

« Flou visuel et flou sonore. L'Héritage bazinien de Deleuze dans le *Bacon* »

Bonjour à tous, et merci beaucoup de cette opportunité de présenter ici un peu de mon travail. Je précise d'emblée que je connais mal Deleuze et que je ne parlerai ici pas du tout en spécialiste, mais bien plutôt en profitant de la forme « séminaire » pour tester quelques hypothèses et, je l'espère, contribuer à éclairer certaines idées de ce texte difficile, exigeant et parfois un peu obscur pour moi.

Je tenterai aujourd'hui de vous proposer un petit exercice de gymnastique, puisqu'il s'agira pour moi de tenter de rapprocher quelques thèses de *Francis Bacon. Logique de la sensation* de *Qu'est-ce que le cinéma ?* d'André Bazin. Si je parle de gymnastique, c'est parce que je voudrais tenter de montrer, à la faveur de quelques contorsions du texte sur lui-même, que le rapprochement entre les deux auteurs est non seulement possible, mais également fécond. Il me semble en effet que nombre des motifs du texte de Deleuze empruntent à Bazin. Plus encore, il me semble que Deleuze hérite de Bazin plusieurs de ses questions centrales. Bref, le prisme de la théorie bazinienne me semble agir dès les premiers chapitres du livre de Deleuze. Je commencerai par résumer brièvement le premier chapitre de *Logique de la sensation*, premier chapitre dans lequel se trouve la seule citation explicite de Bazin. Je présenterai ensuite quelques grandes lignes de la théorie bazinienne et, plus précisément, le contenu du texte cité par Deleuze. J'espère ainsi dévoiler une part du sous-texte bazinien à l'œuvre dans le *Bacon*, ainsi que, bien plus brièvement, dans les deux volumes que Deleuze consacre au cinéma, pour lesquels je me bornerai à quelques remarques générales.

1. *Francis Bacon* – Chapitre premier

Francis Bacon. Logique de la sensation est publié pour la première fois en 1981 (aux éditions de la Différence – accompagné d'un volume d'illustration qui manque malheureusement à la réédition au Seuil) à la suite d'une année de cours sur Bacon et sur la peinture moderne en général. Il est intéressant pour le propos général de cette communication de noter qu'il s'agit là du dernier livre publié par Deleuze avant ses deux volumes sur le cinéma qui étudieront plus profondément la question de l'image. J'y reviendrai en fin de propos, mais, pour l'instant, concentrons-nous sur le livre qui nous occupe et, plus particulièrement, sur le premier chapitre intitulé « Le rond, la piste ».

Ce premier chapitre entend décrire une « structuration » générale (le terme est problématique et glissant s'agissant de Deleuze, mais il me paraît tout de même approprié ici) des tableaux de Bacon. Si l'on en croit l'avant-propos, il s'agit plus précisément d'étudier un *aspect* des tableaux de Bacon. Par ailleurs, puisque les chapitres sont censés aller du plus simple au plus complexe (du seul point de vue d'une logique de la sensation, c'est à nouveau ce qu'annonce l'avant-propos), il s'agit ici de l'aspect le plus simple des tableaux de Bacon. Enfin, et toujours pour suivre l'avant-propos, l'aspect tel qu'il sera décrit ici devra converger avec les autres aspects présentés tout au long du livre, dans la « sensation colorante ». Je n'aborderai pas ce dernier point aujourd'hui, mais il me semble néanmoins nécessaire de le mentionner aussi souvent que possible tant son importance me paraît grande.

Le titre de ce premier chapitre annonce une concentration sur l'aspect du rond (ou de la piste), mais cette concentration est en même temps l'occasion de définir deux autres composantes de la peinture de Bacon, composantes que le rond (ou la piste) a justement pour fonctionner de faire communiquer. La première phrase du chapitre sera d'ailleurs pour l'une de ces composantes, la Figure. Trois éléments sont à distinguer, selon Deleuze, dans la peinture de Bacon (de même, d'ailleurs, que dans sa sculpture ou, à tout le moins, dans sa conception théorique de la sculpture) : la Figure (ou personnage, image dressée) ; le rond-contour, socle, rond, piste, cirque ou lieu ; et enfin, la structure matérielle, armature ou aplat(s). Pour rendre mon propos le plus clair possible, je m'en tiendrai à un nom unique pour chacun de ses éléments. Je parlerai donc de Figure, de lieu et d'aplat(s). Le chapitre est, comme nous le disions, principalement consacré à la description de ces trois éléments.

- 1) La Figure, au milieu du lieu qui l'isole, devient grâce à cette isolation une Image, une Icône, c'est-à-dire qu'elle est, par cette isolation, exemptée d'un rapport figuratif qui, nous dit Deleuze, est corrélé à la représentation et au narratif. Deleuze dit de ce procédé d'isolation que Bacon peint des « faits » (un « ce qui a lieu », « le fait est que »). La Figure baconienne ne raconte pas d'histoire, elle s'oppose au Figuratif, au narratif. Il en va même lorsque Bacon peint des Figures accouplées : aucune relation intelligible ne les lie, aucune histoire ne s'insinue entre elles. Bacon peint alors un « matter of fact ».
- 2) Le lieu a, lui, une fonction ambivalente. D'une part, il a pour fonction d'isoler la Figure, « procédé rudimentaire » pour éviter le figuratif, mais cette isolation ne doit pas figer la Figure. Au contraire, le lieu doit rendre sensible le cheminement, l'exploration de la Figure, dans le lieu ou en elle-même. Dans la sculpture idéale de

Bacon, le lieu-socle se déplace d'ailleurs avec la Figure, dans l'armature. Le lieu décrit de la sorte un « champ opératoire », espace clos dans lequel la Figure se déplace. Surtout, le lieu assure la corrélation, la connexion entre l'aplat et la Figure.

