

**Ouvrir le cinéma****... des chemins qui ne mènent nulle part**

Parcours exposés à l'errance, à la déviation, sans destination ...

Parcours d'approche de l'objet cinéma qui essaient de fuir l'immobilisation, la fixité, le dogmatisme interprétatif.

Traces d'un parcours nomade qui se proposent de repérer une voie à entrées multiples, c'est-à-dire capable de restituer à l'image toute sa complexité.

*Chemins qui ne mènent à rien, qui font perdre du temps : ils obligent à faire des détours, ils contraignent continuellement à des égarements, ils conduisent hors sujet.*

*Mais un processus d'apprentissage ne peut pas faire abstraction de ces renvois, apprendre c'est différer dans le temps et dans l'espace...*

*Et pour parcourir ces chemins il est nécessaire d'apprendre une nouvelle langue, une langue mineure, qui prend ses distances des mots et des concepts institutionnalisés, normés et répertoriés de l'analyse classique.*

*Parcours de quête, à la recherche de mots de passe, de composantes de passage là où est toujours présente la tentation de marquer des arrêts, d'en rester à des concepts stratifiés, organisés, sédimentés.*

*Ouvrir le cinéma c'est prendre le risque de s'engager corps et pensée, dans un processus d'apprentissage, de se positionner dans une pensée en différé, dans un jeu vertigineux de mise en variation qui seul peut faire surgir de nouvelles distinctions, sans s'en donner d'avance.*

**Devant l'image. Question de méthode d'approche**

<sup>1</sup> "Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent, se perdent soudain, recouverts d'herbes, dans le non-frayé. On les appelle *Holzwege*."

Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*.

" (...) l'hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission de savoirs visibles, lisibles ou invisibles, mais qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbricatio de savoirs transmis et distoqués, de non-savoirs produits et transformés. Elle exige donc un regard qui ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu'il saisit, mais qui d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite..."

Georges Didi-Huberman.

Il est ici question de méthode d'approche, de manière, de geste, de posture devant l'image, et plus en général de modèle de pensée.

En faisant appel à des références qui me sont plus familières (et qui ne cessent de me hanter !), j'ose faire un saut théorique, essayant un parcours de lecture d'un chapitre de *Différence et répétition*<sup>2</sup> de Gilles Deleuze pour qu'il puisse nous orienter dans nos questionnements sur le rapport à l'image.

L'un des paradoxes constitutifs d'*Ouvrir le cinéma* étant 'le plus important, ça n'est pas le cinéma', l'un des moyens de l'assumer a été celui de proposer une interrogation plus profonde, radicale, au sens où l'on va à la recherche de la racine de la pensée, pour retourner la pensée sur elle-même, contre elle-même, dans un mouvement qui lui répugne en ce qu'elle la force à déconstruire l'image *doxique* sur laquelle elle s'appuie, pour qu'elle inverse la direction "normale" de la connaissance.

Ce geste est aussi constitutif de l'œuvre de Deleuze, en tant qu'acte critique de toute image *dogmatique* de la pensée, de toute image qui pose une distance énonciative, représentative et réflexive entre la pensée et le réel. Cette critique est un moment incontournable pour penser le *processus effectif qu'est le penser*, pour arriver à réinventer, à créer une *image* qui soit la structure dynamique de la pensée, *pli problématique et problématisant*.

I. Image dogmatique-orthodoxe-morale de la pensée

<sup>2</sup> G. Deleuze, *L'image de la pensée*, in *Différence et répétition*, PUF, Paris 1996, pp. 169-218.

Dans *L'image de la pensée* Deleuze trace le modèle de l'image *dogmatique* de la pensée, déclinée en huit postulats : elle révèle que ce qu'on *appelle penser* se réduit plutôt au fondement d'une connaissance qui ne fait que recueillir, organiser et redistribuer des idées générales, établies, déposées par le langage, la société, le sens commun. Je ferais ici référence seulement à six des huit postulats exposés par Deleuze : cette réduction permet de simplifier la lecture de ce chapitre et de retrouver des concepts qui résonnent avec ceux rencontrés dans *Ouvrir le cinéma*, sans que le sens et l'esprit de la thèse deleuzienne soient trahis.

