

JEAN-PIERRE ESQUENAZI

L'analyse de film avec Deleuze



CNRS EDITIONS

Présentation de l'éditeur

Deleuze s'est aventuré à l'intérieur du monde des œuvres cinématographiques, en dressant une cartographie conceptuelle suscitée par les films eux-mêmes. Mais il n'a pas cherché à en extraire une méthode de l'analyse de film.

C'est la tâche à laquelle s'attaque ce livre. L'intuition fondamentale de *Cinéma I : l'image mouvement* - le cinéma est fait de mouvements, chaque film est composé par des mouvements spécifiques, des « mouvements de film » - est amplifiée, complétée et retravaillée à l'aide de concepts venus de l'ensemble de l'œuvre deleuzienne : la territorialisation, le plissement, la bifurcation, l'idée de film, etc.

Ce sont eux qui sont mis à l'épreuve dans des séquences choisies de films, de *Barry Lindon* à *Margin Call*. Chaque film apparaît comme le déploiement d'une question obsédante, dont la figuration se noue en mouvements spécifiques, panoramiques plissés, zooms coagulants, etc. Les problèmes classiques de l'espace et du temps, du sujet, du montage sont revisités et trouvent des solutions originales.

« Jean-Pierre Esquenazi, écrit Pierre Montebello dans sa préface, nous fait renouer avec le plaisir pris à voir, voir ce qu'on ne voyait plus, voir le mouvement même des images, une gestualité des images, un cinéma en actes. »

Jean-Pierre Esquenazi est professeur émérite, spécialiste de la culture audiovisuelle, auteur récent des Séries télévisées : l'avenir du cinéma (2010), Vertigo (2011), du Film noir : histoire et significations d'un genre populaire (2012), et de Éléments pour l'analyse des séries (2017).

Jean-Pierre Esquenazi

L'analyse de film avec Deleuze

Préface de Pierre Montebello

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Collection « Cinéma & audiovisuel »
dirigée par Laurent Creton

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2017.

ISBN : 978-2-271-11566-9

ISSN : 1768-1898

Préface

Les deux livres de Deleuze sur le cinéma (*Cinéma 1, l'image-mouvement* et *Cinéma 2, l'image-temps*) sont célèbres, mais ils sont difficiles à situer. Ce ne sont pas des livres de réflexion sur le cinéma, comme si l'objet de réflexion était indifférent à la philosophie qui pourrait parler de tout. Nul besoin de la philosophie pour réfléchir sur le cinéma, disait Deleuze, les cinéastes le font très bien sans elle. Ses livres, il les voyait plutôt comme des livres de philosophie qui créent des concepts à partir des pratiques cinématographiques, à partir des idées cinématographiques. Mais de quelle manière le cinéma était-il présent dans ses livres ? On a pu lui reprocher le peu d'ancrage dans la description filmique. Chaque fois qu'un film est utilisé, c'est à travers quelques aspects, quelques extraits, comme pour mieux les mouler à une proposition conceptuelle qui les déploie dans son ordre propre. On ne trouve pas, dans les livres de Deleuze, d'analyse de séquences de films qui en manifestent le mouvement intime. Non seulement l'analyse filmique y est très réduite, mais elle est le plus souvent empruntée à des analyses proposées par des critiques. Mais peut-être n'est-ce pas ce qui intéresse Deleuze, l'analyse filmique n'est pas son objet premier. Les propositions de Deleuze sur le cinéma sont extrêmement imprégnées de toute l'histoire de la philosophie, si bien qu'elles débordent le cadre même d'études du cinéma. On voit bien que la part de l'analyse filmique pèse moins que l'immense attache au continent philosophique, ou que les « interférences » du cinéma avec la philosophie.

