel n'est-il pas encore ailleurs ? Finalement, il pourrait être extérieur au film, bien qu'intérieur au cinéma. Dans la scène du tribunal de la pègre, les bandits et les mendiants font valoir les droits du crime-habitus ou comportement, le crime comme organisation rationnelle, et reprochent à M d'agir par passion. À quoi M répond que c'est ce qui l'innocente : il ne peut pas faire autrement, il n'agit que par pulsion ou affect, et justement l'acteur joue à ce moment-là, et seulement à ce moment, de manière expressionniste. Finalement, le vrai duel, dans « *M le maudit* », n'est-il pas entre Lang lui-même et l'expressionnisme ? C'est

son adieu à l'expressionnisme, c'est son entrée dans le réalisme, que viendra confirmer « *Le Testament du Dr Mabuse* » (là où Mabuse s'est effacé au profit de la froide organisation réaliste).

Mais, s'il y a ainsi tout un emboîtement de duels, c'est en raison d'une cinquième loi : entre l'englobant et le héros, le milieu et le comportement qui le modifiera, la situation et l'action, il y a nécessairement un *grand écart*, qui ne peut être comblé que progressivement, le long du film. On peut imaginer une situation qui se convertirait en duel instantanément, mais ce serait « burlesque » : dans un court chef-d'œuvre (« *The fatal glass of beer* »), Fields ouvre à intervalles réguliers la porte de sa cabane du grand Nord en clamant « il fait un temps à ne pas mettre un chien dehors », et reçoit aussitôt deux boules de neige anonymes en pleine figure. Mais, normalement, il y a un long chemin du milieu au duel ultime. C'est que le héros n'est pas immédiatement mûr pour l'action ; tel Hamlet, l'action à faire est trop grande pour lui. Non pas qu'il soit faible : il est au contraire égal à l'englobant, mais il ne l'est que potentiellement. Il faut que sa grandeur et sa puissance s'actualisent. Il faut qu'il renonce à sa retraite et à sa paix intérieure, ou bien qu'il retrouve des forces dont la situation l'a privé, ou bien qu'il attende le moment favorable où il recevra l'appui nécessaire d'une communauté et d'une équipe. En effet, le héros a besoin d'un peuple, d'un groupe fondamental qui le consacre, mais aussi d'un groupe de rencontre qui l'aide, plus hétérogène et plus restreint. Il doit faire face aux défaillances et aux trahisons de l'un comme aux dérobades de l'autre. Ce sont des variables qu'on trouve aussi bien dans le western, dans le film historique. Même chez Eisenstein, ce que la critique soviétique n'appréciera pas, c'est le caractère hamlétien d'« *Ivan le terrible* » : les deux grands moments de doute par lesquels il passe, comme deux césures du film ; et aussi sa nature aristocratique, qui fait que le peuple ne peut être pour lui groupe fondamental, mais seulement groupe de rencontre qui

lui sert d'instrument. Il faut en général que le héros passe par des moments d'impuissance, intérieurs ou extérieurs. Ce qui fait l'intensité de « *Samson et Dalila* » de Cecil B. De Mille, ce sont les images qui montrent Samson aveugle et tournant la meule, puis chargé de chaînes et poussé dans l'enceinte du temple, marchant à tâtons, sautillant sous la morsure des mâchoires de félins que des nains grotesques agitent ; enfin, toute puissance retrouvée, faisant glisser sur son socle l'énorme colonne du temple, dans une image qui « rime » avec celle de son extrême impuissance, quand il faisait tourner la meule grinçante. Inversement, les mâchoires de félin qui mordent Samson impuissant riment avec la mâchoire d'âne dont Samson puissant se servait au début pour assommer ses agresseurs. Bref, il y a tout un cheminement spatio-temporel qui se confond avec le processus d'actualisation, et par lequel le héros devient « capable » de l'action ; et sa puissance, égale à celle de l'englobant. Parfois même on assiste à un relais entre deux personnages, tel que l'un cesse d'être capable à mesure que l'état de choses lui-même évolue, tandis que l'autre le devient : de Moïse à Josué. Ford aime cette structure dualiste, qui indique encore un binôme : l'homme de loi qui prend le relais de l'homme de l'Ouest dans « *Liberty Valance* » ; ou, dans « *Les Raisins de la colère* », la mère matriarcale de la famille agricole, qui cesse « d'y voir clair » à mesure que le groupe se décompose, tandis que le fils commence à voir clair à mesure qu'il comprend le sens et la portée du nouveau combat. De tous ces points de vue, la représentation organique est régie par cette dernière loi de développement : *il faut un grand écart entre la situation et l'action à venir, mais cet écart n'existe que pour être comblé*, par un processus marqué de césures, comme autant de régressions et de progressions.



L'image-action inspire un cinéma de comportement (behaviorisme), puisque le comportement est une action qui passe d'une situation à une autre, qui répond à une situation pour essayer de la modifier ou d'instaurer une autre situation. Merleau-Ponty voyait dans cette montée du comportement un signe commun au roman moderne, à la psychologie moderne et à l'esprit du cinéma<sup>14</sup>. Mais dans cette perspective, il faut un lien sensori-moteur très fort, il faut que le comportement soit vraiment structuré. La grande représentation organique, SAS', ne doit pas seulement être composée, mais engendrée : il faut d'une part que la situation imprègne profondément et continûment le personnage, et d'autre part que le personnage imprégné éclate en action, à intervalles discontinus. C'est la formule de la violence réaliste, tout à fait différente de la violence naturaliste. La structure est un œuf : un pôle végétal ou végétatif (l'imprégnation) et un pôle animal (l'*acting-out*). On sait que l'image-action, en ce sens, a trouvé sa systématisation dans l'Actors Studio et dans le cinéma de Kazan. C'est là qu'un schéma sensori-moteur s'est emparé de l'image, et qu'un élément génétique tend à se dégager. Dès le début, les règles de l'Actors Studio ne valent pas seulement pour le jeu de l'acteur mais aussi pour la conception et le déroulement du film, ses cadrages, son découpage, son montage. On doit conclure de l'un à l'autre, du jeu de l'acteur réaliste à la nature réaliste du film, et inversement. Or c'est peu de dire que l'acteur n'est jamais neutre, et qu'il n'arrête pas. Quand il n'explose pas, il s'imprègne, et ne reste jamais tranquille. Pour l'acteur comme pour le personnage, la névrose de base est l'hystérie. Le pôle végétatif en effet n'est pas moins en mouvement sur place que le pôle animal en déplacement violent. L'imprégnation spongieuse a autant d'intensité que l'*acting-out*, d'extension brusque. C'est même pourquoi cette représentation structurale et génétique de l'image-action donne une formule dont les applications sont proprement infinies. Kazan conseillait de faire manger

ensemble des personnages en conflit : l'absorption commune rendra l'éclatement des duels encore plus fort. Que l'on considère un film récent qui applique la Méthode ou le Système : « *Georgia* », d'Arthur Penn. Une scène montre un déjeuner qui réunit le père milliardaire de la jeune fille et le fiancé émigré prolétaire ; on voit la tension de la situation s'intérioriser dans les protagonistes ; puis le père dit « je n'ai pas l'habitude de donner ce qui m'appartient », et ces mots sont déjà comme une explosion qui modifie la situation, puisqu'ils introduisent le nouvel élément d'un rapport incestueux du père avec la fille. Plus tard, lors de la réception de fiançailles, le père, presque imperceptible, flou derrière une grande baie vitrée, semble s'imprégner de la situation comme une plante vénéneuse ; seul un petit enfant le remarque et attend ; et le père se précipite au-dehors, tue sa fille et blesse gravement le fiancé, modifiant encore la situation dans cet acting-out animal.

C'est comme la différenciation de la vie selon Bergson : la plante, ou le végétal s'est donné pour tâche d'emmagasinier l'explosif, sur place, tandis que l'animal s'est chargé de le faire détoner, dans des mouvements brusques<sup>15</sup>. C'est peut-être l'originalité de Fuller, d'avoir porté cette différenciation au maximum, quitte à procéder par saccades et casser les enchaînements. Le film de guerre y est favorable, avec ses attentes interminables et ses imprégnations d'atmosphère d'une part, d'autre part ses explosions brutales et ses acting-out. À la limite, Fuller trouvera les figures de sa violence chez les fous végétatifs qui se tiennent comme des plantes dans le couloir de « *Shock Corridor* », et dans le chien raciste de « *White Dog* », qui explose en actes d'attaque. Il est vrai que les fous ont eux-mêmes leurs détonations imprévisibles, et que le chien a eu sa longue imprégnation mystérieuse. « J'ai expliqué au chien qu'il était un acteur... » Mais Fuller sait aussi l'expliquer aux plantes. Ce qui compte chez lui, c'est cette extrême dissociation qui redouble chacun des deux

côtés de la violence, et qui opère parfois une inversion des pôles : c'est la situation qui atteint alors à un sombre naturalisme.

Kazan aussi sait dissocier les pôles, et « *Baby Doll* » est un des plus beaux films végétatifs, exprimant à la fois la vie vénéneuse et ralentie du Sud et l'existence végétale de la jeune femme au berceau. Mais, ce qui intéressait Kazan, et ce qui détermine l'évolution de son œuvre, c'est l'enchaînement des imprégnations et des explosions, de manière à obtenir une structuration continue plutôt qu'une structure à deux pôles. Le format allongé du cinémascope renforce cette tendance. Et c'est bien l'orthodoxie de l'Actors Studio : une grande « tâche globale », SAS', se divise en « tâches locales », successives et continues (s1 a1 s2, s2 a2 s3...). Dans « *America, America* », chaque séquence a sa géographie, sa sociologie, sa psychologie, sa tonalité, sa situation qui dépend de l'action précédente, et qui va susciter une nouvelle action, entraînant à son tour le héros dans la situation suivante, chaque fois par imprégnation et explosion, jusqu'à l'explosion finale (embrasser le quai de New York). Pillé, prostitué, meurtrier, fiancé, traître, le héros traverse ces séquences qui sont toutes englobées dans la grande tâche partout présente, échapper à l'Anatolie (S) pour atteindre à New York (S'). Et l'englobant, la grande tâche, sanctifie ou du moins acquitte le héros pour tout ce qu'il a dû faire ici et là : déshonoré du dehors, il a sauvé son honneur intime, la pureté de son cœur et l'avenir de sa famille. Non pas qu'il trouve la paix. C'est le monde de Caïn, c'est le signe de Caïn, qui ne connaît pas la paix, mais fait coïncider dans une névrose hystérique l'innocence et la culpabilité, la honte et l'honneur : ce qui est et reste abjection dans telle ou telle situation locale est aussi l'héroïsme exigé par la grande situation globale, le prix qu'il faut payer. « *Sur les quais* » développe abondamment cette théologie : si je ne trahis pas les autres, je me trahis moi-même et je trahis la justice. Il faut passer par beaucoup de sales situations imprégnantes, et par beaucoup d'explosions honteuses, pour entrevoir à travers elles

l’empreinte qui nous lave et la détonation qui nous sauve ou nous pardonne. C’est « *À l’est d’Éden* » qui constitue le grand film biblique, l’histoire de Caïn et de la trahison, qui hantait aussi, de manières différentes, Nicholas Ray et Samuel Fuller<sup>16</sup>. Ce thème était là de tout temps, dans le cinéma américain et dans sa conception de l’Histoire, sainte et profane. Mais voilà que c’est maintenant l’essentiel, Caïn devenu réaliste. Ce qui est curieux, avec Kazan, c’est la manière dont le rêve américain et l’image-action se durcissent ensemble. Le rêve américain s’affirme de plus en plus comme un rêve, rien d’autre qu’un rêve, contredit par les faits ; mais il en tire un soubresaut de puissance accrue, puisqu’il englobe maintenant des actions telles que la trahison et la délation (celles-là mêmes que le rêve avait pour fonction d’exclure selon Ford). Et c’est précisément après la guerre, au moment même où le rêve américain s’écroule, et où l’image-action entre dans une crise définitive, comme nous le verrons, c’est à ce moment-là que le rêve trouve sa forme la plus prégnante, et l’action, son schéma le plus violent, le plus détonant. C’est l’agonie du cinéma d’action, même si l’on continue longtemps à faire des films de ce type.

Ce cinéma de comportement ne se contente pas d’un schéma sensori-moteur simple, du type arc réflexe même conditionné. C’est un behaviorisme beaucoup plus complexe, qui tient compte essentiellement des facteurs internes<sup>17</sup>. En effet, ce qui doit paraître à l’extérieur, c’est ce qui se passe à l’intérieur du personnage, à la croisée de la situation qui l’imprègne et de l’action qu’il va faire détoner. C’est bien la règle de l’Actors Studio : *seul l’intérieur compte*, mais cet intérieur n’est pas au-delà ni caché, il se confond avec l’élément génétique du comportement, qui doit être montré. Ce n’est pas un perfectionnement de l’action, c’est la condition absolument nécessaire du développement de l’image-action. Cette image réaliste en effet n’oublie jamais qu’elle présente par définition des situations fictives et des actions feintes : on ne se trouve pas

« vraiment » dans une situation d'urgence, et l'on ne tue pas, ou l'on ne boit pas « vraiment ». Ce n'est que du théâtre ou du cinéma... Les grands acteurs réalistes en sont parfaitement conscients, et l'Actors Studio leur propose une méthode. Il faut d'une part établir un contact sensoriel avec des objets attachant à la situation : contact même imaginaire avec une matière, avec un verre, telle sorte de verre, ou bien une étoffe, un costume, un instrument, un chewing-gum à mâcher. Il faut d'autre part que l'objet éveille ainsi une mémoire affective, réactualise une émotion qui n'est pas forcément identique, mais analogue à celle que le rôle mobilise<sup>18</sup>. Manier un objet attachant, réveiller une émotion correspondant à la situation : c'est par ce lien interne de l'objet et de l'émotion que se fera l'enchaînement extérieur de la situation fictive et de l'action feinte. Pas plus qu'une autre méthode, l'Actors Studio ne convie l'acteur à s'identifier à son rôle ; ce qui le caractérise, c'est même l'opération inverse, par laquelle l'acteur réaliste est censé identifier le rôle à certains éléments intérieurs qu'il possède et sélectionne en lui-même.

Mais l'élément intérieur n'est pas seulement une formation de l'acteur, il apparaît dans l'image (d'où l'agitation constante de l'acteur). Il est en lui-même et directement élément de comportement, formation sensori-motrice. Il règle l'une sur l'autre l'imprégnation et l'explosion. Le couple de l'objet et de l'émotion apparaîtra donc dans l'image-action comme son signe génétique. L'objet sera saisi dans toutes ses virtualités (utilisé, vendu, acheté, échangé, brisé, embrassé, rejeté...), en même temps que les émotions correspondantes, actualisées : par exemple dans « *America, America* » le couteau donné par la grand-mère, les chaussures abandonnées, le fez et le canotier qui valent pour S et S'... Il y a dans tous ces cas un couple émotion-objet qui n'appartient qu'au réalisme, mais équivaut à sa manière à celui de la pulsion et du fétiche, ou de l'affect et du visage. Non pas que le cinéma de comportement évite nécessairement le gros plan (Tailleur analyse une très belle image de « *Baby Doll* », où

l'homme « entre » littéralement dans le gros plan de la jeune femme, sa main s'aventurant sur le visage, ses lèvres au bord des cheveux<sup>19</sup>). Reste que le maniement émotionnel d'un objet, un acte d'émotion par rapport à l'objet, peuvent avoir plus d'effet qu'un gros plan dans l'image-action. Dans une situation de « *Sur les quais* », où la femme a un comportement ambivalent, et où l'homme se sent timide et coupable, celui-ci ramasse le gant qu'elle a laissé tomber, le garde et en joue, y glisse enfin sa main<sup>20</sup>. C'est comme un signe génétique ou embryonnaire pour l'image-action, qu'on pourrait appeler *Empreinte* (objet émotionnel), et qui fonctionne déjà comme un « symbole » dans le domaine du comportement. Il réunit à la fois, d'une manière étrange, l'inconscient de l'acteur, la culpabilité personnelle de l'auteur, l'hystérie de l'image, telle la main brûlée par exemple, l'empreinte qui ne cesse de surgir dans les films de Dmytryk. Dans sa définition la plus générale, l'empreinte est le lien intérieur, mais visible, de la situation imprégnante et de l'action explosive.

---

1. Noël Burch propose ce terme, pour caractériser la structure de « *M le Maudit* » de Lang : « Le travail de Fritz Lang », in *Cinéma, théorie, lectures*.

2. Peirce écrit « sinsigne », pour insister sur l'individualité de l'état de choses. Mais l'individualité de l'état de choses, et de l'agent, ne doit pas être confondue avec la singularité qui appartient déjà aux qualités et puissances pures. C'est pourquoi nous préférons le préfixe « syn- », qui indique, conformément d'ailleurs à l'analyse de Peirce, qu'il y a toujours plusieurs qualités ou puissances actualisées dans un état de choses. Nous écrivons donc « synsigne ».

3. Cf. Toynbee, *L'Histoire*, Gallimard.

4. Selon Mitry (*Ford*, Éd. Universitaires), Ford est tragique beaucoup plus qu'épique, et tend à construire un espace fermé, sans temps ni mouvement réels : c'est comme une « idée de

mouvement » suggérée par images statiques et lentes. Henri Agel reprend ce point de vue, conformément à son alternative « fermé-ouvert », « dilaté-contracté » (*L'Espace cinématographique*, Delarge, p. 50-51, 139-141).

5. Cf. Bernard Dort, in *Le Western*, 10-18 : l'épopée (pastorale) se définit par l'adéquation de l'âme et du monde, du héros et du milieu ; même les Indiens sont seulement des puissances mauvaises, mais qui ne mettent pas plus en question le cosmos et son ordre qu'un cataclysme, feu ou inondation ; et le travail du héros ne modifie pas le milieu, mais le rétablit, le reconquiert, un peu comme on doit refaire une piste.

6. Mitry, *Cahiers du cinéma*, no 19-21, janvier-mars 1953.

7. On trouvera une analyse minutieuse des « *Deux cavaliers* » chez Jean Roy, *Pour John Ford*, Éd. du Cerf : il insiste sur le caractère « spiroïdal » du film, et montre que cette forme de la spirale, est fréquente chez Ford (p. 120). De même sa très belle analyse de « *Wagonmaster* », p. 56-59.

8. Jack London, *Le Cabaret de la dernière chance*, 10-18, p. 283 sq. Et Ford : « Je crois au rêve américain » (Andrew Sinclair, *John Ford*, Éd. France-Empire, p. 124).

9. Nietzsche, *Considérations intempestives*, « De l'utilité et des inconvénients des études historiques », § 2 et 3. Ce texte, sur l'histoire en Allemagne au XIXe, nous semble avoir gardé une pleine valeur actuelle, et s'appliquer notamment à toute une catégorie de films d'histoire, du péplum italien au cinéma américain.

10. Sur le projet d'un « triptyque de la lutte de l'homme pour l'eau » (Tamerlan - le tsarisme - les kolkhozes), cf. Eisenstein, *La Non-indifférente Nature*, I, 10-18, p. 325.

11. Eisenstein, *Film Form*, Meridian Books, p. 235 : « Naturellement, la conception du montage chez Griffith, en tant que montage avant tout parallèle, apparaît comme la reproduction de sa vision dualiste du monde, avançant sur les deux lignes parallèles des pauvres et des riches, vers une hypothétique réconciliation. Il y a lieu de penser que notre conception du montage devait naître d'une tout autre façon de comprendre les phénomènes, fondée sur une vision du monde à la fois moniste et dialectique. » Ceci vaut également pour le projet d'histoire universelle : le triptyque d'Eisenstein devait se fonder sur une dialectique des formations sociales, qu'Eisenstein compare à une fusée à trois étages. Comme les trois étages devaient être : formation despotique - capitalisme - socialisme, on comprend que le projet ait été stoppé (Staline détestant toute référence historique aux formations despotiques).

12. Pour chaque grand courant du cinéma d'histoire, il faudrait poser la même question : quelle est la conception de l'histoire impliquée ? L'analyse des rapports cinéma-histoire est déjà très avancée, grâce aux travaux de Marc Ferro (*Cinéma et Histoire*, Denoël-Gonthier) et aux études des *Cahiers du cinéma* (no 254, 257, 277, 278, notamment les articles de Jean-Louis Comolli). Mais le problème posé est plus fondamental que celui que nous indiquons ici, et concerne le rapport entre

l'énonciation et les énoncés historiques d'une part, l'énonciation et les images cinématographiques d'autre part. Notre question ne serait qu'une section de celle-ci.

[13.](#) Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éd. du Cerf, p. 59.

[14.](#) Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Nagel, « Le cinéma et la nouvelle psychologie ».

[15.](#) Bergson, *L'Évolution créatrice*, ch. II.

[16.](#) Sur tous ces points concernant Kazan (à la fois les problèmes esthétiques de structuration et les problèmes personnels de délation qui réagissent sur l'œuvre), on se reportera aux analyses de Roger Tailleur, *Kazan*, Seghers. Nous avons vu comment le cinéma américain, et notamment le film d'histoire, donnaient une grande importance au thème du traître. Mais il prend après la guerre, et avec le maccarthysme, une importance encore accrue. On trouve chez Fuller un traitement original de ce thème du traître : cf. Jacques Lourcelles, « Thème du traître et du héros », *Présence du cinéma*, no 20, mars 1964.

[17.](#) Sur le développement d'une psychologie behavioriste qui tenait de plus en plus compte des facteurs internes du comportement, cf. Tilquin, *Le Behaviorisme*, Vrin.

[18.](#) Sur l'intérieur, le contact et la mémoire affective, cf. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Payot ; Lee Strasberg, *Le Travail à l'Actors Studio*, Gallimard p. 96-142. Sur l'Actors Studio et ses suites, Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, Seghers, p. 258 sq.

[19.](#) Tailleur, p. 94.

[20.](#) Michel Ciment, par les questions qu'il pose à Kazan, dégage bien ce type d'image qui tend à remplacer le gros plan : *Kazan par Kazan*, Stock, p. 74 sq.



## 1

Il faut considérer maintenant un tout autre aspect de l'image-action. Si l'image-action réunit toujours « deux », à tous ses niveaux, il est normal qu'elle ait elle-même deux aspects différents. La grande forme, SAS', allait de la situation à l'action, qui modifiait la situation. Mais il y a une autre forme, qui va au contraire de l'action à la situation, vers une nouvelle action : ASA'. Cette fois, c'est l'action qui dévoile la situation, un morceau ou un aspect de la situation, lequel déclenche une nouvelle action. L'action avance en aveugle, et la situation se dévoile dans le noir ou dans l'ambiguïté. D'action en action, la situation surgira peu à peu, variera, s'éclaircira finalement ou gardera son mystère. On appelait grande forme l'image-action qui allait de la situation comme englobant (synsigne) à l'action comme duel (binôme). Par commodité, on appellera petite forme l'image-action qui va d'une action, d'un comportement ou d'un habitus à une situation partiellement dévoilée. C'est un schéma sensori-moteur inversé. Une telle représentation n'est plus globale, mais locale. Elle n'est plus spiraliq, mais elliptique. Elle n'est plus structurale, mais événementielle. Elle n'est plus éthique, mais comédique (nous disons « comédique » parce que cette représentation donne lieu à une comédie, bien qu'elle ne soit pas nécessairement comique et puisse être dramatique). Le signe de composition de cette nouvelle image-action, c'est l'indice.

Cette image-action semble avoir pris conscience de soi particulièrement dans « *L'Opinion publique* », le film dont Chaplin fut auteur sans être acteur, ou bien dans toute l'œuvre de Lubitsch. Même en se contentant d'une analyse superficielle, on voit qu'il y a deux sortes ou deux pôles d'indice. Dans un premier cas, une action (ou un équivalent d'action, un simple geste) dévoile une situation qui n'est pas donnée. La situation est donc conclue de l'action, par inférence immédiate ou par raisonnement relativement complexe. Puisque la situation n'est pas donnée pour elle-même, l'indice est ici indice de manque, implique un trou dans le récit et correspond au premier sens du mot « ellipse ». Par exemple, dans « *L'Opinion publique* », Chaplin insistait sur le trou d'une année que rien ne venait combler, mais que l'on concluait du nouveau comportement et de l'habillement de l'héroïne, devenue maîtresse d'un homme riche. Même, les visages n'avaient pas seulement une valeur expressive ou affective autonome, mais ne donnaient pas non plus la simple indication de ce qui se prolongeait hors champ : ils fonctionnaient vraiment comme indices d'une situation globale. Ainsi l'image célèbre du train qu'on ne voit arriver que par les lumières qui passent sur le visage de la femme, ou les images érotiques dont les assistants nous donnent seulement l'inférence. Les exemples sont encore plus frappants quand l'indice enveloppe un raisonnement, si rapide soit-il : ainsi « une femme de chambre ouvre une commode, et un col d'homme tombe accidentellement sur le sol, ce qui révèle la liaison d'Edna<sup>1</sup> ». Chez Lubitsch, on trouve constamment ces raisonnements rapides introduits dans l'image elle-même qui fonctionne alors comme indice. Dans « *Sérénade à trois* », film qui a gardé toute son audace, tant l'héroïne réclame avec naturel ou simplicité le droit de vivre et de cohabiter avec deux amants, l'un des deux voit l'autre vêtu d'un smoking, au petit matin chez l'aimée commune : il conclut de cet indice (et le spectateur en même temps) que son ami a passé la nuit avec la jeune

femme. L'indice consiste donc en ceci, qu'un des personnages est « trop » habillé, trop bien habillé d'un costume de soirée, pour ne pas avoir été durant la nuit dans une situation très intime qui n'a pas été montrée. C'est une image-raisonnement.

