

Cinéma, subjectivité et aliénation chez Deleuze

Par Pierre Montebello

Deleuze, dans « La pensée et le cinéma » qui constitue le chapitre sept de *Cinéma 2, L'image-temps*, livre l'essentiel de sa pensée sur le cinéma. Certes l'objet premier de ce chapitre est de savoir quelle est la forme de pensée du cinéma, mais son objet plus profond est de savoir ce que nous devons penser de la pensée du cinéma. Nous ne détacherons pas ici ce questionnement du problème de l'aliénation. Et, puisqu'il va être question d'aliénation, de subjectivité et de monde, allons tout de suite à l'essentiel. Le cinéma n'a de sens que pour des spectateurs qui vont au cinéma : il s'adresse à des sujets qui voient des images cinématographiques. Dans sa définition même, le cinéma contient en germe la menace de l'aliénation, comme d'ailleurs tout art qui s'appuie sur des images, mais bien plus fortement car c'est un art de masses qui peut être l'instrument d'une dépossession du sujet, la vecteur d'une hypnose par instrumentalisation de la puissance de l'image. Cette dépossession de la pensée au profit de ce que l'image peut avoir de plus lassant, répétitif, vulgaire, passif, instrumental a toujours été le socle des attaques contre l'image : représenter plutôt que penser, mimer plutôt que réfléchir, faire masse plutôt qu'individuer, devenir propagande plutôt que vecteur de liberté... Deleuze écrit en partie ce texte contre ce risque latent de l'image cinématographique.

Restituons en quelques mots, pour le comprendre, sa conception du cinéma : selon lui le cinéma aura élevé l'image au mouvement, il aura inventé « l'image qui se meut elle-même en elle-même », il aura fait « du mouvement la donnée immédiate de l'image », tellement qu'elle n'a pas plus besoin de l'esprit pour se mettre en mouvement, tellement qu'elle n'a plus besoin d'associer les images à un mobile chorégraphique ou dramatique, tellement qu'au contraire c'est l'esprit et le sujet qui sont mis en mouvement par le mouvement automatique, le cinéma créant en nous un « automate spirituel », faisant jaillir en nous une puissance de penser par l'image, par l'entraînement de l'image.¹ La révolution du cinéma a consisté à enchaîner la pensée au mouvement automatique de l'image. D'où l'intérêt de parler « d'automate spirituel » car la production de pensée chez le spectateur n'est plus

¹ Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Editions de Minuit, 1985, p. 203.

logique ou spéculative, elle surgit automatiquement du choc de l'image, du mouvement de l'image qui force le sujet à penser, « noochoc ».² D'une certaine manière, le cinéma aura réalisé et accompli « l'essence artiste de l'image », il aura dévoilé en retour l'essence même des arts de l'image, c'est-à-dire de toute l'histoire de l'art : « C'est seulement quand le mouvement devient automatique que *l'essence artiste de l'image se réalise* : produire un choc sur la pensée, communiquer au cortex des vibrations, toucher directement le système nerveux et cérébral ».³ On remarquera combien ces propositions sont proches de ce qui a déjà dit ailleurs de l'image picturale, en particulier dans le Bacon, où l'image non figurative associe ondes de forces et nerfs, cosmos et chair pour produire en nous une logique de la sensation, une déformation sur place, un voyage affectif et perceptif.

Venons-en alors au danger que recèle le cinéma en tant qu'art de l'image. Contrairement à ce que pensaient les grands pionniers, il faut bien reconnaître (Vertov, Eisenstein, Gance...) que le cinéma n'a pas su imposer ce choc de la pensée, il s'est plutôt dilué dans « des pitreries formalistes », « des figurations commerciales de sexe et de sang » : « Le choc allait se confondre, dans le mauvais cinéma, avec la violence représentative du représenté, au lieu d'atteindre à cette autre violence d'une image-mouvement dans une séquence-mouvement qui s'enfonce en nous. Pire encore l'automate spirituel risquait de devenir le mannequin de toutes les propagandes : l'art des masses montrait déjà un inquiétant visage ».⁴ Ces pionniers dont parle Deleuze espéraient faire du cinéma et de l'image automatique l'instrument de la puissance du penser, le choc qui force à penser. Ils avaient tous une conception sublime du cinéma où l'imagination est mise en branle par des images-mouvement la poussant à la limite d'elle-même. Si jamais le cinéma classique a eu une force spécifique pour Deleuze, c'est pour avoir inventé un cinéma du sublime (au sens évidemment kantien) : il a représenté le moment où l'imagination, sous la pression des images est portée à sa propre limite, forçant en retour la pensée à penser le tout. Dans ses meilleurs moments, et par ce passage à la limite de l'imagination, le cinéma classique a impliqué le spectateur dans une pensée du tout, c'est en tout cas ce que Deleuze a montré chez Eisenstein avec le sublime dialectique, chez Gance avec le sublime mathématique, chez Murnau et Lang avec le sublime dynamique.