Malgré tout, les thèses de Deleuze sur le cinéma n'ont cessé d'inspirer les lecteurs par leur radicalité et leur puissance expressive. La thèse la plus forte de Deleuze était de dire que seul le mouvement des images et l'organisation du temps

créent des signes au cinéma : ni langue, ni narration, ni énonciation ne sont nécessaires. Le cinéma opère par mouvements et temps, par images-mouvement et images-temps, par blocs de mouvements-durées. Ce sont ces propositions que prend au sérieux le livre de Jean-Pierre Esquenazi, *L'analyse de film avec Deleuze*. Prendre au sérieux, cela veut dire mettre cette thèse à l'épreuve, la mettre à l'épreuve du cinéma, à l'épreuve de l'analyse filmique. Le mouvement crée-t-il à lui seul des signes perceptifs au cinéma ? Crée-t-il du sens par lui seul ? Comment le savoir si on ne prend pas en entier des séquences de films pour y repérer la genèse du sens et des signes ? Ce livre comble ainsi un manque depuis la parution des deux livres de Deleuze sur le cinéma en répondant à ces questions : que serait une « analyse deleuzienne des films » ? Que donnerait-elle ? Est-elle même possible ?

Par sa décision de soumettre les propositions de Deleuze à l'analyse filmique elle-même, Jean-Pierre Esquenazi déplace le centre de gravité du rapport entre concepts et mouvements. Pareille entreprise nécessite de tout reprendre à zéro. S'il faut montrer la pertinence des concepts de Deleuze, ce n'est plus relativement à la philosophie, mais dans la matière filmique elle-même, mouvements *de films*, signes *de films*, idées *de films* : « Ce que tout film produit immédiatement, ce sont des *mouvements de films* » (38). Le mouvement est « l'unité du film ». C'est en ce sens justement que *L'analyse de film avec Deleuze* est un livre fidèle à Deleuze, parce qu'il expérimente au lieu de répéter, qu'il prend au sérieux au lieu de prendre au mot. Prendre au sérieux Deleuze nécessite de s'installer dans la matière filmique elle-même, d'en suivre le mouvement, les sinuosités, les méandres, la logique, l'ordre propre. Que fait le mouvement des images par lui-même, que crée-t-il, quel univers mental engendre-t-il ?

En partant de ces postulats, il faudrait d'abord dire que le livre de Jean-Pierre Esquenazi nous fait renouer avec le plaisir pris à voir, tout simplement, voir ce qu'on ne voyait plus, voir le mouvement même des images, une gestualité des images, un cinéma en actes. Qu'est-ce qui se met en place dans le premier plan de quatre-vingts secondes de *The Killing of Chinese*

Bookie ? Dans le panoramique « plissé » de *The Naked Spur* ? Dans les mouvements de caméra du début de *Margin Call* ? Dans les premiers plans de *The Circus* ? Dans les mouvements de flash-back de *Rashômon* ? Dans les mouvements lents, encadrants, hautains de la caméra et les mouvements rapprochés, en travellings libres, en gros plans, ces deux formes du temps, de *Barry Lyndon* ? Plus généralement, comment se composent les mouvements, comment se dessinent des répartitions, des tensions, des espaces, des territoires ? Comment advient une conscience aux personnages et aux spectateurs ? « Le mouvement du film est terriblement fragile et infiniment souple » (59), il émane d'un esprit caméra qui dote les images d'une réalité à la fois subjective et objective, variable selon qu'elle est le point de vue de la caméra, du personnage, du spectateur... N'est-ce pas alors le mouvement même des images qu'il faut absolument suivre, ses variations, pour y saisir le cinéma à l'état naissant ?

On comprendra que parler d'un cinéma *en images* est tout autre chose qu'entendre raconter le cinéma, que le voir représenter, extérioriser, traduit (dans un langage). Nous sommes au plus proche de la naissance de ses singularités esthétiques, de ses formes-mouvement, de ses modalités d'expression. De même que Bertrand Prévost avait mis les concepts de Deleuze à l'épreuve de la matière picturale (dans *La peinture en actes*) en demandant : *qu'est-ce qu'un acte de peinture, une forme picturale, une intensité, un geste en peinture ?*, Jean-Pierre Esquenazi les met à l'épreuve du cinéma en demandant : *que font les actes de cinéma, que créent les images-mouvement par leur puissance propre ?* Second moment de la réception de Deleuze, plus fidèle parce que plus infidèle, comblant le manque d'une esthétique deleuzienne qui partirait des formes artistiques elles-mêmes.

