



**Travailler aujourd'hui
avec Gilles Deleuze**

Caroline San Martin

Pourquoi s'intéresser à l'œuvre de Gilles Deleuze aujourd'hui ? Question bien vaste à multiples facettes tant l'œuvre du philosophe est ample et éclectique. De la peinture au cinéma, de la littérature à la philosophie, de ses considérations politiques à sa position face à la psychanalyse, chaque étude, chaque approche s'inscrit dans une même unité de pensée, toujours décentrée autour de disciplines voisines, faite de différences et de répétitions. Alors pourquoi, nous, spécifiquement en études cinématographiques, pourquoi moi, inconditionnelle admiratrice des productions audiovisuelles contemporaines et précisément pas modernes, pourquoi donc cet engouement pour cette pensée. Alors, nous voilà donc, vous et moi, chers lecteurs, face à cette même question. Hélas je n'ai pas encore de réponse, mais j'ai des intuitions, des idées, des pistes, des connexions, bref un réseau commence à se tisser. Je vous propose donc d'y pénétrer et de me suivre dans ces méandres que forment ma pensée.

Travailler avec Gilles Deleuze se voit être le fruit de confrontations et de rencontres entre des éléments hétérogènes que constituent certaines productions cinématographiques contemporaines et les considérations esthétiques du philosophe, ses concepts, ses avancées philosophiques. C'est une médiation, un moyen de saisir l'entre-deux. Gilles Deleuze, comme nous l'évoquions précédemment, s'est principalement penché sur le cinéma moderne. Même si les références au cinéma russe foisonnent dans *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*, et qu'il affectionne entre autre le néoréalisme, la crise de l'image action semble résolument moderne. Car il n'est pas question ici d'histoire, de chronologie dans le temps, mais de mouvements et de résonances esthétiques. La question que je me pose est la suivante. Au même titre que cette crise, ce bouleversement de lecture et de construction des agencements optiques et sonores, une partie du cinéma contemporain ne connaîtrait-il pas à son tour une évolution, un renversement des schèmes narratifs traditionnels ? Nourri de cette crise, ne serait-il pas en proie à une nouvelle logique ? Le hasard aurait-il trouvé un guide ? Ce fil conducteur serait-il supplanté par un nouvel ordre de connexions qui serait celui de la pensée ? Je vous livre mon problème : qu'est-ce qu'une logique de la pensée en terme cinématographique, qu'est-ce qu'une pensée cinéma ?

Le cinéma qui m'intéresse, les films que je visionne, l'univers fictionnel que j'étudie est narratif. Les productions de Cronenberg, Egoyan, Morin ou Lepage sont constituées d'histoires, de personnages, de rebondissements et d'attentes. Mais est-ce la facilité qu'ont ces images, ces sons, ces plans, ces séquences à s'insérer dans le film, c'est-à-dire dans un tout, qui nous intéresse ? Je ne pense pas. J'opte plutôt pour la capacité de ces mêmes images, de ces mêmes sons, plans ou séquences à résister au tout voire à sortir du cercle, à former une entité, à s'extraire du film, à révéler une démultiplication dans l'affirmation d'une singularité. Bref, lorsqu'une déterritorialisation s'impose comme puissance, lorsque les agencements optiques et sonores proposent un nouveau champ de possibles en s'ouvrant aux multiplicités qui les parcourent. Même si nous nous intéressons à ce qui lie dans un film, c'est ce qui fuit qui nous interpelle. C'est cette trace qui subsiste après la projection. Cette scène qui sera mienne. Ces images et ces sons infiniment mêmes et indéniablement autres puisque nourris de ma perception et de mes affects. Ce serait l'ouverture de *Trouble Everyday* de Claire Denis, la séquence au cours de laquelle la protagoniste de *La vie nouvelle* se fait couper les cheveux chez Grandrieux. Mais aussi, bien évidemment, la séquence qui m'a le plus marquée dans la production cinématographique de ces dernières années, c'était en 1996, un certain film alternant sexe et accidents de voitures. C'était l'accident de Jane Mansfield dans *Crash* de David Cronenberg.