Il y a un second type d'indice, plus complexe, indice d'équivocité, qui correspond au second sens du mot « ellipse » (géométrique). Dans « *L'Opinion publique* », beaucoup d'indices du premier type font penser que l'héroïne n'est pas très attachée à son amoureux (elle a d'étranges petits sourires). En revanche, elle a avec son amant riche un rapport plus équivoque, qui fait que le spectateur ne cessera pas de se demander : lui est-elle attachée par la fortune, le luxe et une certaine complicité, ou bien l'aime-t-elle d'un amour beaucoup plus compréhensif et profond ? C'est la même question dans « *La Huitième Femme de Barbe-bleue* » de Lubitsch. Dans ces cas, c'est tout un monde de détails, un autre type d'indices qui nous font hésiter ; et non pas à cause de quelque chose qui manque ou n'est pas donné, mais en vertu d'une équivocité qui appartient pleinement à l'indice (ainsi, la scène du collier jeté et rattrapé dans « *L'Opinion publique* »). C'est comme si une action, un comportement, recelait une petite différence qui suffit pourtant à le renvoyer simultanément à deux situations tout à fait distantes, tout à fait éloignées. Ou bien c'est comme si deux actions, deux gestes, étaient très peu différents, et pourtant dans leur différence infime renvoyaient à deux situations opposables ou opposées. Les deux situations peuvent être telles que l'une seule est réelle, et l'autre apparente ou mensongère ; mais elles peuvent aussi être toutes deux réelles ; et enfin elles peuvent si bien s'échanger que l'une devient réelle et l'autre apparente, et inversement. Certains de ces cas sont courants dans n'importe quel film : par exemple l'innocent pris pour le coupable (un homme tient un couteau près d'un cadavre, est-ce parce qu'il a tué, ou vient-il seulement de retirer le couteau ?). Les cas plus complexes que nous venons de citer présentent

un plus grand intérêt. Ils permettent de dégager la loi du nouvel indice : *une très petite différence dans l'action ou entre deux actions induit une très grande distance entre deux situations*. C'est une ellipse, au second sens du mot, puisque les situations distantes sont comme un double foyer. C'est un indice d'équivocité, ou plutôt de distance, non plus de manque. Et il importe peu qu'une des situations soit démentie ou niée, car elle ne l'est qu'après avoir épuisé sa fonction, et elle ne l'est jamais assez pour supprimer l'équivocité de l'indice, et la distance entre les situations évoquées. C'est sans doute dans « *To be or not to be* » que Lubitsch a atteint à un maniement parfait de ces indices complexes. Tantôt dans des images isolables, par exemple quand un spectateur quitte son siège dès que l'acteur commence son monologue : est-ce parce qu'il en a assez, ou bien parce qu'il a rendez-vous avec la femme de l'acteur ? Tantôt pour l'ensemble d'une intrigue qui met en jeu tout le montage : la très petite différence dans le geste, mais aussi l'énormité de la distance entre deux situations, suivant que la troupe d'acteurs jouerait des rôles d'Allemands devant les spectateurs d'une pièce, ou au contraire « ferait » les Allemands devant des Allemands qui, dès lors, auraient l'air de jouer leur propre rôle. Question de vie ou de mort : les situations sont d'autant plus distantes que les personnages savent que tout dépend de très petites différences dans le comportement.

De toute façon, dans la petite forme, on conclut de l'action à la situation ou aux situations. Il semble que cette forme soit moins chère en principe, plus économique : ainsi Chaplin explique qu'il a retenu l'ombre et la lumière du train reflétées sur un visage parce qu'il n'avait pas de vrai train français à présenter directement... Cette remarque ironique est importante, parce qu'elle pose un problème général : l'action des films de série B, ou de petit budget, sur les inventions d'image au cinéma. Il est certain que des contraintes économiques ont suscité des inspirations fulgurantes, et que des images, inventées dans des conditions

d'économie, ont pu avoir un retentissement universel. Il y en aurait beaucoup d'exemples dans le néo-réalisme, dans la nouvelle vague, mais c'est vrai de tout temps, et l'on peut souvent considérer la série B comme un centre actif d'expérimentation et de création. Reste que la « petite forme » n'a pas nécessairement son origine, et certainement pas sa pleine expression, dans des films de petit budget. Elle trouve dans le cinémascope, dans la couleur, dans la mise en scène somptueuse, dans les décors, autant de facteurs d'expression que la grande forme elle-même. Si nous l'appelons petite forme, c'est de manière inadéquate en soi, et seulement pour opposer les deux formules de l'image-action : SAS' et ASA', c'est-à-dire le grand organisme univoque qui englobe les organes et les fonctions, ou bien au contraire les actions et les organes qui se composent peu à peu dans une organisation équivoque.

Dès lors, on peut aisément faire correspondre aux deux formules de l'image-action les genres ou les états de genre qu'elles inspirent. Ce que nous venons de voir, c'est la comédie de mœurs, de petite forme ASA, en tant qu'elle se distingue du film psycho-social de grande forme, SAS. Mais une distinction ou une opposition analogues valent dans les domaines les plus divers. Revenons d'abord au grand film d'histoire SAS, l'histoire monumentale et antiquaire. S'y oppose un type de film non moins historique, du type ASA, qu'on a appelé très justement « film à costume ». Dans ce cas, le costume, l'habit et même l'étoffe fonctionnent comme des comportements ou des habitus, et sont indices d'une situation qu'ils dévoilent. Ce n'est pas du tout comme dans le film d'histoire, où, nous l'avons vu, les étoffes et les costumes avaient une grande importance, mais en tant qu'ils s'intégraient dans une conception monumentale et antiquaire. Ici, c'est une conception modeste ou modéliste, comme si le couturier, le décorateur avaient pris la place de l'architecte et de l'antiquaire. Dans le film à costume autant que dans la comédie de mœurs, les habitus sont inséparables des habits, les actions,

inséparables de l'état des costumes qui en constitue la forme, et la situation qui en découle, inséparable des étoffes et tentures. Il n'est pas étonnant que Lubitsch, au début de son œuvre, dans sa période expressionniste allemande, ait fait des films à costume déjà marqués de son génie propre (« *Anne de Boleyn* », « *Madame du Barry* », et surtout la fantaisie orientale « *Sumurun* ») : des étoffes, des habits, des états d'habillement, dont il savait rendre la texture, le mat ou le lumineux dans l'image, et qui fonctionnaient comme indices<sup>2</sup>.

Dans le domaine du documentaire, l'école anglaise de 1930 s'opposait au grand documentaire-Flaherty. Grierson et Rotha reprochaient à Flaherty son indifférence sociale et politique. Au lieu de partir d'un englobant, d'un milieu dont le comportement des hommes se déduisait « naturellement », il fallait partir des comportements, pour en induire la situation sociale qui n'était pas donnée comme un en-soi, mais qui renvoyait elle-même à des luttes et à des comportements toujours en action ou en transformation. L'habitus témoignait ainsi des différences de civilisation, et des différences dans une même civilisation. On allait donc du comportement à la situation, de telle façon que, de l'un à l'autre, il y eût possibilité d'une « interprétation créatrice de la réalité ». Cette démarche sera reprise dans d'autres conditions par le cinéma direct et le cinéma-vérité.

Il y a aussi le film policier, dans sa différence avec le film criminel. Certes, il peut y avoir des policiers dans le film criminel, il peut ne pas y en avoir dans le film policier. Ce qui distingue les deux types, c'est que, dans la formule criminelle SAS, on va de la situation ou du milieu vers des actions qui sont des duels, tandis que, dans la formule policière ASA, on va d'actions aveugles, comme indices, à des situations obscures qui varient du tout au tout, ou qui basculent entièrement d'après une variation minuscule de l'indice. La formule du romancier Hammett exprime exactement ce type d'image : « lâcher une clé anglaise dans la

machine ». C'est le geste à l'aveugle qui va faire éclater la situation toute noire, arracher des lambeaux de situation. De très beaux films en sortirent : « *Le Grand Sommeil* » de Hawks, « *Le Faucon maltais* » de Huston (ces mêmes auteurs qui s'illustraient aussi dans la grande forme du film criminel). Le chef-d'œuvre du genre fut peut-être atteint par Lang, avec « *L'Invraisemblable Vérité* » : le héros, dans le cadre d'une campagne contre l'erreur judiciaire, fabrique de faux indices qui l'accusent d'un crime ; mais, les preuves de la fabrication ayant disparu, il se trouve dans la situation d'être arrêté et condamné ; tout près d'obtenir sa grâce, cependant, lors d'une dernière visite de sa fiancée, il se coupe, laisse échapper un indice qui fait comprendre à celle-ci qu'il est coupable et qu'il a vraiment tué. La fabrication des faux indices était une manière d'effacer les vrais, mais aboutissait par une voie détournée à la même situation que les vrais. Aucun autre film ne se livre à une telle danse d'indices, avec une telle mobilité et convertibilité des situations distantes opposées.

## 2

Le western enfin pose le même problème dans des conditions particulièrement riches. Nous avons vu que la grande forme à respiration ne se contentait sans doute pas de l'épique, mais à travers ses variétés, maintenait un milieu englobant, une situation globale qui allait susciter une action, capable à son tour de modifier du dedans la situation. Cette grande représentation organique, par exemple chez Ford, avait des caractères précis : elle comprenait un groupe fondamental, ou plusieurs, chacun bien défini, homogène, avec ses lieux, ses intérieurs, ses coutumes (ainsi les cinq groupes de « *Wagonmaster* ») ; elle comprenait aussi un groupe de rencontre ou de circonstance, plus hétérogène, hétéroclite, mais fonctionnel. Enfin, *il y avait un grand écart entre la situation*

et l'action à entreprendre, mais cet écart n'existait que pour être comblé : en effet, le héros devait actualiser la puissance qui le rendrait égal à la situation, il devait devenir capable de l'action, et le devenait peu à peu, en tant qu'il représentait le « bon » groupe fondamental, et trouvait l'aide nécessaire dans le groupe de rencontre (le médecin alcoolique, la fille légère au grand cœur, etc., se révélaient efficaces). Et il est déjà remarquable que Hawks s'inscrit dans cette représentation organique, mais lui fait subir un tel traitement qu'elle en sort profondément affectée, déformée. Quand elle s'exprime pleinement, comme au début de « *La Rivière rouge* » où le couple découpé sur le ciel est l'égal de toute la Nature, l'image est trop forte pour pouvoir durer. Et quand elle dure, c'est sur un autre mode, l'image a besoin de se liquéfier, l'horizon s'unit à la rivière, aussi bien dans « *La Rivière rouge* » que dans « *Big Sky* ». On pourrait dire que, chez Hawks, la représentation organique terrestre tend à se vider, et ne laisse plus subsister que des fonctions fluides presque abstraites qui passent au premier plan.

Les lieux, d'abord, perdent la vie organique qui les englobait, les traversait et les situait dans un ensemble : la prison de « *Rio Bravo* », purement fonctionnelle, n'a même pas besoin de laisser voir son prisonnier ; l'église de « *El Dorado* » ne témoigne plus que d'une fonction délaissée ; la ville de « *Rio Lobo* » se réduit à une « épure où ne se lisent plus que des fonctions, ville exsangue condamnée par le poids d'un passé ». En même temps, le groupe fondamental devient très vague, et la seule communauté encore bien définie est le groupe de rencontre hétéroclite (un alcoolique, un vieux, un tout jeune homme...) : c'est un groupe fonctionnel qui n'est plus fondé dans l'organique ; il trouve ses motivations dans une dette à effacer, une faute à racheter, une pente de dégradation à remonter, et ses forces ou ses moyens dans l'invention d'une machine ingénieuse plutôt que dans la représentation d'une collectivité (l'arbre-catapulte de « *Big Sky* », le feu d'artifice final de « *Rio*



*Bravo* », et, hors western, la machine des savants de « *Boule de feu* », jusqu'à la grande invention de « *La Terre des Pharaons* »)<sup>3</sup>. C'est le pur fonctionnalisme qui, chez Hawks, tend à remplacer la structure de l'englobant. On a souvent remarqué la claustrophilie de certains films de Hawks : précisément « *La Terre des Pharaons* », où l'invention consiste à fermer du dedans la salle funéraire, mais aussi « *Rio Bravo* », qu'on a pu appeler « western en chambre ». C'est que, dans l'effacement de l'englobant, il n'y a plus comme chez Ford communication d'un intérieur organiquement situé, et d'un dehors qui l'entoure, qui lui donne un milieu vivant d'où viennent les secours autant que les agressions. Ici, au contraire, l'inattendu, le violent, l'événement arrivent de l'intérieur, tandis que l'extérieur est plutôt le lieu de l'action coutumière ou préméditée, dans une curieuse inversion du dehors et du dedans<sup>4</sup>. Tout le monde entre et passe dans la pièce où le shérif prend un bain, comme sur une place publique (« *El Dorado* »). Le milieu extérieur perd son incurvation, et prend la figure d'une tangente à partir d'un point ou d'un segment qui fonctionne comme intériorité : le dehors et le dedans deviennent donc extérieurs *l'un à l'autre*, ils entrent dans une relation purement linéaire qui rend possible une permutation fonctionnelle des opposés. D'où le mécanisme constant des inversions chez Hawks, qui opère en toute clarté, indépendamment d'un arrière-fond symbolique, même quand elles ne se contentent pas de porter sur le dehors et le dedans, mais, comme dans les comédies, concernent toutes les relations binaires. Si le dehors et le dedans sont de pures fonctions, le dedans peut prendre la fonction du dehors ; mais aussi la femme peut prendre la fonction de l'homme dans le rapport de séduction, et l'homme celle de la femme (« *L'Impossible Monsieur Bébé* », « *Allez coucher ailleurs* », et les rôles de femmes dans les westerns de Hawks). Les adultes ou les vieillards ont des fonctions d'enfants, et l'enfant une fonction monstrueuse d'adulte mûr (« *Boule de feu* », « *Les hommes préfèrent les blondes*

»). Le même mécanisme peut intervenir entre l'amour et l'argent, le langage noble et l'argot... Ces inversions comme permutations fonctionnelles constituent, nous le verrons, de véritables *Figures* assurant une transformation de la forme.

Hawks se livre à une déformation topologique de la grande forme : c'est pourquoi les films de Hawks conservent une grande « respiration », comme dit Rivette, bien qu'elle soit devenue fluide, exprimant la continuité et la permutation des fonctions plus que l'unité d'une forme organique<sup>5</sup>. Mais, malgré sa dette à l'égard de Hawks, le néo-western va dans une autre direction : il emprunte directement la « petite forme », même sur grand écran. L'ellipse règne, et remplace la spirale et ses projections. Ce n'est plus la loi globale ou intégrale SA (un grand écart qui n'existe que pour être comblé), mais une loi différentielle AS : la plus petite différence, qui n'existe que pour être creusée, pour susciter des situations très distantes ou opposables. En premier lieu, les Indiens n'apparaissent plus en haut de la colline en se détachant sur le ciel, mais jaillissent des hautes herbes dont ils ne se distinguaient pas. L'Indien se confond presque avec le rocher derrière lequel il attend (« *Hombre* », de Martin Ritt), et le cow-boy a quelque chose de minéral qui le confond avec le paysage (« *L'Homme de l'Ouest* », d'Anthony Mann<sup>6</sup>). La violence devient l'impulsion principale, et y gagne autant d'intensité que de soudaineté : dans « *Seminole* » de Boetticher, on meurt sous les coups d'un adversaire invisible caché dans les marais. Non seulement le groupe fondamental a disparu au profit de groupes de rencontre de plus en plus hétéroclites et mélangés, mais ceux-ci, en se multipliant, ont perdu la claire distinction qu'ils avaient encore chez Hawks : les hommes dans un même groupe, et d'un groupe à l'autre, ont tant de relations et des alliances si complexes qu'ils se distinguent à peine, et que leurs oppositions se déplacent sans cesse (« *Major Dundee* », « *La Horde sauvage* », de Peckinpah). Entre le poursuivant et le poursuivi, mais aussi entre le

Blanc et l'Indien, la différence devient de plus en plus petite : dans « *L'Appât* », de Mann, pendant longtemps le chasseur de primes et sa proie ne semblent pas des hommes bien différents ; et dans « *Little Big Man* », de Penn, le héros ne cesse d'être blanc avec les Blancs, indien avec les Indiens, franchissant dans les deux sens une frontière minuscule, à l'occasion d'actions peu distinctes. C'est que l'action ne peut jamais être déterminée par et dans une situation préalable ; c'est au contraire la situation qui découle de l'action, au fur et à mesure : Boetticher disait que ses personnages ne se définissent pas par une « cause », mais par ce qu'ils font pour la défendre. Et Godard, quand il analysait la forme chez Anthony Mann, dégageait une formule ASA', qu'il opposait à la grande forme SAS' : la mise en scène « consistait à découvrir *en même temps* qu'à préciser, alors que, dans un western classique, la mise en scène consiste à découvrir, *puis* à préciser ». Mais, si la situation elle-même dépend ainsi de l'action, il faut que l'action à son tour soit rapportée au moment de sa naissance, à l'instant, à la seconde, au plus petit intervalle comme à la différentielle qui lui sert d'impulsion.

En second lieu, cette loi de la petite différence ne vaut que pour autant qu'elle induit des situations logiquement très distantes. Pour « *Little Big Man* », la situation change réellement du tout au tout suivant qu'il est poussé du côté des Indiens ou du côté des Blancs. Et, si l'instant est la différentielle de l'action, c'est à chacun de ces instants que l'action peut basculer, tourner dans une situation tout autre ou opposée. Rien n'est jamais gagné. Les défaillances, les doutes, la peur n'ont donc plus du tout le même sens que dans la représentation organique : ce ne sont plus les étapes même douloureuses qui comblent l'écart, par lesquelles le héros s'élève jusqu'aux exigences de la situation globale, actualise sa propre puissance et devient capable d'une si grande action. Car il n'y a plus du tout d'action grandiose, même si le héros a gardé d'extraordinaires qualités techniques. À la limite, il fait partie de ces « *Losers* » tels que les

présente Peckinpah : « Ils n'ont aucune façade, il ne leur reste plus une illusion, aussi représentent-ils l'aventure désintéressée, celle dont on ne tire aucun profit, sinon la pure satisfaction de vivre encore. » Ils n'ont rien gardé du rêve américain, ils ont seulement gardé la vie, mais, à chaque instant critique, la situation que leur action suscite peut se retourner contre eux, et leur faire perdre cette seule chose qui leur restait. Bref, l'image-action a bien pour signes des indices, qui sont à la fois des indices de manque, dont témoignent les ellipses brutales dans le récit, et des indices de distance ou d'équivocité, dont témoignent la possibilité et la réalité de renversements de situation soudains.

Il ne s'agit pas seulement d'une indécision entre deux situations distantes ou opposées, mais simultanées. Les situations successives, dont chacune est déjà équivoque en elle-même, vont à leur tour former les unes avec les autres, et avec les instants critiques qui les suscitent, une ligne brisée au parcours imprévisible, bien que nécessaire et rigoureux. C'est vrai des lieux comme des événements. Chez Peckinpah, il n'y a plus un milieu, un Ouest, mais des Ouest, y compris des Ouest à chameaux, des Ouest à Chinois, c'est-à-dire des ensembles de lieux, d'hommes et de mœurs qui « changent et s'éliminent » dans le même film<sup>7</sup>. Chez Mann, et aussi chez Daves, il y a un « plus court chemin » qui n'est pas la ligne droite, mais qui réunit des actions ou des parties, A et A', dont chacune garde son indépendance, dont chacune est un instant critique hétérogène, « un présent aiguisé jusqu'à l'extrême pointe de lui-même<sup>8</sup> ». C'est comme une corde à nœuds, qui se tordrait à chaque prise, à chaque action, à chaque événement. C'est donc, à l'opposé de *l'espace-respiration* de la forme organique, un tout autre espace qui se constitue : un *espace-ossature*, avec des intermédiaires qui manquent, des hétérogènes qui sautent de l'un à l'autre ou se connectent de plein fouet. Ce n'est plus un espace ambiant, mais un espace vectoriel, un espace-vecteur, avec des distances temporelles. Ce n'est plus le trait englobant d'un grand

contour, mais le trait brisé d'une ligne d'univers, à travers des trous. Le vecteur est le signe d'une telle ligne. C'est le signe génétique de la nouvelle image-action, tandis que l'indice en était le signe de composition.

### 3

Nous avons vu comment les genres classiques du cinéma pouvaient sommairement se distribuer d'après les deux formes de l'image-action. Or, s'il y a un genre qui semble exclusivement voué à la petite forme, au point de l'avoir créée, et d'avoir servi de condition à la comédie de mœurs, c'est le burlesque. C'est là que la forme AS trouve le plein développement de sa formule : une très petite différence dans l'action, ou entre deux actions, qui va faire valoir une distance infinie entre deux situations, et qui n'existe que pour faire valoir cette distance. Prenons des exemples célèbres dans la série des Charlot : vu de dos, Charlot abandonné par sa femme semble secoué de sanglots, tandis qu'on voit, dès qu'il se retourne, qu'il secoue un shaker et se prépare un cocktail. De même, à la guerre, Charlot marque un point chaque fois qu'il a tiré ; mais il arrive une fois qu'une balle ennemie lui réponde, et il efface la marque. L'important, le processus burlesque, consiste en ceci : l'action est filmée sous l'angle de sa plus petite différence avec une autre action (tirer au fusil – jouer un coup), mais dévoile ainsi l'immensité de la distance entre deux situations (partie de billard – guerre). Quand Charlot s'accroche à une saucisse qui pend chez le charcutier, il resserre une analogie qui fait surgir aussi bien toute la distance qui sépare un tramway d'une charcuterie. C'est ce qu'on retrouve dans la plupart des détournements d'objets d'usage : une très petite différence introduite dans l'objet induira des fonctions opposables ou des situations opposées. C'est la potentialité des outils ; et même quand Charlot se confronte aux machines, il en retient

l'idée d'un outil démesuré qui se convertit automatiquement dans la situation contraire. D'où l'humanisme de Chaplin, montrant qu'un « rien » suffit à retourner la machine contre l'homme, à en faire un instrument de capture, d'immobilisation, de frustration, même de torture, au niveau des besoins les plus élémentaires (les deux grandes machines des « *Temps modernes* » sont confrontées à la simple alimentation de l'homme en y opposant des difficultés inextricables). Dans la série des Charlot, on ne se contente pas de retrouver, on saisit plutôt à la source les lois de la petite forme : la confusion, l'identification avec le milieu (Charlot dans le sable, Charlot-statue, Charlot-arbre, réincarnant la prophétie de Macbeth...) ; la petite différence qui fait basculer la situation, comme le dédoublement de personnalité d'un personnage dont tout dépend, dans « *La Ruée vers l'or* » ou « *Les Lumières de la ville* » ; l'instant comme moment critique des situations opposables, Charlot pris dans l'instant, allant d'un instant à l'autre dont chacun requiert toutes ses forces d'improvisation ; enfin, la ligne d'univers qu'il trace ainsi, trait brisé qui se marque déjà dans les changements angulaires de sa démarche, et qui ne raccorde finalement ses segments et ses directions qu'en les alignant sur la longue route où Charlot vu de dos s'enfonce, entre des poteaux et des arbres sans feuilles, ou bien sur la frontière qu'il suit en zigzaguant, entre l'Amérique où la police le guette et le Mexique où les bandits l'attendent. C'est donc tout le jeu des indices et des vecteurs qui constitue le signe de l'image burlesque : l'ellipse dans ses deux sens.

Mais, justement, la loi de l'indice, la petite différence dans l'action qui fait valoir une distance infinie de deux situations, semble partout présente dans le burlesque en général. Harold Lloyd développe particulièrement une variante qui déplace le procédé, de l'image-action à l'image-perception pure. Une première perception nous est donnée, par exemple Harold dans une riche voiture immobilisée à un arrêt ; puis une seconde perception apparaît lorsque la voiture se met à bouger, et laisse voir

Harold sur une bicyclette de pauvre. Il n'avait été qu'encadré par la vitre de la voiture, et la différence infiniment petite entre les deux perceptions nous fait d'autant plus saisir la distance infinie des situations « riche-pauvre ». De même, dans une très belle scène de « *Safety Last* », une première perception nous montre un homme assis courbé, des barreaux, un nœud coulant qui pend, une femme qui pleure, un pasteur qui exhorte, tandis que la seconde perception révèle qu'il s'agit seulement d'un au-revoir sur un quai de gare où chaque élément se trouve justifié.

Si l'on cherche à définir l'originalité de Chaplin, ce qui lui a donné une place incomparable dans le burlesque, il faut donc chercher ailleurs. C'est que Chaplin a su choisir les gestes proches et les situations correspondantes éloignées, de manière à faire naître sous leur rapport une émotion particulièrement intense en même temps qu'un rire, et à redoubler le rire avec cette émotion. Si une petite différence dans l'action induit et fait alterner des situations très distantes ou opposables, S' et S'', l'une des deux situations sera « réellement » touchante, terrible, tragique (et non pas seulement par une illusion d'optique, comme chez Harold Lloyd). Dans l'exemple précédent de « *Charlot soldat* », c'est la guerre qui est la situation réelle et présente, tandis que la partie de billard recule à l'infini. Et pourtant celle-ci ne recule pas assez pour empêcher notre rire ; inversement, notre rire n'empêche pas l'émotion face à l'image de guerre qui s'impose et se développe, jusque dans les tranchées inondées. Bref, la distance infinie entre S' et S'' (la guerre et la partie de billard) nous émeut d'autant plus que le rapprochement des deux actions, la petite différence dans l'action, nous fait rire davantage. C'est parce que Chaplin sait inventer la différence minimale entre deux actions bien choisies qu'il sait aussi créer la distance maximale entre les situations correspondantes, l'une atteignant à l'émotion, l'autre accédant au comique pur. C'est un circuit rire-émotion, où l'un renvoie à la petite différence, l'autre à la grande distance, sans que l'un efface ou atténue l'autre, mais tous deux se

relayant, se relançant. Il n'y a pas lieu de parler d'un Chaplin tragique. Il n'y a certes pas lieu de dire qu'on rit alors qu'on devrait pleurer. Le génie de Chaplin, c'est de faire les deux ensemble, de faire qu'on rit d'autant plus qu'on est ému. Dans « *Les Lumières de la ville* », la jeune aveugle et Charlot ne se répartissent pas les rôles : dans la scène du dévidage, entre l'action aveugle qui tend à annuler toute différence d'un fil avec un autre, et la situation visible qui se transforme complètement, suivant qu'un Charlot supposé riche tiendrait l'écheveau, ou qu'un Charlot misérable perd son haillon, ce sont les deux personnages qui sont dans le même circuit, comiques et émouvants tous deux.