« *L'analyse de film avec Deleuze* » est un livre qui fait découvrir, c'est un livre de découvertes. On découvre qu'il n'y a pas moins de métaphysique lorsqu'on part des films que lorsqu'on vient vers eux avec une métaphysique déjà faite (Bergson), pas moins d'idées qui émanent du sensible imagé selon qu'il est pris dans tels ou tels mouvements, par exemple des mouvements tourbillonnants (*The Circus*) ou des

mouvements plissés (*Bend of the River*). Ainsi, en suivant pied à pied *Bend of the River*, Jean-Pierre Esquenazi dévoile un vaste plissement de la nature qui surgit des images elles-mêmes, passent entre les champs, les choses, les peuplements, les appropriations de la Terre, Terre du blé, Terre de l'or. Mouvement plissé que seul le cinéma peut créer, pure création. C'est dire que le cinéma a ses mouvements qu'il compose de manière variable. Jean-Pierre Esquenazi établit dans son livre une grande distinction entre compositions filées et compositions rompues, mouvements concentriques ou mouvements excentriques, maison ou cosmos, rythme-cadre ou rythme-génèse, ordre du temps et acte du temps. Cette division du mouvement dans le cinéma n'est pas sans rapport aux autres arts tels que les analyse Deleuze, en particulier dans ces textes sur la musique. Deleuze ne disait-il pas que le dédoublement de l'espace (natal/cosmique) et du temps (passé/présent) si intimement musical était présent dans tous les arts ? C'est en tout cas ces types de mouvements, d'oscillations de mouvement que le livre nous invite à suivre. Qu'est-ce qu'un mouvement au cinéma, telle serait au fond sa question essentielle ? La réponse n'est pas simple. Il faut en parcourir toutes les composantes, pas à pas. Un *mouvement de film* implique répartitions spatiales, partages territoriaux, esprit caméra mi-subjectif mi-objectif, compositions variables (filées ou rompues), idées et forces, affections et personnages, temps impliqués et imbriqués, cascades de mondes...

Tout s'inverse. Au lieu de capter le cinéma dans des concepts philosophiques, ce sont les concepts forgés par Deleuze qui pourraient être reterritorialisés sur le cinéma. On peut en effet se demander avec Jean-Pierre Esquenazi si la « méthode de dramatisation », dont Deleuze parle avant *Mille Plateaux*, ne colle pas davantage avec le cinéma que la fabulation invoquée dans les deux livres sur le cinéma. La méthode de dramatisation suppose un espace parcouru de tensions, de dynamismes spatio-temporels, d'individuations incessantes. L'univers filmique n'est-il pas un espace de ce genre ? Au point que les personnages y jouent le rôle de tenseurs, d'agents de dramatisation, au point que milieux, territoires, individus sont eux-mêmes pris dans les configurations du drame, comme si leur réalité

surgissait d'un maillage de lignes. Le montage ressemble à son tour à une dramatisation par images, une scénographie d'images. Didi-Hubermann nous dit qu'au cinéma « montrer, c'est monter », mais monter c'est aussi dramatiser, composer avec des forces, des images-forces, qui affectent milieux, personnages, territoires : « tumulte » de forces, discordances de forces, déchirement des forces. Toute œuvre au cinéma est chargée d'une tension problématique, d'une idée, la « brûlure de l'idée affecte les personnages et se révèlent sur leurs traits » (62). C'est que les personnages eux-mêmes résultent de « mouvements de film », cristallisent ce mouvement. Il faut suivre à la trace, comme le fait Jean-Pierre Esquenazi, l'idée dramatique au cinéma. Car elle conditionne la fonction-sujet, la subjectivité cinématographique perpétuellement diffractée entre l'esprit caméra, les instances de subjectivation que sont les personnages, les affections qui leur arrivent et qui les dépassent (événements), les mondes qu'ils incarnent.

