

*Deleuze a tort :  
le Cinéma ne pense pas*



**Stéphane Zagdanski**

### *Impuissance et pensée*

Dans *L'image-temps*, Gilles Deleuze consacre un chapitre aux rapports entre la pensée et le cinéma. Deleuze part de l'hypothèse *foncièrement fausse* que l'image cinématographique « fait » le mouvement – lui-même met le mot entre guillemets –, et que ce *faire* (Deleuze ne peut pas ne pas penser à *poiéô*, « fabriquer », « créer », « agir », « produire » et « composer un poème ») correspond en acte à ce que les autres arts exigent ou préfèrent *seulement*, sans le réaliser.

Voilà pourquoi selon Deleuze non seulement le cinéma en amont « recueille l'essentiel des autres arts », mais devient en aval et rétroactivement leur « mode d'emploi ».

L'idée motrice, à la fois réflexe et consciente, de Deleuze, est celle de la réciprocité dynamique – ce que le cinématographe imagina très tôt sous la forme de l'arroseur arrosé. Parce qu'Eisenstein conçoit les tableaux de Vinci et du Greco comme du cinéma, le cinéma, par un machinal retour du pendule, devient une sorte de peinture *mais en mieux* : elle s'anime, aux deux sens du mot : elle se meut et elle prend vie.

« L'image cinématographique », écrit Deleuze, « fait ce que les autres arts se contentent d'exiger (ou de dire). ».

Cette réciprocité dynamique est si caractéristique de la démarche de Deleuze qu'il éprouve le besoin de jalonner son raisonnement par des citations et des remarques qui le contredisent, le diminuent et pour tout dire l'annulent, avant de continuer plus avant sans tenir compte de leur véracité. Comme si leur puissance de vérité n'était qu'un combustible pour alimenter sa propre puissance de fausseté.

Cette manière finement dialectique qu'a Deleuze d'avalier ce qui fait obstacle pour faire obstacle à l'obstacle est bien entendu elle-même proprement cinématographique.

Élie Faure, délirant défenseur de la « mystique du cinéma », dont Deleuze s'inspire et qu'il cite, pratique la même méthode, lorsqu'il écrit : « Des amis sincères du cinéma n'ont vu en lui qu'un admirable "instrument de propagande". Soit. Les pharisiens de la politique, de l'art, des lettres, des sciences même, trouveront dans le cinéma le plus fidèle des serviteurs jusqu'au jour où, par une interversion mécanique des rôles, il les asservira à son tour. »

Chez Faure, cet « asservissement » désigne la victoire glorieuse de la communion cinématographique sur les cruelles trivialités individualisées de l'histoire. La différence entre Faure et Deleuze, c'est que la cécité tétanisée du premier date de 1934 tandis que la ruse circulaire du second s'inscrit dans le stade le plus avancé du *spectaculaire intégré*.

Autre illustration de ce détournement de l'eau de ses adversaires pour faire tourner le moulin de son propre encéphale, Deleuze prend note de la rupture d'Artaud avec le cinéma en 1933. Il le cite même avant de revenir sur les *scénarii* d'Artaud et sa « croyance » au cinéma antérieure à cette géniale prise de conscience. « Croyance » est un terme grossier, foncièrement erroné concernant la haute subtilité d'Artaud, probablement suggéré à Deleuze par les comparaisons de Faure entre le cinéma et le temple.

Deleuze ne tient ainsi aucun compte des fulgurantes intuitions d'Artaud avant et après sa rupture avec le cinéma, où les notions de *société* (« cette sempiternelle anonyme machine appelée société »), de *spectacle* (« ce soi-disant principe de virtualité, de non-réalité, de spectacle enfin,

indéfectiblement attaché à tout ce qui se produit et que l'on montre », d'*envoûtement* (« Les envoûtements existent parce que j'en ai vu et je dis même que dans l'état actuel des choses, c'est l'envoûtement qui existe plus que la société. »), jouent un rôle majeur.