Les derniers films de Chaplin, à la fois, découvrent le parlant et mettent à mort Charlot (non seulement Verdoux redevient Charlot quand il va à la mort, mais le dictateur qui monte à la tribune se confond avec un Charlot montant à l'échafaud). Le même principe semble alors acquérir une nouvelle puissance. Bazin insistait sur ceci : « *Le Dictateur* » n'aurait pas été possible si, dans la réalité, Hitler n'avait pris et volé la moustache de Charlot<sup>2</sup>. Entre le petit barbier juif et le dictateur, la différence est aussi petite que celle des deux moustaches. Et pourtant il en sort deux situations infiniment éloignées, aussi opposables que celles de la victime et du bourreau. De même, dans « *M. Verdoux* », la différence entre les deux aspects ou comportements du même homme, l'assassin de femmes et le mari aimant d'une épouse paralysée, est si mince qu'il faut toute l'intuition de l'épouse pour pressentir une fois qu'il a « changé ». Comme dit Mireille Latil, ce n'est pas par impuissance, c'est par une grande trouvaille que Chaplin, dans les deux attitudes de Verdoux, n'a « guère varié l'apparence du personnage et rien changé à son jeu<sup>10</sup> ». De la petite différence évanescence sort pourtant une grande distance des situations opposées, dont témoignent les allers et retours frénétiques entre les faux domiciles et le vrai foyer. Chaplin veut-il dire dans ces deux films qu'il y a en chacun de nous un Hitler, un assassin



virtuels ? Et que ce sont seulement les situations qui nous font bons ou méchants, victimes ou bourreaux, capables d'aimer ou de détruire ? Indépendamment de la profondeur ou de la platitude de pareilles idées, il ne semble pas que ce soit la manière de penser de Chaplin, sauf très secondairement. Car, ce qui compte encore plus que les deux situations opposées du bon et du méchant, ce sont les *discours* sous-jacents, qui s'expriment comme tels à la fin de ces films. C'est même pourquoi ces films vont procéder à la fois à une conquête progressive du parlant et à une élimination progressive de Charlot. Ce que les discours disent, dans « *Le Dictateur* » et dans « *M. Verdoux* », c'est que la Société se met elle-même dans la situation de faire de tout homme de pouvoir un dictateur sanglant, de tout homme d'affaires, un assassin, littéralement un assassin, parce qu'elle nous donne trop d'intérêt à être méchant, au lieu d'engendrer des situations où la liberté, l'humanité se confondraient avec notre intérêt ou notre raison d'être. C'est une idée proche de Rousseau, et d'un Rousseau dont l'analyse sociale était fondamentalement réaliste. On voit dès lors ce qui a changé avec les derniers films de Chaplin. Le discours leur apporte une dimension tout à fait nouvelle, et constitue des images « discursives ».

Il ne s'agit plus seulement de deux situations opposées qui semblent naître de différences minuscules entre actions, entre les hommes ou dans le même homme. Il s'agit de deux états de la société, de deux Sociétés opposables, dont l'une fait de la petite différence entre les hommes l'instrument d'une distance infinie de situations (tyrannie), et dont l'autre ferait de la petite différence entre les hommes la variable d'une grande situation commune et communautaire (Démocratie<sup>11</sup>). Dans la série muette des Charlot, Chaplin ne pouvait atteindre à ce thème que par des images idylliques ou de rêve (le grand rêve de « *Charlot policeman* », ou l'image idyllique dans « *Les Temps modernes* »). Mais c'est le parlant, sous la forme du discours, qui va donner au thème une force réaliste. On

pourrait dire de Chaplin, à la fois, qu'il est un des auteurs qui se sont le plus méfié du parlant, et qui en ont fait un usage radical, original : Chaplin s'en sert pour introduire dans le cinéma la Figure du discours, et transformer ainsi les problèmes initiaux de l'image-action. D'où l'importance particulière du « *Dictateur* », où le discours final (quelle que soit sa valeur intrinsèque) s'identifie à tout le langage de l'homme, représente tout ce que l'homme peut dire, par rapport à la fausse langue du non-sens et de la terreur, du bruit et de la fureur, que Chaplin invente avec génie, dans la bouche du tyran. La petite forme burlesque ne manquait de rien ; mais, dans ses derniers films, Chaplin la pousse à une limite qui lui fait rejoindre une grande forme, et qui n'a plus besoin du burlesque, tout en en gardant la puissance et les signes. En effet, c'est toujours la petite différence qui va se creuser en deux situations incommensurables ou opposées (d'où la question lancinante de « *Limelight* » : quel est ce « rien », cette fêlure de l'âge, cette petite différence de l'usure, qui fait qu'un beau numéro de clown devient un spectacle lamentable ?). Mais, dans les derniers films, dans « *Limelight* » encore et surtout, les petites différences des hommes ou d'un même homme deviennent pour leur compte des états de vie même au plus bas, des variations d'un élan vital que le clown peut mimer, tandis que les situations opposables deviennent deux états de la société, l'un impitoyable et contre la vie, l'autre, que le clown mourant peut encore entrevoir et communiquer à la femme guérie. Et là aussi, dans « *Limelight* », tout passe par l'introduction du discours, sur un mode shakespearien, le plus shakespearien des trois discours de Chaplin. Chaplin s'en souviendra, quand « *Un roi à New York* » se lance dans le discours d'Hamlet, qui est comme l'envers ou l'antipode de la société américaine (la démocratie est devenue « royaume », puisque l'Amérique est devenue société de propagande et de police).

Or la situation de Buster Keaton est très différente. Le paradoxe de Keaton est d'inscrire immédiatement le burlesque dans une grande forme. S'il est vrai que le burlesque appartient essentiellement à la petite forme, il y a chez Keaton quelque chose d'incomparable, même avec Chaplin qui ne conquiert la grande forme que par la figure du discours et l'effacement relatif du personnage burlesque. L'originalité profonde de Buster Keaton, c'est d'avoir rempli la grande forme d'un contenu burlesque qu'elle semblait récuser, d'avoir réconcilié contre toute vraisemblance le burlesque et la grande forme. Le héros est comme un point minuscule englobé dans un milieu immense et catastrophique, dans un espace à transformation : vastes paysages changeants et structures géométriques déformables, rapides et chutes d'eau, grand navire qui dérive sur la mer, ville balayée par le cyclone, pont s'écroulant à la manière d'un parallélogramme qui s'aplatit... Le regard de Keaton, tel que Benayoun le décrit, émanant du visage de face ou de profil, tantôt voit tout, dans la position du périscope, tantôt voit loin, dans la position du guetteur<sup>12</sup>. C'est un regard fait pour de grands espaces intérieurs et extérieurs. En même temps, sous nos propres yeux, naissent un type d'images inattendues dans le burlesque. C'est l'ouverture des « *Lois de l'hospitalité* », avec la nuit, l'orage, les éclairs, le double meurtre et la femme terrifiée, du pur Griffith. C'est aussi le cyclone de « *Steamboat Bill Junior* », l'asphyxie du scaphandrier au fond de la mer dans « *La Croisière du Navigator* », l'écrasement du train et l'inondation dans « *Le Mécano de la General* », le terrible combat de boxe de « *Battling Butler* ». Parfois, c'est particulièrement un élément de l'image : la lame du sabre qui vient s'enfoncer dans le dos d'un ennemi, dans « *Le Mécano de la General* », ou bien le couteau que « *Le Caméraman* » glisse dans la main d'un manifestant chinois. Soit l'exemple du match de boxe, puisque tous les burlesques sont passés par ce thème. Les matchs de Charlot répondent bien à la loi de la petite différence : match-ballet ou match-ménage.

Mais, dans « *Battling Butler* », il y a trois combats : un match qui semble vrai, aperçu dans sa violence ; une séance d'entraînement, traitée de façon burlesque traditionnelle, Keaton étant comme un enfant chatouillé qui sursaute, puis menacé par le père-entraîneur ; enfin, le règlement de comptes entre Keaton et le champion, dans toute sa hideur, avec le corps qui tressaute, la distorsion et le froissement de la peau sous les coups, la haine qui apparaît sur le visage. C'est une des plus grandes mises en accusation de la boxe. On comprend mieux une anecdote rapportée par Keaton : désireux de faire une inondation, il se voit objecter par le producteur qu'on ne peut pas faire rire avec de telles choses ; il riposte que Chaplin a bien fait rire avec la guerre de 14 ; mais le producteur tient bon, et accepte seulement un cyclone (parce qu'il semblait ignorer le nombre de morts dus aux cyclones<sup>13</sup>). Il y a une intuition juste chez ce producteur : si Chaplin peut faire rire avec la guerre de 14, c'est parce que, nous l'avons vu, il rapporte la situation terrible à une petite différence risible en elle-même. Keaton, au contraire, se donne une scène ou une situation hors burlesque, une image-limite, aussi bien pour le cyclone que pour le combat. Il ne s'agit plus d'une petite différence qui va faire valoir des situations opposables, il s'agit d'un grand écart entre la situation donnée et l'action comique attendue (loi de la grande forme). Comment l'écart sera-t-il comblé, non seulement de manière à ce que l'action comique soit « quand même » produite, mais de manière à ce qu'elle couvre et emporte la situation tout entière, et coïncide avec elle ? Pas plus que pour Chaplin on ne dira que Keaton est tragique. Mais le problème est tout à fait différent chez les deux auteurs.

Ce qui est unique chez Buster Keaton, c'est la manière dont il élève directement le burlesque à la grande forme. Il emploie cependant plusieurs procédés. Le premier, c'est ce que David Robinson appelle le « gag-trajectoire », qui mobilise tout un art du montage rapide : ainsi dès « *Les Trois Âges* », le héros en Romain s'échappe d'un cachot, attrape un

bouclier, monte en courant un escalier, arrache une lance, saute sur un cheval, et, debout, bondit à travers une haute fenêtre, écarte deux piliers, fait tomber le plafond, s'empare de la fille, se laisse glisser le long de la lance et saute dans une litière qu'on emmène au même moment. Ou bien le héros moderne saute du haut d'une maison à une autre, mais tombe, se rattrape à une marquise, dégringole un tuyau qui se décroche, qui le projette deux étages plus bas, dans un poste d'incendie où il glisse le long du poteau de descente, et saute à l'arrière de la voiture de pompiers qui sortait justement. Les autres burlesques, y compris Chaplin, ont des poursuites et des courses extrêmement rapides, avec permanence dans le divers, mais Buster Keaton est peut-être le seul qui en fasse de pures trajectoires continues. La plus grande vitesse de trajectoire est obtenue dans « *Le Caméraman* », où la jeune fille téléphone au héros, qui se lance dans New York, et se trouve déjà chez elle au moment où elle raccroche. Ou bien, sans montage, en un seul plan de « *Sherlock Junior* », Keaton passe par une trappe sur le toit du train, saute d'un wagon à l'autre, attrape la chaîne d'un réservoir d'eau qu'on aperçoit dès le début, est entraîné sur la voie par le torrent d'eau qu'il déclenche, et s'enfuit au loin, tandis que deux hommes arrivent et se font inonder. Ou bien encore le gag-trajectoire est obtenu par changement de plan, l'acteur restant immobile : ainsi dans la séquence célèbre du rêve de « *Sherlock Junior* », où les coupures font se succéder le jardin, la rue, le précipice, la dune de sable, le récif battu par la mer, l'étendue neigeuse, et redonnent enfin le jardin (de même le trajet par changement de décor en voiture immobile)<sup>14</sup>.

Un autre procédé pourrait être appelé gag machinique. Les biographes et les commentateurs de Keaton ont insisté sur son goût des machines, et son affinité à cet égard, non pas avec le surréalisme, mais avec le dadaïsme : la machine-maison, la machine-bateau, la machine-train, la machine-cinéma... Des machines et non pas des outils : il y a là d'abord un aspect

important de la différence avec Chaplin, qui procède par outils et s'oppose la machine. Mais, en second lieu, si Keaton fait des machines son allié le plus précieux, c'est parce que son personnage les invente, et en fait partie, machines « sans mère » à la manière de celles de Picabia. Elles peuvent échapper à son contrôle, devenir absurdes ou l'être dès le début, compliquer le simple : elles ne cessent pas de servir une plus haute finalité secrète, au plus profond de l'art de Keaton. « *La Maison démontable* », dont les parties ont été montées dans le désordre, et qui devient tourbillonnante ; « *L'Épouvantail* », où la maison sans mère, et d'une seule pièce, complique chaque pièce virtuelle avec une autre, chaque rouage avec un autre, réchaud et gramophone, baignoire et divan, lit et orgue : ce sont de telles machines-maisons qui font de Keaton l'architecte dadaïste par excellence. Mais, en troisième lieu, elles nous conduisent elles-mêmes à la question : quelle est cette finalité de la machine absurde, cette forme propre du non-sens chez Keaton ? Ce sont à la fois des structures géométriques et des causalités physiques. Mais, dans l'ensemble de l'œuvre de Keaton, leur particularité est d'être des structures géométriques à fonction « minorante », ou des causalités physiques à fonction « récurrente ».

Dans « *La Croisière du Navigator* », la machine, ce n'est pas seulement le grand paquebot par lui-même : c'est le paquebot pris dans une fonction minorante où chacun de ses éléments, destiné à des centaines de personnes, va être adapté à un couple tout seul et démuné. La limite, l'image-limite, est donc l'objet d'une série qui se propose non pas de la franchir ou même de l'atteindre, mais de l'attirer, de la polariser. Par quel système faire cuire un petit œuf dans la marmite énorme ? Chez Keaton, la machine ne se définit pas par l'immense, elle implique l'immense, mais en inventant la fonction minorante qui le transforme, grâce à un système ingénieux lui-même machinique prélevé sur la masse des poulies, des fils et des leviers<sup>15</sup>. De même, dans « *Le Mécano de la General* », on ne croira

pas seulement que la jeune fille, alimentant la chaudière du train avec de tout petits morceaux de bois, se conduit de manière maladroite et inadaptée. C'est pourtant vrai, mais elle réalise aussi le rêve de Keaton, prendre la plus grande machine du monde pour la faire marcher avec de tout petits éléments, la convertir ainsi à l'usage de chacun, en faire la chose de tout le monde. Il arrive à Keaton de passer directement de la grande machine réelle à sa reproduction comme jouet, par exemple à la fin de « *Malec forgeron* ». « *Go West* » procède à des minurations très diverses, du revolver minuscule au petit veau chargé de rassembler l'immense troupeau. Telle est la finalité de la machine elle-même : elle ne comprend pas seulement ses grandes pièces et rouages, elle comprend sa conversion en petit, sa conversion au petit, le mécanisme d'une transformation qui l'approprie à un homme solitaire, à un couple perdu, par-delà les compétences et les spécialisations. Cela *doit* faire partie de la machine : nous ne sommes pas sûrs à cet égard que Keaton manque d'une vision politique, qui serait au contraire présente chez Chaplin. Il y a plutôt deux visions « socialistes » très différentes, l'une humaniste-communiste chez Chaplin, l'autre machinique-anarchiste chez Keaton (un peu à la manière d'Illich, qui réclamera le droit d'usage ou la minoration des grandes machines).

Ces minurations ne peuvent se faire que par des processus de causalité physique, qui passent par des détours, des allongements, des chemins indirects, des liaisons entre hétérogènes, fournissant l'élément absurde indispensable à la machine. Déjà dans les Malec, « *The Higt Sign* » propose un abrégé de série causale insolite : une machine à tir où le héros appuie du pied sur un levier caché, si bien qu'un système de fils et de poulies fait tomber un os, qu'un chien veut atteindre en tirant sur une corde, de manière à faire résonner la cloche de la cible (il suffit d'un chat pour détraquer la machine). On pense aux dessins, eux aussi dadaïstes, de Rube Goldberg : les prodigieuses séries causales où « mettre une lettre à

la poste », par exemple, passe par une longue suite de mécanismes disparates enclenchés les uns aux autres, commençant par une botte qui envoie un ballon de rugby dans une cuve, et, d'engrenage en engrenage, finit par dérouler sous les yeux de l'expéditeur un écran où est écrit *You Sap, Mail that Letter*. Chaque élément de la série est tel qu'il n'a aucune fonction, aucun rapport avec le but, mais en acquiert par rapport à un autre élément qui n'a lui-même aucune fonction ni rapport..., etc. C'est par une série de décrochages que ces causalités opèrent : proches de celles de Keaton, certaines machines de Tinguely enfilent plusieurs structures, chacune comportant un élément qui n'est pas fonctionnel, mais qui le devient dans la suivante (la grand-mère qui pédale dans l'auto ne fait pas avancer le véhicule, mais déclenche un appareil à scier du bois...). C'est par ces causalités récurrentes que s'opèrent l'appropriation des grandes structures géométriques, mais aussi le développement des grandes trajectoires. Une structure est le dessin d'une trajectoire, mais une trajectoire n'est pas moins le tracé d'une machine. Chaque trajectoire constitue elle-même une machine dont l'homme est un rouage entre les différents éléments, tel le Mécano assis sur la barre motrice de la locomotive qui entraîne son corps immobile dans une série d'arcs de cercle. Les deux formes essentielles du gag chez Keaton, le gag-trajectoire et le gag machinique, sont les aspects d'une même réalité, une machine qui produit l'homme sans mère ou l'homme de l'avenir. Le grand écart entre la situation immense et le héros minuscule sera comblé par ces fonctions minorantes et ces séries récurrentes qui rendent le héros égal à la situation. C'est ainsi que Keaton invente un burlesque qui défie toutes les conditions apparentes du genre, et prend naturellement pour cadre la grande forme.



---

1. Charles Chaplin, *Histoire de ma vie*, Laffont (on se reportera au dossier sur « *L'Opinion publique* », in *Cinématographe*, no 64, janvier 1981 : notamment l'article de Jean Tédesco, contemporain du film, et l'analyse de Jacques Fieschi).

2. Lubitsch avait une connaissance professionnelle des tissus, et de la « confection », aussi grande que celle de Sternberg en matière de dentelles et de « mercerie ». Lotte Eisner, malgré sa sévérité pour les films à costume de Lubitsch, reconnaît qu'il apporte, dans l'expressionnisme et son goût des profondeurs, un élément nouveau : les jeux de lumière sur les étoffes, à la surface de l'image. Ce sera aussi, plus tard, l'une des réussites éblouissantes de Murnau dans « *Tartuffe* ». Cf. *L'Écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, p. 39-43 et 141.

3. Sur les deux points précédents, cf. l'article de Michel Devillers, *Cinématographe*, no 36, mars 1978, in « Quatre études sur Howard Hawks ».

4. *Positif*, no 195, juillet 1977 : sur le thème du dehors et du dedans chez Hawks, on se reportera aux articles d'Eyquem, Legrand, Masson et Ciment, et à celui de Bourget qui introduit beaucoup de nuances sur ce même thème. Dans *Cinématographe*, Emmanuel Decaux et Jacques Fieschi insistent sur le mécanisme général des inversions chez Hawks.

5. Jacques Rivette, « Génie de Howard Hawks », *Cahiers du cinéma*, no 23, mai 1953.

6. À propos de « *L'Homme de l'Ouest* », sur le végétal et le minéral, cf. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, p. 199-200.

7. Benayoun, *Peckinpah*, Dossiers du cinéma.

8. Philippe Demonsablon, « Le plus court chemin », *Cahiers du cinéma*, no 48, juin 1955, p. 52-53. Dans ce bref texte essentiel, l'auteur analyse « *Je suis un aventurier* » de Mann. Pour une analyse plus ample de Mann, et de Daves, à cet égard, on se reportera aux textes de Claude-Jean Philippe et de Christian Ledieu, *Études cinématographiques, le Western*.

9. Bazin et Rohmer, *Charlie Chaplin*, Éd. du Cerf, p. 28-32.

[10.](#) Mireille Latil Le Dantec, « Chaplin ou le poids d'un mythe », *Cinématographe*, no 35, février 1978 (« Verdoux l'imposteur émeut la femme riche en s'attendrissant sur la dernière maladie de sa femme, contemplant le jardin plein de roses, d'où très peu avant s'élevait ironiquement la fumée, trace de son crime. Mais cette fiction conjugale rappelle abominablement la réalité de son amour pour sa vraie femme et le cadre fleuri de sa maison »).

[11.](#) Cf. le discours final du « *Dictateur* », dont une partie est publiée par Bazin et Rohmer.

[12.](#) Benayoun, *Le Regard de Buster Keaton*, Éd. Herscher.

[13.](#) Cité par David Robinson, « Buster Keaton », *La Revue du cinéma*, no 234, décembre 1969 : à propos de « *Steamboat Bill Junior* », p. 74.

[14.](#) On se reportera aux analyses de David Robinson, souvent plan par plan : non seulement pour « *Les Trois Âges* » et « *Sherlock Junior* », mais pour la grande scène des rapides et des chutes d'eau dans « *Les Lois de l'hospitalité* » (p. 46-48). De même pour la position fixe du personnage avec changement de décor, et les problèmes techniques de géométrie qui se posent alors (en l'absence du procédé des transparences) : cf. p. 53-54.

[15.](#) Robinson : « Un couple jeune et riche qui n'a jamais appris à se débrouiller tout seul part à la dérive sur un paquebot désert. Les difficultés ordinaires de l'existence sont augmentées du fait que tout ce qu'offre le bateau est non pas destiné aux individus, mais à des milliers de gens... Ils doivent affronter un équipement ménager généralement utilisé par des centaines de personnes » (p. 54-56).

chapitre 11  
les figures  
ou la transformation des formes

1

La distinction des deux formes d'action est simple et claire en elle-même, mais ses applications sont complexes. Nous avons vu que des questions budgétaires pouvaient intervenir, mais n'étaient pas déterminantes, puisque la petite forme, pour s'exprimer et se développer, a besoin d'écran large, de décors et de couleurs riches, autant que la grande. Il faudrait considérer ici que Petit et Grand sont employés au sens de Platon, qui leur faisait correspondre deux Idées ; et l'Idée, en effet, c'est d'abord la forme d'action. Ce n'est pas sans conséquence sur le cinéma. Ainsi, certains auteurs ont manifestement une préférence ou une vocation pour l'une ou l'autre des deux formes ; pourtant, ils empruntent parfois l'autre forme, soit pour répondre à de nouveaux impératifs, soit pour changer, se reposer, s'éprouver autrement, faire une expérience, etc. Ford, par exemple, est un maître de la grande forme, avec synsignes et binômes ; il n'en fait pas moins des chefs-d'œuvre de petite forme, procédant par indices (c'est le cas du « *Long Voyage* », où l'attaque des avions n'est indiquée que par le son, et le déchaînement de la mer, par les flots sur la plage-avant du navire). D'autres auteurs passent aisément d'une forme à l'autre, comme s'ils n'avaient pas de préférence : nous l'avons vu pour les films noirs de Hawks, mais c'est parce qu'il a su inventer une forme originale, une forme à déformation capable de jouer sur les deux autres, comme en témoignent ses westerns. On appelle

*Figure* le signe de telles déformations, transformations ou transmutations. Il y a là toutes sortes d'évaluations esthétiques et créatrices, qui débordent la question de l'image-action, et qui, évidemment, ne se posent pas seulement dans le cadre du cinéma américain, mais concernent à toutes les époques le cinéma universel.

C'est que Petit et Grand ne désignent pas seulement des formes d'action, mais des conceptions, des manières de concevoir et de voir un « sujet », un récit ou un scénario. Ce second sens de l'Idée, la conception, est d'autant plus essentielle au cinéma qu'elle précède généralement le scénario, et le détermine, mais peut également venir après (Hawks insistait sur ce point, sur l'indifférence du scénario qu'il pouvait recevoir tout fait). La conception engage une mise en scène, un découpage et un montage qui ne dépendent pas simplement du scénario. Mikhaïl Romm rapporte une conversation qu'il eut avec Eisenstein, au moment de réaliser « *Boule de suif* » d'après la nouvelle de Maupassant<sup>1</sup>. Eisenstein demande d'abord : des deux parties du récit, d'une part Rouen, l'occupation allemande et toutes les espèces de personnages, d'autre part l'histoire de la diligence, laquelle prenez-vous ? Romm répond qu'il prend la diligence, la « petite histoire ». Eisenstein dit qu'il aurait personnellement pris la première, la grande : c'est une alternative parfaite entre les deux formes d'image-action, SAS' et ASA'. Puis Eisenstein demande à Romm ses « explications de mise en scène » : Romm répond en expliquant son scénario, mais Eisenstein dit que ce n'est pas du tout le sens de sa question. La question, c'est comment Romm conçoit le scénario, comment il voit par exemple la première image. « Le couloir, la porte, gros plan, des bottes devant la porte », dit-il. Eisenstein conclut : eh bien, filmez les bottes de telle manière que ce soit une image frappante, même si vous ne deviez faire que celle-là... Ce qui nous semble vouloir dire : si vous choisissez la petite forme ASA', alors faites une image qui soit vraiment un indice, qui fonctionne comme un indice.

Peut-être Eisenstein se rappelle-t-il une réussite du genre, les chaussures de Poudovkine dans « *Tempête sur l'Asie* ». Poudovkine l'explique lui-même : il « tient l'idée » de son film, il le conçoit vraiment, non pas grâce au scénario, mais quand il imagine un soldat anglais correct et bien ciré, qui évite de salir ses chaussures en marchant, puis qui passe dans la même rue en pataugeant dans la boue, sans faire attention<sup>2</sup>. C'est cela, une « explication de mise en scène ». Entre les deux comportements, A et A', il s'est passé quelque chose, il a fallu que le soldat se trouve dans une situation préoccupante, presque déshonorante (l'exécution du Mongol), dont A' est l'indice. Et c'est le procédé le plus général de l'œuvre de Poudovkine : quelle que soit la grandeur du milieu présenté, Saint-Pétersbourg ou les plaines de Mongolie, quel que soit le grandiose de l'action révolutionnaire à atteindre, on ira d'une scène où des comportements dévoilent un aspect de la situation, à une autre scène, chacune marquant un moment déterminé de conscience, et se connectant aux autres pour former la progression d'une conscience qui devient adéquate à l'ensemble de la situation dévoilée. Romm est disciple de Poudovkine beaucoup plus qu'il ne le croit (dans une génération pour qui la grande forme, souvent, n'est plus qu'une survivance ou une contrainte imposée par Staline). « *Neuf jours d'une année* » de Romm procède par journées bien distinctes dont chacune a ses indices, et dont l'ensemble est une progression dans le temps. Et, plus encore, ce qu'il voulait dans « *Le Fascisme ordinaire* », c'était un montage de documents capable d'éviter une histoire du fascisme ou une reconstitution des grands événements : il fallait montrer le fascisme comme situation qui se dévoilait à partir de comportements ordinaires, événements quotidiens, attitudes du peuple ou gestes de chef appréhendés dans leur contenu psychologique, comme moments d'une conscience aliénée.