- Le principe de la *Cogitatio natura universalis*

La pensée est conçue comme “exercice naturel d'une faculté, dans le présupposé d'une pensée naturelle, douée pour le vrai, en affinité avec le vrai, sous le double aspect d'une *bonne volonté du penseur* et d'une *nature droite de la pensée*.” [DR, p. 171].

La recherche du Vrai est une orientation constitutive et originaire de la pensée.

- L'idéal du *sens commun* et le *bon sens*

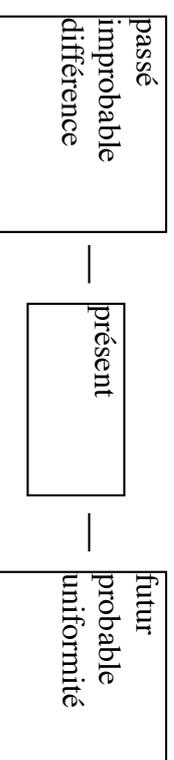
Deux instances complémentaires structurent ce modèle de pensée : le *sens commun* et le *bon sens*.

Deleuze définit le *sens commun* en se référant au concept kantien de *Gemein-Sinn* [*concordia facultatum*] : il y a un accord *a priori* des facultés (l'Imagination, l'entendement, la raison) dans la connaissance d'un objet qui est supposé le même.

Se définit ainsi, selon Deleuze, une image “consensuelle” (donc un sens mis en commun, partagé) de la pensée : penser signifie reconnaître, dans l'exercice concorde de toutes les facultés, un objet sous la forme du Même.

Le *bon sens* indique le parcours d'une pensée qui procède vers un sens unique, qui exige un ordre (méthode) qui permet la sélection d'une seule direction. Cette direction est celle qui oriente la pensée en répartissant ses objets : du singulier au régulier. Le *bon sens* établit un ordre de généralité dans lequel peuvent s'inscrire les particuliers au nom d'une ressemblance/équivalence par rapport aux termes imposés par la loi régulatrice (c'est ce qu'on appelle catégoriser).

L'orientation du bon sens se définit aussi selon un ordre chronologique et téléologique: Deleuze dit que le bon sens est “prévoyant”, il peut prévoir le futur du moment qu'il le conçoit selon une flèche temporelle réglée et uniformisante :



- Le modèle de la reconnaissance

La pensée fonctionne sur un modèle reconnaîtif : un objet est connu seulement s'il est *reconnu*.

La pensée comble la distance qui sépare le sujet connaissant de l'objet connu, qui est supposé être déjà donné. □ toutes les facultés qui interviennent dans la connaissance (le je conçois, le je juge, le je me souviens, le j'imagine) se rapportent à une forme d'objet supposé identique et la forme de cet objet réfléchit l'identité du sujet qui le pense. (Modèle cartésien : le *Cogito* est posé en tant que concept auto-évident d'une substance pensante capable de déterminer la vérité comme certitude).

“ Jamais la forme de la reconnaissance n'a sacrifié autre chose que le *reconnaissable* et le *reconnu*... comme si la pensée ne devait pas chercher ses modèles dans des aventures plus étranges et plus compromettantes ” (DR, p.176)

- Le “négatif” de l'erreur

Dans cette image de la pensée l'erreur est conçue conformément à la logique du *sens commun* : une erreur n'est rien d'autre qu'une fausse reconnaissance, une fausse répartition, un mauvais usage des catégories représentatives. L'erreur est ce qui n'étant pas vrai, réaffirme cependant par renversement l'orthodoxie de la pensée, son orientation constitutive vers le vrai.

