



L2 Théories du cinéma

Cinéma 1 et 2 de Gilles Deleuze



GILLES DELEUZE

CINÉMA

I. L'IMAGE-MOUVEMENT



LES ÉDITIONS DE MINUIT



GILLES DELEUZE

CINÉMA 2

L'IMAGE-TEMPS



LES ÉDITIONS DE MINUIT

Deleuze détecte deux grandes voies cinématographiques, deux régimes de l'image : l'un, classique qualifié d'organique, et l'autre, moderne, défini comme cristallin.

L'image-mouvement se spécifie selon trois variétés particulières :

- 1° image-perception (plans d'ensembles) ;
- 2° image-affection (gros plans) ;
- 3° image-action (plans moyens).

Montages plus proprement
perceptifs (fortement amorcés
chez Vertov),
affectifs (Dreyer)
ou actifs (Griffith).

Ce cinéma n'engendre qu'une image indirecte du temps, et le présent semble la seule forme sous laquelle l'image cinématographique puisse se donner.

« Le montage, c'est la composition, l'agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps » (p. 47 C1).

L'articulation intérieure des perceptions prolongées en actions par l'intermédiaire des affections constitue un « schème **sensori-moteur** ».

Le cinéma ne cesse de montrer des personnages réagissant d'après ce qu'ils en perçoivent à des situations qui les affectent.

Rio Bravo, Howard Hawks, 1959







L'image temps

La rupture du schème sensori-moteur



Roberto Rossellini, *Europe 51*, 1952



Vittorio De Sica, *Umberto D*, 1952



Michelangelo Antonioni, *Le désert rouge*, 1964

« **Le cinéma moderne** pose la question : quelles sont les nouvelles forces qui travaillent l'image, et les nouveaux signes qui envahissent l'écran ? Le premier facteur, c'est la rupture du lien sensori-moteur. [...] [C]e qui met en question **ce cinéma d'action après la guerre**, c'est la rupture même du schème sensori-moteur : **la montée de situations auxquelles on ne peut plus réagir**, de milieux avec lesquels il n'y a plus que des relations aléatoires, d'espaces quelconques vides ou déconnectés qui remplacent les étendues qualifiées. Voilà que les situations ne se prolongent plus en action ou réaction, conformément aux exigences de l'image-mouvement. Ce sont de pures situations optiques et sonores, dans lesquelles le personnage ne sait comment répondre, des espaces désaffectés dans lesquels il cesse d'éprouver et d'agir, pour entrer en fuite, en balade, en va-et-vient, vaguement indifférent à ce qui lui arrive, indécis sur ce qu'il faut faire. »

Gilles Deleuze, *L'Image-temps - Cinéma 2*, conclusion, § 2, p. 356.

La rupture du schème sensori-moteur

« Si cette expérience de la pensée concerne essentiellement (non pas exclusivement toutefois) le cinéma moderne, c'est d'abord en fonction du changement qui affecte l'image: l'image a cessé d'être sensori-motrice. [...] La rupture sensori-motrice fait de l'homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde, et confronté à quelque chose d'impensable dans la pensée. »

Gilles Deleuze, *L'Image-temps - Cinéma 2*, chapitre 7, § 2, p. 220-221.

Ce que dévoilent le néoréalisme italien (1943-1952), la nouvelle vague française (1959-1963), le nouveau cinéma allemande (1969-1978), c'est la **dislocation des liens sensori-moteurs.**



« Nous ne croyons plus qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier ».

Aux actions se substituent la balade, la déambulation sans buts, l'errance. Les milieux traversés ont perdu toute unité, et paraissent vides, vidés, désaffectés.

Les perceptions désenchaînées de leurs prolongements moteurs changent de nature ; elles ne renvoient plus qu'à elles-mêmes. Les situations sensori-motrices cèdent la place à des **situations optiques et sonores pures**. Voir et entendre sont devenus cette urgence plus pressante que toute action.

