

### Cours 3.1. les images et le cinéma



Étienne-Jules Marey (1830–1904), Oiseau en vol, 1886, tirage sur papier albuminé d'après négatif verre, New York, Metropolitan Museum of Art

1° « 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 homogène » (G. Deleuze, *L'image-mouvement* (désormais : IM), Minit, 1983, p. 30).

2° « 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. Telle est l'image-mouvement » (IM, p. 39).

3° « C'est que le cinéma, encore plus que la peinture, donne un relief dans le temps, une perspective dans le temps : il exprime le temps lui-même comme perspective ou relief » (IM, p. 39).

4° « Par tous ces côtés, une matinée comme celle où je me trouvais était quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé, m'offrant comme toutes les images successives et que je n'avais jamais vues qui séparaient le passé du présent, mieux encore, le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé ; elle était comme ce qu'on appelait autrefois une vue d'optique, mais une vue d'optique des années, la vue non d'un monument, mais d'une personne située dans la perspective déformante du Temps » (Proust, *A la recherche du temps perdu*, « Sodome et Gomorrhe », « La Pléiade », Gallimard, 1989, t. IV, p. 504).

5° « 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 ». 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 ».

### Cours 3.1. les images et le cinéma

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. » (IM, p. 116-117)

6° « Ce qui constitue [la nouvelle image], c'est la situation purement optique et sonore qui se substitue aux situations sensori-motrices défaillantes. » (G. Deleuze, *L'image-temps* (désormais : IT), Minuit, 1985, p. 10)

7° « On ne peut pas se contenter de dire que le cinéma moderne rompt avec la narration. Ce n'est qu'une conséquence, le principe est ailleurs. Le cinéma d'action expose des situations sensori-motrices : il y a des personnages qui sont dans une certaine situation, et qui agissent, au besoin très violemment, d'après ce qu'ils en perçoivent. Les actions s'enchaînent avec des perceptions, les perceptions se prolongent en actions. Maintenant, supposez qu'un personnage se trouve dans une situation, quotidienne ou extraordinaire, qui déborde toute action possible ou le laisse sans réaction. C'est trop fort, ou trop douloureux, trop beau. Le lien sensori-moteur est brisé. Il n'est plus dans une situation sensori-motrice, mais dans une situation optique et sonore pure. C'est un autre type d'image. Soit l'étrangère dans *Stromboli* : elle passe par la pêche au thon, l'agonie du thon, puis l'éruption du volcan. Elle n'a pas de réaction pour cela, pas de réponse, c'est trop intense : « Je suis finie, j'ai peur, quel mystère, quelle beauté, mon Dieu... » Ou la bourgeoise d'*Europe 51* devant l'usine : « J'ai cru voir des condamnés... » C'est cela, je crois, la grande invention du néo-réalisme : on ne croit plus tellement aux possibilités d'agir sur des situations, ou de réagir à des situations, et pourtant on n'est pas du tout passif, on saisit ou on révèle quelque chose d'intolérable, d'insupportable, même dans la vie la plus quotidienne. C'est un cinéma de Voyant. » (G. Deleuze, *Pourparlers*, Minuit, 2021, « Sur *L'image-mouvement* », p. 73-75)

8° « Une image n'est jamais seule. Ce qui compte, c'est le rapport entre images. Or, quand la perception devient optique et sonore pure, avec quoi entre-t-elle en rapport, puisque ce n'est plus avec l'action ? L'image actuelle, coupée de son prolongement moteur, entre en rapport avec une image virtuelle, image mentale ou en miroir. J'ai vu l'usine, et j'ai cru voir des condamnés... Au lieu d'un prolongement linéaire, on a un circuit où les deux images ne cessent de courir l'une derrière l'autre, autour d'un point d'indistinction du réel et de l'imaginaire. On dirait que l'image actuelle et son image virtuelle cristallisent. C'est une image-cristal, toujours double ou redoublée, telle qu'on la trouve déjà chez Renoir, mais aussi chez Ophüls, et telle qu'on la trouvera d'une autre manière encore chez Fellini. Il y a beaucoup de modes de cristallisation de l'image, et de signes cristallins. Mais toujours on voit quelque chose dans le cristal. Ce qu'on voit d'abord, c'est le Temps, les nappes de temps, une image-temps directe. » (*ibid.*, p. 75)

9° « Chez Resnais aussi, c'est dans le temps qu'on s'enfonce, non pas au gré d'une mémoire psychologique qui ne nous donnerait qu'une représentation indirecte, non pas au gré d'une image-souvenir qui nous renverrait encore à un ancien présent, mais suivant une mémoire plus profonde, mémoire du monde explorant directement le temps, atteignant dans le passé ce qui se dérobe au souvenir. Combien le flash-back semble dérisoire à côté d'explorations du temps si puissantes, telle la marche silencieuse sur les tapis épais de l'hôtel qui met chaque fois l'image au passé, dans « *L'Année dernière à Marienbad* ». Les travellings de Resnais et de Visconti, la profondeur de champ de Welles, opèrent une temporalisation de l'image ou forment une image-temps directe, qui accomplit le principe : l'image cinématographique n'est au présent que dans les mauvais films. » (IT, 56)