- La modalité des solutions

Dans une image dogmatique de la pensée, les problèmes et les questions sont décalqués sur des propositions correspondantes qui en sont la *réponse-solution*.

“C’est un préjugé infantile, d’après lequel le maître donne un problème, notre tâche étant de le résoudre, et le résultat de la tâche étant qualifié de vrai ou de faux par une autorité puissante.” (DR, p. 205).

• Le résultat du savoir

Quant à la façon de se rapporter aux problèmes, Deleuze distingue le concept d'*apprentissage* de celui de *savoir*. Le savoir est la possession d’une règle des solutions par une méthode qui est celle de la collaboration des facultés dans le dressage du concept. Du point de vue du savoir, l’apprentissage n’est que le moment du passage du non-savoir au savoir.

II. L’image juste ... juste une image

“Comme si la pensée ne pouvait commencer à penser, et toujours recommencer, que libérée de l’image et des postulats”  
[G. Deleuze, Différence et répétition, p. 173].

En paraphrasant J.-L. Godard et son énoncé que Deleuze répète plusieurs fois : il ne s’agit pas de penser l’image *juste*, mais juste *une image*. C’est à dire qu’il s’agit de décomposer la *juste* image représentative de la pensée pour en soustraire juste une image:

“ L’image est une figure qui se définit, non parce qu’elle représente universellement, mais par les singularités internes, les points singuliers qu’elle relie. ”<sup>3</sup>

L’image cesse de figurer et reproduire des états de choses, des étants pour devenir structure, construction problématique d’événements et de sens.

Pour *illustrer* ce que Deleuze entend, il faut à nouveau faire un saut, cette fois-ci dans la peinture de Francis Bacon.<sup>4</sup>

Pour reprendre le titre d’un livre de M. Leiris<sup>5</sup>, on peut affirmer que les tableaux de Bacon montrent le *verso* des images, des images renversées, privées de leur pouvoir représentatif.

<sup>3</sup> G. Deleuze, *Pourparlers. 1972-1990*, Minuit, Paris 1990, p. 92.

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, La Différence, Paris 1981, 1984.

Dans l’analyse de la peinture de Bacon, ce sont à la fois un nouveau modèle d’image et de pensée qui se configurent.  
Le résumé à travers les trois points qui suivent<sup>6</sup>.

1 L’image n’est pas de l’ordre du figuratif, mais de celui du *figural*<sup>7</sup>

Comme explique Klee, l’image ne doit pas ‘rendre le visible mais rendre visible’, l’image ne figure pas mais présente une *figuralité*. Deleuze répète: “La peinture doit arracher la Figure au figuratif”<sup>8</sup>.

Le mode du figuratif se situe dans une logique représentative et implique le **rapport d’une image à un objet qu’elle doit illustrer**: le terme “ figuratif ” indique la possibilité de dériver l’objet pictural à partir de son modèle “ réel ” par une translation continue. La voie du figuratif libère au contraire la Figure en tant qu’image qui ne représente pas, qui n’objective pas une forme sensible; elle inaugure un *bloc de sensations*. Il s’agit de peindre la sensation en la délivrant du sensationnel, voire de la représentation spectaculaire, des clichés illustratifs. C’est ceci le sens qu’il faut assigner à la formule de F. Bacon “*j’ai voulu peindre le cri plutôt que l’horreur*” : l’image doit composer la force invisible du cri et non pas le représenter à travers le spectacle visible de l’horreur (ce en face duquel on crie). Là où il y a horreur on réintroduit une histoire, un spectacle et on râte le cri.

2 L’image s’engendre de la déformation et de la défiguration

<sup>5</sup> M. Leiris, *Au verso des images*, éd, Fata Morgana.

<sup>6</sup> Je retravaille ici les trois énoncés formulés par S. Brutti in *Topologie dell’arte, topologie freudienne*, in G. Di Marco (a cura di), *Creatività, psicopatologia, arte*, Teda, Castrovillari 1995.