« L'impuissance à penser, Artaud ne l'a jamais saisie comme une simple infériorité qui nous frapperait par rapport à la pensée. Elle appartient à la pensée, si bien que nous devons en faire notre manière de penser, sans prétendre restaurer une pensée toute-puissante. »

On a bien lu Deleuze, *il faut faire de l'impuissance à penser notre manière de penser*.

C'est en effet le mot d'ordre du cinéma.

Le 7 janvier 1894, Edison dépose officiellement le premier copyright de l'histoire du cinématographe. Le film s'intitule *Record of a Sneeze*, le kinéscope ayant enregistré un homme qui éternue, autrement dit un homme en train de *ne pas penser*, car « l'éternuement absorbe toutes les fonctions de l'âme ».

Qui a écrit ça ?

Blaise Pascal, qui savait ce que penser veut dire.

### ***Esprit de choc***

À l'instar du frère fou de Nicéphore Niepce, et au fond comme tout cinéphile, Deleuze désire le mouvement perpétuel. Il croit en une communion universelle de mouvement entre les images et leurs spectateurs. « C'est seulement quand le mouvement devient automatique que l'essence artiste de

l'image s'effectue : *produire un choc sur la pensée, communiquer au cortex des vibrations, toucher directement le système nerveux et cérébral.* »

Cette commotion psycho-scopique qu'Artaud, quarante ans auparavant, a diagnostiquée avec autrement plus de lucidité comme *sorcellerie* (« cette griserie physique que communique directement au cerveau la rotation des images »), Deleuze la nomme un « noochoc », conçu comme un ébranlement dynamique réciproque et interactif causé par le mouvement perpétuel de l'Image : « Le *mouvement automatique* fait lever en nous un *automate spirituel*, qui réagit à son tour sur lui. »

Le terme de « noochoc » n'est évidemment pas choisi au hasard.

Le *noos* se distingue de la *psukhê* (principe de vie) et du *pneuma* (souffle vital) en ce qu'il a partie liée avec le regard et, chez Anaxagore, avec le mouvement. Le *noos* n'est pas l'intelligence en acte, la pensée émise, mais d'abord la *faculté* – dont dispose à peu près équitablement l'ensemble des hommes – de penser. C'est ensuite la pensée en tant que *faisceau*, l'attention qu'on dirige comme un phare sur tel ou tel pan de la réalité.

Sophocle dans les *Trachiniennes* lie explicitement le *noos* (« la pensée » selon Grosjean) à la vue. « Comme Iphitos venait sur la pente de Tirynthe chercher à la trace ses chevaux errants et avait l'œil ailleurs et ailleurs la pensée, Héraclès le poussa du haut du terre-plein. » À l'article *noos*, le Bailly, bizarrement, se contente de traduire le fragment de Sophocle par « avoir les yeux et l'esprit dirigés d'un autre côté ». Ce qui ne se voit pas ne se conçoit donc pas. Ce que confirme Déjanire : « Un acte honteux ne fait pas honte dans l'ombre. » Pourtant le vers de Sophocle est plus subtil que la mollasse traduction du Bailly, puisqu'il désigne un *moment* que saisit Héraclès où Iphitos a le regard dans une direction et *l'esprit dans une autre* – « l'œil d'un

côté, l'esprit d'un autre » traduit Mazon – pour le tuer. Le héros choisit l'éclair d'un instant où l'œil et le *noos* se *dissocient* l'un de l'autre pour lancer son attaque.

Chez Anaxagore, bien sûr, le *Noos*, l'Intellect, est la cause choquante en soi, l'être qui donna la première impulsion à la matière, celui qui initia le mouvement primordial, enclenchant ainsi l'incommensurable horlogerie de l'univers.

Enfin on ne négligera pas de remarquer qu'à l'heure où j'écris ces lignes, « Noos » est une marque déposée, le nom d'une gigantesque entreprise de communication multimédiatique française.