- 3) L'aplat est ce qui remplit le reste du tableau, ce qui n'est ni la Figure, ni le lieu. Deleuze note que ces fonds ont changé au fur et à mesure de l'évolution de Bacon, passant, dans les premières périodes, des paysages aux textures, aux épaisseurs, et à dix ans de sombre, d'obscur et de nuances, pour arriver finalement à de « grands aplats de couleur vive, uniforme et immobile »¹. La fonction de ces aplats est structurante, spatialisante. Deleuze insiste sur la relation de ces aplats à la Figure : les aplats ne sont pas sous la Figure, ni derrière ni au-delà, mais proprement à côté ou autour. L'ensemble peut ainsi être saisi sur un même Plan proche, par une vue *haptique* (qui n'est pas sans points communs avec les bas-reliefs égyptiens) qui ne sera décrite que plus tard dans le texte. Les aplats agissent comme fond, la Figure comme forme de ce plan de vision unique et proche. Leur corrélation est assurée par le lieu.

Le chapitre est donc l'occasion de cette distinction entre trois éléments constitutifs de la peinture de Bacon et qui ne cesseront de revenir tout au long du livre. Il est aussi l'occasion d'une première description des rapports que ces éléments entretiennent les uns aux autres : la coexistence côte-à-côte de l'aplat et de la Figure sur un même Plan rapproché constitue, nous dit Deleuze, un espace absolument clos. « Le tableau, dit-il, est une réalité isolée (un fait) ». Même les triptyques sont à considérer comme trois panneaux isolés, à ne surtout pas rassembler dans un même cadre (et leurs rapports sont ainsi à considérer en termes d'intensité, et non de narration). Cet espace clos est néanmoins mouvant, « tournant » nous dit Deleuze, comme la Figure, isolée par le lieu, n'y était pas pour autant immobile. Or, cet espace clos mais tournant produit du flou. Mais qu'est-ce que Deleuze entend au juste ici par « flou » ? Le terme apparaît en effet quelque peu abruptement. S'agit-il d'une référence photographique qui voudrait qu'un élément mouvant dans un cadre clos produise généralement un cliché ou l'objet photographié apparaît flou ? Non, la question semble plus complexe que cela.

Deleuze distingue deux formes de flou qui appartiennent tous deux, dit-il, au système de haute précision de Bacon. Pour le besoin de mon propos, j'inverse l'ordre de présentation :

¹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002 [1981], p. 14. Deleuze précise cependant qu'apparaissaient aussi, dans ces années de recherches, plusieurs procédés réutilisés plus tard par Bacon (comme les brossage-nettoyage ou les marques libres par exemple).

- 1) Un type de flou est créé par les marques libres ainsi que les procédés de broissage ou de nettoyage dont on trouve l'intuition dans les années où les aplats ne sont pas encore ce qu'ils sont. Ces marques constituent, comme Deleuze le développera plus loin dans le livre, un moyen original pour échapper au dilemme entre le figuratif/narratif et l'abstraction (chapitre 7, p. 54).
- 2) Le deuxième flou est obtenu par « destruction de la netteté par la netteté ». Cette dernière formule appelle la seule et unique référence à Bazin de tout le livre, et dans laquelle je vais m'engouffrer. L'article que cite Deleuze, « M. Hulot et le temps »², porte sur le film de Jacques Tati et plus particulièrement sur l'emploi particulier du son qui y est fait : c'est la précision des dialogues qui révèle leur insignifiance. J'y reviendrai longuement plus tard.

Pourquoi ici cette référence à Bazin (qui, je le précise, ne parle pas de flou dans l'article cité) ? Plus particulièrement, pourquoi Deleuze choisit-il le terme de « flou », qui renvoie aisément au visuel, et décide simultanément de mentionner un article sur le son (ce qui constitue chez Bazin, l'exception plutôt que la règle, lui qui d'ordinaire est d'avantage préoccupé par l'image ou par le montage) ? Ces questions me semblent d'autant plus intéressantes que suivront, dans l'œuvre de Deleuze, les deux volumes sur le cinéma (dans lesquels il citera d'ailleurs Bazin avec parcimonie, alors même qu'il lui emprunte certaines idées – d'ailleurs, de la faute de Deleuze ou de son éditeur, on remarquera que Bazin est absent de l'index des noms). Afin de mieux saisir en quoi ces remarques sur le flou me paraissent révéler, dès ce premier chapitre, certaines idées majeures de Deleuze sur la peinture et sur Bacon en particulier, je vous propose donc de plonger un peu dans la théorie de Bazin. Cependant, il me semble que pour saisir la teneur exacte de la dette de Deleuze envers Bazin, il est préférable de faire un détour par un autre article du critique français : « L'Évolution du langage cinématographique »³, compilation de trois articles, parue dans le même recueil que « M. Hulot et le temps ». En effet, si l'on s'en tient à la citation que fait Deleuze de Bazin, il semblerait que son emprunt n'aille pas beaucoup plus loin que la simple expression « détruire la netteté par la netteté ». Plus, la note de bas de page donne presque l'impression que c'est à Tati plus encore qu'à Bazin que Deleuze se réfère, n'empruntant au critique que sa formulation des choses. Or, il me semble

² A. Bazin, « M. Hulot et le temps », in A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 7^{ème} Art, Cerf, Paris, 2011 [1985], pp. 41-48.