<sup>7</sup> Le mot *figural* est de J.-F. Lyotard. *Discours, Figure*, éd. Klincksieck, cité dans G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>8</sup> *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 13.

<sup>9</sup> Exemplaaires les silhouettes de femme peintes par Matisse, telles que nous sont décrites par M. Merleau-Ponty: “Et les femmes de Matisse [...] n’étaient pas immédiatement des femmes, elles le sont devenues: c’est Matisse qui nous a appris à voir ses contours, non pas à la manière «physique-optique», mais comme des nervures, comme les axes d’un système d’activité et de passivité charnelles.” [M. Merleau-Ponty, *L’Œil et l’Esprit*, Gallimard, Paris 1964, p. 76].

Le mouvement de mise en forme, de composition de l'image est compliqué, doublé d'un mouvement défigurant et déformant. Une fois établis les critères métriques usuels de la figuration (c'est ce que J.-Cl. Martin définit l'espace *orthonorme*<sup>10</sup> de la toile : à savoir la reproduction de formes reconnaissables, dans le respect des rapports spatiaux, dimensionnels) il y a des procédés pour désorganiser ces critères mêmes, pour les mettre en variation et délivrer une spatialité nouvelle.

Ce travail de défiguration est mis en œuvre, dans les tableaux de Bacon, par la composition d'un complexe plan de mouvements et à travers l'utilisation du contour : limite commune entre la Figure et l'aplat ; nœud (charnière où s'articulent les mouvements, lieu paradoxal) de la double articulation entre elles.

Un premier mouvement est celui qui va du fond, de la structure à la figure : l'aplat s'enroulant autour de la Figure, l'isole, l'enveloppe et l'emprisonne (le contour se présente ici comme un rond, un ovale, des barres qui isolent, qui délimitent<sup>11</sup>), un deuxième mouvement déformant est celui qui procède dans le sens inverse (systole/diastole) : c'est maintenant la Figure qui cherche par le contour un point de fuite, un trou, une pointe qui la fasse dépasser vers l'aplat, la structure (le contour devient ici ligne de fuite, agent de déformation, le *dépeupleur*, le *déterritorialisant*). Ce deuxième est le mouvement spasmodique des corps peints par Bacon. Corps déformés, images tordues, corps qui se replient dans leur peau – pris en un spasme – qui se contractent, se dilatent, en adoptant des attitudes acrobatiques, en déséquilibre. Les images de Bacon montrent le mouvement du corps qui s'enfuit de soi-même, qui essaie de se vider par l'un de ses organes, à la recherche d'un point de fuite. La figure rencontre sa propre limite et l'effondre.

Ce qui devrait contenir et définir l'image dans une identité, se fait instance déformante, devient volonté de dé-figurer.

Il y a un troisième mouvement qui vient compliquer et tendre à la limite les deux premiers : il s'agit d'un mouvement de dissipation dans lequel la Figure se dissout et rejoint la structure du fond : "Il faudra aller jusque-là, afin que règne une

justice qui ne sera plus que Couleur ou Lumière, un espace qui ne sera plus que Sahara."<sup>12</sup>

3 L'image est l'avoir lieu, c'est se présenter en tant qu'événement

La figure est soustraite à la dimension de *datum*, à celle de la référence, à l'obligation de *signifier*, au renvoi à la réalité, elle appartient désormais au plan du sens et de l'événement.

La figure isolée, se soustrait à toute constitution d'intrigue narrative, d'ensemble illustratif : l'image impose sa propre présence en tant qu'événement. Il y a un véritable travail de construction dans l'image-événement.