Nous avons vu comment les cinéastes soviétiques se définissaient par une conception dialectique du montage ; toutefois, c'était une définition

nominale, qui suffisait à les distinguer des autres grands courants du cinéma, mais qui n'empêchait pas leurs profondes différences les uns avec les autres, et même leurs oppositions, tant chacun s'intéressait à un aspect ou à une « loi » spéciale de la dialectique. La dialectique n'était pas pour eux un prétexte, et ce n'était pas non plus une réflexion théorique et par-après : c'était d'abord une conception des images et de leur montage. Ce qui intéresse Poudovkine, c'est la loi de la quantité et de la qualité, du processus quantitatif et du bond qualitatif ; ce que tous ses films nous montrent, ce sont les moments et les sauts discontinus d'une prise de conscience, en tant qu'ils supposent un développement continu linéaire et une progression dans le temps, mais aussi réagissent sur eux. C'est une petite forme ASA', avec indices et vecteurs, ossature, mais pénétrée de dialectique : la ligne brisée a cessé d'être imprévisible, et devient « la ligne » politique et révolutionnaire. Il est évident que Dovjenko conçoit un autre aspect de la dialectique, la loi du tout, de l'ensemble et des parties : comment le tout est déjà présent dans les parties, mais doit passer de l'en-soi au pour-soi, du virtuel à l'actuel, de l'ancien au nouveau, de la légende à l'histoire, du rêve à la réalité, de la Nature à l'homme. C'est le chant de la terre qui passe dans toutes les chansons de l'homme, même les plus tristes, et se recompose dans le grand chant révolutionnaire. Avec Dovjenko, c'est la grande forme SAS' qui reçoit de la dialectique une respiration, et une puissance onirique et symphonique débordant les limites de l'organique.

Quant à Eisenstein, s'il estime être le maître de tous, c'est parce qu'il s'intéresse à une troisième loi, selon lui la plus profonde, celle de l'opposition développée et surmontée (comment Un devient deux pour produire une nouvelle unité). Certes, les autres ne sont pas ses disciples. Mais Eisenstein pense à bon droit avoir créé une *forme à transformation*, capable de passer de SAS' à ASA'. En effet, il « voit grand », comme le rappelle la conversation avec Romm. Mais, partant de la grande

représentation organique, de sa spirale ou de sa respiration, il les soumet à un traitement qui rapporte la spirale à une cause ou loi de « croissance » (section d'or), et va donc déterminer dans la représentation organique autant de césures comme des arrêts de respiration. Et voilà que ces césures marquent des crises ou des instants privilégiés qui vont, pour leur compte, entrer en rapport les uns avec les autres suivant des vecteurs : tel sera le pathétique, qui se charge du « développement », en opérant des sauts qualitatifs entre deux moments portés à leur sommet. Ce lien du pathétique avec l'organique, cette « pathétisation » selon Eisenstein, c'est comme si la petite forme se greffait du dedans sur la grande forme. La loi de la petite forme (les bonds qualitatifs) ne cesse de se combiner avec la loi de la grande forme (le tout rapporté à une cause). On passera dès lors des grands synsignes-duels aux indices-vecteurs : dans « *Le Cuirassé Potemkine* », le paysage, la silhouette du navire dans la brume, c'est un synsigne, mais le lorgnon du capitaine qui se balance dans les cordages, c'est un indice.

La forme à transformation d'Eisenstein exige souvent un circuit plus complexe : la transformation sera indirecte, d'autant plus efficace. Il s'agit de la question difficile du « montage d'attractions » ; nous l'avons analysée précédemment, et définie par l'insertion d'images spéciales, soit représentations théâtrales ou scénographiques, soit représentations sculpturales ou plastiques, qui semblent interrompre le cours de l'action. Par deux fois, dans la seconde partie d'« *Ivan le terrible* », la situation est relayée par une représentation théâtrale qui remplace l'action, ou préfigure l'action à venir : une fois ce sont les boyards qui sanctifient leurs compagnons décapités, une autre fois c'est Ivan qui donne à sa prochaine victime un spectacle infernal de clowns et de cirque. Inversement, une action peut se prolonger dans des représentations sculpturales et plastiques, qui nous éloignent de la situation présente : bien sûr les lions de pierre dans *Potemkine*, mais surtout les séries sculpturales d'« *Octobre* »

(par exemple, l'appel des contrerévolutionnaires à la religion se prolonge dans une série de fétiches africains, de divinités hindoues et de bouddhas chinois). Dans « *La Ligne générale* », ce deuxième aspect prend toute son importance : l'action est suspendue, l'écécrémeuse va-t-elle fonctionner ? Une goutte tombe, puis un flot de lait, mais qui va se prolonger dans des images de jets d'eau et de jets de feu substitutifs (une fontaine de lait, une explosion de lait). La psychanalyse a fait subir à ces images célèbres de l'écécrémeuse et de sa suite un tel traitement puéril qu'il est devenu difficile d'en retrouver la simple beauté. Les explications techniques qu'Eisenstein donne lui-même sont un meilleur guide. Il dit qu'il s'agit de « pathétiser » quelque chose d'humble et de quotidien ; ce n'est plus la situation de Potemkine, qui était pathétique par elle-même. Il faut donc que le saut qualitatif ne soit plus seulement matériel, concernant le contenu, mais devienne formel, et passe d'une image à un tout autre mode d'image qui n'aura qu'un *rapport réflexif indirect* avec l'image de départ. Eisenstein ajoute que, pour cet autre mode, il avait le choix entre une représentation théâtrale et une représentation plastique : mais une représentation théâtrale, telle que les paysans dansant sur le Mont Chauve, aurait été ridicule, et, de plus, il avait déjà employé le mode théâtral pour une scène précédente du même film. Il lui fallait donc maintenant une représentation plastique suffisamment forte pour revenir, par son détour, à l'action. Tel fut le rôle de l'eau et du feu<sup>3</sup>.

Reprenons les deux cas. D'une part, dans la représentation théâtrale, la situation réelle ne suscite pas tout de suite une action qui lui correspond, mais s'exprime dans une action fictive qui va seulement préfigurer un projet ou une action réelle à venir. Au lieu de  $S \rightarrow A$ , on a :  $S \rightarrow A'$  (action fictive théâtrale),  $A'$  servant dès lors d'indice à l'action réelle  $A$  qui se prépare (le crime). D'autre part, dans la représentation plastique, l'action ne dévoile pas tout de suite la situation qu'elle enveloppe, mais se développe elle-même dans des situations grandioses qui englobent la



situation impliquée. Au lieu de  $A \rightarrow S$ , on a :  $A \rightarrow S'$  (figuration plastique),  $S'$  servant de synsigne ou d'englobant à la situation réelle  $S$  qui ne se découvrira que par son intermédiaire (la joie du village). Dans un cas, la situation renvoie à une autre image que celle de l'action qu'elle va susciter, et, dans l'autre cas, l'action renvoie à une autre image que celle de la situation qu'elle indique. Il apparaît donc que, dans le premier cas, la petite forme est comme injectée dans la grande forme par l'intermédiaire de la représentation théâtrale ; et, dans le second cas, la grande forme est injectée dans la petite, par l'intermédiaire de la représentation sculpturale ou plastique. De toute manière, il n'y a plus relation directe d'une situation et d'une action, d'une action et d'une situation : entre les deux images, ou entre les deux éléments de l'image, un tiers intervient qui assure la conversion des formes. On dirait que la dualité fondamentale qui caractérisait l'image-action tend à se dépasser vers une plus haute instance, comme une « tiercéité » capable de convertir les images et leurs éléments. Soit un exemple emprunté à Kant : l'État despotique se présente directement dans certaines actions, telle qu'une organisation esclavagiste et mécanique du travail ; mais le « moulin à bras » sera la figuration indirecte où se réfléchit cet État<sup>4</sup>. Le procédé d'Eisenstein est exactement le même dans « *La Grève* » : l'État tsariste se présente directement dans la fusillade des manifestants ; mais l'« abattoir » est l'image indirecte à la fois qui réfléchit cet État et qui figure cette action. Théâtrales ou plastiques, les attractions d'Eisenstein n'assurent pas seulement la conversion d'une forme d'action dans l'autre, elles portent les situations et les actions à une limite extrême, elles les élèvent jusqu'à un tiers qui en dépasse la dualité constitutive. Les autorités qui contrôlaient le cinéma soviétique n'étaient pas nécessairement sensibles à ces images indirectes, et pouvaient même y voir un procédé dangereux, déviationniste. Aussi est-ce dans « *Que viva Mexico* » qu'Eisenstein pourra atteindre à un libre développement des

représentations théâtrales et plastiques qui réfléchissent l'Idée de la vie et de la mort au Mexique, unissant les scènes et les fresques, les sculptures et les dramaturgies, les pyramides et les dieux (la crucifixion, la corrida, le taureau crucifié, le grand bal de la mort...).

Les Figures sont ces nouvelles images attractives, attractionnelles, qui circulent à travers l'image-action. En effet, lorsque Fontanier tente sa grande classification des « figures du discours », au début du XIX siècle, ce qu'il appelle ainsi se présente sous quatre formes : dans le premier cas, tropes proprement dits, un mot pris dans un sens figuré remplace un autre mot (métaphores, métonymies, synecdoques) ; dans le second cas, tropes impropres, c'est un groupe de mots, une proposition qui a le sens figuré (allégorie, personnification, etc.) ; dans le troisième cas, il y a bien substitution, mais c'est dans leur sens strictement littéral que les mots subissent des échanges et des transformations (l'inversion est un de ces procédés) ; le dernier cas consiste enfin dans des figures de pensée qui ne passent par aucune modification de mots (délibération, concession, sustentation, prosopopée, etc.)<sup>5</sup>. À ce niveau de notre analyse, nous ne posons aucun problème général concernant le rapport du cinéma avec le langage, des images avec les mots. Nous constatons seulement que les images cinématographiques ont des figures qui leur sont propres, et qui correspondent avec leurs propres moyens aux quatre types de Fontanier. Les représentations sculpturales ou plastiques d'Eisenstein sont des images qui figurent une autre image, et valent une par une même quand elles sont prises en série. Mais les représentations théâtrales procèdent par séquence, et c'est la séquence d'images qui a le rôle figural. On reconnaît les deux premiers cas précédents. Les autres cas sont d'une autre nature. Les figures littérales, opérant par exemple par inversion, ont toujours eu un grand développement dans le cinéma, notamment dans le travesti burlesque. Mais c'est chez Hawks, nous l'avons vu, que les mécanismes d'inversion atteignent à l'état de figure autonome et généralisée. Quant

aux figures de la pensée, déjà présentes dans les films parlants de Chaplin, on ne pourra en découvrir la nature et la fonction que plus tard, dans un autre chapitre, parce qu'elles ne se contentent plus de jouer sur les limites de l'image-action, mais évoluent dans un nouveau type d'image que les précédentes figures ne font qu'annoncer.

## 2

En tant qu'Idées, le Petit et le Grand désignent à la fois deux formes et deux conceptions distinctes, mais capables aussi de passer l'une dans l'autre. Ils ont encore un troisième sens, et désignent des Visions qui méritent d'autant plus le nom d'Idées. Et, bien que ce soit vrai de tous les auteurs que nous étudions, nous voudrions considérer le cinéma d'action d'Herzog comme un cas extrême à cet égard. Car cette œuvre se distribue d'après deux thèmes obsédants, qui sont comme des motifs visuels et musicaux<sup>6</sup>. Dans l'un, un homme de démesure hante un milieu lui-même démesuré, et conçoit une action aussi grande que le milieu. C'est une forme SAS', mais très particulière : en effet, l'action n'est pas requise par la situation, c'est une folle entreprise, née dans la tête d'un illuminé, et qui paraît être la seule à pouvoir égaler le milieu tout entier. Ou plutôt l'action se dédouble : il y a l'action sublime, toujours au-delà, mais elle engendre elle-même une autre action, une action héroïque, qui se confronte pour son compte avec le milieu, pénétrant l'impénétrable, franchissant l'infranchissable. Il y a donc à la fois une dimension hallucinatoire où l'esprit agissant s'élève jusqu'à l'illimité dans la Nature, et une dimension hypnotique où l'esprit affronte les limites que la Nature lui oppose. Et les deux sont différentes, elles ont un rapport figural. Dans « *Aguirre* », l'action héroïque, la descente des rapides, est subordonnée à l'action sublime, seule adéquate à l'immense forêt vierge : le projet d'Aguirre d'être le seul Traître, et de tout trahir à la fois, Dieu, le roi, les

hommes, pour fonder une race pure dans une union incestueuse avec sa fille, où l'Histoire deviendra l'« opéra » de la Nature. Et, dans « *Fitzcarraldo* », c'est encore plus directement que l'héroïque (le franchissement de la montagne par le lourd bateau) est le moyen du sublime : que la forêt vierge entière devienne le temple de l'Opéra de Verdi et de la voix de Caruso. Dans « *Cœur de verre* », enfin, le paysage de Bavière abrite l'œuvre hypnotique du verre-rubis, mais se dépasse encore dans les paysages hallucinatoires qui appellent à la recherche du grand gouffre d'Univers. Ainsi le Grand se réalise en tant qu'Idée pure, dans la double nature des paysages et des actions.

Mais dans l'autre thème, ou suivant l'autre versant de l'œuvre d'Herzog, c'est le Petit qui devient l'Idée, et se réalise d'abord dans les nains qui « eux aussi ont commencé petits », et se prolonge dans des hommes qui, eux non plus, n'ont pas cessé d'être nains. Ce ne sont plus des « conquérants de l'inutile », mais des êtres inutilisables. Ce ne sont plus des illuminés, mais des débiles, des idiots. Les paysages s'amenuisent, ou s'aplatissent, deviennent tristes et mornes, tendent même à disparaître. Les êtres qui les hantent ne disposent plus de Visions, mais semblent réduits à un tact élémentaire, comme les sourds-muets de « *Pays du silence et des ténèbres* », et marchent à ras de terre, suivant une ligne incertaine qui ne leur ménage une pause, un reste de vision, qu'entre deux souffrances, au rythme de leurs pas ou de leurs pieds monstrueux. C'est la démarche de « *Kaspar Hauser* » dans le jardin du professeur. C'est « *La Ballade de Bruno* », avec son nain et sa putain, sa ligne de fuite d'Allemagne vers une Amérique minable. C'est « *Nosferatu* », traité à l'envers de Murnau, pris dans une régression utérine, fœtus réduit à son corps débile et à ce qu'il touche et suce, et qui ne se propagera dans l'univers que sous la forme de son successeur, petit point fuyant à l'horizon d'une terre plate. C'est « *Woyzeck* » toujours rabattu sur sa propre Passion, et où la terre, la lune rouge, l'étang noir ne sont plus qu'induits d'indices saccadés, au lieu de

synsignes grandioses<sup>7</sup>. Cette fois, c'est donc la petite forme ASA', mais à son tour réduite à son aspect le plus infirme. Car, dans les deux cas, la sublimation de la grande forme et l'infirmité de la petite forme, Herzog est métaphysicien. C'est le plus métaphysicien des auteurs de cinéma (si l'expressionnisme allemand était déjà pénétré de métaphysique, c'était dans les limites d'un problème du Bien et du Mal indifférent à Herzog). Quand Bruno pose sa question : où vont les objets qui n'ont plus d'usage ?, on pourrait répondre qu'ils vont normalement à la poubelle, mais cette réponse serait insuffisante parce que la question est métaphysique. Bergson posait la même, et répondait métaphysiquement : ce qui a cessé d'être-utile commence à *être*, tout simplement. Et, quand Herzog remarque : *celui qui marche est sans défense*, on pourrait dire encore que le marcheur est en effet démuné de toutes forces par rapport aux autos et aux avions. Mais, là encore, la remarque était métaphysique<sup>8</sup>. « Absolument sans défense », c'est la définition que Bruno donnait de lui-même. Le marcheur est sans défense, parce qu'il est celui qui commence à être, et n'en finit pas d'être petit. C'est la marche de Kaspar, la marche de l'innommable. Et voilà que le Petit entre avec le Grand dans un tel rapport que les deux Idées communiquent, et forment des figures en s'échangeant. Le projet sublime de l'illuminé échouait dans la grande forme, et toute sa réalité passait dans l'infirme : Aguirre finissait solitaire sur son radeau englué avec pour seule race une portée de singes ; Fitzcarraldo se donnait pour dernier spectacle une troupe médiocre chantant devant un rare public et un petit cochon noir ; et l'incendie de la verrerie n'avait d'autre issue que les ouvriers ramassant les morceaux. Mais, inversement, les infirmes marchant dans la petite forme ont de tels rapports de tact avec le monde qu'ils gonflent et inspirent l'image elle-même, comme lorsque l'enfant sourd-muet touche un arbre, un cactus, ou lorsque Woyzeck, au contact du bois qu'il coupe, sent monter les puissances de la Terre. Et cette libération des valeurs tactiles ne se

contente pas d'inspirer l'image : elle l'entrouvre, y réintroduit de vastes visions hallucinatoires, d'envol, de montée ou de traversée, comme le skieur rouge en plein saut dans « *Pays du silence et des ténèbres* », ou les trois grands rêves de paysages de « *Kaspar Hauser* ». Là aussi, donc, on assiste à un dédoublement analogue à celui du sublime ; et tout le sublime se retrouve du côté du Petit. Celui-ci, comme chez Platon, n'est pas moins Idée que le Grand. Dans un sens comme dans l'autre, Herzog aura montré que les gros pieds de l'albatros et ses grandes ailes blanches étaient la même chose.

### 3

Finalement, il faudrait déterminer des domaines de base où la petite et la grande formes d'action manifesteraient à la fois leur distinction réelle et toutes leurs transformations possibles. C'est d'abord le domaine physico-biologique, qui correspond à la *notion de milieu*. Car celle-ci, en un premier sens, désigne l'intervalle entre deux corps, ou plutôt ce qui occupe cet intervalle, le fluide qui transmet à distance l'action d'un corps sur l'autre (l'action de contact impliquant alors une distance infiniment petite). On se trouve donc dans une forme ASA' caractéristique. Mais le milieu a désigné ensuite l'ambiance ou l'englobant, ce qui entoure un corps et agit sur lui, quitte à ce que le corps réagisse sur le milieu : forme SAS'. On passe facilement d'un sens à l'autre, mais les combinaisons n'effacent pas l'origine distincte des deux idées, l'une dans la lignée d'une mécanique des fluides, l'autre dans une sphère bio-anthropologique<sup>2</sup>.

Le domaine mathématique qui correspond à la *notion d'espace* suscite aussi deux conceptions distinctes. Sera dite « globale » une conception qui part d'un ensemble dont la structure est donnée, pour déterminer une place et une fonction univoques des éléments qui appartiennent à cet ensemble (avant même qu'on en connaisse la nature). C'est un espace-

ambiance qui peut subir certaines transformations par rapport aux figures qui y sont plongées : SAS'. La conception « locale », au contraire, part d'un élément infinitésimal qui forme avec son voisinage immédiat un morceau d'espace ; mais ces éléments ou ces morceaux ne sont pas raccordés les uns aux autres tant qu'on n'a pas déterminé une ligne de connexion par vecteurs tangents (ASA'). On remarquera que les deux conceptions ne s'opposent pas comme le tout et la partie, mais plutôt comme deux manières d'en constituer le rapport<sup>10</sup>. Il s'agit de deux espaces qui diffèrent en nature, et n'ont pas la même limite. La limite du premier serait l'espace vide, mais celle du second, ce serait l'espace déconnecté, dont les parties peuvent se raccorder d'une infinité de manières. Il n'en existe pas moins des conditions sous lesquelles on passe d'un espace à l'autre ; et les deux limites se réunissent elles-mêmes dans la notion d'espace quelconque. Mais ce sont des espaces d'origine et de conception très différentes. Si le western avait une représentation géométrique pure, les deux aspects que nous avons analysés correspondraient à ces deux formes spatiales.

En troisième lieu, on considérera le domaine esthétique qui correspond à la *notion de paysage*. La peinture chinoise et japonaise invoque deux principes fondamentaux : d'une part le vide primordial, et le souffle vital qui imprègne toutes choses en Un, les réunit en un tout et les transforme suivant le mouvement d'un grand cercle ou d'une spirale organique ; d'autre part le vide médian, et l'ossature, l'articulation, la jointure, ride ou trait brisé, qui va d'un être à un autre en les prenant au sommet de leur présence, suivant une ligne d'univers. Dans un cas, c'est la réunion qui compte, diastole et systole, mais, dans l'autre cas, c'est plutôt la séparation en événements autonomes tous décisifs. Dans un cas, la présence des choses est dans leur « apparaître », mais, dans l'autre cas, la présence même est dans un « disparaître », comme une tour dont le sommet se perd dans le ciel et dont la base est invisible, ou comme le

dragon dissimulé derrière les nuages<sup>11</sup>. Il est certain que les deux principes sont inséparables, et que le premier domine : « Il convient que les traits soient interrompus sans que le soit le souffle, que les formes soient discontinues sans que le soit l'esprit » ; « Tout l'art de l'exécution est dans les notations fragmentaires et les interruptions, bien que le but soit d'obtenir un résultat plénier... » Comment peindre le brochet sans découvrir la ligne brisée d'univers qui le joint à la pierre qu'il frôle au fond de l'eau et aux herbes du bord où il se dissimule ? Mais comment le peindre sans l'animer du souffle cosmique dont il n'est qu'une partie, une empreinte ? Reste que, sous ces deux principes, les choses n'ont pas le même signe, et les espaces n'ont pas la même forme, les synsignes pour le souffle ou la spirale, les vecteurs pour les lignes d'univers : le « trait unique » et le « trait ridé ».

Eisenstein était fasciné par la peinture de paysage chinoise et japonaise, parce qu'il y voyait une préfiguration du cinéma<sup>12</sup>. Mais, dans le cinéma japonais lui-même, des deux grands auteurs les plus proches de nous, chacun a privilégié l'un des deux espaces d'action. L'œuvre de Kurosawa est animée d'un souffle qui pénètre les duels et les combats. Ce souffle est représenté par un trait unique, à la fois comme synsigne de l'œuvre et signature personnelle de Kurosawa : imaginons une épaisse ligne verticale qui va de haut en bas de l'écran, et qui se trouve barrée de deux lignes horizontales plus minces, de droite à gauche et de gauche à droite. C'est, dans « *Kagemusha* », la très belle descente du messager, constamment déporté à gauche et à droite. Kurosawa est un des plus grands cinéastes de la pluie : c'est, dans « *Les Sept Samouraï* », l'épaisse pluie qui tombe tandis que les bandits, pris au piège, vont et viennent d'un bout à l'autre du village, au galop de leurs chevaux. L'angle de prise de vue constitue souvent une image aplatie qui fait valoir des mouvements latéraux incessants. Dilaté ou contracté, ce grand espace-souffle se comprend mieux si l'on se rapporte à une topologie japonaise : on ne commence pas



par un individu, pour indiquer le numéro, la rue, le quartier, la ville, on part au contraire de l'enceinte, de la ville, et l'on désigne le grand bloc, puis le quartier, enfin l'aire où chercher l'inconnue<sup>13</sup>. On ne va pas d'une inconnue aux données capables de la déterminer, on part de toutes les données, on en descend pour marquer les limites entre lesquelles se tient l'inconnue. C'est, semble-t-il, une formule SA très pure : il faut connaître toutes les données avant d'agir et pour agir. Kurosawa dit que le plus difficile, pour lui, c'est « avant que le personnage ne commence à agir : pour en arriver là, il me faut réfléchir pendant plusieurs mois<sup>14</sup> ». Mais, justement, ce n'est difficile que parce que cela vaut pour le personnage lui-même : il lui fallait d'abord toutes les données. C'est pourquoi les films de Kurosawa ont souvent deux parties bien distinctes, l'une qui consiste en une longue exposition, l'autre où l'on commence à agir intensément, brutalement (« *Chien enragé* », « *Entre le ciel et l'enfer* »). C'est pourquoi aussi l'espace de Kurosawa peut être un espace théâtral contracté, où le héros a toutes les données sous les yeux, et ne les quitte pas des yeux pour agir (« *Le Garde du corps*<sup>15</sup> »). C'est pourquoi enfin l'espace se dilate, et constitue un grand cercle qui joint le monde des riches et le monde des pauvres, le haut et le bas, le ciel et l'enfer ; il faut une exploration des bas-fonds en même temps qu'une exposition des sommets pour dessiner ce cercle de la grande forme, traversé latéralement par un diamètre où se tient et se meut le héros (« *Entre le ciel et l'enfer* »).

Mais, s'il n'y avait rien d'autre, Kurosawa serait seulement un auteur éminent qui aurait développé la grande forme, et se laisserait comprendre d'après des critères occidentaux devenus classiques. Son exploration des bas-fonds correspondrait bien au film criminel ou misérabiliste ; son grand cercle du monde des pauvres et du monde des riches renverrait à la conception humaniste libérale que Griffith avait su imposer, à la fois comme donnée de l'Univers et comme base du montage (et, en effet, cette vision griffithienne existe chez Kurosawa : il y a des riches et des

pauvres, et ils devraient se comprendre, s'entendre...). Bref, l'exigence d'une exposition, avant l'action, répondrait tout à fait à la formule SA : de la situation à l'action. Pourtant, dans le cadre de cette grande forme, plusieurs aspects témoignent d'une originalité profonde, qu'on peut certainement rattacher à des traditions japonaises, mais qui sont aussi redevables du génie propre de Kurosawa. En premier lieu, les données dont il faut faire l'exposition complète ne sont pas simplement celles de la situation. Ce sont les *données d'une question* qui est cachée dans la situation, enveloppée dans la situation, et que le héros doit dégager, pour pouvoir agir, pour pouvoir répondre à la situation. La « réponse » n'est donc pas seulement celle de l'action à la situation, mais, plus profondément, une réponse à la question ou au problème que la situation ne suffisait pas à dévoiler. S'il y a une affinité de Kurosawa avec Dostoïevski, elle porte sur ce point précis : chez Dostoïevski, l'urgence d'une situation, si grande soit-elle, est délibérément négligée par le héros, qui veut d'abord chercher quelle est la question plus pressante encore. C'est ce que Kurosawa aime dans la littérature russe, la jonction qu'il établit entre Russie-Japon. Il faut arracher à une situation la question qu'elle contient, découvrir les données de la question secrète qui, seules, permettent d'y répondre, et sans lesquelles l'action même ne serait pas une réponse. Kurosawa est donc métaphysicien à sa manière, et invente un élargissement de la grande forme : il dépasse la situation vers une question, et élève les données au rang de données de la question, non plus de la situation. Il importe peu dès lors que la question nous paraisse parfois décevante, bourgeoise, née d'un humanisme vide. Ce qui compte, c'est cette forme du dégagement d'une question quelconque, son intensité plus que son contenu, ses données plus que son objet, qui en font de toute manière une question de Sphinx, une question de Sorcière.