Comme quoi un mot révèle tout sur des millions d'images.

Le « noochoc » deleuzien – de même que le fantasme *éminemment social* d'un mouvement perpétuel : plus d'à-coups, plus de scissions, plus de dissensions, plus de rythmique, plus de langage – participe d'une conception kolkhozienne de la pensée. « Tout se passe », prétend Deleuze, « comme si le cinéma nous disait : avec l'image-mouvement, vous ne pouvez pas échapper au choc qui éveille le penseur en vous. Un automate subjectif et collectif pour un mouvement automatique : l'art des "masses". »

Le noochoc ne saurait être individuel. Il appelle une collaboration active entre l'artiste (le cinéaste), ou plus exactement l'image cinématographique, et le spectateur *en vue de qui* (à la lettre) elle a été créée.

Pourtant, contrairement à une farouche idée reçue sous tous les régimes fascistes et staliniens ainsi que dans les mass-médias et à l'université, *ce n'est jamais le cas en art*. Pour un artiste, le véritable choc de l'esprit ne vient pas de l'extérieur. Les sensations – qui ne dépendent pas exclusivement ni totalement de l'œil –, sont aussi entremêlées de sentiments complexes et

de pensées fulgurantes prêtes à surgir l'arme au poing telle Athéna du crâne de Zeus. Les sons qui jaillissent de la trompette et du gosier d'Armstrong ne sont pas le fruit d'un *choc* quelconque qui alimenterait je ne sais quel *automate spirituel*. Ils sont en lui depuis son enfance, ils n'attendent que son *bon vouloir*, il les libère à volonté.

Voici trois phrases écrites par trois génies qui, *pensées ensemble*, formulent l'essentiel de la question :

« Le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. »

« Cette machine subtile et travaillant à haute pression qu'on appelle génie. »

« Je fabrique moi-même mon électricité. »

Tel est le véritable choc de l'esprit : c'est une combinaison interne et autonome entre des sensations géniales – car *une phrase est aussi une sensation* – où le public n'a aucune part.

Si Picasso déclara qu'après une promenade en forêt de Fontainebleau il avait « vomé » du vert sur tous ses tableaux, c'est bien parce que le rapport entre la vue et la création n'est pas de l'ordre du choc dû à un mouvement, mais un bond de la part de l'artiste hors de la physiologie habituelle des autres hommes. Et quand il dit que s'il n'a pas de vert, il met du rouge, c'est bien aussi pour démontrer que c'est *sa pensée*, indissociable de *son corps à lui*, qui décide de tout avec une parfaite liberté, sans aucune intervention automatique ni spirituelle de l'extérieur.

Conclusion : « Personne ne sait combien il faut penser un trait. »

### *Du noos au Nous*

Défini comme « la puissance commune de ce qui force à penser et de ce qui pense sous le choc », le *noochoc* est d'essence collective. La réciprocité dynamique qui circule entre l'image mobile et le spectateur n'est concevable que si les ondes de cette interaction se propagent aussi, en même temps, perpendiculairement à l'axe du regard, organisant une communion collatérale entre tous les « automates spirituels » tétanisés.

Ce qui signifie que Deleuze a pour ambition revendiquée de métamorphoser le *noos* en *nous*.

Il détourne ainsi une phrase de Heidegger tirée de *Qu'appelle-t-on "penser" ?*: « L'homme sait penser en tant qu'il en a la possibilité, mais ce possible ne garantit pas encore que nous en soyons capable », insistant sur le « nous » pour conclure que le cinéma comble la question heidegérienne au sens où « l'art des "masses" » offrirait au « nous » la capacité d'enfin penser.