D'abord il faut définir l'espace pré-pictural à partir duquel l'image se compose : c'est le lieu de la *peinture avant de peindre*. Il ne s'agit pas de la toile blanche, vide ; la toile est déjà encombrée de données figuratives, c'est un espace déjà déterminé par des clichés représentatifs ; Deleuze dit qu'il s'agit alors d'*extraire la Figure improbable de l'ensemble des probabilités figuratives*<sup>13</sup>. Construire l'image c'est un faire qui défait les liens avec l'habitude du voir et de la pensée ; c'est une opération de mise en catastrophe de ce qui est déjà sur la toile (les présupposés représentatifs) : on peut expliquer ainsi l'usage fait par Bacon des marques au hasard, des taches de couleur, des coups de chiffon, de brosse, qui effacent des parties de la figure. Deleuze appelle diagramme cet ensemble opératoire des traits, des taches, des zones a-signifiantes et non-représentatives et le définit en tant que chaos dans lequel il n'est plus possible d'établir des coordonnées figuratives. C'est à partir de ce chaos, de cette catastrophe que l'image, la figure peut surgir en tant qu'événement en composant un nouvel ordre, un rythme.

<sup>12</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, op. cit., p. 23.

<sup>13</sup> Cf. le ch. XI, *La peinture avant de peindre* (en particulier p. 61) dans G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, op. cit.

Le metteur en scène Pierre Antoine Villemaine reconnaît ce même enjeu aux compositions de Alberto Giacometti, à ses figure esquissées, jamais achevées, toujours reprises et réinventées parce que soumises continuellement au "travail du non-savoir".

"Nous marchons dans la rue les yeux fermés. Nous ne voyons qu'à travers le prisme déformant des habitudes contractées, d'un savoir aveuglant : ces passants, nous les voyons comme nous savons qu'ils sont. Si je mets en doute ce savoir, si je purifie mon regard de tous les correctifs mentaux qui l'engourdissent et l'alèvent, tout change." [J. Dupin, *Textes pour une approche*, in *Alberto Giacometti*, Farrago, Tours 1999, p. 59].

<sup>10</sup> Cf. J.-Cl. Martin, *Variations*, Editions Payot & Rivages, Paris 1993, p. 199.

<sup>11</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, op. cit., p. 25.

Ce détour à travers l'image picturale de Bacon nous a montré la composition d'une image qui se soustrait au modèle de copie, de correspondance véridique à soi-même et qui défait toute connexion légale, organique, représentative. L'image n'est plus un système, mais le tracé d'un thème<sup>14</sup> toujours renouvelable.

---

<sup>14</sup> Un thème est ce qui dirige un mouvement sans le déterminer, le thème admet, dans sa définition, la différenciation de ses développements, les *variations*.

## Schéma récapitulatif

<b>IMAGE DOGMATIQUE DE LA PENSEE</b>	<b>IMAGE-PROBLEME</b>
<p>Sujet unitaire et identitaire. <i>Cogito</i></p>	<p>Sujet avec ses divisions intestines Moi dissous – je fêlé Corps Désir Affect, imaginaire, symbolique</p>
<p>Objet : <i>datum</i> Reconnu - reconnaissable</p>	<p><i>Constructum, mise en forme, configuration</i></p>
<p>Accès transparent au sens Mythe de la parfaite traduisibilité</p>	<p>L'intraduisible, l'<i>informel</i>, le <i>problème</i>, le <i>symptôme</i> – signes inattendus, non familiers, expérience de l'étrangeté-<i>Unheimlichkeit</i>) sont constitutifs du sens.</p>
<p>Erreur : mésaventure de la pensée (fausse reconnaissance, fausse répartition, mauvais usage des catégories représentatives) Pensée qui ne connaît ni difficultés, ni problèmes, ni paradoxes, ni renversement : “ une fois pour toutes, j'ai saisi en moi, avec la pure corrélation de celui qui pense et de ce qu'il pense, la vérité de ma vie, qui est aussi celle du monde et celle des autres vies ”<sup>15</sup>.</p>	<p>Erreur comme structure en droit de la pensée</p>
<p>Le bon sens prévoyant (capable d'anticiper, dans un système de pensée ordonné) Ce modèle implique une figure de l'œil hérité d'une tradition issue de Platon : c'est un œil capable d'une vue <i>claire et distincte</i>; c'est l'œil de l'esprit.</p>	<p>Mise en œuvre d'une fonction de <i>voyance</i> Cf. le thème de l'<i>ouvrir le voir</i> chez Didi-Huberman : “ <i>ouvrir le voir</i> cela signifie prêter attention – une attention qui ne va pas de soi, qui exige travail de la pensée, remise en question perpétuelle, pronominalisation toujours renouvelée – aux <i>processus anticipatifs de l'image</i>”<sup>16</sup>. C'est un œil actif, sélectif capable d'anticiper, en le</p>