S'il y a des idées au cinéma, comme le soutenait Deleuze, elles ne se donnent ainsi que dans des compositions de forces au sein de l'image. Les signes de ces idées ne sont pas produits par autre chose que les mouvements du film lui-même. On voit bien pourquoi le cinéma n'est pas d'abord un récit, un récit n'engendre rien. Il n'y a pas d'énonciation possible au cinéma *avant* le mouvement, *avant* une composition de mouvements, et c'est pourquoi l'énonciation au cinéma est fragmentée, dispersée, disloquée, même si une idée en réunit toutes les composantes. Un drame, c'est donc bien autre chose qu'un récit, qu'un régime subjectif d'énonciation, c'est une idée qui parcourt une constellation de mouvements, opposés, parallèles, concentriques, excentriques, Terre de l'or ou Terre du blé, ville ou errance nomade, temps présent ou temps passé. Le drame met en scène des régimes de subjectivité, des incarnations de mondes, de procédés d'énonciation nouveaux, tout un rapport entre matière et expression... Jean-Pierre Esquenazi, se sépare de Deleuze sur ces points : le cinéma n'est pas un univers-lumière, « capture molaire d'un univers total », mais un conflit de mondes. De même, le montage n'est pas déroulement temporel d'un monde

unique, mais « cascade de mondes ». Toute une cartographie des films, des mondes *de film*, est nécessaire.

Il fallait tout reprendre à ce nouveau, au niveau du mouvement lui-même. Parce que le cinéma s'engendre en lui. Deleuze le disait, mais tout autre chose est de le faire voir avec les images mêmes du cinéma, dans un cinéma en actes. Il y a deux manières de lire Deleuze. Soit s'en tenir aux énoncés, ce que font souvent les philosophes, soit mettre en pratique les propositions. Énoncer ou pratiquer, commenter ou faire l'épreuve, ce n'est pas la même chose. Deleuze a écrit sur des matières étrangères à la philosophie, mettant celle-ci à l'épreuve de cette altérité. Mais, en retour, si chaque art a son idée, son mode d'expression, ses procédés pour instaurer des images, alors ce sont aussi les concepts philosophiques qui doivent subir l'épreuve de cette matière dans son mouvement même.

Pierre Montebello

Avant-propos

Dans son rapport à ma thèse très inspirée des livres sur le cinéma de Gilles Deleuze, Jean-Louis Leutrat remarque que le philosophe ne propose pas de méthode de l'analyse de film, qu'il ne la pratique pas. Alain Badiou résume et conforte le sentiment de Leutrat quand il écrit que « la plasticité locale des descriptions de film y semble versée au bénéfice de la philosophie, et nullement à celui du simple jugement critique, dont le cinéophile alimente son prestige d'opinion¹ ». Le rapport de Jean-Louis Leutrat note encore que la thèse ne parvient pas à diminuer l'écart entre le projet théorique et conceptuel du philosophe et la démarche analytique essentielle au chercheur en cinéma. La critique était sans aucun doute justifiée ; mais la tâche était difficile. En témoigne le fait qu'aucun, à ma connaissance, des nombreux commentateurs de *Cinéma 1 & 2*² n'a véritablement réussi, voire tenté cette opération³.

1. BADIOU Alain, 1997 : *Deleuze « La clameur de l'être »*, Paris, Hachette, p. 27.

2. DELEUZE Gilles, 1983 & 1985, *Cinéma 1 : L'image-mouvement et Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit. Dans la suite ils seront appelés par les mentions *Cinéma 1* et *Cinéma 2*.