Europe 51 : une femme bourgeoise qui traverse la ville et passe devant une usine sans la reconnaître : « ses regards abandonnent la fonction pratique d'une maîtresse de maison qui rangeait les choses et les êtres, pour passer par tous les états d'une vision intérieure, affliction, compassion, amour, bonheur, acceptation, jusqu'à l'hôpital psychiatrique où on l'enferme à l'issue d'un nouveau procès de Jeanne d'Arc : elle voit, elle a appris à voir » (p. 8-9 C2).

55'50" - 59'48"





Ce qui est brisé est la force de l'habitude qui fait reconnaître les choses et les êtres à condition qu'ils soient à la place qui leur est assignée. Lorsque cette perception quotidienne fait défaut, cette reconnaissance en tant que cliché se trouble, et alors nous sommes capables de voir. La vision est sans finalité, obstacle l'action, valorise l'objet en soi et non pas son utilité.

« Je reconnais mon ami Pierre comme la vache reconnaît l'herbe », comme « la vache passe d'une touffe d'herbe à une autre, avec mon ami Pierre je passe d'un sujet de conversation à un autre » (C2 p. 62).

L'espace est affecté : les lieux bien définis et reconnaissables disparaissent à la faveur des « espaces quelconques et déconnectés » qui ne sont plus le décor approprié d'une action.



L'éclipse Antonioni 1962 (1h54')

Ce qui soutenait la grandeur de la représentation organique de l'image-mouvement était la foi en l'action humaine, individuelle et collective, la foi dans l'histoire. La guerre a déchiré cette confiance en l'agir humain : Deleuze ne croit plus qu'une action puisse avoir prise sur une situation globale ou en dévoiler le sens, dans le devenir humain du monde.

Ce n'est qu'à partir d'une conception brisée de l'histoire que la pensée deleuzienne des images devient pensable.

Le temps se présente en personne, directement, là où l'histoire a disparu.

Ce nouveau cinéma produit des images directes du temps, des images-temps au-delà du mouvement.

Le cinéma de la modernité se libère des nécessités chronologiques du déroulement réglé des actions. Les images-mouvement se délient, les ralentis, les accélérés, les changements d'échelle et les faux raccords deviennent essentiels et non plus accidentels au projet esthétique. Le mouvement devient ainsi « faux mouvement » : « le temps sort des gonds que lui assignaient les conduites du monde ». La rupture du lien sensori-moteur produit un mouvement aberrant, l'image-temps directe au cinéma.

L'image a une densité temporelle : elle est habitée par un passé et un futur qui la hantent et qui ne coïncident avec les images actuelles qui la précèdent et la suivent. Le temps non chronologique est la subjectivité même. C'est le temps qui constitue l'intériorité dans laquelle nous vivons et changeons : le virtuel.



Citizen Kane Welles 1941 (1h11')

« Le héros agit, marche et bouge ; mais c'est dans le passé qu'il s'enfonce lui-même et se meut : le temps n'est plus subordonné au mouvement, mais le mouvement, au temps. Ainsi, dans la grande scène où Kane rejoint en profondeur l'ami avec lequel il va rompre, c'est dans le passé qu'il se meut lui-même ; ce mouvement, ce fut la rupture » (C2, p. 139).

Il appelle image-cristal l'image virtuelle, en miroir, où coexistent l'image actuelle, au présent et l'image virtuelle qui contient le passé : parfaitement distinctes quoique indiscernables.

À travers les miroirs, les reflets, les constructions en abyme, le cinéma moderne devient l'expérimentation de ces images-cristal où le temps se donne à voir dans sa scission perpétuelle.