De qui se moque Deleuze ! D'une part, le « nous » de Heidegger est de pure courtoisie. Le poète Hölderlin, le penseur Nietzsche, le penseur Heidegger lui-même échappent à cette incapacité collective supposée. « Tout ce qui est essentiel doit affronter la solitude » écrit Heidegger en 1938. D'autre part, c'est le « pas encore » qui est crucial dans la démonstration de Heidegger, c'est-à-dire ce qui relie « le Point le plus critique » (traduction par Préau de *das Bedenklichste*, « ce qui donne le plus à penser ») et la présence du présent. « Nous ne pensons pas encore », dit ailleurs Heidegger, « parce que Ce qu'il faut penser se *détourne* de l'homme, et nullement pour l'unique raison que l'homme ne se tourne pas suffisamment *vers* ce qu'il faut penser. »

Mais Deleuze, qui n'est pas philosophe pour rien, n'en démord pas: « Chacun sait que, si un art imposait nécessairement le choc ou la vibration, le monde aurait depuis longtemps changé, et les hommes penseraient depuis longtemps. » L'antique rêve socratique de Cité totale, c'est-à-dire d'une communauté philosophique enfin réalisée, est donc plausible, grâce au cinéma.

Nous y voilà.

Si Deleuze s'inspire d'Eisenstein, qui annonce lui-même la délectable psychiatrie soviétique (Deleuze le cite: « Le cinéma soviétique doit fendre les crânes. »), il est proprement stupéfiant de songer qu'il a écrit de telles phrases dans les années quatre-vingts, quand il n'était plus possible d'ignorer que le « noochoc » est massivement et quotidiennement pratiqué avec le plus grand succès par la publicité planétaire sous toutes ses formes: sociale, économique, culturelle et politique. Deleuze sait bien que sa conception collectiviste de la « pensée », qui n'a jamais été celle de l'art contrairement à ce qu'il affirme (là encore, le kolkhozisme d'Eisenstein l'égare), a déplorablement déchu en propagande. Comment l'explique-t-il ? C'est que « le peuple manque encore, la pensée est encore à venir ». On croit rêver ! Le peuple ne correspond pas à la définition idéale du sublime selon Deleuze ? Qu'on change de peuple !

Cette conception d'un « art des masses » provient de la psychologie soviétique la plus abjecte. Les « réflexes à distance » et les « réflexe signaux » de Pavlov annoncent le noochoc de Deleuze. D'ailleurs, influence notable du stalinisme, l'art est soumis à un jugement où l'auteur et le spectateur ont un nombre égal de voix : « La composition n'exprime pas seulement la manière dont le personnage s'éprouve, elle exprime aussi la manière dont l'auteur et le spectateur le jugent, elle intègre la pensée

dans l'image : ce qu'Eisenstein appelait "la nouvelle sphère de la rhétorique filmique, la possibilité de porter un jugement social abstrait."«

Deleuze a tort, le cinéma n'est pas mort « de sa médiocrité quantitative ». Il a simplement mué, tel un reptile, abandonnant cette peau morte si précisément qualifiée par le mot anglais *film*. Et ce en quoi le serpent celluloïdé a mué, conformément à sa nature platonicienne, c'est le multimédia.

« L'art de masse, le traitement des masses, qui ne devait pas se séparer d'une accession des masses au titre de véritable sujet, est tombé dans la propagande et la manipulation d'État, dans une sorte de fascisme qui unissait Hitler à Hollywood, Hollywood à Hitler. L'automate spirituel est devenu l'homme fasciste. »

C'était un tantinet prévisible ! En réalité le cinéma n'est « tombé » nulle part: la propagande et la manipulation étaient inscrites dans ses gènes.

Là encore, l'automate dialectique désigne d'abord Deleuze lui-même. Ne pouvant pas ne pas constater l'évidence, il la présente comme l'aboutissement de sa démonstration. Mais il dévoile ses batteries quand il assimile « l'art des masses » à un « traitement des masses ». L'art n'est pas davantage un « traitement » qu'un « traitement de texte » n'est une Illumination de Rimbaud. Cette métaphore médicale en dit long sur ce que le noochoc doit à l'électrochoc psychiatrique.