Celui qui ne comprend pas, celui qui s'empresse d'agir parce qu'il croit tenir les données de la situation, et s'en contente, celui-là périra, d'une mort misérable : dans « *Le Château de l'araignée* », l'espace-souffle se transforme en toile d'araignée qui prend Macbeth au piège, puisque celui-ci n'a pas compris la question dont seule la sorcière tenait le secret. Second cas : un personnage croit suffisant de saisir les données d'une situation, il va même en tirer toutes les conséquences, mais s'aperçoit qu'il y a une question cachée qu'il comprend soudain, qui change sa décision. Ainsi l'adjoint de « *Barberousse* » comprend scientifiquement la situation des malades et les données de la folie ; il s'apprête à abandonner son maître, dont les pratiques lui semblent autoritaires, archaïques, peu scientifiques. Mais il rencontre une folle, et saisit dans sa plainte ce qui était pourtant déjà présent chez toutes les autres folles, l'écho d'une question démente, insondable, qui déborde infiniment toute situation objective ou objectivable. Il comprend du coup que le maître « entendait » la question, et que ses pratiques en exploraient le fond : aussi restera-t-il avec Barberousse (de toute manière, il n'y a pas de fuite possible dans l'espace de Kurosawa). Ce qui apparaît particulièrement ici, c'est que les données de la question impliquent en elles-mêmes les rêves et les cauchemars, les idées et les visions, les impulsions et les actions des sujets concernés, tandis que les données de la situation retenaient seulement des causes et des effets contre lesquels on ne pouvait lutter qu'en effaçant ce grand souffle qui portait à la fois la question et sa réponse. En vérité, il n'y aura pas de réponse si la question n'est pas conservée et respectée, jusque dans les images terribles, insensées et puériles où elle s'exprime. D'où l'onirisme de Kurosawa, tel que les visions hallucinatoires ne sont pas simplement des images subjectives, mais plutôt des figures de la pensée qui découvre les données d'une question transcendante en tant qu'elles appartiennent au monde, au plus profond du monde (« *L'Idiot* »). La respiration dans les films de Kurosawa ne consiste pas seulement dans

les alternances entre scènes épiques et intimes, intensité et répit, travelling et gros plan, séquences réalistes et irréalistes, mais plus encore dans la manière dont on s'élève d'une situation réelle aux données nécessairement irréelles d'une question qui hante la situation<sup>16</sup>.

Troisième cas : il faut évidemment que le personnage s'imprègne de toutes les données. Mais, puisqu'elle renvoie à une question plutôt qu'à une situation, cette imprégnation-respiration diffère profondément de celle de l'Actors Studio. Au lieu de s'imprégner d'une situation, pour produire une réponse qui n'est qu'une action explosive, il faut s'imprégner d'une question, pour produire une action qui soit vraiment une réponse pensée. Le signe de l'empreinte, dès lors, connaît un développement sans précédent. Dans « *Kagemusha* », le double doit s'imprégner de tout ce qui entourait le maître, il doit lui-même devenir empreinte et traverser les situations diverses (les femmes, le petit enfant et surtout le cheval). On dira que des films occidentaux ont pris le même thème. Mais, cette fois, ce dont le double doit s'imprégner, c'est de toutes les données de la question que seul le maître connaît, « rapide comme le vent, silencieux comme la forêt, terrible comme le feu, immobile comme la montagne ». Ce n'est pas une description du maître, c'est l'énigme dont il possède et emporte la réponse. Loin de faciliter l'imitation, c'est cela qui la rend surhumaine ou lui assure une portée cosmique. Il semble que l'on se heurte ici à une nouvelle limite : celui qui s'imprègne de toutes les données ne sera qu'un double, une ombre asservie au maître, au Monde. « *Dersou Ouzala* », le maître des empreintes forestières, glisse lui-même à l'état d'ombre quand sa vue baisse, et qu'il ne peut plus entendre la question sublime que la forêt pose aux hommes. Il mourra, bien qu'on lui ait aménagé une « situation » confortable. Et « *Les Sept Samouraï* » : s'ils se renseignent si longuement sur la situation, s'ils ne s'imprègnent pas seulement des données physiques du village, mais des données psychologiques des habitants, c'est parce qu'il y a une

question plus haute 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 ? Et la réponse, qui viendra avec la question enfin atteinte, sera que les samouraï sont devenus des ombres qui n'ont plus de place ni chez les maîtres ni chez les pauvres (les paysans ont été les vrais vainqueurs).

Mais dans ces morts-là, il y a quelque chose de pacifié qui laisse présager une réponse plus complète. En effet, un quatrième cas permet de récapituler l'ensemble. « *Vivre* » est un des plus beaux films de Kurosawa, qui pose la question : que faire, si l'on est un homme qui se sait condamné à ne plus vivre que quelques mois ? Mais est-ce la vraie question ? Tout dépend des données. Faut-il comprendre : que faire pour connaître enfin le plaisir ? Et l'homme, étonné, maladroit, fait la tournée des lieux de plaisir, bars et strip-tease. Est-ce cela, de vraies données pour une question ? N'est-ce pas plutôt une agitation qui la recouvre et la cache ? Éprouvant une forte affection pour une jeune fille, l'homme apprendra d'elle que la question n'est pas davantage celle d'un amour tardif. Elle cite son propre exemple, explique qu'elle fabrique en série des petits lapins mécaniques dont elle est heureuse de savoir qu'ils vont passer entre les mains d'enfants inconnus, qu'ils feront ainsi le tour de la ville. Et l'homme comprend : les données de la question « Que faire ? », ce sont celles d'une tâche utile à remplir. Il reprend donc son projet d'un parc public, et surmonte avant de mourir tous les obstacles qui s'y opposaient. Là encore, on pourra dire que Kurosawa nous livre un message humaniste assez plat. Mais le film est tout autre chose : la recherche obstinée de la question et de ses données, à travers les situations. Et la découverte de la réponse, à mesure que la recherche avance. La seule réponse consiste à refournir des données, recharger le monde en données, faire circuler quelque chose, autant que possible et si peu que ce soit, de telle manière que, à travers ces données nouvelles ou

renouvelées, surgissent et se propagent des questions moins cruelles, plus joyeuses, plus proches de la Nature et de la vie. C'est ce que faisait Dersou Ouzala quand il voulait que la cabane soit réparée, un peu de nourriture laissée, pour que de prochains voyageurs puissent survivre et circuler à leur tour. Alors on peut être une ombre, on peut mourir : on aura redonné du souffle à l'espace, on aura rejoint l'espace-souffle, on sera devenu parc ou forêt, ou lapin mécanique, au sens où Henry Miller disait que, s'il devait renaître, il renaîtrait comme parc.

Le parallèle Kurosawa-Mizoguchi est aussi courant que celui de Corneille et de Racine (l'ordre chronologique étant inversé). Le monde presque exclusivement masculin de Kurosawa s'oppose à l'univers féminin de Mizoguchi. L'œuvre de Mizoguchi appartient à la petite forme, autant que celle de Kurosawa à la grande. La signature de Mizoguchi, ce n'est pas le trait unique, mais le trait ridé, comme sur le lac des « *Contes de la lune vague après la pluie* », où les rides de l'eau occupent toute l'image. Les deux auteurs témoignent pour une claire distinction des deux formes, plutôt que pour la complémentarité qui convertit l'une dans l'autre. Mais, de même que Kurosawa, par sa technique et sa métaphysique, fait subir à la grande forme un élargissement qui vaut pour une transformation sur place, Mizoguchi fait subir à la petite forme un allongement, un étirement qui la transforme en elle-même. Que Mizoguchi parte du second principe, non plus le souffle mais l'ossature, le petit morceau d'espace qui doit se connecter au morceau suivant, c'est évident de plusieurs points de vue. Tout part du « fond », c'est-à-dire du morceau d'espace réservé aux femmes, « le plus au fond de la maison », avec sa mince charpente et ses voiles. Dans « *Les Amants crucifiés* », c'est tout un jeu dans les chambres de femme qui inaugure l'action, c'est-à-dire la fuite de l'épouse. Et certes, déjà dans la maison, tout un système de connexions s'exerce grâce aux cloisons coulissantes, amovibles. Mais c'est en rapport avec la rue que s'établit

d'abord le problème du raccordement d'un morceau d'espace à un autre ; et, plus généralement, entre deux morceaux d'espace, beaucoup de vides médians interviennent, un personnage ayant déserté le cadre, ou la caméra abandonné le personnage. Un plan définit une aire restreinte, comme la portion visible du lac envahi par le brouillard dans « *Les Contes de la lune vague* » ; ou bien une colline barre l'horizon, et le paysage d'un plan à un autre exclut le fondu, affirme une contiguïté qui s'oppose à la continuité. On ne parlera pourtant pas d'un espace morcelé, bien qu'il s'agisse d'une séparation constante. Mais chaque scène, chaque plan doivent porter un personnage ou un événement au sommet de son autonomie, de sa présence intensive. Cette intensité doit être tenue, prolongée jusque dans sa chute = 0, qui lui appartient en propre, et ne la confond avec aucune autre, si bien que le vide est un constituant de chaque intensité, comme le « disparaître », un mode immanent de chaque présence (c'est très différent, nous le verrons, de ce qui se passe chez Ozu)<sup>17</sup>. L'espace est d'autant moins un espace morcelé que les morceaux ainsi définis en sont le processus de constitution : l'espace ne se constitue pas par vision, mais par cheminement, l'unité de cheminement étant l'aire ou le morceau. Contrairement à Kurosawa, chez qui le mouvement latéral devait toute son importance à ce qu'il rencontrait dans les deux sens les bornes d'un cercle plus ou moins grand dont il était seulement le diamètre, le mouvement latéral de Mizoguchi va de proche en proche, dans un sens déterminé mais illimité, qui crée l'espace au lieu de le supposer. Et le sens déterminé n'implique nullement une unité de direction, la direction variant avec chaque morceau, un vecteur étant attaché à chacun (cette variation des directions culmine dans « *Le Héros sacrilège* »). Ce n'est pas un simple changement de lieu, c'est le paradoxe d'un espace successif en tant qu'espace, où le temps s'affirme pleinement, mais sous forme d'une fonction des variables de cet espace : ainsi dans « *Les Contes de la lune vague* », on voit le héros qui se baigne avec la fée, puis

le trop-plein qui fait ruisseau dans les champs, puis les champs, et une plaine, enfin un jardin où l'on retrouve le couple en train de dîner « quelques mois plus tard<sup>18</sup> ».

Le problème en dernier lieu, c'est, au-delà du raccordement de proche en proche, celui d'une connexion généralisée des morceaux d'espace. Quatre procédés concourent à cet effet, qui, là encore, définissent une métaphysique autant qu'une technique : la position relativement haute de la caméra qui produit un effet de plongée en perspective, assurant le déploiement d'une scène dans une aire restreinte ; le maintien d'un même angle pour des plans contigus, qui produit un effet de glissement recouvrant les coupures ; le principe de distance, qui s'interdit de dépasser le plan moyen et permet des mouvements circulaires de la caméra, ne neutralisant pas une scène, mais au contraire en tenant et prolongeant l'intensité jusqu'au bout dans l'espace (par exemple, l'agonie de la femme dans « *Le Conte des chrysanthèmes tardifs* ») ; enfin et surtout, le plan-séquence tel qu'il a été analysé par Noël Burch, dans la fonction particulière qu'il prend chez Mizoguchi, véritable « plan-rouleau » qui déroule les morceaux successifs d'espace auxquels sont pourtant attachés des vecteurs de direction différente (les plus beaux exemples selon Burch étant dans « *Les Sœurs de Gion* » et « *Le Conte des chrysanthèmes tardifs* »)<sup>19</sup>. Et c'est ce qui nous semble l'essentiel dans ce qu'on a appelé les mouvements extravagants de caméra chez Mizoguchi : le plan-séquence assure une sorte de parallélisme des vecteurs orientés différemment, et constitue ainsi une connexion des morceaux d'espace hétérogènes, conférant une homogénéité très spéciale à l'espace ainsi constitué. Dans cet allongement ou cet étirement illimité, nous touchons alors à la nature ultime de l'espace de la petite forme : certes, il n'est pas plus petit que celui de la grande forme. Il est « petit » par son processus : son immensité vient de la connexion des morceaux qui le composent, de la mise en parallèle des vecteurs différents (et qui maintiennent leurs différences), de



l'homogénéité qui ne se forme qu'au fur et à mesure. D'où l'intérêt que Mizoguchi, à la fin de sa vie, éprouvait pour le cinémascope, son pressentiment qu'il pourrait en tirer de nouvelles ressources en fonction de sa conception de l'espace. Cette conception, c'est donc celle du « trait ridé », ou du trait brisé. Et le trait ridé ou brisé est le signe d'une ou de plusieurs *lignes d'univers*, nature ultime de ce versant de l'espace. C'est Mizoguchi qui a atteint aux lignes d'univers, aux fibres d'univers, et n'a pas cessé d'en tracer dans tous ses films : il donne ainsi à la petite forme une amplitude inégalable.

Ce n'est pas la ligne qui réunit en un tout, mais celle qui connecte ou raccorde les hétérogènes, en les maintenant comme hétérogènes. La ligne d'univers raccorde les pièces du fond à la rue, la rue au lac, à la montagne, à la forêt. Elle raccorde l'homme et la femme, et le cosmos. Elle connecte les désirs, les souffrances, les égarements, les épreuves, les triomphes, les pacifications. Elle connecte les moments d'intensité comme autant de points par lesquels elle passe. Elle connecte les vivants et les morts : telle la ligne d'univers, visuelle et sonore, qui rattache le vieil empereur à l'impératrice assassinée dans « *L'Impératrice Yang Kwei Fei* ». Telle la ligne d'univers du potier, dans « *Les Contes de la lune vague* », qui passe par la fée séductrice pour retrouver l'épouse morte, dont le « disparaître » est devenu pure intensité de présence : le héros explore toutes les pièces de la maison, en ressort, et rentre dans le foyer où le fantôme s'est incarné entre-temps. Chacun de nous a sa ligne d'univers à découvrir, mais on ne la découvre qu'en la traçant, en en traçant le trait ridé. Les lignes d'univers ont à la fois une physique qui culmine avec le plan-séquence et le travelling, et une métaphysique constituée par les thèmes de Mizoguchi. Mais c'est là qu'on se heurte au pire obstacle : au point précis où la métaphysique s'affronte à la sociologie. Cet affrontement n'est pas théorique : il se fait dans la maison japonaise où les pièces du fond sont soumises à la hiérarchie du devant, dans l'espace japonais où la connexion

des morceaux doit être déterminée d'après les exigences du système hiérarchique. L'idée sociologique de Mizoguchi, à cet égard, est à la fois simple et d'une grande puissance : pour lui il n'y a pas de ligne d'univers qui ne passe par les femmes, ou même qui n'en émane, et pourtant le système social réduit les femmes à l'état d'oppression, souvent de prostitution larvée ou manifeste. Les lignes d'univers sont féminines, mais l'état social est prostitutionnel. Essentiellement menacées, comment pourraient-elles se survivre, se poursuivre ou même se dégager ? Dans « *Le Conte des chrysanthèmes tardifs* », c'est bien la femme qui entraîne l'homme sur une ligne d'univers, et qui transforme l'acteur exécrationnel en grand maître ; mais elle sait que la réussite même cassera la ligne, et ne lui donnera, à elle, qu'une mort solitaire. Dans « *Les Amants crucifiés* », le couple qui ignore son propre amour ne le découvre que quand ils doivent tous deux s'enfuir, leur ligne d'univers n'étant plus déjà qu'une ligne de fuite, nécessairement vouée à l'échec. Splendeur de ces images où l'on assiste à la naissance d'une ligne, à chaque instant hantée par sa propre terminaison brutale. C'est pire encore dans « *La Vie d'O'Haru femme galante* », où la ligne d'univers qui va de la mère au fils se trouve irrémédiablement barrée par les gardes qui repoussent plusieurs fois la malheureuse loin du jeune prince qu'elle a jadis mis au monde. Et, si les films « geisha » de Mizoguchi ne cessent d'évoquer les lignes d'univers, ce n'est même plus dans un disparaître qui serait encore un mode de leur présence, mais dans un barrage à la source qui ne les laisse plus subsister que dans le désespoir antique ou même la dureté moderne d'une prostituée comme dernier refuge. Mizoguchi atteint ainsi à une limite extrême de l'image-action : quand un monde de misère défait toutes les lignes d'univers, et fait surgir une réalité qui n'est plus que désorientée, déconnectée. Il est vrai que Kurosawa, de son côté, affrontait la limite extrême de l'autre aspect de l'image-action : quand le monde de la misère montait tellement qu'il faisait craquer le grand cercle, et révélait une

réalité chaotique qui n'était plus que dispersive (« *Dodes' caden* », avec son bidonville, et pour seule unité le mouvement latéral de l'idiot qui le traverse en se prenant pour un tramway).

- 
1. Mikhaïl Romm, in *Cahiers du cinéma*, no 219, avril 1970.
  2. Poudovkine, cité par Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, VI, Denoël, p. 487.
  3. Le commentaire très détaillé d'Eisenstein se trouve dans le chapitre « La centrifugeuse et le Graal », *La Non-indifférente Nature*, I, 10-18.
  4. Kant, *Critique du jugement*, § 59 (c'est ce que Kant appelle pour son compte « symbole »).
  5. Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion.
  6. Cf. M.-L. Potrel-Dorget, « Dialectique du surhomme et du sous-homme dans quelques films d'Herzog », *Revue du cinéma*, no 342.
  7. Dans un très beau livre, *Werner Herzog*, Edilig, Emmanuel Carrère a analysé cette absence de paysage dans « *Woyzeck* », de même qu'il analysait l'existence des grandes visions dans l'autre cas.
  8. Herzog présente cette idée comme une évidence, au détour d'une phrase à la fin de son journal de marche *Sur le chemin des glaces*, Hachette, p. 114 : « ... et comme elle savait que j'étais de ceux qui marchent, et, partant, sans défense, elle m'a compris. »
  9. Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, « Le vivant et son milieu », Hachette.
  10. Sur ces deux conceptions, cf. Albert Lautman, *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques*, I, Hermann, ch. I et II. Lautman leur fait correspondre deux Idées platoniciennes.
  11. Henri Maldiney, *Regard parole espace*, L'Âge d'homme, p. 167 sq. Et François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Éd. du Seuil (auquel nous empruntons les deux citations suivantes de peintres chinois, p. 53).

[12.](#) Cf. notamment *La Non-indifférente Nature*, II, p. 71-107. Cependant, Eisenstein s'intéresse moins aux différents espaces qu'à la forme du « tableau-rouleau », qu'il assimile à un panoramique. Mais il remarque que les premiers tableaux-rouleaux constituent un espace linéaire, et évoluent dans le sens d'une organisation tonale des surfaces, animée d'un souffle. Il y a même une forme où ce n'est plus la surface qui s'enroule, mais l'image qui s'enroule sur la surface de manière à constituer un tout. On retrouve donc les deux espaces. Et Eisenstein présente le cinéma comme la synthèse des deux formes.

[13.](#) Akira Mizubayashi, « Autour du bain », *Critique*, no 418, janvier 1983, p. 5.

[14.](#) Kurosawa, « Entretien avec Shimizu », *Études cinématographiques Kurosawa*, p. 7.

[15.](#) Luigi Martelli, *ibid.*, p. 112 : « Tous les épisodes sont placés sous les yeux du personnage principal (...) [Kurosawa] a cherché à donner la primauté aux angles de prises de vue qui contribuent à aplatir l'image et, en l'absence de profondeur de champ, à provoquer une impression de mouvement transversal. Ces procédés techniques jouent un rôle capital dans la mesure où ils tendent à représenter un jugement critique, celui du héros qui suit l'histoire avec un regard auquel nous identifions le nôtre. »

[16.](#) Cf. Michel Estève (*ibid.*, p. 52-53) et Alain Jourdat (*Cinématographe*, no 67, mai 1981) analysent à cet égard certaines grandes scènes de « *L'Idiot* » : la neige, le carnaval des patineurs, les yeux et les glaces, où l'onirisme n'alterne pas, mais se dégage du réalisme de la situation.

[17.](#) Sur l'intensité et son prolongement jusqu'au vide, chez Mizoguchi, cf. Hélène Bokerowski, « L'espace de Mizoguchi », *Cinématographe*, no 41, novembre 1978.

[18.](#) Cf. l'analyse de cette séquence par Godard, *Jean-Luc Godard*, Belfond, p. 113-114.

[19.](#) Noël Burch (*Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 223-250) analyse tous ces aspects, et montre comment le « plan-rouleau » les intègre tous. Burch insiste sur la spécificité de ce type de plan-séquence. Et, en effet, il y a beaucoup de sortes de plans-séquences irréductibles, chez des auteurs différents. Dans sa sélection très sévère des films de Mizoguchi, Burch estime qu'après la guerre, vers 1948, l'œuvre commence à décliner, et rejoint un « code classique » et un « plan-séquence à la Wyler » (p. 249). Il nous semble pourtant que le plan-séquence de Mizoguchi ne cessera pas d'avoir la fonction spécifique de tracer des lignes d'univers : on n'en trouverait un écho, et encore lointain, que dans certains cas du néo-western américain.

# 1

Après avoir distingué l'affection et l'action, qu'il nommait respectivement Priméité et Secondéité, Peirce ajoutait une troisième sorte d'image : le « mental », ou la Tiercéité. L'ensemble de la tiercéité, c'était un terme qui renvoyait à un second terme par l'intermédiaire d'un autre ou d'autres termes. Cette troisième instance apparaissait dans la signification, la loi ou la relation. Tout cela sans doute semble déjà compris dans l'action, mais ce n'est pas vrai : une action, c'est-à-dire un duel ou un couple de forces, obéit à des lois qui la rendent possible, mais ce n'est jamais sa loi qui la fait faire ; une action a bien une signification, mais ce n'est pas celle-ci qui constitue son but, le but et les moyens ne comprennent pas la signification ; une action met en rapport deux termes, mais ce rapport spatio-temporel (par exemple, l'opposition) ne doit pas être confondu avec une relation logique. D'une part, selon Peirce, il n'y a rien au-delà de la tiercéité : au-delà, tout se réduit à des combinaisons entre 1, 2, 3. D'autre part, la tiercéité, ce qui est trois par soi-même, ne se laisse pas ramener à des dualités : par exemple, si A « donne » B à C, ce n'est pas comme si A jetait B (premier couple) et C ramassait B (second couple) ; si A et B font un « échange », ce n'est pas comme si A et B se séparaient respectivement de *a* et *b*, et s'emparaient respectivement de *b* et *a*<sup>1</sup>. Aussi la tiercéité inspire-t-elle, non pas des actions, mais des « actes » qui comprennent nécessairement l'élément symbolique d'une loi (donner, échanger) ; non pas des perceptions, mais

des interprétations qui renvoient à l'élément du sens ; non pas des affections, mais des sentiments intellectuels de relations, tels les sentiments qui accompagnent l'usage des conjonctions logiques « parce que », « quoique », « afin que », « donc », « or », etc.

C'est peut-être dans la relation que la tiercéité trouve sa représentation la plus adéquate ; car la relation est toujours tierce, étant nécessairement extérieure à ses termes. Et la tradition philosophique distingue deux espèces de relations, relations naturelles et relations abstraites, la signification étant plutôt du côté des premières, et la loi, ou le sens, plutôt du côté des secondes. Par les premières, on passe naturellement et facilement d'une image à une autre : par exemple d'un portrait à son modèle, puis aux circonstances dans lesquelles le portrait fut fait, puis à l'endroit où le modèle est maintenant, etc. Il y a donc formation d'une suite ou série habituelle d'images, qui n'est pas illimitée toutefois, car les relations naturelles épuisent assez vite leur effet. La seconde espèce de relations, la relation abstraite, désigne au contraire une circonstance par laquelle on compare deux images qui ne sont pas unies naturellement dans l'esprit (ainsi, deux figures très différentes, mais qui ont pour circonstance commune d'être des sections coniques). Il y a là constitution d'un tout, non plus formation d'une série<sup>2</sup>.

Peirce insiste sur le point suivant : si la priméité est « un » par elle-même, la secondéité, deux, et la tiercéité, trois, il est forcé que, dans le deux, le premier terme « reprenne » à sa manière la priméité, tandis que le deuxième affirme la secondéité. Et, dans le trois, il y aura un représentant de la priméité, un de la secondéité, le troisième affirmant la tiercéité. Il y a donc non seulement 1, 2, 3, mais 1, 2 en 2, et 1, 2, 3 en 3. On peut y voir une sorte de dialectique ; mais il est douteux que la dialectique comprenne l'ensemble de ces mouvements, on dirait plutôt qu'elle en est une interprétation, et une interprétation très insuffisante.

Sans doute l'image-affection comportait déjà du mental (une pure conscience). Et l'image-action l'impliquait aussi, dans le but de l'action (conception), dans le choix des moyens (jugement), dans l'ensemble des implications (raisonnement). À plus forte raison les « figures » introduisaient le mental dans l'image. Mais c'est tout à fait différent de faire du mental l'objet propre d'une image, une image spécifique, explicite, avec ses propres figures. Est-ce dire que cette image devra nous représenter la pensée de quelqu'un, ou même une pensée pure et un pur penseur ? Évidemment non, bien que des tentatives aient été faites en ce sens. Mais d'une part l'image deviendrait vraiment trop abstraite, ou ridicule. Et d'autre part l'image-affection, l'image-action contenaient déjà bien assez de pensée (par exemple, les raisonnements dans l'image chez Lubitsch). Quand nous parlons d'image mentale, nous voulons dire autre chose : c'est une image qui prend pour objets *de* pensée, des objets qui ont une existence propre hors de la pensée, comme les objets de perception ont une existence propre hors de la perception. *C'est une image qui prend pour objet des relations*, des actes symboliques, des sentiments intellectuels. Elle peut être, mais n'est pas nécessairement plus difficile que les autres images. Elle aura nécessairement avec la pensée un nouveau rapport, direct, tout à fait distinct de celui des autres images.