3. Les livres de chercheurs en audiovisuel sont le plus souvent des explications soit tournées vers la philosophie, soit vers le cinéma des deux livres. Mentionnons parmi les plus cités ceux de Ronald BOGUE (2003 : *Deleuze on Cinema* : Londres, Routledge), Serge CARDINAL (2011 : *Gilles Deleuze : une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Laval, Presses Université Laval), Roberto DE GAETANO (1996 : *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Rome, Bulzoni), Felicity COLMAN (2011 : *Deleuze & Cinema : The Film Concepts*, Oxford, Berg Publishers), Paola MARRATI (2003 : *Cinéma et philosophie*, Paris, PUF) Pierre MONTEBELLO (2008 : *Cinéma et philosophie*, Paris, Vrin), David RODOWICK (1997 : *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham, Duke University Press), Dork

Or, l'analyse de film me semble le pilier et le ferment de la réflexion théorique sur le cinéma. Je crois que nous sommes tous, chercheurs en cinéma, les filles et les fils de Raymond Bellour et de son analyse de séquences de *Birds*, parue dans le numéro 216 des *Cahiers du Cinéma* en 1969. La fascination qu'a exercée ce texte, je parle pour mon propre compte, mais je crois ne pas être le seul, a été immense. Il y avait eu, évidemment, d'innombrables commentaires éclairés sur d'innombrables films. Mais pas de descriptions qui rendent compte plan par plan de la composition d'une séquence de film (me semble-t-il). Je pense que l'analyse de film est ce lieu de confrontation des discours sur le cinéma, où ceux-ci peuvent être discutés, éprouvés, invoqués (c'est bien pour cela que j'ai essayé de dévier la sociologie du cinéma vers une sociologie du film...).

Le terme d'analyse de film est entendu ici en un sens réduit ou local : ce qui est visé est la compréhension de la composition des signes filmiques (des mouvements de film). Ce moment analytique particulier ne prend tout son sens et ne sera efficacement interprété qu'en étant coordonné à l'examen de l'histoire singulière du film : à l'examen sémiotique de l'œuvre doit s'ajouter celui de l'œuvre comme processus historique. La conception de l'analyse des signes filmiques présentée ici prend donc en compte les hypothèses sur le statut des œuvres développées ailleurs⁴.

Si l'on est d'accord avec ces prémisses, la théorie deleuzienne du cinéma, aussi stimulante soit-elle, manque de quelque

ZABUNYAN (2006 : *Gilles Deleuze : Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle). Il y a aussi des livres collectifs comme le vol. 16, n° 2-3 de la revue *CINÉMA*, le livre dirigé par François DOSSE et Jean-Michel FRODON (2008 : *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du Cinéma).

4. ESQUENAZI Jean-Pierre, 2011/2002 : *Vertigo*, Paris, CNRS Édition. ESQUENAZI Jean-Pierre, 2007 : *Sociologie des œuvres*, Paris, Armand Colin, p 49-89.

chose comme une analyse deleuzienne du film. Or, la remarque de Jean-Louis Leurtrat comme celle d'Alain Badiou me semblent justes, *Cinéma 1 & 2* ne contiennent pas d'indications en ce sens et même n'y sont guère propices. Du point de vue du cinéophile, ils sont plutôt tournés, après l'exposé d'une problématique originale et vivifiante, vers une taxinomie « des images » ou, si l'on veut, des films. Il y aurait des films de l'image-pulsion, des films de l'image-action, des films de l'image-cristal, etc. Ce n'est pas que Deleuze soit hostile à l'analyse ou incapable de la pratiquer, comme le montre sa monumentale analyse de l'œuvre picturale de Bacon⁵ ; mais ce n'était pas son but dans *Cinéma 1 & 2*.

Le présent travail est donc une tentative pour satisfaire (enfin) la demande de Jean-Louis Leurtrat : il est bâti sur l'hypothèse qu'il est possible de fonder une analyse de film à partir de la philosophie de Deleuze, à condition de ne pas se restreindre aux livres sur le cinéma, mais d'employer à cet usage des concepts nés avec d'autres finalités qui paraissent en l'occurrence tout à fait appropriées. Il serait évidemment ridicule de se priver de la richesse de la réflexion contenue dans *Cinéma 1 & 2*. D'ailleurs, les chapitres 1 et 4 du premier tome servent, comme on le verra, d'étai à ce travail. Mais ce dernier puise assez librement ses concepts dans des propositions de *Différence et répétition*, *Mille Plateaux* et *Qu'est-ce que la philosophie ?* surtout, sans toujours s'y restreindre. Sont aussi des sources essentielles de ce travail les interprétations de l'œuvre de Deleuze présentées par David Lapoujade, Pierre Montebello, François Zourabichvili⁶.