Cette question du tout est essentielle : elle nous permet d'avancer dans notre définition de l'aliénation. Jamais l'aliénation ne consiste pour Deleuze à ce que le sujet soit dépossédé de lui-

²Ibid., p. 204.

³Ibid., p. 203.

⁴Ibid., p. 204.

même, mais à ce qu'il soit dépossédé du monde. Le sujet aliéné est un sujet sans monde et non un sujet qui serait monde. C'est un sujet qui n'est pas relié au tout, forcé de penser le tout, qui retombe dans ses affects, sa subjectivité, son monde intérieur. Au contraire de cela, le cinéma pionnier, comme la pensée philosophique avant lui, n'a jamais cessé de produire des images du tout, de faire surgir des tous ouverts, par le montage. Aujourd'hui, demande Deleuze, que reste-t-il de ces grandes déclarations sur le cinéma ? Elles sonnent étrangement : « On les garde comme des déclarations de musée, tous les espoirs mis dans le cinéma, art des masses et nouvelle pensée. On peut toujours dire que le cinéma s'est noyé dans la nullité de ses productions (...) Quand la violence n'est plus celle de l'image et de ses vibrations, mais celle du représenté, on tombe dans un arbitraire sanguinolent, quand la grandeur n'est plus celle de composition mais un pur et simple gonflement du représenté, il n'y a plus d'excitation cérébrale et de naissance de la pensée. C'est plutôt une déficience généralisée chez l'auteur et les spectateurs ; pourtant la médiocrité courante n'a jamais empêché la grande peinture ; mais il n'est pas de même dans les conditions d'un art industriel, où la propagation des œuvres exécrales met directement en cause les buts et les capacités les plus essentielles. Le cinéma meurt donc de sa médiocrité quantitative ».⁵ Mais, le soupçon est plus profond encore : bien des rapprochements ténébreux sont possibles entre politique et cinéma, propagande et cinéma, au point qu'on pourrait dire avec Virilio, dans *Guerre et Cinéma*, que la politique n'a pas détourné le cinéma, qu'au contraire l'image-mouvement était dès sa naissance liée à l'organisation de guerre, au fascisme ordinaire : le fascisme qu'est-ce d'autre que la fascination morbide pour l'image de masse s'opposant à la pensée du tout, que la propagande d'état qui rivalise avec Hollywood ? Suivant ici Virilio, Deleuze constate : « C'est cela qui a sonné le glas des ambitions de l'ancien cinéma' : ce n'est pas, ou pas seulement la vulgarité ou la médiocrité de la production courante, c'est plutôt Leni Riefenstahl qui n'était pas médiocre ».⁶

Pourtant, c'est aussi au cœur de cette concurrence funeste que la puissance du cinéma a fait sentir sa force. De quelle manière pour Deleuze ? Nous disions : le cinéma des pionniers n'est pas aliénant tant qu'il force le sujet à penser un tout, à s'insérer dans un tout, à agir dans un monde. D'où les magnifiques pages que Deleuze consacre à Eisenstein, emblème du cinéma classique de l'image-mouvement. Le cinéma image-mouvement aura su faire naître trois formes de pensées : rapport de la pensée au tout, rapport de la pensée au subconscient, rapport de la pensée à

⁵ *Ibid.*, p. 213-214.