L'année dernière à Marienbad

Resnais 1961

22'30'' - 27'

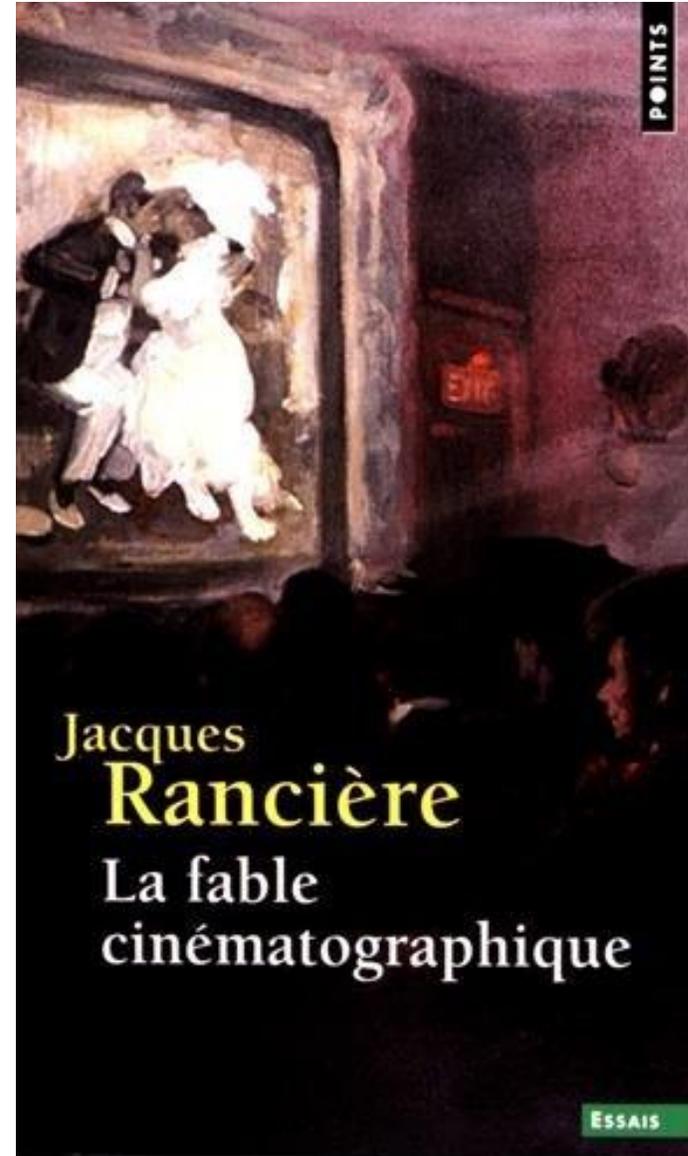
Il faut accepter d'introduire l'aléa dans la production des événements. C'est une pensée qui veut introduire le hasard, le discontinu et la matérialité dans un déroulement qui ne veut plus suivre la continuité et la nécessité causale. Si le présent passe, c'est que le passé ne lui succède pas mais lui est contemporain. C'est la thèse de la coexistence du présent et du passé. Le passé contemporain est le virtuel.

JEAN-LUC GODARD

Histoire(s) du cinéma



GALLIMARD



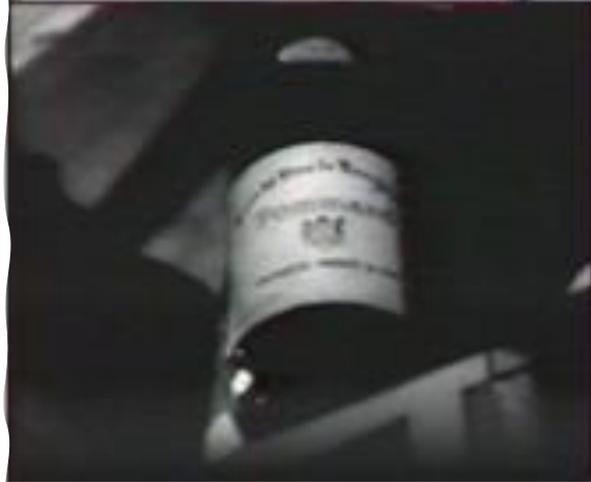
Jacques
Rancière
La fable
cinématographique