<sup>15</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 71.

<sup>16</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit, Paris 2000, p. 220

	<p>configurant, du sens.          Œil sensible, exposé émotionnellement.          L'œil du <i>voyant</i> démembrer la chose, déplace toute référence à un état de choses ; il met en fonction un circuit qui efface, qui gomme l'objet comme référence, pour créer un <i>objectile</i> (un objet qui cesse d'être essentialiste pour être pensé dans sa <i>modulation</i> comme événement). C'est un Œil capable d'un regard divergent, qui double chaque état de chose par un pur événement : capable de montrer le sens effectué dans son mouvement, dans son opération, dans son temps d'effectuation, et capable d'en dégager le problème qui le détermine.</p>
<p>Image figurative, image icône, double, reflet, cliché</p>	<p>Revenir <u>aux conditions mêmes du regard</u><sup>17</sup> permet de refondre, en la faisant varier la notion d'image : il s'agit de questionner l'image comme <i>figurabilité</i>, processus, chemin, question en acte.          L'image <i>relie</i>, compose, elle met en question le regard, en se constituant comme problème, comme <i>structure</i>, procédure pratique, construction, ouverture d'une <i>visibilité</i>, d'une possibilité de configuration, construction problématique d'événements et de sens.</p>
<p>Savoir  <i>'Apprendre est le nom qui convient aux actes subjectifs opérés face à l'objectivité du problème (Idée), tandis que savoir désigne seulement la généralité du concept ou la calme possession d'une règle des solutions.'</i><sup>18</sup></p>	<p>Apprendre  <i>processus</i> qui agit par détour, qui diffère sans s'épuiser dans la possession d'un savoir, d'une solution toute faite.          Le concept d'apprentissage introduit le temps dans la pensée et soustrait l'image normalisée du savoir à sa fixité.          Formation [<i>Bildung</i>], qui se fait dans une perspective temporelle, dans un projet.          Ce temps, qui du point de vue du <i>savoir</i>, est un <i>temps perdu</i>, un <i>temps qui ne sert à rien</i>, est constitutif de l'apprentissage          Le temps ce n'est pas un temps empirique, mais <i>le</i></p>

<sup>17</sup> Didi-Huberman, *Devant l'image*, Minuit 1990, p. 26.

<sup>18</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, p. 213-214.

	<p><i>temps d'une vie, de ses contingences, de ses tensions symboliques, de ses chutes de persuasion, un temps sans accélérations artificielles, sans full immersion</i><sup>19</sup>.  <i>Apprendre</i> signifie passer par l'erreur, se perdre, s'égarer, accepter de s'abandonner au jeu du hasard :  'Le démenti, la déception, la sensation d'une butée d'une limite, d'un trou dans notre propre système perceptif et cognitif sont exactement ce qui peut rendre l'apprentissage inoubliable.'<sup>20</sup></p>
--	--

<sup>19</sup> Silvana Borutti, revue *Oltrecorrente* n°1 février 2000, Selene Edizioni, p. 216.

<sup>20</sup> Jean-Louis Comolli, *Suspension du spectacle*, in *Images Documentaires* n°39, 2000, p. 93.