Je dois avertir le lecteur que, tout en m'appuyant sur un très grand nombre d'analyses de *Cinéma 1 & 2*, je prends certaines

5. DELEUZE Gilles, 1984 : *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence.

6. LAPOUJADE David, 2014 : *Deleuze, les mouvements aberrants*, Éditions de Minuit, 2014 ; MONTEBELLO Pierre, 2008 : *Deleuze, la passion de la pensée*, Paris, Vrin ; ZOURABICHVILI François, 2004/1994 : « Deleuze, une philosophie de l'événement », p. 1-116, in François ZOURABICHVILI, Anne SAUVAGNARGUES, Paloa MARATTI, *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF.

distances avec son propos, essentiellement pour les raisons soulignées par Jean-Louis Leutrat. M'éloignant (parfois) de *Cinéma 1 & 2*, je me rapproche de *Différence et répétition* ou de *Mille Plateaux*, où je trouve les concepts pertinents – principalement les notions de dramatisation, d'idée, de (dé) territorialisation, de rythme, de singularité, plissements et bifurcations – afin de remplir la tâche fixée. La coupure supposée entre cinéma classique (de l'image-mouvement) et cinéma moderne (de l'image-temps), que Deleuze choisit⁷ de privilégier, ordonne, on le sait, le passage de *Cinéma 1* à *Cinéma 2*. Mais certains films classiques me paraissent très modernes, et beaucoup de films modernes sont aussi classiques. Je reconnais les différences, je distingue notamment deux formes de discontinuité et donc de montage, mais je ne me sépare pas d'une visée générale, qui espère rendre compte de n'importe quel film. Cette lecture non philosophique⁸ de *Cinéma 1 & 2* s'adosse à la résolution qui motive l'ouvrage, qui vise à tracer une méthode de compréhension de la création cinématographique à travers un modèle analytique.

Son hypothèse fondamentale est la suivante : le film est composition de mouvements (de personnages, de caméras, d'univers), comme la musique est composition de notes et la peinture composition de taches colorées. Le principe de cette composition réside dans le rapport entre une idée et un milieu ; plus précisément, dans ce que Deleuze définit comme la dramatisation d'un milieu selon la logique d'une idée obsédante (chapitre 1 et 2). Les trois derniers chapitres examinent trois points particuliers. Les questions de la continuité et de la discontinuité, de l'homogénéité et de la disparité de l'espace et du temps (ou encore de la séquence et du montage) occupent les troisième et cinquième chapitres. La quatrième est consacrée à la question du sujet et de l'énonciation, inséparable des précédentes.

7. « Au choix, on insistera sur la continuité du cinéma tout entier, ou sur la différence du classique et du moderne », écrit Deleuze dans *Cinéma 2*, p. 59.

8. Voir DELEUZE Gilles, 2009 : *L'Abécédaire*, dvd édité par Absolut Medien, DVD Deutsche Ausgabe, lettre N.

Les concepts proposés sont immédiatement expérimentés : d'où le mouvement propre du travail, qui passe de la proposition méthodologique à sa mise à l'épreuve dans des analyses de cas, avant de retrouver une démarche générale, etc. S'est imposé un corpus restreint de films et de séquences, choisis, non pas pour illustrer un propos, mais plutôt pour le faire rebondir, permettre de le prolonger. Après un premier examen souvent détaillé, l'analyse de ces films est reprise ou poursuivie durant le cours du travail (même si elle reste évidemment partielle : l'analyse d'un seul film demanderait un livre entier).