³ A. Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », in A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 7^{ème} Art, Cerf, Paris, 2011 [1985], pp. 63-80.

que la référence possède une justification plus profonde. L'échauffement est terminé, il faut commencer à s'étirer.

2. Bazin, premier temps : L'évolution du langage cinématographique

« L'Évolution du langage cinématographique » résulte, je le disais, de la synthèse de trois articles parus respectivement en 1950, 1952 et 1953 dans diverses revues et refondus ensemble dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Son propos général est de poser à nouveaux frais la question suivante : la révolution technique introduite par la bande sonore correspond-elle vraiment à une révolution esthétique ? L'hypothèse de Bazin est qu'il s'agit moins d'opposer deux périodes du cinéma (le muet contre le parlant), que deux attitudes, deux types de metteurs en scène, dans ses propres termes : ceux qui croient à l'image contre ceux qui croient à la réalité.

Les premiers (ceux qui croient à l'image) sont ceux qui croient en tout ce qui peut être ajouté à la chose représentée, dans sa représentation sur l'écran. Il s'agit là principalement de ce qui a trait à la plastique de l'image (décor et lumière en tête) et aux ressources du montage (dans sa version traditionnelle comme dans ses versions plus techniques – montage parallèle, accéléré ou attraction). Sont visés ici Eisenstein, Koulechov, Gance ou encore l'expressionnisme allemand. Pour Bazin, ces différents metteurs en scène font allusion à l'événement plus qu'ils ne le montrent. Ils empruntent des éléments à la réalité qu'ils sont censés décrire, mais la signification finale du film réside plus dans l'organisation de ces éléments que dans leur contenu objectif. Le montage, par exemple, crée un sens que les images ne contenaient pas objectivement et qui procède de leur seule mise en rapport (voir par exemple les expériences de Koulechov). La matière du récit ainsi produit est, dans les mots de Bazin, un « résultat abstrait dont aucun des éléments concrets ne comporte les prémices ». Le sens ne vient pas de l'image, mais est projeté par le montage dans la conscience du spectateur. Considéré de ce point de vue, tout l'arsenal technique était déjà disponible dans le cinéma muet et le son ne peut jouer qu'un rôle subordonné et complémentaire.

Mais l'idée que la plastique et le montage font l'essentiel de l'art cinématographique a été mise en cause, dès le muet, par une série de réalisateurs de la seconde catégorie de Bazin : ceux qui croient à la réalité. Flaherty, Murnau, Stroheim, parmi d'autres ont permis de remettre l'accent sur le réel. L'image compte d'abord pour ce qu'elle révèle de la réalité, non pour ce qu'elle y ajoute. De ce point de vue, le muet se présentait donc comme une infirmité : la réalité moins l'un de ces éléments. Arrivé à ce point, il paraît nécessaire à Bazin d'historiciser un peu l'évolution de ces deux tendances à l'avènement du parlant.

Dans les années 1930 à 1940, le cinéma s'institue dans une « communauté d'expression du langage cinématographique ». Aussi dominant à Hollywood cinq ou six genres principaux, tandis que la France se distingue par son réalisme poétique. Les méthodes de composition ont atteint un grand niveau de perfection et sont par ailleurs assez généralement les mêmes, le nombre de plans reste peu ou prou stable (plus ou moins 600 plans par films), le champ/contre-champ se généralise. Il s'agit, pour Bazin, de l'âge classique du cinéma. La révolution intervient au cours des années 1940-1950, au niveau des sujets plus que du style, avec le néoréalisme italien (où le style est essentiellement effacement devant la réalité), et avec un nouvel usage de la profondeur de champ, notamment chez Orson Wells et William Wyler. C'est principalement sur ce second aspect que va se concentrer la deuxième partie de l'article.

La profondeur de champ introduit une véritable rupture avec le découpage classique puisque des scènes entières peuvent désormais être traitées en une seule prise de vue. Les effets dramatiques que permet le montage sont ici produits par le simple déplacement des personnages. Le flou était apparu avec le montage : servitude technique des plans rapprochés, il participait aussi à la logique du montage. Le flou est en effet moins un style de photographie qu'il n'appartient au récit, à la mise en évidence d'éléments de l'intrigue. La profondeur de champ permet aussi de refuser le morcellement de l'événement. Elle suppose le respect de la continuité de l'espace dramatique et de sa durée. On ne renonce pas au montage, on l'intègre seulement à la plastique même de l'image. Elle a aussi un effet sur le spectateur, Bazin dit qu'elle « affecte, avec les structures du langage cinématographique, les rapports intellectuels du spectateur avec l'image, et par là même modifie l'essence du spectacle »⁴. Si Bazin ne se risque pas à l'analyse des modalités psychologiques de ces rapports, il énonce néanmoins trois remarques :