Qu'est-ce que tout cela a à faire avec le cinéma ? Quand Godard dit 1, 2, 3..., il ne s'agit pas seulement d'ajouter des images les unes aux autres, mais de classer des types d'images et de circuler dans ces types. Soit l'exemple du burlesque. Si nous laissons de côté Chaplin et Keaton, qui ont porté à la perfection les deux formes fondamentales de la perception burlesque, nous pouvons dire : 1, c'est Langdon, 2, Laurel et Hardy, 3, les Marx. Langdon, en effet, c'est l'image-affection tellement pure qu'elle ne trouve à s'actualiser dans aucune matière ou milieu, si bien qu'elle inspire à son porteur un sommeil irrésistible. Mais Laurel et Hardy, c'est l'image-action, le duel perpétuel avec la matière, le milieu, les femmes,

les autres, et l'un avec l'autre ; ils ont su décomposer le duel, en cassant toute simultanéité dans l'espace pour y substituer une succession dans le temps, un coup pour l'un, puis un coup pour l'autre, de telle manière que le duel se propage à l'infini, et que ses effets grossissent par surenchère au lieu de s'atténuer par fatigue. Reste que Laurel est comme le 1 du couple, le représentant affectif, celui qui s'affole et déchaîne la catastrophe pratique, mais doué d'une inspiration qui lui permet de passer à travers les pièges de la matière et du milieu ; tandis que Hardy, le 2, l'homme d'action, est tellement privé de ressources intuitives, tellement livré à la matière brute, qu'il tombe dans tous les pièges des actions dont il prend la responsabilité, et dans toutes les catastrophes que Laurel a déchaînées sans y tomber lui-même. Les Marx, enfin, c'est 3. Les trois frères sont répartis de telle sorte que Harpo et Chico sont le plus souvent groupés, Groucho surgissant de son côté pour entrer dans une sorte d'alliance avec les deux autres. Pris dans l'ensemble indissoluble des 3, Harpo, c'est le 1, le représentant des affects célestes, mais aussi déjà des pulsions infernales, voracité, sexualité, destruction. Chico, c'est 2, c'est lui qui prend sur soi l'action, l'initiative, le duel avec le milieu, la stratégie de l'effort et de la résistance. Harpo recèle dans son immense imperméable les objets les plus divers, pièces et morceaux qui peuvent servir à une action quelconque ; mais il n'en a lui-même qu'un usage affectif ou fétichiste, et c'est Chico qui en tire les moyens d'une action organisée. Enfin, Groucho, c'est le trois, l'homme des interprétations, des actes symboliques et des relations abstraites. Reste que chacun des trois appartient également à la tiercéité qu'ils composent ensemble. Harpo et Chico ont déjà un tel rapport que Chico lance un *mot* à Harpo qui doit fournir l'objet correspondant, dans une série qui ne cesse de se dénaturer (ainsi la série *flash – fish – flesh – flask – flush...* dans « *Animal Crackers* ») ; inversement, Harpo propose à Chico l'énigme d'un langage gestuel, dans une série de mimiques que Chico doit sans cesse deviner



pour en extraire une *proposition*. Mais Groucho pousse l'art de l'interprétation à son degré ultime, parce qu'il est le maître du *raisonnement*, des arguments et syllogismes qui vont trouver dans le non-sens une expression pure : « Ou bien cet homme est mort, ou bien ma montre est arrêtée » (dit-il en prenant le pouls d'Harpo dans « *Un jour aux courses* »). En tous ces sens, la grandeur des Marx est d'avoir introduit l'image mentale dans le burlesque.

Introduire l'image mentale dans le cinéma, et en faire l'achèvement, l'accomplissement de toutes les autres images, ce fut aussi la tâche d'Hitchcock. Comme disent Rohmer et Chabrol à propos du « *Crime était presque parfait* », « toute la fin du film n'est que l'exposé d'un raisonnement et pourtant ne fatigue jamais l'attention<sup>3</sup> ». Et ce n'est pas seulement à la fin, c'est dès le début : avec son célèbre flash-back mensonger, « *Le Grand Alibi* », commence par une interprétation, qui se présente comme un souvenir récent ou même une perception. Chez Hitchcock, les actions, les affections, les perceptions, tout est interprétation, du début jusqu'à la fin<sup>4</sup>. « *La Corde* » est fait d'un seul plan pour autant que les images ne sont que les méandres d'un seul et même raisonnement. La raison en est simple : dans les films d'Hitchcock, une action, étant donnée (au présent, au futur ou au passé), va être littéralement entourée par un ensemble de relations, qui en font varier le sujet, la nature, le but, etc. Ce qui compte, ce n'est pas l'auteur de l'action, ce qu'Hitchcock appelle avec mépris le *whodunit* (« qui l'a fait ? »), mais ce n'est pas davantage l'action même : c'est l'ensemble des relations dans lesquelles l'action et son auteur sont pris. D'où le sens très spécial du cadre : les dessins préalables du cadrage, la stricte délimitation du cadre, l'élimination apparente du hors-cadre s'expliquent par la référence constante d'Hitchcock, non pas à la peinture ou au théâtre, mais à la tapisserie, c'est-à-dire au tissage. Le cadre est comme les montants qui portent la chaîne des relations, tandis que l'action constitue

seulement la trame mobile qui passe par-dessus et par-dessous. On comprend dès lors qu'Hitchcock procède d'habitude par plans courts, autant de plans qu'il y a de cadres, chaque plan montrant une relation ou une variation de la relation. Mais le plan théoriquement unique de « *La Corde* » n'est nullement une exception à cette règle : très différent du plan-séquence de Welles, ou de Dreyer, qui tend de deux manières à subordonner le cadre à un tout, le plan unique d'Hitchcock subordonne le tout (des relations) au cadre, se contentant d'ouvrir ce cadre en longueur, à condition de maintenir la fermeture en largeur, exactement comme dans un tissage qui fabriquerait un tapis infiniment long. L'essentiel, de toute façon, c'est que l'action, et aussi la perception et l'affection, soient encadrées dans un tissu de relations. C'est cette chaîne des relations qui constitue l'image mentale, par opposition à la trame des actions, perceptions et affections.

Hitchcock empruntera donc au film policier ou au film d'espionnage une action particulièrement frappante, du type « tuer », « voler ». Comme elle est engagée dans un ensemble de relations que les personnages ignorent (mais que le spectateur connaît déjà ou découvrira avant), elle n'a que l'apparence d'un duel qui régit toute action : elle est déjà autre chose, puisque la relation constitue la tiercéité qui l'élève à l'état d'image mentale. Il ne suffit donc pas de définir le schéma d'Hitchcock en disant qu'un innocent est accusé d'un crime qu'il n'a pas commis ; ce ne serait qu'une erreur de « couplage », une fausse identification du « second », ce que nous appelions un indice d'équivocité. Au contraire, Rohmer et Chabrol ont parfaitement analysé le schéma d'Hitchcock : le criminel a toujours fait son crime *pour* un autre, le vrai criminel a fait son crime pour l'innocent qui, bon gré mal gré, ne l'est plus. Bref, le crime n'est pas séparable de l'opération par laquelle le criminel a « échangé » son crime, comme dans « *L'Inconnu du Nord Express* », ou même « donné » et « rendu » son crime à l'innocent, comme dans « *La Loi du silence* ». On ne commet

pas un crime chez Hitchcock, on le rend, on le donne ou on l'échange. Il nous semble que c'est le point le plus fort du livre de Rohmer et Chabrol. La relation (l'échange, le don, le rendu...) ne se contente pas d'entourer l'action, elle la pénètre d'avance et de toutes parts, et la transforme en acte nécessairement symbolique. Il n'y a pas seulement l'actant et l'action, l'assassin et la victime, il y a toujours un tiers, et non pas un tiers accidentel ou apparent comme le serait simplement un innocent soupçonné, mais un tiers fondamental constitué par la relation elle-même, relation de l'assassin, de la victime ou de l'action avec le tiers apparent. Ce triplement perpétuel s'empare aussi des objets, des perceptions, des affections. C'est chaque image dans son cadre, par son cadre, qui doit être l'exposition d'une relation mentale. Les personnages peuvent agir, percevoir, éprouver, mais ils ne peuvent pas témoigner pour les relations qui les déterminent. Ce sont seulement les mouvements de caméra, et leurs mouvements vers la caméra. D'où l'opposition d'Hitchcock à Actors Studio, son exigence que l'acteur agisse le plus simplement, soit neutre à la limite, la caméra se chargeant du reste. Ce reste, c'est l'essentiel ou la relation mentale. C'est la caméra, et non pas un dialogue, qui *explique* pourquoi le héros de « *Fenêtre sur cour* » a la jambe cassée (photos de voiture de course, dans sa chambre, appareil de photo brisé). C'est la caméra dans « *Sabotage* », qui fait que la femme, l'homme et le couteau n'entrent pas simplement dans une succession de paires, mais dans une véritable relation (tiercéité) qui fait que la femme rend son crime à l'homme<sup>5</sup>. Chez Hitchcock il n'y a jamais duel ou double : même dans « *L'Ombre d'un doute* », les deux Charlie, l'oncle et la nièce, l'assassin et la jeune fille, prennent à témoin un même état du monde qui, pour l'un, justifie ses crimes, et, pour l'autre, ne peut être justifié de produire un tel criminel<sup>6</sup>. Et, dans l'histoire du cinéma, Hitchcock apparaît comme celui qui ne conçoit plus la constitution d'un film en fonction de deux termes, le metteur en scène, et le film à faire,

mais en fonction de trois : le metteur en scène, le film, et le public qui doit entrer dans le film, ou dont les réactions doivent faire partie intégrante du film (tel est le sens explicite du suspense, puisque le spectateur est le premier à « savoir » les relations<sup>7</sup>).

Parmi beaucoup de commentateurs excellents (puisque nul auteur de cinéma n'a tant fait l'objet de commentaires), il n'y a pas lieu de choisir entre ceux qui voient en Hitchcock un penseur profond, ou seulement un grand amuseur. Il n'est pas nécessaire toutefois de faire d'Hitchcock un métaphysicien, platonicien et catholique, comme Rohmer et Chabrol, ou un psychologue des profondeurs, comme Douchet. Hitchcock a plutôt une conception très sûre des relations, théorique et pratique. Ce n'est pas seulement Lewis Carroll, c'est toute la pensée anglaise qui a montré que la théorie des relations était la pièce maîtresse de la logique, et pouvait être à la fois le plus profond et le plus amusant. S'il y a des thèmes chrétiens chez Hitchcock, à commencer par le péché originel, c'est parce que ces thèmes ont posé dès le début le problème de la relation, comme le savent bien les logiciens anglais. 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 et de l'action. Or, si l'on part des relations, qu'est-ce qui arrive, en vertu même de leur extériorité ? Il peut arriver que la relation s'évanouisse, disparaisse d'un coup, sans que les personnages changent, mais les laissant dans le vide : si la comédie « *Mr et Mrs Smith* » appartient à l'œuvre d'Hitchcock, c'est précisément parce que le couple apprend tout d'un coup que, son mariage n'étant pas légal, il n'a jamais été marié. Il peut arriver au contraire que la relation prolifère et se multiplie, selon les termes envisagés et les tiers apparents qui viennent s'y joindre, la subdivisant, ou l'orientant dans de nouvelles directions (« *Mais qui a tué Harry ?* »). Il arrive enfin que la relation passe elle-même par des

variations, suivant les variables qui l'effectuent, et entraînant des changements dans un ou plusieurs personnages : c'est en ce sens que les personnages d'Hitchcock ne sont certes pas des intellectuels, mais ont des sentiments qu'on peut appeler des sentiments intellectuels, plutôt qu'affects, en tant qu'ils se modèlent sur un jeu varié de conjonctions vécues, parce que... quoique... puisque... si... même si... (« *Agent secret* », « *Notorious* », « *Soupçons* »). Ce qui apparaît dans tous ces cas, c'est que la relation introduit entre les personnages, les rôles, les actions, le décor, une instabilité essentielle. Le modèle de cette instabilité, ce sera celle du coupable et de l'innocent. Mais, aussi, la vie autonome de la relation va la faire tendre vers une sorte d'équilibre, fût-il désolé, désespéré ou même monstrueux : l'équilibre innocent-coupable, la restitution à chacun de son rôle, la rétribution pour chacun de son action, seront atteints, mais au prix d'une limite qui risque de ronger et même d'effacer l'ensemble<sup>8</sup>. Tel le visage indifférent de l'épouse devenue folle dans « *Le Faux Coupable* ». C'est là qu'Hitchcock est un auteur tragique : le plan chez lui, comme toujours au cinéma, a bien deux faces, l'une tournée vers les personnages, les objets et les actions en mouvement, l'autre tournée vers un tout qui change au fur et à mesure du déroulement du film. Mais, chez Hitchcock, le tout qui change, c'est l'évolution des relations, qui vont du déséquilibre qu'elles introduisent entre personnages au terrible équilibre qu'elles conquièrent en elles-mêmes.

Hitchcock introduit l'image mentale au cinéma. C'est-à-dire : il fait de la relation l'objet d'une image, qui non seulement s'ajoute aux images-perception, action et affection, mais les encadre et les transforme. Avec Hitchcock, une nouvelle sorte de « figures » apparaissent, qui sont des figures de pensées. En effet, l'image mentale exige elle-même des signes particuliers qui ne se confondent pas avec ceux de l'image-action. On a souvent remarqué que le détective n'avait qu'un rôle médiocre et secondaire (sauf quand il entre pleinement dans la relation, comme dans

« *Blackmail* ») ; et que les indices ont peu d'importance. En revanche, Hitchcock fait naître des signes originaux, suivant les deux types de relations, naturelles et abstraites. Suivant la relation naturelle, un terme renvoie à d'autres termes dans une série coutumière telle que chacun peut être « interprété » par les autres : ce sont des *marques* ; mais il est toujours possible qu'un de ces termes saute hors de la trame, et surgisse dans des conditions qui l'extraient de sa série ou le mettent en contradiction avec elle, en quel cas on parlera de *démarque*. Il est donc très important que les termes soient tout à fait ordinaires, pour que l'un d'eux, d'abord, puisse se détacher de la série : comme dit Hitchcock, « *Les Oiseaux* » doivent être des oiseaux ordinaires. Certaines démarques d'Hitchcock sont célèbres, comme le moulin de « *Correspondant 17* » dont les ailes tournent en sens inverse du vent, ou l'avion sulfateur de « *La Mort aux trousses* » qui apparaît là où il n'y a pas de champ à sulfater. De même le verre de lait que sa luminosité intérieure rend suspect dans « *Soupçons* », ou la clé qui ne s'adapte pas à la serrure dans « *Le crime était presque parfait* ». Parfois, la démarque se constitue très lentement, comme dans « *Blackmail* », où l'on se demande si l'acheteur de cigare est normalement pris dans la série client-choix-préparatifs-allumage, ou si c'est un maître-chanteur qui se sert du cigare et de son rituel pour provoquer déjà le jeune couple. D'autre part et en second lieu, conformément à la relation abstraite, on appellera *symbole* non pas une abstraction, mais un objet concret porteur de diverses relations, ou des variations d'une même relation, d'un personnage avec d'autres et avec soi-même<sup>2</sup>. Le bracelet est un tel symbole dès « *The Ring* », comme les menottes des « *Trente-neuf marches* » ou l'alliance de « *Fenêtre sur cour* ». Les démarques et les symboles peuvent converger, particulièrement dans « *Notorious* » : la bouteille suscite une telle émotion chez l'un des espions qu'elle saute par là même hors de sa série naturelle vin-cave-dîner ; et la clé de la cave, que l'héroïne tient dans sa main serrée, porte l'ensemble

des relations qu'elle entretient avec son mari à qui elle l'a volée, avec son amoureux à qui elle va la donner, avec sa mission qui consiste à découvrir ce qu'il y a dans la cave. On voit qu'un même objet, une clé par exemple, peut suivant les images où il est pris fonctionner comme un symbole (« *Notorious* »), ou comme une démarque (« *Le crime était presque parfait* »). Dans « *Les Oiseaux* », la première mouette qui frappe l'héroïne est une démarque, puisqu'elle sort violemment de la série coutumière qui l'unit à son espèce, à l'homme et à la Nature. Mais les milliers d'oiseaux, toutes espèces réunies, saisis dans leurs préparatifs, dans leurs attaques, dans leurs trêves, sont un symbole : ce ne sont pas des abstractions ou des métaphores, ce sont de véritables oiseaux, littéralement, mais qui présentent l'image inversée des rapports des hommes avec la Nature, et l'image naturalisée des rapports des hommes entre eux. Les démarques et les symboles peuvent ressembler superficiellement à des indices : ils en sont tout à fait différents, et constituent les deux grands signes de l'image mentale. Les démarques sont des chocs de relations naturelles (série), et les symboles, des nœuds de relations abstraites (ensemble).

Inventant l'image mentale ou l'image-relation, Hitchcock s'en sert pour clôturer l'ensemble des images-action, et aussi des images-perception et affection. D'où sa conception du cadre. Et non seulement l'image mentale encadre les autres, mais les transforme en les pénétrant. Par là, on pourrait dire d'Hitchcock qu'il achève, qu'il accomplit tout le cinéma en poussant l'image-mouvement jusqu'à sa limite. Incluant le spectateur dans le film, et le film dans l'image mentale, Hitchcock accomplit le cinéma. Toutefois, certains des plus beaux films d'Hichcock laissent paraître le pressentiment d'une question importante. « *Vertigo* » nous communique un véritable vertige ; et, certes, ce qui est vertigineux, c'est, au cœur de l'héroïne, la relation de la Même avec la Même qui passe par toutes les variations de ses rapports avec les autres (la femme morte, le mari, l'inspecteur). Mais nous ne pouvons pas oublier l'autre

vertige, plus ordinaire, celui de l'inspecteur incapable de gravir l'escalier du clocher, vivant dans un étrange état de contemplation qui se communique à tout le film et qui est rare chez Hitchcock. Et « *Family Plot* » : la découverte des relations renvoie, même pour rire, à une fonction de voyance. D'une manière plus directe encore, le héros de « *Fenêtre sur cour* » accède à l'image mentale, non pas simplement parce qu'il est photographe, mais parce qu'il est dans un état d'impuissance motrice : il est réduit en quelque sorte à une situation optique pure. S'il est vrai qu'une des nouveautés d'Hitchcock était d'impliquer le spectateur dans le film, ne fallait-il pas que les personnages eux-mêmes, d'une manière plus ou moins évidente, fussent assimilables à des spectateurs ? Mais alors il se peut qu'une conséquence apparaisse inévitable : l'image mentale serait moins un accomplissement de l'image-action, et des autres images, qu'une remise en question de leur nature et de leur statut. Bien plus, c'est toute l'image-mouvement qui serait mise en question, par la rupture des liens sensori-moteurs dans tel ou tel personnage. Ce que Hitchcock avait voulu éviter, une crise de l'image traditionnelle au cinéma, arriverait pourtant à la suite d'Hitchcock, et en partie par l'intermédiaire de ses innovations.

## 2

Mais une crise de l'image-action peut-elle être présentée comme nouvelle ? N'était-ce pas l'état constant du cinéma ? De tout temps, les films d'action les plus purs ont valu par des épisodes hors action, ou des temps morts entre actions, par tout un ensemble d'extra-actions et d'infra-actions, que l'on ne pouvait pas couper au montage sans défigurer le film (d'où le pouvoir redoutable des producteurs). De tout temps aussi, les possibilités du cinéma, sa vocation pour les changements de lieux, inspiraient aux auteurs le désir de limiter ou même de supprimer l'unité



d'action, de défaire l'action, le drame, l'intrigue ou l'histoire, et de porter plus loin une ambition qui traversait déjà la littérature. D'une part, c'est la structure SAS qui se trouvait mise en question : il n'y avait pas de situation globalisante qui pût se concentrer dans une action décisive, mais l'action ou l'intrigue ne devaient être qu'une composante dans un ensemble dispersif, dans une totalité ouverte. Jean Mitry a raison en ce sens de montrer que Delluc, scénariste de « *La Fête espagnole* » de Germaine Dulac, voulait déjà plonger le drame dans une « poussière de faits » dont aucun ne serait principal ou secondaire, si bien qu'on ne pourrait le reconstituer que suivant une ligne brisée prélevée parmi tous les points et toutes les lignes de l'ensemble de la fête<sup>10</sup>. D'autre part, c'est la structure ASA qui subissait une critique analogue : de même qu'il n'y avait pas d'histoire préalable, il n'y avait pas d'action préformée dont on pût prévoir les conséquences sur une situation, et le cinéma ne pouvait transcrire des événements déjà faits, mais se devait nécessairement d'atteindre à l'événement en train de se faire, soit en croisant une « actualité », soit en la provoquant ou en la produisant. C'est ce que Comolli a bien montré : si loin qu'aille le travail de préparation chez beaucoup d'auteurs, le cinéma ne peut esquiver le « détour par le direct ». Il y a toujours un moment où le cinéma rencontre l'imprévisible ou l'improvisation, l'irréductibilité d'un présent vivant sous le présent de narration, et la caméra ne peut même pas commencer son travail sans engendrer ses propres improvisations, à la fois comme obstacles et comme moyens indispensables<sup>11</sup>. Ces deux thèmes, la totalité ouverte et l'événement en train de se faire, appartiennent au bergsonisme profond du cinéma en général.

Cependant, la crise qui a secoué l'image-action a dépendu de beaucoup de raisons qui n'ont agi pleinement qu'après la guerre, et dont certaines étaient sociales, économiques, politiques, morales, et d'autres plus intérieures à l'art, à la littérature et au cinéma en particulier. On

citerait pêle-mêle : la guerre et ses suites, le vacillement du « rêve américain » sous tous ses aspects, la nouvelle conscience des minorités, la montée et l'inflation des images à la fois dans le monde extérieur et dans la tête des gens, l'influence sur le cinéma de nouveaux modes de récit que la littérature avait expérimentés, la crise d'Hollywood et des anciens genres... Certes, on continue à faire des films SAS et ASA : les plus grands succès commerciaux passent toujours par là, mais non plus l'âme du cinéma. L'âme du cinéma exige de plus en plus de pensée, même si la pensée commence par défaire le système des actions, des perceptions et affections, dont le cinéma s'était nourri jusqu'alors. Nous ne croyons plus guère qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier. Nous ne croyons pas davantage qu'une action puisse forcer une situation à se dévoiler même partiellement. Tombent les illusions les plus « saines ». Ce qui est d'abord compromis, partout, ce sont les enchaînements situation-action, action-réaction, excitation-réponse, bref, les liens sensori-moteurs qui faisaient l'image-action. Le réalisme, malgré toute sa violence, ou plutôt avec toute sa violence qui reste sensori-motrice, ne rend pas compte de ce nouvel état de choses où les synsignes se dispersent et les indices se brouillent. Nous avons besoin de nouveaux signes. Une nouvelle sorte d'image naît, qu'on peut tenter d'identifier dans le cinéma américain d'après guerre, hors Hollywood.

En premier lieu, l'image ne renvoie plus à une situation globalisante ou synthétique, mais dispersive. Les personnages sont multiples, à interférences faibles, et deviennent principaux ou redeviennent secondaires. Ce n'est pourtant pas une série de sketches ou une suite de nouvelles, puisqu'ils sont tous pris dans la même réalité qui les disperse. Robert Altman explore cette direction, dans « *Un mariage* » et surtout « *Nashville* », avec des pistes sonores multiples et l'écran anamorphique qui permet plusieurs mises en scène simultanées. La ville et la foule perdent leur caractère collectif et unanimiste, à la King Vidor ; la ville en même

temps cesse d'être la ville d'en haut, la ville debout, avec gratte-ciel et contreplongées, pour devenir la ville couchée, la ville horizontale ou à hauteur d'homme, où chacun mène sa propre affaire, pour son compte.

En second lieu, ce qui a cassé, c'est la ligne ou la fibre d'univers qui prolongeait les événements les uns dans les autres, ou assurait le raccordement des portions d'espace. La petite forme ASA n'est donc pas moins compromise que la grande forme SAS. L'ellipse cesse d'être un mode de récit, une manière dont on va d'une action à une situation partiellement dévoilée : elle appartient à la situation même, et la réalité est lacunaire autant que dispersive. Les enchaînements, les raccords ou les liaisons sont délibérément faibles. Le hasard devient le seul fil conducteur, comme dans « *Quintet* » d'Altman. Tantôt l'événement tarde et se perd dans les temps morts, tantôt il est là trop vite, mais il n'appartient pas à celui à qui il arrive (même la mort...). Et il y a d'intimes rapports entre ces aspects de l'événement : le dispersif, le direct en train de se faire, et le non-appartenant. Cassavetes joue de ces trois aspects dans « *Le Bal des vauriens* » et dans « *La Ballade des sans-espoir* ». On dirait des événements blancs qui n'arrivent pas à concerner vraiment celui qui les provoque ou les subit, même quand ils le frappent dans sa chair : des événements dont le porteur, un homme intérieurement mort, comme dit Lumet, a hâte de se débarrasser. Dans « *Taxi Driver* » de Scorsese, le chauffeur hésite entre se tuer et faire un meurtre politique, et, remplaçant ces projets par la tuerie finale, s'en étonne lui-même, comme si l'effectuation ne le concernait pas plus que les velléités précédentes. L'actualité de l'image-action, la virtualité de l'image-affection peuvent d'autant mieux s'échanger qu'elles sont tombées dans la même indifférence.

En troisième lieu, ce qui a remplacé l'action ou la situation sensori-motrice, c'est la promenade, la balade, et l'aller-retour continu. La balade avait trouvé en Amérique les conditions formelles et matérielles

d'un renouvellement. Elle se fait par nécessité, intérieure ou extérieure, par besoin de fuite. Mais maintenant elle perd l'aspect initiatique qu'elle avait dans le voyage allemand (encore dans les films de Wenders), et qu'elle conservait malgré tout dans le voyage beat (« *Easy Rider* » de Dennis Hopper et Peter Fonda). Elle est devenue balade urbaine, et s'est détachée de la structure active et affective qui la soutenait, la dirigeait, lui donnait des directions même vagues. Comment y aurait-il une fibre nerveuse ou une structure sensori-motrice entre le chauffeur de « *Taxi Driver* » et ce qu'il voit sur le trottoir par le biais d'un rétroviseur ? Et, chez Lumet, tout se passe en courses continuelles et en allers et retours, à ras de terre, dans des mouvements sans but où les personnages se comportent comme des essuie-glaces (« *Un après-midi de chien* », « *Serpico* »). C'est en effet le plus clair de la balade moderne, elle se fait dans un espace quelconque, gare de triage, entrepôt désaffecté, tissu dédifférencié de la ville, par opposition à l'action qui se déroulait le plus souvent dans les espaces-temps qualifiés de l'ancien réalisme. Comme dit Cassavetes, il s'agit de défaire l'espace, non moins que l'histoire, l'intrigue ou l'action<sup>12</sup>.