>>>

Alors, travailler avec Gilles Deleuze c'est confronter la pensée du philosophe avec des productions contemporaines afin de saisir leurs échos et dissonances tout en respectant la singularité de chaque pensée. C'est donc de cette rencontre dont il est question. Quoi de plus deleuzien qu'une véritable rencontre, que d'être saisi par des forces et des intensités qui nous dépassent et par conséquent nous interpellent, que ce devenir voyant qui ouvre sur un nouveau champ de possibles ? Quoi de plus deleuzien que de tenter de s'échapper du cristal par une ligne de fuite, d'en trouver la fêlure et de se laisser glisser pour accéder au dehors ? Quoi de plus deleuzien enfin, que de sortir du dedans ? Comprendre la pensée de Gilles Deleuze, c'est essayer de travailler avec ses questions, ce n'est pas du mimétisme mais c'est utiliser le patrimoine théorique, esthétique et philosophique qui nous a été légué et travailler avec lui et parfois contre lui, tenter de fusionner mais aussi d'avancer avec lui, de nourrir cette pensée, de la faire vivre et pourquoi pas la dépasser. A ce même titre, analyser un film, c'est aussi travailler le film, c'est du corps à corps, c'est une lutte, il faut le tordre dans tous les sens, enlever et ajouter de la matière, sortir du cristal, vaincre la répétition et le cliché afin d'en saisir l'essence. Confronter des images et des sons à une pensée c'est un peu comme un accouplement dans la peinture de Bacon, c'est révéler la singularité dans l'indiscernable, c'est « une Réunion qui sépare »[1].

Si nous prenons l'exemple de ce film au combien riche qu'est *Exotica* d'Atom Egoyan. Dans sa construction tant narrative que formelle, *Exotica* présente d'une certaine façon, « comment sur les parcours les plus larges, la perception et le souvenir, le réel et l'imaginaire, le physique et le mental, ou plutôt leurs images se poursuivaient sans cesse, courant l'une derrière l'autre et renvoyant l'une à l'autre autour d'un point d'indiscernabilité »[2]. Atom Egoyan pose clairement dans ce film, le problème du tout, de penser la totalité en nous faisant entrer dans un monde fragmentaire autant du point de vue de la diégèse, de l'espace ou du temps. Le spectateur tout comme les personnages, éprouve cette impossibilité de représenter le tout comme un ensemble continu, logique et homogène. La division, la sur division, des instants et des instances nous mettent face à nos limites. Comme si nous donner à voir et à entendre petit à petit nous ménageait, nous permettait de digérer les scènes, d'intérioriser les séquences. Bref, comme si la vérité était trop lourde de sens, alors il fallait semer des signes ici et là, justement dosés, pour ne pas que les forces émanant du discours nous assaillent. Alors si nous nous penchons sur le film, est-ce retracer ces histoires, les remettre dans le bon ordre et dans le bon sens dont il est question ? Est-ce uniquement révéler l'enjeu de ces agencements par une interprétation des signes qui nous interpelle ? Ou bien devrions nous dépasser cette approche, nous éloigner du jeu pour saisir l'essence de ces compositions ? Le film est une mélodie qui s'est nourrie des organisations passées. L'utilisation d'une musique montée en overlapping permet de lier le tout. La musique permet ainsi des connexions entre des éléments hétérogènes. Le film est tel une partition musicale. « D'une certaine façon la musique commence là où la peinture finit, et c'est ce qu'on veut dire quand on parle d'une supériorité de la musique. Elle s'installe sur des lignes de fuite qui traversent les corps, mais qui trouvent leur consistance ailleurs »[3]. Gilles Deleuze nous livre également que le point commun de tous les arts c'est bel et bien de capter des forces, « non pas de rendre le visible, mais de rendre visible », écrit-il en reprenant la citation de Klee. Si le son lie, l'image, elle, isole. Le cadrage isole les figures, les personnages qui se retrouvent retirés dans le cadre, entourés par un halo flou. « Le rapport de la figure avec son lieu isolant définit un fait : le fait est..., ce qui a lieu...Et la Figure ainsi isolée devient une Image, une Icône [...] Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait »[4]. Par le fait, Gilles Deleuze entend une réalité isolée. Le contour s'affirme comme puissance, il y