- 1) La structure de la profondeur de champ est plus réaliste : elle met le spectateur dans un rapport à l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité.
- 2) Elle implique une activité mentale plus active et même une contribution positive du spectateur à la mise en scène : « Alors que dans le montage analytique il n'a qu'à suivre le guide, couler son attention dans celle du metteur en scène qui choisit pour lui ce qu'il faut voir, il est requis ici un minimum de choix personnel. De son attention et de sa volonté dépend le fait que l'image ait un sens. »

⁴ On retrouve là la dimension « politique » du rapport de Bazin au réalisme cinématographique, dimension qui sera importante, par exemple, chez Comolli, et que décrit très bien Oleg Lebedev dans son article « 'La robe sans couture de la réalité' : André Bazin et l'apologie du réalisme cinématographique (Bulletin d'Analyse Phénoménologique, 12/4, 2016).

- 3) Des deux premières remarques, on peut en conclure à une troisième, que Bazin qualifie de métaphysique : en analysant la réalité, le montage supposait l'unité de sens de l'événement dramatique. « En somme, le montage s'oppose essentiellement et par nature à l'expression de l'ambiguïté. ». Au contraire, la profondeur de champ réintroduit de l'ambiguïté au cœur de l'image, sinon comme une nécessité, au moins comme une possibilité.

L'article de Bazin passe ensuite à une courte étude du néoréalisme italien, lequel s'oppose aux formes antérieures de réalisme par le dépouillement de tout expressionnisme et en particulier par l'absence d'effets de montage. Le film est ainsi rendu à l'ambiguïté du réel. Le réalisme sonore apparaît ainsi comme la continuité logique de la tradition initiée par Flaherty, Murnau et Stroheim. S'il a sonné le glas d'une certaine esthétique du langage cinématographique, c'est seulement celui de la tradition qui s'écartait de sa vocation réaliste. Et Bazin de conclure sur l'idée que c'est en prenant appui sur un plus grand réalisme que l'image dispose de plus grands moyens pour infléchir, pour modifier du dedans la réalité.

Cet article me semble résonner avec les réflexions de Deleuze sur plusieurs points. D'abord, la notion de flou apparaît ici pour la première fois du recueil, alors qu'elle était, je le rappelle, absente de l'article cité par Deleuze. Si elle est bien, dans le texte de Bazin, prise dans son sens photographique (contrairement à l'usage qu'en fait Deleuze), elle interpelle néanmoins par le lien qu'établit Bazin entre le flou et la notion de récit. En effet, ce flou est consubstantiel au montage pour des raisons techniques (les films au montage « classique » comportent de fréquents plans rapprochés qui suppose une mise au point sur l'objet au premier plan), mais aussi et surtout pour des raisons de « logique » du montage. Bazin précise même qu'il est l'équivalent plastique de la logique du montage et qu'en cela, le flou appartient plus au récit. Cette première apparition du terme « flou » chez Bazin prend donc le contrepied exact du concept deleuzien : d'abord, il s'agit ici du sens photographique du terme ; ensuite, il est lourdement connecté à une logique de narrativité, qui plus est d'une narration guidée et sans équivoque.

La résonance se fait ensuite sentir dans la manière dont Bazin défend la profondeur de champ. Dans la profondeur de champ décrite par Bazin comme dans les tableaux de Bacon décrits par Deleuze apparaît la nécessité que le tableau ou le plan se suffise en quelque sorte à lui-même. Espace clos, tout mouvement y est toujours intérieur et ne peut pas provenir de

l'accolement du tableau-plan à un autre. Deleuze précise que même les rapports entre les différents tableaux d'un triptyque sont des rapports intensifs et non pas narratifs. Il en va de même chez Bazin : ce sont les personnages qui se déplacent dans le plan qui crée l'effet dramatique, comme la Figure se déplace avec son lieu à l'intérieur des aplats. Le montage n'est plus extérieur, mais il n'est pas supprimé, il est intégré à la plastique même de l'image, il la transforme du dedans. Il est certain qu'une différence subsiste néanmoins entre la profondeur de champ et les tableaux de Bacon ; c'est que la scène réalisée en profondeur de champ ne renonce pas à la narration. Néanmoins, cette différence est quelque peu tempérée par la troisième remarque de Bazin en fin d'article, sa remarque « métaphysique » : la profondeur de champ met fin à l'unicité de sens de l'événement dramatique que supposait le montage. Certes, le narratif est conservé, mais il est redevenu ambigu. La scène que nous donne à voir la profondeur de champ laisse au spectateur la liberté de se concentrer sur tout autre chose que l'événement narratif. Elle lui permet de capter le fond de l'image, les objets qui la parsèment. Or, c'est parfois de ces détails que se cachent le sens d'une image (comme en témoignent assez bien les premières scènes de *Vertigo* d'Hitchcock, au sujet desquelles Laurent Van Eynde précisait, si mes souvenirs de cours sont bons, que l'image y était justement sursaturée de sens). La profondeur de champ, par l'ambiguïté qu'elle instaure, permet donc, sinon de supprimer la narration, de lui ôter son statut prépondérant. Dans sa note de bas de page qui cite Bazin, Deleuze précise même au sujet de Tati qu'il est lui aussi « un grand artiste des aplats ». Or, les films de ce dernier sont généralement dotés d'une grande profondeur de champ.