### *Esclave ordinaire*

« Automate subjectif et collectif pour un mouvement automatique » : la Publicité planétaire n'est faite que de ces noochocs conçus par l'Économie planétaire et diffusés par le Cinéma planétaire. Ils se reconnaissent entre mille à ce qu'ils font de l'impuissance à penser leur manière de penser. L'incohérence interne les caractérise, comme leur précurseur à tous, le premier noochoc publicitaire de l'histoire moderne : *Arbeit macht frei*.

Lorsque les jeunes de cent pays différents achètent « en masses » la même paire de baskets pour obéir à des slogans libertaires (contradiction dans les termes) tels que « N'écoute que toi ! » ou « N'imitiez pas: innovez ! » (ruban de Möbius de l'impératif contradictoire : je t'ordonne de me désobéir), ils réagissent précisément à un noochoc. Or, mis à part eux-même, parfaits *automates spirituels*, « chacun sait » (chacun devrait savoir, en réalité, ce que tous ignorent) que ces jeunes-là pensent d'autant moins qu'ils consomment.

Deleuze pourtant n'en démord pas : « S'élabore un circuit qui comprend à la fois l'auteur, le film et le spectateur. Le circuit complet comprend donc le choc sensoriel qui nous élève des images à la pensée consciente, puis la pensée par figures qui nous ramène aux images et nous redonne un choc affectif. Faire coexister les deux, joindre le plus haut degré de conscience au niveau le plus profond d'inconscient: l'automate dialectique. »

Avec ses métaphores spatiales, mathématiques, électriques, dynamiques, physiques, électroniques (le « circuit ») de cette industrie qu'est le cinéma, Deleuze décrit ni plus ni moins que le multimédia de l'ère numérique. L'*automate dialectique* c'est l'esclave cybernétique, autrement dit l'ORDINATEUR contemporain.

L'automate dialectique *lit* un DVD, ce qui est logique puisque l'image a évincé le mot. L'automate dialectique *grave* un cd, reproductibilité indissociable d'un art de masse. Mais l'automate dialectique *traite* un texte – comme on soigne une maladie –, avec ce médicament dont le nom de code est *Word*, « mot » qui en vaut mille, donc, telle l'image selon Napoléon. À cette occasion, l'automate dialectique obéit littéralement à la voix de son maître par le biais des logiciels de reconnaissance vocale, parfaitement opératoires aujourd'hui. Enfin, tandis que le texte se traite, l'automate dialectique, qui surveille tout, souligne en rouge l'orthographe erronée des mots à l'instant où ils apparaissent sur l'écran. En vert, l'automate dialectique souligne en direct les fautes de grammaire. *Longtemps, je me suis couché de bonne heure* sera ainsi qualifié de « tournure lourde » par le programme de correction grammaticale. Surtout, grâce à son dictionnaire de synonymes, et conformément à sa conception numérique du stockage mortuaire des mots, l'automate dialectique se charge efficacement du *style*.

Pour prendre un exemple au hasard, la liste des synonymes proposée par la machine pour *businessman* se réduit à : « terme conseillé (substantif) ». Autrement dit le programme vous déconseille d'utiliser un autre mot que celui-ci ! La littérature n'est pas censée faire joujou avec le business. D'ailleurs la littérature est le dernier souci de l'automate dialectique qui se voue par essence au business. Pour être plus précis, la littérature intéresse de près le business en tant qu'il s'imagine pouvoir avantageusement la phagocyter grâce à l'automate dialectique.

Vous n'aviez tout de même pas la naïveté de croire que le pouvoir était autre chose, lui aussi et même avant tout, qu'une affaire de langage.