Comment ces films ont-ils été choisis ? La justification d'un corpus restreint est rarement convaincante. J'avais besoin de grands films, que je connaisse intimement et qui soient connus de lecteurs cinéphiles : on sait bien que l'analyse de films nécessite un investissement de longue haleine. D'où le fait que j'ai estimé ne pas avoir assez de temps pour inclure des films assez récents comme *In the Mood for Love* ou *Rosetta*, que j'avais d'abord travaillé. D'autres ont été écartés par souci de concentration (*French Connection*, *Jalsaghar*, *The Lady from Shanghai*). Je me permets de laisser le lecteur découvrir progressivement les neuf films finalement privilégiés.

J'ai tenté d'écrire pour que les non-spécialistes de Deleuze suivent l'argumentation aussi aisément que possible. J'explique, j'illustre, je répète : j'espère que le propos demeure clair sans cultiver une redondance excessive. En ce sens, je voudrais signaler que les problèmes traités sont en fait des difficultés classiques de l'analyse du film : je rappelle au moyen de parenthèses dans le titre des chapitres, que ce sont bien les problèmes de l'unité d'analyse, de l'espace et du temps, du récit, d'une syntaxe proprement filmique, de l'énonciation, du montage qui sont au cœur de ce travail.

Je voudrais remercier les promotions 2013-2014, 2014-2015, 2015-2016 du Master d'esthétique visuelle de la faculté de philosophie de l'Université Lyon 3, dirigé de main de maître

par Mauro Carbone, qui ont subi mes diverses tentatives pour construire cet ouvrage. Leurs mines parfois déconfites quand l'explication était vraiment trop confuse, leur attention soutenue, leurs questions souvent extrêmement pointues et les discussions qui s'ensuivaient, m'ont énormément aidé à avancer.

Pour les raisons que je viens d'exposer, j'aimerais dédier ce livre à Jean-Louis Leutrat, Raymond Bellour, ainsi qu'à ces étudiants qui ont eu la patience de m'écouter. Je voudrais dire aussi mon infinie reconnaissance envers Gilles Deleuze. Le lire, suivre un cours, regarder un extrait de l'abécédaire suffit à me ragailhardir et à me redonner de l'ambition.

Les mouvements de film (l'unité de l'analyse)

Qu'est-ce qu'un mouvement de film ?

Le point de départ de l'analyse deleuzienne comprend le film comme une composition de mouvements. Le terme de mouvement ne désigne pas un transport depuis un point A jusqu'à un point B, mais se réfère à la notion d'un geste, ou plus exactement de la continuité d'un geste. Le sport est l'un des domaines où cette signification prend sa pleine valeur. Un mouvement, ce peut être le geste d'un tennisman, disons la « volée de McEnroe », le « revers de Rosewall », deux joueurs dont la technique « en mouvement » parvient à une sorte de perfection non seulement sur le plan de l'efficacité, mais au plan esthétique : leurs gestes sont parfaits et représentent des tous indivisibles. De même, l'on parle d'un « mouvement » d'une équipe de football, quand la balle semble rebondir d'un joueur à l'autre, dans un ensemble de gestes parfaitement coordonnés avec la trajectoire du ballon. Le mouvement est alors une totalité indécomposable qui s'inscrit dans l'espace à la manière d'une ligne fulgurante et qui transforme le temps qui passe en une durée spécifique, avec ses lenteurs et ses accélérations. Nous connaissons au moins depuis saint Augustin ce paradoxe qui fait d'un mouvement par exemple musical un geste sonore que nous ne pouvons pas saisir en le découpant, mais auquel nous devons conserver sa cohésion, son caractère de totalité non divisible, si nous voulons comprendre sa fonction

et sa signification¹. Ceci n'est possible, comme le montre le philosophe, que par un acte de conscience et de mémoire qui nous rend sensibles au tout du mouvement : seul l'esprit humain peut dépasser l'actualité où son corps est enfermé pour accéder à une forme de présent impliquant un passé et un futur à l'intérieur d'une même durée.