a un rapport de force qui s'installe entre la figure et l'aplat. « En effet, le contour comme lieu est le lieu d'un échange dans les deux sens, entre la structure matérielle et la Figure, entre la Figure et l'aplat »[5]. Tout en évitant l'abstraction la séquence qui réunit les deux personnages principaux, Eric et Francis, à la fin du film, nous laisse entrevoir un instant, une pause, une étreinte entre deux hommes au bord de l'effondrement, qui conjurent « à la fois la figuration et le récit, pour se rapprocher infiniment d'un « fait » pictural à l'état pur, où il n'y a plus rien à raconter » [6]. Toutefois, l'étreinte entre Eric et Francis figure cet instant, ce climax en quelque sorte, où la voix « I found her...your little girl...I found her ... » [7], crée ce lien entre les temps, les fictions et le réel. « Entre deux Figures, toujours une histoire se glisse ou tend à se glisser, pour animer l'ensemble illustré » [8]. Enfin, une voix, une image. Cette séquence c'est la fêlure du cristal, elle est ce passé accessible aux deux hommes, ce passé répété et mystifié, ce passé qui ne pouvait demeurer que présent. Cette séquence c'est enfin ce moment précis où « ...le flux de l'objet temporel coïncide absolument avec le flux de la conscience dont il est l'objet. Rendre compte de la constitution des flux de l'objet temporel, ce sera aussi rendre compte de la constitution du flux de la conscience dont il est l'objet »[9]. Au-delà des connexions internes, cette séquence est un appel de l'extérieur. Un appel à la conjugaison des temps, à leur cohabitation, à leur coexistence. Un appel au passé matérialisé par le flash back. « La mémoire ne pourrait jamais évoquer et raconter le passé si elle ne s'était pas déjà constituée au moment où le passé était encore présent, donc dans un but à venir »[10]. La mémoire a cette capacité de conjuguer les temps. « Le passé ne succède pas au présent qu'il n'est plus, il coexiste avec le présent qu'il a été. Le présent c'est l'image actuelle et son passé contemporain » [11]. Il faut l'actualisation du passé et le devenir présent de l'évènement pour rompre le schème répétitif mis en place. Car la répétition n'a pas d'autre vœu que de tuer le temps. Deux temporalités s'installent. Chacune est contemporaine de l'autre grâce à une actualisation réciproque.

Enfin, cette séquence met en place un réseau référentiel qui se tisse par le biais de notre corps comme lieu de médiation et de rencontre, d'actualisation des références. Plus qu'un joueur, le personnage devient au fil du film un élément de médiation, il est un maillon. Bref, nous ne sommes plus très loin d'*eXistenZ*. « On objecte que le spectateur s'est toujours trouvé devant des images optiques et sonores. Mais ce n'est pas la question. Car les personnages, eux, réagissent, aux situations. Ce que le spectateur percevait, c'était donc une image sensori-motrice à laquelle il participait plus ou moins avec les personnages. Mais c'est maintenant que l'identification se renverse effectivement : le personnage est devenu une sorte de spectateur »[12]. Le spectateur s'identifie lui-même au spectateur. Et le spectacle auquel tous deux participent, c'est celui d'une représentation directe des opérations inédites d'une pensée qui se crée. Ce phénomène est récurrent dans un certain pan du cinéma contemporain, tout particulièrement dans la cinématographie canadienne. Les protagonistes portent en eux un problème, ils sont compliqués, au sens deleuzien du terme. Ils passent par un sévère processus de dépersonnalisation révélé par ce style purement cinématographique, « the stream of thought, the steam of consciousness ». En quelque sorte cela rejoint ce que Gilles Deleuze nous le livre dans *Logique du sens*, « Il y a toujours un autre souffle dans le mien, une autre pensée dans la mienne, une autre possession dans ce que je possède, mille choses et mille êtres impliqués dans mes complications : toute vraie pensée est une agression. Il ne s'agit pas des influences que nous subissons, mais des insufflations, des fluctuations que nous sommes, avec lesquels nous nous confondons »[13].