ESSAIS

On a oublié pourquoi Joan
Fontaine se penche au bord de la
falaise et qu'est-ce que Joe Mc
Crea s'en allait faire en Hollande
[...]. Mais on se souvient d'un sac
à main ; [...] mais on se souvient
d'un verre de lait »













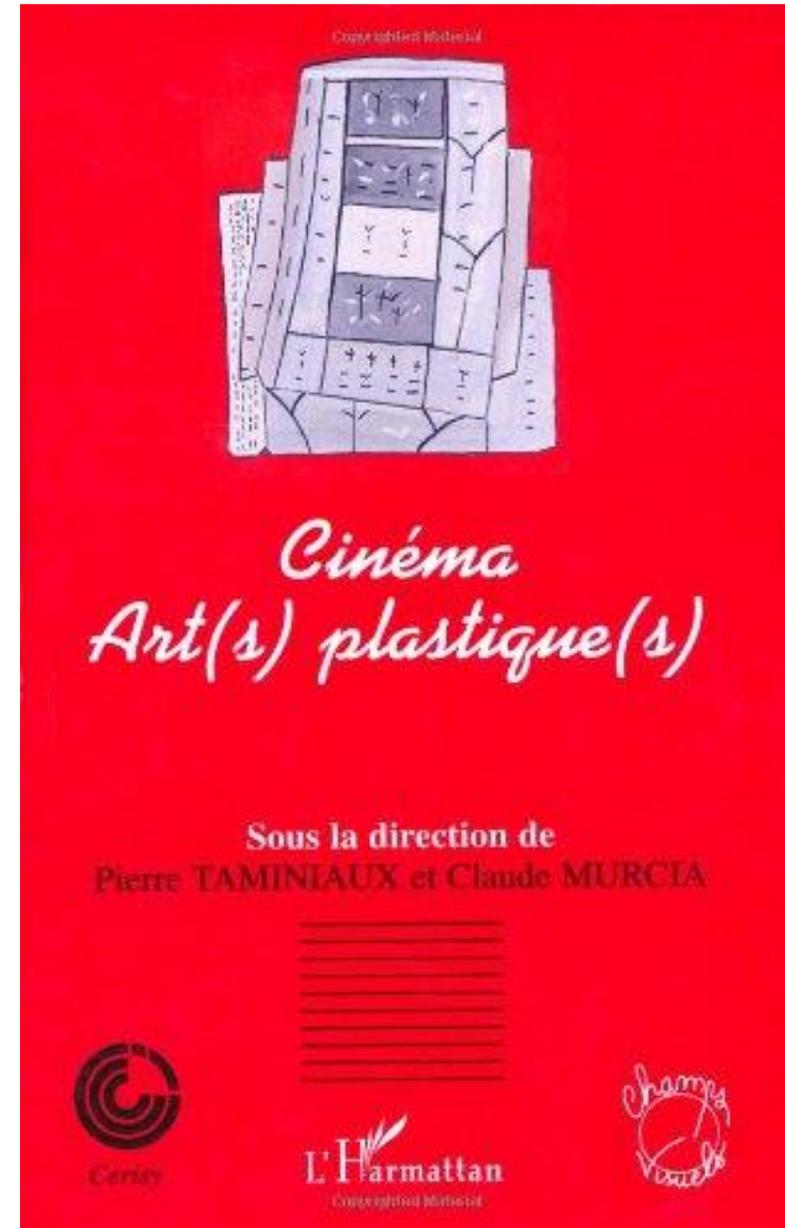
L'analyse godardienne semble en large partie inspirée par le travail sur le cinéma de Deleuze, car il considère les moments troublants et mémorables chez Hitchcock comme des images-affections et des images-temps, qui affaiblissent ou éliminent « la narration traditionnelle en expulsant toutes les formes convenues du rapport entre situation narrative et expression émotionnelle, pour dégager des pures potentialités portées par les visages et les gestes »