⁶ *Ibid.*, p. 214.

l'action. Rapport de la pensée au tout avec le « montage intellectuel » qui va de l'image au concept. Avec Eisenstein, le « cinéma intellectuel » crée en effet une totalité organique : c'est le montage comme « montage-pensée », idée du tout. Et de même, le spectateur, subit des images qui se posent en s'opposant, dialectiquement, il est incité à remonter au tout organique par les lois dialectiques de l'image. Images posées, opposées, enchaînées forcent sa pensée à penser le choc des images, à aller de l'opposition des images vers un tout intellectuel qui est représentation indirecte du temps. Avec Eisenstein, il s'agit d'inventer un cinéma « coup de poings », « qui fend les crânes », mais pour y faire entrer le tout. C'est à lui que s'adresse le mieux la formule de Deleuze inlassablement répétée : « L'image cinématographique doit avoir un effet de choc sur la pensée, dit Deleuze, et *forcer la pensée à se penser elle-même et à penser le tout*. C'est la définition même du sublime ».⁷

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

⁷ Ibid., p. 206.

mais en s'élevant à la puissance suprême (« monisme »).⁸ C'est que chez Eisenstein, l'homme agit au sein d'une Nature qui ne lui est pas « indifférente » comme le montrent, dans « *Le cuirassé Potemkine* », les éléments, eau, terre et air qui manifestent une Nature endeuillée autour de la victime tandis que l'homme extériorise son action révolutionnaire dans le quatrième élément qui transfigure la Nature : le feu, l'embrasement révolutionnaire. Écoutons à nouveau Deleuze : « La pensée-action pose à la fois l'unité de la Nature et de l'homme, de l'individu et de la masse : le cinéma n'a pas pour sujet l'individu, ni pour objet une intrigue ou une histoire ; il a pour objet la Nature, et pour sujet les masses ».⁹ C'est simultanément que l'homme devient « sujet collectif de sa propre réaction » et que la nature devient « rapport objectif humain ».

Tous les éléments d'un bergsonisme esthétique sont là : le rapport au tout comme ce qui ne peut être que pensé, lumière obscure qui ne se révèle pas, qui n'est pas présentable, si ce n'est en concepts, construction, composition. Puis la dimension liée des images, le fonctionnement métaphorique des images, les relations mentales entre images, images-rêves, images-souvenirs, relations mentales qui forment une structure subconsciente entre images, enfin l'action motrice sur le monde. Deleuze en tire cette conclusion qui s'applique à tout ce cinéma de l'image-mouvement qu'il fait finir avec Hitchcock : « Il est bien vrai que les trois rapports du cinéma et de la pensée se retrouvent partout, dans le cinéma de l'image-mouvement : *le rapport avec un tout qui ne peut être pensé que dans une prise de conscience supérieure, le rapport avec une pensée qui ne peut être que figurée dans le déroulement subconscient des images, le rapport sensori-moteur entre le monde et l'homme, la Nature et la pensée* ».¹⁰

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

⁸ *Ibid.*, p. 210.

⁹ *Ibid.*, p. 211.

¹⁰ *Ibid.*, p. 212.

Arrive un moment où l'impuissance de la pensée éclate, du fait de sa rupture de lien avec le monde. « Le fait moderne, écrit Deleuze, c'est que nous ne croyons plus au monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui apparaît comme un mauvais film.¹¹ Goddard disait la même chose à propos de « Bande à part » : « Ce sont les gens qui sont réels, c'est le monde qui fait bande à part. c'est le monde qui se fait du cinéma », qui suit un « mauvais scénario ». Vraie aliénation que ce moment où le sujet se découvre sans monde, sans pouvoir d'action sur le monde, sans pouvoir de penser le monde. Vraie aliénation car le sujet dépossédé du monde est aussi un sujet authentiquement atteint dans son pouvoir le plus propre, d'action et de pensée. La pensée est impuissante devant ce monde qui s'efface, devant l'information qui remplace la nature, comme l'agir est impuissant puisque nous ne croyons plus au monde. Que le cinéma moderne ait été confronté à cette « rupture du lien de l'homme et du monde » fait l'essentiel du texte dont nous parlons. Les conséquences de cette rupture du lien sont doubles : le pathétique se mue en intolérable, « l'intolérable » de l'absence de monde, tandis que l'organique se métamorphose en impuissance radicale à penser le tout : « Entre les deux, dit Deleuze, la pensée subit une étrange pétrification, qui est comme son impuissance à fonctionner, à être, sa dépossession d'elle-même et du monde ». ¹² L'intolérable est d'être plongé dans un monde intolérable qui ne fait plus monde, d'être noyé dans une information qui n'est plus nature, d'être tétanisé dans une réaction qui n'agit plus : « *C'est que parce que ce monde est intolérable, écrit Deleuze, qu'elle (la pensée) ne peut plus penser un monde, ni se penser elle-même* ». ¹³