Une autre différence entre la description deleuzienne de Bacon et la théorie de Bazin tient à ce que si la profondeur de champ organise la scène en une seule prise de vue, celle-ci demeure « en profondeur », sur différents niveaux, tandis que Deleuze insiste sur le fait qu'aplat et Figure se situent côte-à-côte sur un même Plan rapproché⁵. Néanmoins, là encore, les descriptions de Bazin laissent entrevoir que le point central de la mise en scène en profondeur de champ consiste à rendre l'image à une unité (de l'événement, de l'espace, de la durée, etc.) qui n'est cependant pas, nous l'avons vu, une univocité narrative. La profondeur de champ permet précisément « la continuité de l'espace dramatique ». J'admets cependant que ces idées ne suffisent pas à supprimer l'objection : le narratif demeure. Mais Deleuze décrit le Figuratif, corollaire du narratif et auquel il s'agit d'échapper, comme ce qui implique le rapport d'une image à ce qu'elle est censée illustrer et au rapport d'une image avec d'autres images dans un

⁵ On pourrait peut-être avancer que la surface plane du tableau et celle de l'écran ne peuvent toutes les deux que, au mieux, proposer une illusion de profondeur, mais ce n'est pas sur cette question que je voudrais axer mon propos.

ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet. Or, c'est le montage qui mettait en relation différentes images/plans et qui les composait en un ensemble intelligible. La profondeur de champ, en réintroduisant de l'ambiguïté, brouille justement les rapports d'univocité entre l'image et l'objet qu'elle doit représenter. Notre œil ne sait plus quel objet est « le bon ». S'il est certain que le narratif demeure, la profondeur de champ rapproche néanmoins l'image cinématographique de l'idéal de peinture baconienne décrite par Deleuze.

Je m'interroge également, et je n'ai ici pas de réponse toute faite, sur les rapports que des termes comme celui « d'événement » peuvent entretenir avec la notion de « fait » ou de « matter of fact » chez Deleuze. C'est le tableau, en tant qu'il est une réalité isolée qui est qualifié de « fait ». N'en va-t-il pas de même pour l'événement rendu à sa plénitude dans la profondeur de champ ? Il acquiert enfin une signification qui ne doit rien à un rapprochement avec d'autres images. Sa signification provient du seul rapport entre l'image et le spectateur. C'est aussi le rapport de la Figure avec le lieu isolant qui est qualifié de fait chez Deleuze, accompagné des expressions « le fait est... », « ce qui a lieu » qui me paraissent pouvoir être appliquées de la même manière à un événement rendu à sa plénitude dans la profondeur de champ. Ce que nous montre alors le plan, c'est quelque chose « qui a lieu », du moins l'effet de réel du cinéma tente-t-il de nous en convaincre. Enfin, l'idée de « matter of fact » renvoie au rapport non-narratif entre Figures distinctes ou entre Figures accouplées, et les termes choisis le sont dans une opposition aux relations intelligibles (entre objets ou idées). Or, c'est là encore exactement ce que fait la profondeur de champ en rendant à l'événement son ambiguïté, en cassant le rapport intelligible du montage et en remettant au spectateur les pleins pouvoirs de donation de sens.

Reste encore l'un des points centraux de la théorie bazinienne du cinéma : le rapport au réel. Le leitmotiv du texte de Bazin est la défense de la vocation réaliste du cinéma, depuis le muet jusqu'au parlant. En cela, le son comme la profondeur de champ sont des armes supplémentaires pour ces metteurs en scène qui « croient au réel ». Tout l'intérêt de la mise en scène en profondeur de champ est de rendre à l'événement son unité d'espace et de temps, son ambiguïté constitutive, bref, à sa réalité. Ou plutôt, comme le précise l'une des remarques finales du texte, elle permet au spectateur de se retrouver dans un rapport à l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité. L'image, prenant ainsi appui sur un plus grand réalisme, pourra infléchir du dedans la réalité. On sait que c'est sans doute sur ce rapport du cinéma au

réel que Deleuze se distancierait le plus de Bazin dans ses deux volumes sur le cinéma.⁶ Surtout, se trouve ainsi liées les notions de son, de durée et de réel qu'on retrouve toutes trois dans le texte « M. Hulot et le temps ». Car demeurent nos deux questions initiales : pourquoi ce terme de « flou » ? Et pourquoi ce choix de citer un article sur le son ? Nous sommes maintenant suffisamment étirés que pour tenter cette contorsion. Pour ce faire, je commencerai par résumer brièvement l'article avant d'entrer dans les détails de ce qui me semble y intéresser Deleuze.

3. Bazin, deuxième temps : M. Hulot et le temps

L'article d'André Bazin, « M. Hulot et le temps », a été publié d'abord dans la revue *Esprit* en 1953 puis réédité dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Il consiste en une critique du second film de Jacques Tati, *Les Vacances de M. Hulot*, et plus particulièrement du rapport au temps, principalement celui des vacances, qui y est déployé. Bazin commence par y comparer le comique américain et le comique français, à l'avantage incontestable du premier. Néanmoins, la critique acerbe de l'absence de génie du comique français ne sert qu'à mieux mettre en valeur Tati, dont le second film relègue non seulement le premier au rang de brouillon, mais constitue « l'œuvre comique la plus importante du cinéma mondial depuis les Marx Brothers et W.C. Fields » (Bazin comparera également plus loin le talent de Tati avec celui de Chaplin). Plus encore, le film constitue, selon le critique français, « un événement dans l'histoire du film parlant ». Cette dernière expression s'inscrit dans le programme de revalorisation du cinéma parlant qu'entreprend Bazin, très critique à l'égard de ceux qui verraient dans le muet une sorte de « pureté primitive ». Elle souligne également, une première fois, l'importance du son dans le film de Tati.