Le personnage dans les productions cinématographiques canadiennes, que ce soit du côté anglophone ou francophone, retrouve dans le choc des images, dans le spectacle de la rue, dans le théâtre de sa mémoire, dans les scènes de son imaginaire sorties de son inconscient, il retrouve

donc les troubles du visible et de l'audible, les caprices de l'invisible et l'inaudible. Il accède à un impensable mais qui précisément « fait naître la pensée de sa propre impossibilité » [14]. Il témoigne pour une pensée hors d'elle-même et de la rupture de l'homme avec le monde, reclus dans des espaces fermés dans une solitude ambivalente. Il est dans un désert peuplé par ses fantasmes, ses souvenirs, les infiltrations incontrôlables telles répondant à des pulsions de cette mémoire involontaire puissante et récurrente. « C'est pourquoi sans doute la pensée entretient un lien privilégié avec le cinéma. Non parce qu'il rendrait visible les opérations de la pensée, mais parce qu'il affecterait le visible d'un trouble d'une inégalité d'intensités qui, de faculté en faculté, porterait la pensée à son exercice supérieur » [15].

Les films sont des conjugaisons de temps, de réel et d'imaginaire, de lieux, de personnages. Bref, un est résolument plusieurs. Une analogie avec la musique comme le suggère Bernard Stiegler dans *La Technique et le temps* semble ici bienvenue. « La note actuelle maintient en elle toutes les notes qui l'ont précédée, elle est le « maintenant » comme maintien de la présence de l'objet : le présent de l'objet temporel est sa maintenance » [16]. Car la note au même titre que la séquence s'inscrit dans une entité, tout en étant singulière. C'est ce double état, la fameuse conjonction de coordination ET, chère au philosophe que nous retrouvons ici. Un est toujours égal à plusieurs. Alors lorsque cette pluralité se dévoile, lorsque nous apercevons ces lignes de fuite le EST cède le pas au ET. Le temps jaillit alors comme puissance, car le cinéma allie le son à l'image, la note et la touche. « La touche est un moment_ celui où l'outil éveille la forme dans la matière. Elle est permanence, puisque c'est par elle que la forme est construite et durable » [17]. En conclusion c'est cet accouplement de « deux sensations qui coexistaient dans le même corps à des niveaux différents, et qui s'étreignaient comme deux lutteurs, la sensation présente et la sensation passée, pour faire surgir quelque chose d'irréductible aux deux, au passé comme au présent [...] Ce qui compte, c'est l'étreinte des deux sensations, et la résonance qu'elles en tirent » [18]. Enfin nous nous trouvons devant le même constat que, Gilles Deleuze et Claire Parnet dans *Dialogues* : « Il y a toujours une machine binaire » [19].

[1] Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, page 56.

[2] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Editions de Minuit, Paris, 1985, page 93.

[3] Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Editions de la différence, Paris, 1981, page 38.

[4] Op. cit. pages 9 et 10.

[5] Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Editions de la différence, Paris, 1981, page 14

[6] Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Editions de la différence, Paris, 1981, page 86.

[7] Déclaration de Eric à Francis. Traduction proposée : « Je l'ai trouvé...ta petite fille...c'est moi qui l'ai trouvée... »

[8] Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Editions de la différence, Paris, 1981, page 10.

[9] Bernard Steigler, *La technique et le temps*, page 36

[10] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, page 72.

[11] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Editions de Minuit, Paris, 1985, page 106.

[12] Gilles Deleuze, *L'Image temps*, page 9.

[13] Gilles Deleuze, *Logique du sens*.

[14] Gilles Deleuze *L'Image-temps* page 220

[15] Op. cit. page 219

[16] Bernard Stiegler in *La technique et le temps*, page 37

[17] Focillon, *La vie des formes*, p.63

[18] Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Editions de la différence, Paris, 1981, pages 46-47.

[19] Claire Parnet et Gilles Deleuze in *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1977, page 27.