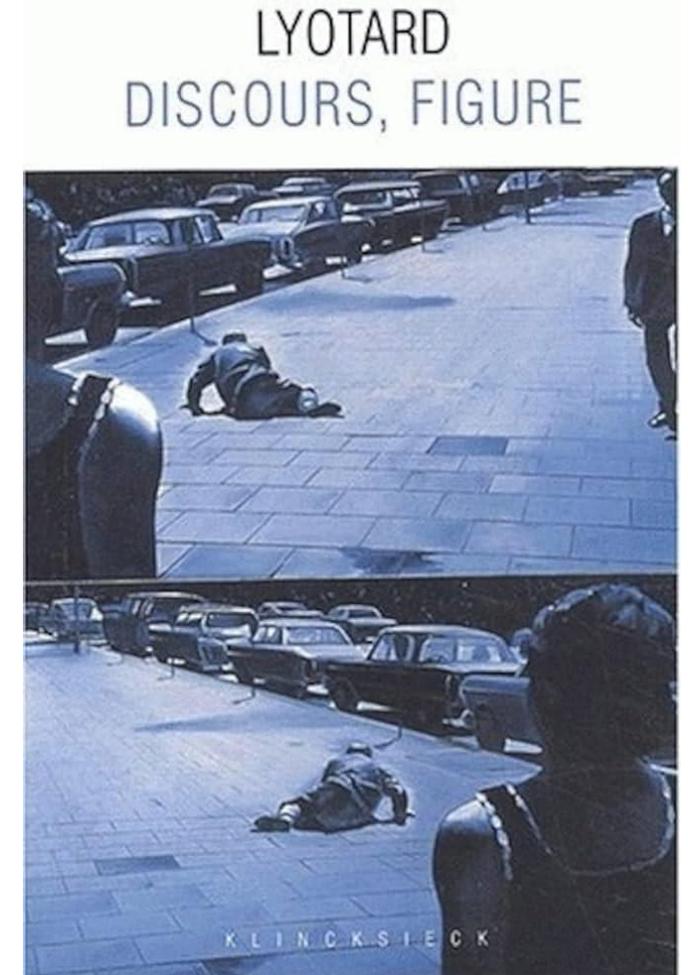
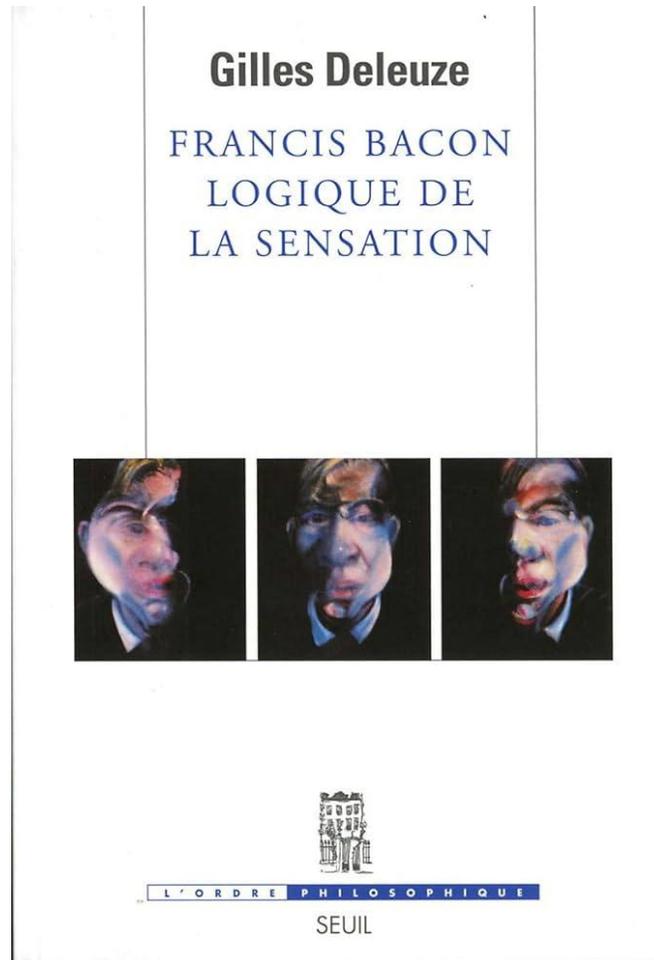
Godard « soustrait aux enchainements dramatiques fonctionnels du cinéaste des plans d'objets - le verre de lait [...] qu'il transforme en natures mortes, en icônes autosuffisantes ».