L'originalité de Tati tient, selon Bazin, à plusieurs facteurs. Je passe rapidement sur ceux-ci avant d'approfondir ce qui nous intéresse plus proprement. L'univers qu'il crée, d'abord, s'ordonne à partir du personnage qui en conséquence n'est drôle que par accident, relativement à cet univers. Bazin parle d'une incarnation métaphysique d'un désordre qui se perpétue longtemps après son passage. Ce personnage, d'ailleurs, comporte lui-même une certaine originalité. S'il emprunte plusieurs de ses traits à la Comedia dell'arte et au burlesque qui la poursuit, le personnage de M. Hulot se distingue néanmoins par son inachèvement. Plutôt que d'incarner une essence comique, une fonction précise, M. Hulot semble ne pas « oser exister tout à fait ». Or c'est cette « légèreté de touche » elle-même qui se trouve à l'origine de

⁶ Je renvoie sur ce sujet au bon article d'Arnaud Macé, « L'image moins le monde : Gilles Deleuze hanté par André Bazin », in F. Dosse et J.-M. Frodon (éd.), *Gilles Deleuze et les images*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2008, pp. 43-51.

toutes les catastrophes. Le désordre est introduit par la tendresse et la liberté du personnage. De ce point de vue, M. Hulot se rapproche du seul autre personnage gracieux et sympathique de son film : les enfants. Il partage avec ces derniers un certain rapport au temps et, plus précisément au temps des vacances dans lequel les adultes ont au contraire l'air de se mouvoir coincés entre la mollesse et le temps rituel, rythmé par le plaisir conventionnel, en « devoir de vacances ». Aussi le film ne comporte pas de réel scénario, c'est-à-dire aucune histoire qui supposerait une orientation du temps de cause à effet, d'un commencement à une fin. Le film, nous dit encore Bazin, ne peut être qu'une succession d'événements cohérents dans leur signification mais dramatiquement indépendants. M. Hulot vit la fluidité du temps des vacances où les autres adultes tentent de rétablir un ordre vide. Les actes chronométrés prennent, dans ce temps de vacances, une allure absurde.

Or, c'est justement ici qu'interviennent les remarques de Bazin sur la bande sonore. Celle-ci, nous dit-il, est en effet ce qui donne au film son épaisseur temporelle. L'oreille inattentive (soit celle de la majeure partie des critiques de l'époque) ne reçoit qu'une impression de magma dans lequel des bribes de phrases ou de mots surnagent de temps à autre et paraissent d'autant plus ridicules. En vérité, le procédé serait plus complexe. L'astuce de Tati consisterait à détruire « la netteté par la netteté », nous y voilà enfin. Les dialogues des différents personnages du film ne sont pas incompréhensibles, bien au contraire, ils sont parfaitement clairs et précis. Mais justement, c'est cette précision même qui révèle leur insignifiance. Pour arriver à cet effet, Tati déforme les rapports d'intensité entre les plans sonores : le décor sonore est constitué d'éléments réalistes, mais insignifiants, et c'est sur ce fond qu'un bruit intempestif « prend un relief absolument faux ». D'un point de vue technique, il s'agit de bruits et sons artificiels ajoutés à une bande sonore authentique, enregistrée sur une plage. C'est, selon Bazin, de cette combinaison du réalisme et de la déformation que naît « l'irréfutable inanité sonore de ce monde cependant humain ». Ce qui est impitoyablement mis en évidence par ce procédé, c'est l'aspect physique de la parole, son anatomie. Cette dernière n'apparaît généralement pas, tant nous avons tendance à donner du sens à la parole, même quand celle-ci n'en a pas. Nous ne prenons pas le recul ironique qu'il nous arrive pourtant d'avoir par la vue. Le son donne ainsi au film son épaisseur temporelle, mais aussi son relief moral. On aurait tort, pourtant, conclut Bazin, de voir dans ce comique fondé sur l'observation cruelle de l'inanité sociale un pessimisme. M. Hulot, affirme plutôt, « contre la sottise du monde, une légèreté incorrigible, il est la preuve que l'imprévu peut toujours survenir et troubler l'ordre des imbéciles ».