En quatrième lieu, on se demande ce qui maintient un ensemble dans ce monde sans totalité ni enchaînement. La réponse est simple : ce qui fait l'ensemble, ce sont les *clichés*, et rien d'autre. Rien que des clichés, partout des clichés... Le problème s'était déjà posé avec Dos Passos, et les nouvelles techniques qu'il instaurait dans le roman, avant que le cinéma y ait songé : la réalité dispersive et lacunaire, le fourmillement de personnages à interférence faible, leur capacité de devenir principaux et de redevenir secondaires, les événements qui se posent sur les personnages et qui n'appartiennent pas à ceux qui les subissent ou les provoquent. Or, ce qui cimente tout cela, ce sont les clichés courants d'une époque ou d'un moment, slogans sonores et visuels, que Dos Passos appelle, de noms empruntés au cinéma, « actualités » et « œil de la caméra » (les actualités, ce sont les nouvelles entremêlées d'événements

politiques ou sociaux, de faits divers, d'interviews et de chansonnettes, et l'œil de la caméra, c'est le monologue intérieur d'un tiers quelconque, qui n'est pas identifié parmi les personnages). Ce sont ces images flottantes, ces clichés anonymes, qui circulent dans le monde extérieur, mais aussi qui pénètrent chacun et constituent son monde intérieur, si bien que chacun ne possède en soi que des clichés psychiques par lesquels il pense et il sent, se pense et se sent, étant lui-même un cliché parmi les autres dans le monde qui l'entoure<sup>13</sup>. Clichés physiques, optiques et sonores, et clichés psychiques se nourrissent mutuellement. Pour que les gens se supportent, eux-mêmes et le monde, il faut que la misère ait gagné l'intérieur des consciences, et que le dedans soit comme le dehors. C'est cette vision romantique et pessimiste qu'on retrouve chez Altman ou chez Lumet. Dans « *Nashville* », les lieux de la ville sont redoublés par les images qu'ils inspirent, photos, enregistrements, télévision ; et c'est dans une rengaine que les personnages se réunissent enfin. Ce pouvoir du cliché sonore, une petite chanson, s'affirme dans « *Un couple parfait* » d'Altman : la bal (l) ade y prend son second sens, poème chanté et dansé. Dans « *Bye bye braverman* » de Lumet, qui raconte la promenade à travers la ville de quatre intellectuels juifs allant à l'enterrement d'un ami, l'un des quatre erre parmi les tombes en lisant aux morts les nouvelles récentes des journaux. Dans « *Taxi Driver* », Scorsese fait le catalogue de tous les clichés psychiques qui s'agitent dans la tête du chauffeur, mais en même temps des clichés optiques et sonores de la ville-néon qu'il voit défiler le long des rues : lui-même, après sa tuerie, sera le héros national d'un jour, accédant à l'état de cliché, sans que l'événement lui appartienne pour autant. Enfin, l'on ne peut même plus distinguer ce qui est physique et psychique dans l'universel cliché de « *King of comedy* », aspirant dans un même vide les personnages interchangeables.

L'idée d'une seule et même misère, intérieure et extérieure, dans le monde et dans la conscience, c'était déjà l'idée du romantisme anglais,

sous sa forme la plus noire, notamment chez Blake ou Coleridge : les gens n'accepteraient pas l'intolérable si les mêmes « raisons » qui le leur imposaient du dehors ne s'insinuaient en eux pour les faire adhérer du dedans. Selon Blake, il y avait là toute une *organisation de la misère*, dont la révolution américaine pourrait peut-être nous sauver<sup>14</sup>. Mais voilà que l'Amérique au contraire allait relancer la question romantique, en lui donnant une forme encore plus radicale, encore plus urgente, encore plus technique : le règne des clichés, à l'intérieur comme à l'extérieur. Comment ne pas croire à une puissante organisation concertée, à un grand et puissant complot, qui a trouvé le moyen de faire circuler les clichés, du dehors au dedans, du dedans au dehors ? Le complot criminel, comme organisation du Pouvoir, va prendre dans le monde moderne une allure nouvelle, que le cinéma s'efforcera de suivre et de montrer. Ce n'est plus du tout, comme dans le film noir du réalisme américain, une organisation qui renverrait à un milieu distinct, à des actions assignables par lesquelles les criminels se signaleraient (bien que l'on continue à faire des films de ce type, à grand succès, comme « *Le Parrain* »). Il n'y a même plus de centre magique, d'où pourraient partir des actions hypnotiques se répandant partout, comme dans les deux premiers *Mabuse* de Lang. Il est vrai qu'on assistait à une évolution de Lang à cet égard : « *Le Testament du Dr Mabuse* » ne passe plus par une production d'actions secrètes, mais plutôt par un monopole de la reproduction. Le pouvoir occulte se confond avec ses effets, ses supports, ses médias, ses radios, ses télévisions, ses microphones : il n'opère plus que par « la reproduction mécanique des images et des sons<sup>15</sup> ». Et c'est le cinquième caractère de la nouvelle image, c'est cela qui va inspirer le cinéma américain d'après guerre. Chez Lumet, le complot, c'est le système d'écoute, de surveillance et d'émission du « *Gang Anderson* » ; « *Network* », aussi bien, double la ville de toutes les émissions et écoutes qu'elle ne cesse de produire, tandis que « *Le Prince de New York* » enregistre toute la ville sur bande magnétique.

Et « *Nashville* » d'Altman saisit pleinement cette opération qui double la ville avec tous les clichés qu'elle produit, et dédouble les clichés eux-mêmes, au-dehors et au-dedans, clichés optiques ou sonores et clichés psychiques.

Tels sont les cinq caractères apparents de la nouvelle image : *la situation dispersive, les liaisons délibérément faibles, la forme-balade, la prise de conscience des clichés, la dénonciation du complot*. C'est la crise, à la fois de l'image-action et du rêve américain. Partout, c'est une remise en question du schéma sensori-moteur ; et l'Actors Studio devient l'objet de critiques sévères, en même temps qu'il subit une évolution et des ruptures internes. Mais comment le cinéma peut-il dénoncer la sombre organisation des clichés, alors qu'il participe à leur fabrication et à leur propagation, autant que les magazines ou les télévisions ? Peut-être les conditions spéciales sous lesquelles il produit et reproduit des clichés permettent à certains auteurs d'atteindre à une réflexion critique dont ils ne disposeraient pas ailleurs. C'est l'organisation du cinéma qui fait que, si grands soient les contrôles qui pèsent sur lui, le créateur dispose au moins d'un certain temps pour « commettre » l'irréversible. Il a une chance de dégager une Image de tous les clichés, et de la dresser contre eux. À condition toutefois d'un projet esthétique et politique capable de constituer une entreprise positive. Or, c'est là que le cinéma américain trouve ses limites. Toutes les qualités esthétiques et même politiques qu'il peut avoir restent étroitement critiques, et par là même moins « dangereuses » que si elles s'exerçaient dans un projet de création positif. Alors, ou bien la critique tourne court, et ne dénonce qu'un mauvais usage des appareils et des institutions, en s'efforçant de sauver les restes du rêve américain, comme chez Lumet ; ou bien elle se prolonge, mais tourne à vide et devient grinçante, comme chez Altman, se contentant de parodier le cliché au lieu de faire naître une nouvelle image. Lawrence disait déjà à propos de la peinture : la fureur contre les clichés ne mène

pas à grand-chose tant qu'elle se contente d'en faire une parodie ; malmené, mutilé, détruit, un cliché ne tarde pas à renaître de ses cendres<sup>16</sup>. En fait, ce qui a fait l'avantage du cinéma américain, être né sans tradition préalable qui l'étouffât, se retourne maintenant contre lui. Car ce cinéma de l'image-action a lui-même engendré une tradition dont il ne peut plus, dans la plupart des cas, se dégager que négativement. Les grands genres de ce cinéma, le film psycho-social, le film noir, le western, la comédie américaine, s'écroulent et pourtant maintiennent leur cadre vide. Pour de grands créateurs, le chemin de l'émigration s'est donc inversé, sous des raisons qui ne tiennent pas seulement au maccarthysme. En effet, l'Europe avait plus de liberté à cet égard ; et, c'est d'abord en Italie que s'était produite la grande crise de l'image-action. La périodicité est à peu près : autour de 1948, l'Italie ; vers 1958, la France ; vers 1968, l'Allemagne.

### 3

Pourquoi l'Italie d'abord, avant la France et l'Allemagne ? C'est peut-être pour une raison essentielle, mais extérieure au cinéma. Sous l'impulsion de de Gaulle, la France avait à la fin de la guerre l'ambition historique et politique de faire pleinement partie des vainqueurs : il fallait donc que la Résistance, même souterraine, apparût comme le détachement d'une armée régulière parfaitement organisée ; et que la vie des Français, même traversée de conflits et d'ambiguïtés, apparût comme une contribution à la victoire. Ces conditions n'étaient pas favorables à un renouvellement de l'image cinématographique, qui se trouvait maintenue dans le cadre d'une image-action traditionnelle, au service d'un « rêve » proprement français. Si bien que le cinéma en France ne pourra rompre avec sa tradition qu'assez tardivement, et par un détour réflexif ou intellectuel qui fut celui de la nouvelle vague. Tout autre était



la situation en Italie : elle ne pouvait certes pas prétendre au rang de vainqueur ; mais, contrairement à l'Allemagne, d'une part elle disposait d'une institution cinématographique qui avait relativement échappé au fascisme, d'autre part elle pouvait invoquer une résistance et une vie populaire sous-jacentes à l'oppression, bien que dénuées d'illusion. Il fallait seulement, pour les saisir, un nouveau type de « récit » capable de comprendre l'elliptique et l'inorganisé, comme si le cinéma devait repartir à zéro, remettant en question tous les acquis de la tradition américaine. Les Italiens pouvaient donc avoir une conscience intuitive de la nouvelle image en train de naître. Par là nous n'expliquons rien du génie des premiers films de Rossellini. Nous expliquons au moins la réaction de certains critiques américains qui y virent la prétention démesurée d'un pays vaincu, un odieux chantage, une manière de faire honte aux vainqueurs<sup>17</sup>. Et, surtout, c'est cette situation très particulière de l'Italie qui rendit possible l'entreprise du néo-réalisme.

C'est le néo-réalisme italien qui a forgé les cinq caractères précédents. Dans la situation de la fin de la guerre, Rossellini découvre une réalité dispersive et lacunaire, déjà dans « *Rome ville ouverte* », mais surtout dans « *Païsa* », série de rencontres fragmentaires, hachées, qui mettent en question la forme SAS de l'image-action. Et c'est plutôt la crise économique d'après guerre qui inspire De Sica, et l'amène à briser la forme ASA : il n'y a plus de vecteur ou de ligne d'univers qui prolonge et raccorde les événements du « *Voleur de bicyclette* » ; la pluie peut toujours interrompre ou dévier la recherche au hasard, la balade de l'homme et de l'enfant. La pluie italienne devient le signe du temps mort et de l'interruption possible. Et encore le vol de bicyclette, ou même les événements insignifiants d'« *Umberto D* », ont une importance vitale pour les protagonistes. Pourtant, « *Les Vitelloni* » de Fellini ne témoignent pas seulement de l'insignifiance des événements, mais aussi de l'incertitude de leur enchaînement, et de leur non-appartenance à ceux qui les

subissent, sous cette nouvelle forme de la balade. Dans la ville en démolition ou en reconstruction, le néo-réalisme fait proliférer les espaces quelconques, cancer urbain, tissu dédifférencié, terrains vagues, qui s'opposent aux espaces déterminés de l'ancien réalisme<sup>18</sup>. Et ce qui monte à l'horizon, ce qui se profile dans ce monde, ce qui va s'imposer dans un troisième moment, ce n'est même pas la réalité crue, mais sa doublure, le règne des clichés, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, dans la tête et le cœur des gens autant que dans l'espace tout entier. N'était-ce pas déjà tous les clichés possibles de la rencontre Amérique-Italie que « *Païsa* » proposait ? Et dans « *Voyage en Italie* », Rossellini fait le catalogue des clichés de la pure italianité, telle que la voit la bourgeoisie en promenade, volcan, statues du musée, sanctuaire des chrétiens... Dans « *Le Général della Rovere* », il tire le cliché de la fabrication d'un héros. D'une façon très spéciale, c'est Fellini qui avait mis ses premiers films sous le signe de la fabrication, de la détection et de la prolifération des clichés, extérieurs et intérieurs : le roman-photo du « *Cheikh blanc* », la photo-enquête d'« *Une agence matrimoniale* », les boîtes de nuit, music-halls et cirques, et puis toutes les ritournelles qui consolent ou désespèrent. Fallait-il assigner le grand complot qui organisait cette misère, et pour lequel l'Italie avait un nom tout fait, la Maffia ? Francesco Rosi dressait le portrait sans visage du bandit « *Salvatore Giuliano* », en découpant l'histoire d'après les rôles préfabriqués qui lui étaient imposés par un pouvoir inassignable qu'on ne connaissait que par ses effets.

Le néo-réalisme avait déjà une haute conception technique des difficultés qu'il rencontrait et des moyens qu'il inventait ; il n'en avait pas moins une sûre conscience intuitive de la nouvelle image en train de naître. C'est plutôt par la voie d'une conscience intellectuelle et réflexive que la nouvelle vague française sut reprendre à son compte cette mutation. C'est là que la forme-balade se libère des coordonnées spatio-temporelles qui lui restaient encore du vieux réalisme social, et se met à

valoir pour elle-même ou comme expression d'une nouvelle société, d'un nouveau présent pur : l'aller et retour Paris-province et province-Paris chez Chabrol (« *Le Beau Serge* » et « *Les Cousins* ») ; les errances devenues analytiques, instruments d'une analyse de l'âme, chez Rohmer (la série des « *Contes moraux* ») et chez Truffaut (la trilogie « *L'Amour à vingt ans* », « *Baisers volés* », et « *Domicile conjugal* ») ; l'enquête-promenade de Rivette (« *Paris nous appartient* ») ; les promenades-fuite de Truffaut (« *Tirez sur le pianiste* ») et surtout de Godard (« *À bout de souffle* », « *Pierrot le fou* »). C'est là que naît une race de personnages charmants, émouvants, qui ne sont qu'à peine concernés par les événements qui leur arrivent, même la trahison, même la mort, et subissent et agissent des événements obscurs qui se raccordent aussi mal que les portions de l'espace quelconque qu'ils parcourent. Au titre du film de Rivette répond en écho la formule-chanson de Péguy, « Paris n'appartient à personne ». Et, dans « *L'Amour fou* » de Rivette, les comportements font place à des postures asilaires, à des actes explosifs, qui brisent les actions des personnages aussi bien que les enchaînements de la pièce qu'ils répètent. Ce qui tend à disparaître dans cette nouvelle sorte d'image, ce sont les liens sensori-moteurs, toute une continuité sensori-motrice qui faisait l'essentiel de l'image-action. C'est non seulement la scène célèbre de « *Pierrot le fou* », « j'sais pas quoi faire », où la bal (l) ade devient insensiblement poème chanté et dansé ; mais c'est aussi toute une montée de troubles sensoriels et moteurs, à peine indiqués au besoin, mouvements qui font faux, léger gauchissement des perspectives, ralentissement du temps, altération des gestes (« *Les Carabiniers* » de Godard, « *Tirez sur le pianiste* » ou « *Paris nous appartient* »)<sup>19</sup>. Le faire-faux devient le signe d'un nouveau réalisme, par opposition au faire-vrai de l'ancien. Des corps-à-corps maladroits, des coups de poing et de feu mal ajustés, tout un déphasé de l'action et de la parole remplacent les duels trop parfaits du réalisme américain. Eustache fera dire au personnage de «

*La Maman et la Putain* » : « Plus on paraît faux comme ça, plus on va loin, le faux, c'est l'au-delà. »

Sous cette puissance du faux, toutes les images deviennent des clichés, soit parce qu'on en montre la maladresse, soit parce qu'on en dénonce l'apparente perfection. Les gestes gauches des « *Carabiniers* » ont pour corrélat la série des cartes postales qu'ils ramènent de la guerre. Les clichés extérieurs, optiques et sonores, ont pour corrélat les clichés intérieurs ou psychiques. C'est peut-être dans les perspectives du nouveau cinéma allemand que cet élément connaîtra son plein développement : Daniel Schmid invente une lenteur qui rend possible le dédoublement des personnages, comme s'ils étaient à côté de ce qu'ils disent et font, et choisissaient parmi les clichés extérieurs celui qu'ils vont incarner du dedans, dans une permutabilité perpétuelle du dedans et du dehors (déjà « *La Paloma* », mais surtout « *L'Ombre des anges* », où « le juif pourrait être le fasciste, la putain pourrait être le maquereau... », dans une partie de cartes qui fait que chaque joueur est lui-même une carte, mais une carte jouée par un autre<sup>20</sup>). S'il en est ainsi, comment ne pas croire à une conspiration mondiale diffuse, entreprise d'asservissement généralisée qui s'étend sur chaque lieu de l'espace quelconque, et propage partout la mort ? Chez Godard, « *Le Petit Soldat* », « *Pierrot le fou* », « *Made in U.S.A.* », « *Week-end* » avec son maquis de résistance final, témoignent diversement d'un inextricable complot. Et Rivette, de « *Paris nous appartient* » à « *Pont du Nord* », en passant par « *La Religieuse* », ne cessera d'invoquer la conspiration mondiale qui distribue les rôles et les situations dans une sorte de jeu de l'oie maléfique.

Mais, si tout est clichés, et complot pour les échanger et propager, il semble qu'il n'y ait d'autre issue qu'un cinéma de la parodie et du mépris, comme on l'a reproché parfois à Chabrol et à Altman. Que voulaient dire au contraire les néo-réalistes quand ils parlaient du respect et de l'amour nécessaires à la naissance de la nouvelle image ? Loin de s'en tenir à une

conscience critique négative ou parodique, le cinéma s'est engagé dans sa plus haute réflexion, et n'a pas cessé de l'approfondir et de la développer. On trouverait chez Godard des formules exprimant le problème : si les images sont devenues des clichés, à l'intérieur comme à l'extérieur, comment dégager de tous ces clichés une Image, « juste une image », une image mentale autonome ? De l'ensemble des clichés, *doit* sortir une image... Avec quelle politique et quelles conséquences ? Qu'est-ce qu'une image qui ne serait pas un cliché ? Où finit le cliché et où commence l'image ? Mais, si la question n'a pas de réponse immédiate, c'est précisément parce que l'ensemble des caractères précédents ne constituent pas la nouvelle image mentale cherchée. Les cinq caractères forment une enveloppe (y compris les clichés physiques et psychiques), ils sont une condition nécessaire extérieure, mais ne constituent pas l'image bien qu'ils la rendent possible. Et c'est là qu'on peut évaluer la ressemblance et la différence avec Hitchcock. La nouvelle vague pouvait être dite à bon droit hitchcocko-marxienne, plutôt que « hitchcocko-hawksienne ». Tout comme Hitchcock, elle voulait atteindre aux images mentales et aux figures de pensées (tiercéité). Mais, tandis qu'Hitchcock y voyait une sorte de complément qui devait prolonger et achever le système traditionnel « perception-action-affection », elle y découvrait au contraire une exigence qui suffisait à casser tout le système, à couper la perception de son prolongement moteur, l'action, du fil qui l'unissait à une situation, l'affection, de l'adhérence ou de l'appartenance à des personnages. La nouvelle image ne serait donc pas un achèvement du cinéma, mais une mutation. Ce qu'Hitchcock avait constamment refusé, il fallait le vouloir au contraire. Il fallait que l'image mentale ne se contente pas de tisser un ensemble de relations, mais qu'elle forme une nouvelle substance. Il fallait qu'elle devienne vraiment pensée et pensante, même si elle devait pour cela se faire plus « difficile ». *Il y avait deux conditions*. D'une part, elle exigerait et supposerait une mise en crise

de l'image-action, et de l'image-perception et de l'image-affection, quitte à découvrir des « clichés » partout. Mais, d'autre part, cette crise ne vaudrait pas par elle-même, elle ne serait que la condition négative pour le surgissement de la nouvelle image pensante, même s'il fallait la chercher au-delà du mouvement.

---

1. Cf. Peirce, *Écrits sur le signe*, Éd. du Seuil. Peirce considérait que la « tiercéité » était une de ses principales découvertes.

2. Peirce ne se réfère pas explicitement à ces deux sortes de relations, dont la distinction remonte à Hume. Mais sa théorie de l'« interprétant », et sa propre distinction d'un « interprétant dynamique » et d'un « interprétant final », recourent en partie les deux types de relations.

3. Rohmer et Chabrol, *Hitchcock*, Éd. d'Aujourd'hui, p. 124.

4. Cf. Narboni, « Visages d'Hitchcock », in *Alfred Hitchcock, Cahiers du cinéma*.

5. Sur ces deux exemples, cf. Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Laffont, p. 165 et 79-82. Et p. 15 : « Hitchcock est le seul cinéaste à pouvoir filmer et à nous rendre perceptibles les pensées d'un ou de plusieurs personnages sans le secours du dialogue. »

6. Rohmer et Chabrol (p. 76-78) complètent à cet égard Truffaut, qui avait insisté seulement sur l'importance du chiffre 2 dans « *L'Ombre d'un doute* ». Ils montrent que, même là, il y a relation d'échange.

7. Truffaut, p. 14 : « L'art de créer le suspense est en même temps celui de mettre le public dans le coup en le faisant participer au film. Dans le domaine du spectacle, faire un film n'est plus un jeu qui se joue à deux (le metteur en scène + son film) mais à trois (le metteur en scène + son film + le public). » Jean Douchet a particulièrement insisté sur cette inclusion du spectateur dans le film : *Alfred Hitchcock*, Éd. de l'Herne. Et Douchet découvre souvent une structure ternaire dans le contenu même des films d'Hitchcock (p. 49) : par exemple, avec « *La Mort aux trousses* », 1, 2, 3,

dans de telles conditions que le premier est lui-même un (le chef du F.B.I.), le second, deux (le couple), le troisième, trois (le trio d'espions). C'est tout à fait conforme à la tiercéité de Peirce.

[8.](#) C'est pourquoi l'on trouve des commentaires aussi bien sur une « instabilité essentielle de l'image » chez Hitchcock (Bazin) que sur « un étrange équilibre », comme une limite, « et qui définit la tare constitutive » de la nature humaine (Rohmer et Chabrol, p. 117).

[9.](#) La marque, ou démarque, n'apparaît pas dans la classification des signes de Peirce. En revanche, le symbole apparaît, mais sous une tout autre acception que celle que nous proposons : pour Peirce, c'est un signe qui renvoie à son objet en vertu d'une loi, soit associative et habituelle, soit conventionnelle (la marque serait donc seulement un cas de symbole).

[10.](#) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Éd. Universitaires, p. 397.

[11.](#) Jean-Louis Comolli, « Le détour par le direct », *Cahiers du cinéma*, no 209 et 211, février et avril 1969. Marcel L'Herbier est un de ceux qui ont le mieux parlé de la part d'improvisation sur le plateau, inévitable et « admirable », de la présence d'un documentaire dans tout film, et de la rencontre avec des actualités : « Dans *El Dorado*, je me suis effectivement servi de la procession, que je n'ai pas organisée, pour enrichir le drame. J'y ai lâché mes acteurs... » (cf. Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 76).

[12.](#) Pour tous ces points, on se reportera particulièrement à la revue *Cinématographe* : sur Altman, no 45, mars 1979 (article de Maraval), et no 54, janvier 1980 (Fieschi, Carcassonne) ; sur Lumet, no 74, janvier 1982 (Rinieri, Cèbe, Fieschi) ; sur Cassavetes, no 38, mai 1978 (Lara) et no 77, avril 1982 (Sylvie Trosa, Prades) ; sur Scorsese, no 45 (Cuel).

[13.](#) Claude-Edmonde Magny a analysé tous ces points chez Dos Passos : *L'Âge du roman américain*, Éd. du Seuil, p. 125-137. Les romans de Dos Passos ont exercé leur influence sur le néo-réalisme italien ; inversement, il avait lui-même subi une certaine influence du « ciné-œil » de Vertov.

[14.](#) Sur l'importance de ce thème dans le romantisme anglais, cf. Paul Rozenberg, *Le Romantisme anglais*, Larousse.

[15.](#) Cf. Pascal Kané, « Mabuse et le pouvoir », *Cahiers du cinéma*, no 309, mars 1980.

[16.](#) D. H. Lawrence, *Éros et les chiens*, Bourgois, p. 253-257.

[17.](#) Cf. le texte violent de R. S. Warshow, reproduit dans *Le Néo-réalisme italien, Études cinématographiques*, p. 140-142. Venant d'une partie de l'Amérique, il y aura toujours une rancune contre le néo-réalisme italien, qui « ose » instaurer une autre conception du cinéma. Le scandale Ingrid Bergman a aussi cet aspect : devenue la fille adoptive de l'Amérique, elle n'abandonne pas simplement sa famille pour Rossellini, elle abandonne le cinéma des vainqueurs.

[18.](#) Cf. les deux numéros de *Cinématographe* sur le néo-réalisme, 42 et 43, décembre 1978 et janvier 1979, notamment les articles de Sylvie Trosa et de Michel Devillers.

[19.](#) Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 58. C'est Robbe-Grillet qui avait insisté sur l'importance du détail qui « fait faux », y voyant un signe de la réalité par opposition au réalisme, ou de la vérité par opposition au vérisme : *Pour un nouveau roman*, Éd. de Minuit, p. 140.

[20.](#) Cf. *Dossier Daniel Schmid*, Éd. L'Âge d'homme, p. 78-86 (notamment ce que Schmid appelle « les clichés papier mâché »). Mais Schmid est parfaitement conscient du danger qui ne laisserait au cinéma qu'une fonction de parodie (p. 78) : aussi les clichés ne prolifèrent que pour que quelque chose en sorte. Dans « *L'Ombre des anges* », deux personnages sortent des clichés qui les assaillent du dehors et du dedans, le juif et la putain, parce qu'ils ont su garder le sentiment de la « peur ».