Y a-t-il alors une issue pour le cinéma ? Et pour la pensée ? Que peut faire le cinéma ? Il faut bien dire que le cinéma, confronté à ce redoutable péril de devoir filmer l'absence de monde, de devoir filmer l'aliénation radicale du sujet, a produit tous les outils pour penser cette impuissance de la pensée. Mais en se transformant. De cinéma d'action, il est devenu cinéma psychique, cinéma qui tente de restaurer la croyance un monde. Son nouvel emblème est l'alliance Artaud/Dreyer : le cinéma de Dreyer est pour Deleuze le cinéma de cette crise psychique, le cinéma de cette pensée momifiée, le cinéma qui se met à penser la nouvelle situation d'impuissance de la pensée, la nouvelle situation d'aliénation du sujet : « C'était déjà vrai de 'Vampyr', dit Deleuze, où la momie apparaît comme la force diabolique du monde, la

¹¹ *Ibid.*, p. 223.

¹² *Ibid.*, p. 221.

¹³ *Ibid.*, p. 221.

vampire elle-même, mais aussi comme le héros incertain qui ne sait quoi penser et qui rêve sa propre pétrification. Dans ‘Ordet’, la momie est devenue la pensée elle-même, la jeune femme morte, cataleptique : c’est le fou de la famille qui lui redonne vie et amour, précisément parce qu’il a cessé d’être fou, c’est-à-dire de *se croire* un autre monde et *qu’il sait maintenant ce que signifie croire...* C’est ‘Gertrud’ enfin qui développe toutes les implications et le nouveau rapport du cinéma avec la pensée : la situation ‘psychique’ qui remplace toute situation sensori-motrice ; la perpétuelle rupture du lien avec le monde, le trou perpétuel dans les apparences, incarné dans le faux-raccord ; la saisie de l’intolérable même dans le quotidien et l’insignifiant (la longue scène en travelling que Gertrud ne pourra supporter, les lycéens venant au pas cadencé, comme des automates, féliciter le poète de leur avoir appris l’amour et la liberté) ; la rencontre avec l’impensable qui ne peut être dit, mais chanté, jusqu’au point d’évanouissement de Gertrud ; la pétrification, la ‘momification’ de l’héroïne, qui prend conscience de la croyance comme pensée de l’impensable (‘Ai-je été jeune ? Non, mais j’ai aimé, Ai-je été belle ? non mais j’ai aimé, Ai-je été en vie ? non mais j’ai aimé’) ». ¹⁴

Le cinéma moderne est donc psychique au sens où il filme la nouvelle situation d’impuissance de la pensée, la nouvelle situation d’impuissance de l’action. L’impuissance est signe que le monde n’existe plus, que l’action n’agit plus. Que peut faire le cinéma ? Deleuze assigne une tâche étrange au cinéma, en vérité : relancer la croyance contre l’aliénation, elle qui fut toujours symbole de l’aliénation, et même de l’aliénation de masse. Comme si le cinéma prenait le relais d’une lutte séculaire contre l’acosmisme, l’absence de monde : « Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne (quand il cesse d’être mauvais) ; chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie, *nous avons besoin de croire en ce monde* ». Peut-être le cinéma, est-il dans la modernité, une des rares formes de pensée capables de nous faire renouer avec l’exigence de monde ? Car, il n’y a pas de monde objectif, seulement une exigence de monde qui a pour nom : croyance, croyance au monde. La réflexion philosophique sur la croyance trouve un aboutissement dès lors qu’elle se mue en croyance *au monde* : « C’est toute une conversion de la croyance. C’était déjà un grand tournant de la philosophie, de Pascal à Nietzsche : remplacer le modèle du savoir par la croyance. Mais la croyance ne remplace le savoir que quand elle se fait *croyance en ce monde, tel qu’il est* ». ¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, p. 221-222.