Il me semble à nouveau que les résonances sont multiples entre ce second texte de Bazin et celui de Deleuze. On retrouve à nouveau l'importance d'un espace clos dont les différents éléments entrent en rapport, et c'est de ce rapport que naît le sens. C'est en rapport à l'univers qui l'entoure que le personnage de M. Hulot acquiert son caractère comique, mais aussi son aspect libérateur. Cependant, cet univers lui-même est, nous dit Bazin, ordonné à partir de son personnage. C'est la réciprocité de la relation qui produit le sens. De même que les aplats et la Figure sont interdépendants, le personnage de M. Hulot ne peut être ce qu'il est que dans l'Univers qui est le sien. Cette réciprocité est activée par le mouvement ; c'est le déplacement de ce grand personnage à l'intérieur de ce temps suspendu des vacances, au milieu des gens tout entiers régis par les convenances sociales, qui crée tant de désordre. De même, la Figure explore son champ opératoire en se mouvant, avec son lieu, au sein de la structure des aplats. Ces aplats ne sont pas non plus un simple fond sur lequel se déplace la Figure, mais bien un lieu qui l'entoure, qui la jouxte, et qui entre en contact avec elle par la médiation du lieu. C'est peut-être cependant ici un point de dissonance entre Tati et Bazin, car rien ne semble médier le rapport de M. Hulot à son Univers.

La dimension temporelle du film de Tati semble également constituer un point d'accroche important. Le film, nous dit Bazin, est sans scénario, c'est-à-dire sans logique narrative classique allant du début vers la fin, de la cause à l'effet. Il se présente au contraire comme une suite d'événements, chacun clos sur eux-mêmes, et qui ne sont pas liés par une logique narrative mais par leur signification. Le temps socialement découpé et rythmé des vacances des grandes personnes est sans cesse interrompu par cette « velléité ambulante » qu'est M. Hulot et qui ne semble connaître, comme les enfants, que le temps de l'événement⁷. Sans entrer dans les détails complexes que la peinture de Bacon entretiendrait, selon Deleuze, avec les questions de durée et de temps (et qui seront explicités plus loin dans le livre), on peut insister ici sur le caractère foncièrement antinarratif de la description de Bazin. Ce qui compte n'est pas un récit, une histoire, mais la seule mise en scène des mouvements parfois gracieux mais toujours libre du personnage principal. L'athlétisme de la Figure fera bientôt l'objet d'un chapitre, mais c'est dès ce premier moment qu'apparaît l'importance d'une Figure qui, bien qu'isolée dans un espace clos, n'est jamais immobile.

Mais le cœur de l'argumentation de Bazin se situe dans la manière dont il comprend et décrit l'usage du son chez Tati. Cette partie est d'autant plus importante que c'est par elle que

⁷ Il me paraît d'ailleurs assez intéressant que Bazin énonce, à cette occasion, une formule aux accents parfaitement deleuzien : « M. Hulot nous éclaire sur la dimension temporelle de nos mouvements » (p. 46).

Deleuze cite Bazin. Le son est traité dans un premier temps de manière semblable à la profondeur de champ telle que décrite par Bazin : il s'agit dans un premier temps de rendre le son à son réalisme. Aussi le fond de la bande sonore est-il fait de sons naturels, pris sur une plage, tandis que les dialogues sont entendus de manière précise, si précise qu'ils nous dévoilent leur inanité. Il s'agit d'une sorte de profondeur de champ du son : on entend tout distinctement, trop distinctement pour que n'apparaisse pas une certaine ambiguïté quant à ce qui importe dans cet ensemble. C'est sur ce fond sonore réaliste que viennent se greffer des sons parfaitement artificiels, parfois même faux, qui résonnent avec d'autant plus de vigueur que l'ensemble nous semblait jusqu'ici parfaitement connu, au point de passer inaperçu. Sur ce fond où sont entendu des paroles auxquels nous tentons de donner sens mais qui demeurent ineptes, ces sons intempestifs résonnent avec une intensité nouvelle. Aussi Bazin dit-il que Tati parvient à cet effet en « déformant les rapports d'intensités entre les plans sonores »⁸.

Mais le passage que cite Deleuze est légèrement antérieur à la description de ces sons intempestifs. À la limite, ces sons intempestifs lui auraient sans doute mieux servi à décrire son second flou, celui des marques libres qui permettent d'esquiver le Figuratif sans passer à l'abstrait. Non, ce qui intéresse Deleuze dans la description de Bazin c'est le premier moment du son, son réalisme, sa précision qui l'auto-détruit de l'intérieur. Or, je le disais, ce premier moment correspond au geste réaliste que semble tant apprécier Bazin : rendre le son d'une manière qu'il semble au spectateur plus proche de ce qu'il entend dans la réalité. Mais justement, en devenant réaliste, le son cesse aussi de guider notre attention. Puisque les dialogues sont ineptes, notre attention les perd dans la masse sonore. C'est toute l'ambiguïté de la formule « détruire la netteté par la netteté » qui rejoint l'impression de « magma sonore » de l'oreille inattentive : j'entends si clairement que je n'entends plus rien. Reste à expliquer pourquoi Deleuze choisit le terme de « flou » en même temps qu'il cite un article sur le son.

Une première piste pourrait être que le choix d'une référence sonore sert à entretenir un flou quant à l'organe de la sensation. Sans cesse au long de son livre, Deleuze cherche les effets non-visuels de la peinture. Son attention va tantôt vers le toucher, la main, la vision *haptique*, tantôt vers la musique ou le rythme, mais il s'agit toujours de faire sentir que la peinture, la couleur, font appel à plus qu'à la seule vision. Il s'agirait en somme pour Deleuze d'entretenir, par le jeu des références, le « flou de la sensation ». Mais l'argument me semble ici trop faible.

⁸ A. Bazin, « M. Hulot et le temps », *Op. cit.*, p. 46.