IMAGE-MOUVEMENT : ensemble acentré d'éléments variables qui agissent et réagissent les uns sur les autres.

CENTRE D'IMAGE : écart entre un mouvement reçu et un mouvement exécuté, une action et une réaction (intervalle).

IMAGE-PERCEPTION : ensemble d'éléments qui agissent sur un centre, et qui varient par rapport à lui.

IMAGE-ACTION : réaction du centre à l'ensemble.

IMAGE-AFFECTION : ce qui occupe l'écart entre une action et une réaction, ce qui absorbe une action extérieure et réagit au-dedans.



IMAGE-PERCEPTION (la chose)

*Dicisigne* : terme créé par Peirce pour désigner surtout le signe de la proposition en général. Employé ici par rapport au cas spécial de la « proposition indirecte libre » (Pasolini). C'est une perception dans le *cadre* d'une autre perception. C'est le statut de la perception solide, géométrique et physique.

*Reume* : à ne pas confondre avec le « rhème » de Peirce (mot). C'est la perception de ce qui traverse le cadre ou s'écoule. Statut liquide de la perception elle-même.

*Gramme* (*engramme* ou *photogramme*) : à ne pas confondre avec une photo. C'est l'élément génétique de l'image-perception, inséparable comme tel de certains dynamismes (immobilisation, vibration, clignotement, boucle, répétition, accélération, ralentissement, etc.). Statut gazeux d'une perception moléculaire.

IMAGE-AFFECTION (la qualité ou la puissance)

*Icône* : utilisé par Peirce pour désigner un signe qui renvoie à son objet par des caractères internes (ressemblance). Employé ici pour désigner l'affect en tant qu'*exprimé* par un visage, ou un équivalent de visage.

*Qualisigne (ou potisigne)* : terme créé par Peirce pour désigner une qualité qui est un signe. Employé ici pour désigner l'affect en tant qu'*exprimé* (ou *exposé*) dans un *espace quelconque*. Un espace quelconque est soit un espace vidé, soit un espace dont le raccordement des parties n'est pas fixe ou fixé.

*Dividuel* : ce qui n'est ni indivisible ni divisible, mais se divise (ou se réunit) en changeant de nature. C'est le statut de l'entité, c'est-à-dire de ce qui est exprimé dans une expression.

IMAGE-PULSION (l'énergie)

*Symptôme* : désigne les qualités ou puissances rapportées à un *monde originaire* (défini par des pulsions).

*Fétiche* : morceau arraché par la pulsion à un milieu réel, et correspondant au monde originaire.

IMAGE-ACTION (la force ou l'acte)

*Synsigne (ou englobant)* : correspond au « sinsigne » de Peirce. Ensemble de qualités et de puissances en tant qu'actualisées dans un état de choses, constituant dès lors un *milieu réel* autour d'un centre, une situation par rapport à un sujet : spirale.

*Binôme* : toutes les formes de duels qui constituent les actions d'un ou plusieurs sujets dans le milieu réel.

*Empreinte* : lien intérieur entre la situation et l'action.

*Indice* : utilisé par Peirce pour désigner un signe qui renvoie à son objet par un lien de fait. Employé ici pour désigner le lien d'une action (ou d'un effet d'action) à une situation qui n'est pas donnée, mais seulement inférée, ou bien qui reste équivoque et retournable. On distingue en ce

sens des *indices de manque* et des *indices d'équivocité* : les deux sens de l'ellipse.

*Vecteur (ou ligne d'univers)* : ligne brisée qui unit des points singuliers ou des moments remarquables au sommet de leur intensité. L'espace vectoriel se distingue de l'espace englobant.

IMAGE À TRANSFORMATION (la réflexion)

*Figure* : signe qui, au lieu de renvoyer à son objet, en réfléchit un autre (*image scénographique ou plastique*) ; ou bien qui réfléchit son propre objet, mais en l'inversant (*image inversée*) ; ou bien qui réfléchit directement son objet (*image discursive*).

IMAGE MENTALE (la relation)

*Marque* : désigne les relations naturelles, c'est-à-dire les aspects sous lesquels des images sont liées par une habitude qui fait passer des unes aux autres. La *démarque* désigne une image arrachée à ses relations naturelles.

*Symbole* : utilisé par Peirce pour désigner un signe qui renvoie à son objet en vertu d'une loi. Employé ici pour désigner le support de *relations abstraites*, c'est-à-dire d'une comparaison de termes indépendamment de leurs relations naturelles.

*Opsigne et sonsigne* : image optique et sonore pure qui rompt les liens sensori-moteurs, déborde les relations et ne se laisse plus exprimer en termes de mouvement, mais s'ouvre directement sur le temps.

## index des auteurs

correspondant aux deux tomes

Ce livre n'étant pas une histoire du cinéma, beaucoup d'auteurs manquent, parmi les plus grands. Ceux qui sont cités ne le sont souvent que pour une analyse très partielle, ou même pour une simple allusion, à condition qu'elle soit nécessaire dans le contexte, qu'elle comporte des références ou soit facile à développer. En revanche, chaque fois que l'ensemble d'une œuvre, ou du moins une part importante, sont analysés, nous l'indiquons par des italiques.

AKERMAN (Chantal) : II, 255-256.

ALTMAN (Robert) : I, [279](#)-284.

ANTONIONI (Michelangelo) : I, [24](#), [109](#), [168](#); II, 12-17, 28, 36-37, 246, 266, 308, 317.

ARTAUD (Antonin) : II, 215-218, 220, 227.

ASTAIRE (Fred) : I, [16](#); II, 83-84.

ASTRUC (Alexandre) : II, 226-227.

BAVA (Mario) : I, [181](#).

BECKETT (Samuel) : I, [97](#)-100 ; II, 193.

BENE (Carmelo) : II, 247-248.

BERGALA (Alain) et LIMOSIN (Jean-Pierre) : II, 176, 257.

BERGMAN (Ingmar) : I, [141](#)-143, [149](#), [168](#).

BOETTICHER (Bud) : I, [229](#).

BRESSON (Robert) : I, [28](#), [153](#)-154, [159](#)-165 ; II, 22, 232-234, 306, 315-316.

BROCKA (Lino) : II, 285.

BROWNING (Tod) : II, 97.

BUÑUEL (Luis) : I, [176](#)-186 ; II, 78-79, 81, 134-135.

CAPRA (Frank) : II, 301.

CARNÉ (Marcel) : II, 67-68, 92.

CASSAVETES (John) : I, [170](#), [279](#); II, 201, 250-251.

CHABROL (Claude) : I, [287](#); II, 70.

CHAHINE (Youssef) : II, 287.

CHAPLIN (Charles) : I, [16](#), [211](#), [221](#), [231](#)-236.

CHÉREAU (Patrice) : II, 254.

CLAIR (René) : I, [63](#), [65](#), [72](#), [119](#)-120 ; II, 78-79, 306.

CLARKE (Shirley) : II, 200.

COMOLLI (Jean-Louis) : II, 286.

DAVES (Delmer) : I, [231](#).

DELLUC (Louis) : I, [65](#), [277](#).

DE MILLE (Cecil B.) : I, [205](#)-208, [213](#).  
 DEMY (Jacques) : II, 91.  
 DE SICA (Vittorio) : I, [286](#); II, 8, 10, 82.  
 DMYTRYK (Edward) : I, [219](#).  
 DOILLON (Jacques) : II, 258, 263-265.  
 DONEN (Stanley) : II, 83, 85.  
 DOVJENKO (Aleksandr) : I, [58](#)-59, [246](#).  
 DREYER (Carl) : I, [28](#), [31](#), [43](#), [103](#), [150](#)-153, [160](#)-165 ; II, 221-222, 229, 232.  
 DULAC (Germaine) : I, [65](#), [277](#); II, 80, 216.  
 DUPONT (Ewald) : I, [73](#), [111](#).  
 DURAS (Marguerite) : I, [172](#); II, 327, 334-338, 364.  
 EGGELING (Viking) : II, 279.  
 EISENSTEIN (Sergei) : I, [15](#), [50](#)-57, [61](#), [103](#), [127](#)-131, [137](#), [207](#), [210](#), [213](#), [244](#)-249 ; II, 44, 51-52, 205-212, 278, 310.  
 EPSTEIN (Jean) : I, [38](#)-39, [62](#), [64](#), [68](#), [112](#)-113, [136](#); II, 53, 76, 81, 208.  
 EUSTACHE (Jean) : I, [288](#); II, 256-257, 325.  
 FELLINI (Federico) : I, [104](#), [286](#); II, 12, 14, 16, 30, 82, 99, 118-124.  
 FERRERI (Marco) : I, [180](#).  
 FISHER (Terence) : I, [158](#), [181](#).  
 FLAHERTY (Robert) : I, [199](#), [211](#).  
 FORD (John) : I, [202](#)-206, [213](#), [226](#), [243](#).  
 FULLER (Samuel) : I, [187](#), [215](#)-216.  
 GANCE (Abel) : I, [64](#), [68](#), [70](#)-72.  
 GARREL (Philippe) : II, 225, 258-263.  
 GERIMA (Hailé) : II, 287.  
 GODARD (Jean-Luc) : I, [24](#), [109](#), [170](#), [287](#)-289 ; II, 18, 21, 29, 31-32, 63, 102, 173, 193, 201, 223-225, 234-235, 238-245, 251-254, 306, 321, 323, 325, 361.

GRÉMILLON (Jean) : I, [62](#), [64](#), [67](#), [112](#)-114.

GRIERSON (John) : I, [225](#).

GRIFFITH (David) : I, [25](#), [40](#), [47](#)-50, [127](#)-131, [205](#)-207, [210](#).

GÜNEY (Yilmaz) : II, 284.

HATHAWAY (Henry) : II, 81.

HAWKS (Howard) : I, [201](#), [225](#)-228 ; II, 301-302.

HERZOG (Werner) : I, [250](#)-253 ; II, 22, 100.

HITCHCOCK (Alfred) : I, [24](#), [28](#)-29, [33](#)-36, [43](#), [270](#)-277, [289](#) ; II, 79, 98, 213.

HUSTON (John) : I, [201](#), [225](#).

ICHIKAWA (Kon) : II, 98.

IVENS (Joris) : I, [156](#).

JACQUOT (Benoît) : II, 276.

KAMLER (Piotr) : II, 137.

KAZAN (Elia) : I, [214](#)-219.

KEATON (Buster) : I, [237](#)-242 ; II, 78, 102, 209.

KELLY (Gene) : II, 83-84.

KUBRICK (Stanley) : II, 267-268.

KUROSAWA (Akira) : I, [35](#), [255](#)-261, [265](#) ; II, 168, 220, 229.

LANDOW (George) : I, [123](#)-124 ; II, 280.

LANG (Fritz) : I, [25](#), [74](#)-77, [102](#), [132](#), [210](#)-212, [225](#), [283](#) ; II, 180-181, 193, 211, 296.

LANGDON (Harry) : I, [268](#).

LAUGHTON (Charles) : II, 81.

LAUREL (Stan) et HARDY (Oliver) : I, [268](#)-269.

LEWIS (Jerry) : II, 88-90.

L'HERBIER (Marcel) : I, [62](#), [66](#)-67, [105](#), [112](#), [278](#) ; II, 105, 209, 293.

LOSEY (Joseph) : I, [191](#)-195 ; II, 94, 128.

LUBITSCH (Ernst) : I, [27](#), [102](#), [221](#)-223 ; II, 301.

LUMET (Sidney) : I, [170](#), [280](#)-284.



MCCAREY (Leo) : II, 301.  
MCLAREN (Norman) : II, 280, 310.  
MALLE (Louis) : II, 82.  
MANKIEWICZ (Joseph) : II, 68-74, 298.  
MANN (Anthony) : I, [102](#), [229](#)-230.  
MARX (Brothers) : I, [269](#).  
MINNELLI (Vincente) : I, [167](#); II, 83, 85-87.  
MITRY (Jean) : I, [65](#), [113](#); II, 310.  
MIZOGUCHI (Kenji) : I, [261](#)-265 ; II, 306.  
MORRISSEY (Paul) : II, 249.  
MURNAU (Friedrich) : I, [26](#), [35](#), [37](#), [73](#)-81, [105](#), [112](#), [158](#); II, 81, 292, 297.  
OPHULS (Max) : II, 111-113.  
OZU (Yasujiro) : I, [28](#); II, 23-28, 321-322, 348.  
PABST (Georg) : I, [74](#), [81](#), [129](#)-130, [145](#), [148](#); II, 76.  
PARADJANOV (Sergei) : II, 43, 101.  
PASOLINI (Pier Paolo) : I, [44](#), [106](#)-111, [176](#), [181](#); II, 42-43, 51-52, 194, 226, 228, 239, 317.  
PECKINPAH (Sam) : I, [229](#)-230.  
PENN (Arthur) : I, [215](#), [229](#).  
PERRAULT (Pierre) : II, 196, 199, 283, 285, 290, 316, 318, 360.  
PICK (Lupu) : I, [74](#).  
POUDOVKINE (Vsevolod) : I, [36](#), [57](#)-58, [244](#)-245 ; II, 306.  
RAY (Nicholas) : I, [188](#)-190.  
RENOIR (Jean) : I, [28](#)-29, [38](#), [43](#), [187](#); II, 113-117.  
RESNAIS (Alain) : II, 56, 102, 135-137, 152-164, 168, 173-175, 268-272, 277, 279, 318, 322, 325, 348, 359.  
RICHTER (Hans) : I, [73](#), [81](#); II, 280.  
RIVETTE (Jacques) : I, [287](#); II, 19-21, 103, 252.

ROBBE-GRILLET (Alain) : I, [288](#); II, 15, 21, 102, *133-134*, 135-137, 153, 161, 172-173, 176, 327-328, 359.

ROBISON (Arthur) : I, [158](#).

ROCHA (Glauber) : II, 285, 289.

ROHMER (Éric) : I, [109](#)-110, [164](#), [287](#); II, 231-233, 315-316, 322.

ROMM (Mikhaïl) : I, [244](#)-245.

ROSI (Francesco) : I, [286](#).

ROSIER (Michèle) : II, 256.

ROSSELLINI (Roberto) : I, [170](#), [285](#)-286 ; II, 8, 63, 65-66, 224, 323.

ROSSEN (Robert) : I, [201](#).

ROUCH (Jean) : II, *197-199*, 291, 316, 360.

RUTTMANN (Walter) : I, [73](#).

SANDRICH (Mark) : II, 83.

SANTIAGO (Hugo) : II, 176.

SCHLÖNDORFF (Volker) : II, 178.

SCHMID (Daniel) : I, [170](#), [288](#).

SCORSESE (Martin) : I, [280](#), [282](#).

SEMBENE (Ousmane) : II, 289.

SJÖSTRÖM (Victor) : I, [198](#).

SNOW (Michael) : I, [122](#), [171](#); II, 348-349.

STERNBERG (Josef von) : I, [128](#), [132](#)-135, [159](#), [162](#), [168](#); II, 297.

STEVENS (George) : II, 83.

STRAUB (Jean-Marie) et HUILLET (Danièle) : I, [170](#); II, 318-321, *330-334*, 338.

STROHEIM (Erich von) : I, [43](#), [75](#), [78](#), [176](#)-182, [184](#).

SYBERBERG (Hans Jürgen) : II, 345, *350-354*.

TARKOVSKY (Andrei) : II, 60-61, 101.

TATI (Jacques) : II, 18, 90, 304.

TÉCHINÉ (André) : II, 276.

TOURINE (Victor) : I, [64](#).

TOURNEUR (Jacques) : I, [159](#).  
TRUFFAUT (François) : I, [287](#); II, 100, 263.  
VARDA (Agnès) : I, [166](#); II, 176, 256.  
VERTOV (Dziga) : I, [59](#)-61, [65](#), [91](#), [103](#), [116](#)-121 ; II, 58.  
VIDOR (King) : I, [37](#), [188](#), [200](#), [282](#).  
VIGO (Jean) : I, [67](#), [114](#)-116.  
VISCINTI (Luchino) : II, 8, 11, 17, 55-56, 124-128.  
WARHOL (Andy) : II, 249.  
WEGENER (Paul) : I, [76](#), [79](#), [132](#).  
WELLES (Orson) : I, [35](#), [42](#)-43 ; II, 55, 95, 98, 100, 103, 138-152, 179-192, 220, 229-230, 360.  
WENDERS (Wim) : I, [37](#), [143](#); II, 104.  
WHALE (James) : I, [76](#).  
WIENE (Robert) : I, [74](#).  
WYLER (William) : II, 141, 142, 144.  
ZANUSSI (Christophe) : II, 96.  
ZINNEMANN (Fred) : II, 123.

*Avant-propos...* [7](#)

I. THÈSES SUR LE MOUVEMENT (PREMIER COMMENTAIRE DE BERGSON)

*Première thèse : le mouvement et l'instant...* [9](#)

*Seconde thèse : instants privilégiés et instants quelconques...* [12](#)

*Troisième thèse : mouvement et changement. — Le tout, l'Ouvert ou la durée. — Les trois niveaux : l'ensemble et ses parties ; le mouvement ; le tout et ses changements...* [18](#)

II. CADRE ET PLAN, CADRAGE ET DÉCOUPAGE

*Le premier niveau : cadre, ensemble ou système clos. — Les fonctions du cadre. — Le hors-champ : ses deux aspects...* [23](#)

*Le second niveau : plan et mouvement. — Les deux faces du plan : vers les ensembles et leurs parties, vers le tout et ses changements. — L'image-mouvement. — Coupe mobile, perspective temporelle...* [32](#)

*Mobilité : montage et mouvement de la caméra. — La question de l'unité du plan (les plans-séquences). — L'importance du faux-raccord...* [39](#)

III. MONTAGE

*Le troisième niveau : le tout, la composition des images-mouvement et l'image indirecte du temps. — L'école américaine : composition organique et montage chez Griffith. — Les deux aspects du temps : l'intervalle et le tout, le présent variable et l'immensité...* [46](#)

*L'école soviétique : composition dialectique. — L'organique et le pathétique chez Eisenstein : spirale et saut qualitatif. — Poudovkine et Dovjenko. — La composition matérialiste de Vertov...* [50](#)

*L'école française d'avant guerre : composition quantitative. — Rythme et mécanique. — Les deux aspects de la quantité de mouvement : relatif et absolu. — Gance et le sublime mathématique. — L'école expressionniste allemande : composition intensive. — La lumière et les ténèbres (Murnau, Lang). — L'expressionnisme et le sublime dynamique... [61](#)*

#### IV. L'IMAGE-MOUVEMENT ET SES TROIS VARIÉTÉS (SECOND COMMENTAIRE DE BERGSON)

*L'identité de l'image et du mouvement. — Image-mouvement et image-lumière... [83](#)*

*De l'image-mouvement à ses variétés. — Image-perception, image-action, image-affection... [90](#)*

*L'épreuve inverse : comment éteindre les trois variétés (« Film » de Beckett). — Comment les variétés se composent... [97](#)*

#### V. L'IMAGE-PERCEPTION

*Les deux pôles, objectif et subjectif. — La « mi-subjective », ou l'image indirecte libre (Pasolini, Rohmer)... [104](#)*

*Vers un autre état de la perception : la perception liquide. — Rôle de l'eau dans l'école française d'avant guerre. — Grémillon, Vigo... [111](#)*

*Vers une perception gazeuse. — La matière et l'intervalle selon Vertov. — L'engramme. — Une tendance du cinéma expérimental (Landow)... [116](#)*

#### VI. L'IMAGE-AFFECTION : VISAGE ET GROS PLAN

*Les deux pôles du visage : puissance et qualité... [125](#)*

*Griffith et Eisenstein. — L'expressionnisme. — L'abstraction lyrique : la lumière, le blanc et la réfraction (Sternberg)... [130](#)*

*L'affect comme entité. — L'icône. — La « priméité » selon Peirce. — La limite du visage ou le néant : Bergman. — Comment y échapper... [135](#)*

#### VII. L'IMAGE-AFFECTION : QUALITÉS, PUISSANCES, ESPACES QUELCONQUES

*L'entité complexe ou l'exprimé. — Conjonctions virtuelles et connexions réelles. — Les composantes affectives du gros plan (Bergman). — Du gros plan aux*

*autres plans : Dreyer...* [145](#)

*L'affect spirituel et l'espace chez Bresson. — Qu'est-ce qu'un espace « quelconque » ?...* [153](#)

*La construction des espaces quelconques. — L'ombre, l'opposition et la lutte dans l'expressionnisme. — Le blanc, l'alternance et l'alternative dans l'abstraction lyrique (Sternberg, Dreyer, Bresson). — La couleur et l'absorption (Minnelli). — Les deux sortes d'espaces quelconques, et leur fréquence dans le cinéma contemporain (Snow)...* [157](#)

#### VIII. DE L'AFFECT À L'ACTION : L'IMAGE-PULSION

*Le naturalisme. — Les mondes originaires et les milieux dérivés. — Pulsions et morceaux, symptômes et fétiches. — Deux grands naturalistes : Stroheim et Buñuel. — Pulsion de parasitisme. — L'entropie et le cycle...* [173](#)

*Une caractéristique de l'œuvre de Buñuel : puissance de la répétition dans l'image...* [183](#)

*La difficulté d'être naturaliste : King Vidor. — Cas et évolution de Nicholas Ray. — Le troisième grand naturaliste : Losey. — Pulsion de servilité. — Le retournement contre soi. — Les coordonnées du naturalisme...* [187](#)

#### IX. L'IMAGE-ACTION : LA GRANDE FORME

*De la situation à l'action : la « secondéité ». — L'englobant et le duel. — Le rêve américain. — Les grands genres : le film psycho-social (King Vidor), le western (Ford), le film d'histoire (Griffith, Cecil B. de Mille)...* [196](#)

*Les lois de la composition organique...* [209](#)

*Le lien sensori-moteur. — Kazan et l'Actors Studio. — L'empreinte...* [214](#)

#### X. L'IMAGE-ACTION : LA PETITE FORME

*De l'action à la situation. — Les deux sortes d'indices. — La comédie de mœurs (Chaplin, Lubitsch)...* [220](#)

*Le western chez Hawks : le fonctionnalisme. — Le néo-western et son type d'espace (Mann, Peckinpah)...* [226](#)

*La loi de la petite forme et le burlesque. — L'évolution de Chaplin : la figure du discours. — Le paradoxe de Keaton : la fonction minorante et récurrente des*

*grandes machines...* [231](#)

## XI. LES FIGURES OU LA TRANSFORMATION DES FORMES

*Le passage d'une forme à l'autre chez Eisenstein. — Le montage d'attractions. — Les différents types de figures...* [243](#)

*Les figures du Grand et du Petit chez Herzog...* [250](#)

*Les deux espaces : l'Englobant-souffle, et la ligne d'Univers. — Le souffle chez Kurosawa : de la situation à la question. — Les lignes d'univers chez Mizoguchi : du tracé à l'obstacle...* [253](#)

## XII. LA CRISE DE L'IMAGE-ACTION

*La « tiercéité » selon Peirce, et les relations mentales. — Les Marx. — L'image mentale selon Hitchcock. — Marques et symboles. — Comment Hitchcock achève l'image-action en la portant à sa limite...* [266](#)

*La crise de l'image-action dans le cinéma américain (Lumet, Cassavetes, Altman). — Les cinq caractères de cette crise. — Le relâchement du lien sensori-moteur...* [277](#)

*L'origine de la crise : néo-réalisme italien et nouvelle vague française. — Conscience critique du cliché. — Problème d'une nouvelle conception de l'image. — Vers un au-delà de l'image-mouvement...* [284](#)

*Glossaire...* [291](#)

DU MÊME AUTEUR



PRÉSENTATION DE SACHER-MASOCH, 1967 (« Reprise », n° 15)  
SPINOZA ET LE PROBLÈME DE L'EXPRESSION, 1968  
LOGIQUE DU SENS, 1969  
L'ANTI-CEDIPE (avec Félix Guattari), 1972  
KAFKA - Pour une littérature mineure (avec Félix Guattari), 1975  
RHIZOME (avec Félix Guattari), 1976 (repris dans *Mille plateaux*)  
SUPERPOSITIONS (avec Carmelo Bene), 1979  
MILLE PLATEAUX (avec Félix Guattari), 1980  
SPINOZA - PHILOSOPHIE PRATIQUE, 1981 (« Reprise », n° 4)  
CINÉMA 1 - L'IMAGE-MOUVEMENT, 1983  
CINÉMA 2 - L'IMAGE-TEMPS, 1985  
FOUCAULT, 1986 (« Reprise », n° 7)  
PÉRICLÈS ET VERDI. La philosophie de François Châtelet, 1988  
LE PLI. Leibniz et le baroque, 1988  
POURPARLERS, 1990 (« Reprise », n° 6)  
QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE ? (avec Félix Guattari), 1991 (« Reprise », n° 13)  
L'ÉPUISÉ (*in* Samuel Beckett, *Quad*), 1992  
CRITIQUE ET CLINIQUE, 1993  
L'ÎLE DÉSERTE. Textes et entretiens, 1953-1974 (édition préparée par David Lapoujade),  
2002  
DEUX RÉGIMES DE FOUS. Textes et entretiens, 1975-1995 (édition préparée par David  
Lapoujade), 2003

*Aux P.U.F.*

EMPIRISME ET SUBJECTIVITÉ, 1953  
NIETZSCHE ET LA PHILOSOPHIE, 1962  
LA PHILOSOPHIE CRITIQUE DE KANT, 1963  
PROUST ET LES SIGNES, 1964 - éd. augmentée, 1970  
NIETZSCHE, 1965  
LE BERGSONISME, 1966  
DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION, 1968

*Aux Éditions Flammarion*

DIALOGUES (en collaboration avec Claire Parnet), 1977

*Aux Éditions du Seuil*

FRANCIS BACON : LOGIQUE DE LA SENSATION, (1981), 2002



Cette édition électronique du livre *Cinéma 1 - L'image-mouvement* de Gilles Deleuze a été réalisée le 13 décembre 2013 par les Éditions de Minuit à partir de l'édition papier du même ouvrage dans la collection « Critique » (ISBN 9782707306593, n° d'édition 5232, n° d'imprimeur 100870, dépôt légal juillet 2012).

Le format ePub a été préparé par ePagine.

[www.epagine.fr](http://www.epagine.fr)

ISBN 9782707330284