¹⁵ *Ibid.*, p. 224.

Le tournant du cinéma est en ce sens comparable à celui de la philosophie, dans son devenir il est affecté par la même exigence. Car que peut faire le cinéma moderne, comme la philosophie moderne, si ce n'est de nous faire croire au monde et à la vie quand le nihilisme s'insinue partout ? Il faut dit Deleuze que « le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance au monde ». ¹⁶ Et, il faut que cette croyance ne s'adresse pas à un autre monde mais à ce monde-ci, à la terre, à la vie, au corps. Pas de refuge dans le ciel des idées, pas de fuite vers l'ailleurs, c'est la leçon de Godard et de Rossellini, croire à ce monde-ci, même imparfait, même peuplé de déments et d'idiots : « Nous devons croire au corps, mais comme germe de vie, à la graine qui fait éclater les pavés, qui s'est conservée, perpétuée dans le saint suaire ou les bandelettes de la momie, *et qui témoigne pour la vie, pour ce monde-ci tel qu'il est*. Nous avons besoin d'un éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots ; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais à ce monde-ci dont les idiots font partie ». ¹⁷ Le cinéma entre en résistance, résiste par sa foi à un monde plus large que les décombres du monde, par sa foi à une vie plus large que le sujet inefficace. En affrontant ainsi de manière périlleuse une situation inédite, l'entrée dans l'ère des décombres du monde, le cinéma trace une voie. Et de même le sujet affrontant le même péril, parce qu'il ne pourra survivre au monde qui s'effondre, doit suivre cette voie, se comprendre dans son impuissance même. Son évanescence est de ne plus être relié activement à rien, son état maximal d'aliénation tient à la disparition non de lui-même mais du monde.

Le fait de n'être lié à rien, nous pouvons lui donner maintenant un nom : information. Le sujet informé est par essence le sujet inefficace, le sujet qui n'agit plus sur le monde. C'est ainsi que Deleuze pourra dire en conclusion de ses deux tomes sur le cinéma : « Le monde moderne est celui où l'information remplace la Nature ». Comment lutter contre l'information ? Comment faire pour que le cinéma soit autre chose qu'une image visuelle vide, qu'un cliché du réel, qu'une information relayée par de puissants médias ? Car, si l'information est toute puissante, ce n'est pas par sa force même, c'est par son inefficacité, sa nullité. « S'il n'y a pas de dégradation de l'information constate Deleuze, c'est que l'information même est une dégradation ». ¹⁸ L'information est une double dégradation, dégradation de monde, dégradation de sujet, elle est ce qui reste quand le lien entre monde et sujet disparaît, circulation sans fin et sans effets sur la pensée, sans force et sans valeur pour la vie. Il faudra au contraire retourner l'information

¹⁶ *Ibid.*, p. 223.

¹⁷ *Ibid.*, p. 225.

¹⁸ *Ibid.*, p 353.

pour qu'elle remette en branle la pensée, pour qu'elle fasse surgir la volonté de créer un tout : il faudra « dépasser toutes les informations parlées, en extraire un acte de parole pur, fabulation créatrice qui est comme l'envers des mythes dominants des paroles en cours et leurs tenants, acte capable de créer le mythe au lieu d'en tirer le bénéfice ou l'exploitation ».¹⁹ Fabulation créatrice, mythes, création chacun sait que ces mots sont bergsoniens, expression d'une force créatrice qui réussit à configurer le monde au lieu de le laisser s'effondrer dans le néant de l'information. Pour Deleuze, aucun doute, le cinéma « la vie et la survie du cinéma dépendent de sa lutte intérieure avec l'informatique », avec l'information, avec la rupture de monde, cette grande fissure en nous, qui est la réalité même de notre aliénation.

¹⁹ *Ibid.*, p 353.