### *Dramatique dialectique*

Un nouveau logiciel langagier, nommé DraMachina, vient ainsi d'être mis au point pour servir à l'écriture des romans à venir élégamment rebaptisés pour l'occasion « fictions interactives » :

**Le programme DraMachina a développé un outil d'écriture qui incorpore un éditeur de texte adapté (avec liens hypertextes), un éditeur de graphes pour la réalisation des dialogues et le traitement logique de l'architecture de la fiction, un module d'extraction de données (actions, lieux, objets, acteurs) à partir du langage naturel, ainsi que des fenêtres de saisie des différents éléments-clés d'une fiction interactive.**

Le programme est si autonome qu'il semble avoir lui-même rédigé ce tract de propagande publicitaire, comme ces nouvelles caméras vidéos qui incorporent à même le granulé de leur silicium une démonstration de leurs prouesses technologiques destinée à passer en boucle dans les vitrines des boutiques d'électronique. Dans les deux cas, une même maxime : le maître n'est jamais aussi bien servi que par lui-même *en tant qu'il est son propre esclave*.

L'automate dialectique peut ainsi, à la demande, calculer une courbe, tracer un diagramme, résoudre une équation, remplir un tableau prévisionnel, achever les formules de politesse d'un courrier, voire *concevoir* et écrire lui-même le courrier. Mais il semble atteindre son maximum de jouissance noochoquesque en gérant admirablement ce « circuit » interactif entre un auteur, un spectateur et un film, qu'on nomme un *jeu vidéo*.

### *Video ergo non cogito*

Le jeu vidéo en effet, qui influence aujourd'hui non seulement le cinéma mondial (c'est la moindre des choses), mais romanciers-cinéastes et philosophes-acteurs, parachève l'idéal deleuzien.

Il réclame à la fois « le plus haut degré de conscience » (la moindre faute d'inattention dans la conduite d'un bolide en 3d hyperréaliste, et l'on est *game-over*) et « le niveau le plus profond d'inconscient » : cette possession perpétuée qui fait de la vie un incessant jeu vidéo, autrement dit un *film interactif*.

Un enfant de neuf ans assassine *innocemment* au pistolet le membre d'un gang adverse avec la même passivité émotionnelle que quand il massacre à tour de bras, *hyperréalistement*, des personnages sur sa console.

Un lycéen de dix-sept ans tue une lycéenne de quinze ans à coups de couteau avec la même jouissance tétanisée que dans un film d'horreur culte consacré aux films d'horreur cultes (*Scream* : belle boucle dialectique). Un autre napalmise sans état d'âme son ex-petite amie puis abandonne le cadavre carbonisé dans la poubelle de son immeuble. D'autres encore, gavés d'images de *gang bang* pornos, organisent des viols collectifs. L'« image-mouvement » associée à la « machine désirante », qu'est-ce d'autre que la bien-nommée *tournante* ?

Interrogés par la justice, ces adolescents *ne voient pas* où est le mal. À la lettre, ils se sont tellement identifiés aux spectacles qu'ils consomment quotidiennement, ce sont de tels *automates spirituels* englués dans ce que Deleuze nomme un « Savoir, à la manière hégélienne, qui réunit l'image et le concept comme deux mouvements dont chacun va vers l'autre », qu'ils n'ont

même plus, tel saint Thomas, à ne croire *que* ce qu'ils voient : *ils sont devenus ce qu'ils voient*.

« J'y crois pas ! » est d'ailleurs une de leurs formules-types pour exprimer un désaccord, comme « c'est clair ! » exprime, tout aussi servilement, leur assentiment. Dans les deux cas une même dénégation, puisqu'ils sont en réalité d'une crédulité égale à leur cécité, autant dire absolue : ils gobent tout et tout leur est opaque.

*Voir où est le mal* leur est donc logiquement interdit. Cela signifierait une possibilité d'autonomie, d'extériorisation et de jugement par rapport au spectacle que l'on est, aptitudes dont ces jeunes, atteints de la « vieillesse précoce du cinéma » dénoncée par Artaud, sont strictement et à jamais dénués...

***Extrait de La mort dans l'œil***

**Stéphane Zagdanski**