Comment pourrait-on objecter au fait que le film nous présente des mouvements, et que ces mouvements nous embarquent dans leur durée ? Le cinéma d'action tout entier dépend de ce constat. Chaque poursuite en voiture, chaque bagarre, chaque chevauchée n'ont pas d'autre but que de nous absorber dans leur rythme particulier. Mais ce n'est pas le cas seulement des films « rapides ». Le très immobile plan d'ouverture d'*India Song* (1975, Marguerite Duras) simplement scandé par les voix du Gange, n'a de consistance que dans la mesure où son lent coucher de soleil, accompagné par le chant de la mendicante et la remémoration de la parole narratrice, est capable de nous envelopper dans son cours majestueux.

Examinons un premier exemple, celui d'un film de Charlot², par exemple *The Circus* (1928). La première apparition de Charlot nous montre son effort d'intégration : venant de l'endechà du champ, il est de dos et s'inscrit dans le plan général frontal caractéristique de son cinéma. Il tend à rejoindre une foule qui se presse devant un chapiteau. Rapidement, se révèlent un chaos, un grouillement de personnes les plus diverses, qui se croisent et se recroisent. Charlot aimerait en faire partie et cherche à se comporter comme tout un chacun : il regarde les attractions. Mais un voleur opère qui, pour ne pas risquer l'ar-

1. SAINT AUGUSTIN, 1964/397-401 : *Les Confessions*, Paris, GF Flammarion, p. 278-279.

2. Charlot est la figure du cinéma de Chaplin, toutes les décisions de ce dernier sont prises en fonction du premier, qui est la véritable raison de son cinéma. Aussi parlerons-nous du cinéma de Charlot pour désigner les films réalisés par Chaplin jusqu'au *Great Dictator*. (Sur la notion de figure esthétique, voir Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, 1991 : *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, p. 65-68.

CNRS Éditions

Collection « *Cinéma & Audiovisuel* »

Directeur de collection

Laurent CRETON

Comité scientifique

Rick ALTMAN, Pierre-Jean BENGHOZI, Francesco CASETTI Benoît DANARD,
Pierre GRAS, Laurent JULLIER, Frank KESSLER, Michel MARIE,
Pierre-Michel MENGER, Bernard MIÈGE, Roger ODIN, Geneviève SELLIER

*
* *

Cette collection répond au besoin de développer la publication d'ouvrages qui mobilisent les sciences humaines et sociales pour penser le cinéma et l'audiovisuel. Elle accueille des travaux de chercheurs ayant des ancrages disciplinaires aussi divers que l'histoire, l'économie, la sociologie, la gestion, la communication ou les sciences politiques, l'esthétique et la philosophie étant également représentées dans des écrits qui portent à la fois sur les dimensions artistiques et industrielles, sociales et culturelles.

Le caractère pluridisciplinaire de la collection conduit à privilégier les objets et les démarches autorisant les croisements de perspectives dans le cadre de travaux qui enrichissent l'étude de la sphère cinématographique et audiovisuelle dans ses spécificités, et contribuent en outre à éclairer les évolutions du monde contemporain.

Titres déjà parus

- Laurent Creton, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement 1940-1959*, 2004.
- Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, 2004.
- Olivier CAÏRA, *Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, 2005.
- Geneviève SELLIER, *La nouvelle vague. Un cinéma au masculin singulier*, 2005.
- Hélène LAURICHESSE, *Quel marketing pour le cinéma ?*, 2006.
- François GARÇON, *La distribution cinématographique en France. 1907-1957*, 2006.
- Raphaëlle MOINE, *Remakes. Les films français à Hollywood*, 2007.
- Maxime SCHEINFEIGEL, *Jean Rouch*, 2008.
- André Gaudreault, *Cinéma et attraction*, 2008.
- Nolwenn MINGANT, *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences*, 2010.
- Dimitri VEZYROGLOU, *Le Cinéma en France à la veille du parlant. Un essai d'histoire culturelle*, 2011.
- Jean-Pierre Esquenazi, *Vertigo*, 2011.
- Yannick Mouren, *La couleur au cinéma*, 2012.
- Jean-Pierre Esquenazi, *Le film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, 2012.
- Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood. Stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, 2016.

Retrouvez tous les ouvrages de CNRS Éditions sur notre site
www.cnrseditions.fr