Jacques RANCIERE, *La fable cinématographique*, p. 215.

Philippe Dubois s'en aperçoit lorsqu'il utilise justement cette analyse de la méthode hitchcockienne proposée par Godard comme exemple de théorie figurale des images.



Dubois détecte dans le discours godardien certaines caractéristiques essentielles de la théorie qui, depuis Lyotard et Deleuze, cherche à découvrir la dimension énergétique et dynamique des images.



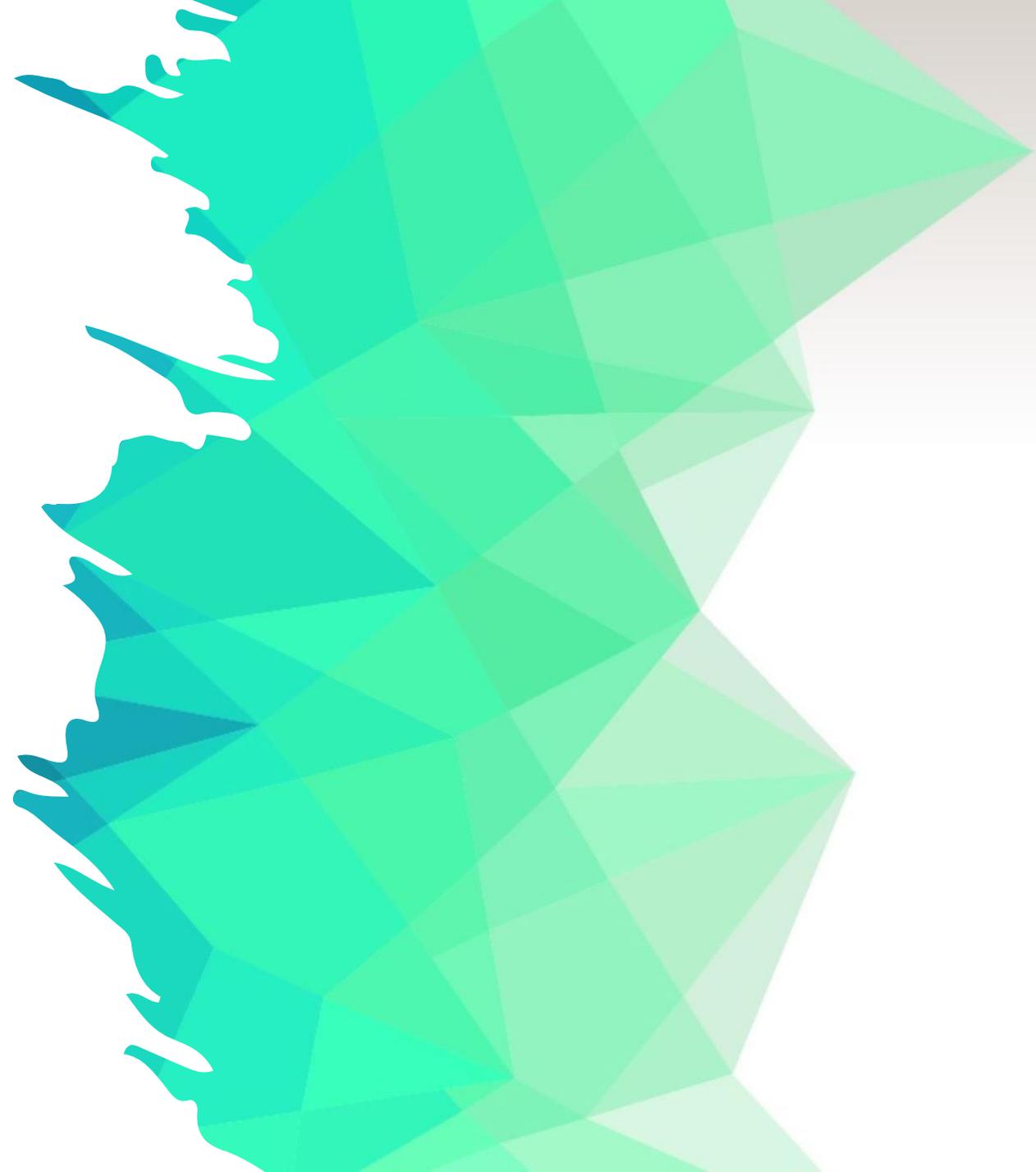
Tout d'abord, il remarque que Godard valorise chez Hitchcock la force plastique de ses images, une puissance qui va au-delà de leur dimension représentative : « des figurations détachées d'objets dont la force tient à l'intensité de leur présence plus qu'à leur opérativité narrative »