Surtout, il me semble minimiser la profondeur de l'influence bazinienne sur ce premier chapitre de Deleuze.

Une seconde hypothèse me paraît plus féconde. Deleuze insiste beaucoup, dans ce premier chapitre, sur l'importance de l'isolation comme premier procédé, certes rudimentaire, certes nécessaire mais non suffisant, de sortie du figuratif. Or, l'isolation de la Figure a plutôt lieu, dans l'image cinématographique, par le plan rapproché et le flou qui entoure ladite Figure. Si je veux isoler une pomme de l'ensemble de mon image, mieux vaut que le reste de l'image, tout ce qui n'est pas la pomme, soit flou. On retrouverait là un usage opposé des notions bazinienne : le flou, ici bien à comprendre comme une notion visuelle, serait ce qui, chez Bacon, permet l'isolation de la Figure et donc son exfiltration du narratif. De là une conclusion relativement simple : l'image cinématographique n'est tout simplement pas du même type que l'image picturale. Les règles qui s'y appliquent ne sont donc pas les mêmes. Mais il en va différemment dans « M. Hulot et le temps ». Là, le flou n'est plus une sorte de cache, de brouillage appliqué à la bande sonore, mais bien la trop grande clarté de celle-ci. Les sons artificiels qui apparaissent sur la bande son ne nous saute pas aux oreilles sur un fond de silence ou sur du brouhaha, mais, précisément, sur un fond sonore parfaitement clair et, pour cette raison même, flou. Comme pour la peinture de Bacon, l'isolation a bel et bien lieu par l'intermédiaire d'un flou. L'oreille perdue dans le fond sonore ambigu, ne sachant pas sur quelle parole se fixer ne peut que s'attacher au son intempestif qui apparaît, mais qui ne raconte rien. L'isolation de la Figure, nécessaire à une possible sortie du narratif, a plus avoir avec la bande sonore qu'avec l'image du cinéma. L'importance de la musique dans le reste de l'ouvrage tient peut-être à ce rapport, mais ce n'est là qu'une hypothèse.

Conclusion

J'espère que l'exercice ne vous a pas donné de courbature. Il resterait, encore, à résoudre beaucoup de questions, à lever quelques problèmes, et à suivre d'autres pistes. La question du rapport de la peinture à la photographie, notamment, qui ouvre le deuxième chapitre. Deleuze semble y reprendre la thèse bien connue que la photographie, en débarrassant la peinture moderne du désir de réalisme, l'a libérée. Deleuze choisit là de citer Malraux, alors même que cette thématique est celle de l'article « Ontologie de l'image photographique » qui ouvre le recueil de Bazin. Cet article, par ailleurs, en appelle à l'art égyptien, à l'embaumement et à la chair. Il est donc surprenant de voir Deleuze l'éviter si facilement. C'est que, me semble-

t-il, Deleuze hérite de Bazin plus de problèmes que de réponses. Le principal est sans doute celui du réalisme du cinéma, ou plutôt de sa faculté à nous révéler le réel au-delà de lui-même. Un problème par ailleurs commun au fond de la bande sonore de Tati et à la profondeur de champ.

C'est pourquoi je voudrais, pour finir, tenter brièvement un grand écart de Panofsky à Deleuze par le biais du cinéma ou, plus exactement, de la théorie cinématographique. L'écart fort large entre les deux auteurs est cependant légèrement comblé par une double médiation, celle de Kracauer (pour Panofsky) et de Bazin (pour Deleuze). Ces deux auteurs semblent en effet s'interroger sur un problème commun, à savoir celui du « réalisme » de l'art cinématographique. Bazin comme Kracauer insistent en effet sur le fait que ce qui fait l'essence du cinéma comme art, ce qui fait l'exceptionnalité du médium, tient à sa capacité à « faire voir », à donner le crédit de la réalité à ce qu'il montre. Plus encore, chez Kracauer comme chez Bazin, l'effet d'illusion du cinéma (le fait qu'il donne le « crédit » de la réalité, non la réalité elle-même) n'est pas un obstacle à son réalisme, que du contraire. Tant chez le critique français que chez le critique allemand, la réalité est comme « dévoilée », « rédimée » par l'image cinématographique. Le film permet de voir une texture de la réalité qui nous échappait avant lui. C'est notamment par cet effet de la photographie que la peinture, libérée de son devoir de reproduction, peut tenter d'atteindre le réel par des biais qui lui sont propres et qu'elle peut ainsi se reconquérir comme art.

Les jambes commencent à me tirer, mais je dois encore forcer un petit peu. Si le rapprochement de Deleuze à Bazin est attesté, pourrait-on avancer que Deleuze hérite également des obsessions du critique français et se doit donc d'interroger la question du réel ? Se pourrait-il que les chapitres correspondants de *Logique de la sensation* trouvent leur origine dans les thèses de Bazin ? Se pourrait-il que ce soit pour résoudre la question de sa propre filiation que Deleuze écrit les deux volumes sur le cinéma ? Est-ce que le caractère ontologique, métaphysique que prend la question de l'image et de l'image cinématographique dans ces deux volumes est lié à cette exigence bazinienne de rejoindre le réel par le cinéma ? La souplesse ici me manque, et il me faudrait encore de longs exercices pour espérer toucher terre sur ces questions. Je vous remercie.