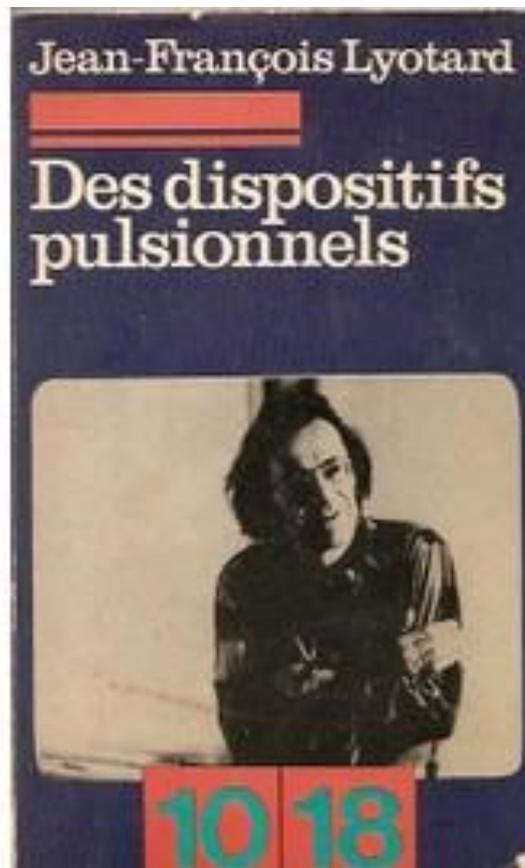
La question du figural, p. 55.

présence figurative fulgurante,
non soumise à l'enchaînement
causal de la narration.

Cette vision alternative se fonde sur « le principe d'une mémoire figurative qui s'avère dans les faits plutôt fragmentaire, sélective, affective, déliée de toute logique accumulative ou argumentative, une mémoire qui serait marquée à jamais par... sa *mise en forme* singulière dans et par les images ».

La question du figural, p. 55-57.





La pensée lyotardienne de la pyrotechnie comme « mouvement de jouissance » *désintégré* de toute dimension référentielle et de toute fonction mimétique.

Jean-François Lyotard, « L'acinéma », *Des dispositifs pulsionnels*, 1973, p. 59.





Dans la série d'images déconnectées proposées par Godard, il y a aussi les feux d'artifices présents dans la scène d'amour de *La main au collet* (*To Catch a Thief*, 1955) qui renvoient immédiatement à l'idée d'une « force érotique [...] déployée et brûlée en vain. C'est ainsi qu'Adorno disait que le seul très grand art est celui des artificiers : la pyrotechnie simulerait à la perfection la consommation stérile des énergies de la jouissance » (Lyotard, *l'A-cinéma*, p. 60).
